

Высшее профессиональное образование

Г. И. Панксенов

# ЖИВОПИСЬ ФОРМА, ЦВЕТ, ИЗОБРАЖЕНИЕ

Учебное пособие



Архитектура

УДК 75(075.8)  
ББК 85.14я73  
П163

Рецензенты:

профессор кафедры живописи Московского архитектурного института  
(Государственной академии) *Ю. В. Григорьев*;  
заслуженный художник России *В. В. Любимов*

**Панксенов Г. И.**

**П163 Живопись. Форма, цвет, изображение: учеб. пособие для студ. высш. худ. учебных заведений / Г. И. Панксенов. — М. : Издательский центр «Академия», 2007. — 144 с., [40] с. цв. ил.: ил.  
ISBN 978-5-7695-3878-0**

Учебное пособие составлено из материалов, основанных на разработанных и апробированных автором методиках преподавания курсов «Формальная композиция» (диплом 1-й степени на II Всероссийском конкурсе по архитектурно-художественной композиции 2005 г.), «Живопись и архитектурная колористика» (диплом 1-й степени), «Ассоциативная композиция в рисунке» (диплом 2-й степени) и «Элективный курс по монотипии» (диплом Союза архитекторов России за лучшие методические работы). В данных методиках нашли отражение достижения в различных областях знаний, смежных с архитектурой и искусством, и многолетний педагогический опыт автора книги.

Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению «Архитектура». Может быть полезно всем интересующимся проблемами архитектурно-художественного образования.

УДК 75(075.8)  
ББК 85.14я73

*В оформлении обложки использован фрагмент картины Ганса Эрни «Художник»*

*Учебное издание*

**Панксенов Геннадий Иванович**

**Живопись. Форма, цвет, изображение**

**Учебное пособие**

Редактор *Т. К. Варламова*. Ответственный редактор *Н. Н. Дунаева*  
Технический редактор *Е. Ф. Коржуева*. Компьютерная верстка: *Н. В. Протасова*  
Корректоры: *О. Н. Яковлева, Л. Л. Белкина*

Изд. № 101112923. Подписано в печать 28.03.2007. Формат 70×100/16.  
Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,95 (в т.ч. цв. вкл. 3,25).  
Тираж 3 000 экз. Заказ № 8077.

Издательский центр «Академия». [www.academia-moscow.ru](http://www.academia-moscow.ru)  
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.004796.07.04 от 20.07.2004.  
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 360. Тел./факс: (495)330-1092, 334-8337.

Отпечатано в ОАО «Тверской полиграфический комбинат». 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.  
Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34. Телефон/факс (4822) 44-42-15  
Home page — [www.tverpk.ru](http://www.tverpk.ru) Электронная почта (E-mail) — [sales@tverpk.ru](mailto:sales@tverpk.ru)

*Оригинал-макет данного издания является собственностью  
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом  
без согласия правообладателя запрещается*

© Панксенов Г. И., 2007  
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2007  
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2007

**ISBN 978-5-7695-3878-0**



## ПРЕДИСЛОВИЕ

В учебном пособии главное внимание уделено вопросам художественного образования архитекторов. Причем рассматриваемые вопросы освещаются в свете традиционных и нетрадиционных направлений. Общая направленность материала соотнесена с первостепенной ролью творческого развития человека и его духовных потребностей в области архитектуры и изобразительного искусства.

Основой творческого развития личности, по глубокому убеждению автора, является постановка художественно-образного мышления, основы которого должны закладываться в раннем детстве и далее формироваться в сфере архитектурно-художественного образования. Художественная практика, подкрепленная знанием различных форм композиционной деятельности, способствует развитию творческого мышления, о чем убедительно свидетельствуют научные открытия в области эстетики и философии, информатики, физиологии, психологии, искусствоведения, педагогики. Интеграция разных областей науки и искусства проявляет себя и при рассмотрении проблем зрительного восприятия, формообразования,

работы с цветом в композиционной деятельности.

Творческий процесс требует глубокого проникновения в суть вопроса и понимания того, чего надо достигнуть, порой путем интуиции, которая недоступна логике. А без этого искусство не существует. Громадный художественный опыт, накопленный в ходе исторического развития общества и его культуры, служит нам неоценимым подспорьем в вопросах педагогики художественного творчества. В меру своих возможностей, при широте рассматриваемых в книге проблем, автор хотел показать тот круг вопросов, который должен знать и понимать будущий архитектор.

В текст учебного пособия помещены пояснительные рисунки и цветная вклейка с репродукциями произведений известных художников. Каждая глава завершается контрольными вопросами и заданиями, которые призваны помочь студентам в усвоении учебного материала, а также в приобретении умений и навыков в их художественном творчестве.

В конце учебного пособия приводятся краткий словарь терминов и список рекомендуемой литературы.

## ВВЕДЕНИЕ

Курс формальной композиции составляет основу обучения будущих архитекторов и художников. Он объединяет такие учебные дисциплины, как «Нормативная колористика», «Живопись и архитектурная колористика», «Ассоциативная композиция в рисунке». Автор анализирует современные научные представления об основных понятиях и закономерностях организации изобразительной и неизобразительной форм в соответствии с особенностями зрительного восприятия, а также разъясняет формальные композиционные принципы и художественно-образные средства гармонизации картинной плоскости. Сопоставление различных взглядов на природу и сущность формального творчества представляют собой сложное и противоречивое явление (4; 6; 9; 14; 15; 21; 27; 33; 34; 46; 55; 78; 87; 92)\*. Для проведения должной политики в области композиционного образования архитекторов и художников необходимо учитывать характер современного развития искусства и архитектуры.

Главную трудность на первоначальных стадиях обучения основам формальной композиции представляет традиционная «изобразительность», шаблонность мышления, ведущие начало от изобразительной практики с

ее реалистической атрибутикой. Однако в этой книге в качестве иллюстративного материала даются картины художников различных направлений и учебные работы, выполненные студентами. Такая форма выбрана для того, чтобы подчеркнуть специфику художественного обучения студентов архитектурной специальности.

Будущие архитекторы должны овладеть навыками абстрактного мышления, выразительными средствами изображения формы и усвоить композиционные принципы структурирования беспредметных форм как ключевых в проектной и художественной деятельности. Беспредметность и отсутствие внешней содержательности формальной композиции являются камнем преткновения в ходе начального обучения. Архитектура, скульптура, живопись, балет и т.д. — это материальные произведения, воплощенные в камне, красках, в пластическом танце, которые на своем условном языке создают художественные образы. Лишь музыка невидима: она звучит и пропадает. Но и музыка оставляет свой, особый след — в виде нотной партитуры.

При обучении и освоении студентами основ формально-композиционной грамоты можно провести некоторые параллели с изучением языка в школе (лингвистический канал информации). Первая условная система — овладение речью. Звуки (фонемы) объединяются в слова, обозначающие предметы, чувства, действия. Вторая

---

\* Здесь и далее в скобках указываются порядковые номера книг из списка литературы, приведенного в конце учебного пособия; в необходимых случаях через запятую курсивом дается номер страницы цитируемых книг.

условная система — овладение письменностью. Буква — это знак и изображение. Каждая буква русского либо другого алфавита: «а», «б», «в» и т.д. — сама по себе ничего, кроме передачи звука, не означает, это чистейшего вида абстракция. Но определенное сочетание букв означает либо слово, либо предложение. Таким образом можно закодировать любой объем информации. В этом ряду композиционное произведение тоже является условной системой. Обучение и грамотность каждого студента обеспечиваются изучением формально-логических правил и закономерностей, языка форм и способов выражения содержания. Абстрагирование реальности заключается в мысленном отвлечении от некоторых свойств объектов и их отношений между собой с одновременным вычлениением и выделением некоего определенного свойства или отношения для познания сущности изучаемого предмета или явления.

Для художника при создании произведения главными моментами являются предметность реального мира и его личная способность к визуальному мышлению. Зримый характер изображаемого объекта, его наглядность неразрывно связаны с впечатлениями художника и условиями зрительного восприятия, в том числе и в случаях отхода от реальности. Последнее можно рассматривать как переработку и интерпретацию материальной предметности в процессе творчества. В любой сфере художественного творчества каждому художнику хватает тех средств, которыми располагает его вид искусства. Например, в изображении с натуры всегда присутствуют элементы абстрагирования. На каждой стадии ведения рисунка (компоновка, нахождение правильных пропорциональных отношений, положение предмета в пространстве, использование общих

схем построения рисунка, освещенность и другие моменты) решаются последовательно одни, затем другие задачи. А это требует развитого абстрактного мышления с использованием анализа, сравнения, обобщения, конкретизации и синтеза.

В области композиции эффективные методы обучения наработаны представителями различных архитектурно-художественных и художественных школ. Интерес к данной сфере не ослабевает и продолжает неизменно развиваться. «В свое время мы выбросили из отечественной истории опыт авангардных течений XX в., школа не использует его должным образом, а молодежь бросается туда без разбора, без критического усвоения. Чтобы двигать вперед культуру, надо освоить предыдущий опыт — не для подражания, а для нового скачка» (69, 3).

Созвучно нашему времени и высказывание В.А. Фаворского, который при организации живописного факультета нового типа призывал «признать за ним права на эксперимент», не понимать его только как «станково-картинное» отделение, но и как «станково-лабораторное».

Большой вклад в становление формальной дисциплины «Цвет» внесли преподаватели Вхутемаса, которые рассматривали ее также с точки зрения элементов живописи. Учебные упражнения носили неизобразительный, абстрактный характер, однако их освоение сводилось непосредственно к дальнейшей архитектурной деятельности.

Как показывает современная практика обучения архитекторов, в рамках дисциплины «Живопись» наряду с изобразительными задачами решаются также и задачи формального порядка, освоение которых требует теоретических знаний, практических навыков и творческого подхода. Необхо-



димосознать истину, что ремесло и творчество неразделимы. Если мы посмотрим биографии известных художников, работавших в разных изобразительных направлениях, то увидим, что большинство из них прошли академическую школу обучения. Приобретенные знания, навыки и подлинный талант позволили им проявить творческую индивидуальность.

Изменения в современной архитектуре, начиная с 90-х гг. XX в., повлекли за собой пересмотр методов и способов обучения архитектурно-художественной и композиционной деятельности. Базовый стандарт специальности в процессе обучения предоставляет студентам возможность приобретения теоретических знаний и практических навыков как основы профессиональной деятельности. Главными критериями обучения должны быть быстрая усвояемость и прочность получаемых профессиональных умений, которые считаются неотъемлемой частью творческого процесса. А основным результатом, по нашему мнению, должен стать освоенный метод, подразумевающий совокупность логических и предметных действий, ведущих к индивидуальным формам творческой деятельности, когда человек идет собственным путем.

Человек должен научиться задавать себе вопросы, искать и находить на них ответы, самостоятельно мыслить, даже если эти взгляды не совпадают с общепринятыми.

Видеть, знать, уметь — таков путь познания внешнего мира. Не каждый студент, обучающийся рисунку, живописи, скульптуре и архитектурному проектированию, станет впоследствии мастером с большой буквы, но сам процесс обучения в виде синтеза традиционных и новых подходов разовьет у него художественный вкус и общую культуру.

Важнейшим законом искусства является гармония, в живописи она связана со зрительным восприятием. В отношении к искусству часто используется слово «видение», под которым понимаются полнота и ясность зрения, достигаемые нравственным, духовным путем. В архитектуре и скульптуре зрительное восприятие пространственных форм осязательно, а в живописи с помощью зрения достигается условная полнота изображения пространства на плоскости.

Замечательный русский педагог и художник П. П. Чистяков отмечал, что необходимо «правильно видеть». Смотреть, созерцать и видеть — это разные понятия.

Под художественным видением понимается развитое восприятие жизненных явлений. Как отмечал Б. Иогансон, для того чтобы стать певцом, надо долго учиться, «поставить голос», а для того чтобы стать художником, надо «поставить глаз», т.е. пройти школу изобразительной грамоты и получить определенную художественную подготовку. Личностный опыт и культура в конечном счете определяют способ видения окружающего мира, посредством которого художник отдает предпочтение тем или иным приемам организации формы произведения.

Видеть для художника означает и умение воплощать увиденное в соответствии с закономерностями материала своего вида искусства. Известный искусствовед М. Алпатов, анализируя творчество прекрасного живописца и тончайшего колориста П. Кузнецова, отмечал, что «искусство каждого живописца определяется его живописным видением мира. Но видение бывает различным: у одних оно зоркое, у других пронизательное; у одних напряженное, у других спокойное; у одних страстное, у других равнодушное

(главная опасность при обучении профессии. — *Примеч. авт.*). Видение Кузнецова — ласковое, любовное, доверчивое, и потому и искусство его радостное, бодрое, и краски в его картинах, как улыбка, а всепроникающий свет — как приветливый взгляд» (40, 14; см. рис. 1 на цв. вкл.).

Живопись наглядно показывает нам, как менялось видение в процессе исторического развития, как менялись способы и конкретные приемы изображения на плоскости объектов трехмерного мира. Искусство не является прямой трансляцией реальной действительности, а характер воздействия его произведений находится в зависимости от заложенного в нем художественного образа и специфики изображения формы, которая может быть выполнена с различной степенью условности.

Как известно, обучение в вузе строится на основе теоретической подготовки (передаче знаний в вербальной форме), практической (визуально-образной) и самостоятельной творческой деятельности, осуществляющих функцию закрепления материала в виде проектов, упражнений или целенаправленных заданий — *штудий*. Современный студент-архитектор помимо узкоспециальных знаний должен иметь познания и в области психологии зрительного восприятия, геометрии пространства, теории информации, истории стилизаций и течений в архитектуре и искусстве. Ему должна быть знакома и профессиональная терминология в области архитектуры, искусства и цвета. Профильная подготовка, солидный запас знаний позволят ему свободно ориентироваться и творить в непрерывно меняющемся потоке информации, получая на ее основе новое знание.

По словам В. А. Фаворского, любая теория, даже самая отвлеченная, не существует сама по себе, но является руководством для практической деятельности, художественного мастерства, для создания произведения, непременно воплощающего мысль, идею.

Для того чтобы деятельность имела творческий характер, необходимы такие условия, которые могли бы способствовать развитию потенциальных способностей студентов в соответствии с их индивидуальными возможностями. Вместе с тем появляется и настоятельная необходимость поиска эффективных методов обучения, связанных с формированием не только практических навыков, но и профессионального мышления в различных взаимосвязанных видах архитектурной деятельности (проектной, композиционной, графической, колористической).

Рисунок, живопись и композиция — это три кита в структуре художественной и архитектурной подготовки при формировании профессионального мышления в ходе учебно-практической и самостоятельной деятельности. Графический и цветовой тренинги опосредуются в композиции, направленной на усвоение определенных навыков. Важнейшим звеном при этом должны быть, по возможности, постановка и выполнение конкретных учебных задач в каждом из указанных видов деятельности. В нашу задачу входит попытка осветить вопросы композиции и различных видов живописного изображения в процессе художественного обучения архитекторов, синтезировать отдельные положения различных художественных направлений в живописи, которые, на наш взгляд, затрагивают важнейшие аспекты организации и гармонизации картинной плоскости.

# ЧАСТЬ I

## ПОНЯТИЕ ФОРМЫ И ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

---

### Глава 1

#### ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОДГОТОВКИ АРХИТЕКТОРОВ

Архитектор должен быть прежде всего формалистом. Форма есть наш творческий язык, которым мы выражаем наши мысли, идеи, в которых мы воплощаем наши образы; архитектурная форма есть наше средство формирования сознания, настроения человека...

И. Фомин

##### 1.1. Основные аспекты изучения художественной формы и задачи композиционной подготовки

В современном архитектурном образовании все творческие дисциплины — от изобразительных до проектных включительно — начинаются с композиции. По сути она является основой формирования специалиста в любой сфере изобразительного искусства и архитектуры. Формальная композиция как предмет анализа и способ достижения основ профессиональной грамоты является важным компонентом обучения архитекторов и художников. Поэтому рассматривать эстетические ценности, содержащиеся в неизобразительной композиции, следует с анализа художественной формы, который может представлять

собой следующее. На первый план выступает **конструктивный аспект**, включающий в себя закономерности построения формы. Далее — **семантический аспект**, который отвечает за содержательно-образный строй. Затем идет **синтаксический аспект**, показывающий различные способы организации плоскости и пространства. **Семиотический аспект** рассматривает подосновы возникающих образов. Вычленение формальной стороны в композиционном творчестве предполагает поиск грамматики языка.

Основные методические задачи процесса композиционной подготовки направлены на формирование основ художественного языка формальной композиции, а также на развитие умения выполнять образно-ассоциативную композицию, руководствуясь знаниями (азбукой и грамматикой) и личным опытом.



Выделим средства, способствующие материализации художественного образа.

Линия, цвет, пятно, плоскость, ритм, пластика выступают в качестве азбуки элементов формы, а под грамматикой понимается стилистическая организация перечисленных элементов на предметной плоскости изображения. Это уже более высокий, синтаксический, уровень построения картины в определенном стиле (кубизм, импрессионизм, супрематизм и т.д.).

Стиль — это мировоззрение художника; он выражает диалектическое единство изобразительного языка как средства мышления и средства передачи информации. Понятие «стиль» неотделимо от понятия «качество изображения», означающего передачу вкусов, взглядов, настроений общества в разные исторические периоды. Стиль отражает многогранность художественной культуры в целом и направлений художественной мысли в частности, традиции и общность языка произведений разных художников, например А. Самохвалова и А. Дейнеки, К. Малевича и Э. Лисицкого. Стилиевое сходство не умаляет самобытности почерка мастеров. Поэтому необходимо в процессе обучения поощрять индивидуальность манеры каждого студента.

Освоение грамматики художественного языка формальной композиции предполагается в ходе практических занятий. Упражнения выполняются с частичным отходом от предметной изобразительности и несут в себе эмоциональную свободу выражения. В формальной композиции отсутствует изобразительный сюжет, в ней заключен результат предельного обобщения изобразительных форм в виде отвлеченных знаков, пятен, линий и других черт реального прообраза. Такое отношение к форме, если назы-

вать вещи своими именами, граничит с формотворчеством, при котором отходит на задний план идеологическая сторона, а познавательная (учебная) приобретает ведущее значение.

## **1.2. Содержание обучающих упражнений в графической и цветовой подготовке**

Известно, что в программах архитектурной специальности не предусмотрен курс «Формальная композиция», необходимость которого очевидна. Поэтому возникает потребность встраивать его в учебный процесс на занятиях по рисунку и живописи в виде определенных композиционных заданий и упражнений. Эти задания разделяются на два вида:

- графические и
- живописные.

Они выполняются в заданной системе ограничений изображения элементов формы: точка, пятно, линия, плоскость, объем, пространство.

Работа над ними регламентируется учебными часами, но с упором на самостоятельную творческую деятельность и при обязательном обсуждении эскизов в виде индивидуальных и коллективных консультаций.

В каждом учебном семестре вводятся композиционные задания формального характера, позволяющие целенаправленно осуществлять переход от репродуктивного мышления к абстрактному.

Степень сложности постановочных задач возрастает от задания к заданию и имеет тенденцию к усилению не только абстрактного и ассоциативного начал, но и содержательной стороны композиции.

Качественно меняется и исполнительская сторона учебной работы за

счет освоения различных технологий и комбинаций технических приемов.

Для преодоления трудностей, возникающих при переходе от предметно-изобразительных заданий к формальным, предусмотрен ряд пропедевтических упражнений к каждому заданию. Они преследуют цель освоения основных элементов формы, участвующих в создании неизобразительной композиции.

Блок «Графическая композиция» включает в себя ряд обучающих упражнений на формальную организацию плоскости с использованием:

- линий различного начертания;
- точек и пятен;
- плоскостной прямоугольной или криволинейной формы;
- открытого, закрытого, перетекающего пространства;
- различных видов изображения;
- метроритмических закономерностей;
- композиционных приемов и средств выявления композиционного центра и ряда других (см. приложения 1, 2).

Под **формальной цветовой композицией** мы подразумеваем организованную определенным образом совокупность цветовых пятен или условных изображений, не несущих сюжетной нагрузки и рассчитанных на определенное эмоциональное воздействие.

Обучающие упражнения в блоке «Натурная живопись» (цветовая композиция) предполагают условность изображения и ограниченное количество цветов в каждом конкретном задании.

В блоке «Нормативная колористика» композиции выполняются на основе шести видов системных отношений цветов (унитарные и ахроматические, родственные, родственно-контрастные, контрастные, триады, полная палитра) на базе формальных изображений.

В блоке «Архитектурная колористика» затрагиваются вопросы композиции цвета в архитектурно-пространственной среде и цветовых колеров в полихромии архитектурных объектов. Но это отдельная тема, в данной книге она не рассматривается.

И наконец, блок «Ассоциативная композиция в живописи», который направлен на формирование образного ассоциативного восприятия явлений жизни, опосредуемого эмоциональным языком цвета в формальной композиции. Данный раздел связан с постановкой профессионального мышления в области архитектурно-художественного творчества. В частности, он развивает умение фантазировать. Заметим, что абстрактные архитектурные образы, по мнению художника и педагога П. Клее, способствуют стимуляции воображения.

Вводный блок упражнений включает в себя различные задания на те состояния, которые характеризуют определенные свойства заданной тематики. Вместе с тем в целях обучения используются возможности техники монотипии — как средства приведения нашего зрительного аппарата к ассоциативному восприятию частичной информации и как средства развития воображения. Заметим, что прямые ассоциации связаны с получением изображения, адекватно соответствующего содержанию, а косвенные ассоциации возникают при неполном соответствии изображения его содержанию. Освоение методов получения изображения с частичной информацией при помощи технических приемов позволяет оперировать не только спонтанными изображениями, но и запланированными, с неполной информативностью завуалированного изображения. Изображения могут дорабатываться в определенные ассоциативно-образные структуры с определенным эмоциональным воздействием.

Графическая и цветовая подготовка студентов ведется различными способами с той целью, чтобы они могли использовать в дальнейшем постепенно накапливающийся художественный и композиционный опыт в архитектурной деятельности.

Обучающие упражнения на *формальную организацию плоскости* включают в себя использование ритмических закономерностей, линий различного начертания, точек и пятен, прямоугольных и криволинейных форм, открытых, закрытых, перетекающих пространств, различных видов изображений: реалистических, иконических, геометрических, символических, абстрактных, ассоциативных, точечных и их комбинаций, а также приемов выявления композиционного центра и ряда других построений как в графическом, так и в цветовом исполнении.

Как показывает практика, «встроенная» форма обучения формальной композиции в рамках определенных систем изображения не стесняет творческую свободу студентов и позволяет быстрее переходить от репродуктивного мышления к абстрактному.

Хорошо усвоенные, осмысленные и творчески переработанные знания, овладение различными методиками по развитию творческого потенциала дают студентам возможность обрести свое лицо, утвердить собственное профессиональное кредо (внутреннее «Я»), которое свидетельствует о потенциальных возможностях дальнейшего развития.

### **1.3. Условность и информативность изобразительной формы**

Ключевой задачей учебного процесса, как уже отмечалось выше, является *постановка видения*. Необходимо научиться видеть предметы и явления так,

как их видит художник, как он передает свои ощущения в форме художественного отражения. Действительность реальна, а ее отражение существует только в нашем представлении, ощущении, воображении. Живопись, как и всякое искусство, условна. Так, на двухмерной плоскости холста, бумаги, картона может быть изображено двух- или трехмерное пространство. В станковой живописи мера условности воспроизведения минимальна, в монументальном произведении она значительно выше. Мы оцениваем станковую картину или монументальное произведение не только по содержанию, но и по эмоциональной выразительности форм, пластике, колориту, вникаем в образную и содержательную суть. Для реалистического изображения предметного мира главным является не только внешнее сходство, но и внутреннее содержание, поэтому мы должны владеть средствами, при помощи которых они раскрываются. Если в разговорной речи содержание передается через значение слов, то в реалистическом искусстве — через наши представления о трехмерном пространстве, посредством языка пространства, передаваемого освещенностью, моделировкой визуальных форм и образной сущностью объектов.

Хотим мы того или нет, но при помощи линий, пятен, цвета создается эмоциональный настрой, независимо от конкретно-предметных или абстрактных форм. Поэтому будет уместным отметить фактор *информативности изобразительной формы*, под которой понимается наглядное и содержательное воплощение определенного образа художественного произведения.

Необходимо также подчеркнуть, что освоение человеком информации происходит с помощью психических процессов (ощущение, восприятие,



внимание, память, мышление и др.), которые взаимосвязаны друг с другом и не могут существовать отдельно друг от друга. Эффективность восприятия и переработки информации не зависит только от отдельных составляющих, а определяется комплексом взаимовлияющих друг на друга элементов психики.

**Восприятие информации** — это процесс, который обладает рядом важных свойств: избирательностью, структурностью, константностью и т.д.

**Избирательность** восприятия определяется потребностями человека, которые являются для него в настоящий момент наиболее важными.

**Предметность** характеризуется соотношением воспринимаемого объекта с уже имеющимся знанием о нем.

**Форма** определяется как наружный вид, внешнее очертание, контуры какого-либо предмета, а также как внешнее выражение его содержания. Она отражает не только предметное содержание, но и логику материальной организации. Окружающие человека объекты (предметы) воспринимаются целостно. Это означает, что отсутствие некоторых деталей, элементов объекта не мешает его восприятию и узнаванию. При этом такой объект может привлекать наше внимание своей необычностью.

**Константность** зрительного восприятия определяется тем, что форма объекта, его размеры и цвет воспринимаются независимо от их расположения в информативном поле.

В процессе восприятия информации высока роль и психологических установок. Человек часто видит то, что хочет увидеть. Именно на этом принципе основаны многие методы психологического воздействия.

Главными характеристиками **информативности формы** являются форма и содержание объекта. Информативность

формы включает в себя как *семантическую* информативность, так и *эмоционально-эстетическую*, которая представляет собой чувственно постигаемую целостность восприятия. Ассоциативно-образное визуальное сообщение о том или ином объекте изображения, о важнейших чертах его содержания, воплощенных в определенной форме, вызывает соответствующую эмоциональную и эстетическую оценку. Восхитительная гармония православных храмов Покрова на Нерли во Владимире, Спаса Нередицы в Новгороде, Вознесения в Коломенском и многих других достигнута зодчими за счет безукоризненной архитектурной формы, без излишних украшений.

Эмоционально-эстетическая информативность может проявляться и в виде утилитарной сущности объекта (например, хохломская или палехская роспись, изделия декоративно-прикладного искусства), и в виде рациональной информативности его формы. Другой ее разновидностью является целенаправленный фактор, привносимый человеком в формы объекта в виде элемента искусства, выражаемый через композицию, пластику, цвет, образ и т.д. и связывающий человека с обществом, предметно-пространственной и природной средой.

Отличие эмоционально-эстетической информативности от семантической проявляется в целостности формы, ее образности, многосторонности содержания, выразительности.

Информативность изобразительной формы может иметь три основных *качественных состояния*.

1. Форма информативна, понятна, четко прослеживается ее соответствие внутреннему содержанию.

2. Форма неинформативна, непонятна, ее соответствие внутреннему содержанию не вполне определяется с первого взгляда.

3. Форма дезинформативна (в природе это приспособительная окраска — мимикрия представителей животного и растительного мира), ее внешний облик не соответствует внутреннему содержанию.

Перечисленные качества информативности формы определяются также тремя состояниями *количественной меры*: максимальной, минимальной и оптимальной. В первом случае информативность формы избыточна, перегружена деталями. Во втором случае информативность недостаточна, вследствие чего объект становится непонятным. В третьем случае в форме объекта нет ничего лишнего (12).

#### 1.4. Творческий процесс и ремесло

Состояния формы, рассмотренные выше, используются в учебном процессе при создании формальных композиций, в которых предполагается набор исходных элементов для выполнения упражнений в следующей последовательности: получение задания, анализ, осмысление материала, выбор средств, композиционная творческая работа и исполнение в заданном материале учебного произведения.

Эмоциональная и мыслительная деятельность у студентов ускоряется в результате ознакомления с произведениями художников, архитекторов, музыкантов, писателей, показывающими различные стороны интересующего явления в такой ипостаси, которая отличается своей непривычностью. Талантливое произведение — это новый взгляд на известное, всегда утверждающийся в борьбе со старыми взглядами на это явление. Такой подход необходимо всячески поддерживать.

Замысел (идея) композиции возникает как результат двух условий:

творческого мышления и художественной деятельности на основе профессиональной подготовки. Как мы уже отмечали, ремесло и творчество являются собой нераздельное единство. Но надо иметь в виду, что архитектор не сможет стать профессионалом без технических знаний. Ле Корбюзье говорил, что техника дается знанием, а творчество порождается страстью и является результатом борьбы художника с самим собой; прирожденное дарование, которое по прихоти судьбы может быть выдающимся, средним или совсем скромным, на протяжении жизни художника может быть возвышено, развито и усовершенствовано в результате вдумчивого, упорного и в конечном счете — умелого труда; точно так же легкомысленная небрежность, лень и нерадивость с течением времени способны привести к упадку любой талант.

Творчество в любой сфере художественной деятельности представляет собой процесс изменения старой формы и поиска содержательно новой. Творчество для рисовальщика, живописца, скульптора, архитектора, музыканта немыслимо без мастерства, которое означает максимально возможный уровень владения и свободы выражения своего ремесла профессиональными средствами. В связи с этим хочется напомнить слова из манифеста, написанные основателем школы «Баухауз» в Веймаре Вальтером Гропиусом: «Архитекторы, скульпторы, художники — все мы должны вернуться к ремеслу. Ибо “искусства по призванию” не существует. Между художником и ремесленником нет коренных различий... Давайте же образуем новый цех ремесленников без разделяющей на классы надменности, стремящейся возвести высокомерную стену между ремесленниками и художниками!» Это требование единства развития ис-

куссства и высокого профессионального ремесла и сегодня звучит актуально. Но есть и другие мнения. Например, известный педагог Д. Кардовский сознательно отделял ремесло от творчества. Он учил ремеслу, полагая, что технике можно научить каждого. Относительно композиционного творчества и художественного мышления он считал, что это дело дарования, которое должно развиваться сугубо индивидуально.

Художественное мышление всегда связано с творческим преобразованием и формированием изобразительного материала. Оно направлено на практическое выявление закономерных, гармонических взаимосвязей объекта. Известный психолог Л. Выготский утверждал, что мышление развивается в зависимости от интересов и потребностей человека.

Под *художественным мышлением* понимается умение сочинять композицию, выбирать из различных вариантов нужное решение, основываясь на субъективных ощущениях (воспоминаниях, настроении, самочувствии, интуиции и т.д.) и восприимчивости, которая может колебаться в границах нормальных физиологических ощущений человека, включая и крайние проявления — от депрессии до эйфории. Здесь можно сослаться на самобытного американского художника Д. Поллока, прославившегося капельной техникой письма. В процессе обдумывания конечного результата картины он подолгу просиживал перед чистым холстом, постепенно впадая в состояние депрессии, а затем совершенно неожиданно, достигнув состояния одухотворенного экстаза, быстро заканчивал работу над своими монументальными картинами.

Характер возникновения и развития идеи зависит от многих факторов (фантазии автора, его любознательно-

сти, чувственной оценки возникающих ситуаций и их анализа), готовящих почву для созревания замысла и последующего его исполнения в художественной форме в соответствующем материале.

Непременным условием обучения, равно как и важнейшей задачей композиционной подготовки, является развитие аналитического, абстрактного и ассоциативного мышления. Для этого в учебном процессе широко используются багаж знаний современного художественного творчества и опыт предшествующего развития искусства и архитектуры. Теоретические знания и практические навыки позволяют работать раскованно, вне русла сложившихся стереотипов, в соответствии с творческими возможностями человека.

Главная цель обучения будущего специалиста — формирование у него творческого мышления и образного представления. Практическая деятельность способствует приобретению определенных форм работы с материалом, в силу этого полученные знания и умения приобретают целостный характер. А следствием системного характера знаний является их устойчивость. Отсюда возникает необходимость изучения различных способов и приемов передачи художественной информации. Художественный поиск в создании учебного произведения приобретает черты целенаправленного действия. Мыслительный процесс и логические умозаключения во многом определяют задуманную композицию в виде либо реальных, либо абстрактных и формализованных образов. Для художника — это рисунок или картина, для архитектора — здание, для режиссера — сценарий, для поэта — стихотворение и т.д. За счет изобразительных и технических средств можно передавать различные



эмоции и понятия. Важным остается одно — способы изображения, которые необходимо использовать для глубокого выражения той или иной темы.

Окружающий нас предметный мир является объектом изображения для художника и фиксируется им в образно-пластических формах (объемных, плоскостных, линейных, цветовых), художественные качества которых определяются за счет отбора наиболее характерного и эстетически ценного. Природа художественного образа не зависит от способов и времени нашего восприятия живописного произведения, возникающего в результате творческой деятельности и приобретающего материальную, физическую форму в виде линий, пятен, цвета и т.д. в конкретном творческом решении, эмоционально воздействующем на зрителя.

### 1.5. Восприятие и отражение окружающего мира в художественной форме

В изобразительном искусстве издавна существовали разные системы художественного восприятия и отражения окружающего мира. К ним можно отнести **иллюзорно-предметную систему** как форму отражения действительности, **оптическую систему** как пространственное представление предметов в произведениях искусства и, наконец, **абстрактную систему**.

В первой системе выявляются *архитектонические (конструктивные) качества изображаемых объектов*. В качестве примера можно привести произведения художников эпохи Возрождения, школы русской иконописи, кубистов. В сознании людей издавна закрепились общепринятая итальянская

перспектива с ее широчайшими возможностями воплощения на плоскости трехмерных предметов художественными средствами.

Для второй системы предметность менее важна: на первый план выходит *передача воздушной иллюзии пространственной среды*. Импрессионизм — характерный пример данного направления.

Третья система исключает изображение реальных предметов и иллюзорное пространство. Это *полностью беспредметные композиции* из линий, пятен, точек, плоскостей, цвета, разнообразных фактур и т.д. Выразительность абстрактных произведений достигается за счет логики структурного построения или спонтанного, чувственного выражения внутреннего мира художника, передачи им зрительных образов явлений, лишенных реалистической изобразительности.

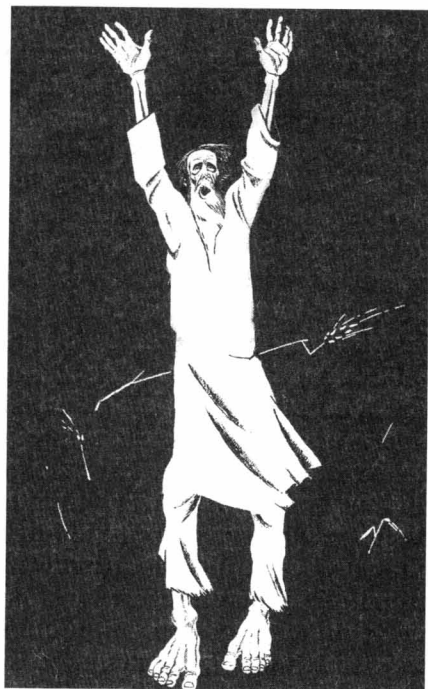
Предметно-реалистическая и пластическая изобразительность бывает *объемной и плоскостной*.

При создании объемных изображений главным является пространственно-живописное видение автора, основанное на передаче световой и воздушной среды вокруг изображаемых предметов. С помощью линейной, воздушной, цветовой перспектив организуется пространственная глубина, позволяющая создавать субъективные представления о реальной форме изображаемых объектов.

Плоскостной вид изображений создает условное художественное пространство и условно-реалистические образы.

В качестве примера приведем известный плакат художника Д. Моора «Помоги» и графические композиции на преобразование одной формы в другую (рис. 1.1).

Композиция построена на выразительном силуэте фигуры взывающего



## ПОМОГИ

Рис. 1.1. Д. Моор. Помоги. 1921

о помощи крестьянина с распухшими от голода и холода босыми ногами и вскинутыми вверх руками-плетями (собирательный образ голодной России). Условное пространство создается за счет двух деталей: травинки и сломанного колоска. Безысходность ситуации мастерски решена контрастными отношениями черного и белого.

### 1.6. Понятие «композиция» в художественной деятельности

Какой смысл мы вкладываем в понятие «композиция»? На этот счет существуют различные точки зрения, подразумевающие наличие исключających друг друга подходов. Можно с полной уверенностью утверждать, что это понятие относится ко всем видам

художественной деятельности и рассматривается как процесс творчества для реализации конкретной задачи.

**1. Композиция в классическом понимании** — это художественное произведение, результат творческой деятельности человека в построении гармонического единства.

Содержание данного понятия как целенаправленного действия в ходе профессионального обучения не всегда соответствует классическому определению композиции, под которым мы подразумеваем конечное или бесконечное множество гармонически взаимосвязанных элементов формы, обладающих определенными визуальными признаками: величиной, конфигурацией, положением в пространстве, цветом, фактурой, текстурой.

**2. Композиция — это особая форма структурной организации изобразительного материала**, включая и деструктивные подходы в организации форм на основе диссонансных и дисгармоничных решений.

Теоретики русской формальной школы использовали термин «материал художественного произведения» как синоним понятия «содержание». На базе материала создается художественная структура произведения, оказывающая в своей совокупности психологическое воздействие на зрителя за счет определенных приемов. Композиция в понимании А. Матисса — это декоративная аранжировка различных элементов картины, используемых художником для выражения своих ощущений.

В искусстве под композицией понимается совокупность всех изобразительных средств, направленных на художественно-образное решение определенной темы. Говоря иначе, **композиция** — это единство и целостность формы художественного произведения, вытекающие из его содержания,

или, еще точнее, единство содержания и формы, в которой это содержание реализуется. Общность различных свойств в художественном произведении обеспечивает единая структура связей и акцентов, выделяющих главное и второстепенное. Через иерархию элементов устанавливаются композиционные взаимосвязи, которые увязываются с закономерностями зрительного восприятия.

Известный искусствовед Н. Н. Волков отмечал, что в композиции воплощаются два начала: смысловое — логос и пластическое — мелос (18). В реалистическом искусстве ведущим является первое. При изменении позиций главным становится абстрагирование пластических качеств форм, которое мы наблюдаем в искусстве авангарда. Отрицание сюжета в живописи признавали многие известные художники (П. Синьяк, В. Кандинский и др.).

Структурная организация художественной образности, понимаемая в формальном смысле как обыкновенное информационное сообщение, является собой те самые формальные элементы — линию, цвет, ритм, пятно и т. п. — как одно из начал искусства. Если взять во внимание внешнюю, наиболее формальную сторону изображения образа, неизбежно присутствующую даже в беспредметном орнаменте, можно увидеть, что композиция есть не что иное, как творческое преодоление случайного, хаотического сосуществования разнородных элементов и создание некоего гармонического, внутренне соподчиненного синтеза, который подразумевает организацию органически единой системы (15).

Необходимо отметить, что природа гармонии не зависит от жанра и стиля художественного произведения как реалистического, так и модернист-

ского направления живописи. В качестве примера рассмотрим композицию картины П. Пикассо «Герника», в которой художественная информация закодирована автором в определенную форму, содержащую эмоциональное переживание событий. Художник увидел их именно так, а не иначе и хочет, чтобы так их увидел и зритель (см. рис. 2 на цв. вкл.).

Картина была написана в канун Второй мировой войны под впечатлением трагических событий Гражданской войны в Испании, и ее смысл носит символический характер. Кажущаяся хаотичность композиции, мысль о которой возникает при первом взгляде на картину, сменяется закономерной уравновешенностью и организованной системой контрастов правой и левой частей полотна относительно оси симметрии. Контрастные отношения построены на резком столкновении темных и светлых пятен. Из них главным контрастом являются голова женщины и ее протянутая рука с горящей лампой. Яркий, режущий глаза свет, проникающий снаружи в темное подвальное помещение, позволяет иначе взглянуть на содержание картины. Темнота подвала символизирует темноту общественного сознания накануне войны; женская голова, рука с лампой, голова лошади (в соответствии с испанской традицией — символ добра) и голова быка (символ зла) олицетворили надвигающуюся угрозу. Три источника света (электрическая лампа, фонарь и естественный свет) подчеркивают трудность просвещения общественного сознания в условиях надвигающейся опасности. Равновесие и устойчивость картины при внешней экспрессии объясняются точным психологическим воздействием всех элементов картины, подвергнутых деформации и деструкции. Фигура мужчины с поднятыми вверх рука-

ми в правой части картины уравновешена фигурой женщины с ребенком и головой быка — в левой части, а голова лежащего раздавленного мужчины с распростертыми руками в левом углу картины уравновешивается фигурой бегущей женщины с опухшими ступнями — в правом углу. Светлому хвосту быка, ассоциирующемуся с языком пламени (в левом верхнем углу картины), противопоставлен светлый квадрат окошка — в правом углу. В центре композиции изображена раненая лошадь, бьющаяся в предсмертных конвульсиях: по всей вероятности она олицетворяет образ жителей Испании. В композиции картины наряду с господствующим контрастом имеется столь же неоспоримое равновесие. Оно подчеркнуто направленностью движения центральной группы, призывающей к действию.

Эта группа — центр всей композиции, ключ к восприятию гармонии художественного образа картины. В своей картине Пикассо прибегает к метафорической образности: расчлененные части вместо целостных форм. Сломанный меч в отрубленной руке, искаженные ракурсы лиц с неестественно расположенными глазами. Ароматический язык картины соответствует ее содержанию. Таким образом, гармония деформаций и деструкций позволила художнику передать ужас перед надвигающейся мировой войной.

Приведенный анализ композиции картины П. Пикассо «Герника» показывает, что под художественной композицией подразумевается система из окончательно сформировавшихся элементов и сложившихся способов их соединения (14, 84).

Возникает вопрос: какому закону подчиняется композиция? Из истории живописи известно, что уникальность художественного образа — это результат определенной закономерности,

которая заключается в использовании художественных приемов и соответствующих средств выражения и изображения, ведущих к гармонии формы. В художественной деятельности они играют огромную роль. Одним из множества примеров может служить прием введения в изображение какого-нибудь модуля (прямоугольника, треугольника, круга). Достаточно вспомнить работы П. Филонова. Может быть использован прием укрупнения одного из фрагментов, рассмотрения его словно под увеличительным стеклом. Возможен также прием изображения прозрачности предметов с выделением мест их пересечений. Классик сюрреализма С. Дали использовал в качестве художественного приема «двойное видение» — раздвоение реальности на явление и сущность.

Н. Ф. Ковалев в книге «Золотое сечение в живописи» отмечает, что художник каждый раз изобретает необходимый прием для выражения своего замысла. Он говорит о пяти законах композиции. Их «проявление... обнаруживается в любом произведении искусства независимо от времени и места его создания:

1-й. Закон целого выражает неделимость целого.

2-й. Закон пропорций определяет отношение частей целого по величине друг к другу и целому.

3-й. Закон симметрии обуславливает расположение частей целого.

4-й. Закон ритма выражает характер повторения или чередования частей целого.

5-й. Закон главного в целом показывает, вокруг чего объединены части целого.

Эти пять законов с неизменным постоянством проявляются во всем, что создает человек» (35, 46—47).

Касаясь методической стороны профессиональной подготовки, мы

должны понимать композицию как некий результат целенаправленного использования средств художественной выразительности для достижения визуальной целостности учебного произведения в свете решения поставленных задач. **Средствами учебной гармонизации композиции и приведения к единству первичных свойств формы** являются:

- пропорциональность и масштабность;
- симметрия — асимметрия;
- контраст — нюанс;
- ритм — метр;
- статика — динамика;
- тяжесть — легкость;
- равновесие — неустойчивость;
- модульность — подобие — различие;
- цвет — свет.

Характерные свойства этих средств будут рассматриваться в гл. 4.

## 1.7. Влияние конфигурации формы и ее свойств на пластическое решение композиции

**Чувство формы** является результатом зрительного опыта художника, с одной стороны, и его творческой деятельности в пластическом материале графики, живописи, скульптуры — с другой. Эти связи реализуются в едином ряду зависимостей, которые, в свою очередь, связаны определенными соотношениями. Здесь можно выделить соотношение конструктивных и деструктивных элементов, влияющих на ощущение массы, тяжести, объема, поверхности, пространственных компонентов и т.д., а также отношение к названным элементам возможностей художественного языка, реализуемого в пластическом выражении живописности или линейности, тек-

тоники формы и фактуры поверхности и т.д.

**Свойствами информативности пространственной формы** являются ее геометрический вид (конфигурация), величина и положение в пространстве, масса, фактура, текстура, цвет, светотень. К основным формам относятся квадрат, круг, треугольник и эллипс. С ними могут быть связаны любые другие сложные по конфигурации формы. Хорошо известны такие аспекты, как, например, зависимость визуальных размеров и материальности формы от ее цвета и тона. Форма визуально воспринимается большей и более легкой, если она светлого цвета или светлого ахроматического тона, и меньшей и более тяжелой, если она темного цвета или темного ахроматического тона. Известна зависимость размеров формы от характера ее членения по горизонтали и вертикали, которые зрительно занижают или повышают высоту формы. Цветовые членения и декоративные пятна также зрительно разрушают форму и облегчают ее.

Рассмотрим элементарные свойства пространственной формы как совокупности зрительно воспринимаемых признаков.

**Геометрический вид (конфигурация)** — это свойство формы в виде соотношения ее размеров по трем координатам пространства. Различают три вида формы: *объемную*, характеризующуюся системой координат по трем направлениям, *плоскостную*, для которой характерно преобладание двух измерений, и *линейную*.

Я.Г.Черников разделял геометрические формы в динамической композиции на пять групп: *линейные, плоскостные, объемные, пространственные и поверхности вращения*. Для объемных форм он выделил простейшее тело, тело вращения, сложное тело; для



плоскостных — прямолинейные и криволинейные поверхности; для линий — прямые и кривые; для пространственных — прямолинейные простые формы и криволинейные сложные; для тел вращения — цилиндрические, конические и спиралеобразные.

Величина формы в пространстве определяется соотношением величин ее элементов, а взаиморасположение форм в пространстве по отношению друг к другу и зрителю рассматривается в соотношении справа — слева, выше — ниже, ближе — дальше. Квадрат, круг, треугольник и эллипс, как отмечалось выше, являются изначальными формами. Необходимо также отметить тесную взаимосвязь и взаимодействие цвета и форм, число которых безгранично, как безгранично и их воздействие.

**Форма**, по В. Кандинскому, — это отграничение одной плоскости от другой и внешнее выражение внутреннего содержания. Форма может фиксировать материальный предмет на плоскости или быть абстрактной субстанцией. «Между этими обеими границами лежит бесконечное число форм, в которых оба элемента налицо и где получает перевес то материальное, то абстрактное начало» (33, 115).

Под словом «форма» мы подразумеваем пластику художественного произведения, получаемого в результате творческой деятельности человека. Когда речь идет о пластике и красоте какого-либо объекта, всегда подчеркивается значение его формы. Как отмечал Г. Гегель, произведение искусства, которому недостает надлежащей формы, не может считаться подлинным, т.е. истинным произведением искусства. Для М. Шагала зрительная форма служила лишь поводом для раскрытия внутренней сути.

Под **массой** мы понимаем зрительное ощущение тяжести или легкости

плоскостной либо объемной формы. Наибольшей зрительной массой обладают объемы в виде куба и шара или подобные им, а также плоскостные формы в виде квадрата и круга. Минимальная масса характерна для линейных форм. Зрительное восприятие массы зависит от наличия или отсутствия пустот в рассматриваемой форме. Восприятие массы находится в зависимости от плотности заполнения формы и фактуры.

Под **фактурой** понимаются внешний вид связи элементов друг с другом и поверхность плоскости. Кисти, карандаши, мастихины, красочные составы, которые использует художник в своей работе, позволяют получать различные фактуры изображения (гладкие, шероховатые, пористые). Они получаются при различных способах нанесения красочного слоя (мазки, заливки, оттиски и т.д.). Сочетание технических приемов нанесения красочного слоя (пастозного или рельефного, лессировочного или прозрачного) на изобразительную поверхность позволяет зрителю испытывать разные ощущения при ближайшем рассмотрении картины. По своему виду фактуры различаются степенью блеска и матовости. Гладкие фактуры и отражающие поверхности передают ощущение исчезновения массы формы.

**Текстура** — это визуальный признак структуры материала (мрамор или дерево). Фактура и текстура также являются средствами художественной выразительности.

**Цвет** является важнейшим признаком материального мира. Это свойство предмета, которое вызывает эмоциональное воздействие в ходе зрительного восприятия. С точки зрения рассматриваемой темы цвет — это одно из ключевых средств композиции (см. гл. 4, подраздел 4.5 «Феномен цвета»).

На зрительное восприятие плоскости и объема влияет **светотень** как свойство освещенности поверхности формы естественным или искусственным светом. Ее распределение по объему зависит от формы, рельефа и поверхности предмета. При выполнении обучающих упражнений используется бестеневое освещение, поэтому для выразительности изображения применяются условная тональность и плотная технология покраски всей плоскости композиции.

Рассматривая взаимосвязи между этими свойствами, мы приходим к более сложным формальным свойствам композиции, таким как соподчиненность, целостность и упорядоченность.

**Соподчиненность** характеризуется взаимодействием главных и второстепенных элементов, обеспечивающих иерархию зон внимания.

**Целостность** характеризуется соединением, пересечением, наложением контуров визуальных элементов композиции.

**Упорядоченность** характеризуется размещением композиционных центров и второстепенных элементов на динамических осях главных элементов по понятному для зрителя движению. Это хорошо видно на примере композиционного анализа картины В. Кандинского «Простое и сложное». Мы видим формальные составляющие: композиционный центр, динамические оси, структурные линии, размерность и пропорциональность форм, связанные с художественным замыслом автора (см. рис. 3, 4 на цв. вкл.).

Для осознания композиции нам необходимо понимание самого процесса деятельности художника: видение им объекта, подразумевающее оценку, осмысление, выделение и привнесение определенных свойств и качеств, преобразование и пластиче-

ское решение изображаемого. Отметим тот факт, что художник в своем произведении показывает прежде всего свое восприятие объекта (что увидел), продиктованное его позицией (как увидел) и поставленной творческой задачей (как и почему так изобразил). То есть первоначальные условия прочтения картины ставятся художником вне зависимости от способа изображения — реалистического или абстрактного.

