



ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ“
БЛАГОЕВГРАД

Благоевград 2700, ул. „Иван Михайлов“ № 66, Tel. + 359 /73/588 553,
Fax + 359 /73/ 885516 E-mail: art@swu.bg, <http://www.swu.bg>

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВОТА

Катедра „ТЕЛЕВИЗИОННО, ТЕАТРАЛНО И КИНОИЗКУСТВО“

КРУМ ЛАЗАРОВ ИВАНОВ

**„КОМПОЗИЦИЯ И СЕТИВНО ПОЗНАНИЕ. ВЪЗПРИЯТИЕ: СЪЩНОСТ И
ОСОБЕНОСТИ“**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

8.4 Театрално и филмово изкуство

/Кинознание, Киноизкуство и Телевизия/

Научен Ръководител: ПРОФ. ПАВЕЛ МИЛКОВ

2016 год.

Дисертацията е обсъдена и насочена за защита от катедрения съвет на катедра “Телевизионно, театрално и киноизкуство” при ФИ на ЮЗУ „Неофит Рилски”. Защитата на дисертационния труд ще се състои на 21.06.2016. от 10.00.ч. в зала Видеозала 1 IV корпус на ЮЗУ „Неофит Рилски”.

Дисертационен труд „Композиция и сетивно познание. Възприятие: същност и особености“ се състои от въведение, три глави, заключение, приноси, бележки и библиография разположени на 187 стр., както и множество илюстрации.

Съдържание:

Въведение

Първа глава. Исторически процеси в развитието на екранните изкуства

- 1.1 Възникване на понятието композиция
- 1.2 Композиция – определение и класификация
- 1.3 Център на интерес и йерархия в изображенията
- 1.4 Плановете като носители на значение в композицията
- 1.5 Движението /неподвижността/ и посоката като начини за означаване в изображението

Втора глава. Сетивно познание. Възприятие: Същност и особености, Активност на възприятие, Видове възприятие, Възприятие и дейност

- 2.1 Илюзия за дълбочина на кинокадъра чрез ракурс, линейна и въздушна перспектива и оптически деформации.
- 2.2 Разпределяне на картинното пространство
- 2.3 Възприятие
- 2.4 Етапи на възприемане

Трета глава. Художествено- драматургичните елементи, създаващи езика на киноизображението

- 3.1 Изразните средства, изграждащи изображението в кадъра: композиция, светлина, цвят, оптико-ракурсни намеси в изображението
- 3.2 Използване на композицията като образен език на оператора в киното и телевизията
- 3.3 Психологическото въздействие на кадъра върху зрителя, неговата композиция и съдържанието на елементите, които я изграждат
- 3.4 Филмови и телевизионни формати като похват на оператора и тяхното въздействие

Заклучение

Приноси на дисертационния труд

Публикации на автора

Въведение

Целта на настоящия дисертационен труд е да проучи и анализира влиянието на композицията, включително и върху вниманието на аудиторията.

Научният анализ се базира на творческия ми опит в Българската национална телевизия, където работих като телевизионен оператор, както и на преподавателската ми дейност в Югозападен университет „Неофит Рилски“ - Благоевград, където придобих познания за пространство, единство на изображението, композиция на кадъра, разположение на видимите елементи, придаващи убедителност и цялостност на изображението.

Изследвайки принципите на творческия процес и, в частност, сетивното познание и възприятие на композицията, имах възможност да вникна в спецификата на изобразяване, в динамиката на обемите, техните отношения в пространството и общите изобразителни принципи помежду им.

Като композиция на кадъра обикновено се приема разположението на видимите в него елементи, придаващи убедителност и цялост на изображението. Единство на изображението се постига с особено съотношение на линията на хоризонта, предметите, цветовете и светлината, които са приятни за очите.

Това определение ни дава първичната представа за композицията, но в него има повече въпроси, отколкото отговори.

Мотивите за написване на дисертацията са цялостното проучване и изследване на влиянието на композицията и сетивното познание. И по-конкретно, как активността на възприятието и видовете възприятие на изображението, създават силно и психологическо въздействие върху зрителя. Проследява се психоемоционалното състояние на зрителя в процеса на възприемане само в тази степен, в която то се отнася към кино и видео заснемането и построяването на композицията.

Изследването има за цел да обогати проучванията за психологическото въздействие на кадъра върху зрителя, неговата композиция и съдържанието на елементите, които я изграждат. Търси се отговор, до каква степен творчеството на оператора, чрез използването на законите на композицията, привлича и задържа вниманието на зрителя към изображението и, как операторът си служи с множество снимачни похвати, с цел да се създаде илюзия за естественост и достоверност у него.

Предмет на изследването са принципите на творческия процес и, в частност, сетивното познание и възприятие на композицията, като се навлиза в спецификата на изобразяване. За изследването са използвани репродукции на известни художници - представители на различни епохи и стилове в изобразителното изкуство, документални и художествени фотографии, кадри от редица филмови и телевизионни заглавия.

Актуалност на темата - върху проучванията, изследващи влиянието на сетивността за възприемане на композицията, има публикации по различни теми, свързани с проблематиката на: Ели Форе, Павел Милков, Рудолф Арнхайм. Освен изброените по-горе автори, Христо Кафтанджиев има публикации, в които засяга отделни аспекти на темата.

Методология - изследванията на сетивността на композицията постоянно се извършват с различен научен инструментариум, от различни гледни точки: на психологията, на

анатомията и физиологията, на актьора, режисьора, оператора, художника, зрителя и т.н. Проучването в този труд се базира на резултатите и научния принос, направен в някои от тези изследвания. Разгледана е теоретичната литература в областта на поставената проблематика – изследвания на Христо Кафтанджиев, Павел Милков, Рудолф Арнхайм и др.

Ограничения на изследването - отчитайки динамичността и многообразието на визуалните изображения, както и техните рецепиенти, едва ли е възможно да се обхване всичко в пълнота. Темите, които са в основата на това изследване, в най-голяма степен показват обединяващата роля на композицията, като база за всички изразни средства в творчеството на оператора, подчертавайки, че ролята му се свежда до избора на образния език при поднасяне на съществуващия материал.

Какво може да се счита за "убедително и цялостно" или "приятно", и до каква степен тези показатели са обективни? Освен това, при определянето на композицията съществува скрита интеграция, чиято задача е да осигури най-доброто зрително възприемане, независимо от общия смисъл на сцената. Очевидно е, че много от кино и телевизионните продукции се създават не само, за да "радват очите". Преди да се отговори на всички възникнали въпроси, нека да определим, какво разбираме като "добра композиция" и какви функции носи тя в себе си. Обектът на снимката е основният елемент на кадъра, но много от операторите, стараещи се да решат проблема на зрителните отношения (ето ви още едно определение на композицията), се опитват да работят с предварително зададен обект. Обикновено ролята на оператора се свежда до избора на най-добрия способ за поднасяне на вече съществуващия материал. При подготовка на ежедневните програми на оператора, понякога се предоставя възможност той самостоятелно да избере материал за заснемане и да постави акцентите в него, но в повечето случаи обектът на заснемане е описан в сценария или чрез инструкция, и операторът е длъжен само по най-добрия начин да заснеме материала, с който разполага. Композицията на всеки сполучливо заснет кадър може да бъде оценена, според няколко определени критерия. Главата за възприятието е посветена на това, какво изображение привлича и задържа вниманието и, как се отнася природата на човешкото възприятие спрямо групирани видими елементи. Изборът от оператора на определена перспектива, границите на кадъра и декоративните елементи зависят от общата цел на заснемането; създаването на грамотно съотношение и поддържането на структурата от елементи вътре в кадъра, облекчават задачата за предаване на желаното съотношение и напълно са необходими за установяването на нужната атмосфера. Въпросът е в това, как се отнася цялостното изображение към съставлящите го компоненти. Осветлението, цветният баланс, мястото на действието и преместването на заснемащата камера - всичко това оказва влияние върху композицията, но цялостната картина не може да се обясни чрез елементите. Не е възможно да се анализира адекватно динамичната, носеща определен заряд сцена, отделяйки конкретни нейни части; кадърът не съществува сам по себе си. За да бъде отговорено на въпросите за съотношението на изображението и контекста, за взаимната връзка между предишните и последващите кадри, за формирането на единния стил на програмите, свързани с общ жанр, за влиянията на съвременната мода и представите за стил, трябва да се обърнем към понятието за композиционната структура.

Първа глава. ИСТОРИЧЕСКИ ПРОЦЕСИ В РАЗВИТИЕТО НА ЕКРАННИТЕ ИЗКУСТВА

1.1 Възникване на понятието композиция

Думата композиция произхожда от латинската дума /composito/съпоставяне, съединяване на части, привеждането им в ред. Първоначално думата имала твърде широк смисъл. В римското право означавала примиряване на спорещите страни, а в битките на римската арена – противопоставяне на борците. Колкото и да е различно разбирането на термина композиция, пише Алпатов, в това може да се види нещо общо, а именно, представата за страни, части, които при съединяването си да образуват единство. В този смисъл може да се говори не само за композиция в изкуството, но и в природата.

Възникването на понятието композиция е в пряка връзка с развитието на човечеството през вековете. Естествено, за пълното разбиране на същността на понятието е необходимо да тръгнем от древността. С годините се изменяли не само оръдията на труда и занаятите на древния човек, но се изменяли и неговите физически възможности. Пещерата Алтамира се намира в Кантабрийските планини в Испания. Още през 1879 г. тук са били открити идеално запазени палеолитни рисунки от Магдаленската епоха (Magdalenien). Откривателят им се казва Марчелино де Саутуоло (Marcelino de Sautuola). Сред рисунките преобладават бизоните, сърните и глиганите. Те са с височина между 1.40 и 2 м. Самите им форми следват стриктно извивките на скалата, а цветовете им и до днес са запазили целия си блясък. Правейки стилев анализ, изследователите констатирали два стила на интерпретация, в хронологическите граници на периода от 15 000 г. до 13 000 г. пр. Хр. Черните рисунки покриват галериите на пещерата по дължина и съставят по-старата група, а цветните рисунки на тавана са по-късни. Към тази Магдаленска епоха, обхващаща палеолита от 15 000 до 8 000 г. се отнасят още рисунките в пещерите: Arcy-sur-Cure, Chancelade, les Combarelles, Etiolles, Font-de-Gaume, Lascaux, Marsoulas, Montespan, Niaux, Pincevent, Rouffignac, Salutre-Poilly, Tuc-d'Audoubert. В своята четиритомна история на изкуството Ели Форе пише: “Фреската в пещерата е впрочем първата видима следа от религията, която отсега нататък ще следва своя общ път с изкуството. Като него тя е родена от контакта със забележителното и със света. В началото всичко за примитива е естествено и свръхестественото се появява само след знанието. От този момент религията е чудото, това, което човек не знае, което не е постигнал и по-късно това, което иска да знае и да постигне - своя идеал.” По-нататък Ели Форе достига до крайност и твърди: “Религията не е породила изкуството, напротив, изкуството я развива и я вместила насилствено в човешката сетивност, придавайки реалност и конкретност на радващите го и ужасяващи картини, в които пред него се явява Вселената...Никога човешкото общество няма да бъде в едно и също тяло с околната среда, както племената на ловците на елени.”

