

Искусство видеть:

Как мозг создаёт картину мира



и
Родион Огневров

Родион Огневров

Искусство видеть: Как мозг создаёт картину мира

<https://litres.ru/74603243>

SelfPub; 2026

Аннотация

Вы смотрите на картину, фотографию или улицу — но замечаете ли, как мозг уже выбрал за вас, на что смотреть, и достроил то, чего нет? Как отличить увиденное от собственной догадки?

«Искусство видеть» раскрывает, как глаз отбирает свет, а мозг собирает цельный образ из цвета, линий, формы, глубины и движения. Вы освоите простой навык: сначала описывать видимые признаки, затем интерпретировать их и проверять первое впечатление. Разберётесь, как композиция направляет внимание, почему память и ожидания влияют на узнавание, откуда берутся зрительные иллюзии и как контекст меняет смысл изображения.

Для всех, кто хочет глубже понимать искусство и визуальный мир повседневности. Эта книга поможет развить наблюдательность и визуальную грамотность — чтобы замечать больше, точнее формулировать увиденное и быть готовым взглянуть ещё раз.

Книга создана с помощью ИИ. Обложка: GPT Image -
Лицензия

Содержание

Видеть — не значит смотреть: как мозг создаёт картину мира	6
От света к сигналу: устройство глаза и сетчатки	15
Как мозг обрабатывает изображение: зрительные пути и уровни анализа	26
В центре внимания: почему мы замечаем одно и пропускаем другое	38
Конец ознакомительного фрагмента.	44

Родион Огневеров

Искусство видеть: Как

мозг создаёт картину мира

Искусство видеть: Как мозг создаёт картину мира
Родион Огневеров

Видеть — не значит смотреть: как мозг создаёт картину мира

В первом зале я уже успел стать человеком, который многое посмотрел и почти ничего не увидел.

Я шёл вдоль стен с музейной решимостью: не пропустить важное. Портрет — мазок света на щеке. Пейзаж — горы, облака, маленькая река. У картины с красным пятном задержался ровно настолько, чтобы успеть подумать: «Интересно, что хотел сказать художник?» — и тут же двинуться дальше, не дожидаясь ответа. Иногда я косился на подписи. Иногда фотографировал произведение, будто снимок мог избавить меня от необходимости на него смотреть. В наушниках экскурсовод называл эпохи, имена и даты, а я двигался по залам, как курсор по презентации: следующий слайд, следующий, следующий.

Это легко принять за недостаток любознательности. Но чаще дело не в нём. Мы живём в темпе, который учит нас быстро определять, что перед нами, и двигаться дальше. Лицо — знакомое или незнакомое. Улица — наша или чужая. Предмет — полезный, опасный, красивый, неважный. Такой способ смотреть помогает справляться с повседневностью. Вот только музей устроен не как список дел, который надо вычеркнуть. Его нельзя «осилить» взглядом.

В пятом зале перед одной картиной остановился ребёнок. Он присел, чтобы смотреть на неё с нижнего края рамы, потом выпрямился и снова наклонил голову. Я задержался рядом — отчасти из вежливости: проход был узкий, а ребёнок явно не собирался уступать его моему музейному маршброску.

На картине была комната. Окно слева, женщина у окна, столик, стул, стеклянный стакан. На полу лежало светлое пятно, похожее на косой четырёхугольник. Я отметил всё это одним быстрым взглядом и уже приготовился мысленно поставить картине оценку: спокойная, немного грустная, довольно обычная.

Ребёнок спросил взрослого рядом:

— А почему свет на полу не там, где окно?

Вопрос был простой. Ответа у меня не нашлось. Я снова посмотрел на картину — уже не для того, чтобы подобрать ей подходящее прилагательное. Я стал разбираться, что именно вижу.

Сначала заметил, что окно не распахнуто: между створками проходит тонкая тёмная линия. Потом — что стул повернут не к столу, а немного в сторону. На столике стоит стакан, но в нём отражается светлая полоска, хотя край окна находится дальше. У женщины одна рука касается занавески, другая опущена; лица почти не разобрать. А светлое пятно на полу действительно не продолжается прямо от окна — его край пересекает тень стула.

Через полминуты картина перестала быть просто «женщиной в комнате». В ней появилось несколько отношений: между окном и пятном света, между женщиной и стулом, между тем, что видно, и тем, что остаётся в тени. Мне всё ещё не было известно, что художник хотел сказать. Зато я начал понимать, что картина может не отвечать на этот вопрос одним готовым предложением.

Сначала — увидеть, потом — объяснить

Мы часто принимаем скорость узнавания за внимательность. Увидели дерево — и уже мысленно пошли дальше. Увидели человека у окна — решили, что он задумался. Увидели тёмные облака — назвали пейзаж тревожным. Это не ошибка и не дурная привычка. Мозгу полезно быстро распознавать знакомые вещи: так проще ориентироваться в мире, где одновременно происходит слишком много событий.

Но в этом удобстве есть ловушка. Название словно закрывает объект крышкой. «Дерево». «Портрет». «Грустная женщина». Мы получили ответ — и перестали задавать вопросы. Хотя слово часто сообщает лишь, к какой категории мы отнесли изображение, а не что в нём происходит.

Полезно различать три слоя. Первый — то, что можно описать: «женщина стоит у окна», «стул повернут в сторону», «на полу светлый четырёхугольник». Второй — наше объяснение: «она ждёт кого-то», «стул только что отодвинули», «это утренний свет». Третий — оценка или впечатление: «картина одинокая», «уютная», «скучная». Все три слоя

важны, но они не одно и то же.

«Ей грустно» — не такой же видимый факт, как «голова наклонена». Возможно, женщина грустит. Возможно, она просто смотрит в окно, а художник выбрал сдержанное выражение лица. Стоит задержаться на этом различии — и впечатление становится не беднее, а богаче. Мы не запрещаем себе толковать изображение. Мы лишь не выдаём первую догадку за то, что лежит прямо перед глазами.

