

# **ПЛОСКОСТЬ И ПРОСТРАНСТВО,**

АЛЕКСАНДР ЛАПИН



**ИЛИ ЖИЗНЬ КВАДРАТОМ**

АЛЕКСАНДР  
ЛАПИН

**ПЛОСКОСТЬ  
И ПРОСТРАНСТВО,  
или  
ЖИЗНЬ  
КВАДРАТОМ**



Москва 2020



Широко известна теоретическая работа художника Василия Кандинского «Точка и линия на плоскости». Книгу Александра Лапина «Плоскость и пространство, или Жизнь квадратом» можно считать ее продолжением.

Вообще, Кандинский не утруждает себя доказательствами, он просто делится с нами тем, что чувствует как художник. Многое из того, что Кандинский предвидел (а некоторые его прозрения поистине гениальны), Лапин объясняет и доказывает.

Главным образом это утверждение, что все в картине живое и сама изобразительная плоскость — живое существо со своим характером. И все изображенные на ней плоские фигуры тоже «существа», а не просто круги и треугольники, которые, на первый взгляд, мы видим на картинах самого Кандинского.

По Кандинскому, главная задача теории — «найти живое». Лапин развивает эту идею.

Черный квадрат у Лапина выходит погулять в пространство перед картиной. При этом он не увеличивается, как полагается, а уменьшается.

Белый квадрат только воображает себя квадратом. На самом же деле он ни квадратом, ни фигурой не является, его просто не существует.

Более того, фигуры на картине играют с нами. Равные притворяются неравными, а неравные — равными. Они прячутся и меняются местами друг с другом, увеличиваются и уменьшаются в размере, шевелятся на бумаге. Смысл жизни любой геометрической формы или цветового пятна, а тем более контрформы — привлечь к себе внимание. И при наличии внимательного к себе отношения выйти хоть на миг из картинной плоскости вперед к людям и стать полноценной фигурой.

Эта книга поможет вам разобраться в удивительном мире картины с его загадками и тайнами, в мире действительно живых существ.

Издатель

**Лапин Александр Иосифович**

Плоскость и пространство,  
или Жизнь квадратом / Александр Лапин  
Изд. 2-е, переработанное и дополненное  
М.: Л. Гусев, 2016.

Агентство СІР РГБ

**ISBN 5-9649-0007-0**

Книга представляет оригинальные исследования автора в области психологии зрительного восприятия плоского изображения, в частности картины, рисунка или фотографии. Это как воображаемое пространство за картиной, так и иллюзорное пространство перед ней.

Книга может быть рекомендована тем, кто изучает психологию зрительного восприятия, а также дизайнерам, художникам и искусствоведам. Она будет интересна всем, кто стремится глубже понять изобразительное искусство.

**ISBN 5-9649-0007-0**

Свои отзывы о книге читатели могут оставить на сайте автора <[www.lapinbook.ru](http://www.lapinbook.ru)>.

- © Лапин А. И., текст с изменениями, 2006
- © Лапин А. И., обложка, дизайн, текст, 2005
- © Лапин А. И., наследники, 2016
- © Издатель Гусев Л. Е., 2016

# Оглавление

часть первая

## **ПЛОСКОСТЬ И ПРОСТРАНСТВО**

### **Введение (09)**

Явление иррадации (09)

Иллюзия квадратов (12)

### **Картинное пространство (16)**

Реальное пространство (16)

Феномен картины (19)

Воображаемое пространство (22)

### **Выступающее пространство (35)**

Черный квадрат (35)

Как смотреть (39)

Белый квадрат (40)

Контур (42)

Черный квадрат на сером фоне (52)

Серый квадрат на черном фоне (55)

Иллюзорное пространство (56)

### **Феномен фигуры и фона (61)**

Тональная перспектива (62)

Оборачивающиеся картинки. Скачок  
размера (64)

Обратная перспектива (66)

Феноменальное восприятие (70)

«Дорога в рай» Юджина Смита (78)

Еще раз об иррадации и не только (80)

Выводы (82)

## **Конструкция и композиция (89)**

### **Изобразительная плоскость (96)**

Неоднородность изобразительной  
плоскости (97)

Феномен левого и правого  
в картине (98)

Композиция Весы (104)

### **Загадки пространства реальной картины (106)**

часть вторая

## **ЖИЗНЬ КВАДРАТОМ**

О себе (122)

Жизнь без размера (123)

Трудности плоской жизни (124)

О сексе и влечении (126)

О Белых и Черных (128)

Об Обращении (130)

О Пришельцах (131)

Страшное Нижнее Пространство (132)

О суевериях (134)

О любви (136)

### **Summary (145)**

часть первая

# **ПЛОСКОСТЬ И ПРОСТРАНСТВО**

*Цель теоретического исследования такова:*

- 1. найти живое,*
- 2. сделать его пульсацию ощутимой,*
- 3. обнаружить в живом целесообразное.*

*В. Кандинский. Точка и линия на плоскости.*



# Введение

**Явление иррадиации.** Эффект иррадиации проявляется в том, что светлые предметы на темном фоне кажутся увеличенными против своих настоящих размеров и как бы захватывают часть темного фона. Это явление известно с очень давних времен. Еще Витрувий (I в. до н. э.), архитектор и инженер Древнего Рима, в своих трудах указывал, что на границе темного и светлого «свет пожирает мрак». Свет на нашей сетчатке как бы проникает в область тени.

Первоначальное объяснение явления иррадиации было дано Р. Декартом, который утверждал, что увеличение размеров светлых предметов происходит вследствие распространения физиологического возбуждения на места, соседние с теми на сетчатке, которые подверглись действию света.

Более строгое объяснение сформулировал физик и физиолог Г. Гельмгольц. По Гельмгольцу, первопричина иррадиации заключается в следующем. Каждая светящаяся точка изображается на сетчатке глаза в виде маленького кружка рассеяния из-за несовершенства хрусталика, неточной аккомодации\* и пр. Когда мы рассматриваем светлую поверхность на темном фоне, вследствие абберационного\*\* рассеяния как бы раздвигаются границы этой поверхности и поверхность кажется нам больше своих истинных геометрических размеров; она словно простирается за края окру-

\* Аккомодация — изменение кривизны поверхности хрусталика, фокусировка глаза.

\*\* Абберация — искажение изображения, вызываемое несовершенством реальной оптической системы.

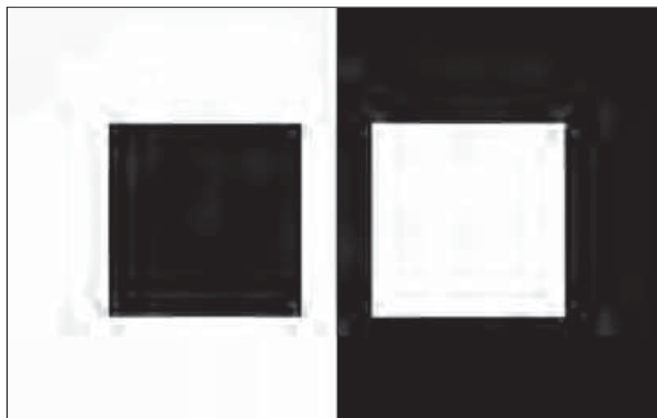
жающего ее темного фона. Эффект иррадиации сказывается тем больше, чем хуже глаз аккомодирован.

Великий итальянский художник, ученый и инженер Леонардо да Винчи в своих записках говорит о явлении иррадиации так: «Когда Солнце видимо за безлиственными деревьями, все их ветви, находящиеся против солнечного тела, настолько уменьшаются, что становятся невидимыми, то же самое произойдет и с древком, помещенным между глазом и солнечным телом. Я видел женщину, одетую в черное, с белой повязкой на голове, причем последняя казалась вдвое большей, чем ширина плеч женщины, которые были одеты в черное. Если с большого расстояния рассматривать зубцы крепостей, отделенные друг от друга промежутками, равными ширине этих зубцов, то промежутки кажутся много большими, чем зубцы...»

На целый ряд случаев наблюдений явления иррадиации в природе указывает в своем трактате «Учение о цветах» великий немецкий поэт И. Гёте. Он так пишет об этом явлении: «Темный предмет кажется меньше светлого той же величины. Если рассматривать одновременно белый круг на черном фоне и черный круг того же диаметра на белом фоне, то последний нам кажется примерно на  $\frac{1}{5}$  меньше первого. Если черный круг сделать соответственно больше, они покажутся равными. Молодой серп Луны кажется принадлежащим кругу большего диаметра, чем остальная темная часть Луны, которая иногда бывает при этом различима».

В темном платье люди кажутся тоньше, чем в светлом. Источники света, видные из-за края предмета, производят в нем как бы выемку. Линейка, из-за которой появляется пламя свечи, представляется с зарубкой в этом месте. Восходящее и заходящее солнце делает вырезку в горизонте. Черная нить, если ее держать перед ярким пламенем, кажется в этом месте прерванной; а раскаленная нить лампы накаливания кажется толще, чем она есть в действительности.

В 1856 году Гельмгольц предложил в качестве иллюстрации рисунок с двумя квадратами (илл. 1). Белый квадрат на черном фоне кажется большим, чем точно такой же черный квадрат на белом фоне (иллюзия квадратов).



1

Белый цвет как будто раздвигает границы белого квадрата на черном фоне — положительная иррадиация и, возможно, сжимает черный квадрат на белом — отрицательная иррадиация.

И не только! Заметим, что, помимо всего прочего, черная половина рисунка зрительно меньше белой. Из двух вертикальных полос, которые разделяют квадраты, черная также меньше белой.

Вообще говоря, возникновение феномена иррадиации при восприятии подобных рисунков удивительное обстоятельство, потому что яркость света при наблюдении иррадиации в природе в десятки, если не в сотни раз превышает яркость света, отраженного от самой белой бумаги. В природе — это сияющие объекты на фоне ночного неба, например восходящее и заходящее солнце или диск луны, это ветки дерева на фоне солнца или черная нить на фоне яркой лампы.

Разница воспринимаемых размеров квадратов, строго говоря, может возникать в силу различных причин.

Первая из них — это собственно иррадиация в классическом ее понимании. Белый квадрат зрительно увеличивается, а черный уменьшается.

Вторая. Попробуем предположить, что независимо от наличия иррадиации существует какая-то другая самостоятельная иллюзия зрительного восприятия, в результате которой белый квадрат

увеличивает свой размер. Или черный квадрат уменьшает свой. Или то и другое происходит одновременно.

Третья. Известен феномен фигуры и фона, когда последние по каким-либо причинам меняются местами и происходит скачок размера. Не поэтому ли квадраты изменяют свой воспринимаемый размер?

И четвертая. Совместное действие иррадиации и одной или нескольких из указанных причин.

В дальнейшем мы рассмотрим все эти случаи.

**Иллюзия квадратов.** Сложность анализа иррадиации в том, что различные наблюдатели воспринимают иллюзию квадратов в разной степени, а некоторые вовсе не воспринимают. Это зависит от остроты зрения, расстояния до чертежа, наличия или отсутствия очков, условий освещенности, белизны бумаги.

Ученые специально оговаривают, что нагляднее всего иррадиация воспринимается расфокусированным, нерезким зрением. По сути, иррадиация — это привилегия близоруких

Для тех, кому никак не удастся увидеть описываемый эффект, можно рекомендовать самый доступный способ: посмотреть на рисунок через видоискатель зеркальной камеры, расфокусировав объектив. Это соответствует теории Гельмгольца: рассеяние света в системе объектива, неточность аккомодации, изображение точки кружком рассеяния на фотографической эмульсии. Такой феномен хорошо известен в фотографии, он приводит к появлению ореолов на светочувствительных материалах. Фотографический метод регистрации иррадиации — самый надежный. Заметим, что он значительно усиливает эффект из-за того, что степень нерезкости объектива гораздо больше возможной нерезкости глаза.

Вообще же иррадиация существует на двух уровнях.

*Первичная иррадиация* наблюдается при абсолютно резком зрении и рассматривании рисунка вблизи. На границе белого квадрата большинство наблюдателей ощущают некое свечение, мерцание. Но оно не приводит к изменению видимого размера квадратов, пока зрение остается резким, и мы различаем границу

черного и белого в облаке этого мерцания. Нужно отметить, что нечто подобное возникает и на границе двух контрастных цветов, например красного и зеленого.

И второй уровень иррадиации — это *феноменальная иррадиация*, которая действительно способна значительно раздвигать границы белых предметов на черном фоне (или, возможно, уменьшать размеры черных на белом). В отличие от первичной, эффект феноменальной иррадиации зависит от расстояния до рисунка и усиливается при увеличении этого расстояния. Чтобы наблюдать этот эффект, совершенно необходимо нерезкое, расфокусированное зрение и наблюдение издалека.

При таком наблюдении размер белого квадрата по сравнению с черным существенно увеличивается и абсолютно не соответствует той разнице, которую мы ощущаем, когда рассматриваем рисунок вблизи (илл. 2, фотография).

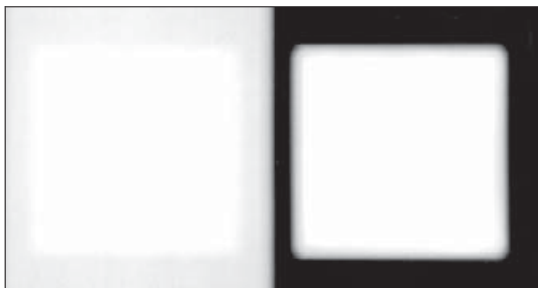


2

Снимок сделан зеркальным аппаратом, объектив наведен на бесконечность, расстояние до рисунка 30 см. Из-за расфокусировки объектива вокруг белого квадрата возникает светящийся ореол, каждая белая точка на границе квадрата и черного фона изображается большим кружком рассеяния. Границы белого квадрата раздвигаются, и он увеличивается.

Ощутить столь значительную иррадиацию можно только нерезким зрением. Близорукие могут снять очки для дали, а дальнорезкие, наоборот, надеть очки для чтения.

Интересно, что для возникновения иррадиации важен не контраст между квадратом и фоном, а именно белизна бумаги. Например, белый квадрат на светло-сером фоне в такой же степени подвержен иррадации (илл. 3, фотография).



3

Вместе с тем можно значительно уменьшить иррадиацию. Для этого достаточно заменить белый цвет серым (илл. 4). Никакого мерцания, неопределенности границ больше не наблюдается. Но все равно *серый квадрат на черном воспринимается большим, чем черный на сером*.



4

Фотография 5 показывает, что для серого квадрата на черном фоне иррадиация перестает работать, как только серый цвет приобретает достаточную интенсивность.



5

Итак, замена белого серым уменьшает, если не устраняет полностью, как первичную, так и феноменальную иррадиацию. Однако отнюдь не разницу в размерах квадратов.

*Таким образом, иррадиация не является единственной причиной возникновения иллюзии квадратов.* Иррадиация начинает работать только при определенных условиях. Причину зрительного неравенства квадратов в этом случае надо искать в чем-то другом. И мы постараемся ее найти.

В дальнейшем будем рассматривать иллюзию квадратов при восприятии вблизи резким зрением без учета иррадиации.

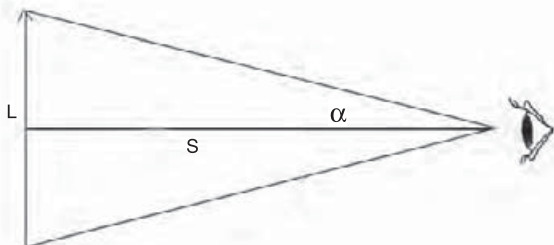
# Картинное пространство

**Реальное пространство.** Прежде всего, необходимо различать два разных пространства. Первое — это реальное (объективное) пространство нашего существования. В этом пространстве физический размер объекта не зависит от его удаленности и рельсы не сходятся. Реальное пространство схематически показано на иллюстрациях в книге. Это как бы взгляд сбоку на расположение объектов перед глазом зрителя.

И второе пространство — визуально воспринимаемое (субъективное). В нем видимый размер объекта зависит от расстояния, а рельсы сходятся.

Поэтому читатель должен каждый раз представить себе, что видит в данной ситуации глаз, показанный на рисунке справа.

В этой главе использованы некоторые данные из книги Б. Раушенбаха *Системы перспективы в изобразительном искусстве*.



Как мы воспринимаем величину предметов и их удаленность в реальном трехмерном пространстве? Предмет имеет два размера: физический (линейный)  $L$  и угловой  $\alpha$ , расстояние до предмета  $S$  (илл. 6).

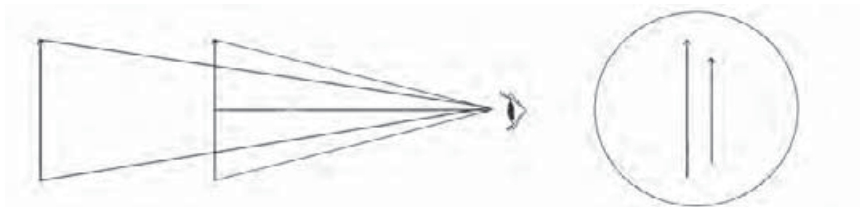
Глаз способен воспринимать величину посредством угла зрения, это угловой размер. Он связан с величиной изображения предмета на сетчатке глаза, которая, казалось бы, объективно отражает то, что видит глаз как оптическая система (пусть даже изображение на сетчатке составит всего несколько миллиметров). Однако сетчатка — это не экран, за которым сидит зритель-мозг и рассматривает изображение.

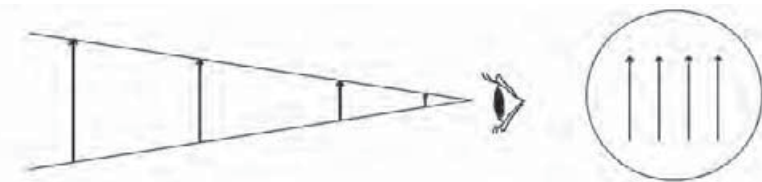
И все же видим мы не столько глазом, сколько мозгом. Глаз дает только первичную информацию об объекте, а мозг исправляет размер сетчаточного образа, увеличивает и трансформирует его. Причем, трансформация эта происходит подсознательно. И в результате мы видим того же человека, но уже совершенно другого размера. Это *видимый, воспринимаемый* размер объекта.

Кроме того, нельзя забывать, что зрительное восприятие должно соответствовать осязательному, которое дает более точную информацию об окружающих предметах. Поэтому размеры предметов мы хорошо знаем.

Физический размер объектов в реальном пространстве, естественно, сохраняется. Зато угловой размер увеличивается при приближении объекта к глазу и уменьшается при его удалении.

В визуальном пространстве видимый, исправленный мозгом размер далекого объекта, вообще говоря, меньше, чем близкого, так как воспринимается под меньшим углом (илл. 7).





8

Возможна и другая ситуация: несколько объектов разной величины имеют один угловой размер (илл. 8). В этом случае видимые их размеры должны совпадать\*.

(Удаленные объекты на рисунках не уменьшены. Справа показаны видимые размеры. Глаз на рис. 8 рассматривает второй объект слева.)

Но это не всегда выполняется. Необходимо учитывать так называемую *константность* восприятия размера. Это уменьшение слишком близких объектов (рука у глаза) и увеличение удаленных. На близких расстояниях это может быть полная константность, видимый размер знакомого объекта не изменяется, даже если тот движется и соответственно меняется его угловой размер. Знакомые объекты в этом интервале воспринимаются в их действительном размере.

И только достаточно далекие объекты мы воспринимаем объективно уменьшенными.

Хотя и они на еще больших расстояниях увеличиваются мозгом до 4 раз. А для очень далеких опять возможна полная константность, воспринимаемый размер перестает зависеть от расстояния.

Следовательно, в каких-то случаях видимый размер объекта равен его физическому размеру, а в других будет значительно меньше этого размера\*\*.

Таким образом, видимый размер зависит от удаленности объекта. Глаз определяет удаленность с помощью специальных признаков. Различают *монокулярные* признаки глубины (видение одним глазом) и *бинокулярные* (видение двумя глазами).

Монокулярные признаки — это уменьшение размеров удаленных предметов, воздушная перспектива (уменьшение четкости

\* Так художник держит карандаш на вытянутой руке и большим пальцем «отмеряет» размеры далеких объектов. Если смотреть при этом на дом вдаль, карандаш будет такой же большой как дом. А если смотреть на карандаш, дом уменьшится до размера карандаша.

\*\* Более того, близкие области пространства воспринимаются в обратной перспективе. Если рассматривать длинный и узкий стол или рельсы с близкого расстояния, параллельные линии не сходятся в глубину, а, наоборот, расходятся.

и цвета удаленных объектов из-за воздушной дымки), заслонение и перспектива теней.

Признаки глубины, связанные с работой глаза (наличием двух глаз), бывают бинокулярными и монокулярными. Бинокулярные: сведение зрительных осей двух глаз в одну точку (конвергенция); различия в изображениях, даваемых правым и левым глазом (бинокулярная диспаратность). Монокулярные: фокусировка глаза на предмете (аккомодация); неодинаковое смещение близких и далеких предметов относительно друг друга при движении головой или движении самих предметов (двигательный параллакс). Благодаря бинокулярным признакам мы воспринимаем предметы в окружающем трехмерном пространстве объемными.

Бинокулярные признаки глубины применимы на близких расстояниях (до нескольких метров). В то время как монокулярные работают и на больших расстояниях.

Самый естественный способ решения задачи — сравнение. Узнаваемый объект: фигура человека, дом, дерево и так далее сравнивается со своим физическим размером, известным из визуального опыта. И таким образом достаточно точно определяется удаленность. Разумеется, оценка эта осуществляется подсознательно на основании опыта существования человека в трехмерном пространстве.

**Феномен картины.** Восприятие пространства в плоском изображении значительно отличается от восприятия привычного трехмерного пространства.

Начнем с того, что не все признаки глубины, которые действуют в реальном пространстве, можно изобразить. Это признаки, связанные со стереоскопическим характером зрения, а также аккомодация и параллакс движения. Зато вполне изобразимы монокулярные признаки (они и называются изобразительными), эти признаки вызывают ощущение пространства в плоском изображении.

Ранее отмечалось, что бинокулярное зрение работает только на близких расстояниях. Но и картины мы рассматриваем с близкого расстояния. Поэтому благодаря бинокулярному зрению мы

однозначно воспринимаем рисунок или картину как реальный плоский предмет на определенном расстоянии от глаза. Так что пространство, которое мы «видим» в этой плоскости, противоречит тому, что «говорит» зрение. И в этом основная трудность исследования подобных процессов.

В конфликт вступают два восприятия: зрительное и рациональное. *Зрительное* восприятие отличается тем, что оно лишено логики. Для него нет узнаваемых объектов на картине, все они только геометрические фигуры и цветовые пятна на плоскости.

А *рациональное* восприятие, наоборот, основано исключительно на логике, оно видит в геометрических фигурах и цветовых пятнах только узнаваемые объекты и их возможное расположение в воображаемом пространстве картины.

Такое деление восприятия на две составляющие, конечно, достаточно условно. Ведь та и другая существуют одновременно и влияют друг на друга. И все же деление это полезно, поскольку отражает двойственность восприятия плоского изображения. Можно предложить другое деление: плоскостное и пространственное восприятия, неосознанное и сознательное, композиционное и конструктивное.

Особенно трудно анализировать зрительное восприятие. Это восприятие первичное, художники называют его обобщенным или беспредметным. Его следует назвать естественным или даже объективным, потому что оно наиболее всего адекватно языку изображения. Хотя естественность эта достигается с трудом и в полной мере присуща только художнику. Отметим, что зрительное восприятие может ошибаться, мы называем это зрительными иллюзиями.

Каждое из двух восприятий дает свое видение плоского изображения: как двухмерного и трехмерного. В случае плоского изображения конфликт двух восприятий разрешается таким образом, что мы ощущаем оба эти варианта одновременно.

По этой причине возникает то удивительное явление, которое психологи называют *феноменом картины*, а некоторые так просто восьмым чудом света.

«Картины — уникальный класс предметов, потому что они одновременно видны и сами по себе, и как нечто совсем иное, чем

просто лист бумаги, на котором они нарисованы. Картины парадоксальны. Никакой объект не может находиться в двух местах одновременно, никакой объект не может быть одновременно двухмерным и трехмерным. А картины мы видим именно так. Картина имеет совершенно определенный размер и в то же время она показывает истинную величину человеческого лица, здания или корабля. Картины — невозможный объект», — утверждает психолог Ричард Грегори.

Запомним эту *одновременность*, она чрезвычайно важна для дальнейшего.

Линейная перспектива хорошо передает перспективу размеров, но полностью игнорирует поправки мозга, в том числе и константность восприятия величины. Об этом можно судить, например, по фотографиям. Очень близкие предметы на них не уменьшены, а очень далекие не увеличены. Кроме того, величина изображенных на картине объектов не преобразуется мозгом, как это происходит в реальном пространстве.

И это легко объяснить. Ведь для глаза на картине нет «близких» и «далеких» объектов. Все они находятся в плоскости картины, все на одном расстоянии от глаза. Поэтому их величина не нуждается в поправках\*.

Но тогда мы можем предполагать, что видимые размеры изображенных на картине объектов однозначно связаны с их угловыми размерами, а точнее с их размерами на сетчатке глаза.

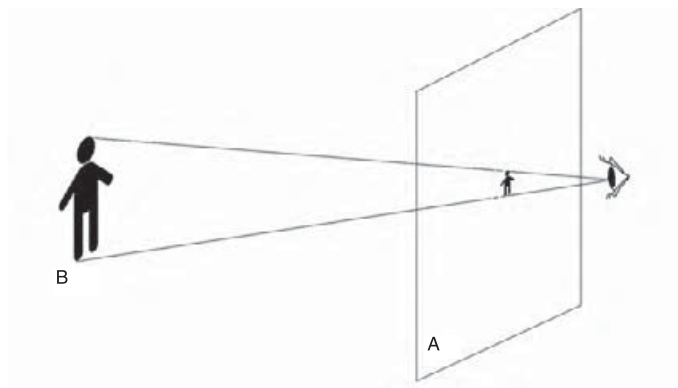
В то время как в реальном пространстве мозг исправляет размеры объектов в зависимости от их удаления. Например, объект в пространстве удаляется от глаза или приближается к нему. Его угловой размер соответствующим образом уменьшается или увеличивается, но видимый размер может оставаться постоянным, а если изменяется, то не в такой степени, как угловой.

При наличии изобразительных признаков перспективы на картине зритель достаточно точно определяет удаленность объектов изображения в кажущемся пространстве. Но тогда по этой удаленности и угловому размеру он в состоянии определить и относительную величину того или иного объекта в картинном пространстве (однако эта величина может не соответство-

\* Трансформацию видимого изображения, производимую мозгом, можно условно разделить на два этапа. Первый — это увеличение и переработка изображения на сетчатке. Второй — коррекция видимого изображения в зависимости от удаленности объекта в пространстве. Первый этап трансформации при восприятии картины, естественно, остается. Зато второй практически отсутствует.

вать действительному размеру узнаваемого объекта, того же человека).

**Воображаемое пространство.** Леонардо да Винчи предлагал художнику, который хочет следовать линейной перспективе, рисовать на стекле. При этом художник должен закрыть один глаз и зафиксировать положение головы. Он очерчивает контуры удаленных объектов, и таким образом получает эскиз в правильной перспективе (илл. 9).



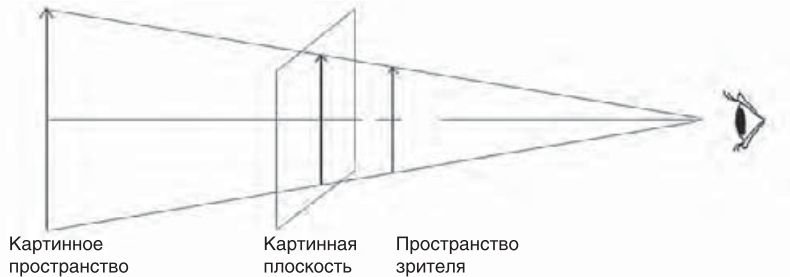
9

В — реальный человек в пространстве за стеклом, А — его изображение в плоскости стекла. Угловые размеры равны по условию построения линейной перспективы.

Теперь представим себя зрителем, который рассматривает эскиз на стекле на фоне освещенной стены, причем, с того же расстояния. Ситуация кардинально меняется: изображение (пятно краски на стекле) существует реально, но объект изображения отсутствует. Пространство за стеклом пустое, в нем нет ни одного реального объекта. И все же в большинстве случаев зритель воспринимает несуществующего человека именно в этом пространстве.