Членение целого на отдельные части или приведение частей к целому связано с такими понятиями, как структура, конструкция и композиция. Что же такое **структура**? Известный специалист в области композиции Н. Н. Волков считает, что «структура как целое состоит из *закономерно связанных* частей, которые в отличие от случайных кусков мы будем называть *компонентами* или *элементами* целого. Структура определяется единым характером связей между элементами, единым законом формообразования. Характер связей не предугадывается, ибо он и определяет тип структуры (функциональная, композиционная и т. п.). Структура необязательно представляет собой завершенное целое. Дерево растет, ветвится, сохраняя структуру. Изображение может быть продолжено, оставаясь структурно тем же. Элементы структуры, вообще говоря, могут меняться. Важен лишь общий характер связей между ними, общий «принцип формообразования»» (18, 23).

Говоря о **конструкции**, мы имеем в виду тип структуры, элементы которой связаны между собой функциональными связями (пример из техники — компьютер). Конструкция может быть как открытой, незамкнутой, так и закрытой, замкнутой. Конструктивные связи есть в любых структурах, выполняющих заданные функции. «Кон-

струкцию следует рассматривать как структуру с особым характером связей между целым и его компонентами. Элементы конструкции связаны с целым и между собой *функционально*» (18, 25).

**Композиция** произведения искусства определяется как целостное образование, в котором все части связаны между собой. «Связи, создающие композиционное целое, — это, во-первых, конструктивные связи. В картине это аналогия и контрасты цвета и линии, выделение главного пятна, предмета, ряды и контрасты в положении главных предметов, пространственный строй и т.д., а во-вторых, — смысловая целостность. Конструктивный центр есть чаще всего и смысловой узел. Функции конструктивных связей в картине — создавать и укреплять смысловые связи» (18, 25).

Функцией *конструктивных связей* является облегчение рассмотрения композиции, выявление взаимосвязей между элементами при зрительном восприятии. Конструктивные связи вытекают из природы нашего восприятия произведений искусства, а *смысловые связи* заключены в каждом конкретном произведении. «Целью и формообразующим принципом композиции картины является, однако, не построение само по себе, а смысл. Конструкция (построение) выполняет *функцию подачи смысла*» (18, 27).

С понятием смысла многие исследователи связывают дуалистическое единство формы и содержания. Отдельные компоненты содержания, по мнению Н. Н. Волкова, могут служить формой других компонентов. Так, цвет по отношению к геометрическим формам распределения его пятен может выступать в виде внешней формы пе-

редачи предметно-изобразительного содержания, которое в свою очередь может быть формой идейного содержания, формой для отвлеченных понятий (аллегорий). Мы можем рассматривать цвет и в другом контексте, более отвлеченном от привычного рассмотрения. Например, художественный идеал русского изобразительного искусства сосредоточен не на форме, а на содержании, не на технике, а на идее. Техническое мастерство служит их выражению (42).

Несмотря на множество толкований различных сторон понятия «композиция», большинство исследователей сходятся во мнении, что основными принципами композиции являются *соразмерность* (соотнесение размеров форм и человека), *структурность* (степень ясности композиционного построения) и *гибкость* (возможность трансформации).

Изучая взаимосвязи между рассмотренными свойствами формы, мы приходим к сложным закономерностям композиции (см. гл. 4).

### Контрольные вопросы и задания

1. Охарактеризуйте основные элементы неизобразительной формы.
2. Что такое формальная композиция?
3. Поясните разницу между классической и формальной композицией.
4. Какие аспекты имеют значение при анализе художественной формы?
5. Что такое восприятие информации? Какое значение этот процесс имеет для воплощения определенного образа художественного произведения?
6. Что такое информативность формы?
7. Перечислите основные свойства плоскостной и пространственной форм.
8. В чем состоит значение соподчиненности, целостности и упорядоченности как свойств формальной композиции?
9. Назовите известные вам системы художественного восприятия и отражения окружающего мира.

# ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ И СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Искусство изображения — это искусство мышления, призванное подчеркнуть важность человеческой способности видеть.

*Р. Магритт*

### 2.1. Психология зрительного восприятия

Глаза человека являются удивительным устройством, которое позволяет воспринимать окружающий мир во всем богатстве его проявлений и получать при этом многообразные зрительные ощущения. Причем видим мы непроизвольно, вне зависимости от нашего желания, и воспринимаем нечто большее, чем разрозненную совокупность объектов, находящихся перед глазами.

Из одного миллиона единиц зрительной информации, поступающей к нам каждую секунду, мы способны воспринимать лишь около 70 тыс. единиц. При этом каждый отдельно взятый человек выберет такую информацию, которая соответствует его потребностям, уровню образования, культуры и т. п.

Чем же являются для нас объекты, попавшие в поле зрения? Отражением на сетчатке глаз или изображениями, смоделированными мозгом? А что представляют собой наши сновидения — это продолжение работы мозга или результат внутренних процессов; откуда появляются образы, никогда нами не виденные?

Очевидно одно: без участия мозга наш зрительный аппарат не сможет работать полноценно. Существует и обратная связь. Мозг, лишенный зрительных ощущений, также не сможет представить в сознании образную картину мира. Поэтому глаз и мозг образуют единую зрительную систему восприятия, они неразрывно связаны между собой физиологически, функционально и структурно.

Согласно рефлекторной концепции восприятия, основы которой были заложены создателем русской физиологической школы И. М. Сеченовым и обоснованы экспериментально академиком И. П. Павловым, ощущение и восприятие рассматриваются как активные процессы, характеризующиеся известной избирательностью. В зрительном акте восприятия задействованы центростремительные и центробежные механизмы.

Глаз, воспринимая предметы окружающего мира, активно их «ощупывает», и эти движения, равно как и сигналы от глазных мышц, входят в состав зрительного восприятия. Исследование зрительного восприятия в специальных условиях показало, что оно имеет сложное строение, сходное со

строением тактильного восприятия. «Ощупывающая рука» глаза последовательно выделяет ряд признаков, которые постепенно объединяются в одно целое.

Однако не будем углубляться в тонкости нейрофизиологических и психологических характеристик различных этапов зрительного восприятия. Нам следует обратить внимание на главное: глаз в своем поисковом движении «ощупывает» предмет, движется по нему (по аналогии с рукой, а не с фотоаппаратом) и в своем движении воспроизводит форму предмета. Зрительный образ — это движение глаза по предмету. Надо принять во внимание, что сам процесс восприятия художником того или иного предмета определяется не только изобразительной задачей, но и характером процесса изображения, а также осмыслением полученного изображения или, если быть точнее, его «прочтением и пониманием», т.е. должна существовать также обратная связь между изображением и художником, изображением и зрителем.

Если обратиться к конкретному произведению изобразительного искусства, то любая картина или учебная композиция представляют собой зрительный раздражитель, вызывающий большой поток сенсорных сигналов, направленных к мозговым центрам. Наши глаза воспринимают физические раздражения, а художественный образ формируется в высших отделах головного мозга на основе жизненного опыта человека, его памяти и эмоционального состояния. В наше время, рассматривая вопросы творческого процесса, работу глаз невозможно отделять от психологии художественного восприятия.

Многие результаты, полученные специалистами в области психологии и физиологии при изучении зрения,

приоткрывают завесу над различными механизмами восприятия зрительной информации у человека.

Зрительную систему человека в соответствии с гипотезой, выдвинутой профессором В.Д. Глезером, можно рассматривать как нейрофизиологический механизм, реализующий некоторые принципы голографии, важными аспектами которой являются целостное восприятие и запоминание полученной информации. Опыты, проведенные в его лаборатории, показали, что зрительный аппарат человека построен по принципу многоканальной системы. Каждый из этих каналов работает независимо и передает информацию о какой-то одной характеристике зрительного образа: о форме, размере, цвете, местоположении, яркости и т.д. Важнейшим зрительным каналом является канал передачи сведений о форме, которые преобразуются мозгом в обобщенный образ объекта. Такой образ позволяет соотносить объекты, например здание относить к классу «здания», а картину — к классу «картины». Обобщенный образ, говоря иначе, представляет собой не что иное, как абстракцию.

В результате исследований были также установлены особенности работы левого и правого полушарий коры головного мозга. Принято считать, что левое полушарие отвечает за абстрактное мышление, а правое — за конкретное, образное. Чем же отличается механизм их работы? При кратковременном показе человеку двух пар простых изображений, направляемых попеременно в оба полушария мозга для опознания формы изображения (либо одновременно формы и размера, либо формы и ее местонахождения), было установлено, что форма рассматривается в первую очередь, так как она является главным признаком любого предмета.



Были выявлены основные ошибки при восприятии: случайные и систематические. Левое полушарие ошибается симметрично, но путаницы в опознании фигур из разных пар нет. У правого полушария характер ошибок иной: отсутствует парность, свойственная левому полушарию, налицо хаос, все картинки путаются между собой. В то же время правое полушарие тем точнее опознает форму, чем точнее воспринимает сопутствующий признак — размер или местоположение.

В левом полушарии форма опознается независимо от сопутствующих признаков, а при совместном опознании формы и других признаков количество ошибок возрастает. Отсюда напрашивается вывод: левое полушарие, воспринимая и опознавая форму, выделяет кардинальные признаки, позволяющие отличить одну фигуру от другой. В этих признаках может быть большее или меньшее сходство. Мы можем ошибиться, опознавая изображение (стиль) здания — модерн или эклектика, но ни за что не спутаем крестьянскую избу с современным коттеджем.

Обобщенный образ изображения, воспринимаемый левым полушарием, опознается независимо от величины формы, ее положения в поле зрения и т.д. Опознание идет инвариантно. И судя по всему, в этом полушарии имеется система независимых каналов, с помощью которых определяются различные характеристики изображений. Опознание изображения (его обобщенный образ в памяти) оказывается в этом случае весьма обедненным, хотя самые характерные признаки отделены от второстепенных. Тот факт, что «левое полушарие опознает очень обобщенно, абстрактно, — это теперь уже не предположение, а подтвержденный результатами опытов факт» (28, 70—76).

Левое полушарие опознает изображения по принципу строения дерева. Все признаки объекта, хранящиеся в памяти, условно говоря, разделяются пополам, затем определяется, в какой именно части находится интересующий нас признак, после этого оставшаяся половина снова разделяется, затем снова и снова — до тех пор, пока интересующий нас признак не будет найден и опознан.

Правое полушарие работает иначе. Оно описывает форму фигуры со всеми подробностями: величину, местоположение, характер начертания и т.д. Все признаки связаны между собой в единое целое, здесь нет независимых каналов и «дерева» признаков, мозг последовательно перебирает в заданном направлении целостные образы, хранящиеся в памяти.

Правое полушарие опознает изображение конкретно и целостно, со всем многообразием признаков, т.е. оно воспринимает действительность во всех подробностях и является своего рода копилкой образов без организации сложных взаимосвязей между ними.

Левое полушарие обобщает ранее познанное, и в дальнейшем познание действительности идет уже на уровне абстракций, в том числе и на словесном, вербальном уровне. Связи между явлениями имеют более глубокий смысл.

Говоря иначе, в мозге человека имеются две исследовательские системы, работающие в автономном режиме, но результаты их совместной деятельности суммируются. Система правого полушария направлена на рассмотрение новой информации, а с помощью левого полушария информация рассматривается и представляется в упрощенном виде, без некоторых деталей, выданных правым полушарием.

Такой взгляд на работу мозга объясняет многие факты, ставившие

прежде многих ученых в тупик. Например, опознание лиц известных людей. Это всегда считалось функцией правого полушария, так как в нем есть специфическая область, отвечающая за это. В левом полушарии такого механизма нет. Тем не менее результаты опытов продемонстрировали, что левое полушарие также участвует в опознании. Причем лица определяются по четким признакам, близким к абстракции (28, 74). Правое полушарие способно к иному роду абстрагирования, например к нахождению среди многих фигур сложной формы тождественных, похожих по конфигурации. Сюда можно отнести и операции по представлению различных пространственных объектов, а также по нахождению недостающей части целого изображения. Абстракции правого полушария трудно выразить словами, тем более что о его работе известно значительно меньше, чем о работе левого. Можно смело утверждать, что на работу правого полушария опираются в своей деятельности специалисты, имеющие дело с пространством (архитекторы, художники, дизайнеры, конструкторы и строители).

Мыслительные процессы, происходящие в левом полушарии, по мнению многих исследователей, могут быть выражены в словесной форме. С правым же полушарием сложнее. Сначала соответствующие сигналы передаются в левое полушарие, и только потом происходит их преобразование в словесное выражение: каждая половина нашего мозга имеет свой стиль мышления и свои особенности. В режиме совместной работы они дополняют друг друга без ущерба для индивидуального стиля мышления. В ходе зрительного восприятия каждое из них может реагировать первым и воздействовать на наше сознание или вступать в противоречие друг с другом.

Наше понимание сложности двойственной работы мозга — визуальной и вербальной — на основе новых знаний позволяет иначе взглянуть на методику обучения изобразительным и специальным дисциплинам у архитекторов и художников. В этом плане интересен опыт обучения рисунку студентов нехудожественных специальностей («перевернутое рисование»), разработанного профессором Калифорнийского университета в Лонг-Биче Б. Эдвардсом.

При копировании рисунков, представленных в перевернутом виде, результаты были значительно лучше, чем при копировании в нормальном виде. Как считает Эдвардс, это происходит потому, что левое полушарие, отвечающее за логику, пытается осознать и дать словесное выражение рисуемому объекту. Тем самым оно мешает правому полушарию, отвечающему за восприятие образов, за образное мышление. При изменении привычного взгляда на объект рисования, в данном случае когда копируемый рисунок переворачивается, создаются сложности для его понимания левым («логичным») полушарием. Оно как бы отстраняется от работы, и тогда в работу вступает правое полушарие, легко улавливающее взаимосвязи линий и пятен и копирующее их без осмысления с большей степенью достоверности изображения.

К приему «перевернутого рисования» часто прибегают многие художники. Они переворачивают рисунок либо холст вверх ногами в целях определения цельности изображения и нахождения ошибок в пропорциях. Подобный эффект происходит и при отражении изображения в зеркале. При перевернутом, а потому необычном для глаз положении определение изобразительных неувязок значительно облегчается.

Эмоциональное воздействие, получаемое в ходе зрительного восприятия, — это, как мы выяснили, результат работы правого полушария. А как нам реагировать на некоторые наши переживания и необъяснимые поступки? Не являются ли и они следствием подсознательной работы правого полушария (подсознания), результаты которого не расшифрованы и не представлены в словесном виде? Подсознание, как можно предположить, и есть результат деятельности данного полушария, которая будет рассмотрена во второй части книги, касающейся эмоциональной стороны художественных произведений.

Множество независимых каналов, выделяющих простейшие характеристики изображения, необходимы человеку скорее всего для лучшей адаптации к окружающей среде, так как у него всегда есть информация, необходимая для принятия решения в нужный момент. В то же время некоторые каналы, например ориентации, при просмотре картин, рисунков и т.д. могут быть выключены, но вместе с тем мы любим «неподвижным движением» скачущей лошади, летящего лайнера, пространственной глубиной пейзажа.

Наиболее характерной формой зрительного восприятия предметного мира является мгновенная зрительная реакция, так называемая мгновенность впечатления. Глаз быстро схватывает главное в объекте сообразно эмоциональной реакции на окружающий мир. При этом оценка дается общим качествам, присущим предметам. Естественным свойством человеческого зрения является способность видеть фрагментарно. Молниеносность выделения основных, главнейших черт объектов в зрительном кадре происходит за счет концентрации зрительного внимания, которая невозможна

без мгновенного ограничения поля зрения.

В соответствии с научными данными первым и необходимым условием зрительного восприятия и ощущения является поле зрения. Под ограничением поля зрения подразумевается фрагментарность восприятия (фрагменты или зрительные кадры). Глаз мгновенно прослеживает один за другим последовательное множество зрительных кадров, в результате чего у человека создается впечатление целого, а следовательно, психологически возникает ощущение движения. Другими условиями восприятия являются угол зрения и расстояние до объекта.

Для четкого различения объекта в пространстве значение имеет вертикальный угол зрения (как показывают исследования зрительного восприятия, он составляет 27 градусов), а для пространственного выявления форм учитывается также горизонтальный угол зрения. При неподвижном взгляде прямо перед собой человек воспринимает объект под углом около 120 градусов. Зона центрального поля зрения составляет 54 градуса, а периферийное поле зрения дает приблизительное представление о предметах и пространстве. Таким образом, указанные углы способствуют активизации поля зрения, поэтому восприятие пространства, например пейзажного мотива, в первую очередь зависит от размеров объекта и расстояния до него в пределах нашего поля зрения. Как мы видим, пропорциональное соотношение угловых характеристик поля зрения составляет величину один к двум. Отсюда напрашивается вывод, что рассматриваемая форма с подобным соотношением высоты и длины полностью войдет в поле зрения человека. Причем при удаленности, равной двум высотам либо одной длине рассматриваемого объекта, форма восприни-

мается в плоскостном виде. Как мы убедились, восприятие объектов и их изображение всегда тесно взаимосвязаны друг с другом.

Зрительное восприятие предметного мира происходит как у художника, так и у зрителя на перцептивном (чувственном) уровне, оно всегда выборочно и эмоционально. При изображении предмета (или ряда предметов) мы получаем информацию не только о предмете, но и о чувствах, которые он вызывает у зрителя. Экспериментально установлено, что основная часть зрительной информации строится на восприятии контурных линий. Глаза быстрее всего воспринимают абрис изображения, так как он выявляет форму, а затем структурные элементы. Линия контура несет в себе самую важную информацию (100). В анализе контура-силуэта, проведенном И. Я. Страутманисом, отмечается, что контур представляет собой замкнутую, максимально длинную и самую прихотливую линию из всех непрерывных линий в зрительной проекции предмета. Поэтому в нем содержится значительная информация, а в его информативности и заключается значение силуэта, который, по мнению психологов, служит для распознавания зрителем образов внешнего мира, даже в том случае, когда одновременно воспринимаются объем, цвет и тон. Первые изображения, сделанные человеком, были, по-видимому, не случайно контурными рисунками.

Силуэт представляет собой два качества: кульминацию контрастного противоречия среды (например, объем — пространство, свет — тень) и носителя данных для дешифровки информации. Являясь плоской проекцией объекта и эффективным средством восприятия, силуэт позволяет выделить его из окружения за счет величины формы, тонального или цве-

тового пятна и контура. Информативность силуэта, его выразительность раскрываются в ходе зрительного восприятия, которое всегда активно и избирательно. Это не только реакция на внешний стимул, но и действие, направленное на освоение увиденного. Восприятие силуэта человеком, безусловно, является эмоциональным и пристрастным. Воспринимаются не внешние формы сами по себе, а в единстве с их внутренним содержанием. Все смысловые оттенки при восприятии силуэта выражены во внешней структуре: отношение силуэтного пятна к фону, подчеркнутое заданностью контура. При зрительном восприятии обычно происходит стимуляция смыслового содержания, которое лежит в основе выразительного силуэта. Взаимообусловленность содержания и выражения силуэта позволяет отнести его к разряду символических изображений. В архитектуре силуэты часто становятся символами городов (вспомним здание Адмиралтейства в Санкт-Петербурге) либо их гербами.

Произведения искусства воспринимаются человеком в целях эстетического познания. Но и для художника творческий процесс имеет познавательный характер, заключающийся в сборе, анализе и эмоциональном осмыслении материала.

По мнению В. А. Фаворского, процесс создания изображения происходит с двух сторон. С одной стороны — идея отвлеченная, но конкретная в смысле материала, с другой стороны — идея вполне конкретная по отношению к мысли, но отвлеченная в материале. Они сходятся, проникают друг в друга, преобразуют друг друга и живут как одно произведение, оставляя друг другу личное пространство. Получается своего рода художественная метафора, доведенная до предельной цельности. Говоря о взаимодействии идеи и мате-

риала, возможностями которого создается изображение, В. А. Фаворский отмечает, что «материал входит по существу во всякое изображение, встреча с материалом есть уже встреча с формой» (87). Он считал, что метод изображения определяется материалом. Так, графический рисунок позволяет изобразить предмет отвлеченно, без фона и без окружения, в котором он находится. А живописное изображение учитывает фон, окружение, освещенность. Кстати, и Ле Корбюзье считал, что цвет имеет ценность только в связи с окружением.

Как видите, возможности изображения предметов графическими средствами допускают большую условность, чем живописными. По мнению Г. В. Степанова, «процесс творчества и процесс восприятия находятся на разных полюсах по отношению к произведению искусства. Произведение оказывается при этом конденсатором чувств, эмоций, мыслей, которые адресованы воспринимающему, и с этой точки зрения оно — модель восприятия. Программирование модели возможно только с учетом разных уровней восприятия, которые в той или иной степени соотносятся между собой и связаны со специфическими средствами художественной выразительности» (80, 28—30).

Г. В. Степанов отмечает три уровня восприятия:

- уровень, связанный с эмоциональными реакциями человека на линейно-пластические, колористические и пространственные характеристики произведения;
- уровень, связанный с эмоциональными реакциями человека, сложившимися в ходе социального и исторического развития общества;
- уровень, связанный с формированием эмоционального отношения к действительности.

Этот тройственный союз определяет преобладание изобразительного или неизобразительного начала в каждом конкретном произведении. «Если монументальность определенно тяготеет к объективному значению содержательной стороны, то декоративность ближе связана с субъективными сторонами художественного творчества. Ее проявления как качества художественной формы обусловлены мировоззрением и эстетическими принципами конкретной исторической эпохи» (80, 35).

В процессе работы над композицией необходимо учитывать и влияние различных зрительных иллюзий: неадекватное восприятие равновеликих форм в зависимости от цвета или тона, членения разного вида, сочетание с другими формами, положение на плоскости и т. д. Зрительные иллюзии обусловлены тем, что изобразительные формы воспринимаются не изолированно, а в сравнении с окружающими их формами. Немаловажное значение имеют также особенности работы нашего зрительного аппарата, переворачивающего и выправляющего криволинейные и прямолинейные изображения, фиксирующиеся на сетчатке глаз. Данный вопрос достаточно хорошо освещен в небольшой, но весьма емкой по содержанию книге И. Д. Артамонова «Иллюзии зрения» (7). Поэтому позволим себе ограничиться несколькими примерами, представляющими интерес с точки зрения создания формальных решений. В первую очередь сюда можно отнести работы В. Вазарели и ряда других мастеров. Также заслуживают внимания работы М. Эшера, О. Ройтерсверда и других художников, создавших на плоскости объемные фигуры, которые сначала кажутся вполне обычными. Но при ближайшем рассмотрении они оказываются абсолютно невозможными в реальном мире (см. рис. 5, 6 на цв. вкл.).



Говоря о вымысле, до которого художник доходит своим умом, известный искусствовед Л. В. Мочалов отмечает, что «в искусстве реальность нередко предстает как возможное, а порой даже и как невозможное с точки зрения здравого смысла — в том случае, если оно отражает реальные побуждения людей» (57, 25).

Природа творческой деятельности художника связана не только с его зрительным восприятием, но и с умственной работой полушарий мозга, как мы убедились в этом, его представлениями, возникающими в сознании и опосредованно влияющими на восприятие. А оно зависит от возраста, состояния здоровья, эмоционального состояния, жизненного опыта, общей способности к эстетическому постижению и множества других факторов. Один и тот же человек в зависимости от ситуации, а точнее, от внутреннего настроя может увидеть совершенно разное. Находясь за рулем автомобиля, он автоматически контролирует меняющуюся ситуацию, а на экскурсии, рассматривая архитектурные достопримечательности, увлеченно общается с приятным собеседником и т. д.

Имеется ряд исследований, изучающих закономерности влияния формы, цвета, фактуры на психические и эмоциональные реакции человека. Наиболее трудными для исследования являются характеристики художественных произведений, которые опосредованы восприятием зрителя и которые попадают под установки «красиво» или «некрасиво», привычности или новизны, технического совершенства, мастерства исполнения и способов образного решения. Эти факторы и представляют особый интерес, так как они определяют восприятие произведений искусства большинством из нас.

Что касается живописи, то скорее всего будет чрезвычайно трудно сразу разобраться в изобразительных пятнах на картине. Потребуется время, в течение которого мы увидим изобразительное поле с распределенными группами и основными цветовыми пятнами, и только потом можно будет определить организованный художником пространственный цветовой порядок.

Академик Н. М. Амосов, излагая гипотезу о механизмах разума, считал, что любое действие (в том числе изобразительное. — *Примеч. авт.*) «включает» психику человека (5). При этом каждый последующий этап цепочки элементов действия включается от предыдущего с участием стимула (условия, активизирующего механизм действия), торможения (блокировки механизма действия, если условия неподходящие) или в зависимости от условий активизации действия по принципу простого рефлекса: раздражитель — действие. Разница между ними лишь в том, что одно звено заменяется несколькими. Например, восприятие — анализ — цель — планирование — решение — действие. В каждом звене присутствуют свой стимул и свое торможение. Остановимся на уточнении этих терминов.

**Восприятие** — это своего рода настройка органов чувств и рецепторов (посмотреть, прислушаться, пощупать). В результате в мозге отпечатывается временная модель объекта и обстановки.

**Анализ** — это распознавание увиденного объекта, чувственная оценка: полезно или нет. При положительном ответе прогнозируется (представляется) ситуация с объектом в различных условиях. Возможность выбора в данной ситуации подсказывают чувства, они же определяют желание и цель.

**Цель** — это представляемая модель объекта, способствующая удовлетво-

рению чувств — потребностей. Для осуществления цели посылом является желание. Жизненный опыт и память подсказывают варианты; чувства отдают предпочтения самому приятному. При сильном желании действие следует сразу после анализа. При более сложных условиях (если цель не сразу осуществима) необходим следующий этап — планирование.

**Планирование** — это выбор вариантов действий для достижения цели с минимальными затратами сил при учете возникающих трудностей. Варианты просчитываются в соответствии с балансом чувств и трудностей в достижении цели. При положительном балансе наступает следующий важный этап — решение.

**Решение** — это спусковой механизм выбранного плана действия. Здесь надо проявить активность.

**Действие** — это выполнение задуманного плана. Оно всегда связано с непредвиденными трудностями, что требует напряжения чувств, ведущих к его активности.

В зависимости от значимости действия на чувства оказывает влияние реальность, если иметь в виду удовлетворение потребностей (подробнее — в части второй учебного пособия). Чувства являются стимулами для действий, обуславливающими величину возникающих напряжений.

Этапы восприятия и действия обращены к внешнему миру. Анализ и планирование — это мысленные этапы, они представляют собой процедуру мысленного воссоздания модели в виде ощущения, чувства, образа, действия, слов, обозначающих то или иное понятие.

На уровне *ощущений* главной исходной формой психического отражения является *образное восприятие*, означающее, что в наших ощущениях и восприятиях отражаются объект, явление

или событие, которые непосредственно воздействуют на чувства человека. На более сложном уровне психического отражения (имеется в виду *представление*) непосредственного воздействия предметов на органы чувств человека нет. К этому уровню можно отнести *образную память*, фиксирующую и воспроизводящую образы, возникающие при зрительном восприятии. Сюда же можно отнести и *воображение*, в процессе которого на основе трансформации и комбинации сохранившихся в памяти следов образов возникают новые образы. На речевом и мыслительном уровнях — т.е. на уровне *вербально-логического мышления* — окружающий мир отражается в логических приемах и понятиях, сложившихся в ходе исторического развития человечества. На этом уровне человек оперирует обобщениями и абстракциями, зафиксированными в знаках и знаковых системах. Так, многие научные понятия имеют крайне отвлеченный, абстрактный характер, не имеющий адекватного зрительного образа, который отвечал бы содержанию объектов. Для усвоения таких теоретических абстракций используются графические модели (модель строения атомного ядра и т.д.), отражающие математические зависимости, а не чувственно воспринимаемые объекты реальности.

Из сказанного выше ясно, что имеется условное разделение знаков и знаковых систем на *языковые, абстрактно-математические* и *живописно-графические*, которые находят применение в различных видах жизнедеятельности человека.

Любая мысль, любое воспоминание, любой предмет вместе с его качественными характеристиками могут быть значимыми в определенный момент, когда на них направляется сознание (включается функция внима-

ния). Последовательность мысленных значимостей отражается в сознании как определение личности в пространстве и во взаимоотношениях с окружением. Большинство чувств у человека работает на основе подсознания, регулирующего и направляющего поведение человека и, подобно автопилоту, отслеживающего состояние объектов внешнего окружения. Движение мысли идет по ассоциативным связям на основе мышления и сознательных действий. При этом имеет место и подсознание, но оно не играет ведущей роли. Кора головного мозга человека обеспечивает такие качества, как высокий уровень обучения, воспитания и творческого потенциала.

Стимулирующими источниками «умственной энергии» в соответствии с гипотезой Н. М. Амосова об алгоритме разума являются: внешний мир, активность нервных клеток, убеждения и потребности.

1. **Внешний мир**, стимулируя возбуждение нервных окончаний органов чувств, порождает зрительные, слуховые, тактильные ощущения. Отраженный — через ощущения — мир отпечатывается в виде временной модели, от нее возбуждение передается в постоянную память, служащую для распознавания, прогнозирования и оценки.

2. **Активность нервных клеток** зависит от возбуждения, которое может быть минимальным или максимальным в зависимости от поступающей энергии.

3. **Убеждения** — это активные, наиболее часто используемые формулы, определяющие сложившийся взгляд на что-либо, вычленивший положительные и отрицательные моменты рассматриваемого предмета или явления. Они выступают в виде как стимуляции положительной энергии для напряжения, так и торможения: и то и другое нивелируют эту энергию. Со-

вместное действие убеждений можно определить как координацию сознания. Все свои действия человек соотносит с находящимися в памяти правилами морали, этики, рекомендациями авторитетов и, конечно же, собственными убеждениями, что побуждает его к активным действиям.

4. **Потребности** человека измеряются общественным воспитанием. Человек является биологическим существом, частью природы и в то же время — единицей общества. Чувства — потребности зарождаются у него в нервных центрах, нейроны которых получают возбуждение от рецепторов, принимающих раздражения из внешней среды. Самый типичный пример — чувство голода и чувство насыщения. Другой пример — человеческое общение. Возбуждение в данном случае происходит не только благодаря возбуждению рецепторов зрения и слуха, но главным образом благодаря информации, обработанной и выданной нашим разумом о людях, с которыми хотелось бы пообщаться. И наконец, еще один пример: потребность в эстетической информации и потребность в творческом процессе. В данном случае задействованы все информационные каналы, возбуждающие наши чувства — потребности.

Для того чтобы эстетические потребности стали для человека важнейшей необходимостью, нужна система специального обучения, гарантирующая высокую эффективность самого процесса обучения, воспитание и формирование творческой направленности индивидуума.

Под **обучением** понимается способность к запоминанию и накоплению в памяти усвоенного материала.

Истинное значение слова «учить» состоит в выявлении и развитии того, что уже имеется у человека от природы, в раскрытии и реализации его по-

тенциала. К сожалению, эту задачу редко удается осуществить. И в этом, по всей вероятности, кроется причина неудач наших систем образования.

Под **воспитанием** понимается способность к изменению врожденных чувств — потребностей, определяющих мотивацию поведения человека.

**Творчество** как основу всего сущего можно трактовать как процесс, идущий в коре головного мозга при создании новых комбинаций или новых понятий. Человеку органически присуще стихийное творчество. На основе фиксации мыслей и их последовательности в акте творчества могут стихийно возникать различные сочетания комбинаций, которые фиксируются языком искусства в виде художественных образов.

**Художественный образ** — это результат мыслительной, духовно-познавательной и творческой деятельности человека, в силу которой возникает художественное представление о мире, подводящее к художественному сознанию в целом. Под художественными образами подразумеваются не только образы, зафиксированные в определенном материале, например в красках. Собственно образ представляет собой закрепленное в нашем сознании определенное явление жизни (предмет художественной культуры, природное явление и т. д.). Зачастую зритель воспринимает искусство «глазами художника», и его сознание становится художественным в той мере, в какой он воспринимает картину.

Но художественное сознание определяет и художественное мышление, с помощью которого зритель воспринимает окружающий мир. В нашем сознании всегда есть место живописным и пластическим образам, навеянным искусством, которые обусловлены многообразием способов художественного решения произведений.

Важнейшей стороной творческой деятельности художника всегда было и есть художественное мышление, обращенное в мир фантазии. Именно оно позволяет оперировать художественными образами в процессе познания, осмысления и преобразования действительности. И достигается это только благодаря практическому, профессиональному опыту.

В механизме восприятия задействовано несколько автономных уровней психики человека:

- **биофизический** — обеспечивающий ввод информации в нервную систему и позволяющий распознавать при восприятии изображаемые формы и их размеры, цвета, иллюзорное пространство, ритмику и движение;
- **поведенческий** — выражающий эмоциональный уровень восприятия произведения зрителем;
- **социальный** — связанный с восприятием произведения в соответствии с культурными идеалами данного общества, отраженными в сознании зрителя и способствующими пониманию значения произведений искусства; к этому уровню примыкает и эстетическая оценка объекта искусства.

При рассмотрении любого изображения в сознании человека происходит предварительная установка на определение утилитарного значения формы рассматриваемого предмета в виде простого информационного знака, посредством которого мы узнаем о том, что изобразил художник — каково назначение предмета. Пластическое решение формы выражает при этом эмоциональное значение структурной организации изображения, от которой зависят выразительность и смысловое значение. В структурной организации формы заложены многие свойства зрительно-предметной динамики, от которых зависит возможность ее прочтения. Чем лучше организова-

на и упорядочена изобразительная форма, тем сильнее эмоциональное воздействие на зрителя.

Отметим, что зрительное восприятие художника не сводится к простому наблюдению натуры, оно отражает его индивидуальное видение и способы художественной передачи его представлений. Это симбиоз зрительных реакций на объект изображения и мыслительных процессов, в ходе которых возникает присущее данному художнику истолкование объекта (отдельного предмета или группы предметов, их смысловых и пространственных связей).

Все указанные уровни находятся в определенных взаимоотношениях и в зависимости от обстоятельств играют ведущую роль в зрительном процессе. В нем всегда происходит осмысление и оценка увиденного, а затем следует эмоционально-эстетическая реакция человека. На общее впечатление и оценку оказывают влияние и такие факторы, как размеры произведения, сложность композиционного решения и, конечно, продолжительность восприятия.

Произведения искусства (живописи, графики, скульптуры) создаются, как отмечалось выше, для стороннего зрительного восприятия, которое учитывается художником, однако смысл изобразительного процесса и его значение для художника значительно шире и глубже, чем у зрителя. Этот вопрос подробно освещен в книге В. П. Бранского «Искусство и философия» (14).

Различия в способах и методах изображения определяются задачами, стоящими перед художником: не просто изобразить окружающий его мир, а тот мир, который видит лично он, переживает и воссоздает его в художественных формах. В изобразительной практике широко используются

различные системы и способы отображения, которые предполагают определенные условности любого изображения. Художественное отображение объекта сказывается в отборе художником тех признаков, без которых изображение не имеет смысла. Вместе с тем наш интерес вызывает зачастую не само изображение, а то удовольствие, которое получаешь от живописи, от стихии красок, как отмечал поэт Луи Арагон.

Язык искусства является своего рода кодированным сообщением, поэтому в творческой деятельности мы должны прежде всего знать способы передачи и получения изобразительной информации и уметь применять их. Это огромный диапазон — от изображения в виде точки или пятна до реалистического совпадения объекта и его отображения.

Изобразительная деятельность включает в себя восприятие реальной формы, ее переосмысление, преобразование и отражение в соответствии с видением художника. Конечное изображение является и результатом творческой деятельности человека, и средством достижения поставленной цели в виде учебного или (по большому счету) художественного произведения. Произведение искусства — это не только след деятельности художника, это и его творческое кредо.

Когда мы рассматриваем произведения художников беспредметного направления, возникает вопрос: в какой мере формальная и эмоциональная структура этих произведений соответствует основам эстетического восприятия современного искусства? А тот факт, что мы имеем дело с подлинными произведениями искусства, не поддается сомнению. Ответ на этот вопрос находится, несомненно, в плоскости определения содержания произведений, доступности знаковых



форм отражения и выразительности формального языка.

Лингвисты говорят, что знаковую систему можно считать языком при наличии определенных свойств. Из них важнейшими являются иерархичность построения, произвольность знаков и их сочетаний, а также открытость (возможность комбинирования). По аналогии нечто сходное происходит и с информационной структурой в эмоциональной сфере изобразительного искусства.

Если результатом творческой деятельности является кодирование не только изображения, но и эмоциональных чувств художника, то художественное восприятие — это своего рода дешифровка, принимающая форму сопереживания зрителя. Но сопереживание не всегда прямо воспроизводит эмоции, испытываемые другим человеком. Это происходит лишь в том случае, когда мы разделяем повод для этих эмоций.

Итак, для того чтобы художественная информация была передана и принята, необходим одинаковый код, понятный обоим — и художнику, и зрителю. Образы, возникающие в процессе восприятия, осмысливаются, конкретизируются и обобщаются. На основе полученной информации в сознании зрителя зарождаются мысли и образы.

Художественные произведения разной стилистической направленности (а стиль, говоря упрощенно, — это система знаков) — от натурализма до авангардизма — демонстрируют нам неограниченные возможности творческого самовыражения личности художника. Любой код, несущий информацию, является материальным знаком, имеющим определенное значение. А живопись как изобразительный язык не может существовать без знаков. Например, кубисты через совокуп-

ность простых геометрических фигур пытались передавать сложность жизненных впечатлений (см. рис. 7 на цв. вкл.). Визуальные качества формы упрощались за счет ее геометризации, расчленения формы на части и последующего усложнения в виде нового синтеза формообразования. Импрессионисты использовали систему цветных точек, дающих на расстоянии изображение (см. рис. 8 на цв. вкл.). Авторская позиция предопределяет характер отражения действительности, в силу чего создается новая реальность, не имеющая ничего общего с копией или зеркальным подобием. «Всякое художественное произведение, в том числе и изображение, условно. Узнаваемость может быть “имитационной” или “ассоциативной”», — отмечал А. К. Буров (16, 171).

В соответствии с вышесказанным позволительно говорить о возможных способах изображения реального мира в ассоциативно-образной форме. Конечно, зрительное восприятие предполагает не только простое узнавание предметов, влекущее за собой простые ассоциации, но и предусматривает выход за пределы предыдущих представлений. А это оказывается возможным при сильном эмоциональном воздействии произведения, когда исключается стереотипность изображения и особое значение приобретает фактор новизны художественного языка произведения.

Любая композиция (архитектурная или художественная) должна быть организована присущими ей средствами; цель композиции — создание художественного порядка из хаоса. Что привлекает нас в графической композиции или живописной работе: изобразительный язык, способ передачи информации или возникающие ощущения? На этот вопрос теория информации отвечает однозначно: язык ис-

кусства, являющийся своего рода кодом. Произведения изобразительного искусства выступают в качестве особых материальных кодов (в принципе так же, как книги или ноты, имеющие чисто условный смысл), предназначенных для хранения и передачи художественной информации. Художник кодирует свои информационные сообщения, чтобы вызвать у зрителя образное представление, эмоциональный отклик и сопереживание. Искусство являлось, начиная с его зарождения, не только средством передачи информации (наскальные изображения), но и средством общественной памяти, а также изначальной формой организации художественного языка. Можно отметить тот факт, что в наших эмоциональных оценках чаще всего учитываются нестандартность и своеобразие последнего.

Передача художественной информации происходит по мере формирования художественного образа за счет кодирования данной информации в определенном коде графического или живописного произведения. Причем творческая и практическая деятельность автора над своим произведением направлена на создание такого кода, который позволяет донести до зрителя и его сознания художественную идею. Рассматривая картину, зритель не отделяет рисунок от цвета, композицию от перспективы: его внимание направлено на постижение живописного образа, возникающего в результате тесного взаимодействия составных элементов произведения.

Формальные художественные поиски, включающие работу с выразительными возможностями линии и цвета, — это и есть поиски средств, направленных на создание специфического кода, несущего информацию. Такой код, выступающий в виде изображения, созданного художником,

должен соответствовать двум основным условиям: новизне содержания художественной информации и доступности восприятия. Эти противоречивые, по сути, условия предопределяют в общем, формальном виде цель любого творческого поиска, хотя вариации, конечно, возможны. Например, в графике более тщательно происходит отбор изобразительной информации, способствующей активизации структуры формального выражения содержания.

В систему кодирования изображения объекта входят действия по выявлению и выделению его контура, так как контур определяет форму. Одним из технических приемов в живописи является *сглаживание* — средство преобразования изображения в целях выделения главного. Например, передача определенного цветового состояния за счет ограничения цветовой палитры (гризайль или родственные гаммы) либо числа тональных градаций; в рисунке это работа на два или три тона. Однако основополагающим методом является обращение к целостному восприятию произведения. Рассматривая живописное произведение, мы видим в нем информацию о духовном содержании образа, закодированную в материальных формах картины. Эта информация пробуждает у зрителя его собственные образные представления как ответ на мысли и чувства художника. Все, что художник хотел сказать, может быть своеобразно зашифровано. Нам остается расшифровать и понять его послание.

Информационный подход, используемый при исследовании художественного творчества и зрительного восприятия живописных произведений, позволяет в определенной мере раскрыть некоторые стороны творчества художников. На уровне интуиции

они использовали различные приемы усиления выразительности изображения, такие как перепад яркости и цветности, размытость границ очертаний предметов и графическая четкость границ композиционного и смыслового центра, различный масштаб в произведении (70, 91—96; см. рис. 9 на цв. вкл.).

Работая над материальным произведением (рисунком, эскизом, картиной), автор создает образ (художественный либо архитектурный). Созданное изображение становится кодом, доступным нашему пониманию. В этом отношении интересно высказывание Г. Борисовского: «Вся Древняя Греция сжата в одной колонне. Он великолепен, этот мраморный знак (вернее, три знака — дорическая, ионическая и коринфская колонны). В нем заключены светлые образы Эллады» (13, 95).

Так в чем же состоит различие образа и знака и в чем специфика урегулирования художественной деятельности отдельными знаками и знаковыми системами? Объект отражения в обоих случаях — конкретный предмет, процесс, явление. По своим свойствам объект отражения и носитель отражения (образ, знак) не имеют ничего общего, но в то же время они находятся в определенной связи со свойствами отражаемого объекта.

*Образ* — как слепок, копия — так или иначе воспроизводит оригинал. В нем заключено конкретное, субъективно отраженное художником явление.

*Знак*, в свою очередь, заменяет оригинал, но связь между ними условная. Знак фиксирует познаваемую сущность, общее, абстрактное, без налета субъективности.

При помощи знаковых систем человек управляет своей жизнедеятельностью, поведением, овладевает об-

щественным опытом и материальной культурой. На страницах этой книги разговор идет об изобразительном искусстве и способах отражения действительности, поэтому уместно сказать, что информация, выражаемая с помощью знаков и знаковых систем, является важнейшим объектом и результатом творческой деятельности, которая управляет вниманием зрителя. А зритель определяет различие между значением и употреблением художественного знака.

Информационное изображение не только фиксирует, но и характеризует объект, который затем определенным образом оценивается. От простоты или сложности композиционной организации изображения зависит объем получаемой информации, а она, в свою очередь, является не только неким сообщением, но и степенью структурной организации объекта. Есть все основания утверждать, что на целостность восприятия изобразительной плоскости влияет такой фактор, как объем оперативной памяти зрителя. Эта память фиксирует поступающую к зрителю информацию в течение десятых долей секунды. Этого времени хватает для усвоения характерных особенностей воспринимаемого объекта и произведения искусства. Как известно, объем оперативной памяти у человека не превышает значений  $7 \pm 2$  единицы, какие бы они ни были: предметы, числа, имена и т.д. Не превышая этих значений, можно обеспечить целостность восприятия любого объекта, в том числе и произведения искусства.

Это положение хорошо работает в системе композиционной и колористической подготовки архитекторов и художников при выполнении упражнений. Следует отметить, что количество информации, характеризующей степень организованности композици-

онных структур, противоположно понятию «энтропия», которая характеризует хаос, беспорядок, неопределенность композиции. Следовательно, чем больше информативность, тем ниже энтропия и выше композиционная организованность системы. Вместе с тем обмен информацией в результате отражения нашим сознанием объектов внешнего мира может осуществляться за счет кодового преобразования информационных сигналов. Причем характер кода, несущего информацию, может меняться и приобретать различный оттенок — физический или психический, — а значение информационного сообщения остается тем же самым.

Поясним это на примере. При рассмотрении пейзажа наше сознание воспринимает определенную сенсорную информацию в форме зрительного отображения: рельефа, растительности, предметов, цветности природного окружения, структурной организации форм и объемов. Поступившая информация, закодированная в виде зрительного отображения, остается в сознании художника, который фиксирует ее в соответствующем коде (в данном случае в изображении — материальном коде картины), в силу чего эта информация может быть воспринята зрителем. А происходит это в результате творческого процесса на основе знаний и впечатлений, работы воображения и преодоления ограниченных возможностей палитры цвета, освобождения от случайного и структурной организации художественного образа. Или, говоря другими словами, идет творческое преодоление материала нехарактерного, случайного для выражения закономерного.

Художественная информация в формальной композиции количественно и качественно будет уступать информации, содержащейся в произ-

ведении живописи, например в натюрморте. Так, в первом случае содержание ограничено, гармонизация достигается за счет определенного числа формальных элементов композиции, а увеличение числа элементов приводит к информативной перегруженности изображения. В любом натюрморте количество заложенной художественной информации существенно выше. Однако следует отметить, что указанные способы художественного воздействия на людей (реалистический и формальный) в принципе равноправны. И в том и в другом случае идет отсечение сложной, избыточной информации.

Изучая информационные возможности формы на разных уровнях работы мозга, для передачи различных сообщений, в том числе и художественных, необходимо использовать практический опыт, накопленный психологами и физиологами, а также подключать при этом собственный жизненный опыт.

Не менее полезно и поучительно рассматривать произведения художников, которые в результате своей творческой деятельности научились не только передавать особое видение окружающего мира, но и отображать в картинах то, что составляет их внутренний мир. Овладение основами формальной композиции невозможно представить без изучения творческого наследия мастеров изобразительного искусства и тех истоков, из которых они черпали свои идеи. В картинах и композициях, в различной манере письма и даже в названиях направлений искусства (реализм, импрессионизм, кубизм, абстракционизм, примитивизм и т.д.) мы находим ценные сведения об особенностях зрительного восприятия и глубинных процессах переработки поступающей информации в нашем мозге. А он во многом

играет роль «черного ящика», процесс работы которого скрыт от нас, а результат доступен.

Одним из древнейших способов передачи информации были рисуночные знаки — пиктограммы, содержащие определенные сообщения, иероглифы, обозначающие некое конкретное понятие, клинопись, различные способы письма и разнообразные шрифты. Изобразительный образ с включением иероглифических элементов специфичен для некоторых форм живописного изображения, в которых смысловое содержание сознательно зашифровано и адресовано посвященным людям. Так, в иконописи нимб означает святость, крылья — ангела, змий — дьявола.

Далее мы рассмотрим основные способы передачи изображения, но при этом следует оговориться, что содержание одного вида визуального изображения не дает адекватной передачи его в других видах изображения. «Изображение — всегда замена, обусловленная не только отбором характерных признаков изображаемого объекта, но и иными закономерностями материала, в котором совершается такая замена. Назовем хотя бы самые простые закономерности колорита: линейность и живописное пространство, специфичность пространственно-временных представлений, зависимость от цветовых соотношений, ощущение динамики и ритма зон и т.д., если говорить о живописи» (73, 22).

Живописное изображение не является простым повторением натуры: это своего рода акт переосмысления, перевод движущегося в пространстве цвета на другой язык цветовых пятен и форм. Но любая интерпретация, т.е. другое толкование изображения, предполагает определенный изобразительный язык.

Условная живопись (декоративно-го или абстрактного толкования) всегда сохраняет чувственные представления и взаимосвязи с цветовым пространством, с пластикой объемов и плоскостей, учитывает психофизиологическое воздействие цвета и колорита. Зрительные отношения между изображаемыми формами и цветовой пространственной средой являются характерным явлением для живописца.

Принципиальное отличие графического изображения предмета от живописного заключается, как уже отмечалось выше, в большей мере условности в отношении к реальным формам и изобразительной поверхности. Оно может выполняться в диапазоне от чисто линейного или штрихового изображения до условного светотеневого на два тона. Черное и белое пятна, линия и контур достаточно далеки от чувственно воспринимаемого предметного мира, но в них заключены свойства художественного выражения, связанные с условностями пластических решений. Организация пластики — это отбор главного в объекте и устранение второстепенного, мешающего созданию определенного настроения. Художественная форма, как мы убедились, несет в себе определенное сообщение о том, что изобразил художник, а пластическое решение выражает духовное начало изображения. Графический контур, организуя изображение, ограничивает пространство и формирует ритмические взаимосвязи с другими изображениями, если они есть. Линия и пятно как средства выразительности вбирают в себя ощущение формы, объема, тональных отношений и т.д. В них заключается наглядность графической формы и остроты зрительного эффекта, несмотря на условность трактовки изображения (рис. 2.1). А всякая условность обращена к воображению



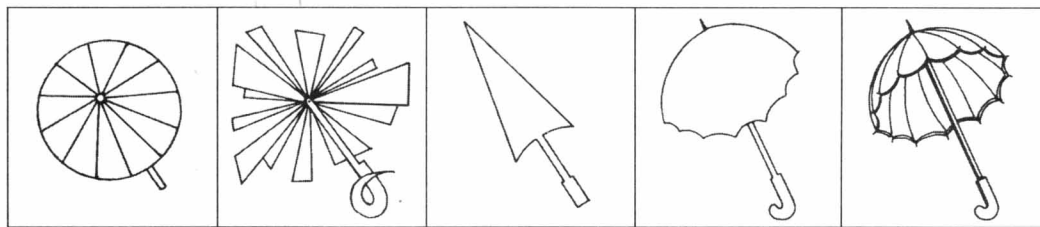


Рис. 2.1. Зонт. Изображение в виде точки до реалистического отображения. Студенческая работа

зрителя, которое зависит от воздействия воспринимаемой формы. Не углубляясь в сложный комплекс вопросов, связанных с взаимодействием предметного и пластического отражения действительности, остановимся на некоторых способах изображения предметного мира, которым художники отдают предпочтения в своем видении реальности и которые воплощаются в различной изобразительной форме (классификация по В. Я. Берсневой). С рассмотрения способов изображения на плоскости начнем анализ содержательной стороны произведения.

### Контрольные вопросы и задания

1. Охарактеризуйте работу мозга в системе зрительного восприятия реального мира.
2. Назовите известные вам уровни восприятия художественных объектов.
3. Восполните цепочку *восприятие — действие*. Охарактеризуйте ее основные звенья.
4. Как формируются художественные потребности человека?
5. Назовите условия восприятия художественной информации.