В повседневной речи «смотреть» и «видеть» часто означают почти одно и то же. Но для этой главы удобно провести между ними границу. Смотреть — направить глаза на предмет. Видеть — заметить, различить и связать его детали, оставаясь открытым к тому, что первоначальная догадка может измениться. Взгляд может пройти по целому залу, а встреча произойдёт с одной картиной.

Почему мы пропускаем то, что перед глазами

Наше зрение не похоже на видеокамеру, которая непрерывно записывает всё вокруг с одинаковой чёткостью. Глаза совершают быстрые скачки, останавливаясь на отдельных участках. В центре взгляда детали различаются лучше; по краям поля зрения мы скорее улавливаем общую форму, движение и расположение крупных объектов. Поэтому мы переводим глаза с лица на руку, с руки на окно, с окна на тень — и мозг собирает впечатление из множества выборочных наблюдений.

При этом собственное зрительное поле кажется нам уди-

вительно цельным. Мы не чувствуем, будто каждый миг рассматриваем мир через маленькое окошко. Но ощущение полноты не означает, что мы успели заметить каждую деталь. Наше восприятие устроено практично: оно помогает выделять важное для текущей задачи. Если мы ищем выход, взгляд будет выхватывать двери и указатели. Если пытаемся узнать знакомого, внимание соберётся вокруг лица. А если торопимся пройти музей, мозг быстро распознает жанр и основные предметы — и сэкономит усилия на подробностях.

К тому же мы смотрим не только глазами. На восприятие влияют ожидания, опыт и контекст. Увидев стол, мы ожидаем увидеть на нём вещи. Встретив портрет, начинаем искать выражение лица. Прочитав подпись «Последние минуты перед отъездом», можем заметить признаки прощания там, где раньше видели лишь комнату и окно. Эти ожидания не обязательно обманывают нас: часто они помогают понять изображение. Но они могут подменить наблюдение готовым смыслом.

Мозг постоянно сопоставляет поступающие сигналы с тем, что уже знает. В этом нет ничего мистического: иначе нам пришлось бы заново распознавать чашку, каждое дерево и каждое знакомое лицо. Предыдущий опыт помогает быстро объяснить увиденное, а зрительная информация уточняет или исправляет объяснение. Важно, что это движение двустороннее. Мы не просто пассивно принимаем картинку и не просто выдумываем её. Внешний мир ограничивает наши

догадки — но внимание решает, чему дать шанс проявиться.

Есть и ещё одна причина, по которой после музея иногда трудно вспомнить картины: многое из того, на что мы мельком взглянули, не стало важной частью воспоминания. Память — не архив точных копий. Мы лучше удерживаем то, что было замечено, связано с вопросом, удивило или вызвало чувство. Если взгляд проскользнул по изображению и не зацепился ни за одну деталь, воспоминанию почти не за что уцепиться. Поэтому задержка перед картиной — не ритуал для ценителей искусства. Это способ дать восприятию материал, из которого может сложиться более ясное впечатление.

Две минуты

Хорошая новость в том, что для этого не нужны специальные знания, художественное образование или способность часами стоять неподвижно. Начать можно с короткой паузы. Попробуйте упражнение «Две минуты» перед картиной, скульптурой или зданием. Понадобятся только объект перед вами и готовность чуть позже вынести ему вердикт.

Первые 10 секунд — остановитесь. Не ищите главную мысль и не пытайтесь сразу понять, нравится ли вам увиденное. Позвольте взгляду пройти по целому: где верх и низ, что бросается в глаза, где темнее, где светлее. Это не экзамен и не медитация с правильной позой. Достаточно не идти дальше.

Следующие 35 секунд — назовите пять видимых фактов. Про себя или шёпотом. Описывайте то, что дей-

ствительно можно указать: «в центре — фигура», «справа три узких окна», «у основания камень темнее», «тень падает влево», «у человека поднята правая рука».

Старайтесь не переходить к объяснениям. «Человек ждёт» — предположение. «Человек стоит у двери, его рука поднята» — описание. Не обязательно быть безупречно точным: задача не в том, чтобы написать экспертное заключение, а в том, чтобы задержаться между увиденным и выводом. Если формулировка вызывает сомнения, смягчите её: «мне кажется, что рука поднята» — тоже честный способ наблюдать.

Следующие 45 секунд — найдите три детали, которых не заметили сначала. Посмотрите на края изображения, на фон, на промежутки между предметами. Переведите взгляд с общего плана на малый: как соединяются линии, куда направлены глаза и жесты, где заканчивается свет, как соприкасаются предметы с поверхностью. У скульптуры можно посмотреть на основание и попробовать сменить точку обзора. У здания — сравнить окна, заметить швы кладки, разницу между фасадом и входом. Иногда новой деталью окажется крошечный штрих, иногда — пустое пространство, которое сначала казалось просто фоном.

Последние 30 секунд — сформулируйте впечатление. Теперь спросите себя: что мне кажется происходящим? Что изменилось по сравнению с первым взглядом? Вы можете начать так: «Сначала мне казалось, что..., но теперь я за-

мечаю..., и поэтому...». Или задать вопрос, на который пока нет ответа. Например: «Почему фигура не смотрит на ярко освещённое окно?» Хороший вопрос не обязан немедленно разрешиться. Иногда он и есть начало более внимательной встречи.

Вот и всё: две минуты, пять фактов, три детали, одно впечатление или вопрос. Упражнение можно повторить перед другой картиной — или не повторять, если не хочется. Его задача не в том, чтобы превратить поход в музей в соревнование по наблюдательности. Оно нужно, чтобы у вас появился инструмент, который можно достать, когда обычный взгляд слишком быстро всё «понял».

Именно такой порядок изменил для меня комнату на той картине. Сначала она казалась спокойной. Потом я заметил пустой стул, неясное направление света и руку у занавески. Впечатление стало менее определённым, зато точнее: в комнате было что-то настороженное, словно событие ещё не случилось или уже осталось за рамой. Это не единственно верное толкование. Другой зритель мог бы заметить иное. Но теперь у моего впечатления были опоры — конкретные детали, которые можно показать пальцем.