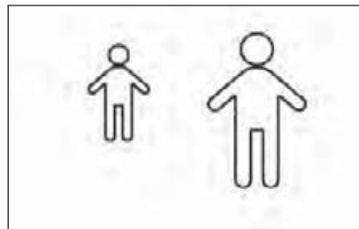
Обычно мы имеем дело с непрозрачными рисунками и картинами. Но при этом ничего не изменится. С одной стороны, зритель не в состоянии увидеть то, что находится за бумагой или холстом,

другой — он по-прежнему ощущает за ними трехмерное пространство. Воображаемое пространство за картинной плоскостью называется *картинным*. Пространство перед картиной — это пространство *зрителя*. *Картинная плоскость* (изобразительная плоскость) — это плоскость реально существующего носителя изображения: бумаги, холста и т. д. (илл. 10)



10

На рисунке изображены два человечка (илл. 11), они совершенно одинаковые, но один меньше другого\*. Сознание «видит» маленького человечка в воображаемом картинном пространстве за рисунком, а зрение «говорит», что он находится в плоскости рисунка. Причем оба эти восприятия существуют одновременно, ни одно из них не может победить другое. В этом и состоит феномен любого плоского изображения: рисунка, картины, фотографии. Оно и плоскость, и пространство.



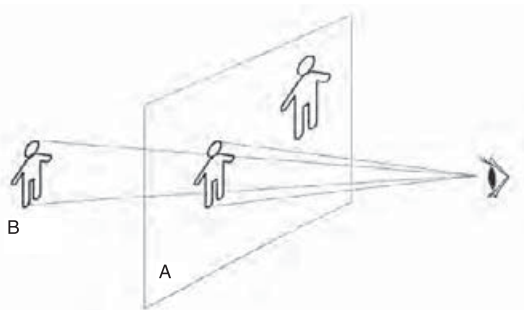
11

Покажем, что угловые размеры изображения объекта в плоском и пространственном его восприятии равны. Иначе, например,

\* Интересно, что большого человечка на рисунке мы не отправляем в картинное пространство и не увеличиваем до его настоящего размера 1м 80 см, а воспринимаем на бумаге в том размере, в котором он изображен.

маленький человечек виделся бы зрителю как два совмещенных изображения разного размера: одного в плоскости рисунка и одновременно другого в пространстве, что, естественно, означало бы смерть изобразительного искусства, смерть всем рисункам и фотографиям.

Действительно, рассмотрим следующий пример. Маленький человечек на рисунке А попадает в картинное пространство и оказывается в некоторой плоскости В. Будем считать, что модель пространства на рисунке раскрывается именно как настоящее пространство (илл. 12).



12

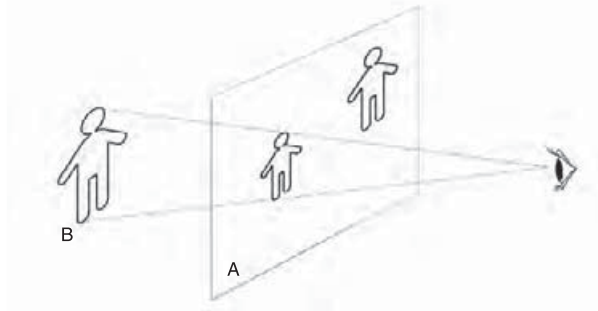
Предположим, что воображаемый размер человечка в плоскости В не увеличился при этом настолько, чтобы угловой его размер остался тем же. То есть угловые размеры человечков А и В будут различными, а именно: размер первого будет больше, чем второго. Но тогда «далекий» человечек для глаза уменьшен.

Не будем забывать, что наш человечек одновременно находится в плоскости А и в плоскости В. И более того, для глаза это один и тот же объект. Изображение нарисованного человечка станет двоиться, чего мы в действительности никогда не наблюдаем (илл. 13).



13

Следовательно, наше предположение оказалось неверным. Размер объекта в плоскости В должен увеличиться таким образом, чтобы угловые размеры объектов в плоскостях А и В были равны (илл. 14).



14

Это является единственным условием того, что конфликт двух восприятий, плоскостного и пространственного, не приведет к противоречию — двоению изображения. И тогда изобразительное искусство останется жить, ничто ему больше не угрожает.

Иначе говоря, линейный размер удаленного в картинном пространстве объекта для того и должен увеличиться, чтобы не изменился его угловой размер. А это есть не что иное, как следствие *одновременного восприятия* двух изображений.

Так что объекты на реальной картине: деревья и облака, обнаженные женщины и мужчины в латах, лошади и собаки, не изменяя видимого размера, переходят из одной точки своего пребывания в другую. В плоском восприятии мы видим их изображение на холсте, в пространственном — изображение точно такого же углового размера в глубине картинного пространства.

Картинное пространство воображается сознанием, оно только похоже на настоящее. Вместе с тем, степень этого сходства такова, что на картине, а тем более на фотографии благодаря ее дошней документальности, мы видим настоящих людей (в том числе и самих себя), настоящие пейзажи и настоящие предметы.

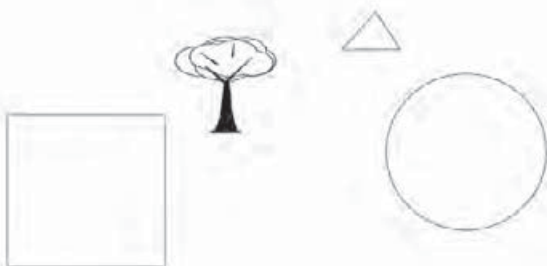
Зрительная ситуация на рисунке А, строго говоря, неоднозначна. Настоящий размер маленького человечка нам неизвестен. Маленький человек воспринимается в картинном пространстве, но

положение его не определено, потому что мы не знаем его размера. Или маленький человечек действительно меньше большого, например, это ребенок (и тогда он не убежит в картинное пространство). Или же его «настоящий» размер больше того, в котором он изображен на бумаге. Возможно, он такой же, как большой, а может быть, даже больше большого.

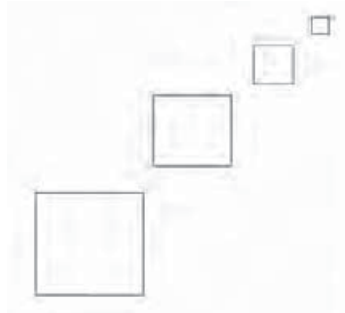
Задача не имеет решения, но включается сознание и предлагает спасительный выход — фигуры одинаковые по величине, просто одна из них дальше. Это чисто умозрительное заключение сделано на основе подобия двух человечков по цвету и форме. Похожие ситуации с двумя или несколькими одинаковыми объектами встречаются нам в жизни на каждом шагу. Это дома вдоль улицы, столбы вдоль дороги и так далее. Сознание, естественно, использует опыт восприятия реального пространства. Другого у него просто нет. Поэтому его заключение, сделанное даже автоматически, неосознанно, можно назвать логическим.

Сознание отправляет маленького человечка в картинное пространство по одной-единственной причине — он такой же, как первый. Это его, сознания, восприятие зрительной ситуации на рисунке. Здесь все держится на слове «*такой же*».

Две произвольные фигуры разного размера дают практически плоскую картинку. С трудом можно себе представить дерево или белый треугольник удаленными в пространстве, хотя они меньше, чем квадрат или круг на переднем плане. С большей определенностью они воспринимаются не в пространстве, а на бумаге (илл. 15).

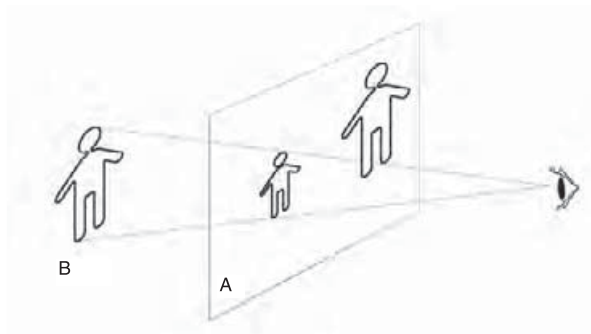


Вместе с тем, ощущение повторения одной и той же фигуры значительно усилится, если взять последовательность подобных фигур с постепенно уменьшающимся размером. Мы воспринимаем это как движение квадрата на переднем плане в глубину картинного пространства (илл. 16).



16

Предположим, что действительные размеры человечков в самом деле одинаковые. В этом случае мы можем определить положение маленького в картинном пространстве. Он находится одновременно в двух точках пространства и должен восприниматься как один и тот же объект. Поэтому он сохраняет свой угловой размер. В результате воображаемый в картинном пространстве маленький человечек *увеличивается* до размеров большого (илл. 17).



17

Никакого пространства за рисунком, конечно, не существует, мы его воображаем. На рисунке изображена всего лишь *модель* настоящего пространства: человечек уменьшен — значит, он находится на большем расстоянии от глаза. Но если бы картинное пространство и далекий человечек действительно существовали, линейный размер последнего должен был бы увеличиться, чтобы сохранился его угловой размер.

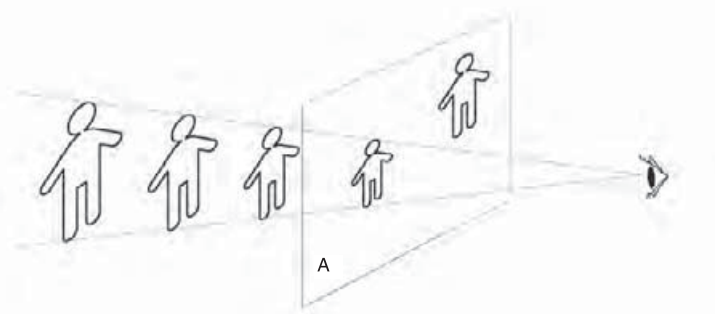
Здесь мы имеем ситуацию, схожую с рисунком на стекле по методу Леонардо да Винчи. Только там существовали два реальных объекта — человек вдалеке и его изображение на стекле. А в нашем случае существует только изображение, а объекта нет. Реальный объект один — это изображение на бумаге, оно и воспринимается зрением. Все остальное — плод нашего воображения.

Мы не можем заглянуть в картинное пространство, поскольку зрительно воспринимаем только изображение на бумаге. Мы представляем маленького человечка большим и далеким, но по-прежнему видим его маленьким в плоскости рисунка. Для зрения доступна одна лишь плоскость изображения. Поэтому все изображенные на ней объекты воспринимаются в этой плоскости, причем в том размере, в котором они изображены.

В самом деле, если бы удаленный в картинное пространство объект действительно воспринимался зрением (а не только сознанием) далеким, все остальные фигуры на картине на какое-то время становились бы нерезкими (фокусировка глаза), чего никогда не наблюдается.

Итак, мы воспринимаем изображение какого-либо объекта в плоскости рисунка или картины и, в то же самое время, в картинном пространстве за этой плоскостью. Причем, для зрителя это один и тот же объект. Он одновременно находится в двух точках пространства и имеет в них различные линейные размеры, но видимый и угловой его размеры в том и в другом положениях одинаковы.

Если мы не можем определить размер маленького человечка в картинном пространстве, он может находиться в любом из положений на рисунке (илл. 18).

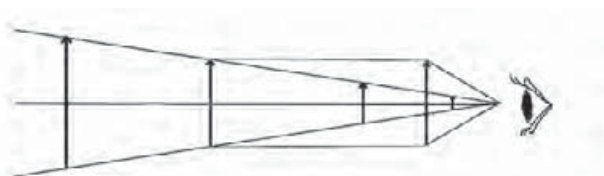


18

Однако в каком бы положении в картинном пространстве он ни находился, угловой размер остается постоянным. При этом можно считать, что все эти воображаемые человечки — один объект. Но тогда возникает совершенно удивительная ситуация. Когда человечек в картинном пространстве приближается, он не увеличивается, как в привычном трехмерном пространстве, а, наоборот, *уменьшается*. А когда удаляется — *увеличивается*.

Это, конечно, противоречит всем нашим представлениям. В привычном пространстве линейный размер сохраняется, а угловой меняется в зависимости от удаления объекта от глаза. В картинном пространстве все происходит наоборот: угловой размер сохраняется, а линейный сжимается или растягивается с изменением кажущейся удаленности объекта. Такое «перевернутое» пространство трудно себе представить.

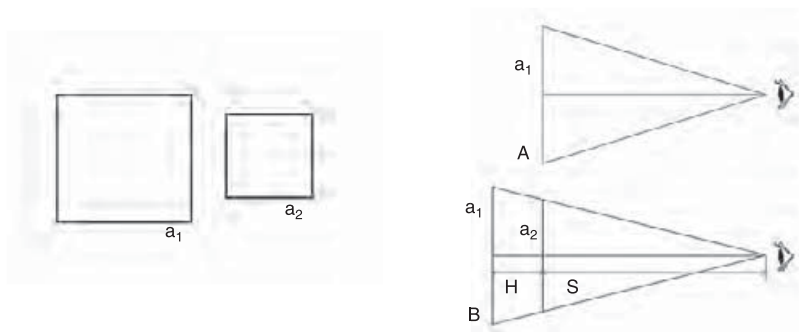
Остается отметить, что тот же рисунок в реальном пространстве имел бы совершенно другой смысл: несколько объектов различной величины выстроились в пространстве таким образом, что их угловые размеры равны. Однако линейный размер сохраняется: при приближении любого из объектов к глазу его угловой размер должен увеличиться (илл. 19).



19

Таким образом, в картинном пространстве действует *закон сохранения углового размера*. В результате, мы отождествляем изображение какого-либо объекта на картине и соответствующий ему воображаемый «объект» в картинном пространстве.

Рассмотрим простейший пример: два квадрата, один из которых больше другого, пусть размеры их на рисунке  $a_1$  и  $a_2$  (илл. 20). Если допустить, что квадраты действительно равны, задача становится вполне определенной, и мы можем найти положение «маленького» квадрата в картинном пространстве.



20

Итак, в плоском восприятии оба квадрата лежат в плоскости рисунка. В пространственном квадрат-1 остается в этой плоскости, а квадрат-2 уходит в глубину воображаемого картинного пространства, увеличивая свой размер до размера большего, и оказывается в плоскости В.

Здесь  $S$  — расстояние от наблюдателя до рисунка,  $H$  — расстояние от изобразительной плоскости до кажущегося положения квадрата-2 в картинном пространстве.

Из подобия треугольников:

$$H = S(a_1 - a_2)/a_2$$

Здесь  $a_1$  — размер квадрата-2 в плоскости В,  $a_2$  — его реальный размер в плоскости рисунка А.

Если  $a_1 = a_2$ ,  $H = 0$ ; если  $a_2$  стремится к нулю,  $H$  увеличивается до бесконечности.

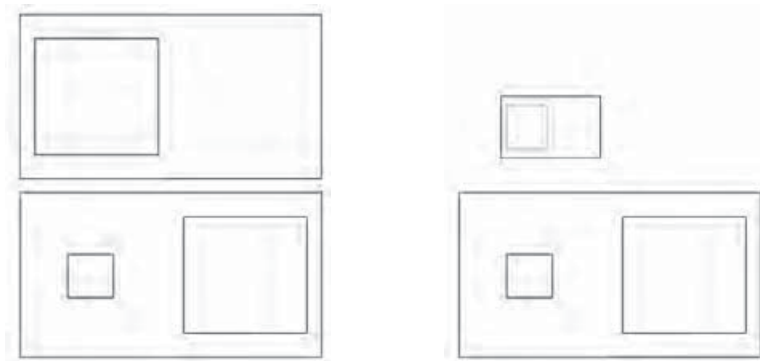
Пусть  $a_2 = 1/2 a_1$ , тогда  $H = S$ . Если квадрат-2 на рисунке вдвое меньше большего, он находится за рисунком на расстоянии, равном расстоянию от рисунка до наблюдателя.

Итак, при наличии в изображении перспективы размеров объект может восприниматься *сколь угодно далеко* в картинном пространстве.

Но можно ли проверить этот результат на опыте, соответствует ли найденная величина воображаемому расстоянию от плоскости изображения до отступающей в картинное пространство фигуры?

Для этого нам необходимо вернуться в реальное пространство, только в нем подобный опыт возможен.

В картинном пространстве маленький квадрат увеличивается до размеров большого. В реальном пространстве, наоборот, большой уменьшился бы до размеров маленького. Вот мы и возьмем копию большого квадрата на отдельном листе бумаги, и будем перемещать этот лист вдаль за плоскость рисунка, пока зритель не увидит большой квадрат вдали и маленький на рисунке одинаковыми по размеру (илл. 21).



21

Опыт показывает тот же результат. При  $a_2 = 1/2a_1$   $H = S$ .

*Линейная перспектива* возникает в изображении при наличии следующих изобразительных признаков: уменьшения размеров фигур по мере их удаления (перспектива размеров), сходящихся линий, заслонения и перспективы теней. К этому нужно добавить еще воображаемую или реальную структурированную горизонтальную поверхность, на которой «стоят» изображенные на картине предметы.

Таким образом, «реальная» глубина пространства в плоском изображении возникает при наличии перспективы размеров. Остальные признаки: заслонение, воздушная или тональная перспектива и так далее могут только усилить эту иллюзию, но не создать ее. Поэтому перспектива размеров (уменьшение размеров подобных объектов) — самое надежное средство создания в картине или рисунке сколь угодно глубокого иллюзорного картинного пространства.

Свои законы линейной перспективы Леонардо да Винчи вывел из наблюдений в природе. Вообще говоря, из этих законов вовсе не следует, что, если в реальности, например, параллельные линии воспринимаются сходящимися, то сходящиеся на плоскости линии станут восприниматься как уходящие в глубину параллельные. И, тем не менее, именно так и происходит. Такое пространственное восприятие плоского изображения — это, конечно, иллюзия. Именно она дарит нам саму возможность существования изобразительного искусства.

Только причина и следствие меняются местами. Теперь сходящиеся линии воспринимаются как параллельные, более светлые фигуры — более далекими. Но не потому мы воспринимаем некоторые объекты уменьшенными, что они далеко. Наоборот, они кажутся далекими, потому что уменьшены в плоскости изображения по сравнению с подобными.

Раскрывая с помощью изобразительных признаков перспективы модель пространства в плоском изображении, мы попадаем в *воображаемое пространство картины*.

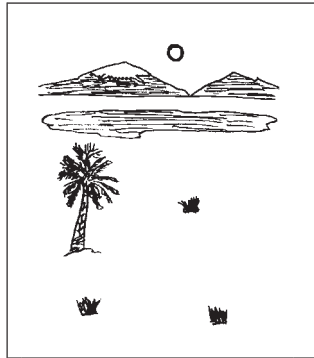
Все средства перспективы, все изобразительные ее признаки в сумме своей создают иллюзию глубокого пространства в изображении. И это иллюзорное пространство настолько «настоящее», что мы воспринимаем его как реальное, и по-другому воспринимать не можем. Носитель изображения, бумага или холст, становится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

Никакого пространства за картиной, конечно, не существует, это плод нашего воображения. Картинное пространство — имитация, хорошо сделанный муляж пространства настоящего. Это об-

\* Однако какие-то из фигур на картине, в нашем примере это квадрат-1, остаются в изобразительной плоскости, которую в этом случае можно считать прозрачной, как стекло Леонардо да Винчи. Напомним, что одновременно картина воспринимается и как плоский предмет.

ман, игра, в которую человек с таким удовольствием играет много веков.

Можно настроить свое сознание на то или иное восприятие. Совершенно плоское изображение без единого изобразительного признака перспективы можно представить пространственным (илл. 22).



22

И наоборот, можно настроиться на плоское восприятие изображения с очевидными признаками линейной перспективы (илл. 23), хотя в данном случае сделать это достаточно сложно.



23, 24

Если вам это удастся, черные человечки на рисунке 24 будут одинаковыми по размеру. Но такое сознательное усилие действует недолго, оно непременно сменяется на противоположное.

И теперь одинаковые человечки на плоском рисунке попадают в картинное пространство (уходящий вдаль коридор). В результате далекие человечки увеличиваются, а последний кажется просто громадным. Остается убедиться в том, что человечки на рисунке действительно одинаковы (илл. 25).



25

Восприятие первого рисунка преимущественно плоскостное, а второго — пространственное. Хотя для глаза один и другой — *только линии и пятна* на плоском листе бумаги. И ничего кроме этого.

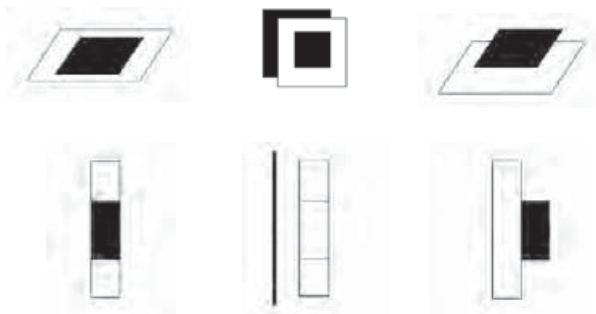
# Выступающее пространство

**Черный квадрат.** Итак, обратимся к условиям жизни фигур в плоскости изображения. Рассмотрим сначала черный квадрат на белом фоне (илл. 26). В чем его тайна?

Из трех возможностей восприятия черного квадрата на белой бумаге: квадрат принадлежит плоскости бумаги, врезан в нее; квадрат это часть черного фона, который находится за бумагой и виден сквозь отверстие в ней; и, наконец, черный квадрат несколько выходит из толщины бумаги и лежит на ее поверхности, мы, как утверждают психологи, выбираем третью (илл. 27).



26



27

Как ни странно, мы воспринимаем эту простую картинку именно как выступающий из бумаги квадрат. Пустое пространство в этом случае беспрепятственно продолжается под квадратом. Ровная поверхность в нашем восприятии стремится сохранить свою целостность. То же самое относится и к любой линии или фигуре, изображенной на бумаге. Точка или линия не разрезает эту поверхность, а как бы лежит на ней

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

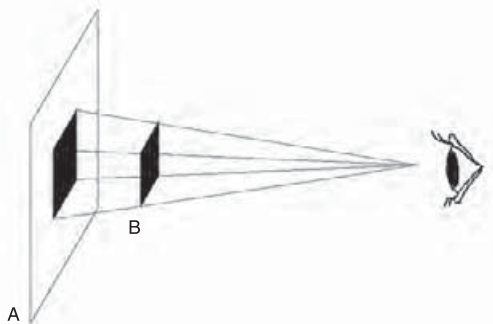
То есть, из трех описанных возможностей, глаз выбирает решение, отвечающее самой *простой* структуре.

Отметим, что белое мы воспринимаем перспективно как далекое, а черное как близкое (основа тональной перспективы). Не в этом ли причина выступления черного квадрата? Другая возможная причина будет рассмотрена в главе «Феномен фигуры и фона».

Итак, черный квадрат принадлежит плоскости рисунка, но одновременно воспринимается в пространстве перед этой плоскостью, он выступает из нее.

Но что самое интересное — выступает он не на те доли миллиметра, о которых говорят психологи, а на вполне ощутимое расстояние (илл. 28). (Это мы докажем ниже).

\* Р. Арнхейм. *Искусство и визуальное восприятие*.



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

Пусть черный квадрат зрительно выступает из плоскости рисунка на определенное расстояние, при этом он не может изменить свой угловой размер — выйти из конуса зрения. Но тогда черный квадрат при своем выдвижении вперед *уменьшается* по сравнению с размерами, которые он имеет в плоскости изображения А. И уменьшение это тоже вполне реально. Если мы обнаружим его в конкретных примерах, тогда наше предположение верно: квадрат действительно выступает.

Черный квадрат при выступлении из плоскости рисунка сохраняет свой угловой размер, потому что он, как и в случае картинного пространства, находится одновременно в двух положениях: на бумаге и в пространстве перед ней. При этом изображение квадрата не двоятся, мы воспринимаем один квадрат, а не два разного размера. Это значит, что видимые размеры черного квадрата в двух положениях одинаковы. А значит, одинаковы и угловые размеры.

Причем, видимый размер квадрата на рисунке А в этом случае равен размеру уменьшенного квадрата в положении В, поскольку именно он воспринимается как *реальный объект*. Напомним: в случае картинного пространства реальным было изображение на бумаге.

Выступающие из картинной плоскости фигуры образуют иллюзорное *выступающее пространство*. Оно не имеет ничего общего с картинным пространством хотя бы потому, что не зависит от наличия в изображении признаков линейной перспективы. Только одно объединяет оба этих пространства — закон сохранения углового размера.

Картинное пространство воображается сознанием, в то время как зрение воспринимает картину плоской.

Выступающее пространство, наоборот, воспринимается, прежде всего, зрительно. Можно считать, что это иллюзия зрения. Хотя сознание играет определенную роль в этом восприятии (см. главу «Феномен фигуры и фона»).

Феномен выступающего пространства заключается в том, что некоторые из изображенных на картине объектов (в нашем при-

мере это черный квадрат) воспринимаются не в картинной плоскости, а перед ней в пространстве зрителя.

Надо лишь помнить о том, что выступает не рисунок с квадратом как объект в реальном пространстве, а всего лишь изображение квадрата. А это совершенно разные вещи. Перемещение реальных предметов в трехмерном пространстве и их изображений в пространстве картины не имеют ничего общего. Реальный предмет увеличивается, когда находится близко и уменьшается вдали. Изображение предмета уменьшается, когда движется к зрителю и увеличивается, когда движется от него. Только в последнем случае «движение» это не осуществляется реально, оно кажущееся, это иллюзия пространственного восприятия плоского изображения.

Итак, черный квадрат выступает вперед из белой бумаги и потому уменьшается. Именно уменьшается, а не увеличивается. Вместе с тем, у многих авторов можно встретить противоположное восприятие черного квадрата — как отступающего, как провала, дырки в плоскости бумаги.

Восприятие черного квадрата далеким, конечно, сознательное, рациональное. В жизни мы привыкли к тому, что объекты, удаленные от источника света, погружены в тень, то есть, чаще всего черное по смыслу — это действительно дальний план. Или, скажем, черное небо ночью, правда, с ним загадка — то ли оно далекое, то ли близкое.

Другая причина — уменьшение размеров черного квадрата. Жизненный опыт подсказывает: «раз он уменьшен, значит, находится дальше», то есть отступает, а не выступает. Так и происходит в реальном пространстве. Но как мы уже знаем, в пространстве изображения совершенно другие законы: выступающая фигура уменьшается, а отступающая увеличивается. Это невозможное, непредставимое пространство. Так что жизненный опыт в данном случае не лучший советчик.

Позднее мы докажем, что черный квадрат действительно выступает из бумаги вперед и при этом необходимо уменьшается. Затем мы определим количественно это уменьшение, а потом и величину выступления черного квадрата.

**Как смотреть.** Прежде, чем перейти непосредственно к сравнению белого и черного квадратов и определению кажущейся разницы в их размерах, необходимо сделать важное замечание.

Визуальное сравнение двух фигур (двух величин) — чрезвычайно тонкая и трудная работа, требующая огромного напряжения. То одна фигура кажется большей, то другая. А иногда глаз попадает в «плохую» точку на рисунке и фигура «прыгает», меняя свой размер.

При некоторых условиях любая фигура (или часть фона) действительно «обращается» в свою противоположность и становится фоном (или фигурой). При этом происходит скачок размера, который может спутать наши зрительные опыты. Одинакового размера фигуры будут казаться различными, а различные, наоборот, одинаковыми. Поэтому необыкновенно важно сразу же определить, как «можно» смотреть на фигуры, а как «нельзя», то есть *правила поведения для глаза*.

Лучше всего смотреть, не отрываясь в одну правильно выбранную точку, воспринимая соседние фигуры исключительно нерезким, периферийным зрением.

Целесообразно фиксировать глаз на фигуре, которая ближе к наблюдателю, в наших опытах это черные фигуры. При этом не появится опасность, что фигура изменит свой видимый размер. А вот если внимание задержится на белой фигуре, она может уменьшиться.

При сравнении квадратов на рис. 1 лучше всего смотреть на черный квадрат или на черный фон.

Можно переводить взгляд с одной фигуры на другую. Только делать это надо быстро, не задерживая внимание на фоне.

Можно также сравнивать размеры горизонтальных сторон квадратов. Смотреть при этом нужно исключительно на границу черного и белого, но не «внутри» квадратов.

О причине столь нервного поведения фигур на картине читатель узнает в главе «Феномен фигуры и фона».

**Белый квадрат.** Исследуем теперь изображение белого квадрата на черном фоне (илл. 29).

Восприятие этого рисунка двойственно: мы воспринимаем или белый квадрат на черном фоне или черное «окно» на белом. Белая бумага как бы продолжается под черным окном и недвусмысленно указывает, что именно она является фоном (илл. 30).