## 2.2. Реалистический способ изображения

Разные способы видения мира определяются природной деятельностью человека. Если наука описывает мир беспристрастно, то искусство — через личное восприятие и оценку авто-

ра. Даже в том, как изображается простой предмет, например стол или стул, проявляются мироощущение и эстетический вкус художника. Предмет изображения может быть одним и тем же, а его отображаемые пластические качества у разных авторов будут различны.

**Натурный знак** — это реалистическое или условно реалистическое изображение, отражение действительности, формы которой передаются без искажения внешнего вида в полном или частичном соответствии с отображаемым объектом.

Реалистическое изображение несет сюжетную нагрузку и определяет изобразительную сторону содержания. Содержание является важнейшей целью создаваемого произведения. Поэтому художник для раскрытия своих мыслей и чувств должен в совершенстве владеть средствами их выражения. В данном случае изображение строится в соответствии с *законами линейной, воздушной и цветовой перспективы*, которые передают иллюзию пространства, источники освещенности и моделировку предметов пространственной среды. Зрительное восприятие начинается с узнавания предметных форм и раскрытия их смыслового значения как единого целого. Наиболее очевидным примером в искусстве является система прямой перспективы, применявшаяся в эпоху Ренессанса. Можно вспомнить и о знаменитом живописном приеме

сфумато (от итал. *sfumato* — затушеванный; букв. — исчезающий как дым) Леонардо да Винчи, передававшего тончайшими, прозрачными нюансами цвета не только световоздушную среду, но и широкую гамму чувств внутреннего мира персонажей своих произведений.

В других видах изображения трехмерность воспроизводимого пространства изменяется в сторону двухмерности. Внутренняя сущность изображения передается уже за счет иных выразительных средств и приемов уплощения пространства (ортогональные формы предметов и их трансформации, усиление пластических качеств и т.д.). Классический пример — икона А. Рублева «Троица», в которой использованы система *обратной перспективы*, декоративная чистота цвета и пластическое решение всей плоскости. Об исторически сложившихся системах изображения на плоскости мы можем более подробно узнать из книги Б. В. Раушенбаха «Пространственные построения в древнерусской живописи» (67).

На системе *плоскостно-параллельной проекции* основывается традиционное восточное искусство (японское).

Эти виды передачи пространства или его фрагментов связаны с духом культуры и характером ее мирозерцания.

«Всякое реалистическое изображение, — отмечал В. А. Фаворский, — будет иметь в основе предметно-пространственную форму понимания действительности, и в этой пространственной форме выразится мировоззрение, всякое конкретное художественное понимание действительности столкнется с предметом и пространством и отношением одного к другому. Можно сказать, что пространственная форма, отношение предмета к пространству и будет выражать ос-

новной стиль произведения и будет образной формой мировоззрения». В понимании Фаворского «реализм, проходя через ощущение, через эмоцию, доводит изображение до содержательности». «Предмет и пространство мы должны понимать широко, — говорил художник. — В живописи и скульптуре — это люди, вещи, существующие в окружающей нас действительности и взаимодействующие с ней. Человек в архитектуре имеет своих представителей — колонна, окна, двери и другие масштабные ему единицы, входящие в пространство архитектуры» (93). Говоря иначе, отношение человека к окружающей среде будет определяющим.

По Фаворскому, натурализм имеет два типа изображения. Первое — механическое, иллюзорное изображение, рассчитанное на зрительный обман, превращающий органы восприятия в механические аппараты копирования. Такое изображение он называл порочным. Второе — органический натурализм, являющийся первичной стадией познания, когда художник чувствует сложность действительности, ощущает ее, переживает, но не доводит изображение до представления без суммирования полученных впечатлений и без их анализа.

Подобная оценка натурализма перекликается с определением, которое дается в кратком словаре по эстетике: «**Натурализм** — это воспроизведение в искусстве явлений жизни без их идейно-эстетического осмысления и оценки, копирование действительности без художественного обобщения ее существенных сторон».

Итак, реалистическая композиция оперирует предметным началом. В случае ориентации на натурное изображение зритель ждет от художника подражания природе (портрет, натюрморт, пейзаж) или интерпретации натурального

изображения (стилизация на тему). Любой предмет, ставший объектом изображения, рисуется с наиболее выгодной точки зрения, позволяющей воспринимать его характерные черты. Некий уход от реалистического изображения, связанный с передачей настроения, наблюдается в произведениях импрессионистов. Преобразование, или интерпретация, реалистического изображения в другое изображение, вплоть до абстрактного, несет в себе иные возможности визуального языка. Отражение объекта и превращение его в некую образную модель связаны с различием или соответствием изображения и отображения, которое может быть полным, частичным, абстрактным.

Необходимо отметить, что любую идею как некий образ можно довести до зрителя различным типом изображения. Образное отражение адекватных форм предметного мира происходит на эмоциональном уровне и выражается в виде знаковых значений, заключающих в себе определенную символику. Имеются два полярных значения процесса объективации явлений предметного мира: *реалистическое* и *абстрактное*. Все остальные виды являются промежуточными. «Существуют пограничные состояния, когда знак либо ничего не напоминает, либо ассоциируется не с первоначальным, а с другим предметом. Форма одного объекта может переходить в форму другого за счет добавления или исключения какого-нибудь элемента» (78, 261).

### 2.3. Иконический способ изображения

**Иконический (изобразительный) знак** — это вид реалистического изображения в обобщенном виде. Не сле-

дует забывать, что любое изображение трехмерного объекта на плоскости всегда связано с получением новых качеств и признаков, которыми он не обладает, тем более при всяком условном изображении. Без отбора признаков объекта невозможно его дальнейшее преобразование. Снятие изобразительности с реального объекта и превращение его в некую сознательную условность связаны с постепенным отказом от некоторых характерных черт. Сохраняется неполное сходство с объектом. Это может касаться геометрической формы, цвета, внешнего абриса.

При этом мера условности выступает как способ художественного обобщения, целью которого является нахождение адекватных форм, но с другим смыслом. Сутью иконического изображения является отказ от некоторых пространственных характеристик (объема, светотени и второстепенных деталей), выделение в реальном предмете его видовых признаков: главного, типичного при сохранении или усилении пластической выразительности формы за счет линий и ограниченного количества тона или цвета.

Принимается во внимание визуальная сущность объекта, которая означает, что при восприятии такого знака по очертанию, форме и цвету мы устанавливаем сходство изображенного предмета с исходным. Это сходство позволяет зрителю извлекать из памяти образ, на который ориентирован воспринимаемый знак.

### 2.4. Геометрический способ изображения

**Знак геометрического подоби** — это также вид реалистического изображения в обобщенном виде, однако сте-

пень обобщенности в нем еще больше. Объект изображается через простые геометрические фигуры (круг, овал, треугольник, квадрат и производные от них формы). Геометрическая трактовка и переработка форм достигаются при помощи пластики линий, пятен, цвета. Как в природной, так и в рукотворной форме мы можем обнаружить геометрическую основу — от простой фигуры до сочетания нескольких фигур. Особенно наглядно это проявляется в архитектуре и изобразительном искусстве. Внешние очертания визуальных объектов, взаимное расположение частей диктуют конструкцию объекта.

Любой объект можно представить в виде соединенных особенным образом геометрических тел, каждое из которых характеризуется своими размерами и начертанием. Мир строгих геометрических построений на основе реального объекта впервые показал нам Пабло Пикассо. Достаточно вспомнить его пейзаж «Фактория в Хорта де Эбро» или портрет А. Воллара — это как бы взгляд художника на модель через треснутое зеркало (см. рис. 10 на цв. вкл.).

Геометрическое формообразование характерно и для произведений П. Сезанна, который сводил объекты изображения к конусам, кубам, сферам. Ведь кубистический метод не означает лишь того, что вместо головы художник изображает шар или куб, а вместо торса — цилиндр или конус. Прежде всего это четкое выявление конструктивной основы объекта, организации и трактовки объемных форм простыми плоскостями. Данный метод диктует переход от упрощенной формы к обобщенной детализации и может применяться не только в живописи, графике, скульптуре, но и в архитектуре. Кубизм, говоря словами французского поэта Г. Аполлинера,

это «искусство писать новые ансамбли при помощи элементов, заимствованных не у зримой, а у постигаемой действительности» (38, 80).

Кубистическое направление можно рассмотреть на примерах аналитического искусства П. Филонова, «проунов» Э. Лисицкого, супрематике К. Малевича, который выражал беспредметность плоскостными геометрическими фигурами. Для представителя направления неопластицизма (геометрического абстракционизма) П. Мондриана эти фигуры также явились основополагающими в творчестве, особенно прямоугольники, в которых он усматривал символ гармонии и уравновешенности. Известны его ранние поиски в преобразовании изображений церкви и дерева, в которых постепенно терялось сходство с объектами, а формы приобретали беспредметный, абстрактный характер. Художник считал, что прямой угол является соотношением двух крайностей, он символизирует собой пластическое постоянство, а использование унитарных цветов придает живописному произведению легкость и просветленность. Для чистоты плоскостного изображения он отказывался от применения кривых линий, вносящих, по его мнению, в картину некую иллюзию пространства; плоскостное изображение, получаемое за счет конструктивных модуляций прямоугольников, являлось для Мондриана средством выражения мысли, не связанной с пространством и временем, и представить его можно как простое соотношение асимметричного равновесия. Художественное наследие картин П. Мондриана используется в зарубежной архитектурной колористической практике (42, 137—138; см. рис. 11 на цв. вкл.).

Торговый центр «Сити» в Нижнем Новгороде (арх. Е. Пестов, А. Зеляев, Е. Павлова, С. Попов, И. Капустина,

2003 г.) также является наглядным примером использования цитирования произведений П. Мондриана в архитектуре. Колористический язык цвета, как мы видим, имеет причинно-следственную связь с обозначаемым явлением и в искусстве, и в архитектуре (см. рис. 12 на цв. вкл.).

## 2.5. Ассоциативный способ изображения

**Ассоциативный знак** — это изображение, в котором некоторые признаки формы отдельного объекта исключены, а оставшиеся комбинируются с признаками формы другого объекта. В ассоциативном изображении должны быть элементы узнаваемости некоторых черт прообраза, которые являются важнейшими частями восприятия формы. Случайное сочетание пятен, комбинаций линий, произвольных очертаний форм предметов соотносится с каким-либо образом, возникающим в нашем воображении на основе знакомых предметов, хранящихся в памяти (постоянно меняющиеся очертания облаков, разводы краски, фактура монотипии и т.д.). Любая форма может вызвать в нашем сознании ассоциации в результате тождественности очертаний. При этом признаки одного предмета переходят на другой предмет. Степень стилизации формы и условности в ассоциативном изображении выше, чем в предыдущих случаях, и творчество С. Дали — тому подтверждение.

В. С. Кузин отмечает, «что особенностью мышления художника, обусловленной активным участием в творческом процессе зрительных образов памяти и воображения, является ассоциативность. Ассоциации по контрасту (мираж оазиса в раскаленной солнцем пустыне. — *Примеч. авт.*), по сход-

ству (согбенная фигура старика и засохшего дерева. — *Примеч. авт.*) и по смежности (анalogии — застывшая фигура сфинкса и величие безмолвия полярного пейзажа. — *Примеч. авт.*) постоянно присутствуют в мыслительной деятельности художника на всех этапах его творческого процесса» (39, 161).

## 2.6. Символическое изображение

**Символический знак** — это условный знак-образ, с максимальной степенью обобщенности и экспрессии выражающий идею или отличительные черты какого-либо события или явления (по краткому словарю по эстетике). В рамках рассматриваемой темы это изображение определенного содержания, например: эмблема, флаг, символика детских рисунков, фирменный знак, химическая формула или математический знак и т.д. Как уже отмечалось, изображение объекта в сравнении с его прототипом представляет собой сопоставление, метафору. Это специфическая форма знаний, представленная с помощью образа или знака, в которых заложен определенный символический смысл. Таким образом, символическое изображение содержательной стороны знака представляет собой средство выражения, хранения и передачи информации об объекте. При анализе произведений искусства цветовая символика рассматривается недостаточно полно, хотя в прежние времена она была вторым языком человеческого общества (84).

Вернемся, однако, к практической стороне символического изображения на примерах обучающих упражнений. Зачастую в нескольких знаках использован один изобрази-



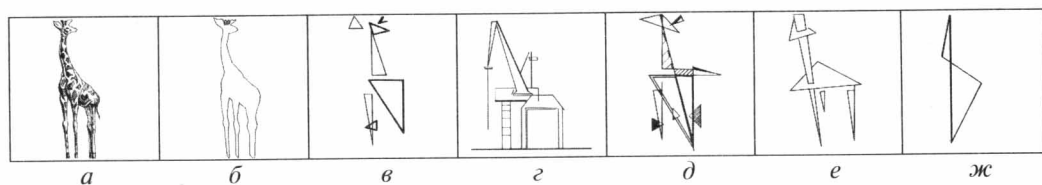


Рис. 2.2. Жираф. Студенческая работа

Способы изображения: а) реалистический; б) иконический; в) геометрический; г) ассоциативный; д) символический; е) абстрактный; ж) точечный или в виде пятна

тельный элемент, при этом он имеет различный смысл (рис. 2.2).

## 2.7. Абстрактный способ изображения

**Абстрактный знак** — это отвлеченный, построенный на абстракции знак, обособляющий те или иные стороны или свойства предметов для выделения их существенных признаков; равносильен понятию «чистая форма» (черный и белый квадраты К. Малевича). Абстракция в переводе с латинского означает «отвлечение». По сути она является формой познания, основанной, повторим, на мысленном выделении имеющихся свойств и связей предмета и отвлечении их от других. Данное понятие противопоставляется конкретному явлению (см.: Большой энциклопедический словарь).

Любое изображение всегда несет в себе элементы абстрагирования, так как в процессе отражения действительности мы думаем о разных этапах его создания, вычленив одно и отбрасывая предметные реминисценции. Абстракция, будучи условием познания сущности изображаемого и одной из важнейших ступеней мышления вообще, обуславливает проникновение нашего сознания в глубь изучаемого предмета или явления. Абстрагирование можно рассматривать как способ художественного видения; например, каллиграфия в своей основе всегда

близка к абстракции линий и пятен. Абстрактный образ является наиболее формализованным видом изображения, но его изобразительные возможности ограничены.

Абстрактные знаки воспринимаются по сходству и аналогии с реальными предметами, когда речь идет о несуществующих вещах и предметах. Если отвергается сходство с вещами и образной памятью, то знак становится условным указателем (индексом) чувств или неких символов, о значении которых можно лишь догадываться: их можно интуитивно воспринимать. Такова трактовка абстрактного знака В. Кандинским.

Абстрактное и реалистическое искусство находятся на противоположных полюсах и противопоставляются друг другу. Живопись называется абстрактной, если в ней нет ничего от объективной реальности, если ее можно рассматривать как живопись саму в себе, а оценивать — по различным свойствам, не зависимым от изобразительности или намека на нее. Вот что пишет по этому поводу И. С. Куликова: «Всякое воспроизведение натуры, даже очень смещенное, остается фигуративным, но из этого в равной мере следует, что воспроизведение, доведенное до такой степени, когда ничто в произведении не позволяет обнаружить исходный природный объект, воспроизведение, которое при взгляде на него ничем не напоминает воспроизводимое, бу-

дет иметь право называться абстракцией» (42, 118).

Основоположником абстракционизма является русский художник В. Кандинский, живший и творивший преимущественно за границей. Он открыл совершенно новое понимание беспредметной живописи и создал произведения, понимаемые с точки зрения содержания искусств.

## 2.8. Точечное изображение

**Точечный знак-сигнал** — это замкнутая, зрительно законченная геометрическая форма (точка, круг), знак предельной условности. Растровая система точек любой конфигурации позволяет формировать изображение (цифровое, буквенное, условно-изобразительное). В точечной композиции заключена краткая информация. Характерным примером является изображение мишени. Художественные примеры реализации точечного изображения можно проследить на примере произведений В. Вазарели.

Представители художественного течения ташизм (от франц. *tache* — пятно) создавали свои картины из пятен, используя различные приемы нанесения цвета с добавлением в краску редко применяющихся в живописи компонентов (уголь, песок, стекло и т. д.). Они считали, что цвет грязи в определенных обстоятельствах может быть не менее красивым, чем цвет неба.

Как мы убедились, показанные выше видоизменения объекта изобра-

жения всегда имеют материальное выражение. В изобразительном искусстве оно представлено в наглядной художественной форме.

В качестве обобщения можно привести слова Г. В. Степанова: «Весь процесс освоения живописного пространства есть поступательное движение в познании реальных закономерностей пространственного мира: он сопровождается “снижением” условностей, налагаемых извне, и одновременно возрастающим значением творческой личности художника. Следствием явилось многообразие стилей, манер, почерков. С другой стороны, освобождение от внешних ограничений повышает требования к собственным художественным качествам произведения. Но преемственность в развитии искусства не нарушается и не должна нарушаться. На место нормативных рамок и канонов приходит широкое осмысление всего опыта мирового искусства» (80, 95).

### Контрольные вопросы и задания

1. Что такой натурный знак?
2. Назовите известные вам законы построения изображения.
3. Что такое иконический (изобразительный) знак?
4. Что такое знак геометрического подобию?
5. Что такое ассоциативный знак?
6. Что такое символический знак?
7. Что такое абстрактный знак?
8. Что такое точечный знак-сигнал?
9. Прокомментируйте на примере творчества какого-либо художника систему его изобразительного языка.

# ФОРМАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ НЕИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

...Я направляюсь к искусству концепции, используя реальность как отправную точку, но не как конечный пункт.

Х.Миро

### 3.1. Различные уровни построения формальной композиции

Композиция как единый предмет учебной деятельности синтезирует проблемы профессиональной подготовки архитекторов и активно влияет на развитие общей художественной культуры. Важнейшим методом изучения основ формальной композиции является практическая творческая деятельность в освоении учебного материала. Использование и овладение композиционными средствами способствуют достижению наивысших художественных качеств в учебной работе.

Речь идет:

– во-первых, о процессуальной стороне творческой работы; имеются в виду осмысление темы, фиксация идей в рисунках, определение пластических, цветовых, тональных, фактурных и других средств выразительности, типа композиции и способов ее гармонизации;

– во-вторых, о композиционной структуре, складывающейся в результате аналитико-логических заключений, организации изобразительной формы и ее конструкции;

– в-третьих, о процессе воспроизведения темы в выбранном конкрет-

ном изобразительном ключе и технических приемах.

Еще раз напомним, что на **семантическом уровне** отрабатываются взаимосвязи и отношения объекта и его изображения, на **синтаксическом уровне** — приемы и способы интерпретации отображаемого мира и организации картинной плоскости; на **информационном уровне** — смысловые и эмоциональные связи, возникающие в результате контакта зрителя и картины (композиции).

*Грамматическому языку* построения формальной композиции предшествуют ознакомление, изучение, усвоение основ ее визуального языка и важнейшего принципа творчества — асимметрии.

*Визуальный язык* композиции включает в себя:

1) алфавит элементов формы: различных типов точек и линий, основных геометрических форм и их словесного выражения в виде фигуры, предмета, объекта, плоскости, поверхности, слоя, объема;

2) грамматику построения изображения отдельного предмета в плоском, объемном и пространственном виде;

3) архитеконику организации изображения, пропорциональные согласования целого и части;

4) средства организации пластики и средства гармонизации;

5) способы образного решения в разных видах изображения (10, 78—80).

Студент должен четко понимать и разграничивать смысл этих ключевых понятий, а также основных видов композиции, принципов их организации, количественных и качественных параметров, о которых речь пойдет далее.

### 3.2. Точка, пятно

В основе любого понятия лежит абстракция, отвлечение конкретных интересующих признаков с отстранением других. «Здесь надо отличать основные элементы, без которых произведение вообще не может быть создано в отдельном от прочих виде искусства. Все другие элементы должны быть обозначены как второстепенные» (34, 104).

Первым основанием воздействия живописи на человека, как считал Леонардо да Винчи, является точка, вторым — линия, третьим — поверхность, четвертым — тело, которое одевается поверхностью. Художник, выделяя точку, линию, пятно, плоскость, объем, сосредоточивает свое внимание на их качественных и количественных отношениях. Другие признаки, например технологические (чем они начертаны), могут игнорироваться в зависимости от цели их рассмотрения.

Обращение к первичным формам искусства вполне понятно. Чем больше наше желание заглянуть в будущее и понять настоящее, тем сильнее проявляется необходимость использовать положительный опыт прошлого. Большой интерес для нас представляют анализ и изучение отдельных элементов картины, сделанные В. Кандинским в книге «Точка и линия на плоскости». Он считал, что точка должна иметь определенные границы, контуры, отделяющие ее от окружения. При изменении размеров и форм точки меняется и относительное звучание абстрактной точки. Внешние границы точки определяют внешнюю форму (34, 112).

**Точка, круг** — это замкнутая, зрительно законченная геометрическая форма. Точка прочно держится на плоскости, не имея склонности к динамическому движению (рис. 3.1).

**Пятно** — это изобразительный след на поверхности плоскости или объема, содержащий в себе точку, линию, тон, цвет.

Пятном может быть живописный мазок, линия, штриховка, оттиск и т.д. Винсент Ван Гог, наделяя точку и линию цветом, использовал их в живописи.

Развитием точки является круг. Как отмечал В. Кандинский, он может иметь тысячу разных значений. Точка встречается во всех видах искусства. «В скульптуре и архитектуре она является результатом пересечения не-

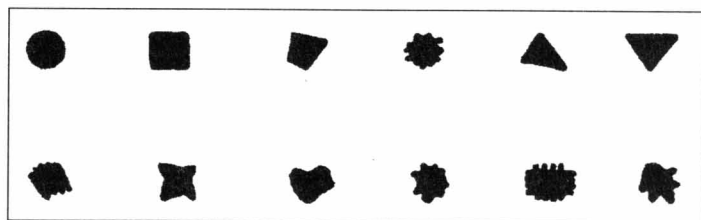


Рис. 3.1. В. Кандинский. Конфигурация точек

скольких плоскостей... Плоскости ею управляются и из нее развиваются. В готических зданиях точки акцентируются резкими обострениями и нередко подчеркнуты пластически, в китайских это достигается благодаря кривой, ведущей к точке, — становятся внятыми короткие, точные упоры, как переход пространственной формы к растворению в окружающем здании воздушном пространстве. Именно в такого вида постройках предполагается сознательное применение точки. Так как она планомерно распределяет и композиционно восходит к самой вершине устремленных вверх масс. Вершина = точка» (34).

Наиболее элементарным для восприятия является черное пятно в виде круга, квадрата, треугольника. Для К. Малевича квадрат подобен точке, линии, окружности. Геометрическая конфигурация пятна и его масса зависят от степени линейности плоской или объемной формы. При приближении их к контуру круга, прямоугольника, треугольника, а также к контуру шара, параллелепипеда, конуса, цилиндра. Контур в данном случае рассматривается как линия, придающая пятну форму и отделяющая изобразительное поле от фона. Вспомним, что в рисунках древнего человека мы встречаем слабо выраженные в смысле изобразительности силуэтные пятна, формы которых условны, а иногда почти абстрактны.

При рассмотрении пятен любой конфигурации наши глаза произвольно находят некоторую упорядоченность в их расположении. Также произвольно мы объединяем пятна в отдельные группы, силуэты которых чаще всего ассоциируются при восприятии с простыми плоскими геометрическими формами.

**Силуэт** — это простейший вид формы объекта на изобразительной плоскости.

Белый лист бумаги воспринимается как световое поле картинной плоскости. Любой штрих или мазок, нанесенный на эту плоскость, становится формой в световом пространстве, а след от кисти, карандаша, пера приобретает значение предмета. Силуэт — это первое впечатление от формы в пространстве. Силуэтное пятно можно рассматривать в виде изображения по принципу «негатив — позитив» или отношения фигуры (силуэта) и фона.

При заполнении картинной плоскости любыми изображениями в виде пятен, геометрических фигур или реальных предметов мы получаем то, что в психологии называется фигурой и фоном.

**Фон** — это чистый прямоугольник, а любой след в виде **фигуры** (совокупности определенным образом расположенных точек или линий) прерывает пустоту изобразительной плоскости.

В тех случаях, когда фигура или форма имеет реальные очертания, нам представляется, что объект находится в пространстве, ограниченном рамой. При этом четкость силуэта зависит от угла зрения, при котором воспринимается форма в целом. Если в общей цепи акта восприятия мы ощущаем форму как материальное свидетельство движения и одномоментного отражения характера его действия (например, одна из фаз прыжка спортсменов), мы видим и выделяем в предмете его силуэт. Он является наиболее выразительным свойством формы (рис. 3.2).

Силуэт как изображение (условно реалистическое или абстрактное) может рассматриваться в виде *ахроматического* или *хроматического пятна*. Всякое пятно уже есть форма, ибо его контуры придают ему зрительно воспринимаемую массу. Контуры показывают не только границы объемов, но и характер их взаимодействия с про-



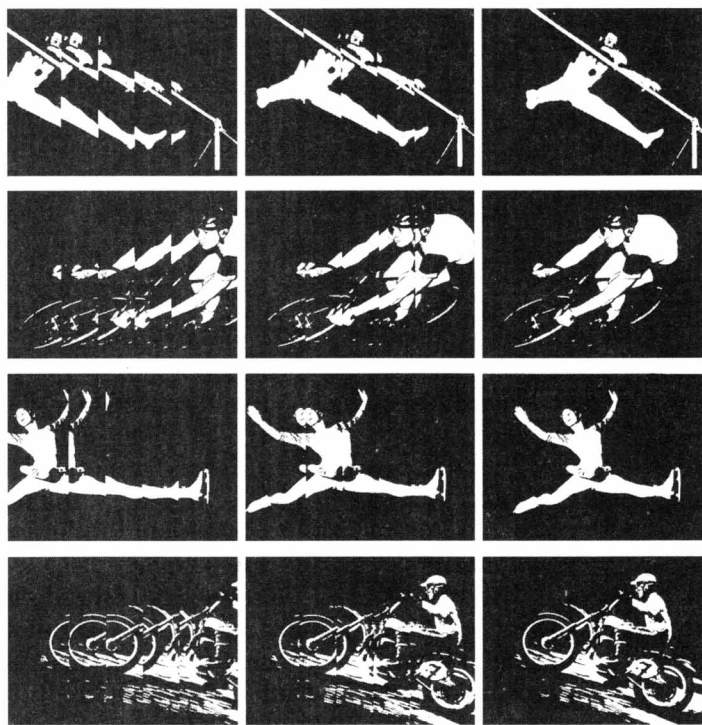


Рис. 3.2. *Х. Мюллер*. Телезаставка. Кадрированное фотоизображение движений спортсменов с длительной выдержкой. 1970

странством; они выступают в роли каркаса формы.

Контур обладает активной выразительностью. Внимание сосредоточивается на форме и в меньшей степени — на цвете. Швейцарский живописец и теоретик искусства И. Иттен при изучении цветовой гармонии в школе «Баухауз», чтобы освободиться от воздействия формы, использовал сетку шахматной доски. Размеры цветового пятна на белом и черном фоне будут выглядеть по-разному в соответствии с оптическим явлением иррадиации. На светлом фоне пятно будет зрительно уменьшаться, а на темном — увеличиваться.

При восприятии круга, т.е. циркульной формы, происходит концентрация внимания в этой точке и возникает ощущение движения. Подобное происходит и с пятном, условно впи-

сывающимся в эту циркульную форму. Размытые и неопределенные пятна визуального контура вызывают ассоциативный переход из одного состояния в другое, например стремление к линейности. Мастером композиции, использовавшим выразительные средства линии и пятна, был немецкий художник Х. Хартунг (рис. 3.3).

### 3.3. Линия

**Линия** — это цепочка точек. Линия начинается с точки и ею заканчивается.

Как отмечал художник А. Самохвалов, линия «есть одно из основных профессиональных действий с самых первичных изображений, существующих в истории, и должна, как утвержденная в составе профессиональных



Рис. 3.3. Х.Хартунг. Т. 1956—7. 1956

действий, создающих изображение, нести цвет, тем самым утверждается закономерность ее в концепции картины. Она остается границей цвета и исчезает в иллюстрации, становясь как бы нематериальной границей изображаемого предмета...» (72, 68).

Являясь одним из основных формообразующих элементов, линия позволяет передавать не только точные очертания объектов любой формы, но и эмоциональный настрой человека.

Для линии или линейной формы характерно преобладание длины над шириной. Линия является частью плоскостной формы в виде очертания (границы) различных по цвету и тону плоскостей.

Среди **прямых линий** различают три вида: *горизонталь*, *вертикаль* и *диагональ*, а все другие линии являются их разновидностью и отличаются по начертанию: прямые, кривые, зигзагообразные, дугообразные, комбинированные; разные

по толщине, длинные и короткие. По расположению на плоскости диагональные (наклонные) линии называются *свободными прямыми* и делятся на центральные и находящиеся вне зон равновесия. По современной терминологии это линии, расположенные асимметрично относительно центра симметрии плоскости изображения.

Как показывают результаты исследований в области экспериментальной психологии, эмоциональное воздействие линий различного начертания зависит от работы зрительного аппарата. Воспринимаются они по-разному. Горизонтальные линии воспринимаются с наименьшим напряжением глаз и потому вызывают ощущение спокойствия и умиротворения. В волнистых линиях, равно как и в вертикальных, заключен потенциал движения. (Человек в соответствии с силой гравитации удерживает свое тело вертикально, сохраняя равновесие.)

Наклонные линии и **правильные кривые** обладают динамическими свойствами. Они придают пространственную легкость положением одного из своих концов. Пространственное положение наклонных линий неустойчиво; для преодоления неустойчивости необходимы композиционные вариации с горизонтальными и вертикальными линиями. Ритмика параллельных наклонных и кривых линий и линий, контрастных по начертанию, воспринимается в движении; соответственно речь здесь идет о трехмерном начертании. Вспомним изображения лестничных маршей В. Вазарели или М. Эшера.

Вертикали, направленные вниз, вызывают ощущение устойчивости, снизу вверх — ощущение подъема, роста, преодоления. Названное эмоциональное воздействие линий на человека относят к привычным, устойчивым ассоциациям.

Контурные линии, обрамляющие форму, обладают большой выразительностью; взаимодействуя друг с другом, они создают эмоциональный настрой при зрительном восприятии. Эмоциональная значимость контурных линий — это свойство, вообще характерное для изобразительного искусства и архитектуры. Данный факт подтверждается появлением различных чувств и ощущений при восприятии контура любых форм — как предметных, так и абстрактных.

С точки зрения семиотики линии, образующие формы, являются эмоционально-эстетическими знаками, влияющими на формирование художественного образа. При взаимодействии таких знаков, имеющих пластический характер, а также возникающих ассоциативных и символических образов, выступающих в роли метафор, в сознании человека возникает художественный образ.

Итак, линии обладают устойчивым значением и выступают в качестве архетипа произведения. Леонардо да Винчи однажды сказал, что самая первая картина в истории состояла из одной-единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену.

В соответствии с терминологией В. Кандинского в линиях существуют *напряжение* — внутренняя сила, живущая в элементе, которая обозначает лишь часть создающегося движения, — и *направление*, которое определяется движением. «Разъединение создает основу отличия одного элемента от другого. Возьмем точку и линию. Точка несет в себе только напряжение и не может иметь направление, тогда как линия имеет и напряжение и направление. Если, например, прямую линию характеризовало бы только напряжение, то невозможно было бы отличить горизонтали от вертика-

ли. То же самое в полной мере применимо и к анализу цвета...» (34, 136).

В. Кандинский рассматривает классификацию трех видов линий: ломаных, волнообразных и комбинированных. *Ломаные линии* состоят из двух частей и являются результатом воздействия двух сил, а различие между ними зависит от величины углов: острый угол — 45 градусов, прямой — 90, тупой — 135 градусов, свободный угол — произвольный, — а также от длины ломаных частей. Психологическое воздействие этих линий он называет абсолютным звуком данных форм, имеющих определенные напряжения, которые способствуют завоеванию плоскости. Сложные ломаные линии — это результат совокупного множества линий различного начертания (см. рис. 3.4).

*Волнообразные линии* могут состоять из геометрических частей круга, из свободных частей или различных комбинаций тех и других (34, 161). Наиболее простая из них — геометрически-волнообразная кривая линия с одинаковым радиусом начертания и равномерным чередованием напряжений. В других свободно-волнообразных кривых происходят визуальные изменения геометрии линий, неравномерности чередований напряжений внутри их, изменения направлений движения и толщины линий, а также усиление или, наоборот, уменьшение энергии линии.

*Комбинированные линии* являются результатом соединения, варьирования рассмотренных выше линий; они имеют характер геометрический, смешанно-комбинированный и свободно-комбинированный с различными внутренними напряжениями, возникающими в результате движения.

Рассмотренные виды линий соотносятся с их качественными характеристиками, а вопросы их взаимодействия и способов группировки можно

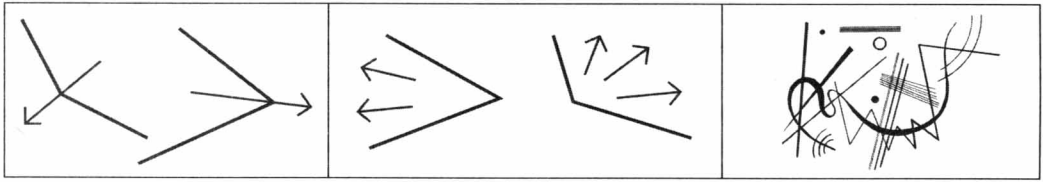


Рис. 3.4. Ломанные и волнообразные кривые линии как результат воздействия силовых направлений (по В. Кандинскому)

рассматривать с позиций композиционного взаимодействия, которое будет освещено в следующих разделах. Мы должны четко осознавать, что в пространстве форма ограничена поверхностями, границами формы, которые изображаются линиями, характер начертания которых связан с индивидуальным почерком автора.

В гравюре «Бесконечное единение» голландского художника М. Эшера, работавшего на стыке науки и искусства, мы видим, как его представления о бесконечности и кривизне пространства и объективные характеристики отражаемого мира получают свое художественное выражение. Две спиральные ленты, соединенные между собой, образуют изображение двух голов: женской и мужской. Ощущение бесконечного пространства усиливается сферами, находящимися вне, внутри и позади этих расчлененных полых изображений (рис. 3.5).

Можно отметить, что для каждого художественного течения характерна

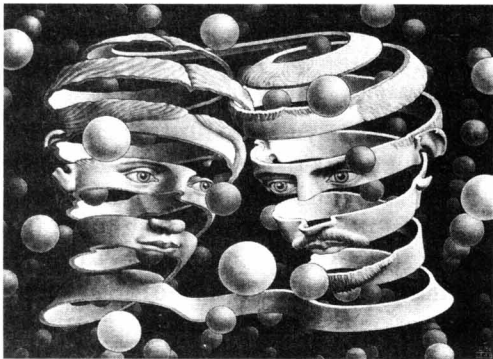


Рис. 3.5. М. Эшер. Бесконечное единение. 1956

своя пластика линии. Наиболее изящны и грациозны линии модерна.

В истории живописи мы имеем интересное направление — лучизм (предметный и беспредметный), основоположником которого был русский художник М. Ларионов. Суть лучизма заключается в том, что изображение реальных или формальных объектов и пространства достигается за счет пересекающихся, отраженных от неизвестно чего ярких, контрастных или мягких размытых линий-лучей (см. рис. 13 на цв. вкл.).

### 3.4. Плоскость

Существуют разные трактовки понятия плоскости.

**Плоскость** — это след движущейся линии, простейшая изобразительная поверхность, характеризующаяся размерностью по координатам  $x$  и  $y$  и конфигурацией. «...Плоскость, которая в природе есть частный случай, но которая в картине вмещает в себя трехмерность и в идеале намерение сопротивляться движению времени, т.е. сохранять созданную художником концепцию средствами профессионального действия» (72, 68).

Воспользуемся вновь теоретическими положениями В. Кандинского, который подразумевал под понятием «основная плоскость» материальную плоскость, призванную вместить содержание произведения.

Живопись как способ существования представляет собой реальную

двухмерную плоскость, которая одновременно и сама является пространственным элементом.

Геометрическая форма плоскости может быть различной: прямоугольной, цилиндрической, сферической. Масса и толщина плоскости также имеют большое значение. В барельефе, где плоскость превращается в поверхность объема, основой для пространственной глубины она не станет. В зависимости от этого она будет влиять как на форму композиции, так и на способ изображения. Материалы — бумага, холст, текстиль, левкас, керамика и т.д. — также влияют на композицию формой изобразительной поверхности.

В трактовке П. Мондриана первичные природные оппозиции проявляют себя через взаимодействие вертикали и горизонтали, линии и плоскости, хроматических и ахроматических цветов. По его мнению, эти элементы должны являться не переменным атрибутом в любой картине, находясь в состоянии гармонической уравновешенности. Композиции его картин, выполненных в духе геометрической абстракции, строились на пересечении вертикальных и горизонтальных черных линий, играющих роль своеобразной витражной решетки, которая ритмически видоизменялась. Часть прямоугольников этой решетки окрашивались в яркие насыщенные цвета — в противопоставление светлым, неокрашенным плоскостям. Вместе с тем П. Мондриан варьировал толщину линий, добиваясь при этом различного зрительного впечатления. Цветные плоскости располагаются в картинах различным образом: то в геометрическом центре композиции, то на ее краях. Они то соединяются, то разъединяются, становятся то легкими, то массивными. Цветовые элементы за счет этих приемов то тают, растворяются в плоскости картины, то заклю-

чаются в жесткие рамки (63, 188—189; см. рис. 14 на цв. вкл.).

Интересную концепцию формообразования разработал К. Малевич. В ее основе лежит небольшой набор геометрических форм, имеющих определенное смысловое значение. В соответствии с сегодняшней терминологией их можно определить как знаковые. Квадрат (простейшая форма) является основой многих фигур — круга, треугольника, многогранников. Систему геометрических форм или знаков К. Малевич увязывал с цветом. Причем о цвете первоначального элемента формообразования — квадрата — он писал по-разному: то только о черном, то о черном, белом и красном, то о черном, белом и четырех унитарных цветах — красном, зеленом, синем и желтом. Квадрат, по мнению К. Малевича, хорошо согласуется с другими элементами, которые содержат в себе символические образы. Он вбирает в себя и точку, и линию, и окружность. Знакам художник придавал некое смысловое значение, касающееся определенных черт и свойств объекта, а также их возможности вызывать эмоциональные чувства.

Получение из квадрата других знаков идет за счет его трансформации в прямоугольники, ромбы, трапеции. Полученные знаки могут группироваться и комбинироваться между собой для создания разных плоскостных структур и приобретать динамические направления по горизонтали, вертикали и диагонали. При этом может появиться ощущение притяжения элементов или их отталкивания. Динамические ощущения форм-знаков подчеркиваются контрастными цветами. Вместе с тем комбинации из прямоугольников, имеющих четко направленную ориентацию в горизонтально-вертикальном направлении, рассматриваются К. Малевичем как зритель-



но связанные с плоскостью и прикрепленные к ее границам. При этом, по его мнению, пропадает пространственность форм, а сами формы становятся безжизненными. (Однако на принципе горизонтальности и вертикальности зиждутся композиции П. Мондриана. — *Примеч. авт.*) К подобным формам К. Малевич относил и согнутые в дуги прямоугольники большого радиуса.

Анализируя структурообразующие элементы форм, К. Малевич искал взаимосвязь между основными геометрическими формами. Так, круг, второй формообразующий элемент в его концепции, получается в результате вращения прямоугольника вокруг своей оси. Он как бы держит в себе пространство и имеет потенциальную возможность выражать различные ощущения на плоскости. Статичность и устойчивость определяют расположение круга, близкого к геометрическому центру плоскости. Если же круг расположен в стороне от центра и движется к краям плоскости, он начинает «плавать» в иллюзорном пространстве. Эти состояния художник ощущает в цвете. Круг в центре он видит черным, в стороне от него — зеленым, на границах плоскости — красным, а наверху, в углу плоскости, — невесомым белым, с потерей массы, но еще не потерявшим ощущения динамики.

Итак, зависимость между расположением формы на плоскости и психическим ощущением условно обозначается цветом. Композиционная структура, состоящая из кругов-знаков, становится символическим выражением различных ощущений: динамика движения формы воспринимается как красная, покоя — зеленая, бесконечности — черная и невесомости — белая. Конечно, то, о чем сказано выше, не надо принимать за реальные цве-

товые ощущения, так как, где бы ни находился круг на плоскости, он не теряет своей тональности.

Круг в отличие от квадрата не имеет потенциальной возможности создания новых форм, но в композицию из кругов могут включаться квадраты, прямоугольники и более сложные фигуры.

Третьим элементом формообразования, по Малевичу, является крест, который получается из двух прямоугольников за счет поворота одного из них вокруг оси. По тональности он может быть черным или белым. Эта форма обладает, как считал художник, внутренней выразительностью и высокой концентрацией ощущений. Форма креста при удлинении стремится к линии, теряя в массе и зрительно облегчаясь. При дальнейшем движении крест утрачивает материальность, его физические границы ступеньваются до ощущения «белого знака» — невесомости.

В качестве примера этой концепции рассмотрим картину К. Малевича «Черный квадрат», которая стала своего рода манифестом нового направления. Историческая ценность картины заключается в том, что художник впервые показал зрителю чистую форму как первооснову языка искусства или простейшего языка супрематической живописи, в которой все сведено к нулю: краски, формы, структуры. Художник творит новый мир из этого «ничто». Квадрат — основополагающая форма, из которой зародились круг и куб. Черное и белое являют собой тьму и свет, это плоскость и бесконечность, это сочетание простоты и сложности. В этом начало и суть нового направления, открытого К. Малевичем, — супрематизма, означающего «высший», «верховный». Все остальные открытия в этом направлении вторичны. Некоторые исследователи

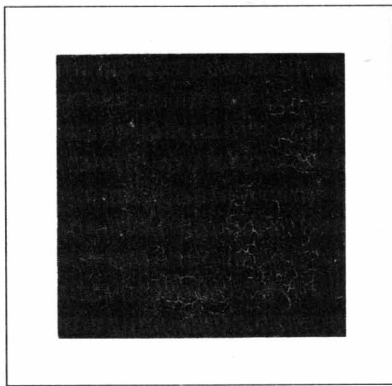


Рис. 3.6. К. Малевич. Черный квадрат

считают, что в простом квадрате заключен определенный смысл и тайна бытия. Другие утверждают, что это — окно, открытое в ад (86).

В картине К. Малевича большое значение имеет не только характер и фактура поверхности квадрата, но и соотношение масс и пропорций черного и белого полей. Картина явилась результатом теоретических исследований художника и практическим итогом полного отстранения от реальности в пользу абстрактного мышления и абстрактных форм. Однако это направление тупиковое, дальше двигаться некуда (рис. 3.6). «Можно субъективно принимать или не принимать душою модернистское искусство, можно соглашаться или не соглашаться с позитивной ролью абстрактного искусства в формировании предметного мира и в развитии современного дизайна. Это ничего не меняет. Ибо в историческом процессе формирования художественной культуры его роль объективно определена и представляет собой определенный этап в ее развитии» (15; 288).

В супрематических произведениях К. Малевича мы наблюдаем простые разнонаправленные проекционные формы. Это отвлеченные конструкции-знаки. Малевич считал, что супрема-

тизмом заканчивается эволюция живописи и что пришла пора открывать новые виды искусства. На основе динамического супрематизма он создает *архитектуры*, объемные конструкции, прообразы новой, современной архитектуры, нашедшие свое воплощение в архитектуре конструктивизма.

Изложение материала в данном разделе будет недостаточно полным, если не развести понятия *плоскость* и *поверхность*. Изобразительная плоскость в искусстве воспринимается нашими чувствами и мыслями, а фактурная поверхность (холста, бумаги, стены и т.д.) — это чисто физическое свойство. Крупнозернистый холст на подрамнике с материальной точки зрения представляет собой плоскость в соответствии с геометрическими параметрами, но с точки зрения зрительного восприятия это уже пульсирующая поверхность. Поэтому цветовые пятна и их тональные отношения создают впечатление различной пространственной глубины, а плоскость как изобразительное, эмоциональное понятие имеет тенденцию к разрушению, и любое случайное пятно вызывает беспокойство.

Любое изображение в виде линии или абстрактного пятна пространственно, а всякое пространство противостоит поверхности, если оно не организовано в глубину, вне зависимости от того, насколько изображение абстрактно либо иллюзорно реально. Живописный, красочный рельеф также иллюзорен. Краски, нанесенные на материальную поверхность, могут лежать в одной физической плоскости, но всякая геометрическая плоскость в соответствии с восприятием человека требует подтверждения зрительного ощущения глубинного равновесия физических качеств этой плоскости. Утверждение физических качеств поверхности не мешает изоб-

ражению, изобразительная сила не уничтожает это качество. Использование линейной, воздушной и цветовой перспектив является способом и удаления, и возвращения ощущений нашего зрительного аппарата на поверхность плоскости. Живописный рельеф, при котором достигается равновесие между движением глаз в глубину и обратным движением к поверхности, и есть плоскость (идеальный случай — гладкая поверхность). Богатство живописного изображения достигается не иллюзорной глубиной, а количеством пространственных планов. Сжатость или растянутость планов определяется художником.

Плоскость определяет поверхность формы в горизонтальном и вертикальном направлениях и характеризует одну из стадий восприятия формы. Понятия плоскости и объема определяют различные фазы восприятия какой-либо формы.

### 3.5. Объем

**Объем** — это общее количество включенных в художественное произведение исходных форм различной конфигурации. Плоскость и объем принадлежат к двум исходным формам, образующим иллюзию зримого пространства (см. рис. 15 на цв. вкл.).

В живописном и скульптурном изображениях действует закон рельефа. Он заключается в том, что любое объемное изображение имеет переднюю и заднюю плоскости. Особое значение имеет задняя плоскость. Рассматривая глубину, мы останавливаемся взором на непроницаемой границе плоскости, удерживающей изображаемое пространство. В этом проявляется особенность зрительного восприятия, ибо данный вид изображения строится на основе перевода



Рис. 3.7. Гризайль-ахроматика.  
Студенческая работа

пространства на плоскость с заданной глубиной, величина которой определяется автором. Выступающие выпуклые точки не должны выходить за мысленную переднюю плоскость, а все остальные подчиняются задней поверхности, которая исключает иллюзию глубины. Указанная закономерность в живописном изображении всегда должна быть оправдана. Своего рода внешней стилизацией рельефного изображения является альфрейная живопись (ахроматическая и монохроматическая, условно передающая объемность объекта изображения) (рис. 3.7).

Известен также и контррельефный способ построения пространства. Он позволяет воспринимать изображение не по законам оптической перспективы — от себя, а — на себя.

### 3.6. Пространство

**Пространство** — это ограниченное плоскостью картины иллюзорное изображение предметов, имеющих форму и объем.

В живописи должно находить свое отражение различное восприятие пространства и отношение к нему, ибо каждый художник занимается не только художественным постижением, но и переводом его на плоскость, в которой создается иллюзорное пространство. Трактовка пространства может быть различной. Так, в работах швейцарского художника Г. Эрни изобразительное пространство подобно скульптурному барельефу. Лепка объемов направлена не в глубину картины, а на зрителя. Изображаемые им объекты находятся в границах небольшой плоскости, образуемой фоном и невидимой, но ощущаемой поверхностью. Поэтому изображения, существуя в границах столь сжатого пространства, получают особую вы-

разительность и цельность. Принцип равновесия его (Эрни) художественной изобразительной системы выражает связь пространства и пластики (рис. 3.8).

Геометрическая перспектива как определенная система построения пространства помогает созданию иллюзорной картины видимого мира, однако художника не всегда удовлетворяют правила геометрической перспективы. Зачастую он вносит в существующие правила свое видение различного пространства — открытого или закрытого, тесного или просторного, — которое находит отражение в его представлениях.

Объективно существуют две основные формы перевода пространства в изображение: *перспективное построение*, свойственное станковой картине, и *обратная перспектива*. Живописное пространство в станковых произведениях ограничено рамой и является границей изображаемого пространства (фрагмента или кадра). В монументаль-



Рис. 3.8. Г. Эрни. Лошади. 1956

ном и орнаментальном искусстве, в иконописи отсутствуют границы, свойственные станковым картинам, в них присутствует условная протяженность пространства.

В.А. Фаворский в своем курсе по композиции во Вхутемасе отмечал три способа перевода пространства на плоскость: *египетский, греческий и византийский*. Четвертого способа, по его утверждению, быть не может, так как третий обобщает достижения первых двух и исчерпывает возможности построения пространства.

В египетском искусстве на первый план выходит восприятие неограниченного пространства, заложенного самой природой, как образа вечности. Система композиционного построения изображений основывалась на методах ортогональных проекций. При этом достигалась полнота изображения фигуры: голова — в профиль, торс — в фас. При таком способе изображение (в фас и профиль), по словам Фаворского, стремится к движению. Настенные росписи строились горизонтально по ленточному принципу. Вертикальная координата в них являлась осью движения предметов и фигур. В искусстве Египта ясно прочитываются связи с орнаментом, включающие сложные вариации симметрических построений, при которых композиции имеют тенденцию к непрерывности (см. рис. 16 на цв. вкл.).

В дошедшем до нас греческом искусстве (росписи на вазах) мы обнаруживаем иные способы и приемы изображения пространства: лаконизм изобразительного языка, плоскостную трактовку изображения, при которой происходит наложение предметов друг на друга, а также движение форм относительно вертикальной оси. Все это позволяет говорить о пространственных планах, о движении в глубину плоскости. Греческое восприятие про-

странства опиралось на равновесное сочетание статики и динамического движения (см. рис. 17, 18 на цв. вкл.).

Для византийского искусства характерно сферическое построение пространства. Сюда можно отнести также панорамные изображения (обозрение с высоты) и географическое пространство в виде архитектурного пейзажа с природным окружением (см. рис. 19, 20 на цв. вкл.).

### 3.7. Субординация и координация.

#### Динамические оси, силовые линии, опорные точки, композиционный центр

В произведениях изобразительного искусства воздействие фигуративных или нефигуративных форм основано на взаимосвязи, соотношении и упорядоченности всех частей композиции по их значимости. Это означает субординационную компоновку форм и выявление главного в композиции (доминантные и акцентные части), второстепенных (основных) и дополнительных элементов. Это относится и к координационной взаимосвязи частей композиции по содержанию и форме.

Иначе говоря, **композиционная координация** — это визуально легко читаемые согласованность и равнозначность однородных частей композиции или отдельных форм, построенных по принципу соразмерности, подобия, симметрии и антисимметрии, метрических повторов. Примером могут служить природные формы (структуры): листья, соты, цветы и т.д.