Навык, который начинается с паузы

Внимательно смотреть — не значит замечать всё. Это невозможно и не нужно. Задача не в том, чтобы исчерпывающе разобрать каждую картину или превратить любую прогулку в исследование. Иногда быстрый взгляд вполне доста-

точен: увидеть, что загорелся зелёный свет, найти нужную платформу, узнать друга в толпе. Но когда хочется узнать, что именно перед нами и почему оно нас затронуло, полезно чуть замедлиться.

Пауза возвращает нам право увидеть больше одного смысла. Точное описание помогает отделить то, что находится перед нами, от того, что мы о нём думаем. Детали дают впечатлению почву. А вопрос оставляет дверь открытой, даже если ответа пока нет.

Когда я снова проходил мимо той картины, музейный маршрут никуда не исчез. Залы по-прежнему были полны произведений, а люди всё так же переходили от одного к другому. Но теперь я понимал: необязательно смотреть на всё одинаково долго. Можно пройти мимо десятка работ, а потом остановиться у одной — и действительно с ней встретиться. Ребёнок уже ушёл. Я задержался ещё на несколько секунд перед светлым пятном на полу, которое вначале едва заметил.

Внимательное восприятие — не врождённый дар избранных. Это навык, который начинается с паузы и нескольких честных слов о том, что уже видно. Мы можем смотреть на мир, не переставая спешить. Но чтобы увидеть его, иногда достаточно остановиться.

От света к сигналу: устройство глаза и сетчатки

В маленьком зале почти никто не задерживался у картины. Посетители бросали на неё взгляд, читали табличку и шли дальше. «Мрачная», — сказала женщина рядом со мной. «Или просто скучная», — ответил её спутник.

Картина и впрямь казалась тёмной: комната, спиной к зрителю сидит женщина, у стены — окно, на столе — стакан. Коричневые и серые тона сливались в одну тяжелую массу. Я тоже уже был готов пройти мимо, когда заметил тонкую полосу света на полу. Она тянулась от окна к стакану — и вдруг пропадала в его стеклянном отражении.

Деталь была крошечной. Но после неё комната перестала быть просто мрачной.

Мы часто думаем, что сначала видим картину, а потом решаем, что о ней думать. На деле восприятие начинается раньше, чем мы успеваем это заметить: свет отражается от холста, попадает в глаз и превращается в нервные сигналы. А уже из этой непрерывной работы глаза и мозга складывается то, что мы называем «я вижу». Чтобы понять, почему один взгляд бывает поспешным, а другой открывает новое, полезно проследить весь путь — от света до сигнала.

Первый проход: «Мне не нравится»

Представим, что в музей вошла посетительница Мира. Она остановилась перед вымышленной картиной Анны Беловой «Комната перед рассветом». На холсте — женщина у окна, тёмный стол, стакан, полоска света на полу. Мира смотрит несколько секунд и думает: «Мрачно. Непонятно. Не моё».

Это и есть первый проход: мгновенное впечатление. Оно не ошибочно — оно просто коротко. В нём есть полезный ориентир: картина вызвала скуку, тревогу или отторжение. Но это ещё не описание картины, а оценка собственного отклика. Между «мне не по себе» и «здесь изображено одиночество» лежит целая область наблюдений, которую легко проскочить.

Предыдущая глава учила нас делать паузу между видимым фактом и его значением. Теперь посмотрим, почему эта пауза так важна для самого зрения. Мы не воспринимаем картину равномерно, как сканер. Глаза постоянно движутся, выбирают отдельные участки, наводят на них резкость. В каждый момент особенно ясно мы видим лишь небольшую часть сцены. Остальное попадает в поле зрения менее детально, но помогает ориентироваться.

Мира сперва заметила крупные контрасты: тёмную комнату, светлое окно, фигуру посередине. Этого хватило, чтобы возникло настроение «мрачно». Но из того, что первым привлекает взгляд, не обязательно состоит всё произведение.

Отражённый свет и передняя оптика глаза

Картина сама по себе не светится. Она отражает свет ламп, и в глаз попадает лишь часть отражённых лучей. Поэтому один и тот же холст может выглядеть по-разному в ярком дневном освещении, в тёплом музейном свете и на экране телефона. Меняются яркость, оттенки, контраст между участками.

Первой свет встречает роговица — прозрачная выпуклая поверхность глаза. Она выполняет значительную часть работы по преломлению лучей, направляя их внутрь. Затем свет проходит через зрачок — отверстие в радужке. Радужка регулирует его размер: в ярком свете зрачок сужается, в темноте расширяется. Так глаз управляет количеством поступающего света, хотя не превращает мир в идеально настроенную фотографию. На чёткость влияют и расстояние, и контраст, и особенности освещения.

За зрачком находится хрусталик. Он меняет форму, чтобы точнее фокусировать изображение на сетчатке: при взгляде вдаль он обычно более плоский, при взгляде на близкий предмет — более округлый. Это называется аккомодацией. За хрусталиком лежит прозрачное стекловидное тело, заполняющее большую часть глазного яблока.

Оптическая система глаза формирует на сетчатке изображение перевёрнутым. Но не стоит представлять себе маленький экран внутри черепа и воображать, будто мозг затем механически «поворачивает картинку». В мозге нет внутренне-

го зрителя, которому показывают готовое изображение. Есть нервные пути и множество процессов, благодаря которым направление, форма и положение объектов становятся понятными для действующего человека.

Сетчатка: не экран, а ткань, которая уже анализирует

Сетчатка выстилает внутреннюю поверхность глаза и содержит несколько слоёв нервных клеток. Фоторецепторы — палочки и колбочки — улавливают свет. Любопытно, что лучи проходят сквозь часть внутренних слоёв сетчатки, прежде чем достигают фоторецепторов, расположенных глубже. Это не ошибка конструкции: клетки устроены так, чтобы светочувствительная система работала рядом с поддерживающими её тканями и кровоснабжением.