Преди повече от сто години, един археолог изследвал пещерата Алтамира в Испания. Той взел със себе си и малката си дъщеря. Изведнъж тя извикала: „Бикове, бикове...“ Баштата се засмял, но когато повдигнал глава, той видял на тавана на пещерата огромни, изрисувани с боя фигури на бизони. Учените не повярвали, че първобитните хора могли да създадат подобни произведения на изкуството. Едва двадесет години по-късно били намерени много творби на първобитното изкуство на други места и била призната пещерната живопис от древността. Тези паметници са разпръснати из целия свят, но тяхната уникалност и реалистичност, са накарали един изследовател да се пошегува,

наричайки пещерата в Алтамира „първобитната Сикстинска капела“. На тавана на пещерата Алтамира са изрисувани около двадесет фигури на животни. С икономичен, смел и уверен шрих, в съчетание с големи петна боя, са предадени монолитни и мощни фигури на зверове, с удивително точно усещане на анатомията и пропорциите на животните.

За това, колко силна е била в началото на империята ориентацията към строга яснота и към спокойния ред на гръцката класика свидетелствува трактатът на римския военен инженер и архитект Витрувий, работил през втората половина на I в. пр. Хр. Витрувий съставил обобщен трактат „Десет книги за архитектурата“, който след столетия забравя, бил намерен от италианския хуманист Поджо Брачолини в библиотеката на Сен Галенския манастир. Издаден най-напред през епохата на Възраждането, трактатът на Витрувий оттогава насам непрекъснато се преиздава и се изследва в детайли.

Изкуството на Древна Гърция непрестанно се развива. Древните историци, шегувайки се, казват, че в Атина статуите са повече от хората. Съвременниците са поразени от майсторството на скулпторите, като определяли всяка статуя за «жива», сякаш, че всеки миг «тя ще заговори». Скулпторите се научили да показват човека в движение. Изобразявали хората със стройни тела и правилни черти. Те по-скоро искали да покажат, какъв би трябвало да бъде човекът. Ако той е бил грозен, елините считали, че това е грешка на природата и именно изкуството трябва да поправи тази грешка. Средновековен автор пише: „Ние преразказваме и излагаме древните, а не изобретяваме новото“. В тези думи е формулирано творческото кредо на средновековната епоха, когато строгото съблюдаване на иконографическите образци става един от най-важните принципи от мисленето на авторите и получава религиозно-философско обосноваване. В художествения ред на композиране, особено голямо значение придобива правилното пропорционално разполагане на сюжета. И за него мярката е човекът. На този принцип, формулиран от гръцкия философ Протагор и принципът на «златното сечение», благодарение на който се получава максимално чувство за красота, е изградено най-съвършеното творение на природата - човешкото тяло. Принципът на «златното сечение» е основа на всяко изображение.

Според Протагор, „Човекът е мярка на съществуващите неща, заради което те съществуват, и на несъществуващите, за това те не съществуват¹.“¹ При Демокрит мярката е норма на чувственото възприятие. Тя е свързана с прекрасното, с насладата и удоволствието. Според Платон, мярката е универсален принцип – тя е резултат от измерение, това е съответствието на вещта на нейното предназначение. При Аристотел мярката е неделима и единна – „това е всичко, което е неделимо по качество и по количество“. „Най-главните форми на прекрасното - това са порядъкът, съразмерността и определеността.“ При Плотин учението за мярката е космологично, нравствено-естетично, формално-логично, и собствено естетично. Естетичната теория третира мярката като съразмерност, симетрия, диалектично единство на противоположностите. Самата категория „хармония“ при Омир означава съгласуване, мирно съжителство. Хармонията е преди всичко връзка, съединение. Според Хераклит, хармонията възниква чрез борба, при нея всичко е подвижно, обединено съгласие и разногласие. Той казва: „Разногласието се събира и от различието образува прекрасна хармония и всичко възниква чрез борба.“ Хармонията при Платон е универсален принцип, отнасящ се еднакво и за Вселената, и за изкуството, и за вътрешната същност на човека. Тя е основа на прекрасното и красотата. „Доброто е прекрасно, но няма нищо прекрасно без

1 „Едно съчинение на Протагор (древногръцки философ, 485 – 410 г пр.н.е.) започвало така: „Човек е мярка за всички неща – на съществуващите, че съществуват, и на несъществуващите, че не съществуват“

хармония.” При Аристотел хармонията е пропорция, връзка между частите, пропорции на елементите.

Римската култура достига своя разцвет в империята, като и преди това, изкуствата непрестанно са се развивали. Сравнена с гръцката култура, римската е по-разнообразна и изпълнена с противоречия, обусловени от културните влияния на отделните народи, от една страна, и от официалното елинистично направление, насаждано и подкрепяно от робовладелската аристокрация, от друга. Още римският историк Плиний Стари, живял през 1 век, е нарекъл живописата “знаменито изкуство”. То, според него, се използвало от народите, за да съхранят за потомците велики събития и образи на прославени граждани. Изкуството на Римската република до I в. пр. Хр. било на много по-ниско равнище от гръцкото. Както римската скулптура, така и живописата, били съвършено бедни. Но след като гръцките образци станали модел за подражание от римляните, нещата се променили. Римските майстори започнали да заемат сюжети, образни решения и живописни маниери от гръцките художници. Понякога те просто копирали или копирали, внасяйки нови елементи в творбите на големите гръцки майстори от предходните епохи. Така например, повторение на гръцки шедьоври на Зевксис и Тимант от V в. пр. Хр. е фреската “Бебето Херакъл, удушавачо змия”, и “Жертвоприношението на Ифигения”. Сега, благодарение на римляните, ние можем да ги видим сред стенописите на Помпей.

Основното наследство, което получава римското изкуство, е от етруските. Римската архитектура заема много от етруската – кръглата форма на плана и арката, която била характерна за градските порти на етруските градове. Римляните превърнали арката в триумфален портал, през който минава победителят. Тази форма, както и сводовата конструкция, преминават и в новата европейска архитектура.

Обрат в изкуството настъпва през Средновековието, където религията има изключително влияние. Обичайната за Античността хармония между фигурите в пространството се подчинява на ритъма в орнаментиката със сложни геометрични форми, нямащи за цел показване на дълбочина и триизмерност. Пластичността на формите е семпла, дори на места наивна, в сравнение с гръцкото и римското изкуство.

Готическото изкуство е най-силно изразено в скулптурите, витражите, фреските и илюстрациите към ръкописи.

За най-ранните образци на готическо изкуство се смятат скулптурите, създавани за катедрали и абатства. След това започва сътворяването на все повече произведения, свързани със сюжети от Стария и Новия завет. Характерният образ на Дева Мария от византийските икони преминава в по-земен - на изтънчена и смирена дама и любяща майка, прегръщаща детето си.

Готическата скулптура произхожда от ранния колосален и удължен стил, отчасти все още повлиян от романския стил. Връзката с гръцките и римски модели личи от драпериите, лицевите изражения и позите на фигурите.

Първите образци на готически скулптури са създадени през средата на 12 век във френската провинция Ил дьо Франс, когато Або Суже построява абатството Сен Дени, считано за първата готическа сграда. Преди това, в тази провинция, скулптурното изкуство няма традиции, поради което произведенията са донесени от Бургундия, където са създадени революционни скулптури, служещи за колони - нововъведение, което по-късно определя модела.

1.2 Композиции – определение и класификация

Когато оценяваме една фотографска творба, трябва да сме наясно, че процесът на създаването на фотоизображението е много сложен. Изобразяването на натурата в произведенията на фотографията, създава у зрителя различно усещане, в сравнение с непосредственото чувство от наблюдаването на самата природа. Основната сила на фотографското въздействие е генетично заложената документалност. Подобно на музиката, с едни и същи реални елементи, може да сътворим и шедеври и халтура. В превод от латински “композиция” означава съчинение, съставяне, съединение, връзка, т.е., това е “построяване на изображението, установяване на съотношението между отделните му части, които образуват в крайна сметка едно цяло”. Понятието композиция се отнася за целия изобразителен строеж на снимката, като отчита смисловото натоваване, разположението на фигурите и предметите върху повърхността ѝ, посоката на движението в кадъра, хода и ритъма на основните линии на рисунъка, разпределението и връзката на светлинните петна, перспективата и контрола на рязкото изобразяване на обектите в кадъра. Пристъпвайки към преценяването, дали са спазени основните принципи на фотокомпозицията, трябва ясно да уточним разликите между фотографското изображение и обекта, който снимаме. Това е много важно, защото тези различия определят спецификата при работата над композицията. Фотоснимката се различава от оригинала по това, че тя е двуизмерна – разположена е в плоскостта на фототворбата. Обемът при нея се възприема, благодарение на майсторството на фотографа. Една от главните задачи на фотокомпозицията е възпроизвеждането в плоскостта на снимката на реалностите на триизмерното пространство.

Когато се оценява една фотографска творба, винаги трябва да се преценява степента на реализиране на тези изисквания. Друга важна особеност на фотографската творба, различаваща я от действителността, е наличието на граници, зад които изображението не се простира. В реалния живот, такива рамки не съществуват и ние можем да виждаме неограничен брой композиции. Благодарение на рамката, фотографът може да насочи погледа на зрителя върху конкретен предмет или събитие, акцентирайки върху главните за него неща. Важно различие между снимката и действителността също така е и това, че действителността е динамична, развиваща се, докато фотографската творба е запечатала един миг от живота, превръщайки го в история, който ние можем да разглеждаме и оценяваме безкрайно дълго време. Определяйки композицията, учените наблягат върху нейния организиращ характер. Всеки текст - вербален, изобразителен, музикален, смесен, се състои от различни знаци. Начините, по които избираме и организираме тези знаци в текста, се определят от целите на комуникацията и се осъществяват чрез средствата на композицията. Художественото произведение е нещо само за себе си като организирано единство на изобразителните си средства; в частност, то е организирано единство на цветове, линии, точки и въобще на геометрични форми. Това единство има и основна схема на построение; нея я наричат композиция. Такива са диагоналеното деление на картините на Рубенс или централната симетрия в Тинторето, Ботичели² и т. н., господстващата вертикална ос на иконите или

² *Алесандро ди Мариано ди Вани Филипени (1445-1510), известен като Сандро Ботичели (на италиански Sandro Botticelli), е италиански художник. Наследява прякора си, който означава „Бъчвичката“, от пълния си по-голям брат. Ботичели е един от най-големите италиански живописци от Флорентинската школа, творил по времето на Ранния Ренесанс. Създава картини помитологически — „Раждането на Венера“, „Пролет“ (1478) - както и по християнски мотиви. По-късните му произведения са мрачни и драматични./*

равноправните вертикали и хоризонтални в гръцките релефи... Може нищо да не разбираме в сюжетите на картините на Рубенс и все пак, с пълна увереност да установим безспорния факт, че най-забележимите, най-спиращите вниманието цветни петна попадат при него от едната страна на диагонала, делящ правоъгълника на картината, а на другата страна на този диагонал се разполагат по-малко действителните петна.