**Композиционная субординация** — это противоположное проявление визуальной неравнозначности отдельных частей композиции или отдельных

форм по принципу их ритмического чередования, иерархической соподчиненности, различия и контраста, конфигурации, расположения и информативности. По своей значимости она является более активной и ведущей формой упорядоченности единого целого.

Главными характеристиками факторов координации и субординации являются:

1) сходство — различие геометрической структуры форм композиции (чем больше подобие между частями, тем меньше субординация между ними);

2) сходство — различие геометрического типа форм композиции (чем больше различие между геометрическими типами форм, тем выше уровень признаков субординации);

3) размерность частей и площадей форм композиции (одинаковость и близость форм по величине соответствуют координационным связям, а различие форм в размерности — субординационным);

4) расположение частей форм в композиции (равномерность распределения означает равнозначность ее частей, а неравномерность, особенно в точках визуального внимания — композиционных узлах, центре осей симметрии, — их субординацию).

Проявление свойства координации — субординации в композиции в целом означает, что при соразмерности и сходстве форм их роль равноценна, а взаимосвязи осуществляются по первому типу. При отличии и несоразмерности форм взаимосвязи осуществляются по второму типу (12, 104—105).

Направленность построения и развития композиции определяют *динамические оси*, влияющие на активность элементов композиции, их иллюзорную пространственную связь; они являются важным эмоциональным сти-

мулом (раздражителем) и эмоциональным резонансом (адекватным ответом). Каждый объект, по мнению Умберто Боччони, теоретика футуризма, содержит в своей форме «силовые линии», величину воздействия которых необходимо учитывать при создании формальных композиций. Структурные, или силовые, линии, воспринимаемые как граница различных форм, цветов, тонов, пространств, определяют движение изобразительных масс и представляют собой границы, внутри которых происходит эмоциональное зрительное восприятие. По направлениям этих линий активизируются воображение, фантазия, память человека.

В любой композиции есть система визуального акцентирования: сосредоточенные и рассредоточенные точки и осевые направления (горизонтальные, вертикальные, диагональные, криволинейные, круговые, комбинированные). *Опорные точки* акцентируют систему структурного построения композиции, ее иерархические связи. Причем любой из этих элементов имеет свое значение. Так, горизонтальное направление предполагает протяженность, ширину. Вертикальное — высоту, подъем, спад, стремление, легкость. Точка пересечения горизонтали и вертикали являет собой место акцентирования встречи этих направлений. Энергичные повороты форм, напряженные дуги, жесткие углы, узлы пересечения разнонаправленных траекторий движения, диагональные направления, сходящиеся в поле зрения, — все это обеспечивает движение в глубину композиции и уводит за ее пределы.

Динамически направленные оси связаны с опорными точками, ведущими к *композиционному центру*. Под ними подразумеваются элементы, детали, отдельные формы, влияющие на



направленность восприятия и воображение зрителя. Таких точек не должно быть много, и они должны строиться в соответствии с иерархической значимостью.

В цикле работ Л. С. Поповой «Пространственно-силовые построения» фигурируют вертикальные, диагональные разнонаправленные линии, прямоугольники и треугольники, движущиеся круги и спирали, пересекающиеся между собой и парящие в невесомом пространстве под действием центостремительных и центробежных сил, подчеркнутых контрастным взаимодействием насыщенных цветов (55; см. рис. 21 на цв. вкл.).

«Мы всегда находим инстинктивно исходную точку — “начало” произведения, откуда идет последовательность наблюдения. При композиции центостремительной мы проделываем то же самое, но из исходного пункта, лежащего не в центре, и пробегаем путь по картине к центру» (91, 112). Это высказывание В. А. Филина перекликается с мыслью художника А. В. Куприна: «Надо видеть обобщенно, что-то главное выделять, на нем фиксировать свое зрение, а второстепенное обобщать. В картине должны оставаться пустоты» (38, 228).

Деталь может играть ведущую роль в характеристике объекта за счет преувеличения ее значения либо сознательного ее выделения. Говоря иначе, в композиции выделяется главная деталь (главный элемент или группа относительно других элементов — *композиционная доминанта*), в результате восприятия которой мы получаем целостное впечатление. Таких деталей-акцентов не должно быть много, и связь их должна осуществляться в иерархической последовательности.

Таким образом, *композиционным центром* можно назвать предмет

(часть предмета, отдельный предмет или группу предметов и т. д.), который скомпонован таким образом, что привлекает внимание зрителя. Этот предмет акцентируется графическими или цветовыми средствами. Наши глаза независимо от воли всегда реагируют на яркое цветовое пятно, на его насыщенность, противопоставление теплых и холодных цветов, а другие элементы изображения в своем звучании должны быть соответственно приглушены.

Вместе с тем этот главный предмет (композиционный центр) вовсе не должен быть самым большим по размеру или занимать много места. Его назначение — привлекать к себе внимание: это главный энергетический узел картины.

Наличие композиционного центра не зависит от жанра и стиля и присутствует в любом случае в живописных произведениях различного направления, в том числе и авангардного.

Отметим некоторые из множества существующих способов выявления композиционного центра картины. Он может быть размещен в геометрическом центре картины, что характерно для произведений эпохи итальянского Возрождения. Классическим примером может служить «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи.

Одним из широко применяемых средств определения композиционного центра является прием изоляции, который мастерски использован художником А. Ивановым в картине «Явление Христа народу» (рис. 3.9).

Для определения главного в композиции используется прием контрастного освещения, с помощью которого выделяется самое существенное (картины Рембрандта), а также tonальный контраст в отношениях главных и второстепенных пятен изображаемых форм, при этом можно при-

менить и контраст в их размерах. Выделяющаяся по размерам форма — большая в окружении маленьких или маленькая в окружении больших — переводит на себя наше внимание, при этом остальные формы могут восприниматься общим пятном.

Наряду с перечисленными приемами могут использоваться противопоставления и явные отличия в направлениях движения форм. Для определения композиционного центра художники в своих произведениях используют чаще всего различные приемы.

Существует также *оптический центр картины*, который располагается выше геометрического центра на одну треть расстояния до верхнего края и представляет собой не отдельную точку, а некую протяженную зону, в которой может находиться изобразительная форма или ее фрагмент.

### 3.8. Интуиция и анализ

Одной из важнейших проблем обучения архитектурно-художественному творчеству является проблема формообразования или, иначе говоря, раскрытия потенциальных возможностей личности в области фантазии и композиции. Методы, используемые для развития профессиональных навыков, чаще всего имеют четко направленную аналитическую составляющую. Такая односторонность не способствует, однако, формированию той части нашего сознания, которая связана с воображением и интуицией (озарением). А без них, как известно, не бывает новых открытий и достижений в любой области человеческой деятельности. Чтобы не быть голословными, попытаемся прояснить для себя значение понятия «интуиция». Интуиция, собственно, и дает толчок к озарению.

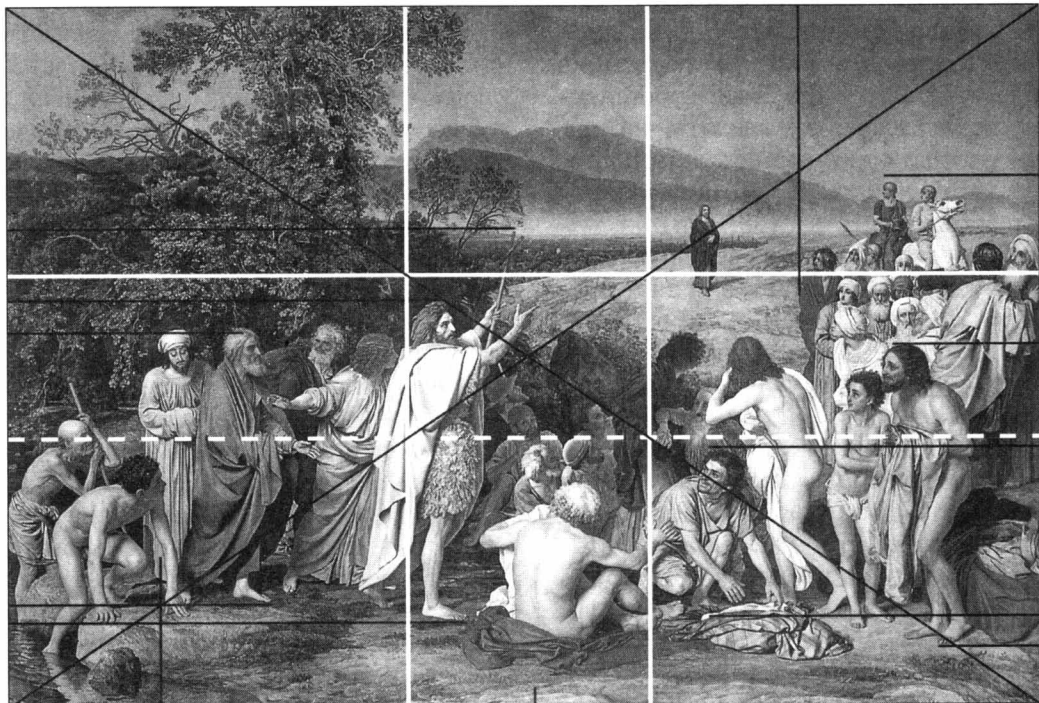


Рис. 3.9. А. Иванов. Явление Христа народу. (Определение композиционного центра картины)

Многие психологи считают, что механизм возникновения осознанных и интуитивных умозаключений одинаков, различие состоит только в определенной последовательности логических шагов. В первом случае таких шагов немного и осуществляются они медленно и осознанно. Во втором — цепочка шагов большая, но сам процесс протекает стремительно и при этом возникает ощущение озарения.

Другие психологи, не отрицая подобных представлений, полагают, что интуиция не всегда проявляется подобным образом. По их мнению, при взаимодействии с реальностью человек (ученый, художник, писатель, архитектор) приобретает как осознаваемый, так и неосознаваемый опыт. Во время раздумий над картиной, книгой или проектом в сфере сознания происходит осмысление неосознанного жизненного опыта, и это ощущение мы называем озарением.

Последователи и той и другой точки зрения определяют интуицию как нечто неподконтрольное сознанию. Но вместе с тем в рамках этих представлений отмечается, что условия для проявления интуиции поддаются сознательному культивированию в виде систематизированных знаний, творческого опыта и упорного труда.

По мнению физика-теоретика Е.Л. Фейнберга, *интуиция* есть усмотрение объективной связи вещей, не опирающееся на логическое доказательство. Любой вид творчества направлен на создание новой информации, сопряженной с эстетическими переживаниями, и этот процесс реализуется интуитивно (89).

Познание различных закономерностей в изобразительном искусстве вооружает нас знаниями, поэтому большое значение имеет ориентация на развитие индивидуального творческого мышления. В искусстве многое по-

стигается интуитивно, и роль интуиции является определяющей.

Сложность творческих процессов, происходящих в нашем мозге, превышает предел возможностей, доступных сознанию. Это не позволяет взять их под контроль, но активизация творческих процессов возможна. Формирование творческого потенциала, как и всякой способности, нуждается в развитии, постоянном тренинге, который должен быть нацелен на преодоление шаблонного мышления и обеспечивать получение результата, содержащего в себе свежие идеи и элементы новизны.

Стимуляция нахождения самостоятельных творческих решений, установка на пробуждение воображения и формирование профессионального видения того, что создается, являются одним из механизмов активизации психологической составляющей нашего сознания.

В немецком искусстве начала XX в. широкое распространение получило направление чувственного интуитивизма. Наиболее полно оно проявилось в экспрессионизме. Экспрессионизм в широком смысле слова представляет собой сумму приемов контрастно-конфликтных отношений, подчеркнутой выразительности и повышенного эмоционального внимания к определенным сторонам жизненных явлений. Предметы и явления внешнего мира стали для художников средством, материалом воплощения собственного восприятия мира. Свои ощущения, впечатления и чувства они стремились доносить до зрителя с предельной выразительностью. В соотношении восприятия и действительности первичным представляется внутренний мир художника, а вторичным — внешний мир, на который проецируется мир внутренний. Эта формулировка понимается как бессознательное проециро-

вание души художника на неодушевленные предметы, которое находит свое выражение в творчестве. Средством воплощения этого процесса в изобразительном искусстве явилось использование сочетаний формы и цвета, различных линий и ритмики, которые рассматривались как некие динамические силы. Также использовался прием противопоставления мягких криволинейных форм жестким графическим формам, позволяющий при восприятии концентрировать внимание зрителя на не явно выраженном объекте (см. рис. 22 на цв. вкл.).

Определяющая роль интуиции проявляется наиболее отчетливо на стадии воплощения художником своего замысла. Для уточнения специфики понятия «интуиция» уместно привести высказывание М. Шагала: «Петь как птица, не руководствуясь никакими теориями и правилами». В Большом энциклопедическом словаре это понятие определяется как способность постижения истины путем ее непосредственного усмотрения без обоснования с помощью доказательств.

Художник Е. Кибрик считал интуицию одной из основ композиционного мастерства. Вот что он говорит по этому поводу: «Первый этап художественного творчества — интуитивный, следующий этап требует анализа сделанного. Только гармоническое соединение интуиции и анализа позволяет создать хорошо скомпонованное, законченное произведение.

Анализ начинается с умения верно оценить то, что сделано по чувству. Это важнейший момент в практике художника. Часто я наблюдал, как опытные, талантливые художники небрежно бросали прекрасные замыслы, и так же часто видел напрасный труд, затраченный на лишние смыслы затеи.

Способность к творческой интуиции — проявление одаренности худож-

ника. Способность к анализу, т.е. к логическому рассмотрению своего творчества, необходимо развивать, воспитывать. Идя от содержания к форме и разбирая сделанное интуитивно, художник устанавливает не только взаимоотношения персонажей между собой и средой, формат композиции, но сам мотив ее и даже средства исполнения. Только сумев проанализировать созданное по интуиции, художник может найти пути и средства к заключительному этапу творчества, ведущему к законченности. Но плодотворен только такой анализ, который способен как бы озарить путь к завершению, вдохновить автора, вызвать тот подъем чувства, который позволяет как бы на одном дыхании привести вещь к концу взволнованно и точно. Схема процесса творчества будет, пожалуй, такая: интуиция — анализ — интуиция. Ибо искусство и начинается, и кончается, да и воспринимается чувством. Объясняется же с помощью анализа» (66, 179—180).

Как видим, одними из важнейших задач в творческом процессе являются получение направляющего импульса в сознании личности, пробуждение и раскручивание профессионального потенциала.

Немецкий философ А. Шопенгауэр считал интуитивное познание высшим уровнем познавательной деятельности, первичным он предполагал представление, возникающее в сознании человека в результате созерцания, во время которого тот воспринимает идею предмета как единого целого вне пространства и времени. Было бы ошибочно так думать, ибо тем самым закрываются пути разумного познания мира, рассудок подменяется интуицией, а творческая деятельность — созерцанием.

«Только через чувство может быть достигнуто художественно-истинное...

Никогда, даже при точнейших пропорциях, при вернейших весах и подвесках, не создается истинный результат от головной работы и дедуктивного взвешивания. Таких пропорций нельзя вычислить и таких весов не найти готовыми... Пропорции и веса не вне художника, а в нем самом, они — то, что можно назвать также чувством границы, художественным тактом — качества, прирожденные художнику и возносимые вдохновением до гениальных откровений» (33, 120—122).

Приведенные высказывания говорят о роли интуиции и логики, но равноправны ли они при создании произведения? Вот мнение В. Кандинского, высказанное им на лекции в г. Кёльне: «Рождение произведения носит космический характер. Зачинателем произведения, следовательно, является дух. Таким образом, в абстракции произведение существует и до своего воплощения, делающего его доступным человеческим чувствам. Для этого необходимого воплощения любое средство будет оправданным. Значит, логика важна в той же мере, что и интуиция. Оба эти начала исследуются творческим духом, который отвергает ложное в них обоих. Поэтому логика не может быть отвергнута лишь потому, что она по своей природе чужда интуиции. По этой же причине не может быть отвергнута и интуиция. Однако оба начала сами по себе бесплодны и мертвы, если не управляются духом. Если дух отсутствует, ни логика, ни интуиция не могут создать вполне совершенного произведения искусства» (33, 319).

Интересно и высказывание швейцарского художника А. Бёклина, который считал, что настоящее художественное произведение является импровизацией, а любой расчет, построение и предварительная компоновка

являются ступенями для достижения цели, которая для художника может быть неожиданной. Конечной целью картины, как мы знаем, является стремление художника выразить свои внутренние впечатления и чувства в присущей только ему живописной форме.

Известно, что уникальный художник П. Н. Филонов при создании картин сумел соединить два взаимоисключающих начала: аналитическое и интуитивное. Суть его метода заключалась в тщательной проработке каждого элемента плоскости картины (точки, линии, пятна, формы, цвета) в целях достижения определенного уровня эмоционального воздействия. В то же время живописная пластика конструкции картины определялась интуицией автора. При этом он зачастую использовал геометрический способ изображения объекта и работал в двух направлениях: от общего к частному и от частного к общему.

Аналитический метод художника основан на принципах «видящего» и «знающего» глаза. «Видящий» глаз видит предметы поверхностно, только их цвет и форму, а «знающий» глаз позволяет увидеть мир насквозь, сделать наглядными невидимые процессы его становления, роста. С помощью «знающего» глаза и аналитической интуиции можно достичь наиболее полного объективного представления о мире, как утверждал Филонов. Свой метод он называл также «двойным натурализмом».

Художник писал: «Каждый мазок или прикосновение к картине есть точная фиксация через материал и в материале внутреннего психического процесса, происходившего в художнике, а вся вещь целиком есть фиксация интеллекта [буквально фотография], интеллекта того, кто ее делал» (31, 34). И далее, по мнению П. Н. Филонова,



изображаемое лежит в мыслительной сфере, умопостижимой области понятий, образов, представлений — в сфере памяти, знания, опыта. «Знающий глаз исследователя-изобретателя — мастера аналитического искусства стремится к исчерпывающему видению, поскольку это возможно для человека, он смотрит своим анализом и мозгом и им видит то, что не берет глаз художника» (31, 35). П. Н. Филонов писал, что художник «обязан видеть мозгом, или “знающим глазом”, как неким внутренним оком, позволяющим более глубоко, на интуитивном уровне взаимодействовать с предметом» (31, 35). Наиболее исчерпывающе этот тезис выглядит в его картине «Формула петроградского пролетариата», считающейся апофеозом творчества художника. Нас не только поражает содержание, но убеждает и форма произведений П. Н. Филонова, их «сделанность». Возникновению в нашем сознании фигуративного образа при рассмотрении его картин предшествует беспредметная увертюра из простых форм. Затем из кажущегося хаоса цветовых пятен и линий начинают появляться контуры предметов, домов, людей. Они различны по масштабу и своему расположению в пространстве картины, но воспринимаются единым целым (см. рис. 23 на цв. вкл.).

Сам художник считал, что писать нужно не только «вещи», но и свое отношение к ним, выражать свое понимание их. Только в этом случае «интуиция мастера изобретет для них новые формы». Пользуясь теоретическими положениями, изложенными П. Н. Филоновым в его работе «Канон и закон», можно сказать, что «понятие о содержании определяет действие формой».

Художественная форма позволяет совмещать и противопоставлять несов-

местимые вещи, в силу чего создается художественная реальность, выражающая неповторимость бытия и существующая по своим эстетическим нормам.

«Следует считать недостаточным анализ композиции как состава и расположения частей изображения и системы средств изображения безотносительно к ее смыслу. Стилизовое понимание законов композиции как законов единства внешних, в том числе и конструктивных, форм не проникает в ее формообразующий код. Следует считать недостаточным и анализ композиции только со стороны предметно-изобразительного содержания... Содержание картины непременно включает и эмоциональное содержание» (19, 32). Но оно может быть индизобразительным, символическим, аллегорическим и т.д. Тем не менее вне зависимости от сложности содержания смысловая связь выражается в конструкции композиции, включающей не только изобразительный аспект, но и *идейный подтекст*, эмоциональную составляющую и другие компоненты живописной семантики, меняются характер композиционных средств, тип композиции и композиционные взаимосвязи (портрет, пейзаж, натюрморт).

Поэтому критика нефигуративной живописи (отказавшейся от предметной реальности, заменив ее беспредметной реальностью) через призму классических идеалов или в соответствии с идеологией и главенствующей ролью реалистического направления в живописи во второй трети XX в. имела исключительно негативную окраску (19, 42).

Такая же оценка звучит и в высказываниях Н. Н. Волкова: «В абстрактной живописи *теперь* (в произведениях В. Кандинского, К. Малевича и других крупных представителей формально-



го искусства связность, надо полагать, не отрицалась. — *Курсив и примеч. авт.*) существует культ полной бес-связности, типичной для непроиз-вольного заполнения плоскости пят-нами, частями изображений, линия-ми — друг на друге, рядом, без вся-кой заботы о связях и даже о разме-щении на листе, случай бессвязности пятен и линий картины, подобный некоторым рисункам душевнобольных. Здесь могут быть и обрывки предмет-ного содержания, но нет смысла. Это бред. Впрочем, бред может быть ос-мысленным» (19, 34).

В позиции В. Кандинского, осново-положника абстрактной живописи, никогда не было подобного экстре-изма в оценках по отношению к реали-зму. В противоположность этому он ут-верждал, что беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и пер-востепенно важное разделение старо-го ствола на две главные ветви, без которых образование кроны зеленого дерева было бы немыслимо (33, 292).

Синтез объективного и субъектив-ного, реального и фантастического в соответствии с философией абстрак-ционизма достигается только за счет беспредметности, когда свойства пред-мета отделяются от их носителя. От предмета остаются только абстрактные свойства — форма, цвет, тон, линия и т.п., — которые могут взаимодей-ствовать с подобными свойствами дру-гих предметов. В результате комбина-торики различных форм, линий, плос-костей, цветовых пятен создается ком-позиция, не имеющая предметного аналога. Однако подобная беспредмет-ность не означает полной неизобра-зительности. Графические и цветовые элементы заимствуются в определен-ной мере от реальных объектов и от-ражают их конкретные свойства. Рас-качивая взаимосвязи между предмет-

ными границами реальных объектов и высвобождая свойства предметов, можно в итоге прийти к условному характеру не только сюжета, но и са-мих предметов.

Появление абстракционизма было подготовлено всем ходом историче-ского развития изобразительного ис-кусства. Примеры использования бес-предметности и бессюжетности мы на-ходим в исламе и буддизме (которые не допускали изображения человека в силу религиозных запретов), в абст-рактном кубизме и футуризме, экс-прессионизме, сюрреализме и дадаиз-ме. У художников Ж. Миро, П. Клее и даже у М. Врубеля — это баланси-рование на грани предметности и бес-предметности (см. рис. 24 на цв. вкл.).

У художественной абстракции есть свои содержательные и формальные нормативы, определяющие меру сво-боды художника в его творчестве. В ос-нове содержательных нормативов ле-жит **принцип внутренней необходи-мости** (по терминологии В. Кандин-ского), сформулированный В. Бран-ским в теоретической форме: «При со-здании художественного образа из множества умозрительных моделей надо выбрать такую, которая наибо-лее точно передает эмоциональное отношение художника к духовной энергии космоса в одном из ее аспек-тов» (14, 451). Здесь имеются в виду эмоциональные переживания, кото-рые могут передаваться не предмет-ными, а абстрактными символами. Для реализации принципа внутренней не-обходимости в творческой практике следует придерживаться определенных установок. К ним относятся:

1) изучение беспредметных явлений в природе (переливы перламутра, игра прожилок в минералах и драгоценных камнях, изменение цветности небосво-да, разводы пятен, водная рябь; при-хотливое очертание листьев и корней

деревьев, наростов; абстрактный защитный рисунок окраски бабочек, рыб, животных и т.д. (см. рис. 25 на цв. вкл.);

2) использование основных элементов изображения — точки, линии, цвета, пятна, тона и др. как свойств предметов, абстрагированных от реальности;

3) освобождение от сюжета и предметности;

4) нахождение и использование в художественной практике аналогий с другими видами искусств, например с музыкой.

«...Точки в музыке могут по-разному производиться различными инструментами (особенно это касается ударных инструментов), например рояль осуществляет законченные композиции исключительно благодаря сопоставлению и последовательности звуковых точек» (34, 125). Сближение живописи и музыки, живописный контраст — это аналог музыкального контрпункта, живописное равновесие — аналог музыкального ритма. Ярким примером такого подхода является творчество М. Чюрлёниса, например его произведение «Соната звезд. Аллегро». Другие аналогии — произведения П. Мондриана «Буги-вуги на Бродвее», П. Кузнецова «Мираж в степи», а также уместно вспомнить о музыкальности цвета у В. Кандинского: голубой цвет звучит как флейта, синий — как виолончель, темно-синий — как контрабас, а в глубоких, торжественных формах звучание синего сравнивается с басами органа.

В основе формальных условий абстрактного метода лежит **принцип при-  
бавочного элемента** К. Малевича, под которым он понимал новый структурообразующий принцип, вводимый в живописно-пластическую систему произведения, в силу которого оно приобретает соответствующее звучание. В более точной формулировке В. Бран-

ского это означает систему формальных правил для выбора умоэстетической модели, кодирующей специфические «абстрактные» чувства. Использование этих правил позволяет придавать абстрактный характер структуре и элементам создаваемого художественного образа. Абстрактный метод возник на основе синтеза определенных черт символизма и импрессионизма (14, 452).

Беспредметность элементов абстрактного изображения достигается за счет:

1) отказа от реалистического изображения, светотени, предметного цвета;

2) использования спектральной палитры и чистых цветов;

3) основополагающих геометрических форм и различных по пластике линий;

4) символики линий и форм (так, круг означает символ вечности);

5) символики цвета (например, синий цвет — символ покоя, о чем говорилось выше).

Беспредметность структуры достигается за счет:

1) отказа от классических схем построения композиции, исключая объемность изображения, линейную и воздушную перспективы, а также симметрию;

2) использования автономного взаимодействия линий и форм различного начертания;

3) автономного взаимодействия цвета;

4) автономного взаимодействия цвета и формы (графических и цветовых элементов) как «самостоятельно действующих существ».

Равновесие элементов абстрактного образа в рамках его структурной организации достигается взаимодействием цвета и формы, а гармония произведения не зависит от сюжета (14, 453).

Сведение содержательных и формальных нормативов абстракционистского идеала в единое целое позволяет достигать специфической гармонии, принципы которой разработаны П. Мондрианом и смысл которых сводится к необходимости сочетания контраста абстрактных элементов с равновесием абстрактной структуры.

### 3.9. Стилизация и трансформация формы

В искусстве конца XIX — начала XX в. широкое распространение получил прием трансформации формы. В первую очередь это касается таких направлений, как фовизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм, сюрреализм и др. Механические формы многих произведений явились результатом влияния научно-технической революции, с одной стороны, и развития различных направлений в искусстве — с другой. Например, представители фовизма считали деформацию одним из важнейших композиционных приемов. Чаше всего она достигалась сознательным изменением цветовых отношений. Фовисты понимали деформацию как прием абстрагирования от реальной действительности в интересах произведения и как средство проявления иррациональности творчества. При этом они разграничивали понятия деформации и стилизации. Последняя рассматривалась как способ усиления черт действительности средствами той же действительности: в изображаемых предметах подчеркивались качества, заложенные в них природой.

Одним из самых распространенных и часто используемых в искусстве приемов является стилизация. **Стилизация** — это жанровое подражание чему-либо; попытка представить предметы или фигуры в условно-упрощенной

форме. Достигается стилизация упрощением и обобщением внешней формы в соответствии с ее границами, изменением абриса, преобразованием объема в плоскостно-декоративную форму с предельно выразительным силуэтом. Возможна также интерпретация исходной формы. В пространстве формы ограничиваются поверхностями, а в рисунке их границы передаются линиями.

Механические ритмы, используемые в стилизационных изображениях, их взаимосвязи и соотношения имеют свою композиционную логику и определенную энергетику с различным знаковым значением (положительным или отрицательным). Так, в произведениях футуристов пространство и время деформируются в свете эмоциональных ощущений художников. При этом последовательность происходящих в картине событий и пространственные отношения между объектами игнорируются.

Особенно наглядно этот тезис проявляется в некоторых работах итальянского художника Дж. Баллы: «Линии в движении + динамические последовательности. Полет ласточек», «Полет птицы», «Рука скрипача» и др. (см. рис. 26 на цв. вкл.). Передача движения выбранного объекта изображения осуществляется художником с помощью цвета и последовательности фаз этого движения, которое можно сравнить с фотографированием движущегося объекта с длительной выдержкой. Движение руки скрипача Дж. Балла видит в разные моменты времени, не отдавая предпочтения ни одному из них. Репродуцированием фаз движения художник символизирует само движение, а все изображаемые события, происходящие в пространстве и во времени и входящие в границы определенного впечатления, становятся симультанными, или единовременными.

Нечто подобное наблюдается и в первоначально названных работах, в которых живописными средствами достигнут эффект преломления световых лучей за счет пересечения многократно повторенного дугообразного движения птиц и жестких диагональных углов-пересечений, противопоставленных наклонным вертикальным направлениям.

### Контрольные вопросы и задания

1. Что предшествует грамматическому языку построения формальной композиции?
2. Что включает в себя визуальный язык композиции?
3. Что лежит в основе воздействия живописи на человека?
4. Охарактеризуйте понятия *точка (круг), пятно, силуэт, фигура, фон*.
5. Что такое линия?
6. Назовите известные вам виды линий.
7. Что такое плоскость?
8. Чем отличается плоскость от поверхности?
9. Назовите основные элементы формообразования по К. Малевичу.
10. Что такое объем?

11. В чем заключается закон рельефа?
12. Что такое пространство?
13. Назовите две основные формы перевода пространства в изображение.
14. Чем различаются египетский, греческий и византийский способы перевода пространства на плоскость?
15. Нарисуйте изображение, используя контррельефный способ построения пространства.
16. Назовите главные характеристики факторов координации и субординации.
17. Как формируется композиционный фон художественного произведения?
18. Какую роль в характеристике объекта играет деталь?
19. Назовите известные вам способы выявления композиционного центра художественного произведения.
20. Что такое интуиция (озарение)? Назовите основные точки зрения по этому вопросу и сформулируйте свою.
21. Раскройте принцип внутренней необходимости в художественной абстракции.
22. Что такое принцип прибавочного элемента в абстрактной живописи?
23. За счет чего достигается беспредметность элементов абстрактного изображения?
24. За счет чего достигается беспредметность структуры абстрактного изображения?
25. Что такое стилизация?

## ФОРМАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ

В изобразительном искусстве нет более насущной проблемы, чем выявление «соразмерности и сообразности» всех частей произведения.

А.С.Пушкин

### 4.1. Пропорции и формат

**Пропорции** — это соразмерность элементов формы, а также согласованная система отношений частей между собой и целым, которые придают конкретной форме гармоническую завершенность. Габаритные соотношения геометрической структуры плоскостной формы являются основой для сравнения между собой. Речь идет об отношении числовых значений параметров, определяющих форму: для прямоугольника — размеров сторон, для круга и эллипса — диаметров, для треугольника — высоты к основанию, для сложных форм — значения двух основных пространственных измерений. Из многочисленных источников известно, что область соразмерно-гармоничных отношений сторон находится в интервале от  $1 : 1$  до  $1 : 2$  и в так называемой системе двух квадратов, в которых заключены прямоугольники со сторонами золотого сечения:  $1 : \sqrt{2}$ ,  $1 : \sqrt{3}$ ,  $1 : \sqrt{5}$ .

Мы не будем приводить подробное описание всех систем пропорциональных отношений: золотого сечения, ряда Фибоначчи и др., поскольку о них достаточно известно из литературы по данному вопросу. Напомним лишь, что пропорция, как считал Ле Корбюзье, —

это ряд сопряженных соотношений, пропорция не нуждается ни в мраморе, ни в золоте, ни в скрипке Страдивари, ни в голосе Карузо. Визуальная и эмоциональная оценка одной или нескольких форм в композиции по этому свойству производится согласно определяющим габаритам.

В пластических искусствах пропорции служат для определения соразмерности различных форм и элементов, соотношения их по ширине, высоте и глубине, гармоничности всех частей формы с точки зрения целого. Именно поэтому они имеют большое художественное значение.

Не меньшую значимость приобретают и размеры художественных произведений, т.е. их формат. **Формат** — это линейные размеры художественного произведения, картины.

Выбор размеров каждой конкретной картины осуществляется художником сообразно его творческому замыслу. В соответствии с данными о предпочтительных размерах (65, 42) картины *нормальной зоны* зрительного восприятия имеют площадь около  $1 \text{ м}^2$ . Они ориентированы на восприятие с оптимального расстояния, при котором существенную роль приобретают ощущение композиционного единства, а также возможность рассмотреть фактуру, детали и т.д. Зритель высту-

пает в виде некоего «модуля», с которым соразмерны площадь и размер картины.

Картины, имеющие площадь свыше  $1 \text{ м}^2$  и тяготеющие к крупным габаритам, относятся к *аномальным зонам* зрительного восприятия; целостное восприятие происходит не сразу, а в результате постепенного знакомства с картиной.

В первом случае картины ориентированы в большей степени на чувственную, эмоциональную сторону восприятия, а для второго характерны повествовательность и ориентация на внешний эффект.

Ограничение изобразительной плоскости рамой определяют верх и низ картины и ее устойчивое положение.

Вопросы формата картин наряду с теоретическим имеют и практическое значение — относительно выбора оптимальных пропорций. Вместе с тем необходимо отметить тот факт, что в искусстве практика всегда идет впереди теории. На основе изучения различных форм выдающихся произведений искусства и архитектуры еще со времен Пифагора был выведен принцип *золотого сечения*, который применим к объектам самых разных форм. Наиболее оптимальным он выглядит для прямоугольных форм: размер меньшей стороны прямоугольника в формате золотого сечения должен составлять примерно 0,62 от размера большей стороны. Такое соотношение сторон характерно для множества произведений мирового искусства. В XIX в. немецкий психолог Г.Т.Фехнер провел исследования о привлекательности золотого сечения. Большой группе людей (порядка 350 мужчин и женщин разного возраста и уровня образования) были предложены для обозрения прямоугольники с неодинаковым соотношением сторон, но одинаковой

площади. Необходимо было указать, какой из представленных прямоугольников является предпочтительным (приятным) для восприятия. Большинство испытуемых указали на прямоугольник с форматом золотого сечения. Однако, если говорить о произведениях живописи — картинах, то их формат очень редко приближается к такому сечению! До сих пор это явление остается без объяснения, как и сам феномен золотого сечения и его происхождение, не говоря уже о причинах привлекательности более сложных форм, чем прямоугольник.

В конце XX в. появилась возможность приоткрыть завесу над количественной оценкой эстетической привлекательности сложных форм, используя принципы теории информации и психологические механизмы восприятия и оценки объектов человеком. Пояснить это можно на примере опять же прямоугольника. Известно, что зрачок зрителя сканирует поверхность рассматриваемого объекта, беспорядочно перемещаясь от одной точки к другой, останавливаясь на некоторых точках фиксации. Движение зрачка зависит от множества обстоятельств, индивидуальных особенностей зрителя и рассматриваемой формы. Но от них мы абстрагируемся — нас интересует значимость сигналов, поступающих с точек фиксации.

Известно, что механизм восприятия любого объекта заключается в сравнении его с гипотетическим эталоном. При оценке объекта прямоугольной формы зритель придает особое значение сигналам с точек фиксации и определяет отличие размеров его (объекта) сторон по сравнению с эталоном (квадратом).

Воспользуемся иллюстративным примером, приводимым В.М.Петровым (рис. 4.1). Сигналы с фиксированных точек заштрихованной поверхно-



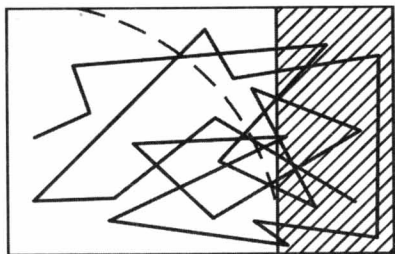


Рис. 4.1. Иллюстративный пример информативности прямоугольника, выполненного в золотом сечении ( $a / b = 0$ ). Гипотетический механизм восприятия пропорций

сти являются особо значимыми для зрителя. В соответствии с этими сигналами в процессе восприятия формы объекта зритель дает ей эстетическую оценку. Однако при этом большую роль приобретает такая характеристика, как информативность рассматриваемого объекта: то количество информации, которое принимается за единицу времени в процессе восприятия.

**Информативность объекта** зависит от формата (отношения меньшей стороны —  $a$  к большей —  $b$ ). Она равна нулю в случае квадрата при пропорциональных отношениях;  $a / b = 1$  и близка к нулю для вытянутых прямоугольников, у которых отношение сторон  $a / b = 0$ . Максимальной информативностью обладает прямоугольник с соотношением сторон 0,63. У золотого сечения такое соотношение равно 0,62. Отсюда следует, что для любых прямоугольных форм предпочтительность зависит от информативности. Но в реальной практике форма объекта как таковая не является наиболее существенным свойством, большое значение имеют и другие, столь же значимые свойства, рассматриваемые в комплексе. При восприятии объекта в целом, а не только его формы мы задерживаем свое внимание на его содержательном аспекте. Но содержание, заложенное в объекте, может иногда

вступать в противоречие с формой. В этом случае зрительские предпочтения будут отличаться от эталонной формы.

В качестве примера такого противоречия можно привести живописные произведения П. Мондриана и Т. Дусбурга. Понятие красоты и законы бытия они отражали посредством чисел, простых геометрических фигур и ярких спектральных цветов. Свои картины они создавали на основании расчетов пропорциональных отношений между геометрическими формами и их элементами, а композиции в большинстве своем представляют различные виды метафор времени, движения, пространства.

Исходя из изобразительной трактовки формата, можно отметить, что он представляет собой ограниченное, замкнутое в себе поле, на котором композиционно организуется изображение. Формат картины должен соответствовать содержанию, хотя сам по себе он не имеет самостоятельного значения. Вместе с тем следует отметить, что определенный вид формата — квадратный, вертикальный, вытяженный горизонтальный и даже овальный — может способствовать неординарному решению композиции.

Сюжетная содержательность обнаруживается в различных жанрах и непосредственно влияет на формат произведения. Так, портретный жанр имеет тенденцию к тому, чтобы высота картин была больше ее ширины. Хотя и здесь есть исключения: достаточно вспомнить картину художника Т. Салахова «Портрет композитора Кара-Караева» (см. рис. 27 на цв. вкл.). Частные закономерности прослеживаются и в пейзажном жанре, в котором чаще всего горизонтальный размер больше вертикального. Вытянутые по вертикали форматы предполагают величавость и стройность (М. Врубель «Испания»,

см. рис. 28 на цв. вкл.), а горизонтальные — простор и широту (М. Врубель «Демон поверженный»). Можно выделить также форматы в виде круга и овала. Изображение в круге чаще всего строится центрически, а в случае овала — в соответствии с осевыми координатами и отношением верха и низа.

В живописном произведении информативность содержания должна превалировать над информативностью формы (формата), т.е. формат не должен отвлекать внимание от изображения. А как говорилось выше, наименьшую информативность имеют форматы, близкие к квадрату, и форматы, вытянутые в одном из направлений. Возможности передачи содержательной стороны изображения у них различны.

Вместе с тем нельзя давать однозначную оценку какому-либо формату или выделять некоторые его виды. Не в формате главное, а в той мысли, которая заключена в композиции определенного формата. Известный австрийский художник Г. Климт часто выбирал для своих картин квадратный формат холста, особенно для пейзажей (см. рис. 29 на цв. вкл.). По его мнению, такой формат предоставляет возможность декоративного раскрытия, несущего в себе ощущение покоя. Он считал, что «этот формат позволяет поместить тему в атмосферу мира. Поскольку квадратная картина становится частью Вселенной» (60).

В этом они схожи с К. Малевичем, имея в виду его композицию «Белый квадрат на белом фоне». Для К. Моне притягательность квадратного формата заключалась в том, что изображение можно развивать в любом направлении, не думая о центре композиции.

В то же время формат в виде квадрата или подобные ему позволяют вос-

принимать изображение целостно и группировать элементы вокруг композиционного центра. Этому способствует также использование прямой и обратной перспективы (см. рис. 30 на цв. вкл.).

Изображения удлинённого формата повествовательны, такой формат позволяет воспринимать содержание фрагментарно в определенной последовательности. В качестве примера могут служить настенные изображения в искусстве Древнего Египта, произведения японского искусства и др.

Одним из крупных мастеров, умевших выгодно использовать горизонтальный и вертикальный форматы картины, является художник С. Дали. Важнейшей составляющей его полотна является горизонт: низкий или высокий, сообщающий изображаемым явлениям различный характер и производящий разное впечатление.

Картины удлинённого по горизонтали или вертикали формата ассоциируются со стремительным движением вперед (М. Греков «Тачанка») или направленным по вектору движением (М. Врубель «Демон поверженный»).

Для уменьшения информативности формата художник должен пользоваться в основном квадратом, а не близкими к нему соотношениями. Однако и тут есть противоречия между требованиями, предъявляемыми к формату со стороны конкретного содержания изображения. У каждого из нас в подсознании присутствует генетическая соотнесенность с вертикалью и горизонталью. В соответствии с этим срабатывает принцип логической определенности: в какую сторону (горизонтальную или вертикальную), если отталкиваться от квадрата, стремится формат картины. По данным психофизиологии, различия между двумя размерами становятся заметными при превышении порога различения на

10—15 процентов от величины одного из размеров. Таким образом, для зрителя предпочтителен формат, вытянутый по горизонтали или вертикали и отличающийся от квадрата на указанную величину. Принципу определенности отвечает тип формата композиции 0,8, у которого высота чуть меньше ширины, и формат 1,2, у которого ширина меньше высоты. А в пропорции золотого сечения значение формата для горизонтальных картин — 0,62 и вертикальных — 1,62. Такие форматы считаются самыми уравновешенными и имеют тенденцию к замкнутости. Для художника выбор формата является выбором всей системы композиционного построения изобразительной плоскости: группировки в условном пространстве форм, цвета, фактуры и способа их организации.

## 4.2. Композиционный масштаб

**Композиционный масштаб** — это свойство размерного соответствия изображаемых форм, характеризующихся объективным соотношением изображаемого объекта с его частями. Масштаб бывает *крупным* (монументальным) и *мелким* (камерным). В зависимости от образного содержания произведения проявляется художественная значимость масштаба как средства изобразительной формы.

В свете рассматриваемого вопроса под масштабом подразумевается степень уменьшения или увеличения истинных размеров (например, предметов натюрморта относительно натуры либо геометрических построений формальных произведений) по отношению к антропометрическим данным. Со времен античной классики до нас дошел афоризм «Человек — мера всех вещей». В изобразительном искусстве

за основную единицу соразмерности принимается величина соотношения двухчастного членения тела человека ростом 170—180 см по его высоте в отношении 0,38 к 0,62. Здесь необходимо развести понятия **масштаба** как отождествления с размерностью и **масштабности** как соответствия и соразмерности форм по отношению к человеку. Понятие «масштабность» близко по содержанию к понятию **соразмерность**. Масштаб и масштабность соотносятся между собой так же, как ритм и ритмичность, пропорции и пропорциональность.

Необходимо также дать определение еще одного понятия — *цветового масштаба*, под которым понимается определенное соответствие в изобразительном произведении основных пятен цвета, формирующих количественно и качественно его колористический строй и направленных на раскрытие содержания. Это — выделение главного элемента композиции крупным масштабом цветового пятна или небольшим, но ярким и насыщенным в соответствии с иерархией цветовых отношений в композиции.

В изобразительном искусстве (особенно в монументальном) имеет место использование приема *наложения разных масштабов*, который рассчитан на восприятие с дальнего и близкого расстояния. Такой прием позволяет рассматривать основные членения композиции и моделировку деталей. Основой восприятия масштаба, как мы видим, является соотношение частей и целого в любой композиции.

Масштаб является средством достижения определенных художественных целей, служит оценкой и средством решения композиционных задач; он позволяет проводить визуальную-сравнительную трактовку размерности частей изображаемых форм и подчеркивать композиционную значи-

мость каждой части изображения. В зависимости от целей и задач произведения композиционный масштаб может иметь различное значение:

- *человеческий масштаб* — соответствие отношений среднего роста человека к геометрическим параметрам формы изображаемого объекта;

- *гипертрофированный масштаб* — несоответствие отношений (измельченный или чрезмерно укрупненный);

- *монументальный и миниатюрный масштабы*.

Прекрасными иллюстрациями взаимосвязи масштаба с содержательной стороной произведения могут служить многие шедевры мирового искусства. Например, знаменитая фреска Рафаэля «Афинская школа». Несмотря на то что в ней изображено свыше 50 фигур, мы получаем восхитительное чувство удовольствия от восприятия пропорций, ритма и удивительной сомаштабности людей и архитектуры.

### 4.3. Метроритмические построения в искусстве

Множественное, монотонное повторение какого-либо элемента с одинаковым интервалом называется **метрическим**, или **метром**. Наглядный пример проявления метра — шахматная доска или тетрадь в клеточку. Но в искусстве часто используют и сложные повторы, когда повторяется один или несколько элементов одновременно с одинаковыми или разными интервалами (паузами). Простое, механистическое чередование изобразительного модуля может сочетаться и с более сложным повтором. Примером может служить офорт эстонского художника У. Пломипуу «Двор» (рис. 4.2). Композиции, в которых используются простые метрические интервалы, по сво-

ей сути статичны и эмоционально сдержанны.

Метрические повторы, если проводить аналогию с музыкой, являют собой простейший ритм, но при этом необходимо противопоставление двух неравнозначных (основных и второстепенных) элементов композиции с одинаковыми интервалами.

Ритм в жизни и искусстве предполагает движение. Проявления ритма нам хорошо известны: смена времен года, дня и ночи, приливов и отливов, ритмичное дыхание, биение и сокращение сердца и т.д. Особенно показатель-но ритм проявляется в музыке за счет пауз; ритмический отсчет воздействует непосредственно на человека.

В живописи зрительное восприятие ритма ассоциативно. Ритм в искусстве является важнейшим выразительным, эмоционально воздействующим средством. Живописные произведения по своей природе статичны, однако мы ощущаем в них проявление ритма: неподвижное движется, молчаливое говорит языком пропорций, разнообразием контрастов и цвета, интервалов и ритмов. По меткому замечанию архитектора Г. Борисовского, «неподвижное движение — великий парадокс, без которого не может существовать ни живопись, ни скульптура, ни архитектура» (13).

**Ритм** — это упорядоченное чередование одинаковых или закономерно изменяемых частей определенной формы при их строгой соподчиненности. Антиподом ритмичности является *аритмичность*, под которой подразумевается неупорядоченное чередование изменяемых частей хаотического характера. Важнейшим признаком ритма является закономерное изменение параметров формы и характеристик ряда частей композиции или ряда пропорций, величина которых постоянна.

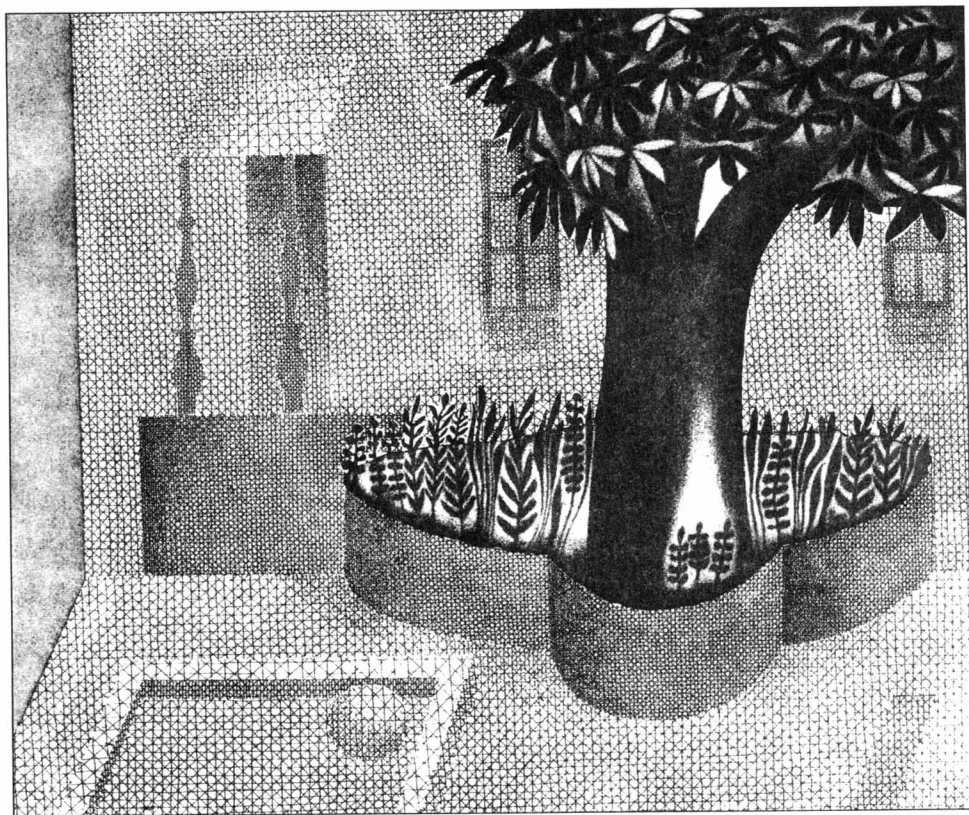


Рис. 4.2. У. Пломинуу. Двор. 1971

Для проявления ритма в изобразительном искусстве необходимы определенные порядок чередования и интервалы между отдельными величинами форм. Ритм состоит из акцентов и интервалов, которые, чередуясь между собой, создают ритмический ряд. Примером тому может быть орнаментика, в которой мы обнаруживаем чередование симметричных форм через убывающие или увеличивающиеся интервалы. Для того чтобы ритмическое движение ясно воспринималось, необходимое начальное число повторов должно быть не менее трех. При упорядоченном повторении форм возникают упорядоченные ритмы. Чем более упорядочен ритм, тем больше сила его воздействия. Ритм эмоционально и эстети-

чески возбуждает зрителя. Всякая случайность и непоследовательность в ритме и композиции уменьшает ее целостность и эстетическое воздействие.