В центре сетчатки находится небольшая область с наивысшей детализацией — фовеа, центральная часть жёлтого пятна. Здесь особенно много колбочек. Когда мы хотим рассмотреть мелкую надпись или тонкую линию, глаза направляют их изображение именно на эту область. Поэтому Мира не могла одинаково чётко видеть сразу и раму окна, и складку на рукаве женщины, и отражение в стакане. Чтобы сравнить эти участки, ей нужно было переводить взгляд.

Колбочки хорошо работают при достаточном освещении, различают детали и участвуют в цветовом зрении. Есть три типа колбочек, чувствительные к разным, частично перекрывающимся диапазонам длин волн. Ни одна колбочка са-

ма по себе не «видит красный» или «видит синий»: цвет возникает из сопоставления сигналов разных типов фоторецепторов и дальнейшей обработки. Поэтому освещение может менять оттенки, а цвет соседнего участка — влиять на то, как мы воспринимаем данный.

Палочки гораздо чувствительнее к слабому свету, но не дают такого подробного цветового зрения. Их особенно много за пределами центра сетчатки. Отсюда знакомый опыт: в полумраке предметы лучше замечаются немного сбоку, а не при пристальном взгляде прямо на них. Центральное зрение отлично разбирает детали, а периферическое быстрее улавливает движение и общую картину.

Если Мира входит в тёмный зал из яркого фойе, её зрению нужно время, чтобы приспособиться. Зрачок расширится сравнительно быстро, но полноценная адаптация к темноте длится дольше; чувствительность палочек постепенно возрастает в течение десятков минут. Поэтому и сама картина может сперва казаться почти сплошным пятном, а позднее в ней обнаруживаются переходы тона. Это не значит, что холст изменился. Изменились условия работы зрительной системы.

Как свет становится нервным сигналом

В фоторецепторе свет запускает химическую цепочку. Световая частица меняет состояние светочувствительной молекулы; вслед за этим в клетке перестраивается электрический баланс. В упрощённом, но важном описании: на све-

ту фоторецептор гиперполяризуется и выделяет меньше нейромедиатора — глутамата. То есть свет не просто «зажигает» клетку. Он меняет её сигнал, а дальше сетчатка кодирует это изменение.

Сигналы от палочек и колбочек передаются биполярным клеткам и взаимодействуют с другими клетками сетчатки, в том числе горизонтальными и амакриновыми. Уже здесь происходит важная обработка: система сравнивает, что происходит в соседних участках. Одни клетки лучше отвечают, когда центр их поля освещён сильнее окружения, другие — когда центр темнее. Такая организация помогает выделять границы и контраст, а не просто регистрировать количество света в каждой точке.

Это одна из причин, почему заметнее всего на картине могут оказаться не предметы сами по себе, а их отношения: светлый край на тёмном фоне, линия, внезапно обрывающаяся, контур плеча напротив оконной рамы. Глаз чувствителен к различиям — и художник может ими направлять наше внимание.

В конце этого местного маршрута находятся ганглиозные клетки. Их длинные отростки собираются вместе, образуя зрительный нерв, по которому сигналы покидают глаз. Там, где нерв выходит из сетчатки, нет фоторецепторов. Это так называемое слепое пятно. Обычно мы не видим в поле зрения зияющего провала: другое поле зрения частично его перекрывает, а мозг достраивает окружающую картину. Здесь

важно не приписывать мозгу магию: он не угадывает всё безошибочно, но часто поддерживает цельное восприятие мира, несмотря на неполноту входящих данных.

Итак, сетчатка — не пассивная плёнка. Она уже сопоставляет сигналы, выделяет контрасты и передаёт дальше не сырой поток света, а преобразованную информацию. Но значение сцены — «женщина ждёт», «комната пуста», «здесь кто-то ушёл» — не записано в отдельной клетке. Оно складывается на дальнейших этапах, о которых пойдёт речь в следующей главе.

Второй проход: описать, не объясняя

Вернёмся к Мира. Вместо того чтобы решать, нравится ли ей картина, она делает второй проход — подробное описание без выводов. Для этого ей не нужны специальные художественные знания. Достаточно посмотреть на полотно и задавать себе точные вопросы.

Что я вижу? Большая тёмная комната. Фигура женщины сидит спиной. Светлое окно расположено выше её плеча. На столе — стакан. На полу — узкая полоса света.

Куда я смотрю? Сначала на окно, потому что оно самое яркое. Затем на фигуру, потом на стакан. Взгляд возвращается к полосе света. Отмечаем не только предметы, но и маршрут внимания: что выделяется, что обнаруживается позже?

Что меняется, когда я задерживаюсь? В окне видны не просто серые мазки: один край рамы чёткий, другой по-

что растворён в стене. На поверхности стакана есть светлый отблеск. Полоска на полу кажется направленной не просто в сторону стола — её продолжение будто проступает в отражении.

Какие детали связаны между собой? Свет окна, линия на полу и отблеск в стакане словно повторяют одно направление. Поза женщины обращена к окну, но лица мы не видим. Тёмная масса комнаты не исчезает, однако свет оказывается не отдельным пятном, а связью между несколькими частями картины.

Мира пока не должна решать, что всё это «означает». Может быть, героиня ждёт утра. Может быть, она только что встала и смотрит на дождь. Может быть, узкая полоса света нужна художнице прежде всего для ритма композиции. Наблюдение расширяет возможные толкования, а не выбирает за нас единственное.

Здесь пригодится практическое упражнение — метод трёх проходов, который можно попробовать в музее, дома или даже перед фотографией.

1. Первое впечатление. Запишите одно-два слова: «спокойно», «резко», «непонятно», «приятно». Не оправдывайте и не оспаривайте их.

2. Описание. Назовите несколько видимых фактов: цвета, формы, расположение предметов, границы света и тени. Избегайте пока слов вроде «одинокий», «страшный», «надежда»: это уже выводы.

3. Возвращение. Спросите: какая деталь повлияла на впечатление? Что в нём подтвердилось, а что стало сложнее? Как связаны замеченные элементы?