1.3 Център на интерес и йерархия в изображението

Центърът на интереса е това пространство от изображението, което е най-важно за адресата. Възможно е да има и повече центрове на интерес, което зависи от намеренията на участващите в комуникацията. „Центърът на интерес“ е донякъде относително понятие, тъй като за различните зрители в едно изображение, той може да е различен. Иконизаторите в голямата част от случаите, искат изображенията да се възприемат по еднакъв начин от всички. Затова те използват различни похвати, показвайки, къде са най-важните неща в картината. Например, най-важният персонаж, обикновено е в първия план на изображението, той е най-големият и другите персонажи го наблюдават. Много типично в това отношение е средновековното изкуство.

Йерархията в зависимост от епохата, от народопсихологията и от политическата система

Според Вьолфлин, по време на кватрочентото (от ит. - четири сто - XIV в.), нещата били изобразявани като еднакво важни. Затова пък за чинтчетото (ит. XV в.) била характерна разликата между главно и подчинено. Тази разлика е характерна и за цялото развитие на православното и католическото изобразително изкуство. Идеята за йерархията е част и от психологията на различните народи. За италианците е съвсем нормално да има изолирани статуи, здания и други екстериорни елементи. Това обаче изглежда странно на германците. В италианското изкуство композицията се разбира като цяло, в което противоположни форми функционират като части от организъм и в същото време са независими от цялото. Като резултат, картината изразява идеята за свободата на духа. В германското изкуство нещата са взаимозависими. Например, в скулптурата интеграцията на фигурата в архитектурата е много по-характерна, отколкото свободно стоящата фигура. Характерът на политическата система влияе също силно върху типа на композицията. Демократичните системи фаворизират художествени стилове, които са спонтанни и без тенденции за възхваляване. Това е характерно за фламандската живописна школа, където персонажите са изобразявани равностойно. Точно обратен е стилът на тоталитарните общества. Ако направим анализ на начините, по които се изобразяват персонажите в изкуството на древните, средновековните или съвременните тоталитарни режими, ще видим, че няма особена разлика.

Йерархията в зависимост от дясната и от лявата страна на изображението

Дясното и лявото пространство в изображението също може да носи смисъл. Особено важна е тази пространствена опозиция в иконата. Едни от първоосновите, са някои тълкувания на Библията: „Христос, бидейки на кръста... облекчи десния си крак, като го повдигна нагоре, за да се облекчат греховете на вярващите в името му и, за да могат те при неговото страшно второ пришествие да се издигнат и да го срещнат на небето, а

левия крак натовари, като го спусна надолу, та народите, които не вярват в него, да се превият под тежестта на заблудите и загубили разума си, проклетите, да слязат в ада."³ Поради тази причина дясната страна се асоциира с вярата, с рая, със Синайската планина, а лявата - с неверието, с ада, с Ливанската планина. Тази йерархизираност е означена и цветово. В дясната (добрата) страна буквите са златни, а в лявата (лошата страна) - черни. Очевидно е, че опозицията дясно-ляво има някакво обяснение в биологията на човека: „На всеки е известно жизненото значение на ляво и дясно в ритуала и в магията, което е повлияло върху смисъла, влаган в тези две думи, върху техните метафорични конотации във всекидневния живот като понятия, означаващи добро и зло, „право" и „криво", норма и отклонение. Все пак предпочитанието, отдавано обикновено (но невинаги) на мястото отдясно на Бога или на владетеля, в картини и церемонии, обяснява изображенията, в които лявата страна на картината, от гледна точка на зрителя е носител на положителни стойности."⁴

1.4 Плановете като носители на значение в композицията

Нещата, които са най-отпред, образуват първия план на изображенията, тези, които са по-навътре - втория план и т. н., докато се стигне до фона. В голямата част от изображенията, плановете са два или три, но има и изображения, които са развити в огромна дълбочина. Обикновено, в първия план са изобразени най-важните неща, т.е. ,той е най-важният за означаването. Повечето от изображенията са двуизмерни - развити са в дължина и широчина, но не и в дълбочина. Дълбочината в картините е илюзорна, но тя се получава по няколко начина:

- *чрез линейната перспектива – колкото обектите са по-отдалечени от окото, толкова по-малки се изобразяват;*

- *чрез перспективата на цвета – колкото обектите са по-отдалечени от окото, толкова по-бледи се изобразяват;*

- *чрез остротата на възприемането най-отчетливо се рисуват обектите от първия план;*

- като се градира осветеността - най-осветени са обектите, които са най-близо до източника на светлина. Това обаче не означава, че този източник трябва да бъде непременно в първия план. Типичен пример в това отношение е творчеството на Рембранд;

- като се използват някои специфични цветове - смята се, че топлите цветове - червеният, оранжевият, се приближават към окото, докато студените цветове- синият, зеленият, се отдалечават. Фонът е най-отдалечената част от изображението. В една част от случаите, фонът е от подобни знаци, както и в плановете. В други изображения, фонът се използва като контрапункт. По този начин характеристиките на предметите от първия и от втория план изпъкват още по-добре. Типичен пример в това отношение е фонът в средновековната картина. Той често се рисува в друга

3 Христо Кафтанджиев Визуалната Комуникация 1996

4 Христо Кафтанджиев Визуалната Комуникация 1996

художествена система, в сравнение с фигурите от предния план. Понякога фонът, за разлика от фигурите в предния план, се предава в перспективата на „птичия поглед“.

1.5 Движението/неподвижността/ и посоката като начини за означаване в изображението

Опозицията подвижност - неподвижност се използва активно, за да изразява различни значения. В голяма част от случаите (а това е характерно особено за иконата) най-важните фигури са обикновено неподвижни. Колкото персонажът е по-маловажен, толкова по-вероятно е, да е в движение. Това може да се забележи отчетливо и в съвременни реклами, които показват шефове и техни подчинени. Семантично натоварена е и посоката на действие в композицията: „Така в египетското изкуство и особено в изкуството на каменния век, явно господстваща е била дължината, хоризонталът, при това Египет започнал да въвежда, но доста подчинено, височината. Гръцкото изкуство се характеризира с пълно равновесие на дължината и височината, т.е., на хоризонталността и вертикалността, като започва да се появява и дълбочината. Християнското изкуство извежда вертикала и му дава значително преобладаване над останалите координати. Възприемането на модели, на цветове, възприятието за дълбочина и възприятието на движение са част от нашия ежедневен живот. Изкуството може да се разглежда като една от формите за комуникация. Но възприемаме ли едни и същи неща, когато ги наблюдаваме и, можем ли да общуваме чрез възприятията? За да се осъществи обаче подобна комуникация, би следвало всички ние да имаме поне сходно възприятие за нещата. Въпросът „Що е образ?“ и до днес няма отговор и с него продължават да се занимават в безброй статии и книги. По време на Просвещението, картините, както и езикът, се разбират като прозрачни медии, които представят действителността и могат да я направят достъпна за съзнанието. При модернизма, картините стават загадка, феномени, които се нуждаят от обяснение, защото по-скоро разделят съзнанието от реалността. Друга тълкуване произлиза от идеята, че образите трябва да се разглеждат като един вид език, като знаци, зад които се крие произволен механизъм на представяне.

Един от психолозите, който оказва голямо влияние върху историята и психологията на изкуството, използвайки основните принципи и методология на Гещалтпсихологията, е Рудолф Арнхайм. Той следва психология, философия, история на изкуството и музикология в университета „Фридрих Вилхелм“ в Берлин. Според него, възприятието в своята същност представлява познавателен процес и всички хора трябва да имат поне подобни възприятия, когато наблюдават едни и същи неща, защото иначе комуникацията би била невъзможна. Това, че различните хора, при наблюдаването на едно и също нещо, виждат различни неща, идва оттам, че възприятието не е механична рецепция на сетивните данни, а сътворяване на структурни образи, които естествено зависят от личния жизнен опит на наблюдателя. Осъзнаването на това, че цялото не може да бъде достигнато по пътя на събирането на отделните части, не е било нещо ново за художника. Самият Арнхайм казва: „Аз винаги съм бил оптимист. Винаги съм вярвал в големите възможности на човека да разбере истината. За мен всичко творческо се отнася до обективната действителност. А възприятията са обективни факти, въпреки, че никой човек никога не е притежавал обективно възприятие и никога няма да го притежава.“ Средновековието засилва тази стилистическа особеност на християнското изкуство и дава на вертикала пълно преобладаване, като подобен процес се наблюдава и в западната средновековна архитектура, и в източно- средновековната фреска. Възрожденското изкуство, направило опит да се върне към елинската уравновесеност

на вертикала и хоризонтала, не се удържа и започва постепенно да прави господстваща дълбочината... Според Рудолф Арнхайм, който е и един от най-видните изследователи на визуалната комуникация, всички деспотични форми на социална организация са симетрични, защото симетричната организация позволява да се управлява множеството от една точка. Нормите могат да се наложат на организирано, а не на неорганизирано множество.. Красотата е основана в голяма степен на опозицията и на изолацията на индивидуалното от това, което е общо и валидно за всеки. Западното изкуство се стреми да избегне стриктната симетрия.

Композициите в зависимост от идеята за йерархията

Тясно свързано с идеята за симетрията е и понятието йерархия. Можем да определим йерархията като ред и подчинение; организация на социална група, така, че всеки от елементите е подчинен на следващия; подреждане на елементи в дадена серия, според определена градация, която е установена, въз основа на някакви норми.

В зависимост от типа йерархия в изображенията и на това, доколко е спазвана, бихме могли да определим следните композиции:

- аксиална - второстепенните елементи са групирани около основната фигура;
- центрирана - елементите гравитират около някакъв център;
- поляризирана - две групи в изображението са в опозиция;
- дейерархизирана - композицията е направена въз основа на принципите на анархията.

Динамични/статични/ композиции

От гледна точка на това, което се изразява, тези композиции отразяват идеята за движението или за покоя. Това определя и техните формални характеристики. Характерното за динамичните композиции е движението, асиметрията и дори дехоризонтирането. Дехоризонтирането се използва като основна формална характеристика в много рекламни изображения. Типичен пример в това отношение е серия от реклами на часовниците „Омега”. Всичките изображения в тези реклами са наклонени в известна степен.