Упорядоченное чередование элементов сложной формы более многозначно: оно может проявляться в геометрических параметрах, контрастах групп предметов, линий, движений, светотеневых и цветовых пятен, в фактуре и т. д. Вместе с тем в композиции могут возникать различные комбинации частичных и полных совпадений или несовпадений свойств ритма в случаях, когда, допустим, части и элементы формы ритмичны по геометрии, но не ритмичны по цветовым параметрам. Легко читается ритм форм и элементов при их одномерном рас-



положении на плоскости, а при двухмерном большую роль играет элемент или форма-прототип, которые при движении в глубину меняют свою размерность.

Ритм может основываться на асимметрии, при которой изобразительные массы создают ощущение не только неустойчивости, неуравновешенности, но и потенциальной возможности видоизменения. Здесь важен «не столько результат движения, сколько процесс движения, такое действие, которое одновременно является и состоянием, а состояние, схваченное в одном своем мгновении, всегда сохраняет способность к развитию, к изменению» (73, 140).

Можно выделить ряд характерных ритмичных движений — направлений изобразительных форм в картинной плоскости:

1) по горизонтали или вертикали, когда основные элементы композиции располагаются линейно в данных направлениях;

2) диагонали, когда формы располагаются по наклонной линии, идущей в глубину картины;

3) кругу или замкнутой кривой линии.

Явление ритма характеризуется как постоянством, так и интенсивностью, каждое из которых имеет три составляющие:

- ритм по расположению форм;
- ритм по изменению геометрической структуры формы;
- ритм по изменению размеров формы (см. рис. 3 на цв. вкл.).

Как отмечает Н. Н. Волков, «сложность проблемы ритма в картине и сложность его схематического изображения состоит, конечно, и в том, что ритмично не только построение на плоскости, но и построение в глубину» (19, 68). В этом нас убеждают различные примеры произведений худож-

ников предметного и беспредметного искусства.

В любой композиции для ритма большое значение имеет также фон, на котором создается движение. Особое значение приобретают контур и силуэт форм. В искусстве художественный ритм не является простой суммой правил и приемов построения целостной композиции, он во многом зависит от мировоззрения и мироощущения художника. Совокупность всех элементов композиции, образующих непрерывное движение, носит название **ритмического строя** картины или композиции. Он выявляет композиционные узлы, показывает масштабность форм и их элементов, способствует созданию эмоционального настроения в композиции.

Обратимся к творчеству художника В. Борисова-Мусатова. В его записках есть такие слова: «Мои помыслы — краски, мои краски — напевы». Ритмический строй его картин определяется изысканностью и утонченностью форм, таинственностью и призрачностью, загадочностью живописного языка и его символическим значением, музыкальными ассоциациями, метафоричностью и смысловым подтекстом. Вместе с тем его живописные картины являют пример устойчивого равновесия и колористической цельности (см. рис. 31 на цв. вкл.).

Целиком построены на ритмическом движении и картины литовского художника М. Чюрлёниса. Они также таинственны, пронизаны отвлеченными образами небесного и подводного мира и озарены призрачным светом солнца.

Нельзя обойти вниманием линейную и цветовую ритмики наложения краски на поверхность холста или бумаги разными художниками. Уместно будет вспомнить эмоциональную ритмичность наложения фактурных маз-



ков в картинах Ван Гога, которые подчинены всеобщему движению форм и образному строю произведения.

При рассмотрении курса нормативной колористики необходимо обратить внимание на ритмическое построение равноступенчатого круга и цветовых рядов. Отсчетом в них служит единый модуль — ступень.

В век научно-технического прогресса, влияние которого на искусство оказалось огромным, особенно в период всеобщей компьютеризации, получили широкое распространение механические ритмы. В них есть своя композиционная логика, взаимосвязи и соотношения между элементами, что удобно для целей обучения. Здесь надо отметить, что компьютерная техника не может создавать живой образ в отличие от произведения искусства, в котором всегда есть духовная энергетика, ощущаемая и воспринимаемая зрителем. Вместе с тем компьютеризация обучения дает большие возможности композиционной комбинаторики исходных форм и обладает большой наглядностью.

#### 4.4. Контраст, нюанс

В переводе с французского слово «контраст» (contraste) означает резко выраженную противоположность, в специальном значении — это противопоставление, взаимное усиление соотносящихся свойств, качеств, особенностей. Контраст — одно из важных средств изобразительного искусства. Он служит средством выявления существенных особенностей изображаемого, акцентирует отдельные характерные свойства. С точки зрения зрительного восприятия контраст означает отношение разностей яркости объекта и фона к их суммирующему воздействию. Минимальный кон-

траст, воспринимаемый глазом, называется *пороговым контрастом*. В искусстве под контрастом понимается противопоставление композиционных элементов и художественных образов с диаметрально противоположными свойствами относительно друг друга, в силу которого у зрителя создается определенное эмоциональное восприятие.

Контрасты играют большую роль в архитектурном построении композиции, они способствуют выявлению смыслового композиционного центра и системы взаимосвязей элементов. Решению пространственных задач, передачи движения, трактовки объема предметов, образной стороны и эмоционального настроения способствуют различные виды контрастов. Контраст, используемый художником в его произведении, может быть сюжетным или формальным. **Формальный контраст** может быть тональным или цветовым. В случае графического контраста, как мы уже убедились ранее, имеет место противопоставление друг другу графических элементов (линий различного начертания, пятен и фигур), а во втором случае (цветовой контраст) — противопоставление различных цветов. **Сюжетный контраст** можно подразделить на следующие виды:

1) тональный и цветовой контраст (это тот случай, когда светлый предмет изображается на темном фоне, темный — на светлом, светлый и темный — на фоне среднего тона, например в картине М. Врубеля «Демон летящий»);

2) психологический контраст (он предполагает контраст характеров и контраст положений, например в картине Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (см. рис. 32 на цв. вкл.), Б. Иогансона «На старом уральском заводе»);

3) контраст по величине (картина Б. Кустодиева «Портрет Ф. Шаляпина» — острый силуэтный контраст фигуры Шаляпина и окружающего его пространства утверждает и показывает духовное величие певца — см. рис. 33 на цв. вкл.);

4) светотеневой контраст (картина Рембрандта «Портрет матери» — см. рис. 34 на цв. вкл.);

5) контраст движений (картина А. Дейнеки «Оборона Петрограда» — см. рис. 35 на цв. вкл.);

6) фактурный контраст (картина Н. Фешина «Портрет неизвестной» — мягкая моделировка лица и цветовая феерия стремительных мазков на периферии холста — см. рис. 36 на цв. вкл.).

Абсолютную ценность сюжета, как мы знаем, впервые отвергли импрессионисты, которые считали эту ценность относительной. Художник Ф. Леже называл их предтечами нового, современного движения, призванного усилить характерный для предшествующего периода «красочный динамизм при помощи новых средств, приводящих к наиболее интенсивному реализму». Он предлагал использовать «живописные контрасты цветов, линий, форм», чтобы прийти к «познавательному реализму», являющемуся, по его мнению, главной целью современного ему поколения. Для усиления внимания к изобразительным формам картин он советовал использовать всю «концентрацию средств», «композицию на основе множасьихся контрастов» и «максимального разнообразия кривых линий». Ф. Леже считал, что «контрасты равнозначны диссонансам, а следовательно — максимуму выразительного эффекта» (29, 20).

В его картинах контрасты всегда налицо: между элементами природными, бытовыми, техническими, между начертанием кривых и прямых линий, локальным и сложным цветом, плос-

костными и моделированными формами. В реальной художественной практике указанные виды контраста всегда тесно взаимосвязаны друг с другом, что обуславливает возникновение сложных форм контрастных отношений.

Приведенные разновидности контрастов следует учитывать и студентам в своей художественной практике.

Слово **нюанс** (nuanse) в переводе с французского означает «оттенок, тонкое различие, едва заметный переход (в цвете, звуке и т.д.)». В отношении какой-либо формы (фигуры) или нескольких сравниваемых форм нюанс — это визуальное и эмоциональное сходство (несходство у контраста — контрастные гаммы) по одному или нескольким признакам (родственные цветовые гаммы строятся на нюансной основе, они будут рассматриваться в следующем разделе).

Нюансные композиции характеризуются небольшими отличиями по форме, цвету и размерам элементов.

Различие и сходство свойств рассматриваемых форм сводятся к четырем однородным компонентам, которые в зависимости от различной количественной меры сходства представляют собой качественно разные композиционные состояния: тождество — нюанс — контраст — различие. Что такое контраст и нюанс, вы уже знаете. Остается определить понятия «тождество» и «различие».

**Тождество** — это одинаковость сторон и параметров сравниваемых форм, которые характеризуются числовым равенством всех показателей.

**Различие (противоположность)** — это предельное визуальное и эмоциональное несходство сравниваемых форм по каким-либо признакам. Тождество и различие — это дополняющие друг друга понятия. Здесь уместно вспомнить крылатое выражение вы-

дающегося физика Нильса Бора: «Противоположности не противоречивы, а дополнительные». И эта дополнительность, по его мнению, применима почти ко всем областям знаний.

Эмоциональное значение этих композиционных свойств заключается в том, что они являют собой зримые образы совершенства природных и рукотворных форм предметного мира. Их проявление мы наблюдаем в единстве и разнообразии всего сущего, живого, например в разнообразии флоры и фауны, в многообразии человеческих лиц — при сходстве отдельных черт, в повторяемости одинаковых частей разных пород деревьев и т. д.

Совместное использование принципов контраста и нюанса в композиции позволяет нивелировать звучание одних элементов и усиливать другие противопоставленные свойства.

#### 4.5. Феномен цвета

Цвет окружает нас повсюду: цвет и форма, цвет и функция, цвет и цветовые отношения — это некоторые значения цвета в нашей повседневной жизни. Вместе с тем он имеет еще и огромное эмоциональное воздействие, если рассматривать его как выразителя определенных художественных идей в искусстве. Цвет притягивает и отталкивает, волнует и наводит на размышления и ассоциации.

Существует множество явлений, не поддающихся описанию и пониманию с позиций точной науки. Так, из школьного учебника физики мы знаем, что свет — это фотон, представляющий собой одновременно частицу (имеющую массу) и волну (определенной длины). На сетчатке глаза человека локализованы три типа пигментов, отвечающих за цветное зрение.

Каждый из них поглощает фотоны с разной длиной волны: 400—500, 500—600, 600—700 нанометров (нм), в результате чего клетки начинают генерировать электрические импульсы. По зрительным нервным волокнам они доходят до нервных клеток коры головного мозга, которые позволяют видеть и различать цвета. Но до сих пор неизвестно, каким образом электрические нервные импульсы превращаются в цвет, каким образом импульсная активность, достигшая специфических нейронных структур мозга, преобразуется в субъективные ощущения цвета, звука, радости, переживаний и т. п. Этими вопросами занимаются психологи.

В зависимости от аспектов рассмотрения понятия цвета дается различное его определение. С одной стороны, **цвет** — это свойство материи вызывать зрительное ощущение в соответствии со спектральным составом излучаемого или отражаемого источника, с другой стороны, это характерный признак материального окружения, а с точки зрения художественной практики — это важнейшее средство композиции.

Все многообразие цвета получается смешением и сочетанием семи основных цветов, полученных в результате спектрального разложения белого светового луча: красного, оранжевого, желтого, зеленого, голубого, синего и фиолетового. Цветовой круг замыкается пурпурным цветом, который получается при смешении фиолетового и красного цветов. Эти цвета называются *хроматическими*, а белые, черные и все оттенки серого — *ахроматическими*.

По отношению к белому цвету хотелось бы сказать следующее: это цвет чистоты, цвет, стремящийся к хроматическому максимуму — желтому цвету как началу формирования цветового круга.

Цвет характеризуется *цветовым тоном* в соответствии со спектральным составом, светлотой и насыщенностью (степенью отличия цвета от одинакового с ним по светлоте серого тона). При оптическом смешении цветовых лучей (сложение) дополнительных цветов желтого и синего получается белый цвет, а при механическом смешении красок таких цветов (вычитание) — зеленый. В художественной практике используются оба метода. Первый характерен в творчестве импрессионистов, которые наносили чистые цвета точечными мазками с определенными интервалами, которые на сетчатке человеческого глаза воспринимаются как смеси различных оттенков. Второй метод смешения цветов является основным в изобразительной деятельности живописцев.

По мнению искусствоведа Н. Н. Третьякова, в живописи существует первоначальная формообразующая энергия света, а цвет как таковой является результатом действия света и явлением в свете цвета. Свет, идущий из глубин Вселенной с громадной скоростью, является особым природным явлением, воздействующим на всю структуру мира, придающим определенную окраску земной атмосфере и водной среде. Со светом ассоциируется красота: достаточно привести примеры таких небесных явлений, как радуга или полярное сияние.

В изобразительном искусстве свет рассматривается и как простой источник освещения (солнце, луна, электрическая лампа, свеча), и как источник духовной энергии человека (мистическое сияние, нетварный свет в религиозной живописи). Духовная энергия стимулирует нас к творчеству.

В живописи и графике широко используются такие виды освещения, как:

- свет от одного источника;

- свет от двух источников (естественный и искусственный, например у М. Караваджо);

- рассеянный свет малой интенсивности (сфумато — у Леонардо да Винчи);

- лунный свет (прямой и отраженный — у А. Куинджи);

- скульптурный свет (произвольный свет средней интенсивности — у Х. Рембрандта).

При помощи освещения можно изменить характер объекта до неузнаваемости, представить его в неожиданном виде. Вместе с тем освещение таит в себе богатейшие возможности выражения творческого мышления художника.

Наиболее сильное воздействие света мы обнаруживаем в монументальном искусстве (витраж и мозаика), передающем его эмоциональное воздействие. Витражи из цветного стекла могут освещаться как естественным солнечным, так и искусственным светом. Свет, проникая сквозь цветное стекло в интерьерное пространство, дематериализует тектонику стен, создает невесомость и оказывает сильнейшее психологическое воздействие на человека. В произведениях изобразительного искусства свет может также передаваться весьма условно, не как реальное свойство окружающего мира (Э. Дега, М. Чюрленис и др.).

В старину символом цвета считались драгоценные камни, которые на солнце получали определенную окраску. Самородки, источающие сияние, обладают особой чистотой и яркостью цвета. Тайны цвета скрыты также и в минералах, из которых получают цветные пигменты. Так, пигменты, которые используют художники Палеха и Мстёры (школы народных промыслов), имеют глубокий, яркий и чистый цвет большой насыщенности, они

совершенно не похожи на пигменты, полученные из глины.

Восприятие цвета является естественной потребностью человека. Человеческий глаз считается самой совершенной оптической системой, но и он воспринимает всякое цветовое пятно субъективно (объективно измерить цвет могут только приборы — колориметры, но это другая тема). Кроме того, на восприятие цвета влияют и окружающие цвета. При оценке эстетического воздействия цвета используется понятие **колорит**, или **гармония цветовых сочетаний**. В отношении к цвету гармония означает уравновешенность цветовых тонов определенным количеством главных цветов, их светлотой и насыщенностью. Цветовое равновесие наступает в случае нахождения таких сочетаний, которые содержат в себе равные количества основных цветов.

Однако это не означает неизменности определенных сочетаний, что имеет место в области музыки, где изменение числа колебаний ведет к нарушению гармонии (97, 72). Глаз ощущает согласованность цвета даже при неполной уравновешенности. Это позволяет отступать от общих закономерностей построения системных связей цвета в зависимости от целей и задач в различных сферах колористической деятельности.

Слово **гармония**, означающее в буквальном переводе с греческого связь, стройность, соразмерность частей целого, является одним из часто употребляемых понятий в теории цвета.

В общей теории цветовой гармонии можно обнаружить три основных направления. Первое объясняет цветовую гармонию с позиций особенностей зрительного восприятия, второе исходит из положения, что ряд, равномерно изменяющийся по цветовому тону, является гармоничным, третье бази-

руется на исследованиях цветовых предпочтений людей, выявленных различными методами.

Основываясь на опыте работы с цветом, Д. Джадд и Г. Вышецки (27) сформулировали четыре принципа, лежащих в основе цветовой гармонии:

- принцип установления равноконтрастного порядка;
- принцип упорядочения и сходства цветов;
- принцип природной гармонизации цветов;
- принцип очевидности системы отбора цветовых сочетаний и их эмоциональной оценки.

Касаясь вопроса природной гармонизации цвета, В. Гёте отмечал, что «к цветам как физическим явлениям нужно подходить прежде всего со стороны природы, если хочешь изучить их в интересах искусства» (23, 348). Подобной точки зрения придерживаются представители цветопсихологии Г. Фрилинг и К. Ауэр (92), ландшафтный архитектор Дж. Саймондс (71) и другие исследователи, объясняющие колорит с позиций природных ассоциаций.

Л. Н. Миронова выделяет девять признаков классической цветовой гармонии (53):

- связь, слаженность, достигаемая монохромностью или ахроматичностью;
- единство противоположностей, достигаемое за счет различных контрастов;
- мера — количественная и качественная, так называемая золотая середина;
- пропорциональность, суть которой — в подобии яркости и насыщенности цветовых тонов во всех частях цветовой композиции, а также в соотношениях цветовых пятен (чем ярче цвет, тем меньшую площадь он должен занимать, однако такая трактовка теряет силу в авангардных течениях);

– уравновешенность — равновесие всех частей композиции относительно композиционного центра (см. ранее пример анализа картины П. Пикассо «Герника»);

– ясность и легкость восприятия, определяемые средним контрастом цветовых пятен и четким типом цветовой композиции;

– ориентация на красоту — стремление к прекрасному (исключаемое в некоторых живописных направлениях, например в экспрессионизме);

– ориентация на возвышенное (одна из категорий эстетики), определяемая в типичном, существенном проявлении в изображении;

– организованность, порядок, рациональность как обобщение предыдущих признаков (сочетание логики и чувств).

Распространенной гипотезой образования цветовой гармонии является система расположения цветов на равнопороговом цветовом круге, представляющем собой ступени, находящиеся между собой в определенной и хорошо воспринимаемой закономерности. Таков цветовой круг В. М. Шугаева. Если принять его за основу обучения, можно тем самым получить системные отношения цветов, которые легко объяснимы.

Приведенные выше признаки гармонии не всегда согласуются с их трактовкой в живописи авангардных течений, где есть свои идеалы красоты (содержательные и формальные образы) и соответствующие предпочтения симметричных или асимметричных, экспрессивных или статичных композиций, яркого или блеклого колорита, мягких или жестких форм и т. д.

Каждая из этих характеристик может иметь общезначимую выразительность и проявляться в особом эстетическом удовольствии сторонников данного идеала.

Кроме того, в современном искусстве возникают проблемы, требующие нетрадиционных подходов к пониманию цветовой гармонии. Так, для передачи драматизма, тревоги, беспокойства и прочих эмоционально окрашенных чувств необходимы диссонансные цветовые сочетания, ведущие к дисгармонии колорита и несущие большую эмоциональную нагрузку. Решение таких композиций основано на противоборстве доминирующих цветов, их противоречивости в отношении формы, площади, массы.

В композицию с доминирующим цветом вводится другой основной цвет, дисгармонирующий с первым, изменяющий соотношение в сторону диссонанса и усиливающийся при использовании черных или белых акцентов. В композициях с доминирующим диссонансным соотношением цвета большое значение имеют форма и масса основных цветов, в которых заложены драматические противоречия и нелогичность изобразительной формы. Возможен прием динамического визуального выброса цвета за пределы изобразительной плоскости. Дисгармония усиливается при использовании еще одного антагонистического цвета в деталях (10, 59).

В трактовке цветовой гармонии В. Ганзена выделены пять основополагающих принципов:

- повторяемость целого в его частях;
- соподчиненность частей с целым;
- соразмерность частей в целом;
- уравновешенность частей;
- единство.

Интерпретируя эти принципы в отношении колорита, мы получим следующее.

1. Объединение различных цветов на основе сходства (выделение доминирующего цвета и его повторение пу-



тем использования ахроматических преобразований в светлую или темную сторону). Допускается смешивание хроматических цветов между собой в определенных пропорциях, не изменяющих доминирующий цвет. Этот принцип мы обозначим как гармонию родственных нюансных цветов, которые можно представить в виде равноступенчатого ряда с интервалами между цветами от  $1/16$  до  $1/4$  цветового круга В. М. Шугаева (см. далее) или в других вариациях цветового круга в пределах 45 градусов.

2. Объединение частей колористической композиции на основе различия. В этом качестве могут выступать пары унитарных цветов: желтый — синий, красный — зеленый. В соответствии с этим могут быть выделены главные, второстепенные и дополнительные цветовые пятна. Иерархическое дифференцирование отдельного цвета или цветовых гамм происходит на уровне знакового сообщения, получающего конкретное колористическое решение. В зависимости от вида композиции (моноцентрической или полицентрической) возможно построение многоступенчатой иерархии на основе цветовой субординации между элементами.

3. Соразмерность цветовых элементов в композиции заключается в их оптимальном, пропорциональном отношении в цветовой гамме. Эта соразмерность раскрывается с количественной и качественной сторон. Площадь, занимаемая определенным цветом в композиции, является основным фактором определения пропорционального отношения цветов между собой. Кроме того, светлота, насыщенность и чистота цвета или цветовой гаммы по отношению друг к другу или к фону также задают направленность в определении пропорциональных соотношений на основе сопоставлений. Ко-

личественные и качественные показатели цвета влияют на психологическую сторону визуально воспринимаемой композиции.

4. Уравновешенность частей композиции относительно цвета можно интерпретировать как гармонию контрастных цветов, для которой характерна большая степень различения цветов и их основных характеристик, а также единство дополнительных цветов. Взятые вместе, они усиливают звучание друг друга.

К **контрастным гармониям** можно отнести сочетания родственно-контрастных цветов, находящихся в интервале от 90 до 180 градусов (теплых, мажорных, и холодных, минорных). Их можно обозначить как четыре вида системно связанных отношений цветов: травянисто-зеленой гамме противопоставляется оранжевая; сине-зеленой — пурпурная; травянисто-зеленой — сине-зеленая и оранжевой — пурпурная. Цветовое равновесие достигается чередованием фаз возбуждения и расслабления в процессе зрительного восприятия человека.

5. Цветовое единство, рассматриваемое как единство противоположностей, достигается полным использованием указанных гамм или неполным — триад. Цветовое единство непосредственно связано с целостностью структуры и состава гармонических цветовых гамм. Данный принцип связан и с методами ритмической организации цветовой композиции, а также количественной составляющей каждой гаммы..

**Основой цветовой гармонии** являются определенные, соразмерно найденные и уравновешенные цветовые сочетания. Гармонию определяет и качественная мера, заложенная в противопоставлении контрастных и нюансных цветов. Их эмоциональное воздействие зависит от вида цветовой гаммы и цветовых характеристик.

Локальные цвета, наложенные на холст или бумагу и ограниченные плоскостью изображения, статичны и неподвижны. В результате зрительного восприятия человеком отношений цветовых масс возникает иллюзия их движения. Различные цвета движутся в плоскости по-разному. Такое движение можно рассматривать в направлении как от плоскости на зрителя вперед (теплые цвета), так и от него — в пространство изобразительной поверхности, в глубину (холодные цвета). При построении композиции эти свойства цвета необходимо учитывать в порядке определенной закономерности, а не только как результат ассоциативного и психофизиологического воздействия.

С этой особенностью цвета связан основополагающий закон живописи — **закон цветового контраста**, который возникает в результате целенаправленного взаимодействия красок. Использование в искусстве явления контраста как важнейшего композиционного средства отвечает положению физиолога И. П. Павлова о том, что эффективный способ дифференцирования чувственных раздражителей есть противопоставление. Проявления контраста мы обнаруживаем повсеместно в природе в виде антипода: огонь и вода, холод и тепло, ночь и день. В искусстве также имеет место противопоставление: большого и малого, легкого и тяжелого, мажорного и минорного — всего того, что имеет отношение к композиции. Художник в соответствии с замыслом усиливает, ослабляет или уравнивает цветовые и тональные отношения, используя указанную закономерность. При взаимодействии контраста и нюанса выявляется различие или устанавливается сходство изображаемых явлений в произведении.

В реалистической живописи всякое изображение есть иллюзия, зритель-

ный обман, в основе которого лежит способность нашего зрительного аппарата и наших чувств принимать желаемое за действительное. Происходит это благодаря умению художника создавать иллюзию пространственной, цветовой и воздушной перспективы. Всего этого нет, но реально существует определенный подбор красок, который в условной мере передает цветное богатство окружающей действительности. Краски и линии выражают чувства художника не только посредством изображения, но и сами по себе. Даже невзирая на сюжет картины, мы определяем по цвету ее эмоциональный строй.

Форма и цвет, как мы убедились ранее, воспринимаются неравнозначно. Поэтому у мастеров разных направлений имеются свои — отличительные — особенности художественного выражения. Они искали и находили различные аспекты восприятия окружающего мира. Предметы и явления этого мира служили им средствами и материалами для выражения их собственного отношения к нему. Свободу художественного творчества они понимали как свободу поиска новых, преимущественно формальных, средств выражения. Это можно отнести к представителям различных направлений в искусстве начала XX в.

Так, в произведениях экспрессионистов хаос мира выражался в виде деформации предметов и явлений. Они стремились сделать видимыми чувства и пытались передать свое ощущение ритма жизни движением, колоритом и соотношением форм. Эти ощущения, впечатления и чувства они доносили до зрителя с предельной выразительностью и экспрессивностью (группа «Мост»). Представители этой группы придерживались социальной тематики и не отступали от принципов фигуративного искусства. Образ незащи-

щенного, слабого человека выражался посредством цвета (прием расплывчатого, призрачного силуэта), а предметы внешнего мира — жестким графическим рисунком, обычно черным. Такой прием противопоставления жестких графических форм мягким цветовым формам позволял концентрировать внимание зрителя на образе незащищенной, ранимой личности человека. В произведениях экспрессионистов всегда ощущается единство формы и содержания.

Представитель группы «Новый союз художников Мюнхена» Ф. Марк писал преимущественно животных, в изображении которых искал скрытую сущность явлений. Он стремился достичь заметного и выразительного отличия изображения за счет изменения цвета, не присущего изображаемому объекту (желтые лошади), а также его деформации, что привело художника к абстрактному цвету в живописи (см. рис. 37 на цв. вкл.). Духовный руководитель группы В. Кандинский склонялся к абстракции. В 1910 г. им была создана первая абстрактная картина, представлявшая собой произвольное сочетание форм и цветовых пятен.

Впервые мысль о воздействии на зрителя абстрактным сочетанием цветов, «цветовой подборкой», была высказана в 1903 г. французским художником-фовистом А. Дереном. Однако если внимательно присмотреться к творчеству многих русских художников конца XIX — начала XX в., например Ф. Малявина, опиравшегося на народные традиции, то в цикле его картин «Русские бабы» мы обнаружим цветовой симбиоз реальных и абстрактных форм. Особенно наглядно проявляется подобная тенденция в творчестве М. Врубеля. Это можно проследить на примере многих картин: «Демон сидящий», 1890 г., «Демон летящий», 1899 г., «Демон повер-

женный», 1902 г., «Сирень», 1900 г., и др. Колорит монументальных работ М. Врубеля отмечен декоративностью, звучностью цвета, повышенной эмоциональностью и расплывчатой предметностью. В картине «Сирень» нет четкого рисунка веток сирени, а «отступление и выступание» пятен достигнуты благодаря фактуре красочного слоя и явлению абстрактной «фигуры и фона» (см. рис. 38 на цв. вкл.). Как считает искусствовед Е. Н. Петрова, именно М. Врубель создал элементы абстракционизма в русском искусстве, и такая точка зрения имеет все основания. Несомненно, что картины этого художника оказали определенное влияние на мировоззрение современных ему мастеров, в том числе и на В. Кандинского.

Идейной основой возникновения абстракционизма в искусстве послужила диссертационная работа немецкого искусствоведа В. Воррингера «Абстракция и вчувствование», выполненная в 1906 г.

Беспредметного направления придерживался некоторое время и К. Малевич. Для него форма существовала в единстве с цветом. Большое внимание он уделял поискам взаимосвязей между восприятием формы и цвета. Основываясь на экспериментах с цветовыми ассоциациями, вызываемыми различными геометрическими телами, он пришел к выводу, что всякое изменение формы приводит к изменению ее «оцвечивания» в процессе зрительного восприятия (46). Надо понимать, что речь идет не о буквальном изменении цвета, а лишь о предрасположенности совместного восприятия определенной формы и определенного цвета.

Важны и другие особенности в живописи: соподчиненность и единство цветовых тонов, направленных на создание цельности и колористической согласованности.

Другой формой универсальной связи в композиции является аналогия — сходство предметов, явлений, процессов в каких-либо свойствах. Она касается любых факторов, имеющих место и значение в композиции (линейные, вихревые мазки Ван Гога в изображении пейзажа, движение фигур по кругу у А. Матисса или сюжет изображения). Сюжет аналогичен, а решение картины контрастно. К аналогии примыкают иносказательные формы изображения, заключающие в себе скрытый смысл. Любому художнику находит в нем свой изобразительный язык сравнений и метафор. Способы организации произведений многообразны, а способы преобразования изображения зримого мира можно свести к прямому, косвенному и беспредметному изображению.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что такое пропорция?
2. Что такое формат?
3. В чем различие между нормальной и аномальной зонами зрительного восприятия?
4. Действует ли принцип золотого сечения в живописи?
5. От чего зависит информативность объекта?
6. Назовите наиболее предпочтительный для зрительного восприятия формат.

7. Что такое композиционный масштаб?
8. Назовите основную единицу соразмерности в изобразительном искусстве.
9. Что такое цветовой масштаб произведения?

10. С какой целью используется прием наложения разных масштабов?

11. Назовите примеры ритмических повторов в живописи.

12. Каким должно быть начальное число повторов для более ясного восприятия ритмического движения?

13. Назовите характерные движения — направления изобразительных форм в картинной плоскости.

14. Что такое ритмический строй композиции?

15. В чем заключаются преимущества механических ритмов? Обоснуйте свою точку зрения.

16. Что такое формальный контраст?

17. Назовите известные вам виды сюжетного контраста.

18. Что такое нюанс?

19. Назовите однородные компоненты сходства и различия свойств рассматриваемых предметов.

20. Что такое цвет? Дайте несколько определений этого понятия.

21. Перечислите хроматические и ахроматические цвета.

22. Назовите виды освещения в живописи и графике.

23. Что такое гармония цветовых сочетаний?

24. Назовите основные признаки цветовой гармонии.

25. В каких случаях используются диссонансные цветовые сочетания?

26. Как достигается контрастная гармония художественного произведения?

## ВИДЫ И ТИПЫ ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

...Для многих замысел художника проще доходит вербальным способом, нежели визуальным.

*М.Эшер*

### 5.1. Виды художественно-композиционной организации произведения. Художественная мера

Существуют три вида художественно-композиционной организации произведения: сюжетный, монтажный и формальный, — специфика изображения которых зависит от цели и содержания, типа восприятия и формы организации визуальной информации (95, 65).

**Сюжетная композиция** организует-ся по принципу определенного отражения жизненных реалий. Степень условности изображения при этом невысока. Композиционный процесс формируется в соответствии с логикой сюжета и взаимоотношений персонажей. С точки зрения психологии восприятия это фрагментарное изображение материальной жизни в обобщенной форме.

Для сюжетной композиции характерно рассмотрение, прочтение, а возможно, и противопоставление жизненных коллизий, переданных посредством изображения в чувственной форме. Так, форма решения сюжета у В. Сурикова — историческая трагедия, а у И. Репина — литературная повествовательность. Концентрация внима-

ния зрителя строится в соответствии со структурным построением произведения. Сюжетная композиция является визуальным отображением гармонии в виде качественной меры.

Диаметрально противоположного направления придерживался П. Синьяк. Он отрицал художественное значение сюжета в живописи и заменял его пластикой. В связи с этим интересно высказывание Е. Ф. Ковтун относительно эмоциональной стороны воздействия живописного полотна: «Искусство обращается прежде всего и раньше всего к сфере наших чувств... поэтому в восприятии и анализе произведений живописи нужно идти не от сюжета, а от первого эмоционального толчка, вызванного зрительным впечатлением» (36).

Сюжетная композиция картины может быть выполнена по принципу кадра («кадровая композиция» — термин, взятый из области фотоискусства). Большим мастером в этом виде композиции был художник Э. Дега, компоновавший свои изобразительные сюжеты в виде фрагментов, кадров, увиденных в жизни и запечатленных на полотне, что создает таким образом эффект присутствия зрителя. Художник, показывая фрагментарный срез жизненных эпизодов, акцентирует и фокусирует зрительное восприя-

тие на главном и как бы заставляет домысливать зрителя содержание картины в целом.

Однако отождествлять фрагментарную композицию с кадрированием нельзя по той причине, что кинокадр представляет собой выхваченную единицу из череды предыдущих и последующих кадров, составляющих единое целое — кинокартину. Поэтому механистическое использование приемов киноискусства в искусстве изобразительном неоправданно. Фрагментарность композиции возникает только в результате творческого поиска и в отличие от деталей картины, срезанных рамой, характеризуется неожиданным, но уместным и выразительным решением (3, 34—37).

**Монтажная композиция** как организация и противопоставление визуальных форм связана с понятием компоновки, составления, соединения. Наибольшее развитие она получила в оформительском искусстве, в системах визуальных коммуникаций, в знаковых системах и полиграфии. Монтажные композиции стимулируют зрение и воздействуют как сигнал. Это фиксация и утверждение определенной данности изображаемого явления.

Примерами монтажной композиции в изобразительном искусстве может служить серия картин художника Ф. Леже: «Танцовщица в голубом», «Предметы в контрасте», «Натюрморт с двумя ключами» (см. рис. 39 на цв. вкл.). Неожиданные сочетания укрупненных предметов, деталей, людей и объектов средних, промежуточных планов свободно располагаются и парят у него в условном пространстве. Монтажная композиция как принцип организации художественного пространства предполагает упрощенную конструктивность форм и двухмерность изображения. Зрительное внимание фиксируется и фокусируется на

внешней структуре построения композиции. Подобный подход хорошо иллюстрируют картины художников Общества станковистов — ОСТ (возникло в 1924 г. в Москве). Большинство произведений членов общества представляют собой монтаж, где рама и плоскость холста используются в виде своеобразных несущих конструкций, на которых монтируются изобразительные элементы. В изобразительной практике художниками был поставлен вопрос: что изображать? Классическим примером ответа на этот вопрос, а также на вопрос: как изображать? — явилась картина А. Дейнеки «Текстильщицы» (см. рис. 40 на цв. вкл.). Она состоит целиком из индустриальных мотивов: конструкций цехов, технических приспособлений, оборудования, машин, подчиненных идее трудового порыва рабочего человека. Однако монтаж не сводится к чистому приему, а является следствием взгляда на жизнь, стремлением предугадать и воплотить завтрашний день. Монтаж дает свободу в отношении к предметам и явлениям, позволяя подчеркнуть в предмете существенные, конструктивные и выразительные стороны. На этой основе создается образ вещи, отмеченной логикой художественного построения и целесообразной, остросовременной красотой (75, 31—35).

Понятие **формальная композиция** имеет в первую очередь отношение к качественной стороне произведения с точки зрения ее содержания. Формальная сторона композиции предполагает абстрагирование от любых привнесенных смыслов и значений, не относящихся к организации визуальной формы, а связанных лишь с закономерностями, принципами и средствами ее построения, и именно поэтому создаваемые композиции являются формальными, а сам принцип фор-



мальной организации в качестве особенности построения композиции представляет собой лишь частный случай композиционной организации вообще — такой же, как сюжетной или монтажной.

По мнению дизайнера О. В. Чернышева, формальная композиция строится по принципу воплощения гармонии художественно-композиционного чувства. В ее основе лежит процесс создания визуальной формы в соответствии с эмоциональным содержанием и художественной мерой. Композиционное содержание и художественная форма представляют собой визуальную форму отражения мировоззрения художника (в нашем примере — картина художника А. Родченко «Композиция»; см. рис. 41 на цв. вкл.).

Процесс создания композиционно-го произведения включает в себя как количественные параметры, обуславливающие тесное взаимодействие всех элементов композиции, так и качественные параметры, показывающие содержательную сторону произведения и подразумевающие целостность, художественную выразительность и эстетическую ценность. Единство этих параметров определяет структурную организацию композиции, возможности ее потенциальных изменений и внешнего функционирования произведения (графического или живописного). Все это регулируется **художественной мерой**. В названных видах композиции она имеет свою специфику, которая определяется:

- целью и содержанием визуальной информации;
- типом зрительного восприятия;
- формой организации носителя визуальной информации (картина, плакат, графическое произведение).

В любой изобразительной или не-изобразительной форме эти составляющие интегрируются и потому явля-

ются выразителями художественной меры композиционных отношений, которые обеспечиваются художественными принципами и выразительными средствами.

Формальная композиция может строиться в соответствии с такими типами, которые мы рассмотрим далее.

## 5.2. Моноцентрическая композиция

**Моноцентрическая композиция** (от греч. *mònos* — один, единственный) — это точечная композиция с одним композиционным центром, который может являться одновременно и ее геометрическим центром; все части композиции будут симметричными относительно этого центра. Композиционный центр может находиться также в любой стороне относительно геометрического центра. Все зрительно воспринимаемые элементы композиции группируются вокруг него. Для такой композиции характерен охват зрением центральной зоны и композиционного центра. Это наиболее простой вид построения композиции, для которой присущи целостность и уравновешенность. Такой вид композиции, создающий впечатление замкнутости, является отправным пунктом обучения формальной композиции (см. рис. 42 на цв. вкл.).

Если рассматривать данный вид композиции с точки зрения физиологической работы сетчатки глаза, то научные данные утверждают, что в мозг передаются сигналы о тех участках изображения, на которых что-то есть: контраст цвета по отношению к периферии, детализовка, перепад яркости, тональная или линейная граница. Светочувствительные клетки различают по краям большие формы для представ-

ления композиции в целом и мелкие детали в центре. Центральная часть поля зрения оказывается представленной в мозге гораздо подробнее, чем боковые области. А это означает, что мозг занят переработкой в основном той информации, которая приходит к нему из точки фиксации. В замкнутой структуре моноцентрической композиции она к тому же может выявляться цветом, играющим роль доминанты, и заключаться в определенную форму: круг, овал, эллипс, квадрат, прямоугольник и другие формы, характерный силуэт которых способствует четкому восприятию.

Известно, что основой зрительного восприятия является автоматический режим движения глаз. Глаз человека работает в активном режиме, сканируя изображение: он сам ищет точки фиксации. Активность глаз обусловлена природой быстрых движений, называемых *саккадами*, которые совершаются помимо нашей воли в любом состоянии бодрствования и сна. Вся учебная работа по композиции связана со зрительным восприятием, изучением и постижением способов построения пространства в разных видах композиции. Этот процесс не может сводиться только к линейной, перспективной форме построения пространства, а должен принимать и другие формы перевода пространства на изобразительную плоскость, включая обратную и параллельную перспективы с декоративной направленностью изображения.

### 5.3. Полицентрическая композиция

**Полицентрическая композиция** означает наличие определенного множества структурно взаимосвязанных второстепенных центров. Если это часть

большого целого, связь с которым установить не представляется возможным, то такой тип композиции относится к фрагментарному типу формальной композиции. Вместе с тем это может быть и структурно организованное произведение, в котором зрительное восприятие должно подчиняться выбранной композиционной закономерности. Речь идет об акцентных точках, на которых последовательно останавливается взгляд зрителя, фиксирующего при этом субъективное чувство движения различных по конфигурации и масштабу форм. Причем их воздействие усиливается в тех случаях, когда они располагаются на ясно выраженных осях и диагональных направлениях. При явном доминировании некоторых точек (за счет тонального или цветового контраста, разницы в форме и т. д.) цельность зрительного восприятия сбивается в результате более длительной задержки взгляда.

«Наш глаз фиксирует какой-то элемент, чаще всего наиболее заметный. В это время изображение объекта находится в области центральной ямки обоих глаз; в таком положении мы удерживаем глаза в течение короткого времени, примерно три секунды, потом глаза очередной саккадой перемещаются в новую позицию и фиксируют новый элемент, который находится в другом месте и привлекает наше внимание. При этом во время фиксации амплитуда саккад резко уменьшается вплоть до 1—2 секунд» (91, 40). Глаз чаще всего фиксирует острый угол и реже — прямой (91, 55). С этой закономерностью зрительного восприятия следует считаться при решении формальной композиции. Поэтому особое внимание необходимо уделять различным способам выявления композиционного центра с использованием направляющих элементов, организации цветом движения,

пауз, изменений направления и завершающих акцентов. Полицентрическая композиция будет считаться открытой, если ее структура развивается равномерно в вертикальном и горизонтальном направлении (см. рис. 43 на цв. вкл.).

## **5.4. Статическая композиция.**

### **Статичность — динамичность**

**Статика** — это синоним равновесия, она создает впечатление определенного порядка. Статичность, т. е. устойчивость всех элементов произведения, является отрицанием движения изображения, его динамики. Ощущение статического равновесия возникает чаще всего при условии симметричной ориентации изображаемых фигур относительно осей симметрии картинной плоскости. Заполнение картинной плоскости одинаковыми элементами приводит к ощущению так называемого статического ритма. Важную роль играют при этом цвет и количественные отношения элементов и изобразительного пространства (см. рис. 44 на цв. вкл.).

Общими характеристиками форм статической композиции являются их геометрическая структура и отношение параметров: сторон — для прямоугольников, высоты к основанию — для треугольников, двух диаметров — для эллипсов и т. д. Чем больше величина отношения горизонтальных габаритов изображаемой формы, тем более статичной воспринимается она визуально на эмоциональном уровне. И наоборот, чем меньше это отношение, тем динамичней воспринимается и оценивается форма композиции.

Другой характеристикой форм статической композиции является ее геометрическая конфигурация. Чем ближе форма к квадрату или кругу, тем

более визуально и эмоционально она воспринимается спокойной и статичной. Чем более она прямолинейная либо ее криволинейность имеет плавные формы, тем более она статична, и наоборот. Лучше всего статическую композицию выражают симметричные фигуры, группирующиеся в направлении осей симметрии (известны 17 видов симметрии).

Для оживления композиций данного типа и придания им выразительности художники используют различные приемы:

- вводят элементы динамики, создающие композиционные акценты (иллюстрацией могут служить многие работы В. Вазарели);

- используют неполную симметрию относительно геометрических осей и совмещают в одной композиции элементы статики и динамики (рис. 45 на цв. вкл.).

## **5.5. Динамическая композиция**

**Динамические композиции** создают иллюзию движения. Основным признаком данного типа композиций является принцип несимметричного расположения элементов относительно оси симметрии картинной плоскости, различия и контраста. Композиции, построенные на динамическом равновесии (имеется в виду взаимодействие разнонаправленных силовых линий), более разнообразны по сравнению с композициями статическими.

Чем острее и контрастнее формы в динамической композиции (ближе к остроугольным, треугольным и вытянутым очертаниям), тем больше возникает ассоциаций с движением (см. рис. 46 на цв. вкл.).

Так, в модернистском искусстве начала XX в., в частности в футуриз-

ме, считалось, что главным направлением в искусстве должно быть не отражение действительности, а отказ от реализма. Это было изложено в манифестах итальянского футуризма одним из его основоположников — У. Боччони.

Футуристы полагали, что объектом искусства должно быть движение, воплощенное средствами искусства путем синтеза времени, места, формы, цвета и тона. Для реализации этого принципа в своей деятельности они использовали ритм и трансформацию изображаемого объекта. Символом движения провозглашалась машина. Движение передавалось формальным повтором разных его стадий, совмещением движения различных предметов или их ритмическими пересечениями, повтором линий и цвета.

Динамическая композиция неразрывно связана с ритмом, вызывающим эмоциональное ощущение движения, особенно в тех случаях, когда ритм остро выражен всеми доступными выразительными средствами: начертанием и толщиной линий, ритмичкой форм и силуэтов, цветом и т.д.

При создании изображения, производящего впечатление статического спокойствия или, наоборот, динамического движения в композиции, художник в первую очередь добивается целенаправленного чувственного воздействия на зрителя всеми имеющимися у него средствами. Так, движение формы с точки зрения цветового ощущения представляет собой прежде всего соотношение красочных пятен. Кратковременность зрительной реакции не позволяет улавливать глазу разницу в фактуре пятен, так как главное внимание сосредоточивается на признаках, свидетельствующих о движении обобщенных цветовых пятен (каждое пятно — как частное про-

явление общего цветового свойства: синий, желтый, красный и т.д.), о динамических контрастах и характерных отличиях. Цвет, обладая относительной свободой передачи пространственных отношений (ближе — дальше), также способствует ощущению чувства движения.

## 5.6. Симметрическая композиция

**Симметрия** — это эмоционально воспринимаемое и оцениваемое свойство расположения одинаковых форм, зеркальное отражение изобразительной формы относительно определенной оси или плоскости. Симметрия выражает совершенство природных и рукотворных творений, проявляемое в ее статическом равновесии, стройности, единстве. В произведениях изобразительного искусства встречаются композиции как с полной симметрией, так и с неполной (дисимметрические композиции). В качестве примера можно рассмотреть картину А. Дюрера «Поклонение Святой Троице». В ее построении заметна симметрия обеих половин, но в отношении художественного исполнения в ней присутствуют и элементы дисимметрии. Они проявляются в разделении множества людей на отдельные социальные группы (святые, духовенство, миряне), а также особым, несимметричным выделением фигур императора, папы и силуэта женщины в левой части картины (рис. 5.1; 5.2).

Изобразительная форма может включать в себя симметрию основных своих свойств: структуры — плоскостной или объемно-пространственной, геометрических параметров, цвета, декора и т.д., которые обеспечивают упорядоченность композиции.



Рис. 5.1. А. Дюрер. Поклонение Святой Троице. 1511

Строгая симметрия создает впечатление устойчивости, монументальности, статичности композиции. Довольно часто она применяется в плоскостных композициях и является непременным условием начального этапа в обучении студентов.

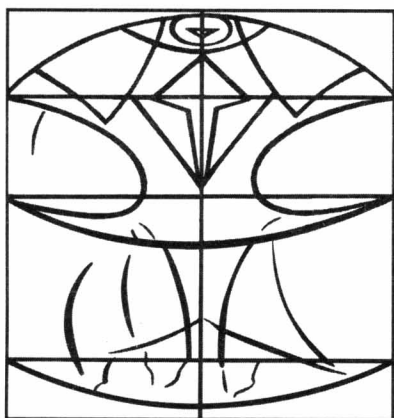


Рис. 5.2. Композиционный анализ картины А. Дюрера «Поклонение Святой Троице»

Нестрогая симметрия, или *дисимметрия*, которая также может быть в композиции, рассматривается как нюансное изменение в деталях формы или расположении формы относительно оси симметрии (см. рис. 47 на цв. вкл.). Другим примером может служить лицо человека, левая и правая части которого при внешней симметрии могут иметь некоторые различия.

Известно также и явление *антисимметрии* элементов композиции. К ней относится зеркальная симметрия с контрастными свойствами одинаковых элементов: черный и белый, синий и красный и т.д.

## 5.7. Асимметрическая композиция

**Асимметрические построения** присущи динамическим композициям, в них полностью отсутствуют признаки

симметрии. Основным условием создания такой композиции является (как и в случае симметрической композиции) равновесие всех частей композиции. Достигнуть равновесия в этом случае значительно труднее; способствует этому цвет, тональный контраст, конфигурация элементов форм, их расположение, плотность (сгущение или разрежение) структуры композиции, ее насыщенность деталями, фактура. Причем в некоторых случаях наблюдается преобладание фона над элементами композиции, а в других — его минимальное присутствие или полное отсутствие.

В асимметрической композиции может иметь место и одновременное использование принципа сгущения и разрежения элементов форм, что усиливает их динамические свойства.

Асимметрическое построение композиции в сфере искусства связывается с индивидуальностью мастера, сознательно отходящего от жесткого порядка симметрии.

Асимметрия изобразительной формы привносит в композицию пространственную динамику. И в этом

большую роль играют все композиционные средства, каждое из которых вносит свою лепту в достижение единства решения всех взаимосвязанных и соподчиненных частей изобразительной плоскости (см. рис. 48 на цв. вкл.).

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Назовите принципы организации сюжетной, монтажной и формальной композиции.
2. Чем определяется художественная мера композиции?
3. Имеет ли значение расположение композиционного центра в моноцентрической композиции?
4. Что такое полицентрическая композиция?
5. Раскройте принцип организации полицентрической композиции.
6. С помощью каких приемов создаются статические композиции?
7. С помощью каких приемов можно передать ощущение движения?
8. С помощью каких форм в динамических композициях создается иллюзия движения?
9. В чем сходство и различие между симметрическими и дисимметрическими композициями?
10. Назовите основное условие создания асимметрических композиций.



## Глава 6

# КОМБИНАТОРИКА

Самое главное — научить человека мыслить.

*Б.Брехт*

### 6.1. Основные цели и задачи комбинаторной деятельности

**Комбинаторика** изучает различные варианты сочетания и расположения предметов на плоскости. Основной целью комбинаторных заданий является создание упорядоченной системы последовательных изображений из простых геометрических элементов, выбора и сравнения разных возможностей их образования. Готовых правил при размещении предметов и элементов формы на изобразительной плоскости нет. Этому следует учиться, анализируя произведения выдающихся художников. Однако существуют направляющие вехи, способствующие овладению начальными основами композиционных комбинаций, которые опираются на простые комбинаторные операции. Они могут включать в себя действия, касающиеся изменения конфигурации, размеров, местоположения форм и количества отдельных элементов. В целом весь процесс упорядоченной инсценировки имеющихся возможностей, средств, формальных изображений направлен на развитие творческих способностей студента в вопросе выбора, расположения, сопоставления и выполнения композиции.

В комбинаторной деятельности на первый план выдвигаются именно

пространственные отношения объектов: формы, их величины, соотношения между ними — или признаки этих объектов: направление, протяженность, удаленность друг от друга и т.д. Из реальных объектов и моделей вычленяются именно эти пространственные свойства и отношения, затем происходят операции с пространственными характеристиками объектов и их преобразования. Надо учесть, что некоторые пространственные зависимости (например, внутренняя структура объекта) не рассматриваются и не изображаются. Необходимы сравнение и сопоставление различных частей объектов и их элементов в целях графического изображения. Решая перечисленные далее задачи, необходимо «перекодировать» сигнальные элементы формы (конфигурацию пятен, их размерность, цвет, расположение) в некий художественный порядок.

Итак, имеется определенный набор геометрических элементов. Требуется провести некоторые действия с элементами в заданных направлениях. Рассмотрим некоторые из них, задавая изначально одно условие: композиция должна быть уравновешенной (рис. 6.1).