Чтобы упражнение стало точнее, попробуйте слегка отвести взгляд от самого яркого участка картины и заметить, что открывается по краям. Затем снова посмотрите на центр. Так вы сравните общее поле с деталью. Не нужно долго таращиться на один участок: короткие переводы взгляда дают глазу возможность исследовать поверхность, а вам — заметить её устройство.

Третий проход: та же картина, другой вопрос

В конце посещения Мира возвращается к «Комнате перед рассветом». Она видит всё ту же тёмную комнату, но теперь не принимает «мрачность» за исчерпывающее описание. Ей по-прежнему может не нравиться картина — внимательное рассматривание не обязано превращаться в восторг. Однако полоска света уже не кажется случайной. Она связывает окно, пол и стакан; повторяется в трёх местах и ведёт взгляд через пространство.

Теперь Мира формулирует впечатление иначе: «Картина кажется замкнутой, но в ней есть тонкая дорожка света». Это не разгадка, а более точный ответ. Он включает первое чувство, но не отдаёт ему последнее слово.

Медленный взгляд не означает, что существует один правильный ответ, который внимательный зритель обязан обнаружить. Одна и та же деталь может поддерживать несколько

интерпретаций. Блик в стакане может казаться знаком чье-то присутствия или всего лишь мастерски написанным отражением. Важно не угадать намерение художника, а отличить увиденное от додуманного и понять, на каких деталях держится ваша версия.

Полезно помнить и о границах зрения. Изображение на холсте зависит от освещения, расстояния, усталости, адаптации к темноте и направления взгляда. Центральная часть поля зрения особенно детальна, периферия чувствительна к общим изменениям и движению; глаз непрерывно перемещает точку наилучшего рассматривания. А сетчатка уже превращает свет в сигналы, выделяя контрасты и сопоставляя соседние области. Поэтому восприятие картины не похоже на получение готового снимка. Это активное исследование, в котором тело, глаза и внимание работают вместе.

Попробуйте применить три прохода к произведению, которое однажды показалось вам скучным или неприятным. Сначала честно отметьте реакцию. Затем найдите пять фактов, которые можно было бы проверить, не зная названия картины: где светлее, где темнее, какие линии повторяются, куда обращены фигуры, что находится на краю композиции. Наконец вернитесь к первому впечатлению и спросите себя: оно изменилось, укрепилось или стало сложнее? Любой из этих ответов годится. Цель — не заставить себя полюбить произведение, а увидеть, из чего складывается собственная реакция.

Путь от света к сигналу начинается в глазном яблоке, но на сетчатке уже нет простого потока «всего сразу»: свет преобразуется, сопоставляется и передаётся дальше в упорядоченном виде. И всё же увидеть — не значит мгновенно понять. Первое впечатление полезно как начало маршрута. Чтобы картина открылась, иногда достаточно не нового знания, а ещё одного взгляда.

Как мозг обрабатывает изображение: зрительные пути и уровни анализа

В небольшом зале висят две картины. На обеих — человек у окна, чашка на столе, вечерний свет. Сюжет почти совпадает. Но у первой работы хочется задержаться настороженно: будто сейчас что-то случится. Вторая кажется тихой и домашней.

«В первой больше напряжения», — говорим мы. А потом замолкаем: почему? Человек тот же, чашка та же, окно то же. Кажется, впечатление возникло само собой, без видимой причины. Но стоит посмотреть внимательнее — и причины обнаруживаются. В одной картине контуры острые, линии обрываются и пересекаются под углом. В другой они мягко огибают предметы. В первой тени написаны грубыми, зернистыми мазками; во второй поверхность ровная, почти прозрачная. А рука человека в первой работе непривычно велика — словно ближе к нам, чем всё остальное.

Мы часто чувствуем, что изображение действует на нас, но не умеем назвать, **как именно** оно это делает. Между впечатлением и объяснением не хватает слов — не оценочных вроде «красиво» или «тревожно», а зрительных: резкий, плавный, угловатый, гладкий, увеличенный. Такой словарь

помогает не просто описывать изображение. Он позволяет заметить, как мозг собирает его из линий, пятен, форм, фактур и отношений между ними.

Картина не попадает в мозг целиком

Когда мы смотрим на картину, легко представить, будто глаз передаёт в мозг готовое изображение — как камера отправляет файл на экран. Но зрение устроено иначе. Мозг не получает маленькую картину, на которой уже всё понятно. Он обрабатывает сигналы разными способами и на разных уровнях, сопоставляет их и строит наиболее правдоподобное объяснение увиденного.

Свет проходит через роговицу и хрусталик, фокусируется на сетчатке и там преобразуется в нервные сигналы. Уже сетчатка не просто «фотографирует»: её клетки реагируют на свет и темноту, на границы между ними, на изменения яркости. Некоторые особенности изображения усиливаются, другие — ослабляются. Затем сигналы идут по зрительному нерву, частично перекрещиваются и достигают таламуса — в частности, его зрительного ядра, которое участвует в передаче и регулировании зрительной информации.

Следующая важная станция — первичная зрительная кора в затылочной части мозга. Её клетки по-разному реагируют на свойства изображения: например, на контрастные границы и их ориентацию. Одни чувствительнее к вертикальным переходам, другие — к наклонным или горизонтальным. Это не значит, что где-то в мозге сидит отдельный «де-

тектор диагонали», который в одиночку понимает картину. Зрение складывается из работы множества клеток и областей, каждая из которых участвует в обработке отдельных характеристик.

Кроме того, анализ не идёт по единственной очереди, словно зрение — конвейер. Одни процессы помогают быстро уловить крупное распределение света и тени; другие уточняют края, цвет, детали. Сигналы проходят через несколько уровней обработки, но информация движется не только вперёд. Более высокие зрительные области могут влиять на то, как интерпретируются ранние сигналы. Если мы узнаём знакомый предмет, мозг использует это знание, чтобы проверить и уточнить первоначальную догадку.