Плоскотинни/дълбочинни/ композиции

Тези композиции се определят от броя на плановете в изображенията. От колкото повече планове е съставено изображението, толкова е по-голяма и илюзията за дълбочина. Илюзията за дълбочина се изгражда в немалка степен и от перспективата. Перспективата може да бъде определена като изкуство да се изобразят предметите в три измерения върху плоска повърхност. Това става, като се държи сметка за ефектите от отдалечаването и от позицията на нещата в пространството. Позицията на наблюдателя може да бъде използвана и за да изразява значение. Типична в това отношение е църковната архитектура: „... куполният храм в Русия се заменя с пирамидален приблизително тогава, когато там се появява реакцията срещу старите естетически норми (XVI - XVII в.). Тогава куполният храм се е възприемал

като жилище на Бога, като разпростряно над земята небе: по важна в случая е била вътрешната гледна точка и вътрешната архитектура на храма, докато пирамидалният храм е изразявал идеята за устременост към небето, която съответно е била ориентирана към външния наблюдател, към погледа от страни.". Перспективата може да бъде класифицирана като линейна, въздушна и цветова, в зависимост от отчетливостта на предметите, като права, обратна и т. н. Обратната перспектива е свързана с множествеността на зрителните позиции: изображенията се изграждат така, че да не изглеждат изопачени, независимо от гледната точка на зрителя – ефектът от „неотлъчно следящите очи на светците, с внезапно пламващите нимбове.”

Втора глава: СЕТИВНОТО ПОЗНАНИЕ. ВЪЗПРИЯТИЕ: СЪЩНОСТ И ОСОБЕНОСТИ, АКТИВНОСТ НА ВЪЗПРИЯТИЕТО, ВИДОВЕ ВЪЗПРИЯТИЕ. ВЪЗПРИЯТИЕ И ДЕЙНОСТ

Светът около нас е изпълнен със светлини и сенки, шумове и звуци, миризми и аромати, които идват от различни обекти и въздействат на сетивата ни: зрение, слух, обоняние, вкус, допир. Възприятието е познавателен процес, чрез който разпознаваме заобикалящите ни обекти и събития или придобиваме знания за тях, като използваме, както получената сетивна информация, така и знанията си от миналия опит. Възприятието осигурява сетивни знания за света, който заобикаля човека и му помага да взаимодейства с него, да създаде своите отношения. Възприятието може да бъде разгледано като процес и като резултат. Като резултат се изразява с различни образи за реалността. Образите на възприятието обхващат реалността, която заобикаля човека и самия човек. Той има възприятие за света и за себе си (външността си, тялото си). Като процес, възприятието се разкрива чрез начина, по който се изграждат сетивните знания или образи. Възприятието е активен процес. Да възприемаш, означава да действаш⁵.

Чрез движения, съзнателно или несъзнателно, ние насочваме сетивата си към различни страни на предмета, с цел да получим информация, която ще подпомогне възприемането му. Активността на възприятието се изразява в това, че то зависи от нашата дейност. Ние възприемаме реалността, в зависимост от целите и задачите, които преследваме. Активността на възприятието се изразява и в това, че самият възприятелен образ се изгражда, чрез една система от перцептивни действия. Те са специални познавателни действия, насочени към изследване на обекта, което осигурява изграждане на самия образ.

Човешките очи се намират в отделни очни кухини в черепа, имат приблизително сферична форма, с диаметър 24 мм. Всяко от тях се състои от очна ябълка и спомагателни приспособления: 6 външни очни мускула, с помощта на които очната ябълка се движи; слъзена жлеза, която отделя течност (слъзи) за почистване, овлажняване и предпазване на окото от дразнителни; клепачи и мигли - за предпазване от механични и светлинни въздействия; нежна лигавица (конюнктива), покриваща видимата част на очната ябълка и вътрешната повърхност на клепачите. Човешкото око е най-сложният орган в тялото ни. Това е удивително, че нещо толкова малко, може да има толкова много работни части. Както се вижда от схемата, човешкото око е като камера. Светлината преминава през роговицата, ясно покритие, което е като чаша, с отвор на фотоапарата. Количеството светлина, която преминава се контролира от пупилен отвор, който се отваря и затваря като камера. Светлината се фокусира върху ретината, серия от светлочувствителни клетки – облицовка на задната част на окото. Ретината действа като филм на камера, реагира на входящата светлина и изпраща запис от него чрез зрителния нерв към мозъка.

⁵ (Жан Пиажè (на фр.: Jean Piaget) е швейцарски биолог, психолог, логик и философ. В история на психологията теорията му се свързва с термина генетична епистемология, нова научна дисциплина, която цели да обясни познанието посредством неговото формиране.).

2.1 Илюзия за дълбочина на кинокадъра чрез ракурс, линейна и въздушна перспектива и оптически деформации

Оптични илюзии очароват хората в течение на цялата човешка история. Гръцките строители използват оптична илюзия, за да се гарантира, че техните колони изглеждат оптически прави (стройни), а те ги строели с издугина в средата. Илюзията се постига чрез светлосенки, получени, благодарение на улеите, издълбани по цялата им дължина (т. нар. канелюри). Ново изследване, публикувано в сп. „Neuroscience”, демонстрира по-сериозната употреба на тези илюзии, в разбирането на начина, по който човешкия мозък оценява относителния размер на видимите обекти. Изследователи от University College в Лондон взимат за пример две добре известни илюзии: илюзията на Ебингхауз, при която даден обект, заобиколен от малки кръгчета, изглежда по-голям от същия обект, заобиколен от големи кръгове, и илюзията на Понзо⁶, при която даден обект в рамките на сближаващи се линии (като железопътните линии или като дълъг коридор), се възприемат като по-големи от друг обект със същия размер, намиращ се по-близо до наблюдателя. Техните резултати показват, че илюзията на Понзо важи, независимо, кое око се използва. Това предполага, че нашият мозък обработва данните за размер и за разстояние, като обработва две триизмерни „снимки”, видени от всяко едно око.

Илюзията на Ебингхауз или Кръговете на Титченър е оптична илюзия на възприятието за относителен размер. В най-добре позната версия на илюзията, два кръга с един и същи размер са поставени близо един до друг. Единият е обграден от по-големи кръгове, а другият - от по-малки. Първият централен кръг (левия) изглежда тогава по-малък от втория централен кръг (десния). Наречена е на нейния откривател, немския психолог Херман Ебингхауз (1850-1909) и е популяризирана в англоговорещия свят от Едуард Титченър, в неговата книга по експериментална психология от 1901 г. От тук идва и името "Кръгове на Титченър". Тя не действа, ако централния обект се гледа с различни очи и това показва, че определянето на размера на даден обект, в сравнение с други обекти в същата равнина, става преди обработката на три измерения.

2.2 Разпределение на картинното пространство

Изборът на съотношението между размерите на страните на снимката оказва определено психологическо въздействие на зрителя. Повечето от изложените в музеите и картинните галерии платна, имат съотношение между дължините на страните. Преобладават изображенията с хоризонтално разположение на композицията, с изключение на портретите. Това се обяснява с факта, че човешките очи са разположени хоризонтално, а оттам - хоризонталното ползрение е по-голямо от вертикалното. Още в епохата на Възраждането, творците са установили най-приятното за очите съотношение на страните и пропорциите на отделните елементи. Оказало се, че не

⁶ Илюзия на Понзо е оптична илюзия, която е демонстрирана за първи път от италианският психолог Марио Понцо (1882-1960) през 1913 г. Той смята че човешкият ум съди за размера на обекта въз основа на фона, на който се намира той. Той показва това чрез две нарисувани идентични линии напреко на двойка събиращи се линии, подобни на релси. Горната линия изглежда по-голяма, защото интерпретираме събиращите се страни от линейна перспектива, тоест успоредните линии, които се събират в далечината създават това измамно чувство. В този контекст смятаме горната линия за по-голяма, колкото повече се отдалечава обекта, а по-близкият го виждаме като по-малък, защото се намира по-близо.)

цялото пространство на картинната плоскост се възприема от зрителя еднакво. Върху нея има области, които влияят позитивно върху емоционалното възприемане на творбата. Да се определят тези области е сравнително лесно. Можем да разделим картинната плоскост на три равни полоси - хоризонтално и вертикално. Активните области на изображението се разполагат в четирите пресечни точки на линиите, отделящи отделните полоси. Ако при композиционното изграждане на снимките поставим главния обект в една от тези области или близо до тях, ще получим определено по-добра композиция, в сравнение с варианта, когато не се съобразяваме с това правило на "златното сечение". При разглеждането на една фотографска творба, нашите очи плавно се прехвърлят от една точка на "златното сечение" към друга точка и елементите, които са близо до тях, усилват своето въздействие.

2.3 Възприятие

Няма смисъл да се говори, ако никой не те слуша. Затова главната задача на композицията се състои в това, да се завладее вниманието на аудиторията. Ефективната комуникация е възможна на много езици. Основното изискване за общуване между хората е способността да се говори на един и същ език. Изображението също може да изиграе ролята на посредник между хората, и езикът на визуалните образи, в крайна сметка, трябва да съответства на човешкото възприятие. Въпреки, че на композицията влияе и модата, но добрата композиция, преди всичко, се основава върху разбирането на психологията на възприемането. Съществуват определени закони, по които човек възприема визуалната информация. Ако композицията е построена с отчитането на тези закони, то тогава тя с голяма вероятност ще бъде оценена от човека като разбираема и приятна. Ако композицията не съответства на визуалните очаквания на зрителя, то информацията, вложена в изображението, може да бъде възприета с изкривявания или изобщо да не бъде. Ще разглеждам процеса на възприемане само в тази степен, в която той се отнася към кино и видео заснемането и построяването на композицията. Според стандартното определение, възприемането е процес на изменения, случващи се в сетивните органи, като резултат на въздействие върху тях на физически характеристики на обекта. Това се нарича "стимулиране" на сетивните органи. Първият стадий на възприемането се състои в това, че стимулирането на рецептора предизвиква импулс, който по нерва се предава към мозъка. Това, на свой ред, предизвиква преход към следващия стадий - промяна на състоянието на мозъка. Непосредственото изучаване на природата на зрението на стадий "промяна на мозъчното състояние" става проблематично. Това изменение на състоянието на мозъка предизвиква определено усещане в съзнанието на наблюдателя. След това, това усещане се интерпретира, в съответствие с предходен опит, например като някакво определено усещане за тъга⁷. Усещанията, възникващи в съзнанието на наблюдателя, са недостъпни за обективно научно изучаване; всякакви умозаклучения не могат да бъдат фиксирани по друг начин, освен чрез методите на самонаблюдението. Въпреки това, за да бъде разбран този стадий на процеса на възприемане, се провеждат експерименти, основаващи се на самонаблюдението на възприемачия субект. Американски преподавател по право веднъж решава да провери, до каква степен студентите му възприемат дадено събитие правдоподобно. За тази цел, той инсценира лъжливо престъпление в лекционната зала. Прекъсвайки лекцията, в аудиторията нахълтва мъж, размахвайки заплашително оръжие, а след това изчезва. Преподавателят по право веднага моли студентите си да