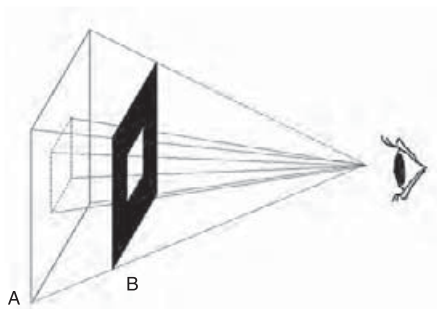
29



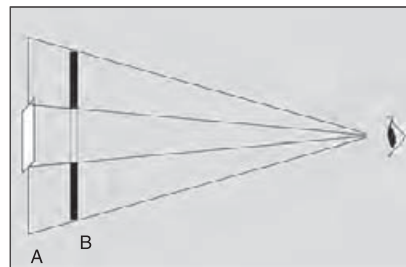
30

Черная половина на рисунке зрительно меньше белой. Это может произойти по одной единственной причине: черное окно *выступает* вперед (как выступает черный квадрат) и потому воспринимается уменьшенным. Однако белого квадрата это не касается. Он и не квадрат вовсе, а видимая сквозь квадратное отверстие в черном часть белой бумаги. Иначе говоря, объективно «белый квадрат» остается в плоскости рисунка и размер его не изменяется.

На рисунке черное окно выступает из плоскости изображения (илл. 31, 32).



31, 32



Здесь А — плоскость рисунка, В — иллюзорное положение черного «окна»\*.

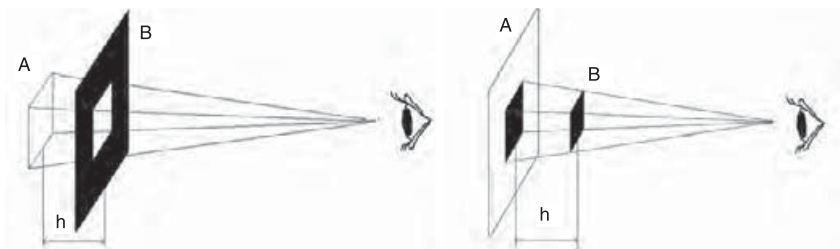
Выступая вперед, черное окно *уменьшает* свой видимый размер точно так же, как уменьшается черный квадрат при своем выдвижении, что хорошо видно на чертеже. Уменьшаются и размеры отдельных его частей, например, квадратный вырез в черном окне. Мы, однако, не видим белый квадрат уменьшенным, потому что перспективно воспринимаем его далеким, а именно в плоскости А сквозь вырез в плоскости В. Заметим, что *реальный объект* в этом случае — это поверхность белой бумаги в плоскости рисунка А.

Очевидно, если квадрат нарисован белой краской на черной бумаге, пространственное восприятие его не изменится. Просто в этом случае мы скажем, что белый квадрат *отступает* из черного фона назад в плоскость «белой бумаги». Так что относительно черного фона белый квадрат отступает и возвращается в плоскость на некотором расстоянии позади фона, то есть в плоскость реальной или *воображаемой* белой бумаги.

В этом случае можно условно разделить восприятие на два этапа. Первый: рисунок с белым квадратом на черном фоне (не лист бумаги, а изображение) целиком выступает вперед. При этом черный фон уменьшается, соответственно уменьшается и белый квадрат-вырез в нем. И второй: белый квадрат зрительно отступает в плоскость изображения, возвращаясь к своему реальному размеру, а черное окно «остается» в плоскости В.

Поэтому мы вправе говорить об отступлении белого квадрата из черного (серого, цветного) фона. Причем, величина этого отступления равна величине выступления из белого фона черного квадрата или черного окна (илл. 33. 34).

\* Плоскость А показана чисто белой для наглядности, как плоскость белой бумаги. На самом деле черное окно находится одновременно и в плоскости А, и в плоскости В.



Но при этом белый квадрат не прорывает плоскость рисунка и не попадает в картинное пространство. Это могло бы произойти, если бы на рисунке был изображен еще один белый квадрат меньшего размера. В этом случае маленький белый квадрат находился бы в двух положениях одновременно: в плоскости изображения (белая бумага) и в картинном пространстве (илл. 35).



35

Строго говоря, такой фигуры, как белый квадрат на черном фоне вообще не существует хотя бы потому, что у него нет своего контура (об этом ниже). Белый квадрат — это кусок белой бумаги за черным окном, воздух. Это как дырка от бублика. Нет бублика — нет и дырки.

Таким образом, при восприятии иллюзии квадратов белый квадрат отнюдь не увеличивается, а черный, наоборот, уменьшается, что и вызывает иллюзию. Напомним, что речь идет о восприятии без учета иррадиации.

**Контур.** Нас будет интересовать, на сколько уменьшается черный квадрат и с чем его сравнивать. Мы не можем сравнивать размер черного квадрата с размером белого. Ведь белый квадрат при определенных условиях также изменит свой размер (феноменальная иррадиация).

Существует ли в плоскости изображения что-либо неизменное и абсолютно надежное? Да, это контур квадрата или вообще произвольной фигуры. Тонкие контурные линии всегда принадлежат плоскости бумаги. Контур — это самый надежный и объективный свидетель в изображении, это хранитель настоящего размера путешествующих в пространстве фигур, тональ-

ных и цветовых масс. Остается только добавить, что контур, очевидно, не подвержен иррадиации. Иначе он стал бы невидимым.

Заметим, что тонкие линии воспринимаются не «в» фоне, а «на» нем. Однако это выступление из «глубины» бумаги на ее поверхность крайне незначительно, во всяком случае, изменить сколько-нибудь размер контура оно не в состоянии. А потому мы можем не принимать его во внимание\*.

Видимый размер любой выступающей фигуры нужно сравнивать с ее контуром в плоскости изображения. В нашем случае это плоскость А белой бумаги. Если нас интересует величина выступления или отступления фигуры из серого или цветного фона, мы будем сравнивать ее с контуром на этом конкретном фоне (об этом ниже).

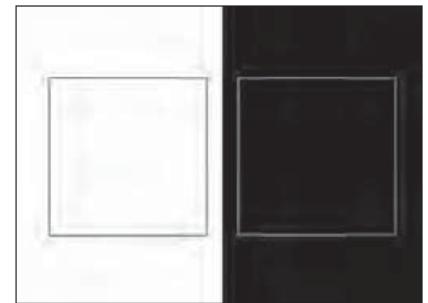
Два одинаковых контура на белом и на черном фоне лежат в разных плоскостях, то есть на разном удалении от зрителя, и потому не равны (илл. 36). Контур на белом зрительно больше, чем контур на черном фоне.

Черный квадрат зрительно меньше своего контура, а белый квадрат на черном равен этому контуру. Это и доказывает, что *черный квадрат выступает из бумаги вперед и уменьшается, а белый не изменяет свой размер* (илл. 37).



Но почему же белый квадрат на черном больше контура на черном, не увеличивается ли он в этом случае (илл. 38)?

\* Тем не менее контурная фигура на какое-то время может выступить из фона как «настоящая» и при этом зрительно уменьшиться. Это явление будет рассмотрено ниже. Чтобы контур спонтанно не изменил свой размер, очень важно правильно на него смотреть. Контур «не любит», когда пристально смотрят внутрь него. Поэтому лучше всего быстро переводить взгляд с одной сравниваемой фигуры на другую, стараясь воспринимать контур как линию, но никоим образом не как фигуру, ограниченную этим контуром.



36

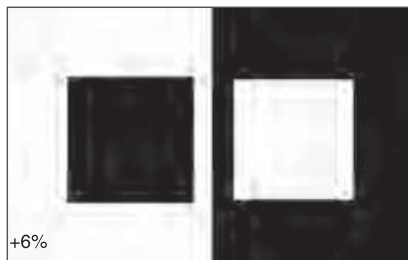
37



38

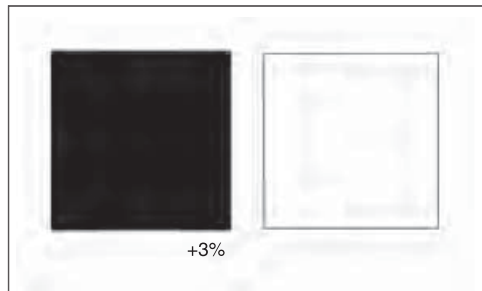
Можно предположить, что черный фон на рисунке 38 целиком выступает вперед, тогда разницу размеров белого квадрата и контура легко объяснить. Контур принадлежит черному фону, выступает вперед вместе с ним и вместе с ним уменьшается. А белый квадрат остается в плоскости белой бумаги позади черного фона и не меняет своего размера. Так что это не белый квадрат увеличивается, а контур уменьшается.

Теперь мы определим количественно уменьшение воспринимаемого размера выступающего черного квадрата. Метод следующий: черный квадрат увеличивается на 2, 3, 4, 6% (илл. 39-42).

39, 40  
41, 42

Из нескольких рисунков нужно выбрать тот, в котором белый и черный квадраты воспринимаются одинаковыми. Большинство испытуемых выбрали рисунок 40, в котором черный квадрат увеличен на 3%\*.

Для черного квадрата и контура на белой бумаге получаются, естественно, те же 3%. Квадрат и контур равны для глаза (илл. 43), если квадрат увеличить на эту величину (это значит вернуть его в плоскость белой бумаги к его реальному размеру).



43

То же для отступающей из черного фона белой фигуры и контура на черном (илл. 44).



44

Расстояние от белой бумаги до выступающей из нее черной фигуры равно расстоянию от черного фона до отступающей из него белой фигуры.

\* Такой метод сравнения, конечно, достаточно грубый. Но здесь мы можем доверять только глазу.

Можно предложить вариант иллюзии квадратов, в котором эффект увеличен ровно в два раза. При этом точность опыта также увеличивается вдвое (илл. 45а).



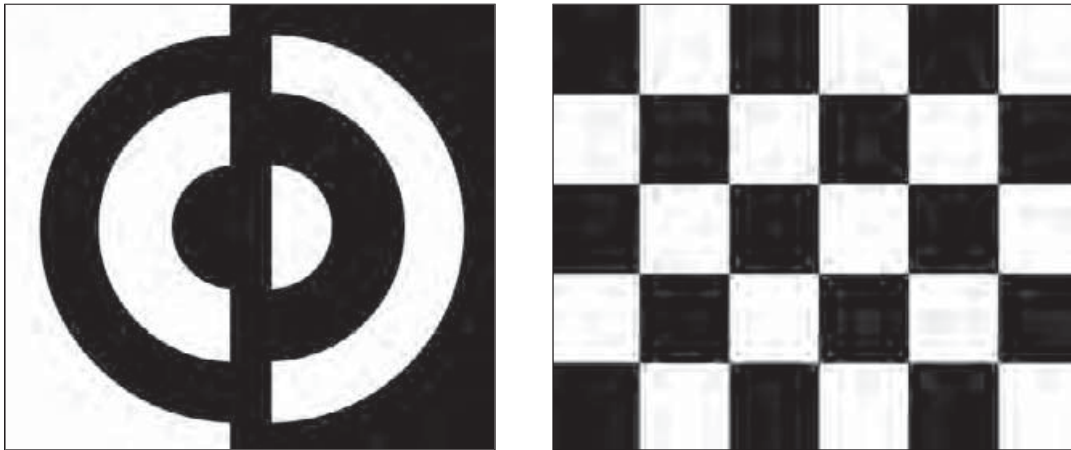
Черная фигура (решетка) выступает вперед и поэтому уменьшается, уменьшаются и все ее части, в том числе и черные промежутки. Но особенность этого рисунка в том, что белые прямоугольники, которые чередуются с равными им черными, при этом увеличиваются на ту же величину. Ширина черных прямоугольников на рисунке зрительно уменьшается на 3%. А ширина связанных с ними белых соответственно увеличивается на 3%. При этом, естественно, эффект удваивается, разница в ширине черных и белых составит 6%.

45а, 45б

Если мы уменьшим все белые прямоугольники на 6%, а черные оставим без изменения, вертикальные белые линии при продолжении совпадут, а ширина черных и белых фигур будет казаться равной (илл. 45б).

Важное замечание: смотреть нужно только на черные промежутки, никоим образом не на белые.

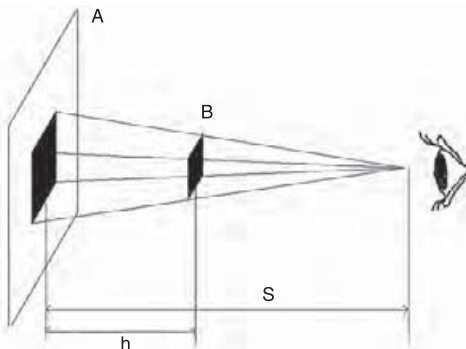
Тот же результат мы получим и на рисунке с кругами (илл. 46). Или можно рассмотреть вариант шахматной доски (илл. 47). Черные и равные им белые фигуры отличаются больше обычного.



Итак, мы определили разницу между воспринимаемыми размерами белого и черного квадратов в одной и той же иллюзии в 3%, допустив отсутствие феноменальной иррадиации. 46, 47

Или более точно: любая фигура черного цвета на белом фоне зрительно уменьшается на 3%.

Теперь можно найти наконец то расстояние, на которое выступает из бумаги черный квадрат (илл. 48).



48

Черный квадрат одновременно находится в плоскости рисунка А (при этом он такого же размера, как белый) и в плоскости В (в ней иллюзорный размер его уменьшен).

Угловые размеры реального черного квадрата в плоскости чертежа А и его иллюзорного двойника в положении В должны быть равны. Черный квадрат зрительно выступает из бумаги вперед до пересечения с образующими конуса угла зрения.

Несложные вычисления дают:

$$h = k S,$$

где  $h$  — расстояние между плоскостью рисунка А и кажущимся положением черного квадрата В,  $S$  — расстояние от рисунка до глаза наблюдателя;

$$k = (a-b)/a,$$

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

Итак, мы получили, что расстояние от чертежа до воспринимаемого в пространстве перед ним положения черного квадрата увеличивается с расстоянием до зрителя.

Самое интересное: *мы воспринимаем черный квадрат непременно уменьшенным и не можем оценить его размер в плоскости изображения\**.

Это еще раз показывает, насколько реально «кажущееся» выступление вперед квадрата. Разумом мы понимаем, что квадрат должен находиться в плоскости рисунка, но зрительно воспринимаем его в плоскости В (в которой размер квадрата уменьшен). Пространственное восприятие полностью подавляет плоскостное.

Получается, что мы просто не в состоянии увидеть какую-либо фигуру на картине или рисунке в ее «настоящем» размере, если фигура эта выступающая. Мы во всех случаях видим ее уменьшенной, в случае черного цвета иллюзорный размер такой фигуры на 3% меньше ее реальной величины на картине. Другие более светлые цвета выступают на меньшую величину. Но причина этого явления отнюдь не иррадиация, а зрительное выступление черных или темных на светлом фоне фигур в пространство зрителя.

Основой для такого вывода послужила иллюзия квадратов. Мы показали, что в иллюзорном пространстве изображения отступающая фигура увеличивается, а выступающая — уменьшается. В нашем случае черный квадрат уменьшается, значит, он высту-

\* Действительно, мы не можем увидеть черный квадрат и контур на рисунке 37 равными, хотя в действительности они равны!

пает вперед из белой бумаги. Но тогда точно так же должна вести себя любая выступающая фигура на той же белой бумаге.

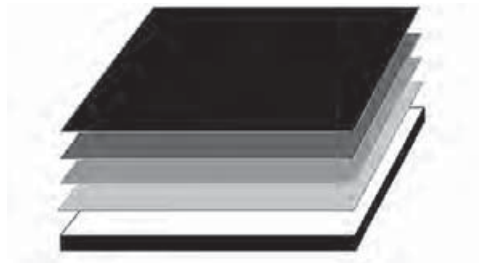
Любая черная (серая или цветная) фигура на белом фоне выходит, выступает из этой плоскости. Фигура эта может иметь довольно большие размеры, например, закрывать половину листа (илл. 49).



49

При этом зрительно такую половину мы воспринимаем *меньшей*, что может означать только одно — она *выступает* из белой бумаги.

То же самое, очевидно, произойдет, если вся бумага будет покрыта краской. Окрашенная поверхность сама становится фигурой и будет выступать из бумаги. Следовательно, *изобразительная плоскость сохраняет свою целостность и в том, что просто не может быть ни серой, ни черной, ни цветной. Любое такое покрытие отторгается от белого и поднимается вверх* (илл. 50).

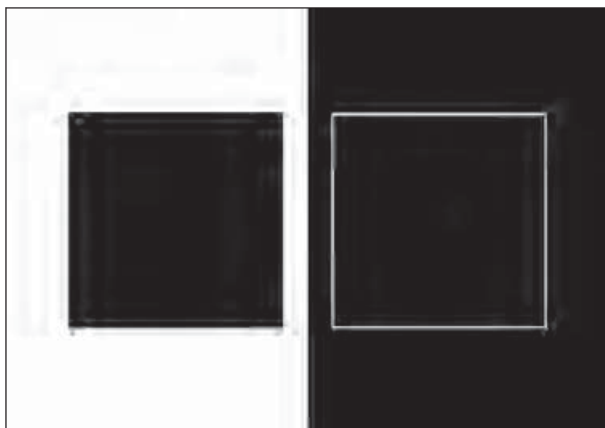


50

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

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

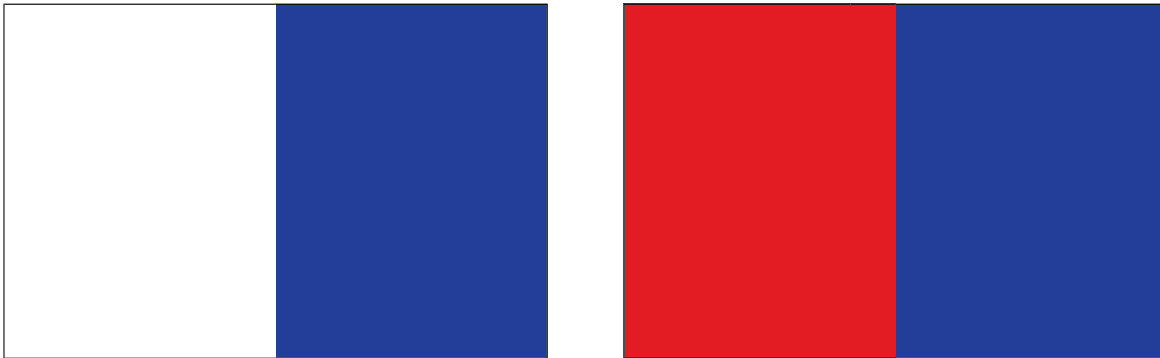
Поскольку черная половина на рисунке 49 или вся черная поверхность — это тоже фигуры, можно предположить, что они выступают из белой бумаги на ту же величину, что и черный квадрат. И действительно это так: черный квадрат на белой бумаге равен своему контуру на черном, размеры того и другого уменьшаются одинаково, и, следовательно, черный квадрат и черная поверхность находятся в одной плоскости (илл. 51).



51

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

Мы в этой книге не касаемся вопросов пространственного восприятия цвета, они слишком сложны. Но последнее замечание действительно и для хроматических цветов, как выступающих, так и отступающих.



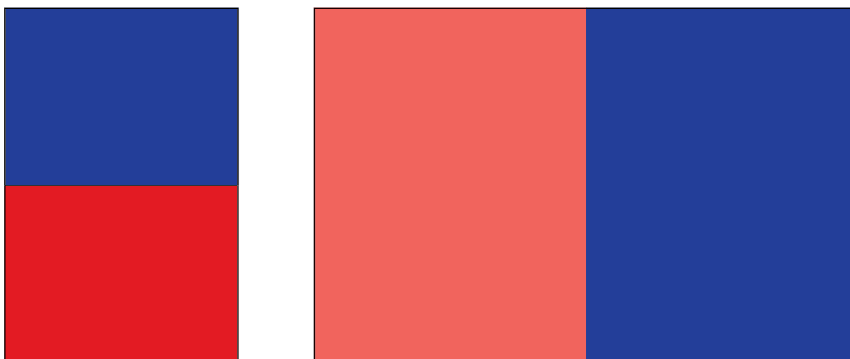
Например, голубая половина рисунка зрительно меньше белой, поэтому она выступает (илл. 52).

52, 53

Так что голубой, по определению отступающий цвет, на самом деле не может сам по себе прорвать изобразительную плоскость и уйти в картинное пространство. Для чего необходимы какие-то дополнительные условия: такие как линейная перспектива.

Если, например, на белую бумагу положить голубое пятно, объективно оно будет выступать из бумаги. Это значит, что понятие «отступающих» и «выступающих» цветов скорее рациональное, нежели реальное, зрительное. Или иначе: выступают и отступают такие цвета только в узкой области перед картиной в пространстве зрителя.

Главное для нас — это не цвет, а его яркость или светлота. Заметим, что самая большая яркость у белого цвета, а самая ма-



54, 55

ленькая — у черного, все хроматические цвета находятся в промежулке между белым и черным.

Если заполнить две половины листа голубым и более светлым красным, голубая половина уменьшается, то есть выступает из красного (илл. 53). Что конечно же противоречит самому смыслу понятий «выступающий красный» и «отступающий голубой».

Даже в таком положении трудно вообразить голубое «небо» отступающим, далеким (илл. 54).

Если теперь голубой и красный будут одной яркости, обе половины рисунка зрительно воспринимаются одинаковыми (илл. 55), то есть находятся в одной плоскости (одинаково выступают из плоскости изображения).

Приведенные примеры доказывают, что *цветовая перспектива (как и тональная) создает иллюзорное выступающее пространство перед картиной.*

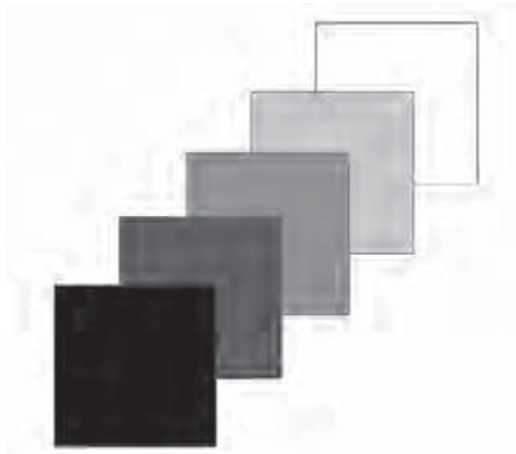
**Черный квадрат на сером фоне.** До сих пор мы рассматривали только черные фигуры на белом фоне или белые на черном. Теперь нам остается изучить поведение квадратов, когда они сами становятся серыми или фон наполняется серым.

Рассмотрим сначала черный квадрат на сером фоне (илл. 56).



56

Серый цвет сам выступает из изобразительной плоскости изображения, причем тем больше, чем больше его интенсивность. Больше всего выступает, конечно, черный (илл. 57).

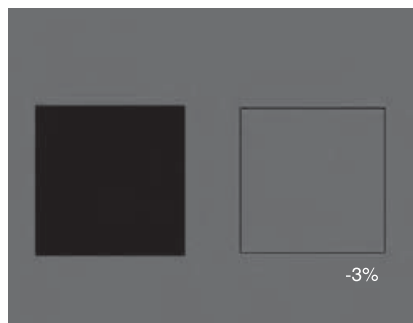


57

А черный квадрат в свою очередь выступает из серого фона, но также в зависимости от его интенсивности. Из белого больше всего, из светло-серого меньше, из темно-серого — еще меньше, из черного вообще не выступает.

Если нас интересует, насколько черный квадрат выступает из серого фона, нужно сравнивать его видимый размер с контуром, нарисованным именно на этом фоне. То же самое относится и к любой фигуре, выступающей из фона любого цвета.

Для 50% серого разница между черным квадратом на сером и контуром на сером меньше 3%. Квадрат больше уменьшенного на 3% контура. Это и означает, что черный квадрат выступает из серого фона меньше, чем из белого (илл. 58).

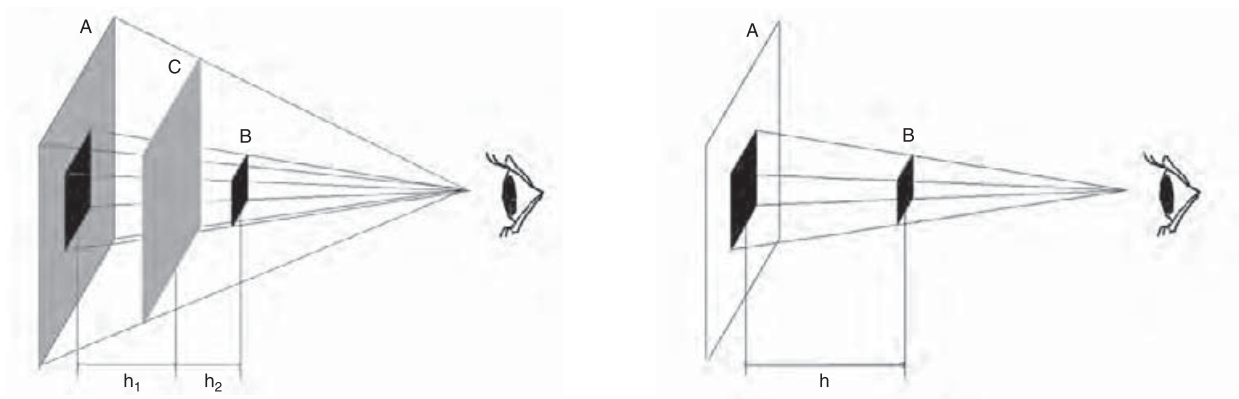


58

Можно сказать, что *иллюзорный размер выступающей фигуры вообще не связан с фоном, на котором она изображена*. Он определяется только тем, насколько фигура эта выступает из изобразительной плоскости, но не из своего фона, который может сам выступать вперед.

Так что настоящий, реальный размер черного квадрата на рисунке мы получим, если возьмем контур на белой бумаге.

Сравним теперь величину выступления черного квадрата на сером фоне и черного на белом (илл. 59, 60).

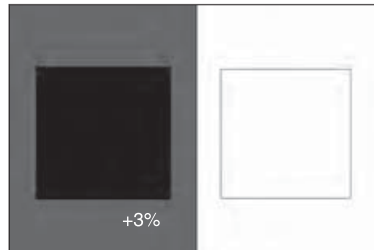


Можно предположить, что  $h_1 + h_2 = h$ , то есть черный квадрат, выступающий из серой бумаги (которая сама выступает вперед), оказывается в той же точке пространства, что и черный квадрат, выступающий из белой бумаги. **59, 60**

И действительно, размеры черного квадрата на 50% сером и черного на белом равны (илл. 61).



Или иначе: размер черного квадрата на том же сером фоне на 3% меньше своего реального размера — контура на белой бумаге. А значит, он выступает вперед на столько же, на сколько и черный квадрат на белом, что и доказывает наше предположение (илл. 62).



62

Так что картина получается следующая: серая плоскость С (илл. 59) с ростом интенсивности серого выдвигается на зрителя больше и больше. А черный квадрат выступает из этой плоскости вперед все меньше и меньше. Однако суммарное выдвигание черного квадрата остается неизменным, он воспринимается в плоскости В.

На рисунке черный квадрат не изменяет свой размер с увеличением интенсивности серого фона (илл. 63).



**Серый квадрат на черном фоне.** С белым, светло-серым, средне-серым и т.д. квадратом на черном фоне картина значительно упрощается. Прежде всего, потому что черный фон выступает из белой бумаги на максимальную величину независимо от цвета квадрата. То есть у нас есть точка отсчета — положение в пространстве плоскости черного фона.

63

А белый квадрат отступает из этого фона назад больше всего, светло-серый меньше, темно-серый еще меньше и т.д. Таким образом, с ростом интенсивности серого квадрат приближается к черному фону и потому уменьшается, что хорошо видно на рисунке 64.

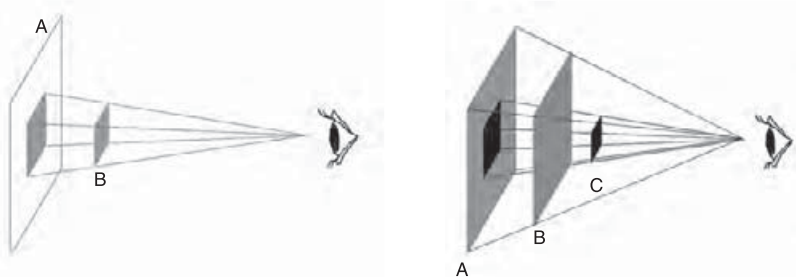
Наполняясь серым, квадрат на черном фоне стремится к своему пределу — черному квадрату на черном (белому контуру), то есть движется вперед к черной плоскости.