И сам взгляд не неподвижен. Глаза совершают быстрые скачки, останавливаются на отдельных участках, снова перемещаются. Мы не видим одинаково чётко всё изображение одновременно: центральная область сетчатки даёт особенно подробную информацию, а периферическое зрение лучше замечает общую сцену и перемены. Мозг объединяет отдельные зрительные выборки в устойчивое впечатление, хотя мы обычно не замечаем ни скачков, ни сборки.

В этой работе участвуют и два крупных зрительных пути, которые часто называют путём «что» и путём «где» — точнее, «что» и «как». Вентральный путь, направляющийся к височным областям, особенно важен для распознавания предметов и лиц: что перед нами? Дорсальный путь, идущий

к темным областям, помогает оценивать положение предметов и связывать зрение с действием: где находится чашка, как далеко до неё рука, как её взять?

Это полезное различие, но не две изолированные дороги с разными пассажирами. Они взаимодействуют. Чтобы увидеть форму чашки, недостаточно распознать её как чашку: важно заметить, где она стоит, как повернута, какова её величина относительно руки. А чтобы потянуться к ней, нужно не только знать её местоположение, но и воспринять контуры, по которым можно судить о её форме.

Именно поэтому произведение действует не только через изображённые предметы. Мозг реагирует на устройство изображения задолго до того, как мы успеваем сформулировать: «Здесь человек», «там окно», «это чашка». Один из удобных способов разобраться в таком действии — временно отложить вопрос «что нарисовано?» и посмотреть, **какими средствами это сделано**.

Линия: резкая или плавная?

Начнём с линии. В реальном изображении она может быть проведена карандашом, образована краем тени или только подразумеваться расположением предметов. Для зрения важен не материал линии, а то, как меняется свет и где проходит граница.

Представьте две линии, очерчивающие плечо человека. Первая — резкая, ломаная: контур несколько раз меняет направление, словно задевает поверхность изображения. Вто-

рая — длинная и плавная, мягко переходит в спину и шею. Первая может сделать фигуру колючей, напряжённой, хрупкой. Вторая способна придать ей текучесть и покой.

Но это не словарь с неизменными соответствиями. Резкая линия не всегда означает тревогу: она может сообщать ясность, силу, решительность. Плавная линия не всегда успокаивает: если она ведёт взгляд в замкнутый круг или обвивает фигуру, то может создавать ощущение ловушки. Эффект зависит от того, где линия проходит, что она обрамляет и с какими другими линиями соседствует.

Попробуйте не говорить «линия агрессивная», а сначала указать видимый признак: «Контур лица состоит из коротких прямых отрезков; на виске он резко меняет направление». Такое описание не запрещает интерпретацию. Оно даёт ей опору.

Форма: геометрическая или органическая?

Теперь посмотрим на форму. Геометрические формы — круг, квадрат, треугольник, прямоугольник — легко представить как фигуры с ясной структурой. Органические формы напоминают живые очертания: лист, облако, изгиб спины, камень, отполированный водой. В произведении они могут соседствовать и спорить друг с другом.

В первой картине человек может быть собран из почти прямоугольных плоскостей: плечо — угол, спина — вертикаль, тёмное окно — строгий квадрат. В другой его силуэт может состоять из мягких округлостей, а окно — потерять

жёсткие границы в световом пятне. Сюжет тот же, но мозг получает разные подсказки о том, как организована сцена: как набор устойчивых блоков или как текущее целое.

На ранних этапах зрительной обработки мозг выделяет границы и изменения направления; последующие области участвуют в более сложном распознавании форм и объектов. Но формы не существуют для нас отдельно от окружения. Один и тот же круг может стать луной, тарелкой или просветом в листве в зависимости от соседних элементов. Знание сюжета помогает нам увидеть предмет, а его видимая форма, в свою очередь, подтверждает или меняет догадку.

Полезный вопрос здесь не «Что символизирует круг?», а «Сколько в изображении прямых и округлых очертаний? Где они собраны? Какие формы повторяются, а какие нарушают порядок?»

Фактура: гладкая или неровная?

Фактура — это видимое качество поверхности. На картине ткань может казаться мягкой благодаря плавным переходам света; камень — шероховатым из-за drobных пятен; вода — гладкой, если в ней мало резких деталей, или рябой, если поверхность покрыта множеством коротких контрастных штрихов. Иногда художник показывает материальность предмета, иногда, наоборот, делает одинаково грубыми и кожу, и стену, и ткань.

Мозг оценивает фактуру по сочетаниям мелких деталей, контраста, повторов и изменений яркости. Важно не толь-

ко наличие мазков, но и их размер, направление, плотность. Частая дробная фактура может притягивать взгляд и создавать ощущение подвижности. Гладкая поверхность способна казаться спокойной, но может также выглядеть холодной или искусственной — если, к примеру, все предметы одинаково лишены деталей.

Представьте чашку с ровной светлой поверхностью на фоне стены, написанной грубыми мазками. Она может показаться чистой, хрупкой, чужой среди тяжёлой среды. Но если грубая фактура покрывает весь холст, впечатление будет другим: чашка перестанет выделяться, станет частью общего ритма. Значение фактуры не живёт в одной мазке — оно возникает из сравнения.

Масштаб: привычный или неожиданно увеличенный?

Наконец, масштаб. Мы оцениваем размер предмета не только по тому, сколько места он занимает на холсте, но и по отношению к другим объектам и по ожиданиям. Обычная рука рядом с лицом не останавливает внимание. Рука, увеличенная так, что кажется почти равной голове, сразу меняет устройство сцены.

Неожиданное увеличение может сделать предмет главным, приблизить его, придать ему вес или заставить воспринимать его как знак. Но и здесь нет универсального правила. Огромная чашка в комическом изображении может вызвать улыбку; в тревожном — ощущение угрозы; в торжественном

— напоминать монумент. Привычный масштаб чаще помогает быстро распознать знакомые отношения, а нарушение масштаба заставляет их пересмотреть.