⁷ "Популярна философия", под ред. на Годфри Весей (Godfrey Vesej)

опишат точно това, което са видели. Естествено, всеки „свидетел” има своя версия на случилото се и те описват по различен начин фалшивия престъпник. От това бил направен простия извод, че хората възприемат избирателно постъпилата информация. Те виждат това, което очакват да видят, или онова, което са в състояние да разберат. Това, което възприема човек, зависи, както от неговите лични качества, така и от елементите, намиращи се в зрителното поле. Върху интерпретацията на образа влияят, както предходният опит на субекта, така и неговото състояние в дадения момент. Малко вероятно е, че двама души, наблюдаващи една и съща сцена, могат силно да се различават, относно повода на нейното значение – тоест, трябва да се признае, че в опита за възприемане на различни хора, се съдържат общи черти. Как мозъкът отговаря на визуалната информация? Повечето механизми, характеризиращи възприемането, са били изведени в рамките на теорията на гешталт-психологията. Гешталт е немска дума, означаваща "форма"; гешталт-психологията се придържа към мнението, че ние реагираме на цялостния образ, а не на изолирани визуални елементи, от които той се състои и не се опитваме да различим дребните детайли на възприеманите форми и обекти, а избираме за възприемане само толкова, колко ни е нужно за от това, което виждаме като цяло. Степента на обобщаване на възприемането може да зависи от това, доколко правдоподобно изглежда даден обект. Нашето възприемане отговаря само на видяното в конкретния момент. Можем да повишим визуалната си концентрация, ако чувстваме, необходимост от нея, но усилването на визуалното внимание е възможно само за кратко време. В системата за възприемане обикновено обектите се групират в прости организационни системи. Времето, необходимо за познаване на обекта, е много кратко (около 1/100 от секундата) и зависи, доколко този образ е познат на възприемащия субект и, какво той очаква да види конкретно. Наблюдателят може да възприема голям и сложен по своята структура панорамен изглед, който той вижда всеки ден и го очаква, което е неадекватно за възприемането на такава сложна и нееднозначна форма. Опитвайки се да намерим най-добрата интерпретация на наличната визуална информация, ние използваме някои "стенографски" принципи на възприемане, които включват в себе си обособяването на еднаквите форми и размери. Еднаквите форми се групират заедно и образуват рисунка, обуславяща движението на очната ябълка. "Добрата" форма, която прави впечатление на човека и, която лесно се възприема, е проста, правилна, симетрична и не-променяща се във времето. "Лошата" форма, нямаща тези качества, се модифицира от възприемащия субект, така че, да съответства на формите с "добри" качества. В процеса на възприятието, участва още един компонент - сензорните еталони. Американският психолог Джеръм Брунър отстоява тезата, че всеки акт на възприемане, е акт на категоризиране. Самите категории имат културно-историческа същност. Те се овладяват в процеса на развитие на човека и са създадени в историята му. Еталоните, които отразяват многообразие от свойства, са създадени от човека. Всеки един овладява тези еталони в процеса на ученето. Сензорните еталони могат да бъдат за цвят (основните цветове), форма (геометричните фигури), размер (фонетика и строеж на езика) и т.н.. Нашето възприятие зависи от културата, в която сме потопени. Зрението и слухът са сетивни възприятия, които, ако човек изгуби, би му било много трудно да живее и да свикне с околната среда. За дадени свойства на външния свят има доминиращо сетиво, към което прехвърля информацията за обработка от останалите сетива. За пространствените свойства, като такава сетиво се приема зрението, а за звуковите - слухът.

Един от авторитетните защитници на този възглед е Мариус фон Зенден. Той намира аргументи в подкрепа на идеята, че при вродена слепота, не се развива пълноценна

пространствена представност и индивидът живее в един свят на последователности, без чувство за подреденост.

Джон Лок, философ от 18. век, разсъждава, че ако сляп човек развие зрителна способност, той няма, на първо време, да прави връзка между неговата представа за форма и образа на формата, който вижда. Например, ако му бъдат показани куб и сфера, той няма да е способен, със зрението си, да определи, коя форма е куб и коя сфера.

2.4 Етапи на Възприемане

Възприемането е необичайно бърз процес. Това може да се демонстрира с примера за умозаклученията, възникващи у шофьора по време на управление на автомобила или у пешеходеца, изпълняващ основните на възприемане разчети, по време на пресичането на оживена улица. Всеки механизъм на процеса на възприемане може да сработи моментално или да се прояви в ред, обусловен от визуалната ситуация. Първо, необходимо е да се отдели фигурата от фона. Фигурата представлява форма, която може веднага да се види, в същото време като фон се определя тази форма, представяйки я в дадената среда. Шахматната фигура - това е фигура, за която шахматната дъска е фон. Идентификационната форма на фигурата, например, пешка, може да осигури пълно разпознаване. За разпознаването на предмета, могат да помогнат цветът, яркостта, текстурата, движението или положението в пространството. Проблеми на възприемането - съществува принципна разлика между "прочитането" на пространството в двумерно изображение, когато предложението за формата, дълбочината и т.н. трябва да бъде направено чрез поглед от определена фиксирана точка, и между възприемането на тримерното пространство, когато за потвърждаване на догадката, ние можем да се движим вътре в пространството. Не ни нужно да обикаляме около двумерното изображение. Нашите познания във възприемането се основават на опита на придвижването в тримерното пространство. Най-важен елемент на проверката на визуалната информация е движението в пространството. Ние използваме навиките на възприемане, придобити в тримерното пространство, и често ги прилагаме към образа, изобразен в двумерното пространство, т.е., на плоскостта (например, на телевизионния екран), когато нямате възможността да проверите догадките си за дълбочината на обекта чрез неговото движение вътре в пространството. Въпреки, че образът, фиксиран от кино и видео камерата, може да бъде идентичен с образа, отразен от ретината на окото, принципната разлика се състои в невъзможността да се провери показателя за дълбочината на двумерния образ по метода на движението вътре в пространството. Движещата се камера може да възпроизведе някои промени на образа, които се случват, когато се движим из пространството, но не може да възпроизведе зрителната проверка на дълбочината на пространството, което е възможно, поради биокулярното зрение и движението на главата. Ние по навик не осъзнаваме измененията в размера на човека, който се приближава към нас, или се отдалечава от нас, и го възприемаме, въпреки, че е с друг размер, но само малко се различава от натуралната му величина. Ако се гледа на зрителната аудитория отпред, то ще ни се струва, че размерът на лицата е еднакъв, обаче лицата на хората, седящи на задните редове, ще бъдат примерно 1/10 от размера на лицата на хората, седящи на първия ред. Ние никога не осъзнаваме, че отражението на нашето лице в огледалото е значително по-малко от реалния размер. Обикновено игнорираме тези показатели на дълбочината на пространството или необходимостта да се приспособяваме към тях, както се случва във феномена на "обърнатия" образ, който

се отразява върху ретината на очите. Мозъкът ни преобразува обрънатия образ в привично за нас изображение. Ние постоянно определяме мислено отдалечеността на обекта, в зависимост от неговия размер. Тази особеност на човешкото възприемане може да се използва за създаване на "лъжливо" усещане за разстояние. Например, финалната сцена на "Казабланка" (Casablanca. 1942) е замислена да се случи вътре в самолетен хангар, като вратите се отварят и се вижда самолета. Не е имало достатъчно място в студиото, за да се снима отдалечен самолет, затова правят умален модел на самолета, а като пасажери-актьори, седящи до осветените илюминатори, заснемат лилипути. В "Нощта на ловеца" (Night of the Hunter. 1955), в сцените на преследването, фигурата-силует, яздеща коня - това изобщо не е Робърт Митчъм, както би следвало да е по сюжета, а лилипут, яздещ малко пони. Видът на обектите се променя в зависимост от зрителния ъгъл. Ако се гледа на чинията отгоре, то тя ще има кръгла форма; ако се гледа към нея от друга гледна точка, тя вече може да не изглежда кръгла, но у нас ще се запази менталния образ на чинията като кръгъл предмет. Ние знаем, че обектите имат константна величина и постоянна форма, затова игнорираме принципите на възприемане, свързани с това, че в зависимост от зрителния ъгъл, формата на предмета се променя. Отразената върху двуметров екран действителност, съотношението на размерите и перспективата понякога се възприемат съвсем по друг начин, отколкото бихме могли да предположим. Понякога външният вид на познатите предмети се променя, ако бъдат осветени от необичаен ъгъл или бъдат заснети в много близък план. Заснемането на топката за голф на фона на небето в "Убийство по договор" (Murder by contract. ,1958) в близък план, съчетано с шептенето на играещите голф хора, останали зад кадъра, създава усещане за това, че сега ще видим обект с нормални размери, но чак тогава, когато камерата се отдръпва, се установява, че струващата ни се двуинчова топка, в действителност, е четирифутовата конструкция пред входа на голф клуба. Разкриването на образите с богатството на кинематографичната стилистика в идейно-художествения замисъл обуславя използването на едни или други композиционни форми, създаващи характери с чувства и мисли, убедителни в своята достоверност. Визуалното възприемане е процес, който се осъществява, благодарение на филмовото произведение и зрителят, който наблюдава и възприема, подсъзнателно анализира и се вживява в екранното действие, благодарение на всички драматургични, знакови и психологически форми, концентрирани върху екрана. Екранът е поле на визуалната творческа изява на авторите кинематографисти, които преобразяват синтаксиса на литературната творба в кинематографично произведение, благодарение на всички филмови езикови и семиотични форми. Кадърът, като най-важният градивен, структурен, визуален сегмент на филмовото действие, е пряко подчинен на художествено-творческия аспект, пресъздаващ идеята на сценария в неговата многоплановост, като се насочва вниманието главно към семантиката на филма в цялостната му структура. Основните закономерности, на които се подчинява кадърът, е неговата композиционна организираност. Тоест, под композиция разбираме „синтактичната” организация на сюжетните елементи – вътрешнокадровата пластика, реализирана от майсторското изкуство на твореца оператор. Действените творчески изразни средства са богатият инструментариум на оператора кинематографист, чрез който физическите образи се превръщат в художествени върху филмовия екран. Те оживяват в семиотичната сложност на формата, благодарение на най-важния физически и одухотворяващ елемент – светлината. Тя не създава само образите в тяхната илюзорна триизмерност, подчертаваща формата и фактурата им, а навлиза в естетиката, характера и душевността на човека, в неговата богата житейска среда. Правят се експерименти, в които се установява, че при конфликт на сетивната информация относно опознаван предмет, повечето хора разчитат на зрението си. Другата теза е, че

зрението може да носи колосална информация, но тя няма висока социокултурна ценност. Бекеши твърди, че за човека светът предимно звучи, а не толкова се вижда. Той изтъква допълнителен аргумент: уврежданията на слуховата система имат по-сериозни психологически последици, отколкото тези на зрението. Той си позволява парадоксална препоръка: да се обръща специално внимание на глухите, защото те страдат много повече от слепите. Възприятието притежава няколко особености:⁸

- цялостност - обхващане на обекта в неговата цялост, а не като сбор от елементи.
- предметност - тази характеристика описва не само възприетите обекти като цяло, възприемането им там, където са, извън нас.
- константност - тя ни дава възможност да разпознаваме обектите правилно, макар че информацията, която сетивата ни получават от тях се променя, в зависимост от местоположението и осветеността им.
- фигура - фон - при възприятието, една част се открива като фигура - нещо отчетливо, а останалата - като фон - нещо неясно. Фигурата и фонът са обратими - фигурата може да се възприема като фон, а фонът като фигура.