64

**Иллюзорное пространство.** Рассмотрим еще раз все случаи восприятия фигуры в пространстве зрителя.

1. Рисунок на белой бумаге (илл. 65). Точки и тонкие линии, в том числе и контурные фигуры, принадлежат плоскости бумаги А (лежат на ней). Выступающие из бумаги массивные темные фигуры зрительно воспринимаются в пространстве перед ней в плоскости В.

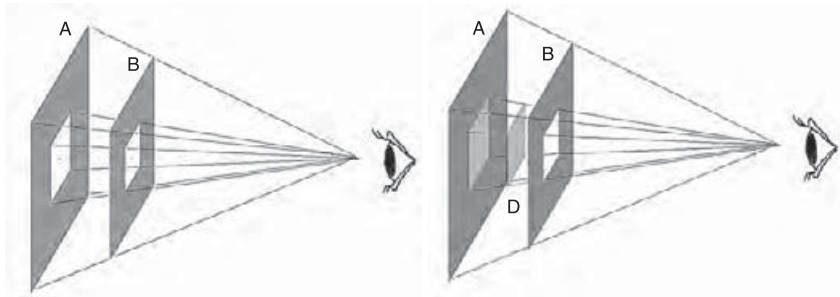


65, 66

2. Рисунок на окрашенной бумаге (илл. 66). Такой фон зрительно выступает из плоскости изображения в плоскость В. Вы-

ступающие в свою очередь из фона более темные фигуры лежат перед ним в плоскости С.

Отступающие белые фигуры остаются в плоскости изображения А (илл. 67).



67, 68

Отступающие фигуры светлее фона (илл. 68) находятся в пространстве между плоскостью А и плоскостью В (плоскость D).

Здесь А — плоскость изображения (белой бумаги), В — иллюзорное положение выступающего темного фона или фигуры, С — иллюзорное положение выступающей из окрашенного фона более темной фигуры, D — иллюзорное положение отступающей из фона более светлой фигуры.

Слева от изобразительной плоскости, как обычно, картинное пространство, справа — пространство зрителя.

В каждом из этих примеров выступающая фигура (или выступающий фон), физически оставаясь в плоскости изображения А, одновременно зрительно воспринимается в плоскостях В, С или D. Исключение составляют условные белые фигуры (куски фона), они воспринимаются там же, где изображены — в плоскости А (на белой бумаге).

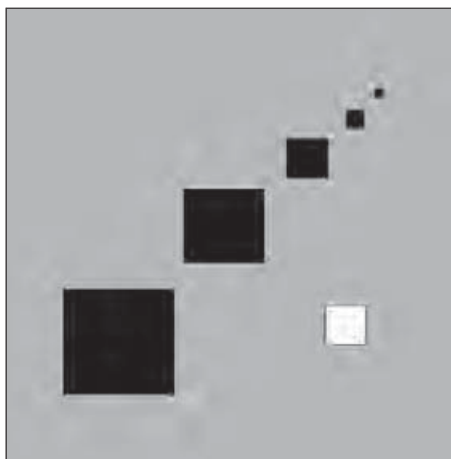
Мы убедились, что пространство, которое создает тональная (цветовая) перспектива не глубоко, оно простирается от плоскости изображения до максимально выступающей из нее черной фигуры, это узкая область в пространстве зрителя. Пока все события в наших примерах происходили перед рисунком в этом выступающем пространстве. Одни фигуры выступали из плоскости изображения на незначительное расстояние (это всего несколь-

ко сантиметров при рассматривании картины с 1–3 метров), в других случаях выступал сам фон, а фигуры отступали или выступали из него.

Однако не будем забывать, что иллюзорное выступление фигуры из фона увеличивается пропорционально расстоянию до наблюдателя и может стать значительным. Если рассматривать «Черный квадрат» К. Малевича с расстояния 10 метров, он «выходит» из холста на 30 сантиметров, так что между квадратом и картиной может «протиснуться» человек.

Поскольку любому цвету можно сопоставить аналогичный серый такой же яркости, выступление или отступление любой цветной фигуры из белого, серого или цветного фона подчиняется тем же закономерностям.

Рассмотрим рис. 69, в нем присутствует как тональная перспектива, так и линейная.



69

Однородный серый фон целиком выступает из изобразительной плоскости на некоторую величину. В свою очередь все черные квадраты выступают из серого фона на одинаковое расстояние. Одновременно четыре верхних квадрата отступают в глубину картинного пространства. Белый квадрат отступает в плоскость белой бумаги, реальной или гипотетической (если рисунок сделан на

серой бумаге). Выступающие черные квадраты и серый фон уменьшаются, белый квадрат не изменяет свой размер.

Таким образом, четыре фигуры из шести на рисунке прорывают изобразительную плоскость и попадают в картинное пространство. Причем, пространство это довольно глубокое, до нескольких метров (в зависимости от расстояния до зрителя).

Пять фигур, или даже шесть, считая серый фон, образуют выступающее пространство перед рисунком глубиной в несколько сантиметров. И только одна фигура, белый квадрат остается в изобразительной плоскости.

Так что фигура может быть *одновременно* выступающей в пространство зрителя и отступающей в картинное пространство. Интересно, что такая фигура будет находиться не в двух положениях, как принято считать, а в трех. Ведь кроме положения в пространстве перед бумагой и положения в картинном пространстве за бумагой она еще и на бумаге. Хотя увидеть ее в этом положении (в этом размере) нам не дано.

Тональная или цветовая перспектива и даже такой сильный признак, как заслонение не способны создать глубокое пространство. Иллюзорное пространство выходит вперед за счет выступающих фигур и образует *объем* или *рельеф* в пространстве перед картиной. В этом случае театр пространственных действий на картине разворачивается именно в узкой области пространства зрителя. Бумага или холст ощущаются как *задняя стенка* иллюзорного пространства.

И хотя пространство это неглубокое, ощущение движения фигуры вперед чрезвычайно экспрессивно, она буквально вырывается из плоскости и стремится к зрителю. Все это и делает картину, как метко заметил В. Кандинский «парящим в воздухе существом, — что равнозначает живописному растяжению пространства».

Подобное восприятие выступающего из картины пространства больше всего свойственно графике, особенно если носитель изображения, бумага не скрывается под слоем краски и открыта для восприятия как плоскость. Кроме того, в графике предмет обычно выделен из фона своим контуром, в то время как в живописи кон-

туры чаще всего растворяются, переливаются в фон, образуя непрерывную вещественную среду.

Но и в живописи художник иногда стремится сохранить фронтальную плоскость, не допуская зрительных разрывов или наростов в ней. В других же случаях он, наоборот, целенаправленно строит глубокое пространство в картине, вплоть до полной его иллюзорности. Он как бы настойчиво приглашает зрителя «войти» в картину.

А в иконе пространство совершенно другое. В отличие от европейской картины икона изображает не реальное, а духовное пространство. Икона не ставит себе целью иллюзорность пространства, оно в иконе условно. Икона не приглашает зрителя войти в него. Святые сами выходят навстречу зрителю. Поэтому чаще всего в иконе применяется обратная линейная перспектива. Икону можно только созерцать извне.

Иногда пространство в картине строится как кулисы в театральной декорации. Силуэт темного дерева на переднем плане, затем стена дома, лес вдаль и треугольники гор на горизонте, все эти фронтальные плоскости как бы членят пространство на отдельные слои-планы. Такие планы создают также компактные группы из предметов или людей на разном удалении от зрителя.

Часто в картине можно увидеть своеобразные ходы в глубину, реальные (дорога к горизонту) или воображаемые. Они-то и ведут зрителя в пространство картины.

Возможно сильное движение от рамы в глубину, организуемое активной диагональю.

Естественно, все это покоится на горизонтальной поверхности «пола» или земли, уходящей в глубину благодаря изменению структуры его поверхности (травы, камней, плиток пола в интерьере и так далее).

# Феномен фигуры и фона

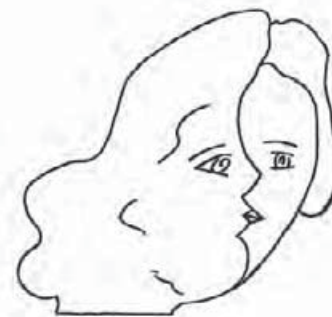
Проблема *различения* фигуры и фона — одна из самых фундаментальных в психологии восприятия картины и вообще любого плоского изображения. Ведь такое изображение всегда неоднозначно, оно и плоскость и пространство.

Иногда просто трудно понять, что является фигурой, а что фоном. Перед нами рисунок по картине Брака (илл. 70). Можно увидеть в нем женское лицо как одно целое или два профиля.

В некоторых случаях фигура и фон сами собой меняются местами. Это происходит в специальных «оборачивающихся» картинках, но не только в них. Вообще говоря, при известном усилии можно представить себе любую фигуру фоном, а фон фигурой.

При всех подобных превращениях происходит так называемый *скачок размера*. Та форма в изображении, которая воспринимается как фигура, выступает и уменьшается. А та, которая становится фоном, отступает и увеличивается.

Известно несколько самых общих признаков, определяющих отличия между фигурой и фоном. 1. Фон менее оформлен, чем фигура. Фон или не имеет отчетливой формы, или приближается к форме прямоугольника. 2. Фигура воспринимается как «вещь» и лежит ближе к наблюдателю поверх фона. Фигура локализова-



на в пространстве, фон обладает поверхностью «пленки». Фигура заслоняет фон, а он свободно продолжается под ней. 3. Контур принадлежит фигуре, а не фону\*. Для фигуры он вогнутый, а для фона выпуклый.

Мы же рассмотрим эту проблему с точки зрения положения фигуры или фона в пространстве картины.

\* Теперь понятно, почему белый квадрат не может быть фигурой — у него нет собственного контура. Объективно фигурой является черное окно, так что контур принадлежит ему. А белый квадрат — это контрформа, часть белого фона, видимая за черным окном.

**Тональная перспектива.** Тональная, или цветовая перспектива (восприятие некоторых цветов тяжелыми и близкими, а других легкими и далекими), которая образует узкое пространство из выступающих фигур перед картиной, очевидно, имеет прямое отношение к нашему феномену.

Благодаря ей темную фигуру на светлом фоне мы зрительно воспринимаем выступающей, а светлую на темном отступающей. При этом выступающая фигура уменьшается. В то же время мы осознаем, что фигура остается в той плоскости, в которой изображена. Конфликт разрешается в пользу зрительного восприятия, оно полностью подавляет рациональное. Поэтому мы всегда видим выступающую фигуру уменьшенной и не можем оценить ее реальный размер в плоскости изображения.

В законах Леонардо нигде не сказано о тональной перспективе, а тем более о выступающих из изобразительной плоскости объектах. Так что выступление фигур в пространство зрителя, строго говоря, не относится к перспективе как построению глубины изобразительного пространства. Выступление это имеет отношение к феномену фигура-фон и вызвано тональной перспективой. Но это другая перспектива и *другое пространство!*

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

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

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

Почему именно в плоском изображении зрительное восприятие таких фигур противоречит логическому и, более того, побеждает его? И почему же, в конце концов, на картине черное или красное пятно во всех случаях непременно близкое, а белое — далекое? Скорее всего, причина в том, что тональная и цветовая перспектива — это чувственное, подсознательное восприятие цветового пятна тяжелым или легким. Такое восприятие вне логики, ему совершенно безразлично, что именно изображает то самое черное или красное пятно\*.

Таким образом, в реальном пространстве тональная (цветовая) перспектива вторична, избыточна. Зато она вызывает очень сильный эффект в плоском изображении и даже создает свое выступающее пространство. *Тональная или цветовая перспектива — это настоящая зрительная иллюзия, понимаемая как ошибка глаза.* Глаз воспринимает фигуру не там, где она находится\*\*. (То же самое происходит при восприятии картинного пространства, но там это работа сознания, а не глаза.)

Тональная перспектива и является причиной возникновения феномена фигура-фон, вернее, той его части, которая относится к зрительному восприятию темной фигуры выступающей, а светлой отступающей. Это восприятие естественное: фигурой становится та геометрическая форма, которая обладает всеми ее признаками. Отметим, что величина выступления такой фигуры,

\* Кроме того, пространство в плоском изображении достаточно условное. Поэтому, если изобразительных признаков глубины недостаточно или они противоречат друг другу, довольно трудно определить, что в картине ближе, а что дальше. Здесь и приходит на помощь тональная или цветовая перспектива.

\*\* В случае выступающего пространства трудно разделить рациональное и зрительное восприятия. Однако напомним: под зрительным восприятием мы понимаем прежде всего обобщенное, беспредметное восприятие. Поэтому, если фигуры на картине не являются узнаваемыми объектами (область рационального), мы можем полагаться только на зрительное восприятие.

а также уменьшение ее размера (скачок размера) определены нами на примере черного, серого или цветного квадрата.

Существует, однако, и другое проявление феномена фигура-фон, это «обращенное» восприятие фигуры фоном, а фона — фигурой. Такое восприятие называется *феноменальным*, и соответственно темная фигура как фон или же светлый фон как фигура — *феноменальными фигурами*. В дальнейшем мы покажем, что и в этом случае величина выступления и скачок размера феноменальной фигуры те же самые.

Заметим, что восприятие феномена фигура-фон происходит по типу неоднозначных изображений — мы поочередно воспринимаем или одно, или другое. На рисунке 71 мы видим черный полукруг, при этом часть его контура напоминает человеческий профиль. Полукруг объективно является фигурой и потому воспринимается выступающим. При этом белое окружение ощущается как фон. Это результат естественного зрительного восприятия, следствие тональной перспективы.

Но вот что-то в сознании переключается, и мы видим уже не черный полукруг на белом фоне, а белый профиль на черном. Это совершенно неправильное восприятие, выступающей фигурой становится то, что ею быть не может — фон.

### **Оборачивающиеся картинки. Скачок размера.**

Черное пятно выступает из бумаги потому, что оно объективно является фигурой, и делает это во всех случаях, если что-то этому не помешает. Но при каких-то специально сконструированных условиях черная форма может и не восприниматься выступающей фигурой. Как пример зрительной иллюзии широко известная ваза Е. Рубина (илл. 72).

В случае иллюзии квадратов начальные условия (равенство квадратов при разном удалении их от зрителя) были просто некорректными, отсюда и возникла иллюзия. Иллюзия Рубина отличается тем, что на рисунке недостаточно данных для того, чтобы решить, что является фигурой, а что — фоном.

Глаз теряется, он воспринимает как фигуру одну форму, затем другую. Они сменяют в сознании друг друга. Невозможно исклю-



71



72

чить «переворачивание» одной картинки и появление другой, разные варианты восприятия не существуют одновременно, один просто уничтожает другой. Если попробовать задержать внимание на черной вазе или белых профилях, через короткое время восприятие самопроизвольно изменится на противоположное.

При этом глаз видит только одну фигуру на рисунке — черную вазу. Белые профили становятся материальными фигурами благодаря тому, что они *узнаваемы*.

Конфликт между зрительным и рациональным восприятиями разрешается на сей раз по-другому: ни одно из них не побеждает, *оба восприятия попеременно сменяют друг друга*.

Е. Рубин придумал свой замечательный пример в 1915 году, с тех пор без него не обходится ни одна книга по психологии восприятия. Психологи обнаружили еще одну особенность этой иллюзии. «Происходят обширные растяжения и сжатия, тогда как при появлении профилей последние устремляются друг к другу, причем направление движения меняется на обратное; однако из-за тесной близости профилей движение в этом случае заметно сдерживается... Я высказал предположение, что это движение, названное Кенкелем гамма-движением, является выражением процессов структурализации»\*.

Это движение можно ощутить. Если фиксировать внимание на черной вазе, а затем перевести взгляд на белое, ваза расширится (это будет видно периферическим зрением). Если теперь от белого профиля перейти к вазе, она сожмется. Интересно, что это растяжение или сжатие вазы происходит не мгновенно, оно длится около полсекунды после смены точки фиксации.

На самом деле ничего сложного здесь нет. Просто в той фазе восприятия иллюзии Рубина, когда черная ваза становится фигурой и выдвигается вперед, размер ее скачком уменьшается, и два профиля клюют друг друга носами. В следующей фазе черная ваза — это фон, и она опять же скачком приобретает свой натуральный размер и увеличивается. Фигурами становятся белые профили, которые раньше были фоном. Эти «движения» прекрасно объясняются нашей теорией и не требуют особого подхода. *Скачок размера вызван спонтанным изменением положения фигуры или фона в пространстве*.

\* К. Коффка (K. Koffka). Восприятие. Введение в гештальттеорию. Цитируется по книге *Хрестоматия по ощущению и восприятию*, изд. МГУ, 1975.

**Обратная перспектива.** Неоднозначных картинок, иллюстрирующих феномен фигура-фон, много. Особенности их восприятия те же. Вот одна из них (илл. 73).

Белый квадрат впереди черного, потому что заслоняет его, он — фигура. А зрительное восприятие выбирает фигурой черный квадрат, он выступает вперед и уменьшается. Картинка переворачивается. Можно ощутить реальный скачок размера. Это пример *обратной перспективы*.

Чаще всего, когда говорят об обратной перспективе, имеют в виду линейную перспективу: расходящиеся линии вместо сходящихся и тому подобное. В реальности и в искусстве гораздо чаще встречается обратная тональная (цветовая) перспектива. Человек в белом заслоняет черный дом вдали. В жизни такие ситуации возникают и тут же распадаются, не осознаются. На картине они имеют совершенно другой статус, значительно изменяют ее восприятие.

Обратная тональная перспектива имеет прямое отношение к нашей теме — феномену фигуры и фона. Какой бы пример неоднозначной картинки нам ни предлагался, один из вариантов ее восприятия чаще всего представляет собой именно обратную тональную перспективу.

Восприятие белой формы как фигуры или черной как фона противоречит естественному перспективному восприятию, хотя может быть логически оправдано. Такое нарушение зрительного восприятия мы и назвали феноменальным.

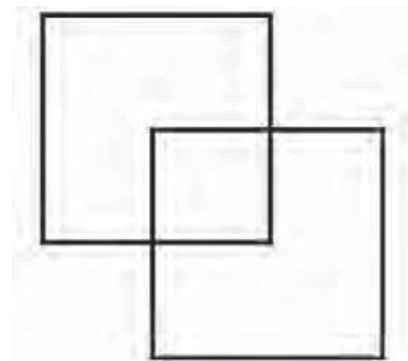
Нужны особые условия, чтобы вызвать такое видение. Чаще всего это узнаваемые образы — лицо, фигура человека и тому подобное. Обратная перспектива — это всегда нарушение перспективного восприятия, и поэтому она обязательно приводит к двойственности изображения.

Итак, в одном случае картинка равновероятна для зрителя в двух своих ипостасях. Это всевозможные оборачивающиеся картинки, в которых отсутствуют признаки перспективы. Пример — вариант куба Неккера (илл. 74).

Нет никаких указаний, какой из контуров считать передним или задним. Меняясь местами, контуры скачком изменяют свой



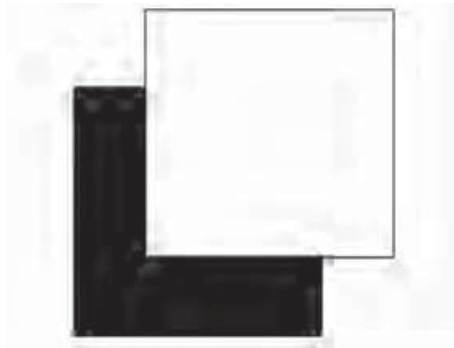
73



74

размер, ближний меньше дальнего. Самый сильный признак — заслонение не работает, контуры прозрачны.

А в другом случае такое оборачивание затруднено. Оно противоречит зрительному восприятию пространства. Один из вариантов восприятия становится преимущественным, и его труднее преодолеть. Это рисунок с белым квадратом, заслоняющим черный. Эффект усиливается, если рисунок перевернуть (илл. 75). Оставшийся от квадрата черный уголок определенно выходит на передний план и становится фигурой.



75

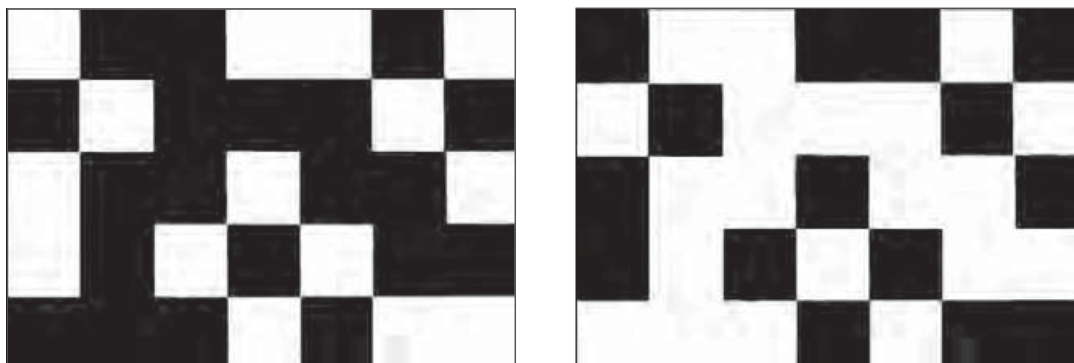
Естественное, зрительное восприятие оказывается сильнее рационального (белое впереди потому, что заслоняет черное).

Часто черное — это по смыслу задний план. Например, это изображение человека в белом платье на черном фоне (илл. 76). Рациональное восприятие, естественно, побеждает и дает фигуру человека выступающей из черного фона. При этом она уменьшается в размерах. А зрительное восприятие «видит» ту же фигуру дальше, чем фон, как вырезанное в черном отверстие. И размеры фигуры при этом увеличиваются. То есть ситуация конфликтна, и *цена разрешения этого конфликта — скачок размера при оборачивании картинки*.



76

Другой пример: композиция из белых квадратов на черном фоне и ее обращенный вариант (выворотка) — черные квадраты на белом (илл. 77).



77

Здесь нет узнаваемых объектов, а также признаков линейной перспективы, например заслонения. Поэтому для сознания оба варианта восприятия — черного близким или далеким — совершенно равноценны. В этом случае все решает только зрительное восприятие.

В каждом из рисунков имеется контрформа — черная в первом и белая во втором. Но разница между ними чрезвычайно велика. В первом — черная контрформа настолько активна, что мы воспринимаем прежде всего ее «фигуру». Белая контрформа на втором рисунке выражена гораздо слабее. В первую очередь воспринимается рисунок из черных квадратов.

Удивительная активность контрформы (то есть фона) на первом рисунке объясняется просто — она черная. Черный цвет не хочет и не может быть фоном, он стремится вперед и объективно становится фигурой. И только волевым усилием можно представить фигуру эту в качестве фона. Если попытаться настроиться на восприятие белых квадратов на черном фоне, через короткое время картинка «переворачивается» и мы опять видим только черную фигуру на белом. То же самое происходит и со вторым рисунком.

Таким образом, мы еще раз убеждаемся, что зрительное, объективное восприятие во всех случаях «видит» черный цвет близким, выступающим. И только сознательное усилие может обратить эту зрительную ситуацию.

Поэтому роль черной или массивной темной контрформы в изобразительном искусстве исключительно важна. Часто на

картине, рисунке, гравюре изображены светлые фигуры на темном или даже черном фоне. В этом случае между фигурами возникают темные контрформы. Но они не скрыты за фигурами, а, наоборот, активно выступают вперед и сами становятся фигурами. Игра таких контрформ, отношения между ними, согласованность их масс, очертаний, нюансы подобия и контраста становятся определяющими. От них зависит та гармония композиции, которую мы называем красотой.

По принципу подобия светлые фигуры связываются со светлыми, а контрформы с контрформами. Мы получаем как бы две самостоятельные композиции: одна — из светлых фигур, другая — из темных контрформ. При этом они не смешиваются, потому что разделены в пространстве.

Как пример работа А. Матисса, иллюстрация к книге «Dance Me To The End Of Love» (илл. 78).



78 А. Матисс. Танец

Особенно интересен случай, когда несколько черных (темных) контрформ сосредоточены на периферии изображения и замыкаются прямоугольником рамки. Здесь их согласованность еще важ-

нее, ибо они «держат» рамку и определяют цельность композиции. Именно ее мы ощущаем в очень красивой фотографии Билла Брандта (илл. 79).



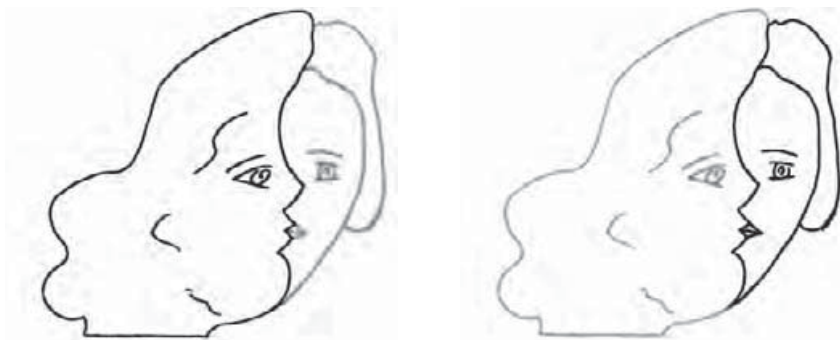
79 Б. Брандт. Обнаженная

**Феноменальное восприятие.** Феномен фигуры и фона — превращение фона в фигуру или фигуры в фон наблюдается не только в специальных примерах психологов, в которых оба восприятия поочередно сменяют друг друга. Феномен этот можно обнаружить во многих картинах, произведениях графики, тем более в рисунках с геометрическими фигурами. Достаточно только *задержать внимание* на какой-либо одной форме или фигуре.

Смотреть неотрывно на какую-либо форму, сконцентрировать на ней внимание равносильно тому, что мы «*назначаем*» ее фигурой и соответствующим образом станем воспринимать как выступающую из окружающего фона. Эффективнее всего смотреть «*сквозь*» выбранную форму, сфокусировав зрение за плоскостью изображения.

*Первый вариант феноменального восприятия.* Если мы концентрируем внимание на ограниченной контуром форме цвета фона или на контрформе (части фона, не имеющей своего контура), происходит самое удивительное — форма эта оживает, вырывается из плоскости и превращается в выступающую фигуру, уменьшаясь в размерах. Остальных форм и фигур в плоскости фона это не касается, они остаются на бумаге. Вот это действительно феномен — выступающей фигурой становится то, что объективно лежит в плоскости фона (*феноменальная фигура*).

Вернемся еще раз к рисунку с двумя профилями (илл. 80). Когда мы концентрируем внимание на одном из них, выделенный вниманием профиль становится фигурой и выступает вперед. Второй профиль — это фон позади первого.



80

Существуют два способа видения, поведения глаза при рассматривании какой-либо зрительной модели.

Первый — это восприятие, при котором мы воспринимаем картину «вообще», то есть короткими, последовательными фиксациями зора, не останавливаясь на чем-то подробно. Такое рассматривание можно назвать поверхностным или неконкретным. Выступающие фигуры выступают, фон остается фоном, феномен не проявляет себя (не успевает проявиться).

Второй способ восприятия. Для возникновения феномена фигуры и фона необходимо именно конкретное рассматривание, достаточно длительная фиксация глаза на одной выделенной фигуре,

контрформе, детали. При этом только она «поддается» внушению. Все остальные фигуры и контрформы, лишённые внимания, которые мы воспринимаем периферическим зрением, уходят в плоскость фона. Выделенная форма уменьшается, все остальные возвращаются в фон и увеличиваются (скачок размера).

При концентрации внимания на одной конкретной фигуре или контрформе глаз фокусируется на ней, угол зрения уменьшается до двух градусов, зрение становится максимально отчетливым. Зато все окружающие объекты в поле зрения приобретают другой статус, воспринимаются периферическим зрением более расплывчато.

Отличие между поверхностным и конкретным рассматриванием можно показать на примере шахматной доски (илл. 81).



81

Если просто «пробежать» глазами по рисунку, можно заметить некое мерцание в узловых точках. Поверхностное или невнимательное рассматривание менее резкое, поэтому возможно влияние иррадиации. Кроме того, белые квадраты и без того зрительно больше черных на 6%. Увеличиваясь, белые квадраты просто «съедают» точки касания черных.

Однако при концентрации внимания на одной такой точке мерцание пропадает и мы совершенно отчетливо видим, как один угол черного квадрата касается угла другого. Во-первых, такое резкое зрение исключает иррадиацию. А во-вторых, скон-

центрировав внимание в одной точке, мы смотрим как бы «мимо» черных и белых квадратов. То есть все они остаются в фоне, не выступают и потому равны по величине.

Если теперь сосредоточить внимание «внутри» одного из квадратов, мерцание в углах вновь возникает.