Мозг постоянно соотносит зрительный размер с предполагаемым расстоянием и контекстом. Маленький предмет может казаться близким и крошечным — или далёким и обычным. Поэтому важно различать два вопроса: «Как много места предмет занимает в изображении?» и «Как он соотносится с другими предметами и с привычным опытом?»

Когда средства складываются вместе

Вернёмся к двум картинам. В первой человек у окна очерчен короткими резкими линиями. Его плечи составлены из угловатых плоскостей, поверхность стола кажется шероховатой, а рука увеличена. Во второй контуры мягкие, формы округлые, краска ложится ровно, предметы сохраняют привычные пропорции.

Легко сказать: первая тревожная, вторая спокойная. Но теперь можно объяснить, откуда взялось это впечатление. В первой линии дробят очертание фигуры, геометрические формы не дают сцене свободно перетекать, грубая фактура усложняет поверхность, а большая рука притягивает внимание. Во второй плавность, округлость и ровное распределение деталей поддерживают друг друга. Это не доказывает, что каждый зритель почувствует именно тревогу или спокойствие: личный опыт и контекст тоже влияют на восприятие. Но теперь у нас есть наблюдаемые признаки, которые

помогают понять собственную реакцию.

Здесь обнаруживается важная особенность зрения: мы часто воспринимаем сочетание прежде, чем успеваем перечислить его части. Впечатление может возникнуть первым; анализ помогает развернуть его на составляющие. Это не значит, что нужно отказаться от первого отклика. Наоборот, он становится полезным вопросом: **какие видимые отношения могли его вызвать?**

Карточка визуального наблюдения

Чтобы ответить, возьмите карточку — настоящую или мысленную — и заполните четыре строки. Сначала записывайте признаки, которые можно показать пальцем на изображении. Потом — возможный эффект, обозначая его именно как предположение.

Элемент

Видимый признак

Возможный эффект

Линия

Контуры короткие, резкие, меняют направление

Могут создавать ощущение напряжения или дробности

Форма

Преобладают прямоугольные и угловатые очертания

Могут придавать сцене собранность или жёсткость

Фактура

На поверхности много неровных контрастных мазков

Может усиливать впечатление шероховатости и зрительной активности

Масштаб

Рука заметно больше головы относительно привычных пропорций

Может приближать её, выделять или делать символически значимой

Слова «могут создавать» здесь не проявление нерешительности, а признак точности. Зрительный элемент не имеет одного обязательного смысла. Он работает в контексте: рядом с другими формами, в конкретном месте композиции, в сочетании с сюжетом и нашим опытом.

Вот упражнение, которое можно выполнить с любой иллюстрацией, фотографией или картиной.

1. Выберите небольшой участок. Не пытайтесь сразу охватить всё изображение.

2. Найдите один признак линии. Контур длинный или короткий? Резкий или плавный? Где он меняет направление?

3. Посмотрите на формы. Какие очертания геометрические, какие органические? Есть ли повторяющаяся фигура?

ра?

4. Оцените фактуру. Что выглядит гладким, зернистым, плотным, рыхлым? Чем один участок отличается от другого?

5. Сравните масштабы. Что кажется крупнее ожидаемого? Какие предметы привычно соотносятся между собой, а какие — нет?

6. Только теперь назовите впечатление. И свяжите его с наблюдаемыми признаками: «Мне кажется, сцена напряжённой, потому что контуры угловатые, тени дробные, а рука непропорционально велика».

Для тренировки возьмите две работы с похожим сюжетом. Не начинайте с вопроса, какая вам нравится больше. Спросите: где линия резче? Где форма проще? Где фактура сильнее заметна? Как изменён масштаб? Затем проверьте, меняется ли ваше впечатление от сюжета, когда вы замечаете различия в его зрительном устройстве.

Можно провести ещё один опыт: посмотреть на картину издали, а потом приблизиться. На расстоянии легче заметить крупные отношения — общий ритм пятен и направление линий. Вблизи проявляются мазки и мелкие детали. Это не просто два способа смотреть: вы получаете разную информацию и позволяете разным уровням обработки внести вклад в общее восприятие. Ни один взгляд не отменяет другой.

Когда точных слов сначала нет, не спешите заменять их общими оценками. Скажите: «Здесь что-то слишком близ-

кое», «Поверхность будто дробится», «Фигура собрана из углов», «Контур всё время ускользает». Это уже начало зрительного словаря. Его цель — не превратить каждое чувство в формулу и не угадать единственный «правильный» смысл. Цель — научиться различать впечатление и его видимые основания.

Мозг создаёт картину мира не одним движением. Он выделяет границы, соотносит формы, оценивает поверхность и размер, узнаёт предметы, сверяет догадки с контекстом — и объединяет всё это в переживание цельной сцены. Художник может направлять этот процесс линией, формой, фактурой и масштабом. А зритель, который научился замечать эти средства, получает возможность не только сказать «это действует на меня», но и объяснить, почему.

Чем точнее мы описываем увиденное, тем яснее различаем, как устроено наше впечатление. И тем заметнее становится следующий вопрос: раз зрительный сигнал богат деталями, почему сознание выбирает одни из них, а остальные оставляет за пределами внимания?

В центре внимания: почему мы замечаем одно и пропускаем другое

Куда вы посмотрели первым делом?

Представьте картину: мокрая городская улица, остановка, несколько прохожих, витрины и лужи. На секунду перед вами возникает весь сюжет — но, если вас попросят назвать, что вы увидели, ответы окажутся разными. Один вспомнит красный зонт. Другой — лицо женщины под ним. Третий скажет, что сначала заметил яркое окно, а потом уже людей. Картина была одна; путь по ней — разный.

Попробуйте задержаться на этом различии. Мы привыкли думать, будто сначала видим изображение целиком, а затем рассматриваем подробности. В действительности зрение работает скорее как исследователь с фонарём: луч света выхватывает один участок, перескакивает на другой, возвращается, меняет направление. Мы не просто обнаруживаем предметы. Мы встречаем их в определённом порядке — и этот порядок влияет на то, какой смысл сложится из увиденного.