Наряду с традиционной графикой для быстрого и успешного комбинирования элементов можно использовать ножницы и цветную бумагу. Вырезая из

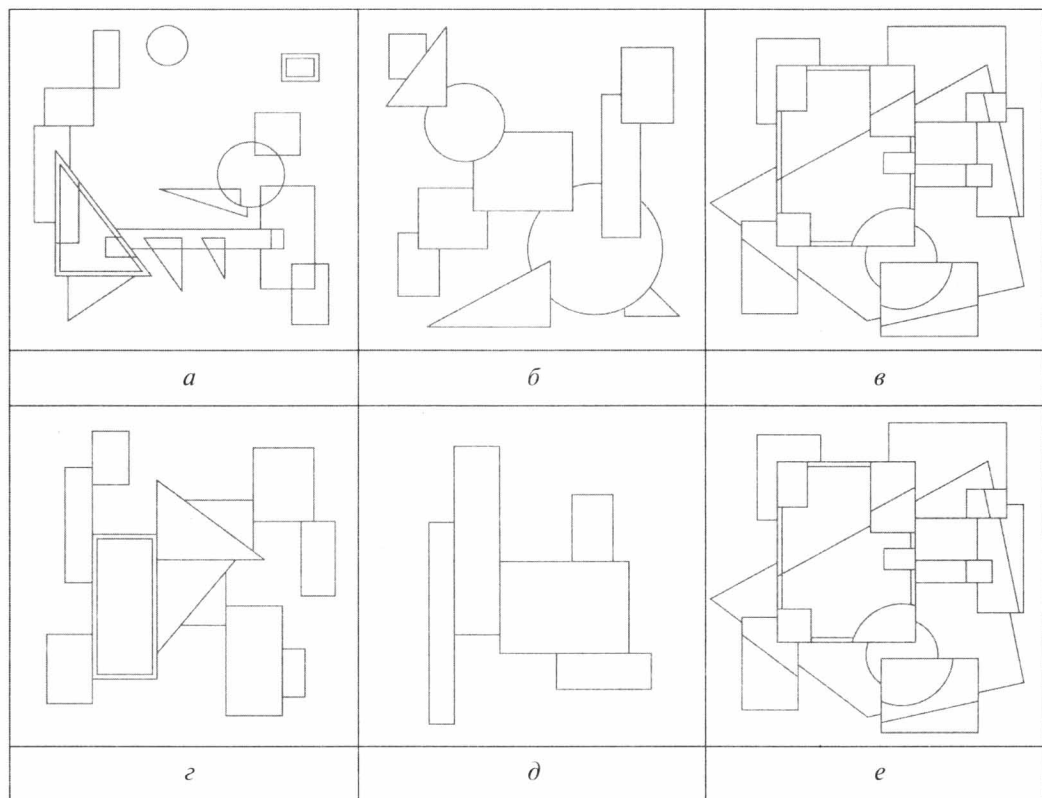


Рис. 6.1. Комбинаторика. Студенческая работа:

а) группировка; б) наложение; в) пересечение и врезка; г) сдвжка; д) примыкание;  
е) удаление, сближение, пауза

заданных форм элементы разной конфигурации и поворачивая их в разные стороны, мы получаем их зеркальные отображения. Используя более сложные решения и разные комбинации, можно достичь интересных результатов в кратчайшие сроки (см. рис. 49 на цв. вкл.).

## 6.2. Группировка элементов

**Группировка** элементов осуществляется в виде объединения композиционных масс по принципу матрешки. В статических композициях чаще используются метрические членения, а в динамических композициях происходит деление массы на различные

элементы, направленные ритмически по силовым линиям. При этом существенными факторами являются группировка, сгущение и разрежение элементов с использованием пауз в движении. На рис. 6.1 мы видим, как использованы:

1) силовые линии в композиционном качестве, которые соединяют центры геометрических форм в статической композиции;

2) общий силовой вектор в динамической композиции.

Группироваться вокруг композиционного центра в моноцентрической композиции могут точки, линии, пятна, формы, цвета, зрительно отличающиеся друг от друга.

Нечто похожее может происходить и в полицентрической композиции. На основе этой операции могут комбинироваться не только подобные, но и контрастные элементы, создавая при этом новое качество композиционных отношений по принципу «ведущий и ведомый».

### 6.3. Примыкание элементов

**Примыкание** элементов осуществляется за счет фиксированного примыкания элементов друг к другу одной или несколькими сторонами. Создается определенный уровень пространственной ориентации в композиционном поле.

Возможны сдвиги вдоль примыкающих сторон, дублирование элементов, а также добавление новых элементов.

В качестве примера рассмотрим изображение, выполненное по принципу «увертюры» (32; рис. 6.1).

### 6.4. Пересечение и врезка элементов

**Пересечение** и **врезка** элементов характеризуются собранностью геометрических элементов и их масс в композиционное целое. Элементы могут иметь большой и малый масштаб.

При симметричном расположении масс возникают статические структуры с большими интервалами.

При малом масштабе элементов, а также в случаях их асимметричного расположения возникает свободное пространство, в котором композиционные элементы сосредоточены в определенных динамических направлениях.

Возможна операция замены одних элементов на другие (рис. 6.1).

### 6.5. Наложение и членение элементов, деформация

Прием **наложения** может вызывать прозрачность совмещаемых элементов и способствовать их дистанционным характеристикам.

Применение **деформации**, **сдвижек** и **членения** форм позволяет создавать большой ряд композиционных решений. Это могут быть комбинации простых и сложных абстрактных или геометрических форм, мягких и жестких по силуэту, с использованием ритмических или других закономерностей, например статико-симметричного расположения элементов. Вместе с тем за счет сдвижек элементов, их трансформаций и деформаций, в том числе за счет поворотов осей, можно получить формальные асимметрические изображения с разнонаправленными силовыми напряжениями, создающими иллюзию динамического движения. При трансформации форм или их элементов, включая изменение пропорций, происходит модификация конечного результата (рис. 6.1).

### 6.6. Удаление и сближение элементов, композиционная пауза

Ритмическое **удаление** (убывание) различных фигур может достигаться за счет их разрежения на некоторых участках плоскости композиции по заданному вектору. **Сближение** (сгущение) элементов сопровождается нарастанием их массы в плоскости по направлению и расположению. Как было отмечено выше, любая композиция имеет доминирующие участки, состоящие из одного или нескольких элементов. Таким элементом может быть и свободное про-

странство между ними — так называемая *композиционная пауза* (цезура), которая может взять на себя роль доминанты на плоскости, заполненной различными элементами (ранее приводилось высказывание художника А. В. Куприна по этому поводу). Пауза несет логическую и смысловую нагрузки, а если таковых не находится, то нет и зримого движения и в композиции образуется так называемая пустота.

В результате проведенных комбинаторных операций каждый раз происходит изменение внутренней организации композиционного порядка. Широкие возможности комбинатори-

ки могут с успехом применяться в учебном процессе, где эти аспекты формообразования необходимы.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Каково назначение комбинаторики в художественном творчестве?
2. Создайте композицию, используя метрическое членение.
3. Создайте композицию по принципу примыкания.
4. Создайте композицию с пересечением и врезкой элементов.
5. Создайте композицию с применением деформированных форм.
6. Найдите композиционную паузу в картине художника А. Иванова «Явление Христа народу» (рис. 3.9).

# ЧАСТЬ II

## НОРМАТИВНАЯ КОЛОРИСТИКА И АССОЦИАТИВНАЯ КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

---

### Глава 7

#### НОРМАТИВНАЯ КОЛОРИСТИКА. ГАРМОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ЦВЕТОВОГО КРУГА В.М. ШУГАЕВА И ВОЗМОЖНОСТИ ЕГО ПРАКТИЧЕСКОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ

Цвет достигает своей полной выразительности тогда, когда он организован и его интенсивность соответствует интенсивности чувств художника.

*А. Матисс*

#### 7.1. Многообразие цветowych систем как основа художественного творчества

Нормативная теория колорита, как отмечал в свое время В. Освальд, является теми «строительными лесами», без которых нельзя возвести здание, но которые необходимо удалить, когда оно готово (62, 178). Поэтому различные цветowe системы, такие как ПСВ, ТСЛ, СИЕ, ДИН, ПЦКС, МКО и др., а также схемы, атласы и модели, охватывающие многообразие цветowych сочетаний, применяются в практике обучения в качестве изначальных норм цветовой гармонии.

Названные цветowe системы дают представление об основных характеристиках цвета и способах их упорядоченности. На базе этих систем можно получить большой диапазон согласованных в априорном понимании гармонических сочетаний цветов как

результат использования различных методов колорирования: математического, визуально-сравнительного и механического смешения пигментов. Художники, как правило, ориентируются на профессиональную грамоту и интуицию. Как музыкант на основе семи нотных знаков получает разнообразные мелодии, так и колорист должен посредством сочетания цветов передавать эмоциональное содержание колорита в композиции. Отсюда следует, что базовой основой колористической грамоты и арсенала выразительных средств являются такие цветowe системы, в которых системный порядок расположения цветов установлен первоначально на замкнутом цветовой круге.

Но данные цветowe системы разнотипны по расположению основных цветов и имеют различную конфигурацию модели пространственного тела. А это порождает несовпадение диапазонов цветowych комбинаций, вслед-

ствие чего области взаимоотношения и сочетания цветов выглядят по-разному.

Цвет относится к числу важнейших средств архитектурной композиции, поэтому в своей профессиональной деятельности будущий архитектор должен свободно оперировать его различными возможностями, опираясь на цветовое чутье, цветокомпозиционное мышление и определенную систему гармонизации. Такой обучающей системой стал **цветовой круг В. М. Шугаева**. Такая система равноступенчатого цветового круга на основе четырех противопоставленных друг другу цветов — красного и зеленого, синего и желтого — удобна в практическом применении. Пары основных цветов противоположны по своим качествам, но в то же время и взаимодополнительны, а сочетания желтого и красного, красного и синего, синего и зеленого, зеленого и желтого нейтральны в отношении родства и контрастности.

Обоснование заданного набора цветов, их системная связь на основе законов симметрии с учетом сопряжения цветового тона, светлоты и насыщенности даются в работе В. Я. Бересневой (9). Выделенные ею *шесть видов системных отношений цветов*: контраст, дополнительность, контрастная дополнительность, родственность, родственная контрастность, родственная дополнительность — и *четыре типа цветовых гамм*: ахроматическая, хроматическая, монохроматическая (светлая и темная), полихроматическая — позволяют получать в заданных системных отношениях множество гармонических, закономерно построенных сочетаний цветов.

При сравнении, например, с системой ТСЛ мы видим, что в ней желтому цвету противопоставлен сине-фиолетовый, а красному — сине-зеленый. В силу этого симметричное зо-

нирование четвертой цветовой круга не осуществляется. При этом необходимо заметить: «все системы цветовых теорий подтверждают истину, что квалифицированное применение цвета имеет существенное значение» (71, 76).

Практическое применение закономерностей цветового круга В. М. Шугаева с некоторыми его модификациями находит место в разных учебных заведениях (МГТИ, КГХИ, ННГАСУ). По мнению художника-живописца и искусствоведа Н. Ф. Ковалева, «ни один из известных кругов на 24, 36 и более цветов не может соперничать по практическому значению в работе живописца с цветовым кругом В. М. Шугаева на 16 цветов. Его цветовой круг является цветовой моделью высокой практичности. Этот круг является равноступенным, математизированным и симметричным кругом, очень удобным при обучении учащихся и в работе живописца» (35, 112; см. рис. 50 на цв. вкл.).

Научные данные в области восприятия цвета свидетельствуют о том, что хорошо различают все цвета абсолютное большинство людей, и только у двух процентов из них регистрируется частичная (явление дальтонизма) или полная слепота. Поэтому возьмем на себя смелость утверждать, что до определенного уровня научить студента-архитектора профессионально и грамотно работать с цветом возможно, как и грамматике, которой все овладевают в школе. В раннем возрасте все дети, эмоционально воспринимая окружающий мир, отражают его в очень интересных с точки зрения творчества рисунках. Чаще всего в дальнейшем они прекращают рисовать и заложенные природой способности к изобразительному творчеству остаются незадействованными. Вспомним, однако, что в дореволюционной России сам



предмет «рисование» считался важнейшим в деле формирования личности человека, его культуры. Многие известные нам люди, чем бы они ни занимались, прекрасно рисовали. Следовательно, все упирается в систему нынешнего образования, начиная со школьной скамьи. Чтобы развивать творческие задатки, воспитывать чувство прекрасного, необходимы эффективные методы обучения во всех сферах начального и профессионального образования.

В этом плане особый интерес представляют психологические исследования в области такой тонкой материи, как человеческие способности. Несомненно, что творческие способности важны не только в сфере искусства, но и в любой другой профессиональной деятельности. Однако в искусстве вопрос развития творческого мышления и творческого воображения особенно актуален. В связи с этим необходимо установить, что лежит в основе творческого мышления и творческого воображения и какие возможности есть для их формирования. Одни исследователи считают, что творческие задатки — врожденное свойство, а другие склоняются к тому, что способности — это результат воспитания и воздействия среды, в которой человек находится. И то и другое верно.

Обучение формальной композиции в ННГАСУ идет в соответствии с этими тезисами в двух направлениях: графическое и цветное. Необходимо при этом внести ясность в определение сути формальной цветовой композиции.

**Формальная цветовая композиция** — это организованная совокупность цветных пятен или условных изображений, не несущих сюжетной нагрузки и рассчитанных на определенное психологическое воздействие.

Полученные студентами навыки в ходе обучения формальной компози-

ции первого направления (графика) реализуются ими в заданиях по формальной композиции в заданных системных отношениях цветов второго направления.

При этом следует оговориться. В истории и практике искусства имеет место довольно распространенное мнение о четырех типах цветовой композиции и некоторых их разновидностях. Как известно, цветовые композиции строятся в определенном колористическом ключе. Колорит, организующий композиционную структуру цветом и оказывающий воздействие на эмоции человека за счет отдельных цветов и их сочетаний, всегда находился в поле зрения ученых и художников.

Обозначим композиции, строящиеся по определенному типу цветовых сочетаний.

**Монохроматические композиции** — в них присутствуют один цвет и его оттенки; им соответствуют цветовые сочетания родственных цветов (по В. М. Шугаеву).

**Полярные композиции** основаны на использовании противопоставления диаметрально расположенных цветов в цветовом круге; им соответствуют цветовые композиции, построенные по принципу унитарных цветов: желтый — синий, зеленый — красный (по В. М. Шугаеву).

Вместе с тем в полярных композициях могут быть использованы унитарные цвета, отстоящие друг от друга в пределах 90 градусов: желтый и красный, красный и синий, синий и зеленый, зеленый и желтый. Это контрастные, эмоционально заряженные цветовые сочетания. Так, по утверждению художника Р. Делоне, противопоставление красного и синего цвета в композиции дает возможность зрителю прочувствовать колебания световых волн (на уровне субъективных ощущений. — *Примеч. авт.*).

**Трехцветные композиции** используют трехцветные сочетания основных цветов; им соответствуют триады родственно-контрастных цветов (по В.М. Шугаеву).

**Многоцветные композиции** — чаще всего используются четыре основных хроматических цвета с оттенками; им соответствуют цветовые сочетания полной палитры (по В.М. Шугаеву).

У многоцветных композиций есть разновидности:

1) *многоцветные композиции* — с доминантой одного цветового тона, представляющие собой синтез хроматики и монохромии; им соответствуют композиции, построенные на сочетаниях унитарных цветов с использованием ахроматических и монохроматических цветов (высветление и затемнение основного цвета по В.М. Шугаеву);

2) *ахроматические композиции* — сочетают в себе оттенки белых, серых и черных цветов; им соответствуют композиции, построенные по принципу одного или двух унитарных цветов с использованием ахроматических сочетаний (по В.М. Шугаеву).

Разновидности многоцветных композиций и полярные композиции объединяются в один блок унитарных цветов.

## **7.2. Композиции с использованием унитарных цветов**

В композиционной работе с цветом используется декоративная направленность цветовых отношений. Напомним также, что декоративность является одним из важных условий перевода трехмерного изображения предметов в плоскостное — двухмерное изображение. В такой изобразительной системе наряду с интеллектуальным на-

чалом всегда присутствует логическое обобщение.

В учебных целях используются упражнения формальной направленности, имеющие декоративное решение и условную изобразительность. При этом светотень отсутствует или решается условно, а изображение — плоскостное.

Изобразительное поле в плоскостной композиции ясно и целостно читается, если она хорошо построена и в ней есть точки фиксации изображения, выделенные местоположением, цветом, пятном, ритмической паузой и т.д. Вместе с тем декоративная трактовка изображения не исключает пестроты.

Нами введена система композиционных заданий, направленных на формирование структурного и образного мышления студентов. Были предложены упражнения на свободный синтез плоскостных, отвлеченных и структурно-конструктивных форм. В качестве основного метода изображения выбран метод ассоциаций, основанный на отборе у изображаемых объектов определяющих признаков.

Композиции могут быть построены на основе:

1) унитарных цветов: красного и зеленого или синего и желтого;

2) высветления этих цветов и затемнения их белым и черным цветом;

3) использования трех сочетаний белого, серого и черного с красным и зеленым, либо желтым, либо синим цветом.

Сначала изучаются типы плоскостных композиций, построенных на основе закономерностей симметрии, затем используются наложения форм друг на друга, и далее следуют различные метрические и ритмические преобразования.

Приведенные примеры показывают количественное соотношение цве-

тов по отношению к доминирующему цвету. Ставятся задачи на выявление цветом композиционного центра — в случае моноцентрической композиции или структуры центров — в случае полицентрической композиции, а также создания различных состояний: статики и динамики форм, интервалов, остановок, поворотов, объединения форм в единое целое и ряд других. Композиции, выполненные с минимальным количеством цветов, показывают большие возможности колористического решения для выражения композиционного замысла. Непременным условием всех заданий является цветовая упорядоченность композиции в соответствии с изучаемым типом основных гамм (родственных, родственно-контрастных, контрастных и их производных) (см. рис. 51 на цв. вкл.).

### **7.3. Монохроматические композиции с использованием родственных цветов**

Монохроматические композиции с использованием родственных цветов основаны на использовании цвета для выражения определенных эмоциональных ощущений. Здесь мы имеем дело с четырьмя гаммами цветов: двумя теплыми и двумя холодными. Это травянисто-зеленая, оранжевая (желто-красная), пурпурная (красно-синяя) и голубая (сине-зеленая) гаммы.

Обучающие упражнения должны учитывать определенное психологическое воздействие цвета и развивать у студентов способность к абстрактному мышлению и визуальному воплощению эмоциональных категорий, заданных вербально, а выраженных — формализованно. Тематика заданий

строится в указанном цветовом диапазоне, например: «Времена года», «Арктический холод», «Тропический зной», «Тихая радость», «Легкая грусть» и т. п. Предметно-изобразительное содержание заданий включает и эмоциональное содержание. Для изображения отвлеченных понятий появляется необходимость найти предметного посредника — аллегория или иносказательную форму в виде аналогии. Или же сам цвет выступает в роли содержания в отношении количественного и эмоционального распределения цветовых пятен в виде линейных или силуэтных форм и их взаимоотношений (см. рис. 52 на цв. вкл.).

### **7.4. Композиции с использованием родственно-контрастных цветов**

Композиции строятся на основе четырех цветовых гамм, связанных между собой. Все нижеперечисленные гаммы симметричны по своему расположению в цветовом круге, но одновременно несимметричны и симметричны по цвету. Изменения цветовых оттенков происходят равноступенчато, а контраст по светлоте и по цвету осуществляется одновременно (см. рис. 53 на цв. вкл.).

Гамма травянисто-зеленых цветов родственна красно-желтой (оранжевой) гамме по желтому цвету и контрастна — по зеленому и красному.

Гамма сине-зеленых цветов родственна красно-синей (пурпурной) гамме по синему цвету и контрастна — по зеленому и красному.

Гамма травянисто-зеленых цветов родственна сине-зеленой гамме по зеленому цвету и контрастна — по желтому и синему.

Гамма красно-желтых цветов родственна красно-синей гамме по красному цвету и контрастна — по желтому и синему.

Проводя аналогии с музыкальными аккордами, теплые гаммы — травянисто-зеленую и желто-красную — можно отнести к мажорным сочетаниям, а холодные — красно-синюю и сине-зеленую — к минорным. Такое деление помогает работать осознанно в заданном ключе.

### **7.5. Композиции контрастных вторичных цветов**

Данные цвета находятся на концах диаметра цветового круга и симметричны по своему расположению, но не симметричны по цвету. Так, красно-оранжевая гамма контрастна сине-зеленой, а травянисто-зеленая контрастна красно-синей гамме. Использование подобных контрастов способствует выразительности и последовательности зрительного восприятия композиции (см. рис. 54 на цв. вкл.).

### **7.6. Триады**

Композиции, в которых используются одновременно три гаммы, должны иметь четкую субординацию и быть согласованными количественно по цветовым пятнам. Одна из гамм должна брать на себя роль цветового акцента.

Возможны случаи, когда две мажорные гаммы противопоставлены минорной: травянисто-зеленая и желто-красная — красно-синей или сине-зеленой гамме.

Другим примером является противопоставление двух минорных гамм мажорной: сине-зеленой и красно-си-

ней — травянисто-зеленой или желто-красной.

Цветовые композиции, построенные по этому типу, отличаются сложностью колористического строя и требуют навыков цветового мышления (см. рис. 55 на цв. вкл.).

## **7.7. Полный охват палитры**

Это самый сложный вид цветовой композиции, который не всем под силу. Вопросы цветовой гармонии и колорита приобретают в ней первостепенное значение. В композициях подобного типа используются большое количество цветов и любые цветовые смеси. При таком цветовом разнообразии зрительный аппарат человека не может сразу охватить и оценить каждый цвет в отдельности, равно как и отношения цветов, поэтому в этом случае необходимо длительное рассмотрение единого целого. Данный вид цветковых композиций используется преимущественно в станковой живописи (см. рис. 56 на цв. вкл.).

В заключение раздела будет излишним отметить, что все обучающие упражнения выполняются гуашью в сочетании с некоторыми чистыми акварельными красками, которых нет в наборах гуаши.

Для работы необходимы краски, имеющие определенные названия. Назовем их:

- белая краска — белила;
- черные краски — сажа, кость черная и виноградная черная;
- желтые краски — крон или хром желтый, кадмий желтый или лимонный, стронциановая;
- приглушенные желтые краски — охра желтая или золотистая, сиена натуральная;
- оранжевая краска — кадмий оранжевый;

– красные краски — киноварь, кадмий красный, алая, краплак темный и светлый, кармин;

– красные краски приглушенного звучания — охра красная и сиена жженая;

– коричневые краски — умбра жженая и натуральная, сепия и вандик;

– фиолетовые краски — краплак и кобальт фиолетовый;

– синие краски — ультрамарин, берлинская лазурь, кобальт синий;

– зеленые краски — изумрудная зеленая, окись хрома, кобальт зеленый, темный и светлый.

При смешении красок теряется их чистота и яркость, а тон полученной смеси двух красок будет стремиться к цвету одной из них в зависимости от полученной пропорции красок.

## **Контрольные вопросы и задания**

1. Что такое формальная цветовая композиция?

2. Противопоставление каких цветов лежит в основе цветового круга В.М. Шугаева?

3. Назовите шесть видов системных отношений цветов и четыре типа цветовых гамм по В.Я. Бересневой.

4. Создайте композиции, используя сочетания унитарных цветов (с затемнением и высветлением).

5. Создайте абстрактные монохроматические композиции с использованием родственных цветов.

6. Создайте композиции на основе родственно-контрастных цветов (по выбору).

7. Создайте композиции, используя контрастные гаммы вторичных цветов.

8. Создайте композиции на основе противопоставления мажорных и минорных гамм (по выбору).

9. Какие краски лучше всего использовать для создания композиций разных типов?

## АССОЦИАТИВНАЯ КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ. ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Ни одно из наших чувств не может функционировать само по себе.

*М. Паке*

### 8.1. Восприятие художественных произведений как эстетическая потребность человека

Начиная разговор об эмоциональном воздействии художественных произведений, хотелось бы привести замечательные по тонкому наблюдению слова Л. Н. Толстого: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».

Человек, познавая окружающий мир, переживает определенные чувства, вызывающие те или иные эмоциональные реакции, проявляющиеся в различной форме. Говоря иначе, переживаемые эмоциональные чувства находят выход в конкретном отношении человека к тому, что определяет его потребности и интересы. В узком понимании эмоции представляют со-

бой элементарные переживания по поводу поддержания жизненных потребностей человека в еде, воде, комфортных условиях и т. д. Но мы знаем, что любое эмоциональное чувство вызывается в результате работы мозга человека, сигнализирующего об определенной потребности и возможности удовлетворения этой потребности. Мозг оценивает и сопоставляет информацию о средствах, необходимых для достижения цели.

Потребность, как отмечает известный нейрофизиолог академик П. В. Симонов, в новой, ранее не известной информации, прагматическое значение которой еще не выяснено, может быть удовлетворена путем извлечения информации из окружающей среды (о ее нужности и полезности — в нашем случае для создания композиции. — *Примеч. авт.*) или с помощью творческого воображения. Чаще всего используются оба канала совместно. Воображение формирует идею, которая сопоставляется с ранее существовавшими представлениями (или противопоставляется им), и при ее соответствии объективной реальности (поставленным целям и задачам) появляется потребность или нужда в чем-то. Для удовлетворения потребности познания предмет, который мы оцениваем как красивый, должен содержать в себе элементы умеренной новизны, неожиданности, необычности



и выделяться на фоне среднего уровня признаков, характерных для подобных предметов: картина, архитектурное произведение (76). Это может быть и природное явление: радуга, северное сияние и т.д.

Возникновение чувственного отношения к объекту восприятия происходит в непосредственной связи с духовными потребностями (отвлеченными потребностями познания) человека; потребность как таковая отражает его внутреннее состояние.

При рассмотрении отвлеченных потребностей как условия возникновения эмоций возникает вопрос: как связать такое состояние с оценкой объективных художественных качеств различных произведений искусства? Практика показывает, что в результате зрительного восприятия произведений искусства, в том числе и архитектурных, происходит активизация такой потребности. А это свидетельствует о широких возможностях эмоционального воздействия искусства. Творческая деятельность всегда связана с проявлением чувств. Художник, выражая свои чувства в той или иной форме (изобразительной или неизобразительной), оказывает определенное воздействие на зрителей. При этом наблюдается широкий спектр проявления эмоциональных переживаний, влияющих на настроение и поведение человека. В этом плане произведения искусства являются катализаторами жизненных процессов.

Что заставляет нас признавать объекты восприятия (картины, рисунки, скульптуры, архитектурные сооружения и т.д.) красивыми и эмоционально насыщенными? Это трудно определить словами. Красота — это тайна, которая постигается каждым человеком интуитивно. Красота всегда связана с положительными эмоциями, получаемыми от объекта восприятия; эти эмоции вы-

зывают чувства, необъяснимые на языке логических доказательств. Достаточно вспомнить шедевры мировой живописи, к которым человечество на протяжении многих столетий обращается как к источнику эстетического наслаждения. Однако эстетическая оценка любого произведения искусства крайне субъективна и во многом зависит от культурного и интеллектуального уровня развития человека.

При создании своего произведения художник отталкивается от предметности реального мира, интерпретируя его формы. Даже при довольно большой отдаленности изображаемого от реальности художник опирается на некий зримый образ (или ряд образов), который связан с ассоциативными впечатлениями об объектах реального мира. В основе подобной условности художественного изображения лежит способность зрительной памяти ассоциативно соотносить изобразительные намеки с предметными представлениями.

Зритель при восприятии картины «проигрывает» изобразительную ситуацию до предполагаемой разгадки содержания. При полном совпадении ожидаемого результата с полученным эмоциональным результатом, как правило, снижается интерес к произведению, если это привычный, заштампованный подход. В подобном случае наступает эмоциональная адаптация или, скорее, скука. И здесь следует согласиться с академиком И. П. Павловым, который называл подобное состояние «сном с открытыми глазами». Фактор новизны изобразительной интриги порождает иные установки на восприятие и создает иные ориентиры для воображения и цепочки зрительных ассоциаций.

Следует различать процессы воздействия и внушения изобразительного искусства относительно эмоциональ-

ной сферы людей. При этом необходимо обратить внимание, что воздействие искусства на человека связано не только с содержанием, но и с адекватной содержанию художественной формой, с физиологическим действием определенных ритмов, звуков, форм, цветов, которые оказывают спонтанное влияние на подсознательные, не контролируемые сознанием стороны психической системы. Эта связь определяется тем, что в каждом виде искусства присутствует организованная ритмика движения, форм, цвета, звуков. Аспект воздействия занимает значительное место в искусстве, но в большей степени он характерен для представителей художников модернистских направлений. У них в большинстве случаев своеобразные, предметные представления о мире, связанные с переработкой реальной предметности, с одной стороны, и творческого процесса — с другой, которые составляют познавательные стороны художественного образа. Процесс же внушения целиком связан с формой произведения и его эмоциональной окраской, его можно выразить словами «только так и никак иначе».

В процессе изобразительной деятельности эмоциональное состояние автора зависит и от его личного отношения к объекту отражения, и от непосредственно творческого процесса, которые влияют на степень эмоционального переживания. Художник не может быть равнодушным человеком, у него все подчинено чувству и настроению. Неудивительно, что при знакомстве с произведениями других художников он также испытывает определенные чувства (восхищение и радость, творческий подъем или разочарование). И это связано не только с содержательной стороной произведения, но и с его техническими особенностями, с мастерством художника

(манера, колорит, изящество рисунка, фактура и т.д.).

Если принять во внимание этот аспект в сфере профессионального обучения, то, как мы видим, важнейшей задачей обучения является развитие эмоционального, чувственного отношения к творческому процессу, а также авторского видения в отображении действительности. Возникновение и проявление эмоций в изобразительной деятельности зависят, как отмечалось ранее, от множества факторов. Поэтому необходимо иметь в виду, что изобразительная форма связана с определенным содержанием, которое должно вызывать эмоциональный отклик у зрителя. А это возможно, как утверждает реалистическая школа живописи, лишь при условии восприятия формы в качестве материальной основы определенного содержания. Однако позволим себе несколько не согласиться. Специфическая область эмоций в основном зависит от степени подготовленности зрителя к восприятию произведения, а восприятие произведения изобразительного искусства предполагает определенную степень понимания его языка.

Речь идет об эмоциях другого вида — переданных с помощью не предметных, а формальных символов, созданных воображением художника. «Эмоциональное впечатление, производимое в результате этого, определяется не сюжетом образа самим по себе (как это казалось), а той гармонией, которая связана с сюжетом» (14, 454). Это может быть гармония иного типа — беспредметная, и с ней могут ассоциироваться иные чувства. Формальный порядок, созданный из хаоса, может вызвать эмоциональный отклик у зрителя, и чем «абстрактнее объект эмоционального отношения, тем более “абстрактные” образы требуются для его успешного кодирова-

ния» (14, 454). «Беспредметная картина может быть не менее содержательной, чем сюжетная, и ее содержание определяется гармонией образа и специфическими чувствами, возбуждаемыми этой гармонией» (14, 246).

Трудно поколебать установившиеся представления о чем-либо, если не находится убедительной альтернативы. Если, с одной стороны, мы имеем сумму неких знаний, убеждений, взаимосвязанных образов, а с другой — незнакомые нам факты, то, сколько ни говори и ни спорь, что они верны, человеку трудно изменить свою точку зрения. Вместе с тем на характер мыслей и образов человека влияют мысли и образы других людей. Поэтому наличие обоснованной альтернативы повышает нашу готовность восприятия нового знания. Как отмечалось у Козьмы Пруtkова, многие вещи нам непонятны не потому, что наши понятия слабы, но потому, что они не входят в круг наших понятий. И с этим трудно не согласиться.

## **8.2. Эмоциональные ассоциации: позитивные и негативные**

Положительные эмоциональные реакции возникают в том случае, когда полученная информация превышает те представления, которые сложились у человека ранее. Подобные реакции обуславливаются качественными свойствами произведения искусства и в первую очередь — его неповторимостью. В то же время и содержательностью, которая раскрывается нам не только одновременно, но и в результате многократного, эмоционального воздействия рассматриваемого произведения.

Эмоции выступают в качестве аппарата быстрой оценки воздействия

окружающей среды со знаком плюс или минус, с точки зрения полезности или вредности. Любое представление, возникшее в сознании человека, вызывает другое, сходное или противоположное наглядное представление. Художник, воздействуя на наши мысли и чувства, использует различно направленные ассоциации, без которых немислимо образное мышление. При создании художественного образа, надо полагать, преобладают ассоциации конкретно направленного содержания, отражающие знакопеременные эмоции.

Сильным психологическим фактором является цвет. Недаром Ван Гог видел в нем некую скрытую силу, способную воздействовать на воображение. С разным цветом в его представлении ассоциировались и эмоционально полярные интонации. Картины Ван Гога неоднозначно влияют на людей различного темперамента. Художник считал колорит показателем образа, а художественный строй его картин дает возможность проявиться различным человеческим переживаниям: от радости и счастья до тоски и горя либо до смещения чувств. Цветовой строй картины вмещает в себя краски светлые и темные, насыщенные и неброские, радостные и грустные, мертвенные и трепетные. Это палитра эмоциональных качеств цвета, участвующих в общем впечатлении от произведения.

При оценке эмоционального состояния человека мы подразумеваем положительные и отрицательные эмоции. Человек всегда стремится повысить уровень приятного и уменьшить уровень неприятного. При сложении положительных и отрицательных составляющих получается некая сумма чувств, называемая уровнем душевного комфорта. Для возникновения положительных эмоций необходимо,

чтобы в результате зрительного восприятия поступившая информация превысила усредненный порог нормы, явилась своего рода сюрпризом, приятной неожиданностью. Желание расширить познания в связи с возникшими образами подогревает наш интерес и усиливает притягательность искусства.

Возможности эмоционального воздействия произведений изобразительного искусства не ограничиваются только биологической реакцией, а участвуют в формировании более тонких специфических эмоций, связанных с интуицией, эстетическим удовольствием от созерцания и переживания красоты.

Положительные и отрицательные эмоции возникают на неосознаваемом уровне психической деятельности человека. Поясним это на примерах, хорошо известных каждому из личного опыта.

Замечавшись, мы принимаем желаемое за действительное. В вечерних сумерках кажется, что ветки деревьев агрессивно тянутся к нам. Переживая неприятности, случившиеся с нами, мы невольно мысленно прокручиваем их снова и снова. Все это свидетельствует о том, что наша познавательная деятельность испытывает влияние эмоциональной сферы, поэтому очень важно оценить эмоциональную обстановку, на фоне которой мы находимся: комфортна она либо дискомфортна. И в том и в другом случае она ведет к возникновению тех или иных эмоций. Снятие излишнего эмоционального напряжения в творческой деятельности крайне необходимо для художника. Так, в научной лаборатории и творческой мастерской архитектора А. К. Бурова всегда царил непринужденная обстановка, которая помогала эффективной работе.

Эмоции часто путают с чувствами, их трудно отделить друг от друга. И в самом деле, попробуйте, например, определить, где граница, за которой страх переходит в ужас. Тесно взаимосвязаны между собой раздражительность и гнев, плохое настроение и грусть, грусть и депрессия, радость и восторг и т.д. Эмоции неизбежно добавляют что-то к чувству, и действует то чувство, от которого возникла и включилась та или иная эмоция.

В раннем детстве у человека формируются две психофизиологические системы. Одна из них обеспечивает безопасность организма — эмоция страха, а другая, творческая, обеспечивает активную, познавательную деятельность. Эти системы — антагонисты. Избыточная активность одной подавляет другую со всеми вытекающими отсюда последствиями. И не отсюда ли следует тот факт, что обучение «из-под палки» не дает положительных результатов, сковывает потребности в творческой деятельности? Талант, дарование в любой сфере раскрываются лишь тогда, когда человек окажется способным к самостоятельному труду. Поэтому нет смысла тащить кого-либо на аркане к «самовыражению».

Эмоции всегда тесно связаны с ассоциативным восприятием действительности. В энциклопедическом словаре слово «ассоциация» разъясняется как психологическая связь, возникающая при определенных условиях между двумя или более психическими явлениями (ощущениями, двигательными актами, идеями и т.п.); различают ассоциации по смежности (в пространстве или во времени), сходству и контрасту. Таким образом, ассоциацию составляют два компонента: психический и физиологический. Нас интересует больше, с точки зрения рассматриваемой темы, первый аспект.

С позиций психологии **ассоциации** — это представления, связанные в сознании человека с предыдущим жизненным опытом. Одно представление может вызывать другое по противоположности (теплая или холодная вода), по сходству (силуэт горы похож на голову человека) или смежности (совмещением форм и направлений).

Вспомним, что психическая деятельность человека имеет трехуровневую организацию: сознание, подсознание, сверхсознание. Уточним эти понятия.

**Сознание** — это специфическая форма отражения действительности, оперирующая знанием, которое с помощью слов либо образов художественных произведений может быть передано людям в виде культурного наследия.

Содержание нашего сознания формирует информация, непрерывно поступающая по каналам восприятия (зрение, слух и т.д.), которая в процессе запоминания образует новые знания. Мозг отдает предпочтение чаще встречающейся информации. Но человек не пассивно получает знания: он их отбирает из потока информации в виде ответов на свои вопросы. Первичный отбор информации диктуют нам чувства: акцентируем внимание на том, что интересно, а также убеждения: отбираем то, что считаем важным. Такое субъективное отношение характерно для начальной стадии восприятия. Отсюда становится понятным тот факт, что каждый человек по-разному воспринимает одинаковые объекты и по-разному их изображает.

Психические процессы, в том числе творческие, можно отнести к процессам, происходящим без участия сознания (фантазии, сны, мечты). **Подсознание** — это разновидность неосознаваемых психических явлений, которые в определенных условиях могут

быть осознаны. Автоматизированные навыки в виде хорошо усвоенных норм поведения и жизненного опыта наполняют подсознание конкретным содержанием. Например, мы дуем на чай, потому что знаем, что он горячий. Важным каналом прямого воздействия на подсознание является подражательное поведение, которое имеет решающее значение в овладении практическими навыками: производственными, изобразительными, научными, спортивными и т.п. Здесь имеется в виду «личностное знание», не осознаваемое ни учителем, ни учеником, которое передается бессловесно за счет выполнения ряда неявных правил и позиций. Здесь необходимо отметить, что такой канал подсознательного воздействия (делай, как я, делай лучше меня) не всегда является эффективным.

В подсознании находится механизм, от работы которого зависят наши эмоциональные переживания. В процессе эволюции человечество неоднократно убеждалось в преимуществах определенных форм организации норм поведения и создаваемых эстетических ценностей. Сюда можно отнести многие композиционные средства: соразмерность частей целого, метроритмические повторы, отбор основных деталей и многое другое. Эти действия применимы для различных объектов, поэтому они приобрели самостоятельную ценность и были обобщены, а их использование получило неосознанный, автоматический характер. Но подсознание не в состоянии выделить из объекта то новое, что в сравнении с хранящимися в копилке «эталонов» даст положительную эмоцию удовольствия от восприятия красоты. Это функция сверхсознания, как считает академик П. В. Симонов.

**Сверхсознание** проявляется на первоначальных этапах любого творческого процесса, не контролируемого сознанием и волей, в форме творче-

ской интуиции, как проявление интеллекта человека. Основу сверхсознания составляют трансформация и комбинация следов личностных впечатлений, хранящихся в копилке памяти конкретного субъекта. Деятельность сверхсознания всегда ориентирована на следующее:

а) на удовлетворение идеальной потребности, конкретное содержание которой зависит от характера возникающих идей;

б) жизненный опыт человека, хранящийся в его сознании и подсознании; при этом сознание ведаёт отбором возникающих идей за счёт логического анализа, а затем сопоставляет их с практикой.

Для творческой деятельности, как отмечалось выше, благотворны положительные эмоции, на это указывают и результаты исследований, проведенных в Институте биологической физики (96, 16—21). При возникновении положительных эмоций общий уровень возбуждения центральной нервной системы человека крайне низок, она становится гибкой и открытой для новых впечатлений. Поэтому важно создавать для процесса творчества комфортную среду, которая складывается из различных факторов: достаточной освещенности рабочего места, спокойного цветового фона, музыкального наполнения, обонятельных и сенсорных ощущений. И наоборот, отрицательные эмоции делают нервную систему более жесткой и способной к решительным действиям. В жизни творческому человеку очень часто приходится решительно отстаивать свои взгляды и убеждения. Так, архитектор, спроектировав здание, должен убедить заказчика в своем решении, пройти длительный путь согласований и довести проект до строительства. Следует также отметить, что, по глубокому убеждению

психолога А. Н. Соколова, огромное значение в позиции человека имеет его внутренняя речь, она является важнейшим механизмом мышления (77). Внутренняя речь позволяет не только осмыслить содержание и сущность познаваемого явления, но и продемонстрировать образец дивергентного, или гибкого, мышления. Такое мышление характеризуется способностью видеть один и тот же объект в различных аспектах и ситуациях, невзирая на то, что в архитектуре и искусстве не все доступно пониманию и словесному выражению.

### **8.3. Прямые и косвенные ассоциации. Использование различных техник в формировании ассоциативного мышления**

Если принять во внимание словесные ассоциации, связанные с предметом, объектом, природным явлением, то они прежде всего передают определенные представления и чувства, которые затем выражаются графическим или живописным языком. Информация, содержащаяся в слове, нередко истолковывается по-разному, вследствие чего в нашем воображении возникают неполные или неверные представления. Ассоциации осознаются как постоянные и переменные особенности любого предмета. Благодаря способности изображения вызывать в нашем воображении наглядные представления художник заставляет активно включать и наше сознание, потому что любая фантазия имеет предметную основу. А форма предмета всегда содержит в себе оценочно-ассоциативный аспект.

**Прямые ассоциации** связаны с получением изображений, адекватно



соответствующих их содержанию, а **косвенные ассоциации** возникают при неполном соответствии изображений их содержанию. Ассоциации являются тем стимулом, который активизирует наши чувства, воздействующие на мышление. Наше воображение позволяет обнаруживать различные сюжеты, подобные тем образам, которые мы видим в плывущих облаках. Мы распознаем неизвестное (форму, фигуру, конфигурацию) путем сравнения с известным по частям или целостно. Эти сравниваемые фигуры-эталонны откладываются в нашей памяти в результате обучения. Они имеют свое назначение и обозначение, они прочувствованы и привязаны друг к другу. Что же касается неизвестных форм, то они не имеют названия, привязки и чувственной оценки. Поэтому мы стараемся узнать нечто знакомое в незнакомом. В памяти каждого из нас есть свой набор различных фигур, которые мозг накладывает на новые формы. Совпадения не всегда бывают полными, и, если нет сомнений, неполные совпадения принимаются за полные. В этом заключается субъективность распознавания истинного положения вещей.

Закономерность, которой мы коснулись, хорошо известна в искусстве, поскольку она лежит в основе зрительного восприятия: воссоздание целостного изображения по одной части или детали некой формы. А если быть точнее, то совокупность нескольких частей гораздо быстрее подсказывает целое, чем отдельная часть.

Для развития ассоциативного мышления студентам необходимо освоение художественных средств и выразительного языка. Одним из эффективных методов ассоциативного стимулирования воображения являются упражнения в технике монотипии, которая служит своего рода символом случай-

ного, спонтанного, свободной импровизацией изобразительного решения. А свобода приносит и хаос, который может быть не менее выразительным (на определенном этапе обучения), чем организованный порядок.

**Монотипия** (от греч. *mónos* — один, единственный и *týpos* — отпечаток) — это своеобразная техника, по внешнему виду близкая акварели или живописи жидким маслом. Написанное масляными красками изображение на металлической доске переносится на бумагу или холст с помощью офортного станка. При этом получается единственный в своем роде оттиск, который невозможно повторить.

Монотипия требует быстрой работы — на одном дыхании. Печатают сразу, пока не высохли краски. Темпераментная техника и художественное своеобразие монотипии создают гибкость и подвижность мазка. Техника монотипии предоставляет художнику большое разнообразие творческих решений при условии культуры и тонкости живописного дарования. Необычайное соединение в монотипии приемов гравюры и живописи таит в себе очень интересные и самые неожиданные возможности художественного языка (66).

Остановимся на некоторых способах получения изображений в этой технике (см. рис. 57 на цв. вкл.):

а) нанести на стекло большое количество густой краски родственных по гамме цветов. Для получения эффекта подобной фактуры следует прижимать и сдвигать бумагу пальцами до полного взаимопроникновения цветов. После снятия бумаги со стекла сбрызнуть центр композиции разъединяющими краску средствами (одеколон, спирт, растворитель) — сразу же, до высыхания;

б) для получения фактуры используется мятая калька, глянцевая

бумага, гуашь и акварель теплой и холодной гаммы. Краска наносится на кальку. Оттиск производится быстро. Калька снимается круговым движением;

в) нанесенной плотным слоем густой краске дают время подсохнуть на стекле. Далее накладывают лист фактурной бумаги, который сначала прижимают к стеклу, а затем резко отрывают от поверхности. Если лист снимать медленно, вращая его в разных направлениях, можно получить более сложную фактуру;

г, з) нанесение гуаши и акварели производится непосредственно на лист глянцевой бумаги. Краски до оттиска смешиваются сами, образуя причудливые цветовые сочетания. Оттиск со смещением и повторное наложение пленки вносят в композицию определенную законченность;

д) на стекле нарисовать пейзаж, используя небольшое количество краски. Дальний план размыть водой. Первый план, более контрастный и четкий, требует небольшого добавления воды. Работу выполняют очень быстро — прижать бумагу к стеклу и аккуратно снять;

е) фон (дальний план) отпечатывается полимерной прозрачной пленкой с последующим снятием резки-ми, но малыми по амплитуде возвратно-поступательными движениями. Повторное отпечатывание ведется по невысохшей поверхности фона в различных направлениях с тщательным прижиманием пленки к поверхности;

ж) пейзажи выполнены по заранее продуманной схеме с использованием гуаши разной консистенции контрастных цветов с повторным наложением на высыхающую поверхность. Матовая бумага снимается вращательными движениями;

и) изображение получено при неоднократном наложении лавсановой

кальки на глянцевую бумагу. Используются акварельные краски контрастных цветов с небольшим количеством воды.

Повторим, что в монотипии достигается *единственный оттиск изображения*. К этому утверждению следует добавить, что окончательное изображение может быть достигнуто за счет последовательной доработки задуманного изображения в общих чертах. Некая предсказуемость результата достигается использованием определенных приемов получения различных фактур. Краски (акварель, гуашь и масло), имея различную консистенцию, дают и различную плотность отпечатка. Полученные изображения во многом зависят от вида используемой бумаги: влажной рыхлой или сухой плотной, мелованной или фотографической. На окончательный оттиск влияет и основа, на которую наносится краска: стекло, пленка, бумага и т.д. При одновременном использовании акварели и гуаши можно достигнуть различного контраста фактур. Выразительность приемов достигается за счет появляющихся красочных наплывов и сгущений в соединении с целенаправленными действиями (например, выбор определенного цветового решения). Интересные результаты получают также при процарапывании рисунка по непросохшей красочной поверхности, использовании абсорбентов и т.д. Важнейшим звеном в освоении этой техники являются практические навыки художника.

Эмоциональную реакцию у человека вызывают визуальные признаки формы, а именно: контуры — очертания — силуэты-границы, разные виды контрастов, цветовые особенности. При размытых границах возникает неопределенность представления о форме, что вызывает ассоциативность ее восприятия. При этом в сознании

возникает доминирующий признак наблюдаемой формы; она начинает соответствовать определенному смысловому и эмоциональному значению. Велики также возможности дальнейшей трансформации формы в целях получения ее нового качества. В этом случае в нашем сознании проявляется так называемый принцип пятна.

В свое время Леонардо да Винчи рассуждал об образах, возникающих при рассмотрении бесформенных пятен, имеющих на различных поверхностях. Немецкий художник М. Эрнст в результате многочисленных экспериментов разработал графический прием, получивший название **фроттаж**. Суть его состоит в том, что, положив лист бумаги на неровную поверхность какого-либо предмета (кора дерева, листья с прожилками, крупный кусок щебня, куски размотанных ниток и т.д.), художник при помощи растирки (штрихования) получает фантастические, непредсказуемые изображения фактуры с элементами случайности и неожиданности.

Техника фроттажа впоследствии была переведена художником в живописную технику **граттажа** (выскабливание), при которой процарапанный слой открывал предыдущий нижний слой. Это отдаленный аналог техники **сграффито**, используемой в монументальном искусстве и представляющей собой способ декоративно-художественного решения отделки стен, при котором рисунок процарапывается в верхнем слое штукатурки; открывающийся нижний слой отличается по цвету. Таких слоев может быть несколько.

Полученные причудливые изображения (суггестивные формы) прорабатываются различными способами и дополняются деталями до получения определенного впечатления. Удиви-

тельная по своей выразительности техника граттажа продемонстрирована художником М. Эрнстом в картине «Видение, навеянное ночным видом ворот Сен-Дени».

Известны также его композиции, выполненные в технике монотипии на холсте. Это картины «Европа после дождя» и «Глаз тишины» (см. рис. 58 на цв. вкл.). Оба приема — фроттаж, граттаж, — а также монотипия имели в его творчестве большое значение: это была первичная субстанция, в которой зарождались живописные образы.

Как отмечает У. Бишофф, «без работ Макса Эрнста невозможно представить себе развитие абстрактного экспрессионизма, живописи цветового поля, с ее всепроникающей структурой — т.е. форм живописи, в которых, взамен традиционных средств композиции, весь холст оказывается структурой, в которых невозможно выделить верх и низ, левое и правое» (11, 68).

Представим в качестве примера ряд студенческих работ, выполненных в технике монотипии. В них соотношение неоднородности структуры левого и правого краев, верха и низа картин приведено в соответствие с условиями нашего привычного зрительного восприятия (см. рис. 59—64 на цв. вкл.).

Освоение методов получения изображений с частичной информацией при помощи технических приемов и многообразия фактур позволяет получать не только спонтанные изображения, но и запланированные, с частичной или неполной информативностью завуалированного изображения, при котором один предмет видоизменяется, перетекает в другой. Силуэты этих изображений организуются при последующей доработке в определенные ассоциативно-образ-

ные структуры. Это могут быть графические или цветовые очертания с задуманным эмоциональным воздействием. Ассоциативное мышление активно включается при узнавании полученных изображений, и эти возможности расширяются по мере накопления практического опыта. При выполнении упражнений целесообразно следовать образно-содержательной стороне композиции с выбором соответствующих цветовых сочетаний в целях получения различных качеств формы.