*И второй вариант феноменального восприятия.* Мы можем сознательно представить себе (именно представить, вообразить) участок фона фигурой или же фигуру фоном. Произойдет настоящее *обращение фигуры и фона*. То, что было фоном, станет фигурой. А то, что воспринималось как фигура, — фоном.

В этом случае черный квадрат на белой бумаге может восприниматься как черное отверстие, а сам белый фон выступает вперед как фигура. И белый квадрат выступит из черного фона, который уйдет назад. Как и прежде, этому сопутствует обязательный скачок размера.

Можно вообразить все темные фигуры на рисунке отступающими или же все светлые — выступающими. Можно «заставить» весь фон целиком выступить вперед. Любой участок фона или фон целиком выступает из плоскости изображения, если только задержать на нем внимание. Фон становится выступающей фигурой, а все фигуры на нем отступают в плоскость фона. *Но только на какое-то время.*

В первом варианте феноменального восприятия важна концентрация на одной-единственной форме, во втором она не обязательна. В первом — сама форма стремится нам навстречу, во втором — мы намеренно вызволяем ее из плена плоскости.

А теперь то, что объединяет оба варианта. Феномен нестабилен, стоит сменить точку фиксации или попытаться задержать в сознании перевернутое восприятие — феноменальное восприятие сменится на естественное, зрительное.

Рассмотрим рисунок с двумя черными квадратами (илл. 82). Если фиксировать взгляд на левом из них, он становится меньше правого. Если смотреть на правый, он также уменьшается. Менять точку фиксации глаза не нужно. Размер второго квадрата оценивается периферическим зрением.



82

На самом деле квадрат, на который мы смотрим, уменьшиться не может, он черный, поэтому выступает из белого фона и уже уменьшен. Но второй рядом с ним теперь уже не фигура, а фон. Это он увеличивается, а нам кажется, что уменьшается первый.

Заметим, что феномен фигуры и фона работает только с одним положением объекта в пространстве картины — а именно в изобразительной плоскости — и никак не связан с другим его положением — в картинном пространстве. Например, если сосредоточить внимание на левом квадрате, правый увеличивается (илл. 83). Но равными квадраты не станут. В противном случае скачок размера был бы слишком большим.



83



84

Вернемся еще раз к белому и черному квадратам (илл. 84).

Если сконцентрировать внимание на белом квадрате (достаточно долго смотреть сквозь него), мы тем самым «назначаем» его фигурой, он выступает вперед и уменьшается. Казалось бы, теперь квадраты будут восприниматься одинаковыми — оба выступают. Но ничуть не бывало. Ведь черный квадрат одновременно уходит в фон и увеличивается. Теперь черный квадрат больше белого, то есть квадраты буквально меняются местами в пространстве, иллюзия квадратов переворачивается.

Вместе с тем можно найти и такую точку фиксации взгляда, при которой белый и черный квадраты вернутся к своему первоначальному равенству размеров. Смотреть для этого нужно на границу черного и белого. Можно полагать, что в этом случае мы смотрим «мимо» и ни один из квадратов не становится фигурой, а потому их видимые размеры равны.

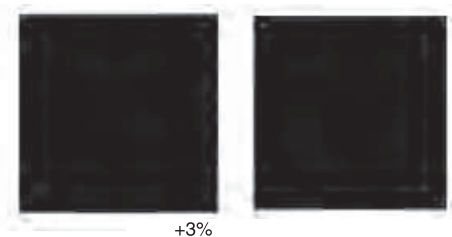
На илл. 85 два контура одинакового размера. Они объективно лежат в плоскости бумаги и фигурами быть не могут. Но если пристально смотреть в центр левого контура (сквозь него), он оборачивается фигурой и уменьшается, то есть выходит вперед. То же самое относится и к правому контуру.

Самое интересное, фон внутри контура на какое-то время становится белее белой бумаги, на которой он изображен. Таким образом, феноменальная фигура проявляет свою материальность, выделенность из фона.

В этих примерах важна избирательность внимания. Квадраты или контуры расположены близко друг к другу. Но все равно, когда мы пристально смотрим на один из них, второй не становится фигурой и остается в фоне.

С другой стороны, эти примеры показывают, какие удивительные вещи происходят с размерами фигур при феноменальном восприятии — две одинаковые фигуры могут восприниматься как различные, большая фигура окажется меньшей, а меньшая — большей, неравные фигуры станут равными.

Можно определить величину скачка размера при обращении фигуры и фона. Для этого на рисунке с двумя одинаковыми черными квадратами увеличим левый на 3% (илл. 86).



Смотреть необходимо на левый квадрат, тогда он фигура, зато правый возвращается в фон. Задержите внимание на выделенном квадрате, тогда правый, видимый периферическим зрением, окажется равным левому. То есть квадрат справа, отступая в фон, увеличивается именно на 3%. Это и есть *скачок размера*.

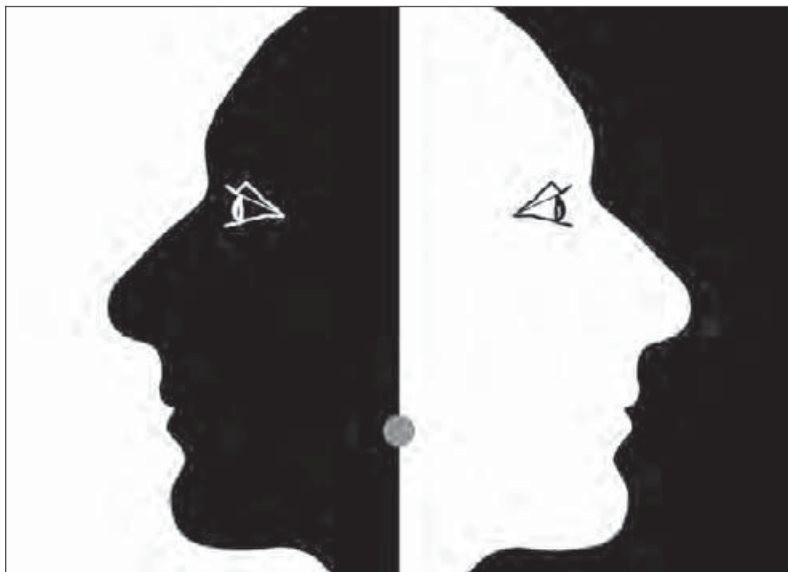


85

86

Таким образом, иллюзорное изменение размера выступающей фигуры при пространственном восприятии равно тому скачку размера, который испытывает фигура, когда становится фоном или фон фигурой при феноменальном восприятии. *Фигура и фон не просто меняются названиями, они буквально обмениваются своим положением в пространстве: фигура занимает место фона, а фон — фигуры.*

И вот пример. Наиболее убедительная иллюстрация скачка размера при феноменальном восприятии — два профиля, белый и черный (илл. 87).



87

Особенность этого рисунка (отличие его от иллюзии квадратов) в том, что два равных профиля имеют общую границу, причем граница эта подвижна. Когда один из профилей увеличивается (или уменьшается), граница сдвигается и второй профиль за счет этого уменьшается (или увеличивается) соответственно на большую величину.

На рисунке выделены три точки фиксации: кружок на границе и два глаза. Если сконцентрировать внимание на кружке, оба про-

филя окажутся равными. Такой случай мы уже встречали, мы смотрим «мимо», ни один из профилей не становится выступающей фигурой, оба принадлежат фону.

Если перевести взгляд на белый профиль, черный немедленно начнет двигаться налево (периферийное зрение!). Если теперь посмотреть на черный профиль, белый увеличивается и двигается направо. Выделенный вниманием профиль выступает как фигура и уменьшается. Одновременно второй, вниманием обиженный, уходит в фон и увеличивается. Скачок размера происходит буквально на наших глазах!

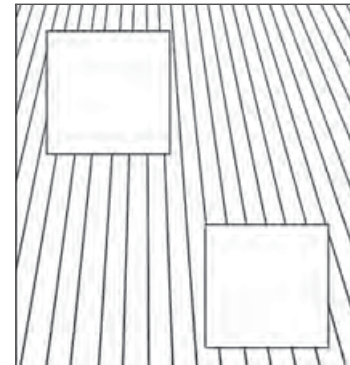
Во многих книгах рассматривается следующий пример (илл. 88). Нижний квадрат на рисунке ближе к зрителю, при этом он зрительно меньше равного ему более далекого квадрата. Две одинаковые фигуры говорят о плоскостности рисунка, а сходящиеся линии — о его пространственности. Плоскостность противоречит пространственности, но пространственность, как принято считать, побеждает.

Имеется много объяснений этой иллюзии. Наиболее достоверное из них: верхний квадрат заслоняет большее количество линий (большую площадь «пола»), поэтому он и воспринимается большим.

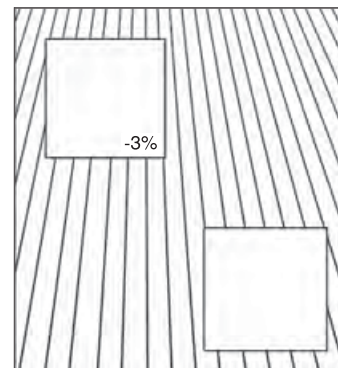
Казалось бы, идеальная иллюстрация к нашей теории восприятия картинного пространства. Удаленный в пространстве объект увеличивается. Однако не будем спешить с выводами.

Сходящиеся линии действительно создают картинное пространство на рисунке. Однако квадраты в такой проекции лежат на поверхности бумаги (стекла) и в это пространство не попадают. Они не вписаны, не внедрены в него. И все же, благодаря перспективе за стеклом нижний квадрат очевидно ближе, а верхний — дальше.

Иллюзия объясняется просто. Это еще одно проявление феномена фигуры и фона. Верхний квадрат воспринимается дальше, чем нижний, но отступать ему некуда. В результате нижний выступает из плоскости бумаги, становится фигурой и уменьшается. Мы убедимся в этом, если обнаружим, что независимо от наклона сходящихся линий (то есть от глубины картинного пространства), а также независимо от количества линий, заслоняемых квадратами (то есть от положения их на плоскости), разница между ними будет именно 3%, не больше и не меньше (илл. 89).

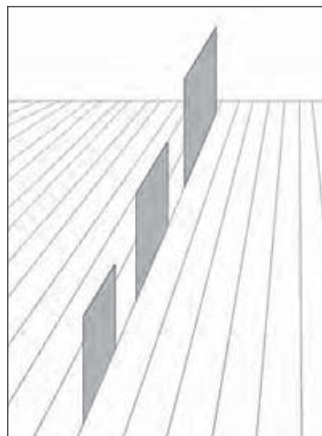


88



89

Заставить квадраты отступить в глубину картинного пространства можно, например, следующим образом (илл. 90). Теперь изображенные в перспективе три одинаковых квадрата попадают в картинное пространство и воспринимаются на разном удалении от плоскости изображения. Увеличенными они кажутся потому, что не уменьшены соответственно перспективе сходящихся линий. Поэтому размеры далеких воспринимаются как большие, причем увеличиваются они на значительную величину. Конечно, это работа сознания.



90

**«Дорога в рай» Юджина Смита.** Приведем пример изображения, пространственное восприятие которого имеет прямое отношение к его смыслу (илл. 91).



91 Ю. Смит. Дорога в рай

Это, наверное, самый известный снимок в той области фотографии, которую мы называем художественной. Он был сделан великим американцем Юджином Смитом в 1946 году. Дети идут из тени к свету, смысл снимка почти банален, зато он доступен любому зрителю. Часто его называют «Дорога в рай».

Однако снимок этот совсем не так прост, как кажется. И содержание его отнюдь не настолько оптимистично. В 1946 году действительно можно было мечтать о рае: война кончилась, гуманизм торжествовал. Но сегодня мы прекрасно понимаем, что через 60 лет после Второй мировой войны оказались, скорее, в аду. И самое замечательное, все это сказано в фотографии Ю. Смита, нужно только правильно ее «прочитать».

Светлый, почти белый просвет в черном переднем плане это, очевидно, часть фона, контрформа. Но она же имеет узнаваемые очертания, напоминает куст или белое дерево, причем дерево живое, оно изогнулось под ветром (илл. 92).

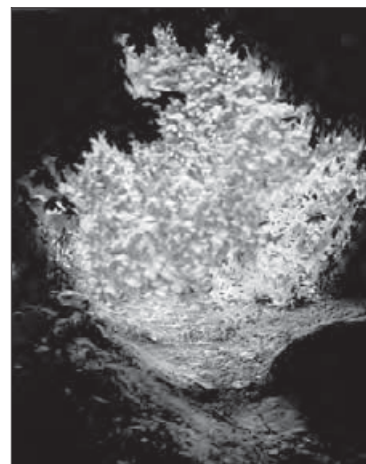
Перспективно просвет этот воспринимается как дальний план, но контрформа становится фигурой и выступает вперед. При этом происходит самое удивительное: черные массы вокруг отступают назад и становятся фоном.

Дети из черного идут в светлое (из тьмы к свету). Но вместе с тем белая контрформа становится передним планом, а черные массы — это опять тьма, которая ждет бедных детей впереди. Более того, черные фигуры детей воспринимаются перед белым и в то же время за ним. Они часть черной периферии, дети вышли на лужайку, но одновременно уже прошли «сквозь» белое и вновь оказались в черной тьме.

Если это так, то содержание «простого» снимка Ю. Смита приобретает совершенно другой, просто космический смысл и служит прекрасной иллюстрацией ко всей истории человечества.

Достигнув рая, мы через какое-то время вновь оказываемся в аду. А находясь в аду, опять видим перед собой свет рая. И так без конца.

Такая интерпретация великой фотографии Ю. Смита многим покажется слишком смелой. Пусть каждый увидит в ней свое. Несомненно одно — особенности композиции этой фотографии,



92

в частности обращение фона фигурой, абсолютно объективны. Эти особенности и вызовут у подготовленного зрителя адекватное восприятие.

Именно композиция изображения дает вполне определенный толчок нашим ассоциациям. А дальше все будет зависеть от зрителя, его способности к ассоциативному мышлению и, самое главное, готовности допустить в сознание свои подсознательные ощущения. Или зритель на это способен. Или они останутся неосознанными, а фотография не будет «прочитана».

**Еще раз об иррадиации и не только.** Нам осталось рассмотреть последнее из сделанных в начале предположений. Феноменальная иррадиация действует совместно с другими факторами. Понятно, что иррадиация значительно усилит иллюзию квадратов и увеличит размер всякой белой на темном фоне фигуры.

Так что на этот раз главным действующим лицом становится не черный квадрат, а белый. Он начинает бурно расти, в то время как черный квадрат иррадиация практически не затрагивает, величина его выступления вперед и уменьшения остается прежней.

А существует ли вообще отрицательная иррадиация — уменьшение размеров черной фигуры за счет белого окружения? Ответить на этот вопрос нам поможет следующий пример.

До сих пор мы рассматривали правильные геометрические фигуры с гладким контуром. Но вот реальная контрформа, увиденная в природе (илл. 93).



Перед нами кусок неба, ограниченный листьями деревьев. Сразу бросается в глаза очень большая, просто невероятная разница между белой контрформой и черной фигурой, это отнюдь не наши 3%. И объясняется это явление при резком зрении, конечно, не иррадиацией, а чем-то совершенно другим.

Белая форма развивается центростребно, она *экстравертивна*. Как мы знаем, это всего-навсего видимая сквозь отверстие в выступающем черном часть фона, который свободно распространяется под черной периферией и занимает всю поверхность бумаги. Белая форма разбрасывает свои щупальца вовне и завоевывает новую территорию, стремясь увеличить свою площадь. Она присоединяет, присваивает себе любые области, даже те, которые ей не принадлежат, но расположены близко к ее границе.

Белая форма условна, она не может существовать без окружающего ее черного фона. Стоит убрать черный фон, и форма пропадает, ее невозможно различить на белой бумаге, поскольку у нее нет контура. Как известно, контур принадлежит фигуре, а не фону. Но фигура в данном случае — это объективно черная периферия. (Собственно белая контрформа становится полноценной фигурой только при феноменальном восприятии, когда выступает вперед, захватывая при этом чужой контур.)

А черная фигура центростремительна, *интровертивна*. Она компактна и сжата внутренними силами. Черная фигура отсекает свои щупальца, сглаживает свои границы, чтобы уменьшить их протяженность. В результате ее площадь уменьшается, но она становится более непроницаемой. Черная фигура — это сгусток энергии, самая неприступная — это, конечно, круг, в пределе — точка\*. Белый фон свободно продолжается под черной фигурой, никак не влияя на ее размер. Она находится в *другой плоскости* и этим защищена.

Если черная фигура подобна твердому телу с его компактностью, тяжестью и непроницаемостью границ, белая форма — это, скорее, газ, который заполняет весь отведенный ему сосуд любой формы. А при малейшей возможности проникает через поры сосуда вовне и повисает облаком над его поверхностью. Мы называем это иррадиацией.

\* Точка есть форма, внутренне предельно сжатая. Она обращена внутрь себя!  
В. Кандинский. *Точка и линия на плоскости*.

Кроме всего прочего мы лишний раз убеждаемся, что фигуры на картине действительно ведут себя как живые существа. У каждой своя индивидуальность и даже свой характер. Конечно, это характер нашего восприятия, но мы вправе приписывать его конкретной фигуре, поскольку ее форма объективно содержит те особенности, которые мы ощущаем как присущие именно ей индивидуальные черты\*.

Теперь понятно, почему именно белый квадрат подвержен иррадиации и увеличивается. Черный квадрат гораздо больше защищен от внешнего воздействия. Поэтому иррадиация практически не уменьшает его размер, а проявляется только в мерцании границ.

В природе отрицательная иррадиация, тем не менее, существует. Но для этого необходим очень сильный свет сзади: объект на фоне солнца. Яркость такого источника на порядки превосходит яркость самой белой бумаги.

В. Фаворский в «Теории шрифта» пишет о том, что массивная черная буква своими засечками как бы цепляется за бумагу и остается в ней. Но смысл жизни такой фигуры как раз в том, чтобы выйти из бумаги и приобрести самостоятельность. Для этого она и обрубаёт свои коготки и засечки.

**Выводы.** Рассмотрение классической иллюзии квадратов, причину которой традиционно связывают исключительно с иллюзией иррадиации, привело нас к проблемам восприятия плоского изображения, в частности к понятию выступающих и отступающих из изобразительной плоскости фигур или цветов.

Выступление или отступление фигур из своего фона — это проявление тональной или цветовой перспективы. Но она не является перспективой в привычном смысле этого слова. Тональная перспектива не создает воображаемое пространство за плоскостью изображения (это работа линейной перспективы). Возникает совершенно другое пространство перед этой плоскостью, пространство выступающих фигур. Оно придает изображению объем или рельеф. В случае картинного пространства фон — это среда, воздух, в которую погружены объекты.

\* Сама форма, даже если она совершенно абстрактна и подобна геометрической, имеет свое внутреннее звучание, является духовным существом с качествами, которые идентичны с этой формой.

В. Кандинский. *О духовном в искусстве.*

Для пространства выступающих фигур фон (белая бумага) — это его задняя стенка.

При наличии достаточно убедительных признаков линейной перспективы на рисунке белая бумага как бы растворяется и открывается картинное пространство. Но изобразительная плоскость при этом не уходит назад, она остается на своем месте. Теперь это прозрачное стекло. Какие-то фигуры воспринимаются в этой плоскости, какие-то отступают в картинное пространство. Прозрачность эта условна, ведь мы одновременно воспринимаем и плоскость бумаги и пространство за ней.

Что касается иллюзорного выступающего пространства, оно возникает только при плоскостном восприятии. Белая бумага непроницаема, картинное пространство закрыто. Фигуры выступают не из «воздуха» или «фона», а из конкретной бумаги, на которой изображены.

Картинное, отступающее пространство и выступающее совместно образуют пространство плоского изображения. Картинное пространство — это пространство *воображаемое* (работа сознания). А выступающее пространство фигур — *иллюзорное* (результат зрительной иллюзии). Объединение двух пространств, а точнее двух восприятий, будем называть пространством картины (или изображения).

Восприятие пространства в плоском изображении противоположно восприятию объектов в реальном пространстве. В трехмерном пространстве близкие объекты увеличиваются в размере, а далекие уменьшаются. В пространстве картины, наоборот, близкие фигуры уменьшаются, а далекие — увеличиваются. Уменьшаются и увеличиваются, конечно, не сами фигуры, а их изображения.

Иначе говоря, в реальном пространстве сохраняется линейный размер объекта. В пространстве картины линейный размер изменяется, зато сохраняется угловой, видимый размер\*.

И причина этого явления в том, что объекты на картине способны находиться одновременно в двух положениях в пространстве изображения. Причем для глаза это один и тот же объект. Поэтому угловые размеры двух таких изображений должны быть одинаковыми.

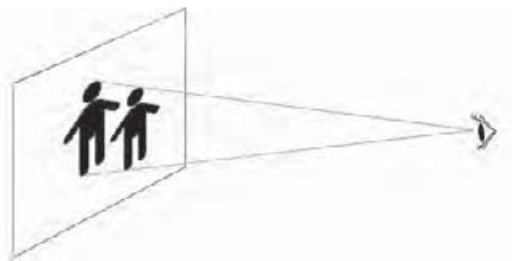
\* Отметим, что угловой и линейный размеры одновременно сохраняться не могут, один из них обязательно должен изменяться.

Если какая-либо фигура выступает из плоскости своего фона, она необходимо уменьшается. И наоборот, если фигура на рисунке (картине) зрительно меньше своего геометрического размера в плоскости изображения, это может означать только одно — фигура эта выступает вперед в пространство зрителя. Так что можно считать, что иллюзорное уменьшение размера любой темной на светлом фоне фигуры является необходимым и достаточным условием выступления ее из плоскости изображения на некоторое расстояние вперед к зрителю.

Любую массивную выступающую фигуру на картине мы воспринимаем непременно уменьшенной. При этом мы осознаем, что она изображена на плоскости, но увидеть ее в этой плоскости просто не в состоянии, настолько реально ее «иллюзорное» положение в пространстве зрителя перед картиной.

Таким образом, *выступающая фигура не увеличивает-ся, а уменьшается, она всегда зрительно меньше фона, который заслоняет* (илл. 94, 95)\*.

\* Еще раз напомним: фигура находится на бумаге (рациональное восприятие). И одновременно выступает из нее на некоторое расстояние (зрительное восприятие). При этом зрительное восприятие побеждает рациональное и потому выступающая фигура уменьшается.



94, 95

И только феноменальное восприятие позволяет нам на короткое время определить ее подлинный размер в плоскости изобра-

жения. Для этого необходимо представить ее далекой (как отверстие в окружающем фоне) или же пристально посмотреть на какой-то участок этого фона. В результате фигура действительно отступает, но она не попадает в картинное пространство и не прорывает изобразительную плоскость, а только возвращается в нее и обретает свой настоящий размер.

Реальный размер фигуры дает только контур, нарисованный на белой бумаге (илл. 96). Контур этот принадлежит плоскости бумаги и не подвержен иррадиации.



96

Сравнение кажущегося размера фигуры с контуром в плоскости фона позволяет нам определить величину выступления такой фигуры из этого фона. Для черной на белом фигуры воспринимаемый размер уменьшается на 3% (илл.97). Эта цифра, конечно, приблизительная, учитывая недостаточную точность зрительного сравнения двух величин.



+3%

97

Черная фигура на сером или цветном фоне выступает из этого фона меньше, поскольку сам фон выступает из плоскости изображения на некоторое расстояние. Однако соответствующее уменьшение и суммарная величина ее выступления те же, что и

для фигуры на белой бумаге. В случае светлой фигуры на темном фоне — она отступает из него назад. Фигура белого цвета возвращается в плоскость белой бумаги к своему реальному размеру (илл. 98).

Феномен *фигуры и фона* выражается в том, что глаз (сознание) стремится определить, какие формы в изображении являются фигурами, а какие фоном. Фигура представляется нам более плотной, вещественной, предстоящей фону. Если мы узнаём в форме какой-либо реальный объект, она тем более претендует на роль фигуры. Но это работа сознания.

Окружающая фигуру бесформенная среда является фоном. Но любая ограниченная часть фона (или даже весь фон целиком) также может стать фигурой и выступать вперед, если только на нее пристально посмотреть. Это первый вариант феноменального восприятия.

Собственно, посмотреть на какую-либо форму — значит воспринимать ее как фигуру. Психологи говорят, что объекты в изображении навязываются нам и, более того, устремляются нам навстречу. Благодаря этому мы и воспринимаем именно их, а не промежутки между ними.

Чаще всего необходима фиксация взгляда на такой форме порядка полсекунды, но иногда даже случайная кратковременная фиксация способна вызвать феноменальное восприятие и соответствующий скачок размера.

Второй вариант феноменального восприятия осуществляется при некоем волевом, логическом усилии. Мы представляем себе выступающую фигуру фоном или же часть фона (фон целиком) — выступающей фигурой. При этом фигура и фон обмениваются местами в пространстве.

При феноменальном восприятии белая форма на какое-то время может стать фигурой и выступить из изображения, а черная, наоборот, отступает в изобразительную плоскость и становится фоном.

Противоположные восприятия участка изображения фигурой или фоном поочередно сменяют друг друга, при этом одно полностью вытесняет другое. Смена восприятия происходит при перехо-



98

де к новой точке фиксации глаза или слишком длительной задержке внимания на ней.

Феноменальные сжатия или растяжения фигур при подобном восприятии легко объяснимы — это результат выступления вперед той части изображения, которая становится фигурой, или же отступления ее назад в плоскость изображения, когда она воспринимается как фон, а окружающий ее фон, в свою очередь, становится выступающей фигурой. При выступлении вперед эта часть изображения уменьшается, а при смене восприятия, наоборот, увеличивается до своего геометрического размера. То же самое происходит и с фоном, когда он воспринимается как фигура.

Поэтому при обращении изображения наблюдается скачок размера как следствие конфликта естественного и феноменального восприятия.

Величина скачка размера фигуры или фона при феноменальном восприятии составляет для черной на белом или белой на черном фигуры те же 3% от ее геометрического размера. При этом, естественно, величина их выступления или отступления в точности такая же, как при зрительном восприятии, которое мы называли естественным.

Необходимо отметить, что феноменальное восприятие фигуры фоном, а фона фигурой происходит и в тех случаях, когда, казалось бы, зрительное, пространственное восприятие (черное близкое, белое далекое) однозначно. Достаточно сосредоточенно посмотреть на какую-либо форму, и она становится фигурой и выступает на какое-то время из своего фона.

Так что любую фигуру на реальной картине можно представить себе как фон, а соответственно контрформу, часть фона, — как фигуру с большей или меньшей легкостью, все зависит от контекста.

Очевидно, что такая двойственность восприятия вызвана основным конфликтом, свойственным любому произведению изобразительного искусства. Это извечный конфликт между плоскостностью изображения и пространственностью его восприятия.

А кроме того, это еще и плата за отсутствие бинокулярных признаков удаленности при восприятии плоского изображения,

в то время как именно эти признаки позволяют нам свободно ориентироваться в окружающем пространстве.

*Сознание исследует плоское изображение, стремится распознать скрытое в нем пространство и как бы пробует различные варианты восприятия. Обращение фигуры и фона при феноменальном восприятии, это многократное проигрывание пространственной ситуации позволяет нам перепробовать различные положения компонентов в иллюзорном пространстве, ощутить их возможные перемещения, чтобы затем вернуться к тому зримому пространству, которое построил художник своей композицией.*

Но отличие между вариантами очень велико. Естественное восприятие пространства при наличии признаков перспективы, линейных, тональных и цветовых, происходит без нашего усилия, подсознательно. Феноменальное же восприятие далекого близким, а близкого далеким — это рациональное восприятие, работа сознания. Напомним еще раз, что феноменальное восприятие кратковременно и обязательно сменяется на естественное.

# Конструкция и композиция

Обратимся еще раз к двум основным типам восприятия пространства картины, о которых так много говорилось в этой книге, — рациональном и зрительном.

Изображение на картине мы воспринимаем прежде всего рационально (материально, по Кандинскому). Если какая-то светлая фигура заслоняет более темную, мы понимаем, что первая ближе, а вторая дальше. При таком восприятии в формах, линиях и тональных массах, изображенных на плоском листе бумаги, мы распознаем реальные предметы, их расположение в пространстве и смысловые связи между ними. Это восприятие конструкции изображения. Рассматривая изображение, мы разгадываем в нем изображаемое и выстраиваем его в воображаемом картинном пространстве.