Композиция — это не только расположение предметов внутри рамки. Это ещё и организация внимания: приглашение задержаться здесь, перейти туда, заметить связь между двумя фигурами, почувствовать пустоту между ними. Хоро-

шая композиция не обязательно ведёт зрителя по единственному маршруту. Но она делает его маршрут ощутимым.

Почему взгляд не может увидеть всё сразу

Посмотрите на строку текста и попробуйте одновременно разобрать каждую букву в ней. Не получится. Центральная часть поля зрения различает детали лучше, чем периферия, поэтому глаза постоянно совершают быстрые перемещения — саккады — и останавливаются на коротких фиксациях. За секунду таких перемещений может быть несколько. Мозг собирает зрительную сцену по этим порциям, а не получает готовую панораму с одинаковой чёткостью от края до края.

Внимание при этом не всегда совпадает с направлением глаз. Иногда мы продолжаем смотреть на собеседника, но уже замечаем движение у двери. Однако то, куда направлен взгляд, часто показывает, какие части сцены мозг в данный момент отбирает для более подробной обработки.

Некоторые признаки особенно охотно притягивают внимание: резкий контраст, яркое пятно среди приглушённых цветов, крупный предмет среди мелких, внезапное движение. Лица и текст тоже часто становятся важными ориентирами. Но это не механические правила. Красное пятно не всегда победит лицо, а самый большой предмет не обязательно окажется главным. Мы смотрим не только глазами — мы смотрим с ожиданиями, задачами и опытом.

Если человек ищет на вокзале знакомого, внимание будет выхватывать лица и силуэты. Если ищет табло, он мо-

жет пройти мимо того же знакомого, не узнав его. Это не невнимательность как недостаток характера, а ограниченность ресурса: в каждый момент мозг усиливает одни сигналы и ослабляет другие. Именно поэтому мы порой не замечаем даже заметного объекта, если заняты поиском чего-то определённого.

Один сюжет — несколько маршрутов

Вернёмся к картине с дождливой улицей. Допустим, художник поместил ближе к центру женщину с красным зонтом. Вокруг — серо-синие фасады, тёмные силуэты прохожих, блестящая мостовая. Зонт выделяется по цвету и контрасту, поэтому на него легко упасть первому взгляду. Но что произойдёт дальше?

Лицо женщины обращено влево. Мы замечаем направление её взгляда и переходим к велосипедисту, которого она увидела. Переднее колесо велосипеда наклонено по диагонали вниз, к луже. В луже отражается свет витрины; её прямоугольник напоминает яркое окно на противоположной стороне улицы. От него внимание возвращается к женщине — уже не как к отдельной фигуре, а как к участнице сцены.

Теперь видна структура. Цветовой акцент дал первую остановку, направление взгляда — следующую, диагональ — связала фигуры, отражения повторили световые пятна. Зритель не просто отметил: «зонт, велосипед, витрина». Он проследил, как эти детали связаны между собой. Композиция превратила перечень в маленькое событие.

Но если убрать велосипедиста, маршрут изменится. Зонт по-прежнему может стать первым центром, однако взгляду некуда будет перейти по лицу женщины. Он отправится к ближайшей витрине, к краю картины или к повторяющимся пятнам на мостовой. Если же окна, блики и цветные вывески окажутся одинаково яркими, каждый начнёт тянуть внимание на себя. Зритель будет блуждать — не обязательно потому, что картина неудачна, но потому, что в ней нет ясной иерархии или она намеренно нарушена.

Притяжение, ритм и пустоты

На то, куда мы смотрим, влияет не один признак, а их сочетание.

Размер задаёт вес. Крупная фигура чаще заметна раньше маленькой, особенно если вокруг неё много свободно-го пространства. Но размер не гарантирует главенства: большой объект сливается с фоном, а крошечная светлая точка в тёмном поле может оказаться сильнее.

Контраст помогает отличить один участок от другого. Это может быть разница светлого и тёмного, цвета и его окружения, гладкой поверхности и шероховатой. Важно не только то, насколько объект контрастен сам по себе, но и чему он противопоставлен.

Положение действует тоньше. Предмет в центре часто кажется устойчивым, но центр изображения не обладает магической силой. Фигура у края может привлечь больше внимания, если она обрезана рамкой, наклонена или будто вот-

вот покинет пространство.

Повтор создаёт ритм. Ряд одинаковых окон, фонарей или жестов помогает глазу двигаться по изображению, словно по тактам музыки. Один элемент, нарушающий повтор, становится особенно заметным. Если пять прохожих стоят вертикально, а шестой наклонился, именно он может оказаться важным — не потому, что крупнее, а потому, что отличается от ожидаемого ряда.

И наконец, **пустота**. Мы часто воспринимаем её как отсутствие содержания: на картине «ничего нет», просто участок стены или неба. Но пустое место тоже имеет форму, размер и границы. Оно может дать глазу передышку, усилить одиночество фигуры или, наоборот, сделать её похожей на остров в потоке событий. В сцене с красным зонтом широкая бледная мостовая рядом с женщиной не обязана быть незаполненным пространством. Она может подчеркнуть расстояние до велосипедиста и замедлить переход взгляда.

Края изображения тоже участвуют в действии. Если предмет упирается в рамку или обрезан ею, мы чувствуем продолжение сцены за пределами картины. Если между объектом и краем оставлен узкий зазор, возникает другое ощущение: будто предмет теснится или вот-вот столкнётся с границей. Рамка — не нейтральный забор вокруг изображения. Это часть его напряжений.

Равновесие не значит покой

Мысленно изменим картину. В первом варианте женщина

с зонтом расположена близко к центру, а светлые окна, фигуры и блики распределены так, что один из акцентов уравновешивает другой. Взгляд может свободно переходить от зонта к витрине, от витрины к велосипеду и обратно. Композиция не неподвижна, но в ней есть ощущение равновесия — как у чаши, которая чуть качнулась и снова остановилась.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.