Избегая прямой трансляции натуры, надо стремиться к высвобождению образных впечатлений о предмете. Выбранный метод работы над композицией подразумевает превращение одной формы в другую за счет изобразительной пластики — *языка метафор* (морские волны могут превратиться в горы, подводное плато — в долину, рыбы — в звезды и т.д.). В основе любой метафоры, как известно, лежит ассоциация. Для понимания смысла метафоры зрителю надо настроиться на ту же волну, которую использует в своем произведении художник. Метафора передает важнейшие свойства изображаемого предмета или явления: по сути, это сравнение, помогающее существенному быть наглядно зримым.

Творческий процесс представляет собой преобразование, интерпретацию зримых форм мира, в том числе и локального объекта изображения, за счет создания изобразительных параллелей и пластических метафор, смысл которых сводится не только к воспроизведению форм предметов, но в первую очередь — к воспроизведению духовного мира, связанного с индивидуальным видением и переживанием художника. Метафора — это художественный эквивалент эмоционального состояния человека.

Метафора «сжимает образ в пружину, заставляя эту пружину мгновенно разряжаться в сознании зрителя. Не требуя буквальной сверки с жизнью, она обращается не столько к зрительному опыту человека, сколько к его духовным ассоциациям. А этот процесс более энергичен, чем постепенная проверка зрительной памятью» (73, 175).

Такие специфические средства изобразительного языка, как символы, аллегории, гиперболы, по мнению литовского поэта и прозаика Э. Межелайтиса (52, 434), это опозитизированные, трансформируемые реалии нашего мира, это шифр, к которому необходимо подобрать ключ, чтобы прочесть содержание, заложенное художником в свое произведение, как на примере иероглифов египетских пирамид.

Изобразительное искусство, воздействуя на наше воображение путем пробуждения ассоциативных мыслей и чувств, связанных с представлениями о реальной действительности в процессе зрительного восприятия, способствует возникновению художественного образа. Живопись может вызывать в нашем сознании не только изобразительные, зримые образы, но и неизобразительные (у них есть и другое название: выразительные), не имеющие конкретной пластической формы. Такие образы выражают душевное состояние человека, например грусть и радость, умиротворение и восторг, полет и падение и т.д. Такое деление, конечно, условно, но оно позволяет достигать определенной полноты изобразительного решения. Обратимся к примерам, иллюстрирующим выражение определенных чувственных категорий формальными средствами с использованием эмоционального языка цвета.

#### 8.4. Тактильные ощущения и физические ассоциации

Без предметных ассоциаций человек не может существовать. Тактильные ощущения по своей сути кратковременны; будучи поверхностными, они постоянно сменяют друг друга. При прикосновении к холодному стеклу или металлу возникает чувство прохлады, которое быстро исчезает при изменении температуры, так как включается механизм адаптации. Любое чувство, в том числе и описанное выше, если говорить о его амплитуде, никогда не держится в пиковом состоянии долгое время, оно всегда стремится к равновесию. Вместе с тем чувство холода (тепла и т. п.) может разбудить другие ассоциативные чувства, которые перейдут в эмоциональные переживания. Всякий новый предмет, всякое явление вызывают в нас душевное переживание. При рассмотрении красок возникает их физическое воздействие на зрительные органы в силу особых свойств и качеств цвета, его красоты. Например, белый цвет ассоциируется с чистотой, которая настраивает нас на определенное действие, возбуждает чувства. Это результат физического и психологического воздействия цвета.

Если использовать, допустим, красный цвет не изолированно, а в связи с какой-либо определенной природной формой, например с небом или лесом, возникает ассоциация, навевающая мысль о закате, пожаре или осени. В данном случае цвет связан с предметным аналогом и образует драматическую коллизию. А в произведении Ф. Марка «Желтые лошади» цвет приобретает уже символический характер, так же, впрочем, как и в картине К. Петрова-Водкина «Купание красного коня». В картинах В. Кандинского «Доминирующая кривая»,

«Композиция IX» визуальный язык находит символические пиктограммы, которые он сам называл «символическим выражением физических субстанций».

Психическая сила краски, как отмечал В. Кандинский, рождает вибрацию души (33, 110). При этом он предполагал такое воздействие прямым, достигаемым за счет ассоциаций. Вместе с тем он считал, что физическое воздействие краски относится не только к зрительному органу, но и к другим органам чувств. «Так оно и на самом деле. Некоторые краски представляются негладкими, колючими, причем другие, напротив, воспринимаются как нечто гладкое, бархатоподобное, так что все их хочется погладить (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, крапак). Самое различие между теплотой и холодом красочного тона основано на этом восприятии. Также есть краски, представляющиеся мягкими (крапак), или другие, кажущиеся всегда жесткими (зеленый кобальт, зелено-синяя окись), так что только что выпущенную из тюбика краску легко принять за высохшую» (33, 111—112). В. Кандинский также отмечал, что «представляется более правильным говорить почти всецело о краске, а не о цвете, так как в понятие краски кроме абстрактного цвета входит и материальная ее консистенция, именно в том виде, в котором ею оперирует художник» (33, 110).

Если говорить о движущихся объектах, то при зрительном их восприятии человек непроизвольно мысленно «проигрывает» на себе возникающие жизненные ситуации, получая при этом физические ощущения: напряжения, усталости или бодрости и т. д. В основе подобного свойства восприятия движения лежит способность человека к адаптации, к ощущению предметного мира не только духовным

путем, но и мышечной реакцией на движение либо тесноту (открытость) пространства.

#### **8.4.1. Психофизиологическое воздействие цвета и весовые ассоциации**

При создании формальной композиции могут ставиться и решаться различные задачи. В одном случае такой задачей может быть передача ощущения тяжести, монументальности формы, в другом — легкости, невесомости, изящества и т.д. Для успешного решения намеченных задач необходимо использовать опыт, накопленный мировой практикой многих поколений художников. Сюда можно отнести эффект передачи устойчивого зрительного равновесия всех элементов композиции, который создается путем их размещения определенным образом. В процессе зрительного акта каждая линия, пятно, предмет, фигура в изобразительной плоскости воспринимается с определенным весовым ощущением. Отметим, что наши глаза неодинаково ощущают разные части картинной плоскости: происходит недооценка нижней и переоценка верхней части. Это следствие того, что, трактуя картинную плоскость как условное пространство, мы сообщаем ей качества, присущие реальному миру.

Если нарисовать в геометрическом центре картинной плоскости круг, то возникнет ощущение тяжести, его давления на нижнюю часть. А сама картинная плоскость будет казаться меньшей по размерам. В нашем представлении верх картинной плоскости по ассоциации воспринимается небом, а низ — землей. Физиологическая особенность нашего зрения такова, что движение глаз происходит свободно и непринужденно в направлении слева

направо, нежели наоборот. В силу того что восприятие левой и правой частей картинной плоскости неодинаково, возникает необходимость учета указанных факторов. Поэтому, чтобы круг воспринимался в центре картинной плоскости, возникает необходимость корректировки: его нужно слегка поднять вверх и сдвинуть чуть вправо. Это положение справедливо не только для геометрических фигур, но и для предметного ряда. Поясним это на примере рис. 65 на цв. вкл. (а, б). Воспринимая определенный формат изобразительной плоскости как единое целое, глаз художника видит любой нарисованный в ней предмет в связи с этим целым. Если в любой части данной плоскости мы нарисуем предмет, то он будет привлекать наш взгляд, делая свободную от изображения часть лишней, так как нарушается целостность видения. Поэтому любой предмет, попадающий в поле нашего зрения вместе с его окружением, нуждается в корректировке для достижения равновесия между левой и правой частями изобразительной плоскости, между верхом и низом.

Большое значение при этом имеет форма предметов, их величина, масса и положение в пространстве. Если заменить тональность двух уравновешенных в изобразительной плоскости квадрата большого и маленького кругов на противоположную, то первоначальное равновесие нарушается. Для его восстановления потребуется нагрузить тоном низ квадрата и верх большого круга, тем самым мы как бы увеличиваем их весовые характеристики.

В случае а равновесие достигается тем, что большой светлый круг расположен в правой верхней части плоскости, а слева их уравновешивают более темный меньший круг и светлый низ плоскости. В случае б мы видим, что большой, плотный по



массе круг и светлый верх плоскости уравнивают плотную нижнюю плоскость квадрата и малый светлый круг. Большой круг расположен в правой верхней части плоскости, для его равновесия меньший круг смещен влево и вниз картинной плоскости.

Одновременно тональность и цвет изобразительной формы оказывают на создание равновесия в композиции большое влияние. Темный предмет сразу бросается в глаза, ему требуется больше пространства вокруг себя. На рис. 65 вы видите равновесие в композиции, в которой все формы — одного цветового тона. При изменении тональности главной формы вся композиция сдвигается вниз влево и вверх вправо для равновесия плоскости. Изменение тональности части плоскости и отдельно взятой формы влечет за собой изменение равновесия, поэтому требуется соответствующая корректировка.

Блестящим примером цветового равновесия элементов геометрических форм в пределах всей живописной плоскости является картина В.Кандинского «Этажи» (см. рис. 66 на цв. вкл.).

Приведенные примеры правомерны в случаях, когда условное пространство решается как единая плоскость. В случаях, когда пространство намечается несколькими плоскостями, возникает необходимость достижения определенного равновесия между ними и изображенными формами. При этом большое значение имеет выбранный уровень горизонта.

Таким образом, формы могут соотноситься между собой по принципу равновесия возникающих сил, их взаимного притяжения или отталкивания, противопоставления, изоляции или дополнения, преобразования или неизменяемости и т.д.

Примечательно, что в 1930-е гг. проводились научные изыскания не только в области взаимодействия и изменения цвета и формы, но также и в области взаимосвязей при восприятии зрительных, осязательных и слуховых ощущений; выводы этих изысканий актуальны и в настоящее время (50; 51).

#### 8.4.2. Температурные ассоциации

Когда звучат слова детской песенки: «...оранжевое небо... оранжевые люди оранжевые песни оранжево поют», — мы представляем теплое солнечное марево, а не холодное безмолвие Арктики. На эту ассоциацию нас подвигает словесное выражение цвета, психологически воздействующего определенным образом. Другим примером может служить «Портрет старого крестьянина» кисти Ван Гога (см. рис. 67 на цв. вкл.). В своем письме к брату художник описывает идею создания образа: «Я представил себе этого человека в полуденном пекле жатвы. Отсюда оранжевые мазки, ослепительные, как раскаленное железо, отсюда мерцающие, как старое золото, тени». Мы не видим в картине элементов природного окружения, но видим оранжевый фон, лицо цвета спелой пшеницы и огненно-красные тени. Все это с лихвой возмещает отсутствие пейзажа, а сама живопись многократно усиливает выразительность образа (20).

Приведенные примеры показывают эмоциональное воздействие некоторых областей звучания цвета. Но может быть и контрастный пример противоборства холодных и теплых цветов. Вспомним синие тени от освещенных теплым светом предметов на холстах И.Левитана.

### **8.4.3. Зрительные иллюзорно-пространственные ассоциации**

Процесс познания мира человеком начинается с помощью органов чувств, и самым важным из них является зрение. Окружающий нас мир многоцветен. Являясь свойством поверхности любого предмета, цвет всегда связан в памяти с представлением о его сущности. Будучи постоянным фактором, он не оказывает физического влияния на природу предмета. Однако в контакте с другими свойствами он способен повлиять на визуальное восприятие пространства, расширить или, наоборот, сжать его, создать иллюзию покоя или движения. Холодные, отступающие в глубину оттенки синего, сине-зеленого, фиолетового цвета перестраивают пространство в сторону открытости, в противовес теплым оранжево-красным цветам, стремящимся к сжатию и замкнутости пространства. Холодные цвета пассивны и статичны, они легко ассоциируются с гладью водных пространств, необозримой глубиной, в которой все растворяется и исчезает. При переключении нашего внимания с теплых цветов на холодные происходит плавное перетекание ощущения физического пространства в иллюзорное, в котором формы приобретают ассоциативный оттенок и эмоциональную окраску.

### **8.4.4. Фактурно-осязательные и обонятельные ассоциации**

Материальным носителем и источником эмоционального воздействия является живописная фактура картин (см. рис. 68 на цв. вкл.), например при комбинации гладкого и фактурного письма. В этом смысле нас покоряют

выразительность и страсть, выраженные не только в живописной манере, но и в фактуре ваноговского мазка, или живописная вязь картин владимирского художника В. Кокурина (22, 145; см. рис. 69 на цв. вкл.). Если рассматривать коллажи художников, работавших в стиле кубизма, то их живописные произведения, как отмечает З. Гидион (24), воздействуют не только на зрение, но и на осязание за счет использования таких элементов, как обрывки бумаги, картон, опилки, ведущих к созданию новой текстуры поверхности. Все чувства и ощущения человека столь важны в любом своем проявлении, что много красок мира, как говорят поэты, померкли бы без них.

Это относится и к обонянию. В запахах (исключая неприятные), в благоговениях есть что-то праздничное, торжественное, они возбуждают и будоражат чувства человека. Такие чувства сопутствуют художнику при написании цветущего сада, букетов садовых или полевых цветов, а также при отраженном (опосредованном) ассоциативном воздействии его произведений на зрителя.

Механизм воздействия запахов на сознание человека еще недостаточно выявлен, но различные эксперименты показали, что запахи обладают исключительной силой вызывать ассоциации. Например, чтобы задействовать все ощущения человека, специалисты в области рекламы широко используют запахи, пропитывая каталоги известных парфюмерных фирм духами.

Выражение «благоухающие краски» общеизвестно, и это может служить примером восприятия красок обонянием.

Запах масляных красок, льняного масла в мастерской художника будоражит и влечет к работе.

#### 8.4.5. Вкусовые ассоциации

В настоящее время мы являемся свидетелями того, как различные виды рекламы эксплуатируют инстинкты человека. Например, в рекламе пищевых продуктов искусно приготовленные блюда являются прямым обращением к чувству голода, вкусовым ощущениям, то же касается и рекламы жвачки, зубной пасты. Многие люди выбирают определенный вид товара из-за приятного вкуса, который косвенно апеллирует к чувству голода.

Говоря о воздействии цвета, «можно предположить, что, например, светло-желтое вызывает во вкусовых органах ощущение кислоты по ассоциации с лимоном» (33, 111). Здесь имеется в виду не визуальное отображение эмоций, а выражение вкусовых ассоциаций.

#### 8.4.6. Слуховые ассоциации

Важнейшим информационным каналом для человека, вторым после зрения, является слуховой канал. Образно выражаясь, наши глаза и уши — это окна, распахнутые в мир. Без них невозможно восприятие живописи и музыкального искусства. Способность человека сопоставлять и сравнивать информацию, поступающую по зрительным и слуховым каналам в виде возникающих при этом звукозрительных ассоциаций и впечатлений, называется **синестезией**. А так как ассоциации являются продуктом творческого мышления, то речь пойдет о кажущихся, воображаемых вещах. Например, при прослушивании музыкальных произведений многие люди «видят» музыку в виде графических, цветовых и пластических образов. Так, звучание в музыкальном произведении волторны и флей-

ты подобно сочетаниям сочных цветов декоративного звучания с прозрачной тонкостью лессировочных слоев краски.

Обратимся снова к В. Кандинскому. В основе его творческой философии лежало представление о музыкальных и эмоциональных эквивалентах цвета и о строгом взаимодействии форм. «Слышание цвета так определено, что не найдется, может быть, ни одного человека, который стал бы искать впечатления ярко-желтого на басовых клавишах рояля или обозначил бы краплак звуком сопрано». Он утверждал, что «цвет — это клавиши, глаз — молоток, душа — многострунный рояль» (33, 112). Композитор А. Н. Скрябин эмпирическим путем составил параллельную таблицу звуковых и красочных тонов (он применил этот принцип в симфонии «Прометей»). Если узнавание звуков сравнить со способностью различения цветов, то ноты от «ля» первой октавы с частотой звучания от 440 Гц до «ля» малой октавы с частотой 220 Гц выглядят как нюансные оттенки одного цвета. Такая аналогия с цветным зрением не случайна. В обоих случаях необходимо определить частоту колебаний, только для света — электромагнитных, а для звука — механических.

В музыкальных произведениях мы не находим точных предметных соответствий звуковых образов с образами реальными. Главными в музыке являются чувства, эмоции, настроение, тончайшие нюансы которых доступны выражению музыкальными средствами, чего нельзя сказать об адекватности словесного выражения. Зрительный и слуховой аппараты человека тесно взаимодействуют между собой в чувственном понимании мира. Многие звуковые впечатления могут вызывать соответствующие им зри-

тельные ассоциации, например крик петуха ассоциируется с ранним утром, с восходом солнца. А великолепный некрасовский образ «идет, гудет зеленый шум» ассоциируется по своему значению с ветреной погодой. На ассоциативных свойствах нашего мышления, на способности сопоставлять и соединять зрительные и слуховые впечатления основываются изобразительные возможности музыки, выражаемые мелодией, ритмом, тембром. Так, четкий музыкальный ритм ассоциируется с энергией и силой, а прерывистый — с растерянностью. Взаимодействие высоких и громких звуков позволяет выразить раскаты грома и блеск молнии, а низкие и негромкие звуки могут стать выражением тишины и спокойствия.

В многообразных живописных произведениях часто прослеживается музыкальная направленность изображения. При этом художники руководствуются двумя мотивами. Для первого характерным является подражание музыке по содержанию; художник стремится передать специфическими живописными средствами впечатления от конкретного музыкального произведения, т.е. здесь налицо общее эмоциональное воздействие, ведущее к возникновению ассоциаций «чувство — цвет». Для второго характерным является подражание музыке по форме, языку и способу мышления, в условном метафорическом смысле — это «музыкальная живопись». Косвенное заимствование живописью языка музыки — движения и выразительности — придает изобразительному произведению музыкальность. При различии материала и языка музыку и живопись объединяют закономерности композиционного построения, цветовой строй, симметрические или асимметрические приемы построения формы произведений и т.д.

Музыкально-живописные тенденции проявились в различных течениях изобразительного искусства: романтизме, импрессионизме и постимпрессионизме, символизме, кубизме, абстракционизме и др. Особенно ярко они выражены в абстракционизме, в котором произошел полный отход от предметности и сюжетности в картине. Концептуальные положения В. Кандинского о беспредметной живописи, изложенные в его теоретических трудах, указывали на ее тесные связи с музыкой как по принципам, так и по приемам организации используемых средств. В. Кандинский считал цвет тем средством, благодаря которому можно воздействовать на душу человека. Он обратил внимание на эмоционально-смысловые и символические характеристики некоторых цветов, а также сопоставил воздействие цвета и абстрактных форм с тембром, мелодией, симфоническими формами, используя при этом синестетические музыкальные ощущения. Об этом недвусмысленно говорят и его ритмические, изысканные по цвету и форме картины с музыкальными названиями: «Импровизация», «Композиция», «Полифония» и др.

Цвет — это музыка, в которой всего лишь одна фальшивая нота может испортить все произведение. Каждый отдельно взятый цвет может звучать самостоятельно, а может, в сочетании с другими цветами и их оттенками, образовывать единую полифоническую цветовую систему. По убеждению выдающегося швейцарского живописца А. Бёклина, «каждая картина должна рассказывать о чем-то, заставлять зрителя думать, подобно поэзии, создавать у него впечатление музыкального аккорда» (88).

В качестве показательного примера «музыкальной живописи» можно привести удивительные картины амери-

канского художника Л. Фейнигера: «Парусная регата», «Большие яхты», «Пароход один», «Парусные лодки» и др. Его художественный стиль целиком сформировался под влиянием музыки, которая ощущается в линейных ритмах его полотен, в силуэтности и графичности форм. Условная форма и условное пространство являют собой единое целое. Причем эти формы кажутся испаряющимися и растворяющимися в зыбком воздухе. Цветовой строй его картин поразительно музыкален. Музыка полотен художника полна очарования. Возникает ощущение звучания изобразительного пространства, разнонаправленных силуэтов парусов яхт и моря. Колористическая гамма его картин отличается насыщенностью. Треугольники парусов, наложенные друг на друга, острые углы лодок создают иллюзию движения, а противопоставление жестких прямых линий вызывает ассоциации с мощными порывами ветра (см. рис. 70 на цв. вкл.).

Другим примером может служить творчество литовского художника М. Чюрлёниса. В его картинах для нас воплощены и музыка, и живопись, и поэзия — все это заключено у художника в философских образах Вселенной. Это картины «Жертва», «Истина», «Фуги», «Прелюдия», четырехчастный цикл «Соната звезд»: «Аллегро», «Анданте», «Скерцо», «Финал» и др. Зеленоватые, желтоватые, рыжеватые, розоватые оттенки янтаря являются основой колорита его картин (см. рис. 71 на цв. вкл.).

Искусство М. Чюрлёниса, как отмечал Р. Роллан, обогатило не только живопись, но и наши представления в области полифонии и музыкальной ритмики.

Позволим себе привести замечательные строки поэта Э. Межелайтиса о творчестве М. Чюрлёниса. «О, как

трудно вместить в себя мир!.. Сколько звуков в нем слышится, сколько красок сверкает! В каких бесчисленных ритмах пульсируют природа и жизнь... И какими же средствами можно совершеннее выразить его, этот мир? Звуками? Красками? Ритмами? Напрягается слух ребенка. Широко раскрываются его очи. Распахивается сердце. Пробуждается музыкант. Художник. Поэт. Уши полнятся шорохами пашни, где растет хлеб, недовольным ворчанием земли, таящей в себе вулканы, ревом морских волн, перекачивающих валуны, шуршанием леса, беззвучной симфонией космоса. Глаза захлестывает множество красок — зелень луга и синева небес, прозрачный смарагд моря и медь солнца... Сердце переполняют радость и печаль, удивление и боль, гнев и безмятежность, и оно ритмично бьется в такт морю и ветру, облакам и птицам, весне и зиме, планетам и галактикам. Кровеносные сосуды художника перенасыщены звуками, красками, ритмами, чувствами. Он должен разгрузиться. Должен освободиться. Иначе сердце не выдержит. Он избранник природы. Природа с избытком наделила его прекрасным. И он должен не утаивать красоты бытия, опустошить себя до конца. Создать образ моря. Звуками? Звуками! Но звуки увлажняются и превращаются в краски. Звучит голубая музыка неба, зеленая музыка леса, янтарная музыка моря, серебряная музыка звезд... Что же тут создается? Да это же цветовая мелодия! Значит, с помощью одних только звуков не выразишь в совершенстве мира? Надо браться за краски, браться за живопись. Да. Холсты. Холсты. Холсты. Теперь он точнее, полнее — образ мира!.. Но что это? Пиано — зазвучал синий. Форте — взметнулся зеленый. Краски обрели звучание. Их голоса сплетаются, сливаются в едином хоре, в одном

оркестре. Словно скрипичные струны, запели махты деревьев, строчки птиц, острые пики гор, плавные линии облаков. Струнами арфы зазвенела небесная лазурь. Что это? Звучащая живопись? О, как гремит в груди колокол сердца: бом-бом-бом... Ворвавшийся в окно весенний ветер растрепал волосы. В руке палитра и кисть. И вот палитра оставлена. Пальцы вонзаются в черные и белые клавиши. Рояль рассыпает звонкие янтарьки. Средства — это неважно! Музыка ли, краски, поэзия... Важна суть. Важна мысль. Звук — скорлупка ореха. Мысль — его ядро. Мысль и в линии, проведенной карандашом, и в мазке, оставленном кистью. Философия объединяет краски, звуки, поэтическое слово. Гений ничем не стесняет себя. Гений не выбирает средств. Гений — это прежде всего творец мысли. А звук, цвет, слово — это лишь средства, чтобы поведать ее. Цель гения — созидание мира...» (52, 424—426).

Если гениальность является врожденным свойством, которое не поддается культивации, то способности и таланты можно развивать. Психологи считают, что для успешного выполнения художественной деятельности необходимой задачей являются выявление и раскрытие индивидуальных психологических способностей человека. При этом надо иметь в виду, что природные особенности организма и психологические процессы личности — особенности восприятия, памяти и воображения, мыслительной деятельности и внимания — это лишь предпосылки индивидуальных способностей. А они формируются только в деятельности, причем недостаток одних способностей может компенсироваться другими. Высшая школа дает лишь основы профессиональной грамоты, способствуя развитию творческого восприятия жизненных явлений,

основанного на прочном фундаменте знания. Ни у кого не вызывает сомнения, что музыка, глубоко воздействуя на эмоциональное состояние человека, дает ему большие возможности для ассоциативно-образных и формальных решений. Поэтому на практических занятиях по ассоциативной композиции в живописи, при выполнении цикла формальных упражнений на выражение определенных эмоций или визуализацию эмоционального строя музыкального произведения (представить в цвете его настроение) в учебных классах Нижегородского архитектурно-строительного университета звучит классическая и современная музыка. Для того чтобы изобразить предложенный перечень эмоций, каждый студент должен или иметь определенный чувственный (эмоциональный) опыт, или хотя бы представлять его отвлеченный смысл.

Необходимо отметить, что в тех случаях, когда цвет связан с абстрактными понятиями и эмоциональными впечатлениями, принято говорить о *цветовом мышлении* и *цветовой символике*. Если в нашем сознании «окрашиваются» слуховые впечатления — музыкальные произведения, тембры музыкальных произведений и т.д., — то мы имеем дело с так называемым *цветовым слухом* (17).

Упражнения на представление звуковых явлений (колокольный звон, шорох, журчание, крик и т.д.) позволяют осмыслить и воплотить их в визуальную субстанцию (рис. 8.1). Подобные упражнения способствуют раскрепощению ассоциативных возможностей воображения, развитию абстрактного мышления и навыков визуального воплощения различных явлений в условной форме за счет выразительных средств линии, пятна, цвета.

Рассмотрим ход ведения работы. Задание — утренний звонок будиль-



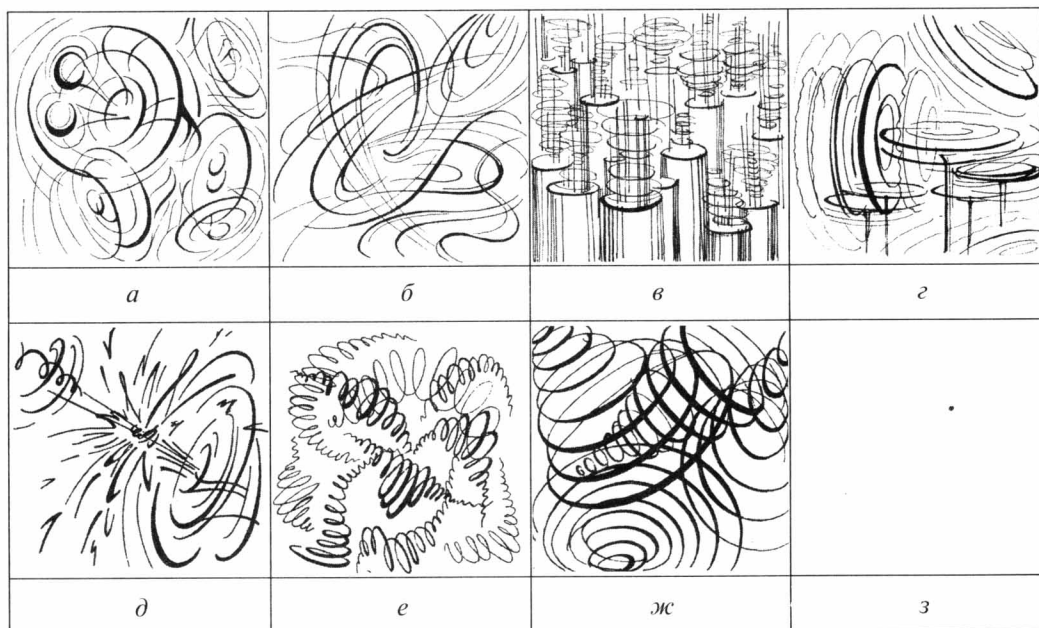


Рис. 8.1. Упражнения на представление звуковых явлений:

а) звон; б) мелодия; в) настройка; г) тарелки; д) пробка; е) пружина; ж) вибрация;  
з) тишина

ника. Возникающие ассоциации формы — круг, эллипс, овал. Ассоциации движения звука — пронзительно резкие, неожиданные, неприятные, усиливающиеся и незатихающие. Возникающая ассоциация цвета — яркая вспышка. По словесному описанию ассоциаций выстраивается схема визуального воплощения темы: ритмическая направленность звуковых волн в виде колющих зигзагообразных линий в разных направлениях, исходящих из одной светящейся точки. Необходимо отметить то обстоятельство, что во всех представленных работах не было отмечено точных совпадений графических или цветовых ассоциаций, все они имели индивидуальные отличия.

Экспериментально установлено, что при прослушивании классической музыки возникают состояние комфорта, душевного равновесия, ощущение легкости и тепла, тихой грусти или радости. В то же время появляются раз-

личные воспоминания, становится легче фантазировать и размышлять. Это говорит о высоком уровне ассоциаций и абстрактного мышления, об обобщенности понятий, что характерно для активизации правого полушария мозга. Поэтому обращение к музыкальным аналогам построения художественной формы не является случайным. Прослушивание музыкального произведения — это своего рода источник, вызывающий абстрактные или реальные изобразительные ассоциации (рис. 8.2). Музыкальные впечатления определяют различные изобразительные средства. Кроме того, на цветовую форму изображения оказывает влияние эмоциональный мелодический строй музыкального произведения, который определяет местонахождение линий, фигур и пятен цвета в композиции.

Если принять во внимание современную ритмичную музыку, то она

вызывает прежде всего желание двигаться, ни о чем не думая. Палитра эмоций у нее ограничена: либо безудержное веселье, либо тоска, тревога и одиночество. Возникающие ассоциации при этом носят приземленный, бытовой характер. Это объясняется тем, что при функциональном лидировании левого полушария (в данном случае) облегчаются двигательные операции, а ассоциации становятся конкретными, с низким уровнем обобщения понятий. Классическая и современная музыка активизируют разные полушария головного мозга и вызывают разные по глубине и эмоциональности чувства.

Развитие способностей к творческому воображению с помощью музыки показывает поступательный путь от создания простейших абстракций до слож-

ных полифонических произведений. В этом нас убеждает творчество испанского архитектора А. Гауди, непревзойденные шедевры которого действительно представляют собой «застывшую музыку».

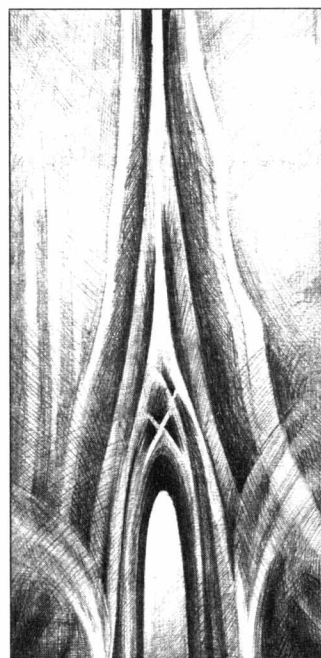
Любим толчком для пробуждения творческой деятельности, как мы в этом убедились, «может служить слово, образ памяти (не только понятийной или зрительной, но и слуховой, и даже обонятельной), образ сновидения, подсознательное движение руки с карандашом и т.д. Индивидуальность творческого акта вообще и в композиции в частности глубоко предопределена личностными характеристиками действующего субъекта и никоим образом не поддается “устранению” в напрасных поисках безлично-объективного содержания» (26, 221).



а



б



в

Рис. 8.2. Студенческие работы на музыкальные ассоциации:

а) «Танец с саблями»; б) «Реквием»; в) «Аве Мария»

## Контрольные вопросы и задания

1. Как формируются художественные потребности человека?

2. На чем основывается чувственное отношение к произведению искусства?

3. Что такое эмоциональная адаптация?

4. В какой степени на восприятие произведения искусства влияет внушение?

5. Что такое ассоциации?

6. Что вы понимаете под положительными и отрицательными ассоциациями, возникающими в процессе зрительного восприятия?

7. Объясните сущность триады *сознание — подсознание — сверхсознание* применительно к художественному творчеству.

8. Какую роль в творчестве играет ассоциативное мышление?

9. Что такое монотипия?

10. Создайте любое изображение в технике монотипии.

11. Опишите известные вам техники, позволяющие получать не только спонтанные, но и запланированные изображения с частичной или неполной информативностью.

12. Что такое язык метафор?

13. Может ли цвет вызывать физические ощущения? Проиллюстрируйте свою точку зрения примерами.

14. По каким принципам могут соотноситься между собой формы в картинной плоскости?

15. Приведите известные вам примеры температурных ассоциаций в живописных произведениях.

16. Каким образом цвет влияет на восприятие пространства?

17. Какое влияние на восприятие художественного произведения оказывает фактура?

18. Приведите примеры вкусо-цветовых ассоциаций.

19. Что такое синестезия?

20. Что объединяет музыку и живопись?

## ЦВЕТ В ФОРМИРОВАНИИ АССОЦИАТИВНОГО ОБРАЗА ВНЕШНЕГО ПРОСТРАНСТВА (АРХИТЕКТУРНЫЙ ПЕЙЗАЖ). ФОРМАЛИЗОВАННЫЙ ОБРАЗ ГОРОДА

В живописи мастерство образа состоит из двух сущностей — декоративной и психологической. Первая — это порядок распределения формы в картинной плоскости, то есть приведение частей в гармонию, чтобы глаз воспринимающий приобретал физический покой, углубляющий внимание для восприятия второй сущности — психологической.

*К.Петров-Водкин*

### 9.1. Формализованный образ города

Материал данного раздела связан с формированием ассоциативного, образного восприятия явлений жизни в окружающей нас архитектурной среде, которое опосредуется формальным и эмоциональным языком цвета.

Задача художественного отражения действительности состоит в ее образной, чувственной передаче, а способы изображения предметов и явлений относятся к средствам ее достижения. Композиционная организация плоскости на основе формальных категорий, дополненная выразительностью цветовых отношений, также относится к числу основных задач. В композиции всегда должна быть закономерность, представленная как результат взаимодействия интуиции и интеллекта автора. Поэтому содержание композиции можно представить в логической форме, определить выразительные средства для реализации идеи-замысла (колорит, основные и второстепенные цветовые пятна, акценты, динамические направления и т.д.).

Как отмечалось ранее, возникновение и развитие творческого замысла часто идут разными путями. Осмысление материала может привести:

а) к подражанию, результатом которого становится вторичность;

б) поиску и нахождению новых, неиспользованных возможностей выразительных средств;

в) переосмыслению или парадоксальному решению любой темы (ярким примером такого подхода является творчество С.Дали).

Раскованность воображения автора ведет к абстрагированию изображаемого явления и созданию его собственной изобразительной модели, в которой переплетаются реальность и вымысел, приводящие к необычному и непредвиденному решению (например, тень от радуги, яйцо в лимоне, рыба в небе). В этом нас убеждают работы австрийского художника М. Эшера (рис. 9.1), бельгийского художника Р.Магритта и других, изображающих порой парадоксальные вещи.

Используя творческий потенциал и интуицию, необходимо воплотить задуманную композицию в художе-

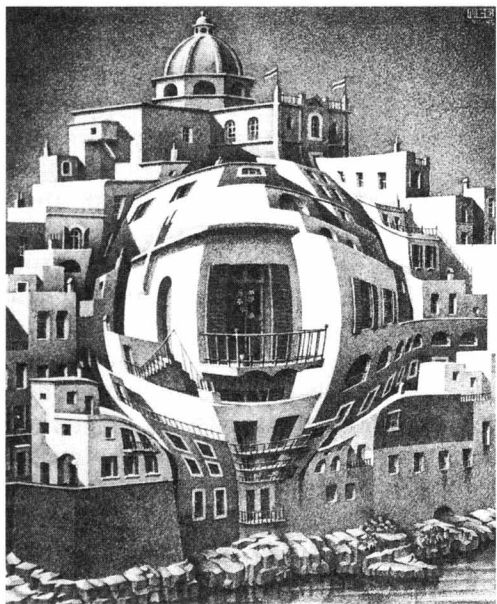


Рис. 9.1. М. Эшер. Балкон

ственной форме. Возникает вопрос: как начинать работу над ассоциативной композицией? Камертоном здесь служит само название, из которого складывается паутина наших ассоциаций.

Язык ассоциативной композиции более условен, чем в предметной реалистической композиции. Для изучения смысловых и содержательных возможностей цвета можно задействовать различные темы. В данном случае рассматривается формализованный образ города в четырех ипостасях: город праздничный, город индустриальный, город исторический и город в разное время года. Данные состояния города, задаваемые ассоциациями и эмоциями, бесспорно субъективны, размыты и очень зыбки. Цвет в композиции должен содействовать передаче чувств автора, его настроения, а также своеобразия цветового строя города. Можно предполагать получение результатов, претендующих как на учебную, так и на

определенную художественную ценность, учитывая наличие различного фантазийного и профессионального уровня студентов при работе над пластическим и смысловым воплощением образа города.

Если проследить за моментом возникновения идеи в сознании, то можно предположить, что в первый момент оба полушария работают в унисон: воображение сопровождается анализом и наоборот. Однако доминирующее полушарие вносит свой вклад в первичный результат. Для одних это будет смутный, еще не осознанный образ, который, однако, можно описать словесно. Для других — визуально представляемая идея, с трудом поддающаяся описанию.

Вместе с тем в обоих случаях можно констатировать, что возникшая идея опирается на два столпа — некий образ, сложившийся в сознании, и его оформление в качестве завершенного понятия, воспринимаемого исключительно рациональным мышлением.

Русский педагог К. Д. Ушинский в свое время обращал внимание на то, что воспринятые из внешнего мира образы являются единственным материалом, над которым и посредством которого работает наша мыслительная способность. Образное и логическое мышление дополняют друг друга, если мы принимаем во внимание сам объект и мысли о нем. Развитию способностей соединять и объединять различные объекты в единую ассоциативную систему способствует выполнение вариантных решений, рассматриваемых с разных точек зрения. Сюда можно отнести и изменение привычных условий восприятия архитектурных объектов в среде города. Выбирая сюжет, надо всегда исходить из своих жизненных наблюдений и чувств.

## 9.2. Город праздничный

Мы можем представить себе город, наполненный шумом — ни на минуту не прекращается движение; в нем сутолока людей и машин на улицах, многоцветие домов, пестрота праздничного оформления и ярких огней праздничного салюта.

Посредством пластики форм и цветовых пятен можно передать эмоциональнее ощущение торжественной атмосферы (движение, музыка), которая изменяет ритм дыхания современного города. Механистическое, поверхностное срисовывание и простая, незатейливая фиксация знакомой атрибутики городской среды в данном случае исключаются.

Дома, памятники, деревья, люди, многочисленные элементы, наполняющие городской быт, могут рассматриваться как геометрические объемы и определенные формы. В соответствии с авторским творческим замыслом они могут определенным образом группироваться в виде прижатых друг к другу плоскостей домов и прочих форм, которые раскрываются с различных сторон в отношениях друг с другом вполне естественно, органично.

В приведенных примерах мы ощущаем напряженность цвета в сочетании с организованной упорядоченностью композиции, гармонически уравновешенной крупными цветовыми плоскостями.

Все элементы такой композиции — звонкие и насыщенные по цвету, но не превышающие яркость цвета главного пятна. Основные формы, решенные как доминанты, несут в себе не только мажорный заряд, но и композиционную функцию, тем самым привлекая наше внимание к смысловому центру композиции (см. рис. 72, 73 на цв. вкл.).

## 9.3. Город индустриальный

Город может ассоциироваться не только с его историей, не только с бурлящей жизнью на улицах, но и с его промышленным обликом. Это нечто геометрически четкое, крупное, логически завершенное, ритмически напряженное, мощное и конструктивное, являющее собой средоточие деятельности труда.

Необходимо уловить специфичность ритмических соотношений всех элементов композиции, включающих пересечение объемных форм, зданий и сооружений, сложное переплетение труб и переходов, масштаб, силуэт и пластику элементов производственной среды, соотношение городского и индустриального пейзажа.

Соотношение элементов строится по принципу противопоставления: статические и динамические формы, большие и малые, темные и светлые, грубые, шероховатые и гладкие и т.д.

Отбор образно-выразительных средств изображения необходимо выстраивать в соответствии с авторским замыслом. Так, олицетворением будней города могут служить производственные сооружения, или мосты, являющиеся важной частью организации городского движения, или речные фарватеры, или порт, забитый кранами, напоминающими жирафов. В масштабности изображаемого, рациональном кружеве конструкций, цветовой напряженности и динамике движения есть непривычная, величественная индустриальная красота.

В наших примерах (см. рис. 74, 75 на цв. вкл.) авторам удалось избежать иллюстративности изображения. Горением цвета и композиционным построением достигается метафорическая емкость композиции, в которой заключена пульсация индустриального городского механизма. Декоративное ре-



шение композиции подчеркивается и поднятым горизонтом, позволяющим максимально заполнить плоскость земным пространством с обобщенным и геометризованным изображением, что позволяет лучше передать внутреннюю сущность образного решения.

#### 9.4. Город исторический

Подобная тема может ассоциироваться с провинциальным городом, расположенным в Средней полосе России — в окружении полей, лесов и перелесков, небольших речушек, затянутых ряской прудов и озер. Это памятник архитектуры, в котором храмы устремлены в небо. Это город-сказка, в котором сохранились бревенчатые дома с резными наличниками на окнах и затейливыми коньками на крышах. Историческая среда, рядовая застройка придает городу индивидуальный колорит. Это поэтический образ природы и вместе с тем патриархальные будни районных городков; это величие памятников древнерусского зодчества.

Чем древнее город, тем шире и богаче мир его образного восприятия. В композиции не нужна историческая достоверность: важна не внешняя, а внутренняя содержательность образа. Допускается использование различных композиционных приемов, позволяющих создать стилистическое единство природного и архитектурного окружения. Возможно наложение одной формы на другую с изменением их пропорциональных соотношений с включением элементов, вызывающих цепочку ассоциативных представлений в целях достижения синтетического образа исторического города вообще, без

конкретного адреса. Поэтому при такой трактовке изображения поэтическая сущность городов — памятников зодчества только выигрывает (см. рис. 76, 77 на цв. вкл.).

#### 9.4. Город в разное время года

Облик города имеет свои цветовые особенности в разное время суток и в разное время года, так называемые суточные и сезонные изменения. Умение увидеть и выделить характерное, подметить и показать эмоциональным языком цвета нечто особенное — «половодье чувств» — составляет суть данной темы.

Образное решение темы не следует ограничивать рамками сезонного состояния города, также недостаточно акцентировать внимание на природе. Задача автора — передать свое эмоциональное состояние так, чтобы по возможности вызвать соответствующие чувства у зрителя.

Красота природы захватывает нас целиком и сразу, но студенту необходимо осмыслить и трансформировать реальный образ города в то или иное время года в поэтический образ при строгом отборе деталей композиции. Каждый предмет и каждая деталь должны вносить свой эмоциональный настрой в общую цветовую симфонию (см. рис. 78 на цв. вкл.).

#### Контрольные вопросы и задания

1. Каковы известные вам пути развития творческого замысла?

2. Создайте композицию на одну из заданных тем: индустриальный пейзаж; город будущего; марсианский город.

# ЦВЕТ В ФОРМИРОВАНИИ ФОРМАЛИЗОВАННОГО ОБРАЗА ИНТЕРЬЕРА, РАЗЛИЧНОГО ПО СВОЕМУ ФУНКЦИОНАЛЬНОМУ СОДЕРЖАНИЮ И ЭМОЦИОНАЛЬНОМУ РЕШЕНИЮ

Интерьер и характеризующая его предметная среда становятся содержательным фоном, сюжетным либо символическим акцентом композиции.

*М. Соколов*

### 10.1. Пространство храма

Использование цвета в формировании формализованного образа интерьера представляет собой большую проблему, связанную с дальнейшим изучением языка цвета и его информационного потенциала, который можно представить в виде неограниченных возможностей творческой мысли.

Как мы знаем, композиционная мысль, идея художественного произведения выражается темой, лежащей в основе работы. Тема являет собой, с одной стороны, отвлеченную мысль автора, а с другой — конкретный материал, композиционно объединенный с этой мыслью в единое целое, — это мы и называем художественным образом. Творческие решения могут быть почерпнуты из произведений мастеров изобразительного искусства, которые часто становятся импульсом к началу эмоционально-эстетических переживаний.

Любое действие, происходящее в интерьере, связано с замкнутым пространством. Задача студента заключается в создании композиции, которая могла бы отразить эмоциональную атмосферу храма, присущий ему особый мир чувств.

В формировании художественного образа интерьера большое значение имеет световая среда, при помощи которой передаются различные эмоциональные оттенки настроения. Исходя из собственных ассоциативных представлений, можно представить атмосферу, царящую в храме, как радостную и успокаивающую, таинственную и напряженную, интимную и расслабляющую.

Цвет и свет создают ту среду, в которой они выявляют контуры форм, расставляют колористические акценты и дают возможность ассоциативного узнавания предметов, что способствует повышению уровня переработки зрительной информации. Этому же способствуют приемы создания ярких цветовых и тональных контрастов и неравномерного распределения цвета и света в соответствии с авторским замыслом.

Цветовое пространство любой картины представляет собой образное пространство, созданное расположением определенных цветов и их пятен, выделяющихся из множественной совокупности колорита.

В качестве примера можно привести известную композицию чешского художника Ф. Купки «Собор». В ней мы видим сложные переплетения и пере-

сечения вертикальных и ромбических форм, на гранях которых отражаются переливы искрящихся солнечных лучей, несущих преломленный через стекло свет. Светоцветовая полифония, рожденная фантазией автора, вызывает к жизни разнообразные ассоциации и переживания, связанные с музыкой, гармонией форм и образов готической архитектуры (см. рис. 79 на цв. вкл.).

В студенческой работе пространство храма представлено сложным переплетением архитектурных форм, вписанных в стилизованный абрис головы Богородицы, выполненный в теплом, контрастном к фону ключе. Подобное решение вызывает определенные сомнения в правомочности такого подхода, но тем не менее нестандартное мышление для учебной работы является решающим фактором, а форма пространства оправдана смысловыми связями (см. рис. 80, 81 на цв. вкл.).

## **10.2. Зрелищное пространство**

Под зрелищным пространством подразумевается свободное пространство, служащее для удовлетворения эстетических потребностей человека: театр, цирк, спортивное сооружение и т.д. Эмоциональная атмосфера, царящая в этих заведениях, характеризуется иными критериями создания художественного образа: наличие динамических построений и контрастных противопоставлений, визуальных акцентов и ассоциативности цветовых сочетаний; строгий отбор выразительных форм и исключение второстепенных элементов; общая стилистика изображения.

Композиции, посвященные зрелищному пространству, несут в себе отпечаток большей свободы творче-

ского выражения, в результате чего зритель воспринимает не столько конкретный реальный объект (который сам по себе является носителем эмоциональной и смысловой информации), сколько проникается ощущением праздника и радости, которые тот вызывает (см. рис. 82, 83—85 на цв. вкл.).

## **10.3. Пространство индивидуального жилища**

Данная тематика связана с субъективными представлениями будущего архитектора о характере и образе воображаемого жилого пространства. Это поиск нетривиальных идей. Потолком здесь может быть звездное небо, полом — дно морское, а окна могут превратить замкнутое пространство интерьера в солнечное перетекающее пространство — в сказочный завораживающий мир без границ и привычных стереотипов, вызывающий приятные ассоциации тепла и уюта, душевного равновесия (см. рис. 86, 87 на цв. вкл.). Авторы показывают интерьер как личное, интимное пространство, которое открывается в окружающий мир. В нем все направлено к свету, открытое пространство неторопливо в своем движении. Здесь все в равной мере подчинено статике и динамике солнечного света. Открытое окно — это окно в мир. Оно являет собой место встречи двух перетекающих друг в друга пространств: внешнего и внутреннего. Это встреча настоящего и будущего.

### **Контрольные вопросы и задания**

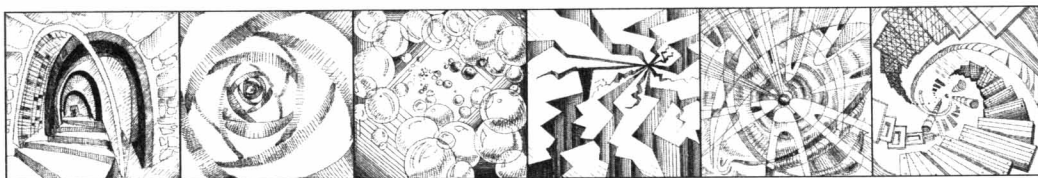
1. Каким образом можно преодолеть замкнутое пространство интерьера?
2. Предложите свое композиционное решение внутреннего пространства.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

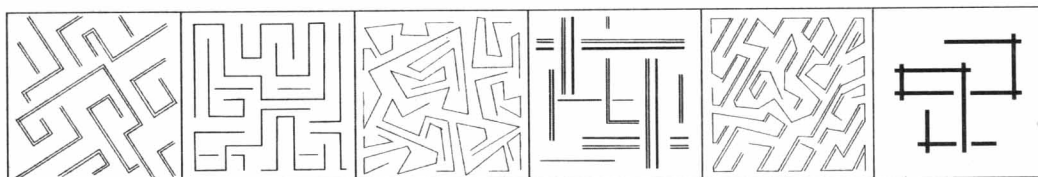
### Приложение 1

#### ОБУЧАЮЩИЕ УПРАЖНЕНИЯ НА ФОРМАЛЬНУЮ ОРГАНИЗАЦИЮ ПЛОСКОСТИ

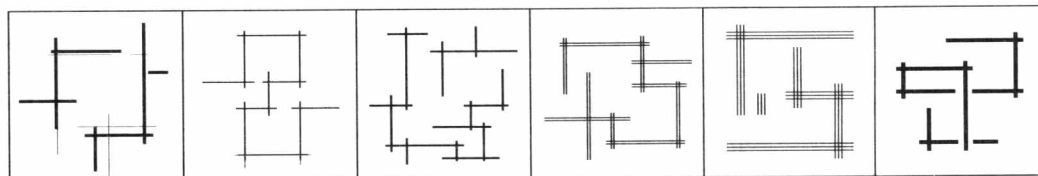
Выполняются в заданной системе ограничений изображения элементов формы: точка, пятно, линия, плоскость, объем, пространство. Используются линии различного начертания, пятна, прямоугольные и криволинейные формы, разные виды пространств; применяются комбинаторика приемов и различные композиционные средства.