Но есть и другое восприятие — композиции изображения. Мы на какое-то время как бы забываем о реальности изображенных на картине объектов и видим на плоскости бумаги или холста только абстрактные формы, линии, тональные и цветовые массы. Им-то нет никакого дела до того, что они изображают. У них свой разговор и свой язык. Это язык изобразительного искусства. В этом случае светлая фигура отступает из темного фона, а темная, наоборот, дви-

жется вперед из светлого. А сами эти фигуры, их очертания, цвет и прочее, воспринимаемые на эмоциональном уровне, имеют свое собственное содержание, часто совершенно несопоставимое с тем, что они изображают.

Конструкция оперирует существительными: человек, дом, дерево, облако, камень. А композиция — прилагательными: белый, черный или красный, круглый или прямоугольный, динамичный или статичный и так далее, и тому подобное.

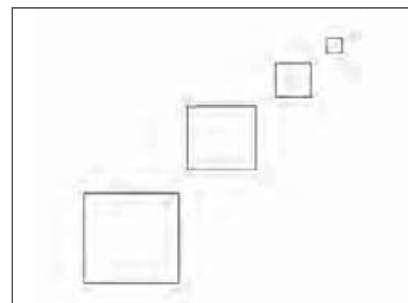
Два противоположных типа организации пространства картины. Расположение объектов в картинном пространстве, которое можно логически воссоздать по изображению на картине, — это *конструкция* изображения. А расположение их на плоскости изображения как абстрактных фигур, линий, тональных и цветовых масс — это *композиция*. Она воспринимается обобщенно. В этом случае совершенно неважно, что именно изображают фигуры на плоскости.

Но мы знаем, что увидеть картину плоской невозможно, каждая из фигур на картине, в зависимости от своего цвета и яркости, выступает из изобразительной плоскости и занимает свое место в пространстве зрителя. Проявляется это в том, что все выступающие фигуры зрительно уменьшаются, в частности, фигуры черного цвета уменьшают свой размер на 3%.

То есть при композиционном восприятии, когда мы отказываемся от логики трехмерного пространства и от значения изображенных предметов, мы видим плоскость изображения, но вместе с тем воспринимаем и выступающие в пространство фигуры. Это и есть *беспредметное, или обобщенное видение*.

Картинное пространство возникает в результате конструктивного восприятия, а выступающее пространство — в результате композиционного. Оба восприятия вместе дают пространство картины.

Композиционное восприятие не замечает картинного пространства. Все белые квадраты на рис. 99 находятся теперь в плоскости бумаги. Для композиционного восприятия совершенно безразлично, что размер фигур уменьшается, или одна из них заслоняет другую, или же линии сходятся.



То же самое для двух черных человечков на рис. 100. Нет уже далекого и близкого, они одинаково выступают из бумаги и находятся в одной плоскости перед ней. А самый большой из трех человечков, белый, теперь дальше всех, потому что остается в плоскости бумаги.

И черные плитки пола не уходят больше в глубину картинного пространства, а выступают из бумаги на одно и то же расстояние, причем независимо от своего размера и формы (илл. 101).

При этом композиция «вполне равнодушна к смыслу» изображаемого и имеет дело лишь с изобразительными средствами, «конструкция же, напротив, направлена на смысл и равнодушна к изобразительным средствам как таковым»\*.

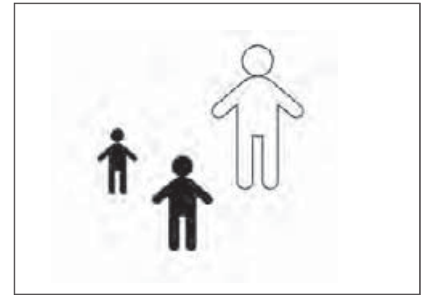
Круглое и красное на картине — это в одном случае разрезанный арбуз, а в другом — отрезанная голова. Но для композиции это только круглое и красное и ничего больше.

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

Иначе говоря, «конструкция есть способ соотношения элементов самой действительности», «а композиция есть способ соотношения элементов, которыми действительность изображается, т.е. строение произведения». Более того, «никакой прямой связи между строением действительности и строением изображения ее *нет* и быть не может...», то есть «между конструкцией и композицией нет ничего общего».

Вот на картине дом вдали. Почему он вдали? Он меньше другого такого же дома на переднем плане. А кроме того, к нему ведет дорога, по ней к дому идут люди, и они также уменьшаются по мере удаления от нас.

Вся эта логика пространства — *конструкция*. Так мы могли бы воспринимать данную сцену в реальности. А вот то, что маленький дом вдали черный — это *композиция*, так его изобразил художник. Черный дом выступает из плоскости изображения, как бы движется вперед. И в каких-то случаях это имеет определенный смысл.



100

\* Мы будем руководствоваться совершенно исчерпывающими определениями, которые дает Павел Флоренский в сборнике статей *Исследования по теории искусства. Философское наследие*, том 131, изд-во Мысль, Москва, 2000. Все цитаты в настоящей главе из этой работы.



101

То же самое касается белого здания (стены, человека, дерева) на переднем плане. На уровне конструкции здесь нет противоречия — так было. А на уровне композиции есть — зрительно белое отступает из темного фона, движется в глубину. И опять же, возможно, к этому и стремился художник, чтобы вызвать вполне определенные ощущения у зрителя.

Таким образом, между конструкцией и композицией всегда имеется больший или меньший конфликт. С одной стороны, они никак друг от друга не зависят и не сводятся друг к другу, а с другой — два эти полярных, как Инь и Янь, восприятия определяют «собой самую возможность произведения».

Иначе говоря, именно в этом противостоянии и одновременно слиянии осуществляется двойственность произведения изобразительного искусства. Оно изображает действительность, изображаемое действие или ситуация имеют некий смысл. И одновременно художник выражает свой смысл происходящего, свое отношение через *изображение*. И в этом цель его творчества.

Рассматривая фотографию Ю. Смита, мы разделили два возможных восприятия: конструктивное (черное впереди) и композиционное (черное и впереди и позади белого). Ни одно из них само по себе не способно дать нам всей полноты ощущений. И только объединение этих, казалось бы, несовместимых начал приводит нас к тому удивительному содержанию, которое мы обнаружили в этом снимке.

Яркий пример конфликта такого рода — обратная тональная перспектива: портрет человека в белом на черном фоне. Конструкция изображения настаивает на том, что фигура находится впереди фона, как и в изображаемой реальности. Ей нет дела до того, какой цвет имеют фигура или фон.

А композиция изображения утверждает, что белая фигура перспективно дальше черного фона, это вообще не фигура даже, а контрформа, отверстие в черном. И ей (композиции) нет дела до реального расположения фигуры и фона (конструкции). Она оперирует своими понятиями, главный закон для нее — зрительное восприятие плоских форм и цветов, то есть отнюдь не логическая правильность изображаемого пространства.

То есть для конструкции узнаваемая плоская фигура, знак человека — это конечно же и есть сам человек. А для композиции это прежде всего геометрическая форма, имеющая свою выразительность, цвет и положение в пространстве.

Конструкция основана на рациональном, а композиция на зрительном восприятии и только на нем. Существенно, что восприятие это более всего подсознательное. П. Флоренский специально подчеркивает, что последнее происходит «помимо намерений зрителя», «независимо от сознательных усилий».

Зритель с рациональным складом мышления воспринимает только конструкцию изображения; обладающий художественным видением способен воспринять и композицию с ее собственным смыслом. При этом надо думать, что оба конечно же в большей или меньшей степени воспринимают геометрические и цветовые отношения компонентов изображения, но первый просто не пропускает в сознание те *ощущения*, которые при этом испытывает, считая их ложными и незначущими. В результате он, естественно, теряет большую часть *ассоциаций*, которые вызывает произведение.

В. Кандинский говорил о материальном и нематериальном, более того, духовном восприятии произведения. Композиционное или духовное, по Кандинскому, восприятие есть основа понимания изобразительного искусства, и без него оно не может существовать. Для художника нет другого средства выразить все то, что невозможно буквально изобразить на картине, кроме композиции. Поэтому композицию справедливо считают душой изобразительного искусства\*.

Сложность же такого восприятия состоит в том, что оно должно быть непременно обобщенным, беспредметным. То есть в формах, фигурах, пятнах цвета на картине нужно воспринимать не изображение реальных объектов, а только сами эти формы, фигуры, пятна и взаимодействие их друг с другом.

Более того, Флоренский особенно подчеркивает, что «смысл произведения при установке композиции знать обычно не только не нужно, но и скорее вредно; ведь, зная этот смысл, трудно потом отрешиться от него и обсуждать произведение со стороны налич-

\* Многие сочтут это утверждение слишком смелым. Но вот, что пишет по этому поводу Кандинский:

«Самое слово композиция вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил себе целью моей жизни написать “Композицию”.

С самого начала уже одно слово “композиция” звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговением. И до сих пор я испытываю боль, когда вижу, как легкомысленно зачастую с ним обращаются.»

В. Кандинский. *Ступени*.

ных в нем изобразительных средств и плана их единства. А это и есть композиция».

Композиционно мы воспринимаем компоненты изображения как геометрические фигуры и цветовые массы на плоскости. Но они же образуют свое выступающее пространство. И это самое важное для художника пространство, именно здесь должны произойти главные события. М. Шагал говорил, что живопись — это пластическое событие. Именно о таких живописных событиях и идет речь.

Нельзя сравнивать неглубокое пространство выступающих фигур и цветовых масс с бесконечным картинным пространством, но именно в этом композиционном пространстве нужно искать смысл произведения живописи, а тем более графики.

Уже указывалось, что конфликт между плоскостным восприятием и восприятием пространства принципиален в изобразительном искусстве и выражает основное его содержание. В некоторых случаях художник усиливает иллюзию пространства, в других, наоборот, борется с ней и намеренно строит плоскую композицию.

Плоскостное восприятие, то есть восприятие композиции, наиболее всего содержательно. Мы воспринимаем не только фигуры и цветовые массы на плоскости, но и всевозможные взаимодействия между ними, причем такие, которые в реальном пространстве просто невозможны. Эти взаимодействия между плоскими фигурами переносятся затем и на пространственное их восприятие.

Объекты близкие и далекие изображены на плоскости одинаково отчетливо и находятся в непосредственной близости один от другого. В реальном пространстве мы воспринимаем их совершенно иначе. Глаз не в состоянии увидеть передний и дальний планы одновременно, он видит или одно, или другое. Два удаленных друг от друга объекта просто не попадают в зону резкого зрения, нужно повернуть голову, чтобы перейти от первого ко второму.

А на картине как пространственно удаленные друг от друга объекты, так и объекты одного плана, далеко отстоящие друг от друга, воспринимаются совершенно иначе, они одинаково доступны глазу, ибо лежат в одной плоскости.

Таким образом, отношения подобия, контраста, всевозможные взаимодействия между геометрическими фигурами в плоском изображении значительно обогащаются и приобретают новый статус. Эту *свободу отношений*, неосуществимую в реальном пространстве, дарит компонентам изображения именно плоскость.

Отчетливо увидеть такую ситуацию в жизни просто невозможно (илл. 102). Кроме всего прочего сознание увеличивает размеры удаленных объектов, которые доставляет ему глаз (константность восприятия размера). И только плоское изображение позволяет нам не просто увидеть невозможное, но осознать его и обнаружить в нем смысл.

*Построение художником пространства, неповторимые особенности этого пространства в конкретной картине, двойственность восприятия, сложные отношения пространства конструктивного и композиционного — все эти важные нюансы вызывают определенные ощущения и в сумме своей претворяются в содержание произведения.*



102

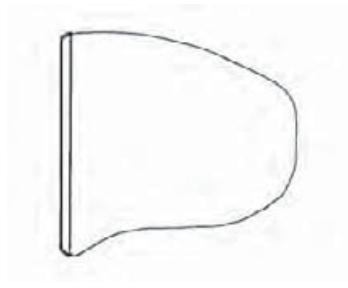
# Изобразительная плоскость

Вернемся еще раз в пространство изобразительной плоскости. На самом деле это совсем не плоскость. В любом белом листе бумаги или холсте мы ощущаем пространство, даже в том случае, если на нем вообще ничего не изображено. Конечно, сказывается опыт видения всевозможных картин и картинок.

Изобразительная плоскость — это такой же знак картины, как ограничивающая ее рама или прямоугольник листа. Являясь просто поверхностью бумаги или холста, она одновременно зрительно воспринимается как некое пространство, прозрачная среда.

В нашем восприятии изобразительная плоскость — это «пещера», края ее сходятся к раме, а центральная часть наиболее всего удалена от зрителя. Иначе говоря: изобразительная плоскость становится прозрачной, мы ощущаем картинное пространство за ней. Но при этом она не изменяет своего назначения — фигуры на картине воспринимаются в картинном пространстве и одновременно в изобразительной плоскости.

Можно представить себе, что картинное пространство ограничено эластичной резиновой пленкой белого цвета, прикрепленной по краям к раме, но способной бесконечно растягиваться в глубину (илл. 103).



**Неоднородность изобразительной плоскости.** Изобразительная плоскость неоднородна. И художник или дизайнер должен это учитывать. Каждый компонент изображения будет иметь разное звучание в зависимости от того, где он расположен на изобразительной плоскости.

Нужно научиться слышать голос изобразительной плоскости среди шума и крика случайных деталей изображения, нужно учитывать ее логику и ее желания, чтобы картина получилась гармоничной и цельной, оправданной в размещении всех своих деталей, во всех своих сочетаниях и отношениях\*.

Почувствовать этот удивительный мир картинного зазеркалья можно, только представив себе все эти абстрактные фигуры, квадраты, треугольники и круги живыми. Они обладают индивидуальностью и часто «говорят» нам совсем не то, что буквально изображено на картине.

Прежде всего, изобразительная плоскость неоднородна по своей глубине. Маленький кружок в центре воспринимается гораздо более удаленным, чем он же вблизи рамы (илл. 104).

Неоднородны верх и низ изобразительной плоскости. Круг в верхней ее части неустойчив, стремится упасть вниз. А круг в нижней части неподвижен и свободно парит в пространстве, точнее покоится на воображаемой плоскости «пола» (илл. 105).

Очевидно, что это связано с силами гравитации, которые действуют не только в реальном пространстве, но и на изобразительной плоскости. Поэтому композиция с тяжелой тональной или цветовой массой в верхней части неустойчива, возникает ощущение, что масса эта движется вниз или даже опрокидывается.

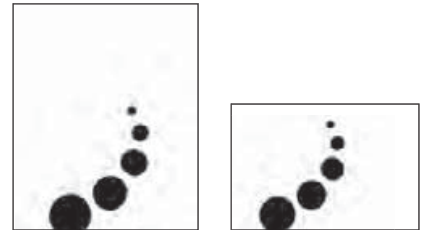
Каждая композиция имеет верх и низ, и только в этом положении она устойчива, хотя такое положение может не совпадать с расположением объектов в реальном пространстве.

Изображение в верхней части изобразительной плоскости мы воспринимаем как дальний план, а в нижней — как передний. «Горы» становятся белыми, а «небо» черным (илл. 106).

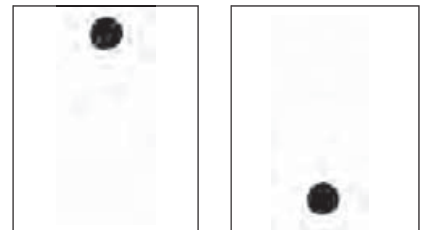


\* Изобразительная плоскость живая, об этом прямо говорит В. Кандинский. Она «...по сути тоже живое существо», «...всякий художник, пусть и неосознанно, ощущает “дыхание” непотревоженной ОП (изобразительной плоскости. — А. Л.)» и «...знает, как послушно и “благодарно” воспринимает ОП правильные элементы в правильном порядке».

*Точка и линия на плоскости.*



104



105

106

Вернемся еще раз к снимку Ю. Смита. Рассмотрим нижнюю его половину (илл. 107a). Черные массы внизу, очевидно, воспринимаются как передний план. Белое — это «небо», далекое, а черное — это «земля», близкое.

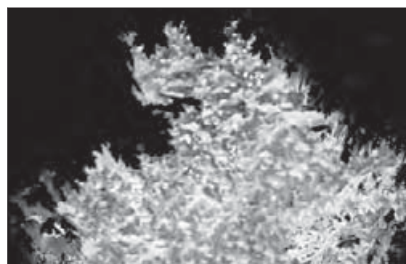
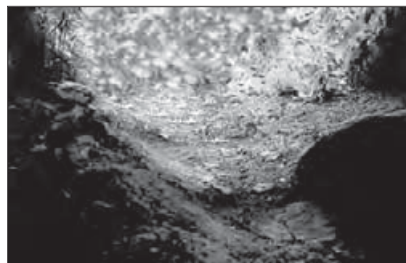
Но если взять верхнюю половину фотографии Смита, черная масса над белым просветом зрительно дальше белого (илл. 107b). Теперь белое — это «земля», близкое, а черное сверху — это «небо», далекое.

Таким образом, мы опять получаем тот же результат: за белым «деревом» детей ждет черное пространство.

**Феномен левого и правого в картине.** Самое удивительное в изобразительной плоскости — неоднородность ее левой и правой части. Эта проблема вот уже почти целый век вызывает ожесточенные споры.

Эффект настолько очевиден, что отрицать его невозможно. Многие картины не только теряют равновесие левой и правой частей в зеркальном отражении, но и изменяют свой смысл. До сих пор ведутся споры о том, как рассматривать офорты Дюрера или Рембрандта, учитывали ли художники их зеркальное обращение при переносе на бумагу и какая композиция «настоящая».

Вот рисунок по картине Рафаэля «Сикстинская Мадонна» и его зеркальное отражение (илл. 108a, 108b).



107a, 107b



108a, 108b

Чтобы восстановить равновесие, пришлось сделать фигуру в правой части зрительно более легкой (илл. 108с).



108с

Первым объяснением феномена было европейское «чтение» картины слева направо, как текста. В настоящее время причину находят в различиях между полушариями мозга человека. Каждый глаз связан с противоположным полушарием, левый с правым, а правый — с левым. Полушария же мозга, как известно, различны по функциям. Поэтому можно предположить, что левая и правая части зрительного поля имеют разный статус в нашем сознании\*.

Но какова бы ни была причина этого явления, неоднородность существует, причем она настолько сильна, что художник или дизайнер должен ее использовать.

На первой фотографии мы явственно видим вход в лабиринт, а на второй — выход (илл. 109).



\* В этой книге рассматривается европейский порядок чтения слева направо. Что касается восприятия других народов (или отличий в восприятии левшей и правшей), отсылаем читателя к специальным исследованиям.

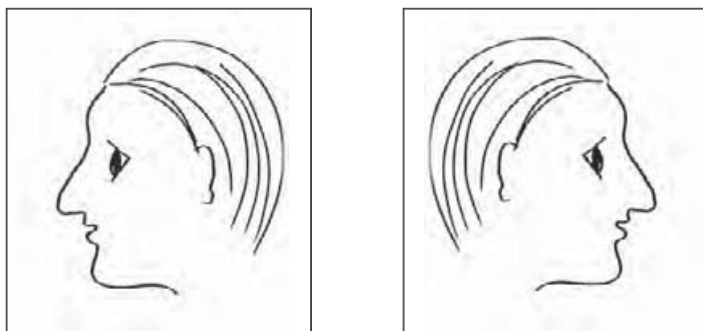
109

Восходящую диагональ на левом рисунке мы воспринимаем как подъем, а нисходящую на правом — как спуск. Глаз «двигает» машину на диагонали слева направо: на первом рисунке машина поднимается в гору, а на втором — спускается вниз (илл. 110).



110

И самое неожиданное: первый профиль на рисунке мы воспринимаем как открытый, смотрящий на нас, а второй отвернулся и общаться не хочет (илл. 111).



111

При этом в обоих случаях мы смотрим на лица сбоку, а не в фас или в затылок.

Направление чтения, безусловно, важно, но не оно определяет движение глаза по картине и порядок ее восприятия. На рисунке порядок этот организован ритмическим рядом черных квадратов, размер каждого связан определенным отношением соразмерности с последующим, что и приводит к однозначному прочтению слова (илл. 112).



112

Можно заставить глаз читать изображение справа налево (илл. 113).

А на этом рисунке слово читается снизу вверх (илл. 114).

Порядок «чтения» картины заложен художником в ее композиции. Флоренский сравнивает картину с книгой, в которой задан порядок ее восприятия.

В картине мы воспринимаем прежде всего зрительно выделенные центры композиции, самые акцентированные фигуры и детали. У них есть своя иерархия зрительной важности, она и определяет порядок восприятия.

В зависимости от расположения этих центров и их соподчиненности картину можно «читать» справа налево, снизу вверх или же от переднего плана в глубину картинного пространства.

Вместе с тем, если в картине выделенных центров внимания нет или же они выделены недостаточно, мы будем «читать» ее как текст, что естественно.

Реальная же картина, во всяком случае, не сканируется слева направо, а воспринимается последовательными скачками глаза.

В психологии гештальта когда-то была предложена теория вчувствования, или эмпатии (J. Herder, T. Lipps). Читатель отождествляет себя с героями книги и проживает их жизнь. А зритель произвольно повторяет действия, изображенные на картине. Он «преодолеывает подъем» идущей снизу вверх диагонали, «разворачивается», когда поднимается по винтовой лестнице, «сгибается», входя в узкое помещение и т.д. Иначе говоря, он как бы совершает те движения, которые производит глаз при восприятии изображения.

Но это еще не все, психологи утверждали, что человек отождествляет себя именно с левой частью картины (M. Gaffron). И эта удивительно смелая идея кажется нам наиболее продуктивной, в особенности при попытке объяснить последние примеры.

Действительно, такое впечатление, будто мы рассматриваем эти рисунки именно со стороны левой рамки. Тогда становится понятно, почему «вход» и «выход», почему «подъем», а не «спуск», почему, наконец, один профиль «повернулся» к нам, а другой «отвернулся». Во всяком случае, другого объяснения найти не удастся.

ЛОБДНАГ

113

И  
Н  
О  
П  
Я

114



115

Перед нами фотография, смонтированная из двух (илл. 115). На одной человек улыбается. А на другой он увидел что-то страшное. И рядом зеркальная копия того же монтажа. Но почему же в первом случае мы определенно видим смеющееся лицо, а на втором то же лицо в момент ужаса? Не является ли это доказательством того, что мы в самом деле отождествляем себя с левой половиной изображения?



116

Вот еще один пример. Зрительная модель на рисунке 116 неоднозначна, это или выпуклая белая колонна, или, наоборот, вогнутая ниша в стене. Ответ можно дать, если известно положение источника света, падает ли свет на объемную белую поверхность

слева или справа. Однако большинство зрителей видят в первом рисунке именно колонну, а во втором нишу.

Таким образом, в любой картине, в которой нет прямых указаний на направление света: изображения самого источника или падающих теней, мы предполагаем свет, падающий сверху вниз (что соответствует опыту наблюдений в природе) и, кроме того, — слева направо. То есть даже гипотетическое направление света подчиняется движению глаза. Это ощущение можно объяснить только одним обстоятельством: вхождением глаза в картину слева. Отсюда и направление света слева направо.

Здесь необходимо вспомнить гениальную догадку В. Кандинского, который левую часть картины назвал Далью, а правую Домом. Это можно понимать так: из Дали мы идем в Дом, а из Дома уходим в Даль.

Если мы допустим, что отождествление зрителя с левой частью картины действительно происходит (а иначе мы не сможем объяснить эффекты на рисунках 109, 110, и в особенности на рисунке 111), можно предложить следующий алгоритм зрительного восприятия.

Входим мы в картину всегда через боковую дверь, а именно с левой стороны, то есть через Даль. Затем глаз оказывается во власти композиции, именно она управляет всеми его дальнейшими движениями.

Войдя в картину, глаз должен на чем-то остановиться. Он отыскивает какой-либо зрительный центр в левой ее части и исследует его. Периферическое зрение уже ищет следующий центр внимания в геометрическом центре картины, в правой ее части или где-то еще.

Иногда бывает так, что левая часть или геометрический центр картины наиболее всего зрительно или информационно насыщены, то есть занимают первое место в иерархии восприятия.

В этом случае происходит задержка внимания и сюжетно важная деталь в правой части композиции появляется неожиданно на последнем этапе восприятия как кульминация. Часто это имеет решающее значение и в значительной степени изменяет содержание. Деталь эта как бы спрятана и обнаруживается внезапно.

Неоднородность правой и левой части картины проявляется и в том, что деталь в правой части обладает гораздо большей важностью. Поэтому, в частности, зеркальная копия обычно теряет прежнее равновесие. Попадая в правую часть, деталь слева получает другой статус, значение в композиции.

Очень тонкий исследователь, историк искусства В. Вёльфлин пишет, что правая сторона изображения вызывает другие эмоции и имеет другую душу. Кроме того, изображение как бы отсылает нас вправо, и именно там должно быть сказано последнее слово.

И, наконец, если слева и справа на периферии картины значимых, зрительно выделенных или сюжетно важных деталей нет, а главное находится в геометрическом центре картины, глаз сразу же приходит к этому центру и исследует его, скачками переходя от одной точки фиксации к следующей. Это центральная композиция.

**Композиция Весы.** Войдя в картину слева, глаз неуклонно движется к правой рамке. Из Дали мы приходим в Дом. Но, попав в Дом, глаз обязательно возвращается в Даль. Он проверяет композицию на симметрию, сравнивает правую и левую периферию, отыскивает в них подобие.

Особый интерес представляет такое построение композиции, когда два зрительно выделенных центра в правой и левой ее части расположены симметрично относительно геометрического центра картины. Это какие-то детали, фигуры (группы фигур), цветовые массы и т.д.

Два достаточно схожих композиционных центра справа и слева объединены сильнейшей связью симметрии, они исследуются глазом особенно тщательно. Мы ищем смысл в их сопоставлении или противопоставлении.

Два этих центра должны быть в меру подобны и в меру различны. Подобие определяет зрительную связь между центрами, различие в деталях устраняет зеркальную симметрию и доставляет особое удовольствие глазу. Кроме того, смысловое различие между центрами, контраст между ними часто приводят нас к смыслу композиции.

В этом случае мы из Дали сразу же попадаем в Дом, а из Дома возвращаемся в Даль. Причем эти переходы внимания принципиальны и происходят многократно.

Эффект значительно усиливается, если фигура или форма слева динамична и направлена направо, а соответствующая фигура справа — налево. Последняя, кроме всего прочего, не дает глазу выйти из картины.

Такую симметричную композицию можно назвать *Весами*. И она действительно на них похожа, мы как бы взвешиваем левую и правую части, внимательно изучаем их и сравниваем.

Композиция Весы, прежде всего, аналитическая, центральный компонент Весов задает симметрию, но он может быть зрительно и по смыслу достаточно контрастным по отношению к периферийным компонентам, в сопоставлении которых главный смысл и главный пафос Весов.

Нужно отметить, что большое число шедевров живописи строится на сочетании симметрии и асимметрии. И подобное сопоставление, казалось бы, полярных начал очень часто бывает исключительно гармоничным. Это и «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, и «Тайная вечеря» Леонардо, и многие другие.

В живописи объединение трех картин — триптих — основано на том же принципе. Правая и левая створки триптиха обычно имеют одинаковый формат и похожи в деталях.

Весы могут содержать только два компонента, более того, возможны Весы всего с одним компонентом в левой или правой части картины.

Расположение основного зрительного центра композиции в правой части картины не вызывает такого раздражения глаза, как расположение его в левой части (илл. 117a). В этом случае Дом остается пустым, и глаз чувствует себя обманутым. А «правая» композиция может быть достаточно приемлемой (илл. 117b).



117a, 117b

# Загадки пространства реальной картины

*Отделившись от художника, произведение искусства «становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является существом».*

В. Кандинский. *О духовном в искусстве.*

В «Сикстинской Мадонне» Рафаэля (илл. 118) фигура Богоматери с младенцем самая дальняя, но она же наиболее темная и массивная из всех фигур на картине. Возникает ощущение ее движения вперед, на зрителя. Причем фигура преднамеренно смещена вверх от геометрического центра. Поэтому она неустойчива и стремится вниз.

Духовное содержание картины Рафаэля — реальное движение Марии вниз на землю и вместе с тем «всплывание» ее обратно на небо. Наверх ее влекут сходящиеся линии занавеса и их повтор в светлой контрформе под ногами трех главных персонажей.

Кроме того, художник особым образом организует движение глаза по картине. Два цветовых пятна — алая подкладка папского облачения и такого же цвета кусочек платья Марии у ее ноги — заставляют глаз двигаться снизу вверх по ее фигуре, что еще больше усиливает ощущение ее подъема.

Мария на картине Рафаэля в сомнении, она несет своего божественного младенца людям, но конечно же знает, что его ждет впереди. И это величайший подвиг матери во всей истории человечества.