Друг феномен, свързан с възприятието, са зрителните илюзии. Те са особено силни и ярки. Силата на илюзиите се определя от отношението между обективните свойства и характеристиките на предмета и тяхното илюзионно отражение в субективния образ. Нека си представим две отсечки - едната по-близо, другата - отдалечена. Те са равни, но едната изглежда по-къса от другата. Това се дължи на обстоятелството, че, за да възприемем един и същ предмет, който се намира на различни места в пространството, с един и същ размер (според принципа за константност на размер), по-отдалеченият трябва да е по-малък от по-близкия (според принципа на линейната перспектива). Съвместното действие на двата принципа ни кара да възприемаме по-отдалечената отсечка като по-дълга. "Въпреки, че възприятието ни за размер се нарушава от някои оптични илюзии в околната среда, това проучване показва, че степента на изкривяване и механизмите в човешкия мозък са в зависимост от вида на опазване на околната среда.", твърдят учените, провели изследването. Така, че, докато знаменитите фокусници запазят способността си да ни заблуждават, учените могат да използват тези визуални трикове за по-нататъшното разбиране за това, как се отнасяме към околния свят и как се забавляваме в същото време./10/. Един от основните закони на възприятието гласи, че ние виждаме това, което искаме да видим. А какво искаме да видим, зависи от контекста и нашите очаквания. Върху процеса на възприятие влияят различни условия:

- възприятие и нагласи

Ние изграждаме различни нагласи. Самите нагласи могат да повлияят на нашето възприятие. Брунър показва тази зависимост в един експеримент. На участващите в експеримента лица се показват два реда стимули. Първият ред представлява серия от

⁸ *Георг фон Бекеши, унгарски и американски физик и физиолог /1899-1972 /. Носител на Нобелова награда за физиология или медицина за 1961 г. за изследванията си върху физическото възприятие на звука от вътрешното ухо*

букви, вторият - серия от цифри. Особеностите на този експеримент са, че един и същ стимул участва в двата реда. Възприемането на стимула зависи от нагласата, която е изградена (на цифри или на букви). Поведението ни се определя от съществуващите потребности. Един и същ стимул ще се възприеме различно, в зависимост от остротата на дадена потребност.

- възприятие и емоции

Емоциите, които изпитваме, също могат да повлияят върху нашите възприятия. Когато сме радостни, емоционално приповдигнати, възприемаме даденото време като много по-бързо протичащо. Когато сме тревожни или изпитваме страх, времето се възприема като притичащо по-бавно. Възприятието е не само активен процес, но и насочен. Ние не просто възприемаме реалността, но я възприемаме и избирателно. Избирателността и целенасочеността произтичат от връзките им с дейността. Ние възприемаме само тази част от реалността, която има отношение към дейността, с която сме ангажирани в дадени моменти - целите и задачите, които преследваме. Възприятието е само част от системата на когнитивните процеси и то е неделимо от тях. Разглеждането на възприятието като самостоятелен процес е относително. Между възприятието и мисленето като една от формите на познание, съществува вътрешно и неделимо единство. Възприятието осигурява знание за реалността, което е част от целостта, от картината, която човек изгражда за света.

Трета глава. ХУДОЖЕСТВЕНО - ДРАМАТУРГИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ, СЪЗДАВАЩИ ЕЗИКА НА КИНОИЗОБРАЖЕНИЕТО

3.1 Изразните средства, изграждащи изображението в кадъра: композиция, светлина, цвят, оптико-ракурсни намеси

В композицията на фотографското изображение, голяма роля играят линиите, които, без преувеличение може да се считат за основа на всяка композиция.

При преценката на една фотография, правилното организиране на линиите в картинното пространство има съществено значение. Две основни линии са тези, образувани от диагоналите на снимката и минаващи през точките на «златното сечение». Поради факта, че пишем отляво надясно, диагоналът от горния ляв ъгъл до долния десен, се приема за по-силен.

Освен линиите със самостоятелно значение и линиите, явяващи се при отделянето на тоналните петна, има и линии, по които се плъзга погледа ни – линии, определени от посоката на погледа на нашия модел, както и линиите, образувани от смисловата връзка между отделните обекти, примерно: между майката и детето, между ножа и хляба, между жената и парфюма... При композиционното изграждане на снимката, трябва да се стремим ясно изразените линии да не водят към неизразителни, второстепенни детайли на изображението. Особено внимание трябва да обърнем на краищата на фотографската творба, където графичните или мисловните линии може лесно да “изхвърлят” погледа извън пределите на кадъра. Внимателното боравене с линиите, успоредни на хоризонталните или вертикалните страни на снимката, е задължително. В хоризонталния кадър водоравните линии създават илюзия за по-голяма ширина на фотографираният пространство, а линиите, успоредни на дългите страни във вертикалния кадър, зрително увеличават височината. Ако линиите са перпендикулярни върху дългата страна на снимката, то те изглеждат по-къси и често разделят снимката на две. Важно значение за композицията имат линиите, по които се движи погледът ни, при разглеждане на изображението. Заснетото с помощта на скрити камери поведение на зрителите, при разглеждането на една творба показва, че най-напред ние обхващаме с поглед цялата картинна плоскост, след което преминаваме към детайлно разглеждане на отделните части на изображението и, в заключение, отново обхващаме с поглед цялата плоскост на снимката. Пътят на движението на погледа ни е строго определен от композиционния строеж на снимката, разположението на контрастните обекти и видимите линии. Немалка роля тук играят точките от “златното сечение” и зрителните центрове на вниманието. Например, ако в изображението има едно или няколко човешки лица, нашият поглед неизбежно попада на тях. Затова при композиционното изграждане на кадъра, трябва да се стремим, да създаваме удобни пътища за преместване на погледа от едно място на изображението на друго.

Друг композиционен похват, позволяващ да съсредоточим вниманието на зрителите върху централните части на изображението, е поставянето в краищата на естествени рамки – детайли, свързани със самия обект, който заснемаме. Изграждайки нашите композиции, трябва да държим сметка за емоционалното въздействие на различните линии върху зрителя. Огънатите линии в повечето случаи действат успокоително. Резките пречупени линии често са силен дразнител, докато вертикалните линии предизвикват усещането за монументалност и грандиозност. Хоризонталните линии навяват спокойствие и безметежност, а диагоналните- подсилват ефекта на движение.

3.2 Използване на композицията като образен език на оператора в киното и телевизията

Какво представлява фотографският портрет? „Сбор от противоречия“ вероятно ще е най-точният отговор. Лист хартия, който може да бъде отнесен от вятъра, забравен между страниците на някоя книга, смачкан, скъсан или нарязан... Може да пламне или да плесеняса, може да избледнее или потъмнее... Символ е на тленността. „Всичко е за кратко“ казва той – и красотата, и младостта, и цялото наше земно съществуване. Както пише Ролан Барт, fotografiaта е паметник от нов тип (изобретение на съвременното общество) – не от камък или метал, материали, които със сигурност биха устояли във времето, а от хартия – „мимолетно свидетелство“, което носи усещания като безсилие и липса на устойчивост. Същевременно обаче, фотографският портрет е и шансът ни за безсмъртие, за сигурен „живот“ след смъртта. Поглеждаш в обектива и осъзнаваш, че този образ, който предстои да се роди, ще те надживее.

3.3 Психологическото въздействие на кадъра върху зрителя, неговата композиция и съдържанието на елементите, които я изграждат

В кадъра от филма „Гражданинът Кейн“, силните вертикални линии на двете колони привличат вниманието надолу към фигурата на Кейн. В този кадър има още две композиционни сили, които спомагат за същото: образът отляво е съсредоточен към фигурата и дава линия, която насочва погледа ни отново към него, а самият Кейн ярко контрастира с фона - композиционно решение, което също привлича вниманието. Режисьорът Джон Шлезинджър използва сполучливо натурния декор на Ню Йорк в „Среднощен каубой“, за да създаде композиция, която затваря Джон Войт и Дъстин Хофман и приковава вниманието. Симетричната композиция на кадрите във филма "Ида" е вдъхновена от полския оператор Йежи Вуйчик⁹ и от модния фотография Жанлуп Сийф. Операторът Ришард Ленчевски прави над 3 000 фотографии по време на работа. Обсесията с "естетически идеалния кадър" присъства в полското операторско майсторство от петдесетте години на миналия век. Това е един вид запазена марка на полското кино. Друг пример за това е операторът на филма „2001: Космическа Одисея“ – 1968 година, режисиран от Стенли Кубрик - един от най-влиятелните филми в жанра и в историята на киното въобще. Сценарият, написан от Кубрик и Артър Кларк, засяга теми, свързани с човешката еволюция и технологии, изкуствения интелект, и извънземния живот. Филмът е характерен със своя научен реализъм, въвеждането на нови специални ефекти и използването на двусмислена, провокативна картина и звук, вместо обичайните кинопохвати. Там операторът Джефри Ансфорд прави около 10 000 фотоса, преди да започнат снимките и заедно с режисьора, обсъждат бъдещата визуална структура на този прекрасен визуален епос.

9 - "Пепел и диаманти" - 1958, "Ероика" - 1957 г.

3.4 Филмови и телевизионни формати като похват на оператора и тяхното въздействие

Основни проблеми на филмовия формат

Традиционният телевизионен екран има съотношение 4:3 или 1:33:1. HD телевизията (висока разделителна способност) използва формат 16:9 или около 1.78:1. В кинематографията се използват 2.35:1 или 1.85:1., докато традиционното съотношение за 35мм е 1.37:1. Последният стандарт е установен като стандарт през 1932г. от Американската Академия за киноизкуство и кинонаука, макар, че се използва още от 1928 г. През 1950г., с революцията на широкоекранното кино, академичният формат започва да се счита за отживелица от много големи студия, които матират не-анаморфните си филми, така, че да получат по-широки формати като 1:66, 1:75 и 1:85. Последният формат все още се използва заедно с анаморфния. Въпреки всичко, старият академичен формат все още не е отживелица, например във филма на Гас Ван Сант „Слон”.