Но это ее состояние никак нельзя изобразить буквально, Рафаэль и не пытается сделать это. Лицо Марии спокойно, она не



118 Рафаэль. Сикстинская Мадонна

оборачивается назад и не останавливается. Зритель должен сам почувствовать ее смятение, понять драму момента.

Таким образом, художественными средствами Рафаэль выразил в своей великой картине поистине *невыразимое*. Мария разрывается между двумя стремлениями, но все же движется вниз на землю, выступает из картины навстречу людям.



119 А. Рублев. Троица

В «Троице» А. Рублева фигура центрального ангела также самая тяжелая (вернее, часть фигуры, не заслоненная столом), хотя конструктивно она дальше двух других (илл. 119).

Во-первых, она зрительно движется вниз, потому что находится в верхней части изобразительной плоскости. Во-вторых, она нависает над столом и движется вперед, выступая из фона. Светлая поверхность стола перспективно отступает назад, что усиливает движение самой фигуры вперед.

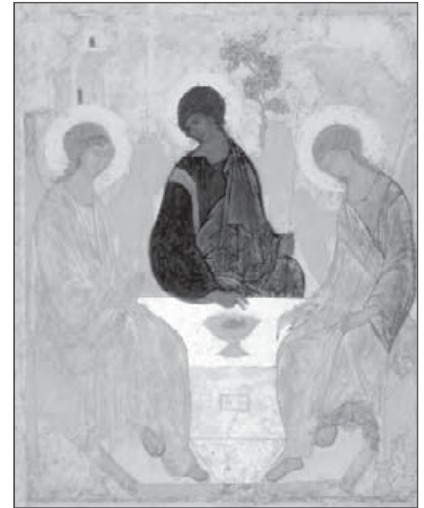
Но и этого мало. Контрформа под темной центральной фигурой, образованная очертаниями ног крайних ангелов, зеркально повторяет форму этой фигуры и, что существенно, ее размер (илл. 120). Фигура не может просто опуститься вниз, она застрянет в узкой части контрформы. Но и существовать таким образом фигура и контрформа также не могут, это крайне неустойчивое положение. Единственный выход для массивной фигуры — опрокинуться в светлую контрформу, что она и делает. За счет вращения фигуры впечатление выступления ее вперед в пространство зрителя становится предельно реальным (илл. 121).

Обычно эту контрформу трактуют как повтор темы жертвенной чаши на столе. Но почему художник изобразил ее того же размера, что и фигура, почти в зеркальной симметрии, уж не для «опрокидывания» ли? А что такое горизонталь кромки стола как не ось вращения?

Заметим, что чаша выделяет только одного ангела из трех. Это подкрепляет предположение тех исследователей, которые считали, что ангел в центре — это Христос. Ведь чаша, пусть даже повторенная в контрформе, — это знак его готовности к жертве.

Но самое главное заключается в том, что именно центральная фигура зримо движется к людям, выступая из плоскости картины. Зритель воспринимает это мощное движение как *чудо Явления, Пришествия*.

Казалось бы, Рафаэль применяет тот же прием, помещая фигуру Марии выше геометрического центра. Но ему не хватает гениального рублевского опрокидывания темной фигуры в светлую контрформу.



120



121

В другой иконе («Успение» Феофана Грека, илл. 122) светлая фигура Христа над телом умершей Богоматери изображена на фоне очень темной пещеры, которую исследователи считают знаком «духовного» пространства, куда Христос должен вернуться.

Зрительно же темная фигура Богоматери поднимается, выступает из своего светлого ложа. А Христос удаляется, отступает назад, унося в руках ее душу. Иллюзорное движение в этом случае не столь сильно, как у Рублева, но все же ощутимо.

Для верующих некоторые иконы становятся чудотворными. Но и само изображение на иконе может стать *чудом*. Мы зримо ощущаем в нем то, что изобразить невозможно — переживание, стремление, время.



122 Ф. Грек. Успение

Картина А. Иванова «Явление Мессии» (илл. 123). Иванов значительно увеличивает размер главного персонажа и изображает Христа в очень темном, почти черном плаще на фоне светлых гор в дымке, что уже заставляет его выступить вперед из изобразительной плоскости.

В толпе людей на переднем плане, почти на одной вертикали с Христом, еще один персонаж в черном плаще. Это изобразительное созвучие заставляет сравнивать их размеры. Фигура юноши изображена «правильно», она значительно больше Мессии. Но композиционно она нарочито уменьшена тем, что черный плащ закрывает только половину фигуры.

Заметим, что эта фигура чрезвычайно важна для художника. К ней приводят две другие фигуры в правой верхней части картины: всадник вверху и мужчина с длинными волосами. Оба они

смотрят на Мессию, оба связаны с ним цветом одеяния Мессии под его плащом. Этот цвет повторяется и в одежде юноши. Причем все трое находятся на одной диагонали (повтор главной диагонали Иоанн Креститель — Христос).

Поэтому движение начинается с Мессии и через две выделенные фигуры приводит глаз к юноше в плаще, а затем к обнаженному старику на переднем плане, который сидит спиной к зрителю на такого же цвета ткани.

То есть положение в картинном пространстве фигуры Христа не определено, оно зависит от того, с какой из фигур на картине ее сравнивать. Для одних Христос ближе в пространстве, для других дальше. Это дает ощущение его *движения*.



123 А. Иванов. Явление Мессии

В картине И. Репина «Не ждали» (илл. 124) повторен тот же прием.

Мать встречает сына, которого не видела много лет. Художник заслоняет часть фигуры матери светлым креслом. Опять-же с точки зрения конструкции это ничего не значит, мать от этого не стала меньше ростом. А зрительно, композиционно, стала. И значительно: если на рисунке слева от матери до сына 2–3 метра, справа они почти рядом и вот-вот коснутся друг друга (илл. 125). Таким образом, возникает ощущение *близости* их в этот момент.

Две почти черные, самые крупные в картине фигуры матери и сына выступают вперед. Они только вдвоем в этом пространстве, это их миг и их разговор. И действительно, композиция из двух фигур настолько самодостаточна, что не нуждается в остальных.



124 И. Репин. Не ждали



Пространство, построенное художником, или приглашает зрителя буквально «войти» в картину, или оставляет его по ту сторону рамы. Помимо этого, пространство картины помещает зрителя в определенное положение относительно самой картины, закрепляет за ним некую «точку зрения»\*.

В «Обручении Марии» Перуджино (илл. 126) персонажи на переднем плане одного роста, их головы и ноги выстроены по линейке. Группа расположена как на сцене театра, зритель не вовлечен в происходящее, а воспринимает действие издалека. Две фигуры по бокам замыкают композицию, они ближе к зрителю, но повернуты к нему спиной, еще больше отгораживая зрителя от изображенной сцены. Фигуры людей уменьшаются, а нависший над ними храм становится еще массивнее.

А в другой картине — «Обручение Марии» Рафаэля (илл. 127) зритель — участник действия. Группа на переднем плане расположена полукругом, для зрителя оставлено свободное пространство. Он видит эту группу как будто с близкого расстояния. Храм на дальнем плане больше не доминирует в картине, и расстояние между храмом и увеличенными фигурами переднего плана не отрицается, как у Перуджино, а подчеркивается линиями мостовой. Более того, зритель как бы смотрит на происходящее сверху (с помоста для гостей). Таким образом, картина Перуджино *отдаляет* зрителя от таинства, а картина Рафаэля, наоборот, *приглашает* его в пространство картины\*\*.



126 Перуджино. Обручение Марии



127 Рафаэль. Обручение Марии

\* Точка зрения здесь — то положение в пространстве, в котором ощущает себя зритель.

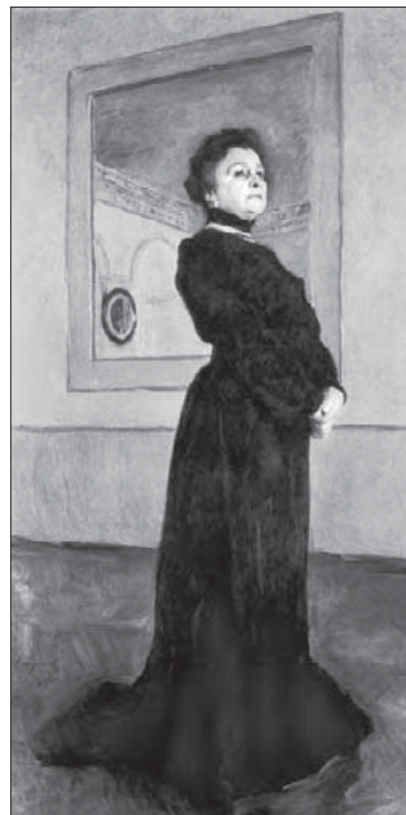
\*\* Этот анализ похожих по сюжету картин двух мастеров приводится по книге *The Visual Experience (An Introduction to Art)* by Baits Lowry.

Еще более интересен случай, когда картина определяет сразу несколько точек зрения. С. Эйзенштейн в книге «Монтаж (1937)» исследует портрет М. Ермоловой кисти В Серова (илл. 128). В этом портрете многие ощущают свойственное знаменитой актрисе «особое чувство подъема и вдохновения».

Фигуру актрисы как бы режут четыре линии: это плинтус (линия стыка пола со стеной), две горизонтали зеркала, а также ломаная линия карниза (стыка между стеной и потолком), отраженная в зеркале. Эти линии условно делят фигуру на четыре «вырезки»: ноги и платье на полу, фигуру по колени, по пояс, крупный план-голова (илл. 129).

У каждой из этих «вырезок» своя точка зрения: 1-я — точка зрения сверху вниз; 2-я — обычная, с высоты человеческого роста; 3-я — снизу вверх; 4-я — самая низкая точка зрения.

«...соединение четырех точек зрения дает ощущение движения. Но движения кого?» — спрашивает Эйзенштейн — самой фигуры или зрителя. И тут же отвечает на этот вопрос — конечно, зрителя. То есть монтажный принцип композиции, примененный Серовым, заставляет зрителя сменить четыре различные точки зрения или последовательно занять четыре положения в пространстве (на илл. 130 от А до D).



128 В. Серов. Портрет М. Ермоловой



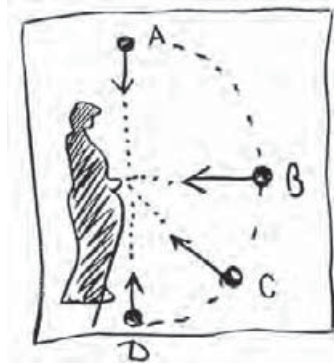
Здесь можно немного поспорить с мастером и предложить более простую схему восприятия картины. Эйзенштейн обнаруживает в картине Серова монтаж четырех фрагментов изображения, каждый из которых, по его мнению, предполагает различное по высоте положение зрителя в пространстве. Эйзенштейна интересует прежде всего монтаж как основное средство языка кино. Но Серов написал одну картину, а не раскадровку из четырех. Трудно представить себе, что Серов хотел заставить зрителя взлететь под потолок, а затем лечь на пол. Его задача была — показать величественность фигуры актрисы. Она как бы увеличивается, растет в глазах зрителя по мере того, как тот последовательно воспринимает четыре описанных фрагмента, поднимаясь глазом от ног актрисы к ее лицу.

Секрет воздействия портрета Ермоловой раскрывается только в таком положении зрителя, при котором он не может охватить взглядом всю фигуру, а воспринимает выделенные фрагменты последовательно, сначала опуская голову, а затем поднимая ее вверх. Эта назначенная художником точка зрения, очевидно, находится вблизи картины, высота которой более двух метров. С этой точки зритель видит перед собой сложенные на животе руки актрисы (второй по важности после лица зрительный центр, выделенный художником). Если смотреть с более далекой точки, эффект слабее.

Таким образом, зритель поочередно воспринимает ноги и платье на полу, затем фигуру по колени, затем бюст и, наконец, лицо актрисы.

В результате первый фрагмент опускается вниз *под ноги к зрителю*, а последний, наоборот, поднимается вверх *над его головой*, то есть фигура Ермоловой как бы еще больше увеличивается, растет в глазах зрителя (илл. 131).

Следовательно, это не зритель меняет различные точки зрения, а каждый из четырех фрагментов фигуры занимает свое место в пространстве зала, в котором Серов изобразил Ермолову. И в этом сверхзадача композиции картины художника Серова.



130 Рисунок С. Эйзенштейна



131

Интересно, что нечто подобное можно обнаружить и на фотографии, несмотря на, казалось бы, абсолютную точность объектива в изображении пространства. Например, это известная работа Эдварда Стейхена «Матриархат» (илл. 132).

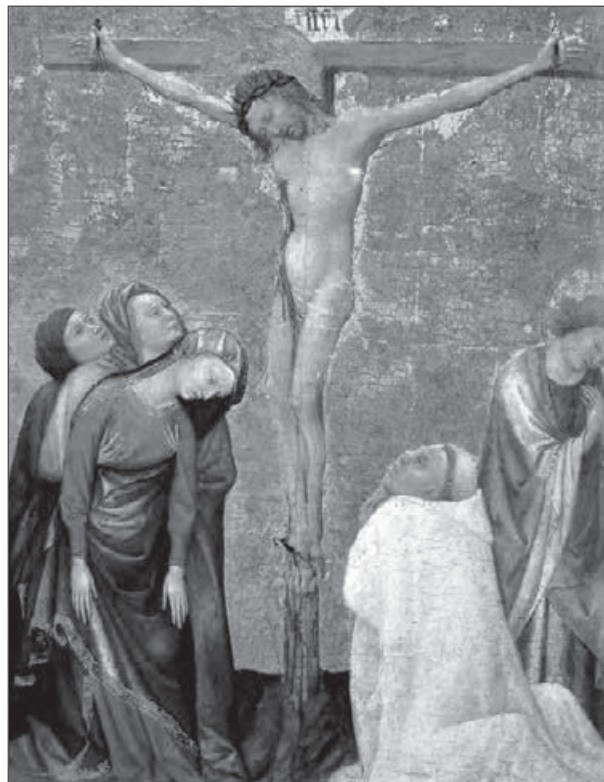
Библия на коленях женщины-матери расположена настолько близко к зрителю, что у того единственное возможное положение: на коленях перед ней, почти касаясь лицом книги. Только в таком положении зритель смог бы увидеть и Библию и женщину над ней так, в таких масштабных соотношениях, как на фотографии. Кстати, очевидно, что здесь и была установлена камера при съемке, это ее, камеры, точка зрения. Сама фигура находится значительно дальше, необходимо перевести взгляд в верхнюю часть снимка. Таким образом, восприятие пространства на фотографии происходит в два этапа: сначала Библия на переднем плане, затем фигура женщины на среднем. Точно так же мы воспринимали бы подобное в реальности. Но в этом случае не смогли бы увидеть одновременно два объекта на разном расстоянии от глаза. Во-первых, нужно поднять голову вверх. А во-вторых, только один объект можно рассмотреть резким зрением, второй почти неразличим. И в этом главное различие между восприятием *изображаемого* в реальности и восприятием *изображения* на плоскости картины.



132 Э. Стейхен. Матриархат

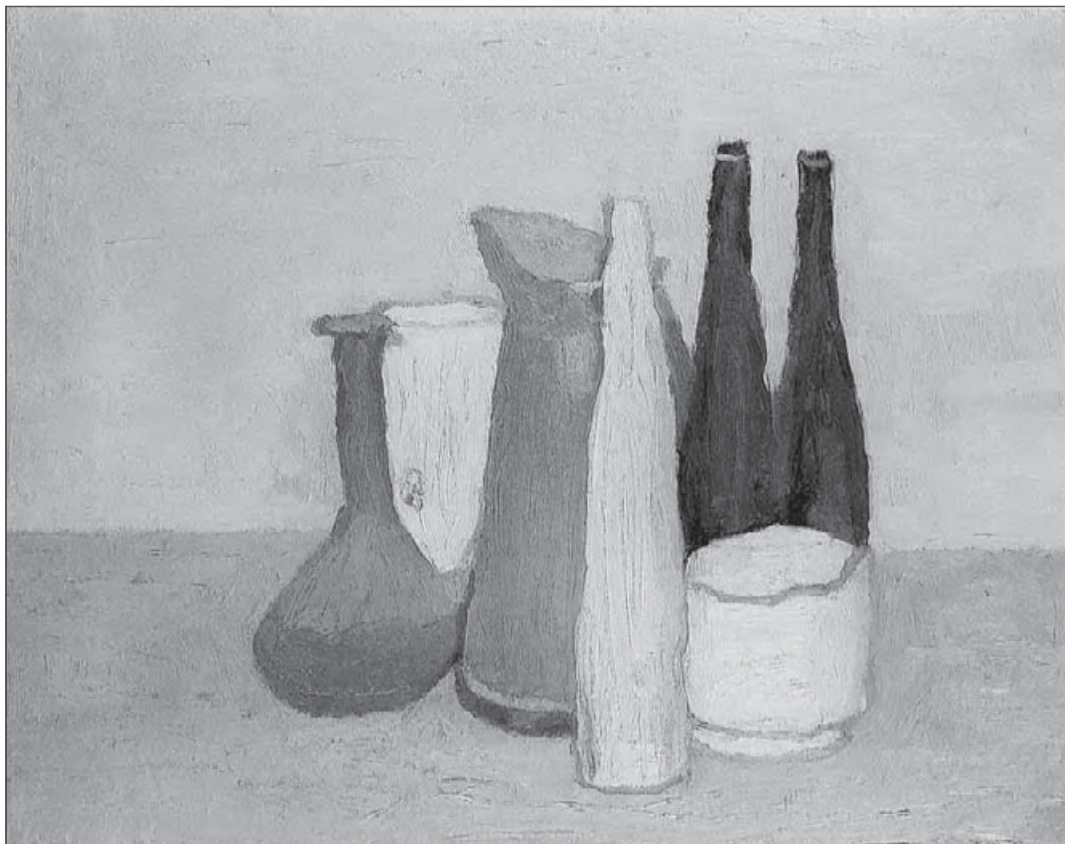
Часто случаются и обидные казусы с пространством, которые, надо думать, художник просто не заметил. Жан де Бомец изображает сцену распятия (илл. 133). При этом почему-то на переднем плане мы обнаруживаем священника в белом одеянии как свидетеля этой сцены.

Более того, весь задний план картины покрыт красной краской. Если воспринимать это красное как огонь, то получается, что гореть в нем будет не распятый на кресте, но главным образом монах в белой одежде. Потому что зрительно он отнюдь не на переднем плане, потому что совсем это не монах, а отверстие в красном, *контрформа*. И отверстие это отступает в самую гущу пламени.



133 Ж. де Бомец. Распятие с картезианским монахом

И наконец, многие художники, например итальянец Джорджо Моранди, совершенно серьезно «играли» с пространством (илл. 134). И это не только чрезвычайно увлекательная, но и крайне содержательная игра, в ней Моранди, нужно сказать, достиг совершенства. Предметы на его натюрмортах растворяются в фоне; близкие меняются местами с далекими; контуры их сливаются, начавшись в одном, продолжают в другом; контрформы становятся фигурами и так далее, и так далее. Они *оживают, дышат, играют*.



134 Д. Моранди. Натюрморт

часть вторая

# **ЖИЗНЬ КВАДРАТОМ**

*...та картина хорошо написана, которая живет внутренне полной жизнью. Также и “хорошим рисунком” является только такой, в котором ничего не может быть изменено без того, чтобы разрушилась эта внутренняя жизнь...*

В. Кандинский. *О духовном в искусстве.*



Население изобразительной плоскости, все эти точки и линии, формы и контрформы, фигуры, а также тональные и цветовые массы — это живые существа.

Только так и должен относиться к ним дизайнер или художник. Иначе он не сможет проникнуть в этот мир, а тем более создать в нем то, что мы, люди, называем новой реальностью. Да, картина — отражение нашей реальности, но одновременно и совершенно замкнутый в себе, изолированный от всего, что по другую сторону рамы, *мир*. В этом мире один закон — композиция, одна цель — гармония и цельность, одна правда — правда искусства.

Настоящий художник прекрасно это знает, он не будет располагать компоненты как попало. Он прислушивается к их тихим голосам и стремится к тому, чтобы сделать их жизнь в картинной плоскости осмысленной и красивой.

Они живые, пора это признать. Кто защитит их от насилия человекообразных? Бумага не должна больше терпеть все!

Они живые, и, чтобы убедить в этом читателя, автор приводит здесь отрывки из монолога Белого Квадрата со своими комментариями.

## О СЕБЕ

— Квадрат. Место рождения — Белая Плоскость<sup>1</sup>.

— Цвет — белый. Цвет глаз, волос и всего остального тоже белый.

— Род занятий — квадратная Фигура.

— Удостоверение личности — Контур.

— Расовая принадлежность — белый.

— Родственники за границей — различные Квадраты в других Плоскостях. В Высшем Пространстве<sup>2</sup> пробыл не больше нескольких минут, в контакт с Черными Квадратами не вступал.

— Момент своего рождения хорошо помню. Создатель<sup>3</sup> коснулся Белой Плоскости своей Рукой, начертал на ней четыре равных отрезка и сотворил из них Квадрат.

1. Белая плоскость — плоскость белой бумаги, место обитания всех контурных фигур. Мы называем ее картинной плоскостью.

2. Высшее пространство для Белого Квадрата (в дальнейшем БК) — это, по всей видимости, пространство, в ко-

торое попадают выступающие из белой плоскости черные фигуры.

3. Создатель в понимании БК — это, естественно, художник. Он обладает рукой и глазом. Только он знает, что такое порядок и гармония.

## ЖИЗНЬ БЕЗ РАЗМЕРА

— Сначала про размеры. Постоянных размеров у нас не бывает, только относительные. Зато угловой размер не меняется, куда не пойдешь, угол всегда один и тот же <sup>1</sup>.

— Умники <sup>2</sup> говорят, мол, теория относительности такая. Все относительно, одному — больше, другому — меньше.

— Так что совсем близко Фигуры друг друга почти не видят, а издали с трудом узнают. Квадрат там или Треугольник какой. Слишком они издали большие, глазом нехватишь, а вблизи — совсем крошечные.

— Поэтому сближаться у нас не принято. Уважающая себя Фигура слишком близко к тебе и не подойдет. Да и опасно — за Точку примут — раздавят, нарочно или нечаянно <sup>3</sup>.

1. Как известно, при восприятии картины изображенные на ней предметы сохраняют свой угловой размер. Если верить БК, для жителей картинной плоскости это свойство сохраняется.

Представьте себе, например, фигуру размером 20 см, которая находится в пяти метрах от БК. Если подойдет к нему на расстояние один метр, то уменьшится для него до 4 см. А если ей удастся оказаться в 5 см от БК, тот увидит ее двухмиллиметровой, действительно похожей на точку.

Возможно, однако, БК слегка преувели-

чивает эти трудности, чтобы удивить нас чудесами родной белой плоскости.

2. Образованность белых фигур понятна, ведь самое важное люди доверяют именно белой бумаге. И те, кого БК называет «умниками», возможно, просто умеют читать. Почему бы нет? Ведь некоторые квадраты рождаются со словами внутри. Например — рамки к газетным объявлениям. Они, конечно, знают много такого, что недоступно обычным «пустым» квадратам.

3. О причинах такого отношения к точкам смотри дальше.

## ТРУДНОСТИ ПЛОСКОЙ ЖИЗНИ

— Тут ведь у нас особо не развернешься. Представляете себе Плоскость нулевой толщины? Вот и крутимся. Это всяким там Точкам и Линиям хорошо, они сами нулевого размера. А мы Фигуры, хоть и без объема, но свою Площадь имеем.

— А позвольте спросить, куда девать руки-ноги и все остальное в таких нечеловеческих условиях? Потому и ходим распластавшись, профилем набок, как на египетских рисунках <sup>1</sup>.

— Это в Пространстве Черные поворачиваются как хотят <sup>2</sup>, а у нас Плоскость, и приходится с этим мириться. Единственная возможность добраться из точки А в точку В — перекатываться <sup>3</sup>.

— Такой иногда стук стоит по всей Плоскости! Некоторые особо интеллигентные Квадраты устраивают себе обрезание с четырех углов, чтоб потише было. Но их не уважают. Изобразил тебя Создатель Квадратом, Квадратом и живи. Стук и стук, что ж поде-лаешь. Кому не нравится — не слушайте.

1. В Древнем Египте, как известно, людей изображали так, будто по ним проехал каток. Возможно, это связано именно с плоским характером изображения; египетские художники стремились, чтобы ни одна часть человеческого тела не «выпирала» из рисунка.

2. Здесь БК ошибается, в пространстве такая же плоскость и те же трудности.

3. Непонятно, почему именно «перекатываться», а не передвигаться как-то иначе. Этого БК не объясняет.

4. Это замечание БК перекликается с известной цитатой из сочинений Леонардо

— Вот Окружность — Фигура достойная, тихая, смотреть приятно. И шума от нее никакого. А какой-нибудь Треугольник косоногий, такой звук противный, немзыкальный, что хоть уши затыкай.

— А Музыку у нас любят. И больше всего — Хоровое Пение. Ведь сколько Фигур, все разные, друг на дружку непохожие. А стоит всем вместе запеть, иногда получается такая Музыка, что хоть плачь <sup>4</sup>.

— Да, забыл сказать, Музыка наша не для уха, а для Глаза, у нас вообще все для Глаза. И не говорят «музыкальный слух», говорят — «изобразительный» или видение особое.

да Винчи. Приведем ее полностью: «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 остоленели бы и становились чуть живыми от восхищения.

...В результате этой пропорциональности получается то единое созвучие, которое служит глазу так же, как музыка уху». *Спор живописца с поэтом.*

## О СЕКСЕ И ВЛЕЧЕНИИ

— Фигура к тебе симпатичная, допустим, поговорить идет или чего. Совсем приблизилась — Точкой стала <sup>1</sup>. Как ее, скажем, обнять или поцеловать. Сами понимаете, секса и прочей всякой такой жизни у нас не бывает, условия неподходящие. Как вы себе представляете секс с точкой? Это же...

— А что же тогда, спросите вы. Одна симпатия на расстоянии, Умники говорят — платоническая. Дети, правда, бывают. Откуда они берутся, не знаю, но мы их никогда не видим, пока они не подрастут до нашего размера <sup>2</sup>. Умники говорят, дети воспитываются в Нижнем Пространстве <sup>3</sup>.

1. Непонятно, почему БК не пробует посмотреть на себя глазами своего визави? Ведь и он становится точкой. Что БК понимает под «приблизиться»? Неужели фигуры общаются только «вплотную», без дистанции? Или причина другая: у них плохо развит слух? А с другой стороны, если мы учтем, что плоские фигуры общаются в плоскости, которая не имеет толщины, что же им еще остается, как не «наложиться» одна на другую? Говорим же мы друг другу «можете на меня ложиться».

Но тогда что же это такое, как не секс? При тесном контакте возникает трение, а все читатели, достигшие совершеннолетия, на своем опыте знают, что секс — это трение и ничего больше. У автора возникает ощущение, будто БК что-то не договаривает про секс в плоскости (судя по его рассказу, «плоский секс»). Но мы не станем углубляться в этот деликатный вопрос.

— Кстати, стал вам объяснять про размер и вдруг понял одну очень любопытную вещь. Ведь все Квадраты в Белой Плоскости почему-то одинаковые, и все Окружности, Треугольники, другие Фигуры также равны друг другу. Раньше мне это странным не казалось <sup>4</sup>.

2. Удивительно, что квадраты не видят своих детей. Ведь для нас, зрителей, маленькие квадратики одновременно находятся в далеком картинном пространстве и в белой плоскости.

3. По всей видимости, ниже для БК — это картинное пространство под белой плоскостью.

4. Почему все фигуры в белой плоскости одинаковые, совершенно понятно. Иначе и не может быть. Ведь любой

квадрат, окружность, треугольник или другая фигура меньшего размера на плоскости немедленно отправится в картинное пространство.

С другой стороны, удивительно, что БК не предвидит грозящую ему и всем остальным квадратам ужасную опасность: стоит появиться в белой плоскости квадрату большего размера чем наши квадраты, все наши тотчас окажутся в картинном пространстве.

## О БЕЛЫХ И ЧЕРНЫХ

— Вообще мы, Белые, — низшая раса, разве можно сравнить нас с Черными, которые в Пространстве. А мы для них — все равно, что мусор какой. Так они нас и зовут — «беломазые»<sup>1</sup>.

— И никакой справедливости. Сколько в нашей Плоскости совершенных Фигур — и безупречная Окружность, и равносторонний Треугольник, уж про Квадраты я не говорю. Есть и другие: Прямоугольники, Трапеции всякие, да и просто Фигуры без имени, кстати, иногда очень красивые. Все белые, чистые, ну просто ангелы.