Борбите около филмовия формат зависят от икономически фактори, технически проблеми, прожектирането на филми по телевизията, ширината на филмовата лента, перфорацията – дали е с 3 или 4 дупки на квадрата, хоризонтално или вертикално движение на лентата, звуковата писта, необходимостта от използването на оптични лещи. Същите борби се вихрят около стандартизирането на съотношението на HD телевизията.

Любителите на киното, дори някои киномани, едва ли се замислят върху проблема със съотношението между широчината и височината на кадъра. Едва с въвеждането на ДВД формата, зрителите осъзнаха, каква е разликата между широк екран или "pan-and-scan" форматите, а много хора, дори не се интересуват, дали телевизионният екран е изцяло запълнен от картината. Съвсем накратко ще разгледаме историята на форматите, опитвайки се да разберем, какво е значението им. Преди 1953 г., почти всички неми филми се произвеждат в съотношение 1.37:1 (разликата идва от въвеждането на оптичната писта за звука). 1.37:1 често се нарича академичното съотношение и, ако все още телевизорът ви е от старите, то много се приближава до пропорцията на вашия телевизионен екран.

Понятието композиция се отнася за целия изобразителен строеж на снимката, като отчита смисловото натоварване, разположението на фигурите и предметите върху повърхността на снимката, посоката на движението в кадъра, хода и ритъма на основните линии на рисунъка, разпределението и връзката на светлинните петна, перспективата и контрола на рязкото изобразяване на обектите в кадъра. Преценявайки, дали са спазени основните принципи на композицията, трябва ясно да уточним разликите между изображението и обекта, който снимаме. Това е много важно, защото тези различия определят спецификата при работата над композицията: кадърът се различава от оригинала по това, че композицията му е двуизмерна, разположена е в плоскостта на филма. Обемът при нея се възприема, благодарение на майсторството на оператора. Една от главните задачи на композицията е възпроизвеждането в плоскостта на кадъра на реалностите на триизмерното пространство. Друга важна особеност на филмовата творба, различаваща я от действителността, е наличието на граници, зад които изображението не се простира. В реалния живот такива рамки не съществуват и ние можем да виждаме неограничен брой композиции.

При композиционното изграждане на кадъра, трябва да се стремим ясно изразените линии да не водят към неизразителни, второстепенни детайли на изображението. Особено внимание е необходимо да обърнем на краищата на кадъра, където

графичните или мисловните линии могат лесно да “изхвърлят” погледа извън пределите му. Внимателното боравене с линиите, успоредни на хоризонталните или вертикалните страни на снимката, е задължително. В хоризонталния кадър, водоравните линии създават илюзия за по-голяма ширина на пространството, а линиите, успоредни на дългите страни във вертикалния кадър, зрително увеличават височината. Ако линиите са перпендикулярни на дългата страна на снимката, то те изглеждат по-къси и често разделят снимката на две. Пътят на движението на нашия поглед е строго определен от композиционния строеж на снимката, разположението на контрастните обекти и видимите линии. Значителна роля тук играят точките от “златното сечение” и зрителните центрове на вниманието. Важно значение за композицията имат линиите, по които се движи погледа ни, при разглеждане на изображението. Заснетото с помощта на скрити камери поведение на зрителите при разглеждането на една творба показват, че най-напред ние обхващаме с поглед цялата картинна плоскост, след което преминаваме към детайлно разглеждане на пет отделните части на изображението и, в заключение, отново обхващаме с поглед цялата плоскост на снимката.

„Има нещо по-силно от всички армии в света: това е една идея, чието време е дошло.” – Виктор Юго.

"Историята за форматите още не е написана; има само спорадични проучвания, свързани с конкретни епохи и художници. От тях, без съмнение се предполага, че изборът на формат съвсем не е случаен, и че форматът, обикновено намира дълбока, органична връзка със съдържанието на едно произведение на изкуството, с неговата емоционалност, и с композицията на картината. Тя е ясно отражение на личния темперамент на художника и вкуса на една епоха"¹⁰. През септември 1930 г., при дебат в Холивудската академия за филмови изкуства и науки, Айзенщайн говори за “отвратителната горна част на екрана, което ни притеснява и подтискащото пасивно хоризонтално положение на кадъра ... Бих искал да пея химна със силна, смела, активна вертикална композиция!". Идеята за екранен вариант е теоретично обоснована и описана през 1932 г. от С.М. Айзенщайн в статията „Динамичният квадрат“¹¹ - в нея той мечтае за възможността, да се променят размера, формата и контурите на екрана, в зависимост от целта на авторите на филма. Михаил Ром¹² казва: „Широкият екран - това е първата стъпка към вариант на екрана, който, без съмнение, постепенно ще завладее света. Нашето бъдеще е широкоформатният екран, което ще се превърне в нормалния размер на екрана, или дори стеснен екран с вертикална композиция...”

В края на XIX век немите филми и впоследствие, филмите от стандартния класически период, имали съотношение на страните на картината 4:3 (в кинематографията се записва 1,33:1). Считало се, че екран с такова съотношение на страните е най-близък до зрителното поле на човека. Появата на телевизията скоро след това възприела това съотношение и почти всяка телесистема (следователно и телевизор) имали съотношение 4:3. Първите компютърни монитори също унаследили този стандарт. Но, в кинематографията, в началото на 50-те години на XX век, с появата на панорамното (широкоекранно) кино, представите за идеалния екран се поразлюлели. Ширококранните кинематографични системи приели съотношението 2,75:1, стремейки се към максимален ефект на присъствието, така, че да се направят границите

10 Винер Б. Р. Статъи об искусстве. М., 1970, с. 281.

11 С. Эйзенштейн. I-VI тт. Собрание сочинений. М., 1964. 2 т.

12 М. Ром, Избрани произведения в 3 тома М., 1980

на картината незабележими. Главната причина била в това, че полето на бинокулярното зрение на човека се приближава към съотношение 2:1. За да се доближи формата на картината към естественото зрително поле (и следователно да се усилва възприятието от филма), се разработили киносистеми с панорамна картина. Излъчването на широкоекранни филми по телевизията налагало или да се изреже картината чрез пансканиране, или да ѝ се добавят празни полета отдолу и отгоре (англ. Letterbox). И двата способа водели към загуба на части от изображението или на неговите качества. Днес, класическия формат 1,37:1 рядко се използва в кинематографията, отстъпвайки мястото си на формата 1,85:1. Заради това, при избора на формат на екрана за телевизия с висока резолюция (HDTV, HD), бил одобрен стандарта 16:9 (1,78:1), по-близък до разпространените в момента кино-формати. Цифровата телевизия, със стандартна разделителна способност в основата си, също е ориентирана към 16:9, прилагайки цифрово анаморфиране.

Телевизионни формати

От началото на седемдесетте години, когато японската телевизионна корпорация NHK пристъпи към разработването на телевизори с висока точност на предаване на образа, се спори за оптимизацията на телевизионния формат. Обсъждат се същите недостатъци и преимущества на различните формати, както и в дискусиите, които са се водили в по-ранните години от развитието на киното, когато за пръв път започва да се прилага широкоформатното заснемане. Някои привърженици на новото широкоекранно кино казваха, че то трябва да бъде адаптирано за показване на стандартни телевизионни екрани в съотношение 4:3. Други изказваха мнение, че трябва да се премине към новата система HDTV*, несъвместима с предходната, но ориентирана изключително към широкоформатното изображение. Повече "близката към земните нужди" система PAL Plus позволяваше да се гледат широкоформатни филми на стандартен екран, със съотношение 4:3. Изображението се разполагаше в центъра на екрана, а отгоре и отдолу оставаше празно пространство, при което, благодарение на "спомагателни" сигнали, се постигаше същото качество на изображението, каквото бе и при предаването на специално предназначен за това екран, със съотношение 16:9. Заедно с дискусиите за качеството, рентабилността и другите общи въпроси, свързани с избора на единен стандарт от множеството формати, съществуваше и друг проблем - към онзи момент вече се беше натрупала и непрекъснато продължаваше да се трупа огромна библиотека от кино продукция, заснета във формат 2.35:1; 1.85:1, както и телевизионна - във формата 1.78:1 (16:9) и 1.69:1 (16-милиметрова лента Super 16-mm). Всичкото това трябва да се показва. Освен това, съществуваше солидна библиотека от телевизионни материали, заснети във формат 1.33:4 (4:3). Като резултат, Американското общество на кинематографистите предложи да се използва формата 2:1, който много или малко би удовлетворил всичките формати. По-нататък ще разгледам проблема за формата и това, как той се отнася към размерите на екрана. При зрителя, седящ на първия ред, екранът заема 58° от неговото зрително поле, а при зрителя, седящ на последния ред - само 9,5°. При телевизионния зрител този показател е още по-малък и съставлява едва 9,2°.

Доктор Токаши Фуджио, работещ в изследователската лаборатория на корпорацията NHK, стига до извода, че зрителите предпочитат да гледат изображение, близко към параметрите на телевизията с висока разделителна способност, в рамките на което, определено, работи корпорацията NHK. Изследванията показват, че повечето зрители предпочитат по-широк екран пред екрана със съотношение 4:3; освен това, предпочитани са по-големите екрани с висока разделителна способност, яркост, контраст и предаване на цветовете. Ученият изяснява, че най-привлекателни са

пропорциите на екрана 5:3 при гледане от разстояния, намиращи се в диапазона от 3 до 4 височини на екрана. Средно в Япония телевизорите се гледат на разстояния от 2 до 2,5 метра. Съответно размерите на идеалния екран трябва да бъдат между 100x60 см и 150x90 см. За САЩ и Европа, където средните размери на стаите са по-високи, даже може да се препоръчат екрани с по-голям размер. Освен това, бе изяснено, че седейки близо до телевизор с малък екран, зрителят получава същите усещания за включване в действието, също като пред голям екран. Практически да се предадат различните формати може на всякакъв екран - въпросът е в широчината на линиите, които ще трябва да останат незапълнени, или в това, какви части от изображението може да бъдат отрязани, без особена щета за неговата естетика. Всъщност, последният тип решение на проблема може да бъде пагубен за композицията на кадъра. Преди, при заснемането на широкоформатно кин, композицията се е съставяла, без да се отчита това, че филмът може да бъде излъчван по телевизията. Един от методите за адаптация на такива филми за излъчване по телевизията, където има пропорции 4:3, се заключава в "панорамизацията на кадъра", така, че широчината на задействаното пространство да влезе в екрана. Но при подобна "панорамизация на кадъра" често се получава ефекта на необоснованото панорамиране. Например, когато героите на филма, намиращи се по краищата на широкоформатния кадър, водят разговор, то при формат 4:3 това изглежда, все едно камерата преминава от един персонаж към друг и обратно. Оригиналната структура на композицията, спецификата на работата на оператора и особеностите на монтажа - всичко това пропада, когато широкоформатното заснемане се преобразува в насечено телевизионно изображение. Привържениците на широкоформатното заснемане обикновено смятат, че колкото е по-широк екранът, толкова повече той съответства на визията на човека за всекидневния живот. Човешкото око може да се фокусира на сравнително малък участък от зрителното поле, в същото време периферното зрение ни помага на установим относителното положение на предметите. Широкият формат най-много подхожда за снимки на фона на природата или при излъчване на спортни събития. Не-случайно един от първите примери за широкоформатни телевизионни заснемания (16:9) е било предаването на надбягванията с коне на 4 канал на британската телевизия. Това, че между широкоформатните телевизионни снимки и заснемането на зрелищни мероприятия често слагат знак на равенство, е обусловено от факта, че през 1950-те години, поради конкуренцията с телевизионните студия на ниво "зрелищна" продукция, Холивуд започва да използва такъв широк формат. Някои от проблемите, с които се сблъскват производителите на широкоекранно кино в началото, след четиридесет години се прехвърлиха и при привържениците на широкоформатната телевизия. Популярно е мнението, че при телевизията вече е установен определен формат и не следва да се отстъпва от него; но защо тогава към него да не се приведе и кино-продукцията? При много сценарии, предназначени за киното и телевизията, едновременно в кадър се намират и говорещият, и слушащият. В основата на сцените, които са диалогични, обикновено се намира такава базова техника, като заснемането на двойка, иззад рамото на единия от персонажите. От формата на кадъра зависи това, на какво разстояние един от друг могат да се намират участниците в диалога. При телевизионния формат 4:3 това разстояние е достатъчно малко, поради което между персонажите се установява много тясна връзка. При широкоформатно заснемане, разстоянието между участниците в диалога, може да бъде значително по-голямо, благодарение на което, се появява възможността да се установи взаимна връзка не само между персонажите, но и между отделния герой и елементите на фона. Заснемането в широк формат позволява да се намали взаимната връзка между персонажите, без да се излиза от рамките на стандартния набор от снимачни похвати - само за сметка на увеличаването на

разстоянието между актьорите. От друга страна, за да не се наруши преднамерено тази взаимна връзка, при широкоформатно заснемане, трябва да бъдат доработени съществено някои стандартни телевизионни похвати. От гледна точка на оператора, най-лошият от всички компромиси се състои в приемането на двойни стандарти, когато от една страна, композицията трябва да бъде разчетена за възпроизвеждане на екран 16:9, а от друга, в насечен вид да се демонстрира на екрани с формат 4:3.

За формата 16:9 са неподходящи плановете, които са по-близки от среден-близък, затова, за намаляване на усещането за "пространство" около главата на персонажа, обикновено използват техниката на непрекъснато увеличение на камерата. При провеждането на интервю, за оптимално разстояние се счита такова, на каквото всички се чувстват комфортно. При снимането на един персонаж във формат 16:9, се сблъскваме с проблема, че не можем да дадем близък план и сме принудени да снимаме героя от неизгоден ракурс само заради това, за да не се "изгуби" в пространството на кадъра. Компромисът се състои в използването на технологията на снимане на двойки иззад рамото на събеседника, но в този случай трябва много внимателно да се отнасяме към позите, които персонажите заемат и т.п., особено при смяна на позицията на заснемане. Необходимо е да се обръща внимание и на това, че между персонажите, събеседниците и т.п., трябва да остава свободно пространство, иначе този от тях, който се намира на преден план, може случайно да запречи с ръка или рамо своя колега. По същото време ракурсът, при който събеседниците се намират на прекалено отдалечено разстояние, също изглежда незначителен. Преимуществовата на формата 16:9 (особено за HD телевизия) се заключават в увеличението на размерите на екрана, при подобряване на параметрите за предаване на изображението, те правят широкия формат толкова изразителен, че по принцип, може да се мине с по-малък брой близки плановете. Но този подход е съпътстван с проблеми от особен род. При представянето на сходни по външен вид обекти, следващите един след друг епизоди трябва да се различават достатъчно, за да не се получи объркване и при монтажа да не се налага изрязването на парчета от изображението. Като типичен пример за подобен род грешки, може да се посочи заснемането на морски простори (ветроходна регата или нещо подобно), когато при непроменена линия на хоризонта, в приблизително едно и също място на кадъра, се появяват различни яхти. Сходни ефекти се наблюдават и при снимането на фона на редица други типове местности. За да не се набива на очи монтажа на последователните кадри, те трябва да се отличават по обема на влизашите в тях пространства или да имат някакви специфични черти. Другите преимущества на формата 16:9 се състоят в това, че по-широкият кадър включва относително по-малко небе и земя в себе си, при същия брой обекти, влизачи в него. Може да се използва фронтално заснемане (например на сгради) в тези случаи, когато при заснемане във формат 4:3, би било възможно да се използва поглед под ъгъл. Заснемането в широк формат позволява по-лесно да се решават въпросите за избора на граници и подредбата на обектите в кадъра (вижте глава 9), свързани с отношенията на контраста на различните визуални елементи. Много спортни състезания се гледат по-зрелищно при заснемане в широк формат. Теоретично, стремежът на човешкото око и човешкия мозък да групират визуалните елементи, може да се обясни с това, че първоначалната картина на света се е възприемала от милиони рецептори на окото и съответно се състои от множество микро точки. Рудолф Арнхайм, в своята книга "Изкуството и визуалното възприятие" (Rudolph Arnheim, Art and Visual Perception) предполага, че в тази част от мозъка, която отговаря за зрителното възприятие, се случва групиране на милиони различни точки по принципа на сходност и неразложимост на структурата на по-прости елементи. Групирайки елементите, според сходността на размера, формата или направлението на движението, ние получаваме възможност за цялостно възприятие

на изображението, състоящо се от няколко сходни основни образувания. Изхождайки от това, при построяването на композицията на изображението, сме длъжни, да създадем някакви обединяващи връзки между елементите, за да организираме пространството по удобен за възприемане от зрителя начин.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Композицията на изображението във фотографията и киното е едно от най-важните изобразително-изразителни средства в ръцете на фотографа, филмовия и телевизионния оператор. В настоящия дисертационен труд, следва да се направи извода, че още от древността можем да говорим за композицията, която често изразява замисъла и светогледа на твореца. В нея всички елементи са обвързани помежду си в единно хармонично цяло. Композицията привлича и задържа вниманието на зрителя чрез изображението, а операторът си служи с множество снимачни похвати, с цел да се създаде илюзия за естественост и достоверност у зрителя. Камерата предлага възможност да покаже, освен това, което вижда човек, и начина, по който го вижда. Разгледани са моменти от възникването на понятието композиция в исторически план, идващо от изобразителното изкуство, преминаващо през фотографията, киното и сега - в телевизията. Изследвани са интересни проблеми на възприятието и връзката му с възприемането на композицията в изображението.

В разговор на Ута Грундман с Рудолф Арнхайм, става въпрос за интелигентността на виждането.

Въпрос: Каква е за вас същността на образа? Как разгадаваме даден образ?

Отговор: Същността на дадена картина е способността ѝ да препредава значение чрез сетивно изживяване. Знаците и езикът са установени понятийни определения, те са външните обвивки на същинското значение. Трябва да сме наясно, че възприятието организира формите, които получава като оптическа проекция в окото. Без форма, никой образ не може да предаде на съзнанието визуално послание. Това значи, че организиранияте форми, а не конвенционално установените знаци, предоставят визуалните понятия, които правят даден образ четивен.

Въпрос: Говорите за значението на художествената гледна точка към действителността, която прави възможно разбирането на света. Какви са, според вас, същността и функциите на изкуството?

Отговор: За мен изкуството е средство за възприемане, средство за разбиране. То е възможност за възприемане, възможност да структурираме действителността и по този начин да стигнем до разбиране. Изкуството ни разкрива същността на нещата, същността на съществуването ни. Това е неговата функция.

Въпрос: Много пъти сте се занимавал с проблема за централната перспектива и за реализма. Колкото и примери да се дават, че има и други възможности за изображение, за запечатване на онова, което "действително" виждаме, непоклонимо си остава убеждението, че перспективните изображения поне в някаква степен са идентични с естествените зрителни възможности на човека и обективното външно пространство. След изнамирането на фотографията и киното, това убеждение се затвърждава още повече. Очевидно, механичният апарат гарантира естествеността и автентичността на образите. Оттук лесно може да се стигне до заключението, че нашите сетива предписват определени, привилегирани форми на изображение.

Отговор: Не бих казал. Перспективата, и особено ренесансовата перспектива, е само една възможност за тълкуване на света. Тя е резултат от търсенето на обективно правилно изобразяване на физическата природа. Но и всеки друг начин на изобразяване чрез картина, е легитимен опит да се справим с действителността. Всяко друго

картинно изображение може да предаде естественото своеобразие на изображението обект, както и да внесе реалност в дадения образ. Парадоксално е, че претенцията за автентичност на натуралистичното изображение идва оттам, че то изглежда най-реалистично, защото предизвиква самата илюзия за живот. Но това само доказва близостта му с оптичната проекция.

Приноси на дисертационния труд

1. Направен е опит за цялостно проучване и изследване на влиянието на композицията и сетивното познание, и по-конкретно, как активността на възприятието и видовете възприятие на изображението, създават силно и психологическо въздействие върху зрителя.
2. Обогатени са проучванията за психологическото въздействие на кадъра върху зрителя, неговата композиция и съдържанието на елементите, които я изграждат.
3. Разгледани са принципите на творческия процес и, в частност, сетивното познание и възприятие на композицията, като се прави навлизане в спецификата на изобразяване.
4. Композицията и сетивното възприятие са разгледани чрез динамиката на обемите, техните отношения в пространството и общите изобразителни принципи помежду им.
5. Направен е анализ за обединяващата роля на композицията, като база за всички изразни средства в творчеството на оператора, подчертавайки, че неговата роля се свежда до избора на образния език за поднасяне на съществуващия материал.

Публикации на автора

1. Дигитална култура медии и образование, сборник, ISBN 978-954-680-865-3 стр. 271
на тема: „Активни методи на преподаване, развиващи социалните умения на преподаватели и студенти във Факултета по изкуства при Югозападен университет „Неофит Рилски“.
2. Дигитална култура и общество, сборник, ISBN 978-954-680-938-4 стр. 158
на тема: „ От аналогово към цифрово кино – автоматизираните взаимоотношения човек-камера-реалност. Дигиталните изкуства между прецизирането и революцията.“
3. Доклад на тема: „Операторското майсторство и новите техники на заснемане, като обединително звено между традиционната и виртуална култура”, представен на Международната КРЪГЛА МАСА състояла се в Американски център на Столична библиотека в рамките на Международния фестивал за наследство "Идоли", 2014
Крум Иванов, Валентина Фиданова-Коларова
<http://spisanie.virtualnakultura.com/statii.php?cat=160&arx=15&id=429>