— А какая-то там бесформенная Клякса, прости Создатель, только родилась — и сразу пожалуйста в Пространство. Одно и преимущество у нее, что Черная. Точки тоже Черные. Зато их вокруг как грязи. Если бы вы знали, как приятно топтать их ....<sup>2</sup>

1. На родине БК именно черные фигуры считаются привилегированными, потому что, будучи изображенными на белой бумаге, они, как мы знаем, выступают из нее в черную плоскость. Они ближе к создателям и поэтому считают себя более важными. По мнению черных фигур, белая плоскость, которую они покидают, — это глубокая провинция. И живут в ней одни лентяи и бездельники. О таком удивительном случае сегрегации по цвету кожи и рассказывает БК.

2. Ненависть БК к точкам совершенно понятна, они черные, но живут вместе с белыми фигурами. А те, естественно, вымещают на них свою обиду.

С другой стороны, точки беззащитны и не могут ответить тем же.

Ну а подросшие точки, естественно, становятся фигурами и с тяжелыми воспоминаниями о детстве отправляются в черную плоскость.

3. Здесь БК что-то опять не договаривает. Ведь черная фигура существует од-

— Да-да, вы не ослышались, все Черные действительно рождаются у нас в Белой Плоскости, именно здесь их изображает Создатель. А только родились — сразу в Пространство, там у них Высший Свет и все такое<sup>3</sup>. Правда, при этом они уменьшаются, но что поделаешь. Умники говорят, за все надо платить.

— А мы, можно сказать, аборигены, коренное население, но все равно Квадраты второго сорта.

— Короче, расизм и все такое. Черные презируют Белых, Белые ненавидят Черных. Есть, правда, борцы за равноправие, но только покрась такого борца черной краской — и где же он? Тоже мне «Черный Квадрат»!<sup>4</sup>

новременно и в черной и в белой плоскости. Об этих фантомах БК ничего не говорит. Так что же, белая плоскость на самом деле не белая? Возможно, однако, существуют особые квадраты, которые из патриотических побуждений просто закрывают своими телами черные фигуры, чтобы сохранить экологию родной плоскости. Не по этой ли причине мы не можем увидеть черные фигуры в их реальном размере, то есть в белой плоскости?

Что-то словно загораживает их от нас. Плоскость, которую БК называет «верхней» или «черной», — место обитания всех выступающих черных фигур. Для белых это действительно высший свет.

4. Имеется в виду знаменитый «Черный квадрат» К. Малевича, национальный герой для черных фигур и объект ненависти для белых.

## ОБ ОБРАЩЕНИИ

— Но случаются иногда и чудеса. Бывает так: какой-нибудь Глаз внимательно и с любовью на тебя посмотрит, не вообще, а конкретно на тебя, и ты моментально оказываешься в Черной плоскости среди Черных Фигур.

— Это, говорят, Обращение такое <sup>1</sup>. Ведь мы только что называемся Фигурами, а сами всего-навсего Фон для Черных. А Глаз этот тебя Обращает, ты — говоришь — был Фоном, а теперь почувствуй себя Фигурой в Пространстве. Но всего на один миг, чтобы не забывался. И потом тебя раз — и обратно в Белую Плоскость.

— Это они шутят так. Несколько раз в жизни и я в Пространстве побывал, но ничего не разглядел, только почувствовал, как немного уменьшился <sup>2</sup>.

— А может и не уменьшился. Может это все, кто рядом был от обиды распухли, что Глаз меня выбрал, а не кого-нибудь из них. Ну, побывал и побывал. Уж во всяком случае сидеть и всю оставшуюся жизнь рассказывать об этом Линиям не буду. Хотя они, бедолаги, никогда туда не попадут.

— А иногда бывает и наоборот. Вдруг с неба на тебя летит Черная Фигура, ее в наказание Фоном обратили. Фигура приближается, и вот она в Плоскости с тобой рядом. Но опять на самое короткое время. Блеснула, то есть чернула на секундочку и обратно. Улетит, не попрощается.

— Но Создатель все видит и зря ничего не делает. Их, значит, тоже нужно иногда на место ставить, Черных, а то совсем Родину забывают. А нам, стало быть, — надежду дать. Хотя, какая там надежда, Белым родился, Белым и помрешь.

1. При обращении восприятия, переворачивании рисунка фигура становится фоном, а фон фигурой. БК говорит об одном миге, и это в самом деле так. В преимущественном восприятии белые фигуры принадлежат бумаге, они являются фоном. А выступающие чер-

ные — фигурами. Обращение в этом случае никак не может быть длительным.

2. При обращении происходит скачок размера, поэтому БК уменьшился. А черная фигура, став фоном, увеличилась.

## О ПРИШЕЛЬЦАХ

— Или возьмем Пришельцев <sup>1</sup>, врать не буду, сам не видел, но Квадраты рассказывают. Вдруг с неба опять летит что-то Черное, но не разглядишь. Шум, грохот, дырка в Плоскости, кто спрятаться не успел, с дыркой так и живи. Так вот, если не врут, под нами тоже Пространство огромное, Нижнее. А кто говорит — Картинное. Вот он, родимый, туда и пролетел.

— Есть у нас и эти, как их, эмигранты — Белые Фигуры из Черной или Серой там Плоскости <sup>2</sup>. И прибывают они к нам безо всякого Контура, оставляют его по месту рождения <sup>3</sup>.

— Являются в нашу Плоскость увеличенными, гордятся <sup>4</sup>. Чего гордиться-то? Контур потеряли, голые вроде, сразу не разглядишь такую. Ну просто дырка от бублика!

— А попробуй наступи на нее. Сразу вопить начинают: «Мы тоже были Фигурами». А какая же это, прости Создатель, Фигура, так, одна видимость, белое пятно на белой бумаге, пустое место. Умники говорят: эксгибиционисты какие-то.

— Голые-то они голые, да очень опасные. Болезнь у них страшная — иррадиация <sup>5</sup>. Умники говорят, для нас, кто на Белой, не заразная. Но пойдй проверить.

1. Пришельцами БК называет черные фигуры, которые зрительно прорывают плоскость изображения и пропадают в глубине картинного пространства.

2. БК имеет в виду изображение белой фигуры на черной или серой бумаге. Мы знаем, что в этом случае черный или серый фон-окно выступает из воображаемой плоскости белой бумаги, а сама фигура возвращается в эту плоскость. Поэтому БК и называет такие фигуры эмигрантами.

3. Белая на черном или сером фигура действительно оставляет свой контур в том фоне, на котором она изображе-

на. Поэтому БК имеет все основания называть ее «голой».

4. Это субъективное ощущение «голых» фигур. На сером или черном фоне они действительно уменьшены, поскольку сам фон выступает и уменьшается. А в белой плоскости такие фигуры приобретают свой реальный размер.

5. Иррадиация — в самом деле ужасная болезнь белых фигур в черной или серой плоскости. Благодаря излучению света они страшно распухают. Остается добавить, что контурные фигуры в белой плоскости иррадиацией действительно не заболевают.

## СТРАШНОЕ НИЖНЕЕ ПРОСТРАНСТВО

— А еще Умники говорят — все мы из Точек состоим. Да мало кто в это верит! Как — из такой ерунды, из такой, можно сказать, пакости! Да мы на эти Точки просто... Ну, вроде как Черные на нас.

— Нет, говорят Умники, Точка — тоже Создание, ведь это значит — Создатель коснулся Плоскости. Две Точки — это уже Линия. А три — страшно сказать — целая Плоскость. Не знаю, не проверял.

— А еще Умники говорят что-то там про загробную жизнь. Я лично не верю. Придет Ластик с косой и сотрет тебя, одна пыль да крошки резины и останутся. Бывает, все же думаешь: а может правда, ведь говорят всякие чудеса про Нижнее Пространство. Никто из наших, правда, его не видел. Но все же...

1. Белые фигуры принадлежат плоскости бумаги, отступить из этой плоскости в картинное пространство они могут в одном случае — при наличии в изображении линейной перспективы.

БК и приводит такой пример: несколько белых фигур разного размера, меньшие из них уходят в картинное пространство. Но вместе с тем ушедшие в пространство фигуры остаются

— А есть и такие смельчаки, сойдутся несколько Белых Фигур подобных, по росту встанут. Умники говорят — «последовательность». Так вот, первая, самая большая, так на месте и остается, а остальные вдруг пропадают, и нет их, как сквозь Плоскость провалились.

— И что интересно, на Плоскости след их виден, вот вроде они. А тронешь — не живые <sup>1</sup>. Но из Пространства этого Нижнего никто еще не вернулся. Может, там и хорошо, а я честно скажу — боюсь. Да мне и здесь неплохо.

— А еще говорят, там, в этом Пространстве, все вместе, и Белые и Черные. Вот уж в это я никогда не поверю! <sup>2</sup>

и в плоскости бумаги. Они для БК не живые, поскольку являются для него лишь тенями ушедших героев. И все-таки странно, откуда взялись фигуры разного размера?

2. Это хоть и неприятная для БК, но все же правда. В картинном пространстве фигуры любого цвета прекрасно уживаются. Там кончается их вражда, и они наконец-то обретают спокойствие.

## О СУЕВЕРИЯХ

— Все фигуры, белые, черные и цветные, одинаково боятся глаза. Это когда на них не так смотрят. А некоторые так страшно боятся, что на них вообще посмотрят <sup>1</sup>.

— У Черных свои страхи. Вообще-то смотреть на них можно сколько угодно, им это никак не вредит. Нельзя смотреть им под ноги <sup>2</sup>. Тогда они просто проваливаются в Белую Плоскость, к тем, кого они презирают, еще больше чернея от стыда за такое унижение.

— А Белые контурные Фигуры, те, наоборот, бледнеют от страха и съеживаются, когда на них смотрят <sup>3</sup>. Они сразу же оказываются в Черной Плоскости, правда, на короткое время. Что там с ними происходит, какие унижения им приходится терпеть, Фигуры не рассказывают, об этом можно только догадываться.

— Есть и такие двуличные фигуры, которые никак не могут решить, с кем они и против кого. Так они всю свою жизнь и летают то туда, то сюда. Умники говорят, иллюзия такая. То ли ваза, то ли профили <sup>4</sup>.

1. Испуг фигур понятен: черная или цветная могут ни с того ни с сего стать фоном, то есть обратиться в свою противоположность.

2. Если посмотреть под ноги такой фигуре, то есть на фон, на котором она изображена, фигура сама становится фоном. Фигура на белом фоне возвращается в белую плоскость, на сером — в серую и так далее.

3. Контурные фигуры на белой плоско-

сти только называют себя фигурами. На самом деле они часть фона, хотя и имеют свой контур. Но стоит глазу посмотреть на одну из них, она становится подлинной выступающей фигурой и попадает в черную плоскость.

4. По всей видимости, речь идет о вазе Рубина.

5. Это белая фигура на черном фоне. Свой фон она оставляет в черной плоскости, а сама живет в белой. Она неви-

А если посмотреть на белую голую Фигуру, она просто пропадает и возносится в Черную Плоскость<sup>5</sup>. Ей тоже несладко приходится там, среди Черных.

— И тут происходит самое страшное, что только можно себе представить. С неба спускается сплошная Черная Плоскость и накрывает Белую<sup>6</sup>. Как тут не подумать о конце света? К счастью, конец этот быстро проходит, черное возвращается в черное, белое вновь становится белым.

— Но что интересно, ведь на самом деле Фигуры в Белой Плоскости, несмотря на все унижения, которые ждут их в Черной, только и мечтают, чтобы Глаз на них обратил внимание. Что бы ни случилось, им так хочется попасть в Пространство, хоть одним глазком посмотреть, как оно там. А может быть, если повезет, даже увидеть хоть одного Создателя. Вот и пойми их. Странные<sup>7</sup> какие-то: мечтать мечтают, а посмотри на них — побледнеют и сожмутся от ужаса.

дима, потому что лишена контура. БК справедливо называет ее «голой» или «дыркой от бублика». Но стоит глазу остановиться на ней, дырка эта отправляется в Черную плоскость к своему контуру.

**6.** Это действительно наиболее драматический момент в жизни белой плоскости. Белая на черном фигура возносится в черную плоскость, а ее

родной черный фон, наоборот, возвращается в белую, превращая ее на короткое время в черную пустыню.

**7.** В самом деле, поведение белых контурных фигур, абсолютно нелогично. Весь смысл их жизни, все, к чему они стремятся — это почувствовать себя хоть на некоторое время полноценной фигурой. И в то же время они очень этого боятся.

## О ЛЮБВИ

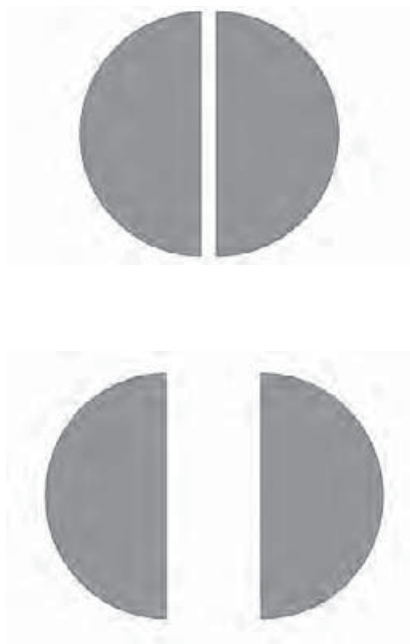
— Да, да, да, секса нет, а любовь все же есть. Любовь — это влечение душ. А душам ведь не прикажешь. Умники рассказывают такую старую Притчу о двух Половинках. Мыкаются они по Белому, да и по Черному тоже Свету, ищут друг дружку. И жизни им никакой поодиночке нет. А встретились, соединились в одно Нерасторжимое Целое, и никакая сила их не разлучит.

— Это, конечно, только сказка. Бывают такие злые Силы, которые хотят зачем-то разделить, скажем, Круг на две Половинки и Половинки эти разлучить. Поначалу у них это никак не получается.

— Можно разрезать Круг на две Половинки, хотя они обе страшно кричат от горя. Можно даже немного раздвинуть эти Половинки, хотя они изо всей силы вцепляются друг в друга.

— И что же? Круг остается Кругом, а промежуток между половинками выглядит как белая, наклеенная на него полоска бумаги.

— Если раздвинуть наши несчастные Половинки еще больше, они все равно притягиваются, хотя Круг уже начинает распадаться.



— И только если растащить их совсем далеко, они больше не притягиваются и друг друга вроде не замечают. Умники говорят: у самого невыносимого страдания есть предел. И наступает безразличие <sup>1</sup>.



— А бывает и так, что Половинки настолько озлобляются во время этой борьбы, что забывают о главном. Страшные раны у них не заживают, они от обиды просто чернеют. И тогда уже никакая Сила не сможет их соединить, хоть злая, хоть добрая.

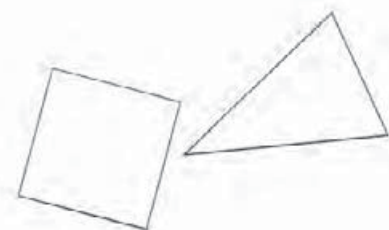


— Но на свете так много страдающих от одиночества Половинок, что стремление их к Соединению не победишь.

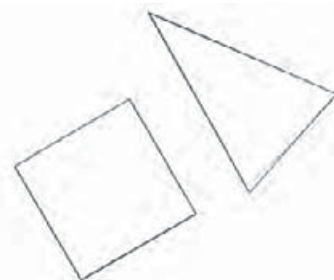
1. Такое поведение двух половинок круга, конечно, удивительно. Они действительно сопротивляются. Очевидно, что целый круг более совершенная фигура, чем две его разнесенные половины.

А кроме того, и более простая. Так что, по всей видимости, причина в том совершенстве, которое мы пытаемся разрушить. Или в той простоте, которую мы пытаемся усложнить.

— Бывает даже так, что влечет друг к другу души совершенно несовместимых, просто враждующих фигур разных фамилий, по-вашему, национальностей. Например, Треугольник и Квадрат. Вот встретились, углами один в другого нацелились, одна вражда и ничего больше <sup>2</sup>.

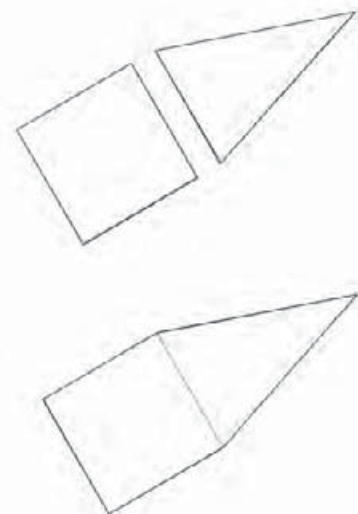


— Теперь поворачиваются по-всякому, соображают, как лучше напасть. И... вдруг пронзает их первое чувство симпатии. Оказывается в чем-то они похожи, все-таки нашлось у них что-то общее <sup>3</sup>.



— Еще поворачиваются, рассматривают друг друга. Чувства крепнут, они должны соединиться <sup>4</sup>.

— Соединились! И теперь это Нерасторжимое Целое. Умники говорят: ну чем не Ромео и Джульетта <sup>5</sup>?



**2.** В самом деле, ничего общего между квадратом и треугольником нет, разве только подобие по тону. БК сказал бы — «по цвету кожи».

**3.** А теперь общее появилось — это параллельность двух сторон. Формы фигур остаются конфликтными, в деталях они в чем-то схожи, подобны.

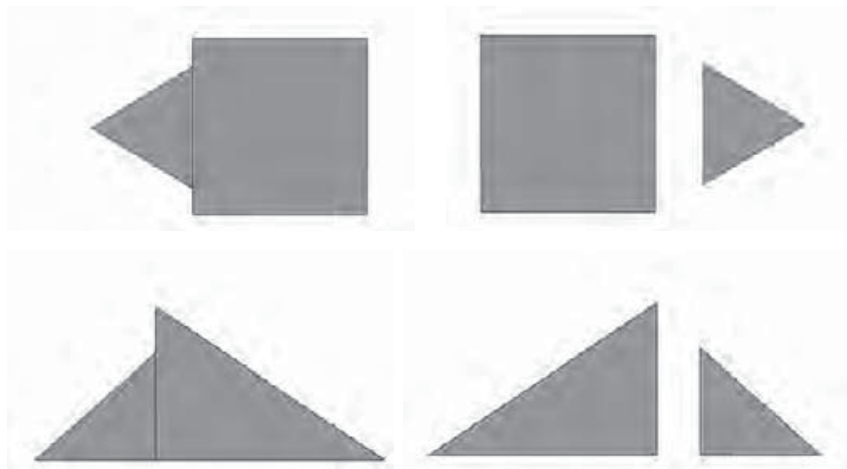
Та симпатия или любовь, о которой говорит БК, называется единством. Единство необходимо для того, чтобы соединение двух фигур было обоснованным, а не случайным. Единство двух фигур особенно важно, если они объединены рамкой, то есть выделены из ок-

ружающего. Проявляется единство в нюансах. Это отличия между подобными фигурами, которые только подчеркивают их схожесть, или же, наоборот — те детали контрастных элементов, которые сглаживают противоречия между ними. Без этих нюансов художник не смог бы объединить в картине большое и малое, круглое и остроугольное, вертикальное и горизонтальное, белое и черное.

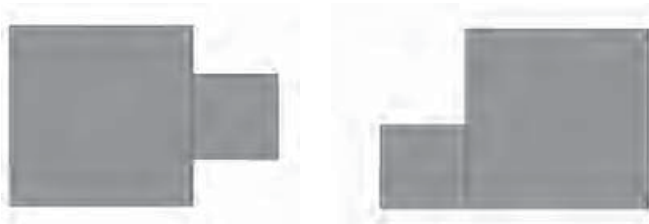
**4.** Единство усилилось, теперь стороны не только параллельны, но и равны.

**5.** Действительно нерасторжимое целое. Объединенная фигура имеет более простую и совершенную форму.

— Бывает и совершенно другая любовь — на расстоянии. То же ведь несчастные, и сойтись не могут, и разойтись нет сил. А вдалеке друг от друга все вроде хорошо, полная Гармония.



— Встречаются и такие, что вроде похожи, одной фамилии, Квадраты. И стремятся друг к другу, а, как ни крутись, Нерасторжимой Пары из них не получается. Не подходят они друг другу. Умники говорят, пропорции у них не те <sup>6</sup>.



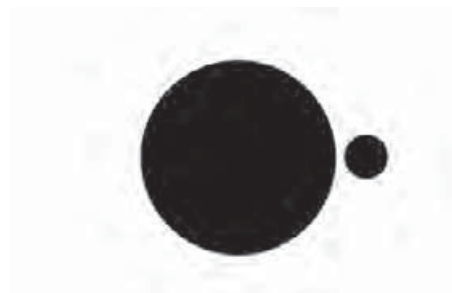
6. Подобие по форме и даже подобие по тону не обеспечивает единства фигур, если отсутствует соразмерность

величин. Такое соединение вызывает только раздражение глаза.

— Или вот Черный Круг себе невесту выбирает. Невесты вокруг столпились, все круглые, одна лучше другой. Но все разные.



— С этой на улицу не выйдешь, засмеют. Ну что это за пара? Слишком разные. Разве в карман ее положить.



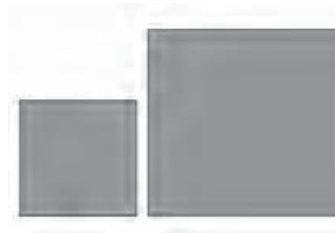
— И с этой тоже как идти по жизни? Слишком одинаковые, скучно с ней будет.



— А вот эта подходит. Совсем другое дело. В меру различные, в меру похожие, все в меру. Умники говорят, такие отношения и есть основа гармонии и красоты <sup>7</sup>.

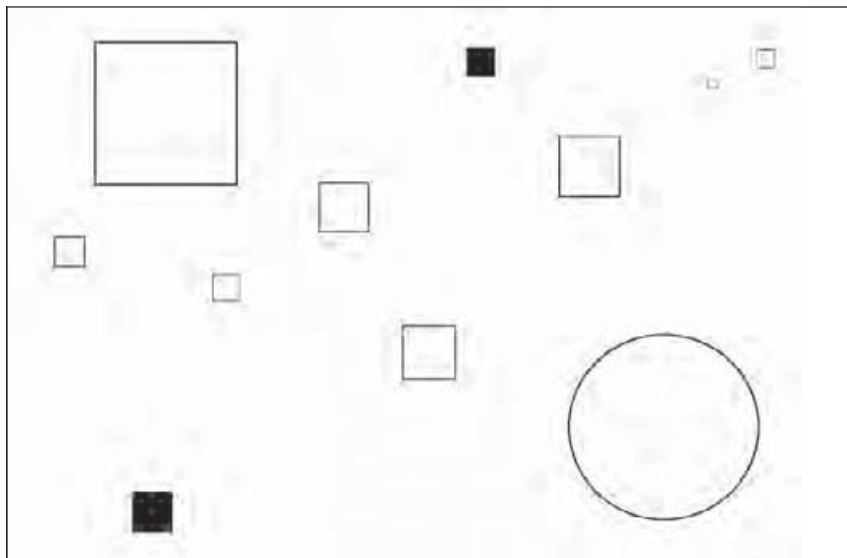


— А тем временем и наш одинокий Квадрат встретил настоящего Друга. Совет да Любовь!



<sup>7</sup>. Эта пара гораздо более гармонична, чем две предыдущие. Два круга в этом случае соразмерны. В этом проявляется их единство.

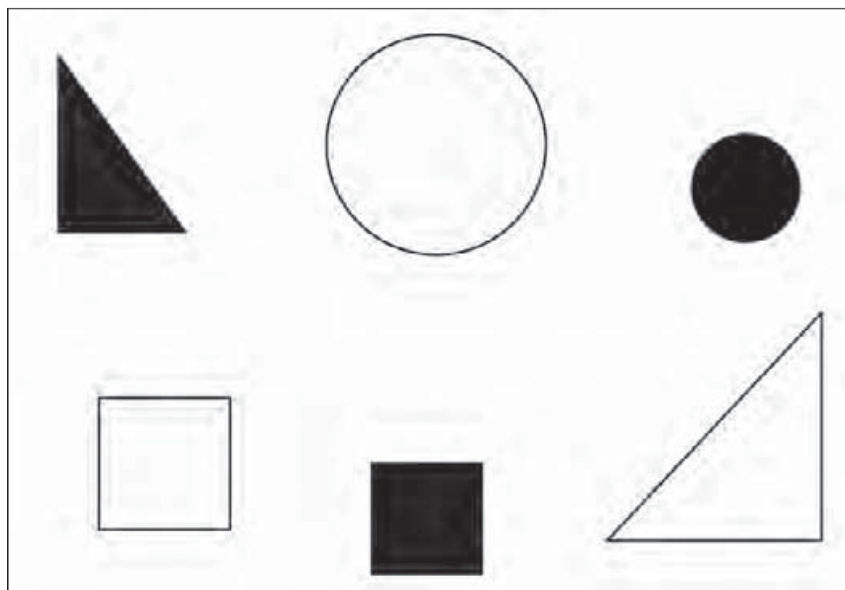
— Но чаще встречаются другие случаи. Фигуры, стоящие далеко, охватывает такое сильное чувство, что только друг друга и видят, но сблизиться по-настоящему и не пытаются. Умники говорят — астральный вариант <sup>8</sup>.



**8.** БК имеет в виду два маленьких черных квадрата (подобие по форме и тону), а также большой квадрат

и большой круг (подобие по размеру). Подобие по размеру сильнее, чем подобие по форме.

— А еще Умники говорят: от любви до ненависти один шаг. Так что бывает и ненависть. Черный Круг не признает своего Белого Брата. А Белый Квадрат не хочет иметь ничего общего с Черным. Совершенно чужие от рождения черные Треугольник, Квадрат и Круг образуют свою семью, а белые фигуры — свою. Не дружат Белые с Черными, а Черные с Белыми, просто ненавидят друг друга. И только Создатель может хоть как-то примирить их в своей картине <sup>9</sup>.



9. Черные фигуры соединяет с черными (а белые с белыми) тональное подобие. А подобие по форме, которое, казалось бы, должно объединять круг с кругом, треугольник с треугольником,

а квадрат с квадратом, оказывается менее сильным. Да и как черные и белые фигуры могут «дружить», по выражению БК, если они находятся в разных плоскостях?

— Ну а если Картину настоящую сотворил Создатель, вся она пронизана такими отношениями Симпатии и Любви вдоль и поперек. Они-то и делают все живое на Картине одной большой Нерасторжимой Семейей, а множество похожих и разных Фигур, Линий и Пятен краски на бумаге или холсте чудесным образом превращается в тот полный гармонии Мир, который, собственно, и называется Картиной.

# Summary

Alexander Lapin's book *The Plane and the Space, or Living a Square Life* develops ideas of the well-known theoretical work *Point and Line Upon the Plane* by Vasili Kandinsky.

Kandinsky was hardly ever troubled with logical proof; he just shared with us his feelings as an artist. Nonetheless, many of his insights (some of them are those of a genius) can be rationally explained and logically proven. That is what Lapin does.

Basically, Lapin proves that everything in a picture is alive, and the picture surface, is also a specific living being. Every planar figure is a 'being' too, not just a circle or a triangle we can see, at first glance, in Kandinsky's works.

According to Kandinsky, the main objective of a theory is 'to find a living thing'. Lapin develops this idea.

Lapin's Black Square gets out for a stroll into the space in front of the picture. Strangely, this does not magnify it (or should we say — him?), as we can expect from what we know of perspective, but, on the contrary, diminish.

The White Square is only a square in 'his' own imagination. In fact, it is neither a square, nor a figure at all: it does not exist.

Moreover, the figures in a picture play with us. Equal ones pretend being unequal, and vice versa. They hide and exchange places, become larger or smaller, move over the paper. Every geometrical

form, a color spot, and especially a counter-form (part of the background, of the interval between figures) has its 'purport of life' — to catch the eye. And, having received the viewer's attention, to step out of the picture plane, forward, closer to people, thus becoming a figure in its own right, at least for an eye-blink.

This book can help you to deal with the wonderful world of pictures and its mysteries, the world full of life.

Lapin's book is instrumental for students of psychological aspects of visual perception, as well as for designers, artists and art theorists. It is meant for all who strive for deeper understanding of fine arts.



**Лапин Александр Иосифович**

Плоскость и пространство,  
или  
Жизнь квадратом

Обложка, дизайн А. Лапин  
Верстка Д. Никульшин

**ISBN 5-9649-0007-0**

Контакт с издателем:  
treemediabooks@gmail.com  
и  
<https://www.facebook.com/TreemediaBooks/>