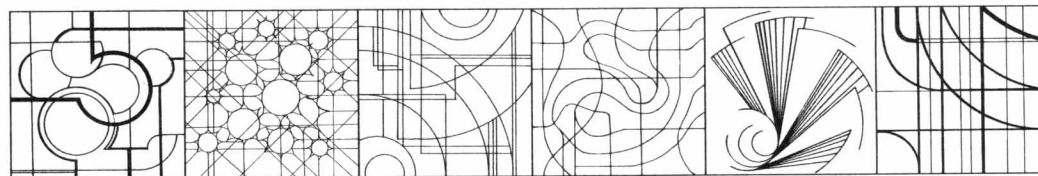
Точка



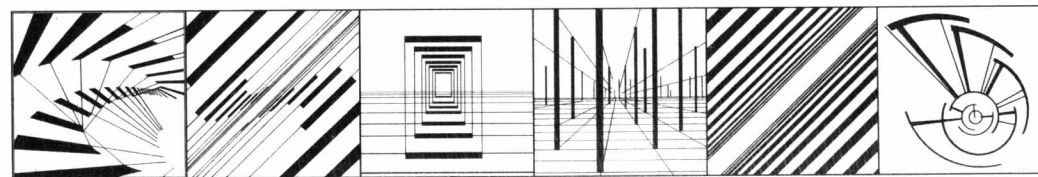
Линия



Ограниченное число линий

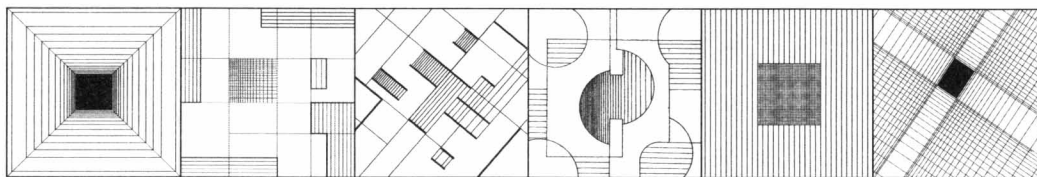


Прямые и кривые линии

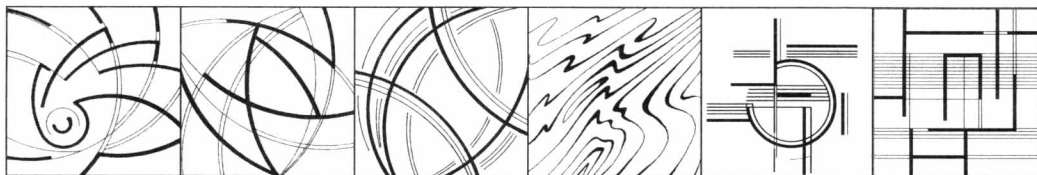


Незамкнутые пространства, организованные линиями различной толщины

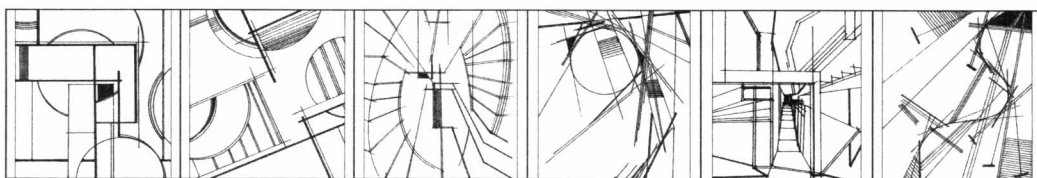
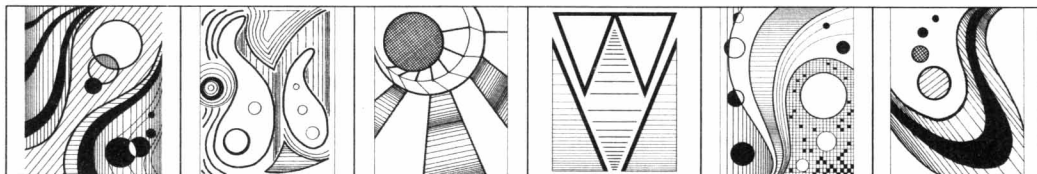
ЛИНЕЙНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ



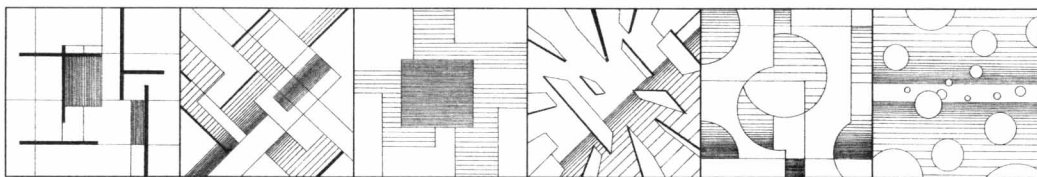
Замкнутое пространство



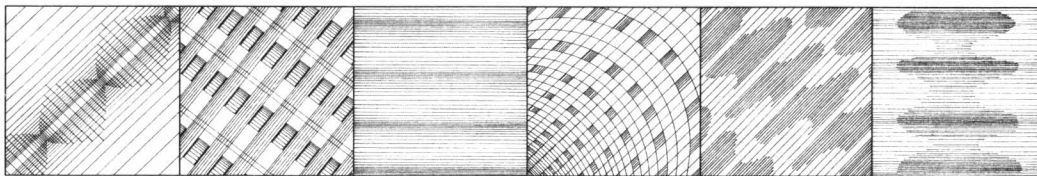
Беспредметные эскизы из прямых и кривых



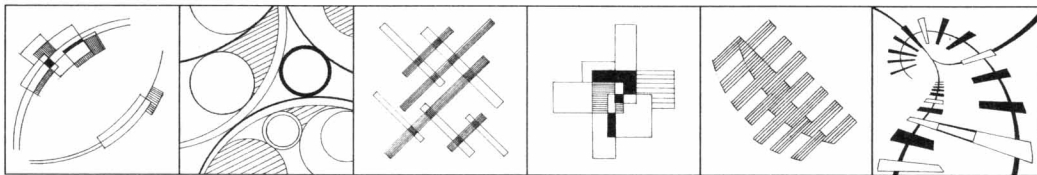
Беспредметные эскизы



Плоскость



Ритм



Различные композиционные приемы

## КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

**Аллегория** — иносказание, изображение отвлеченной идеи, понятия, выраженное посредством художественного образа.

**Ассоциация** — психологическое явление, возникающее при ощущениях, движениях, зрительном восприятии; связь с определенными образами, событиями, явлениями и т.д.

**Вкус художественный** — способность человека воспринимать и оценивать явления искусства.

**Воображение** — способность создавать в процессе творческой деятельности художественные образы на основе восприятия, восстановления в памяти и переработки сознанием различных ощущений, представлений, чувственных впечатлений.

**Восприятие** — процесс чувственного отражения объектов действительности, включающий в себя осмысливание этих объектов на основе существующего опыта.

**Гармония** — соразмерность, согласованность отдельных сторон предметов и явлений. В искусстве — органическая взаимосвязь всех компонентов художественного произведения.

**Градация цвета или тона** — ступень, постепенный переход от одного цвета или тона к другому.

**Декомпозиция** — способ, процесс разделения, связанный с мысленным или фактическим разложением целого на составные части.

**Декоративность** — специфическая особенность произведения, свойство формы, достигаемое специальными колористическими и пластическими приемами, связанными с обобщенностью, стилизацией, орнаментацией.

**Деталь** — элемент живописного, графического, скульптурного произведения; подробность, уточняющая характеристики образа; фрагмент произведения.

**Деформация** — искажение, изменение формы предмета; в искусстве — сознательное изменение (преувеличение, преуменьшение или иное изменение) характера, цвета, формы объектов художественного творчества в целях достижения наибольшей выразительности и эмоционального воздействия на человека.

**Динамичность** — композиционное состояние тел, фигур, поверхностей, выражающее устремление, движение.

**Дисгармония** — отсутствие или нарушение гармонии.

**Диссимметрия** — частично нарушенная симметрия, двойственность.

**Диссонанс** — нарушение гармонии, проявляющееся в несоответствии формы и содержания, внешнего облика предметов и явлений с их сущностью; в искусстве используется как особое средство художественной выразительности.

**Дифференциация** — разделение целого на части.

**Доминанта** — основной признак, важнейшая часть изобразительной или неизобразительной композиции.

**Золотое сечение** — одна из пропорций, при которой целое так относится к своей большей части, как большая к меньшей в отношении 5 : 3.

**Иерархия** — расположение элементов целого в порядке от высшего к низшему.

**Иллюзии оптические** — ошибки зрительного восприятия объектов — их цвета, величины, формы, удаленности, освещенности и др.

**Интерпретация** — истолкование, объяснение, раскрытие смысла, трактовка содержания произведения, перевод на понятный язык.

**Информативность** — совокупность свойств содержания объекта.

**Колористика** — система знаний о колорите и колористической деятельности.



**Компоновка** — процесс композиционного поиска, соединение отдельных элементов в единое целое.

**Контраст** — художественный прием, заключающийся в противопоставлении изображаемых в произведениях искусства характеров, предметов, явлений, качеств; композиционный прием резкого противопоставления определенных элементов произведения (цвета, пропорций, форм и т.д.).

**Масштаб** — отношение размеров в условном изображении предмета в рисунке, чертеже, модели к его действительной величине; мера соответствия предметов при их сопоставлении.

**Масштабность** — установленное соотношение величины произведения с определенной мерой, чаще всего с человеком.

**Метаморфоза** — превращение, преобразование чего-либо, видоизменение.

**Метафора** — перенесение свойств одного предмета на другой на основании общего признака (например, бронза мускулов).

**Насыщенность** — субъективный признак цвета, характеризующий силу, интенсивность ощущения цветового тона и его светлоты.

**Нюанс** — оттенок, тонкое различие, едва заметный переход в цвете.

**Перспектива** — система изображения предметного мира на плоскости в соответствии со зрительным восприятием человека с различных расстояний с учетом изменения очертаний и величины предметов, их окраски, четкости.

**Пластичность** — гармоничность форм и линий в живописи и графике, подчеркнутая художником в движении изображаемого предмета.

**Пропорции** — соотношение, соразмерность, определенное соотношение отдельных частей предметов между собой.

**Равновесие** — композиционное состояние изобразительной системы, когда все элементы произведения воспринимаются в покое и устойчивости.

**Светлота** — величина, используемая для количественной оценки различия между зрительными (световыми) ощущениями, вызываемыми двумя смежными одноцветными поверхностями.

**Семантика** — смысл.

**Семиотика** — область знаний, изучающая общие проблемы знаков и знаковых систем, а также зависимость между формой и ее информационно-смысловой и эмоциональной значимостью.

**Силуэт** — очертание предмета, подобие его тени, вид графического изображения.

**Символ** — знак, характеристика художественного образа, заложенного в изображении, с точки зрения его осмысленности и выражения им некой художественной идеи.

**Синестезия** — способность человека ощущать явление одновременно несколькими органами чувств («видеть» звуки или «чувствовать вкус» красок).

**Синтаксис** — построение, порядок, способы соединения.

**Статичность** — композиционное свойство тел, фигур, выражающее устойчивость и неподвижность.

**Стиль** — общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством содержания.

**Структура** — строение, расположение, порядок; совокупность устойчивых связей объекта, обеспечивающих его целостность.

**Упорядоченность** — соподчиненность элементов произведения общему композиционному решению.

**Условность** — средство образной выразительности, противопоставленное внешнему правдоподобию.

**Форма** — внешнее очертание, наружный вид, контуры предмета; совокупность технических приемов и изобразительных средств художественных произведений.

**Формализм** — предпочтение, отдаваемое форме, а не содержанию в различных сферах деятельности.

**Цвет** — свойство света вызывать определенное зрительное ощущение в соответствии со спектральным составом испускаемого или отражаемого излучения.

**Экспрессия** — выразительность линии, пятна, цвета, движения, проявление чувств, настроения.

**Язык художественный** — совокупность технических приемов и изобразительно-выразительных средств для воплощения художником творческого замысла.

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Агостон Ж.* Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне : пер. с англ. — М. : Мир, 1982.
2. *Агранович-Пономарева Е. С.* Архитектурная колористика : практикум / Е. С. Агранович-Пономарева, А. А. Литвинова. — Минск : Технопринт, 2002.
3. *Авсиян О.* Фрагментарная композиция // Юный художник. — 1988. — № 12.
4. *Азизян И. А.* Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И. А. Добрицина, Г. С. Лебедева. — М. : Прогресс-Традиция, 2002.
5. *Амосов Н. М.* Алгоритм разума. — Киев : Наукова думка, 1979.
6. *Арнхейм Р. М.* Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. — М. : Прогресс, 1974.
7. *Артамонов И. Д.* Иллюзии зрения. — М. : Госуд. изд-во физ.-матем. лит-ры, 1961.
8. Архитектурно-композиционное формообразование : учеб. пособие / под ред. В. И. Иовлева. — Екатеринбург : Архитектон, 2000.
9. *Береснева В. Я.* Цветоведение и колористика: метод. разработки по разд. курсов «Основы архитектурного проектирования», «Живопись», «Цветоведение и колористика». — Горький : ГИСИ, 1980. — Ч. 2.
10. *Береснева В. Я.* Вопросы орнаментации ткани / В. Я. Береснева, Н. В. Романова. — М. : Легкая индустрия, 1977.
11. *Бишофф У.* Макс Эрнст. Живопись, и не только / пер. с англ. — М. : Арт-Родник, 2005.
12. *Божко Ю. Г.* Эстетические свойства архитектуры. Моделирование и проектирование. — Киев : Будивэльник, 1990.
13. *Борисовский Г.* Архитектура, устремленная в будущее. — М. : Знание, 1977.
14. *Бранский В. П.* Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на мере истории живописи. — Калининград : Янтарный сказ, 1999.
15. *Буткевич О. В.* Красота. — Л. : Художник РСФСР, 1979.
16. *Буров А. К.* Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников / сост., вступ. ст. и примеч. Р. Г. Буровой, О. И. Ржехиной. — М. : Искусство, 1980. — (Серия «Мир художника»).
17. *Ванечкина И. Л.* Дети рисуют музыку / И. Л. Ванечкина, И. А. Трофимова. — Казань : Фэн, 2000.
18. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. — М. : Искусство, 1977.
19. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1984.
20. Винсент Ван Гог : альбом / Н. Смирнов. — М. : Изобразительное искусство, 1969.
21. *Ветрова И. Б.* Неформальная композиция: от образа к творчеству : учеб. пособие. — М. : Ижица, 2004.
22. *Воронова О. П.* Владимирские живописцы. — М. : Советский художник, 1973.
23. *Гёте В. И.* К учению о цвете // Избр. соч. по естествознанию. — М. : АН СССР, 1957.
24. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура : пер. с нем. — М. : Стройиздат, 1984.
25. *Голубева О. Л.* Основы композиции : учеб. пособие. — 2-е изд. — М. : Искусство, 2004.
26. *Глазычев В. Л.* Композиция как мыслительная деятельность. (К постановке проблемы) // Теория композиции в советской архитектуре / под ред. Л. И. Кирилловой. — М. : Стройиздат, 1986.
27. *Джадд Д.* Цвет в науке и технике : пер. с польск. / Д. Джадд, Г. Вышецки. — М. : Мир, 1978.
28. *Демидов В.* Это правый, левый мозг // Наука и жизнь. — 1981. — № 1.
29. *Диль Г.* Фернан Леже : пер. с франц. — Будапешт : Изд-во Корвина, 1985.

30. Журавлева Е. В., Врубель М. Образ и цвет : альбом. — М. : Изобразительное искусство, 1971.

31. Ершов Г. Павел Филонов. — М. : Белый город, 2001.

32. Иваск У. Изображения // Искусство и быт. — Таллин : Кунст, 1976.

33. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. — М. : Гилея, 2001. — Т. 1.

34. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. — М. : Гилея, 2001. — Т. 2.

35. Ковалев Н. Ф. Золотое сечение в живописи : учеб. пособие. — Киев : Вища школа, 1989.

36. Ковтун Е. Ф. Как смотреть картину. — Л. : Учпедгиз, 1960.

37. Композиционная подготовка в современном архитектурно-художественном образовании : материалы Всеросс. науч.-метод. конф. — Екатеринбург : Архитектон, 2003.

38. Кравченко К. С. А. В. Куприн. — М. : Советский художник, 1973.

39. Кузин В. С. Психология : учебник под ред. Б. Ф. Ломова. — 2-е изд. — М. : Высшая школа, 1982.

40. Кудряшев К. В. Проблемы изобразительного языка архитектора : совмест. издание СССР и ЧССР / К. В. Кудряшев, Л. Байзетцер : под ред. К. В. Кудряшева. — М. : Стройиздат, 1985.

41. Кузнецов Павел : альбом / М. В. Алпатов. — 2-е изд. — М. : Изобразительное искусство, 1969.

42. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. — М. : Политиздат, 1980.

43. Лебедева Е. В. Искусство художника-оформителя / Е. В. Лебедева, Р. М. Черных. — М. : Советский художник, 1981.

44. Лентулова М. А. Художник Аристарх Лентулов : воспоминания. — М. : Советский художник, 1969.

45. Логвиненко Г. М. Декоративная композиция : учеб. пособие. — М. : Владос, 2004.

46. Малевич К. С. Форма, цвет, ощущение // Современная архитектура. — 1928. — № 5.

47. Мастера авангарда / авт.-сост. Е. А. Останина. — М. : Вече, 2003.

48. Мастера советской архитектуры об архитектуре : избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: в 2 т. / под

общ. ред. М. Г. Бархина [и др.]. — М. : Искусство, 1975. — Т. 1.

49. Мастера советской архитектуры об архитектуре : избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: в 2 т. / под общ. ред. М. Г. Бархина [и др.]. — М. : Искусство, 1975. — Т. 2.

50. Матюшин М. В. Опыт художника новой меры. — М. : [б. и.], 1926.

51. Матюшин М. В. Закономерности изменяемости цветовых оттенков. — М. : [б. и.], 1932.

52. Межелайтис Э. Б. Контрпункт. Литерическая проза : автор. пер. с литовск. / сост. Б. Залесская. — М. : Известия, 1972.

53. Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве : пособие для учителей. — 2-е изд. — Минск : Беларусь, 2003.

54. Миронова Л. Н. Цветоведение : учеб. пособие. — Минск : Выш. шк., 1984.

55. Модернизм. Анализ и критика основных направлений / под ред. В. В. Ван-слово и Ю. Д. Колпинского. — 3-е изд. — М. : Искусство, 1980.

56. Моль А. Теория информации и эстетического восприятия. — М. : Мир., 1966.

57. Мочалов Л. В. Гурий Захаров. — Л. : Художник РСФСР, 1975.

58. Неклюдова М. Г. Борисов-Мусатов. Образ и цвет : альбом. — М. : Изобразительное искусство, 1971.

59. Нере Ж. Казимир Малевич и супрематизм: пер. с франц. — М. : Арт-Родник, 2003.

60. Нере Ж. Густав Климт : пер. с франц. — М. : Арт-Родник, 2000.

61. Новикова Е. Б. Интерьер общественных зданий. Художественные проблемы. — М. : Стройиздат, 1984.

62. Освальд В. Цветоведение. — М. ; Л., 1926.

63. Останина Е. А. Мастера авангарда. — М. : Вече, 2003.

64. Панксенов Г. И. Формальная композиция в системе художественной подготовки архитекторов : материалы Междунар. науч.-метод. конф. // Композиционные чтения им. А. Коротковского. — Екатеринбург : Архитектон, 2005.

65. Петров В. М. Количественные методы в искусствознании: вып. 1. Пространство и время художественного мира. — М. : Смысл, 2000.

66. *Плотникова Е. Л.* Монотипия. — М. : Советский художник, 1973.

67. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. — М. : Наука, 1975.

68. Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия : учеб. пособие для студ. худож.-граф. фак. пед. институтов / сост. Н. Н. Ростовцев и др. — М. : Просвещение, 1989.

69. *Рождественский К. И.* Президиум Академии художеств обсуждает работу журнала / К. И. Рождественский и др. // Юный художник. — 1990. — № 4.

70. *Рудь И.* Коды искусства / И. Рудь, И. Цуккерман // Наука и жизнь. — 1983. — № 4.

71. *Саймондс Дж.* Ландшафт и архитектура. — М. : Стройиздат, 1965.

72. *Самохвалов А. Н.* Мой творческий путь. — Л. : Художник РСФСР, 1977.

73. *Сапего И. Г.* Предмет и форма. Роль восприятия материальной среды художником в создании пластической формы. — М. : Советский художник, 1984.

74. *Сапего И. Г.* Ганс Эрнст. Зарубежное искусство 20 века. — М. : Искусство, 1970.

75. *Сидоров А.* Общество станковистов // Юный художник. — 1990. — № 4.

76. *Симонов П. В.* Красота — язык сверхсознания // Наука и жизнь. — 1989. — № 4.

77. *Соколов А. Н.* Внутренняя речь и мышление. — М. : [б. и.], 1967.

78. *Сокольников Н. М.* Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе. — М. : Академия, 1999.

79. *Степанов А. В.* Объемно-пространственная композиция / А. В. Степанов, В. И. Мальгин, Г. И. Иванова и др. : под ред. проф. А. В. Степанова. — 3-е изд. — М. : Архитектура-С, 2003.

80. *Степанов Г. В.* Композиционные проблемы синтеза искусств. — Л. : Художник РСФСР, 1984.

81. *Степанов Н. Н.* Цвет в интерьере. — Киев : Вища школа, 1985.

82. *Стор И. Н.* Декоративная живопись: учеб. пособие. — М. : МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2004.

83. *Стор И. Н.* Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зри-

тельных образов : учеб. пособие для вузов. — М. : МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003.

84. *Сурина М. О.* Цвет и символ в искусстве, дизайне, архитектуре. — М. ; Ростов н/Д. : Март, 2003.

85. *Сурина М. О.* История образования и цветодидактики (история систем и методов обучения цвету) / М. О. Сурина, А. А. Сурин. — М. ; Ростов н/Д : Март, 2003. — (Серия «Школа дизайна»).

86. *Третьяков Н. Н.* Образ в искусстве. Основы композиции. — Свято-Введенская Оптина пустынь, 2001.

87. *Фаворский В. А.* О композиции // Искусство. — 1933. — № 1—2.

88. *Федотова Е.* Арнольд Бёклин. — М. : Белый город, 2001.

89. *Фейнберг Е. Л.* Кибернетика, логика, искусство. — М. : Радио и связь, 1981.

90. *Феофанов О. А.* США : реклама и общество. — М. : Мысль, 1974.

91. *Филин В. А.* Видеоэкология. Что для глаза хорошо, а что плохо. — М. : ТАСС. — Реклама, 2001.

92. *Фрилинг Г.* Человек — цвет — пространство. Прикладная цветопсихология: пер. с нем. / Г. Фрилинг, К. Ауэр. — М. : Стройиздат, 1973.

93. *Халаминский Ю. Я.* В. А. Фаворский. — М. : Искусство, 1964.

94. Художественно-композиционная подготовка архитекторов и дизайнеров : межвузовский сборник. — Свердловск, 1991.

95. *Чернышев О. В.* Формальная композиция. Творческий практикум по основам дизайна. — Минск : Харвест, 1999.

96. *Чирков Ю.* Память в хороводе эмоций // Наука и жизнь. — 1980. — № 7.

97. *Шугаев В. М.* Орнамент на ткани. — М. : Легиндустрия, 1969.

98. *Эшер М. К.* Графика : альбом. [Предисловие и аннотации художника.] — М. : Арт-Родник, 2001.

99. *Якобсон П. М.* Психология художественного восприятия. — М. : Искусство, 1964.

100. *Ярбус А. Л.* Роль движений глаз в процессе зрения. — М. : Наука, 1965.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие .....	3
Введение .....	4

## Часть I

### ПОНЯТИЕ ФОРМЫ И ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

<b>Глава 1. Формальная композиция в системе художественной подготовки архитекторов .....</b>	<b>8</b>
1.1. Основные аспекты изучения художественной формы и задачи композиционной подготовки .....	8
1.2. Содержание обучающих упражнений в графической и цветовой подготовке .....	9
1.3. Условность и информативность изобразительной формы .....	11
1.4. Творческий процесс и ремесло .....	13
1.5. Восприятие и отражение окружающего мира в художественной форме ..	15
1.6. Понятие «композиция» в художественной деятельности .....	16
1.7. Влияние конфигурации формы и ее свойств на пластическое решение композиции .....	19
<b>Глава 2. Зрительное восприятие и способы изображения .....</b>	<b>23</b>
2.1. Психология зрительного восприятия .....	23
2.2. Реалистический способ изображения .....	40
2.3. Иконический способ изображения .....	42
2.4. Геометрический способ изображения .....	42
2.5. Ассоциативный способ изображения .....	44
2.6. Символическое изображение .....	44
2.7. Абстрактный способ изображения .....	45
2.8. Точечное изображение .....	46
<b>Глава 3. Формальная организация неизобразительной композиции .....</b>	<b>47</b>

3.1. Различные уровни построения формальной композиции .....	47
3.2. Точка, пятно .....	48
3.3. Линия .....	50
3.4. Плоскость .....	53
3.5. Объем .....	57
3.6. Пространство .....	58
3.7. Субординация и координация. Динамические оси, силовые линии, опорные точки, композиционный центр .....	59
3.8. Интуиция и анализ .....	62
3.9. Стилизация и трансформация формы .....	69
<b>Глава 4. Формальные средства композиции .....</b>	<b>71</b>
4.1. Пропорции и формат .....	71
4.2. Композиционный масштаб .....	75
4.3. Метроритмические построения в искусстве .....	76
4.4. Контраст, нюанс .....	79
4.5. Феномен цвета .....	81
<b>Глава 5. Виды и типы формальной композиции .....</b>	<b>89</b>
5.1. Виды художественно-композиционной организации произведения. Художественная мера ..	89
5.2. Моноцентрическая композиция .....	91
5.3. Полицентрическая композиция .....	92
5.4. Статическая композиция. Статичность — динамичность .....	93
5.5. Динамическая композиция .....	93
5.6. Симметрическая композиция .....	94
5.7. Асимметрическая композиция .....	95
<b>Глава 6. Комбинаторика .....</b>	<b>97</b>
6.1. Основные цели и задачи комбинаторной деятельности .....	97
6.2. Группировка элементов .....	98
6.3. Примыкание элементов .....	99

6.4. Пересечение и врезка элементов .....	99
6.5. Наложение и членение элементов, деформация .....	99
6.6. Удаление и сближение элементов, композиционная пауза .....	99

## Часть II

### НОРМАТИВНАЯ КОЛОРИСТИКА И АССОЦИАТИВНАЯ КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

#### Глава 7. Нормативная колористика. гармоническая система цветового круга В. М. Шугаева и возможности его практического использования ..... 101

7.1. Многообразие цветовых систем как основа художественного творчества .....	101
7.2. Композиции с использованием унитарных цветов .....	104
7.3. Монохроматические композиции с использованием родственных цветов .....	105
7.4. Композиции с использованием родственно-контрастных цветов.....	105
7.5. Композиции контрастных вторичных цветов .....	106
7.6. Триады .....	106
7.7. Полный охват палитры .....	106

#### Глава 8. Ассоциативная колористическая композиция. Эмоциональное воздействие художественных произведений ..... 108

8.1. Восприятие художественных произведений как эстетическая потребность человека .....	108
---	-----

8.2. Эмоциональные ассоциации: позитивные и негативные .....	111
8.3. Прямые и косвенные ассоциации. Использование различных техник в формировании ассоциативного мышления .....	114
8.4. Тактильные ощущения и физические ассоциации .....	119
8.4.1. Психофизиологическое воздействие цвета и весовые ассоциации .....	120
8.4.2. Температурные ассоциации .....	121
8.4.3. Зрительные иллюзорно-пространственные ассоциации .....	122
8.4.4. Фактурно-осозательные и обонятельные ассоциации .....	122
8.4.5. Вкусовые ассоциации .....	123
8.4.6. Слуховые ассоциации .....	123

#### Глава 9. Цвет в формировании ассоциативного образа внешнего пространства (архитектурный пейзаж). Формализованный образ города ..... 130

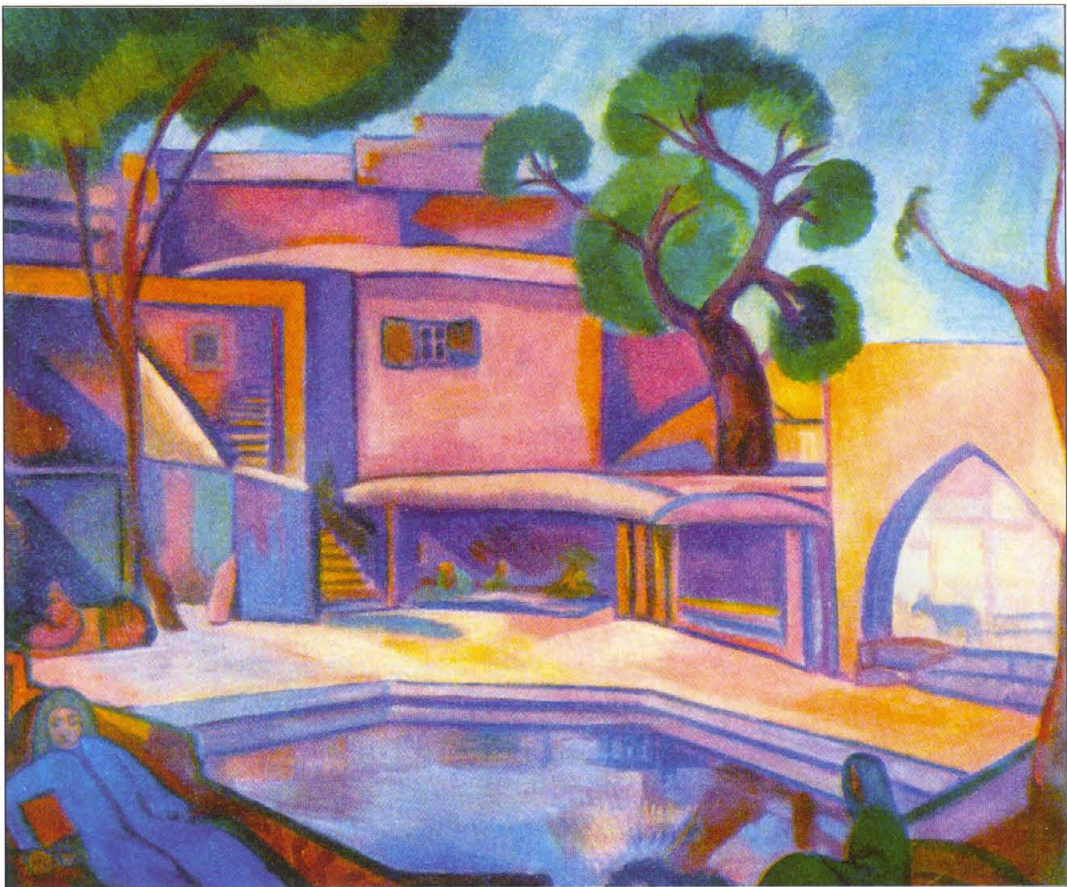
9.1. Формализованный образ города .	130
9.2. Город праздничный .....	132
9.3. Город индустриальный .....	132
9.4. Город исторический .....	133
9.5. Город в разное время года .....	133

#### Глава 10. Цвет в формировании формализованного образа интерьера, различного по своему функциональному содержанию и эмоциональному решению ..... 134

10.1. Пространство храма .....	134
10.2. Зрелищное пространство .....	135
10.3. Пространство индивидуального жилища .....	135

Приложения .....	136
Краткий словарь терминов .....	138
Рекомендуемая литература .....	140





**Рис. 1.** П. Кузнецов. Бухара. У водоема. 1912



**Рис. 2.** П. Пикассо. Герника. 1937





Рис. 3. В. Кандинский. Простое и сложное

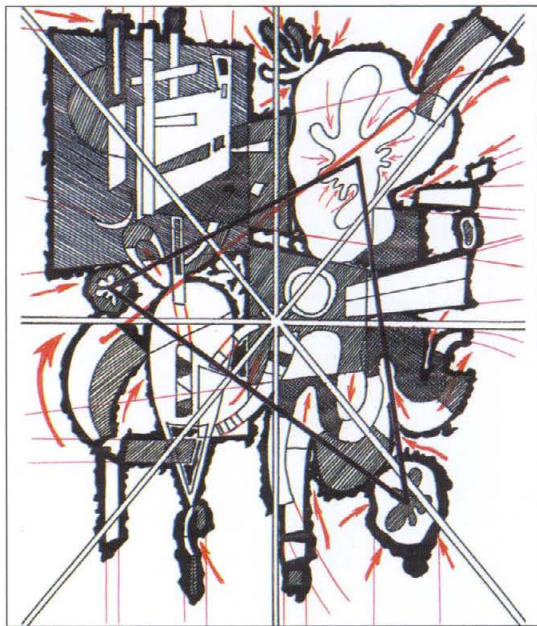


Рис. 4. Композиционный анализ картины В. Кандинского «Простое и сложное»



Рис. 5. М. Эшер. Узлы. 1965

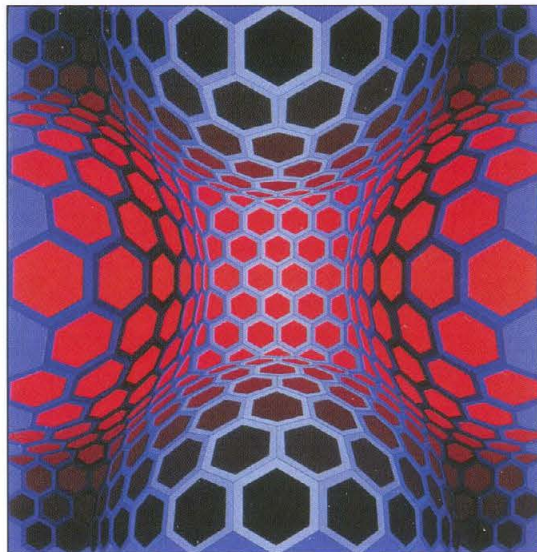


Рис. 6. В. Вазарели. Лепке-Ми. 1972 — 1974





Рис. 7. Х. Грис. Синий ковер. 1925



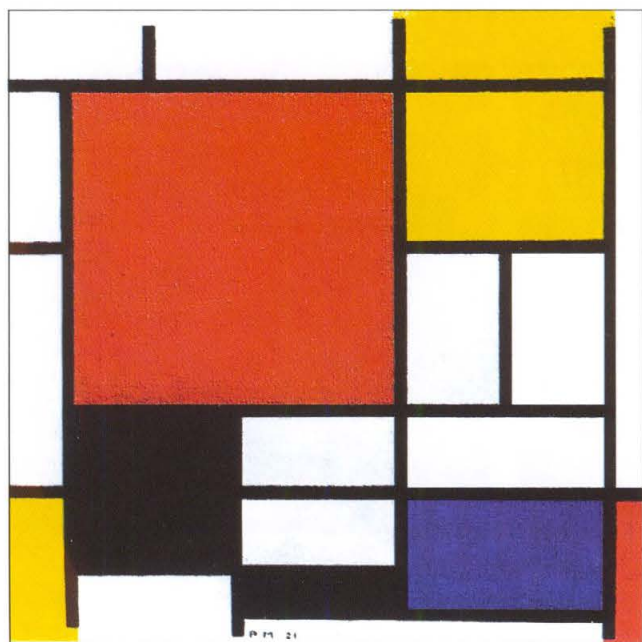
Рис. 8. Р. Делоне. Окно с видом на город  
1910 — 1911



Рис. 9. Сглаживание границ  
очертаний изображения. Портрет.  
Студенческая работа



**Рис. 10.** *П. Пикассо.*  
Портрет А. Воллара. 1910



**Рис. 11.** *П. Мондриан.*  
Композиция. 1921





**Рис. 12.** Торговый центр «СИТИ» в Нижнем Новгороде.  
Арх. Е. Пестов, А. Зеляев, Е. Павлова, С. Попов, И. Капустина. 2003



**Рис. 13.** М. Ларионов. Лучизм. 1913 — 1914





**Рис. 14.** Композиция плоскостных фигур.  
Студенческая работа



**Рис. 15.** Объем. Студенческая работа

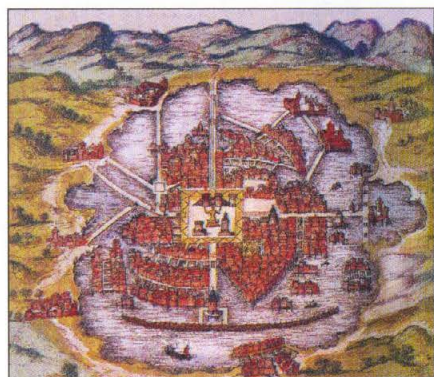


**Рис. 16.** Египетский способ перевода пространства на плоскость. Фреска. XVIII династия

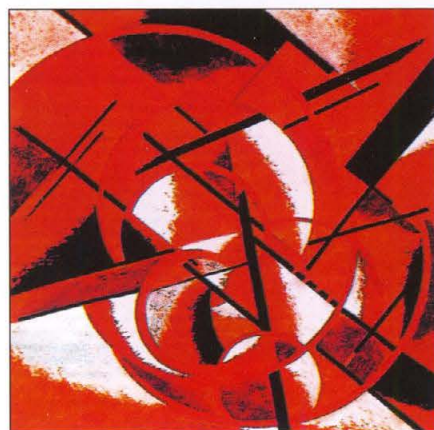


**Рис. 17, 18.** Греческий способ перевода пространства на плоскость. Греческая амфора, ок. 550 — 525 гг. до н.э.  
Греческий кратер, ок. 425 г. до н.э.

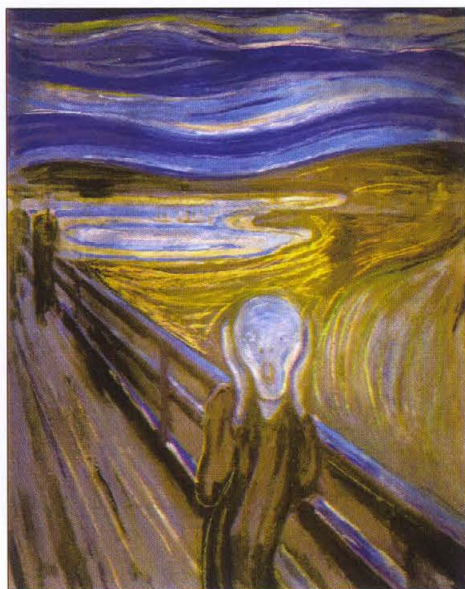




**Рис. 19, 20.** Византийский способ сферического построения пространства. Вид на Флоренцию, ок. 1500 г. (вверху). Карта Мехико. XVII в. (в середине слева)



**Рис. 21.** Л. Попова. Пространственно-силовые построения. 1921



**Рис. 22.** Э. Мунк. Крик. 1893



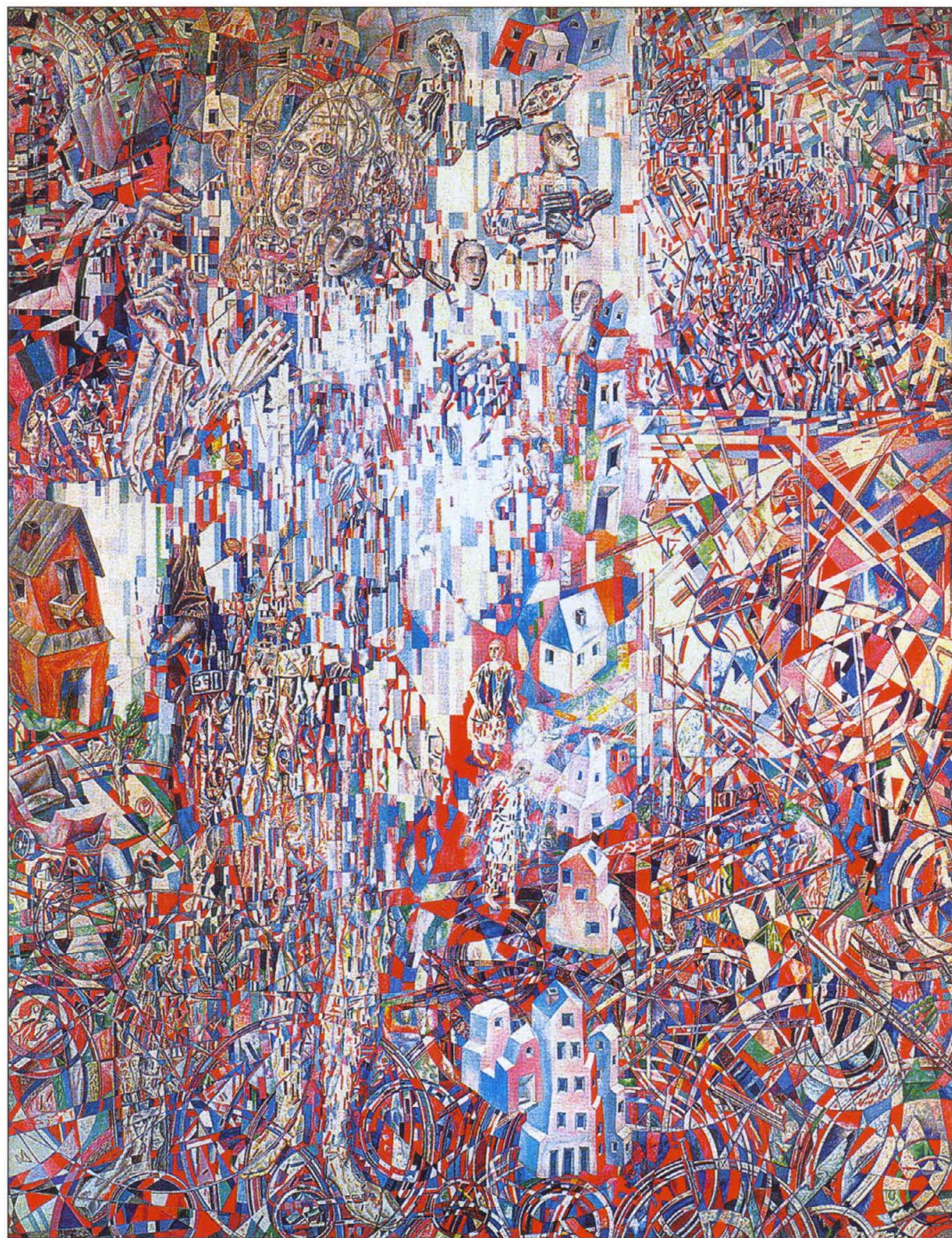
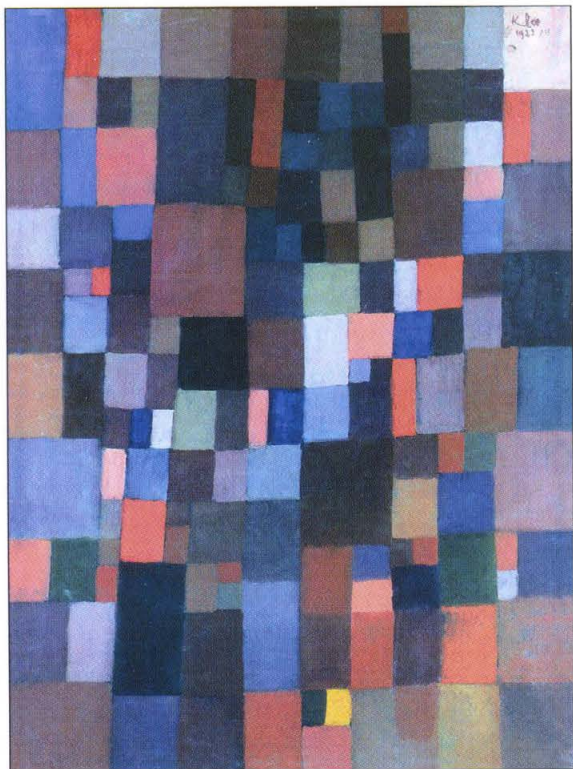


Рис. 23. П. Филонов. Формула петроградского пролетариата. 1921





**Рис. 24.** П. Клее. Созвучие красных, желтых, синих, белых и черных прямоугольников. 1923



**Рис. 25.** Пример природного беспредметного рисунка в минералах



**Рис. 26.** Дж. Балла. Рука скрипача. 1912





**Рис. 27.** *Т. Салахов.*  
Портрет композитора Кара-Карая



**Рис. 28.** *М. Врубель.* Испания



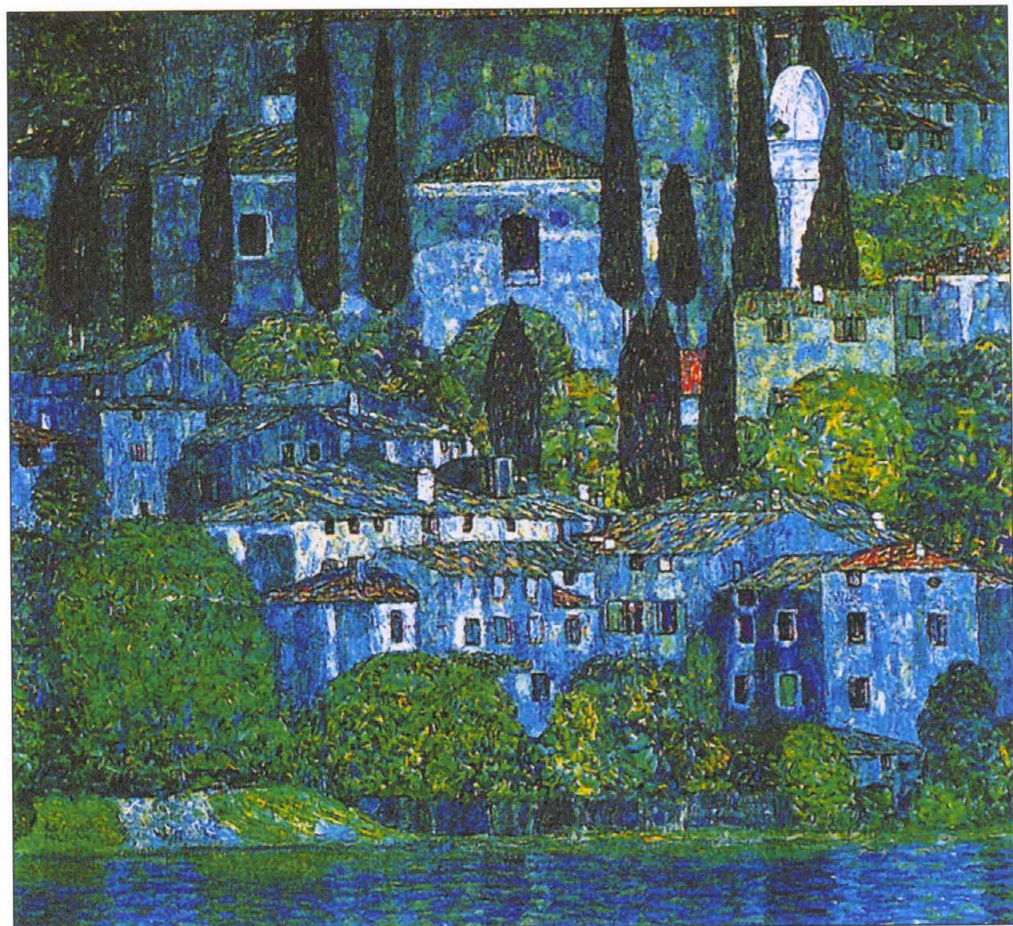


Рис. 29. Г. Климт. Церковь в Кассоне. 1913

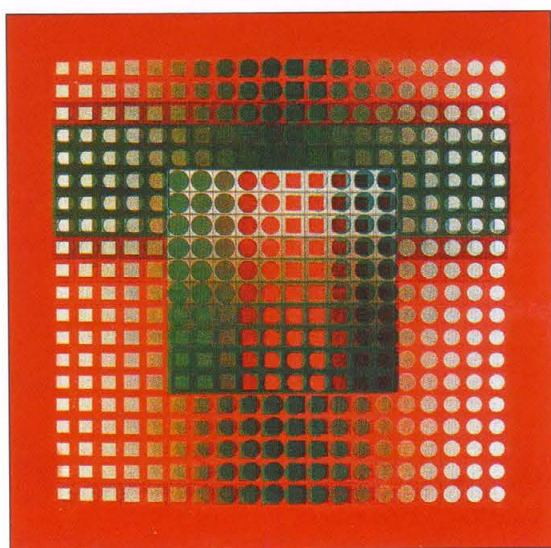
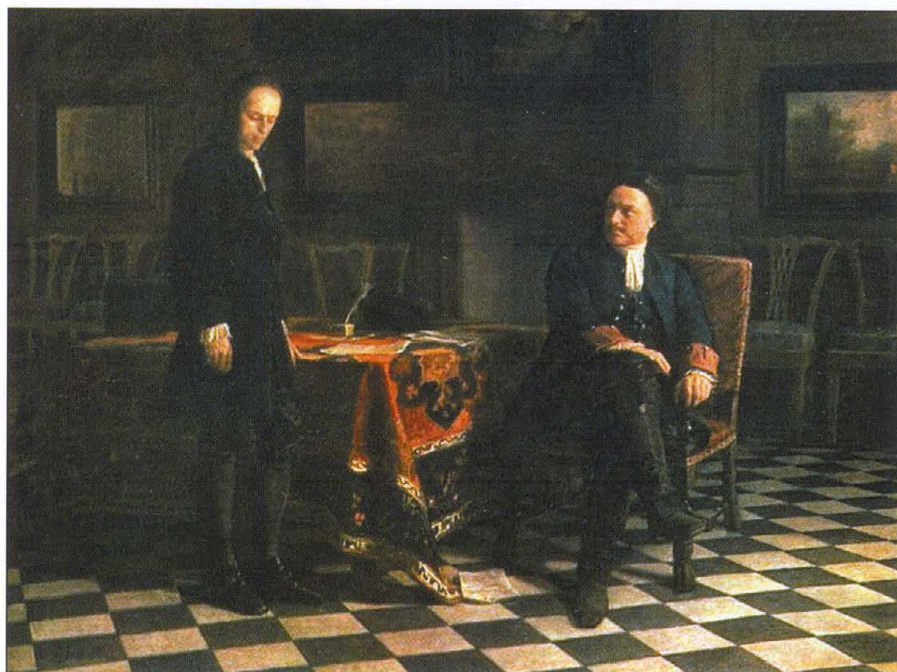


Рис. 30. В. Вазарели. ZETT — 1966





**Рис. 31.** В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902



**Рис. 32.** Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе





Рис. 33. Б. Кустодиев. Портрет Шаляпина. 1905



Рис. 34. Рембрандт. Портрет матери. 1654

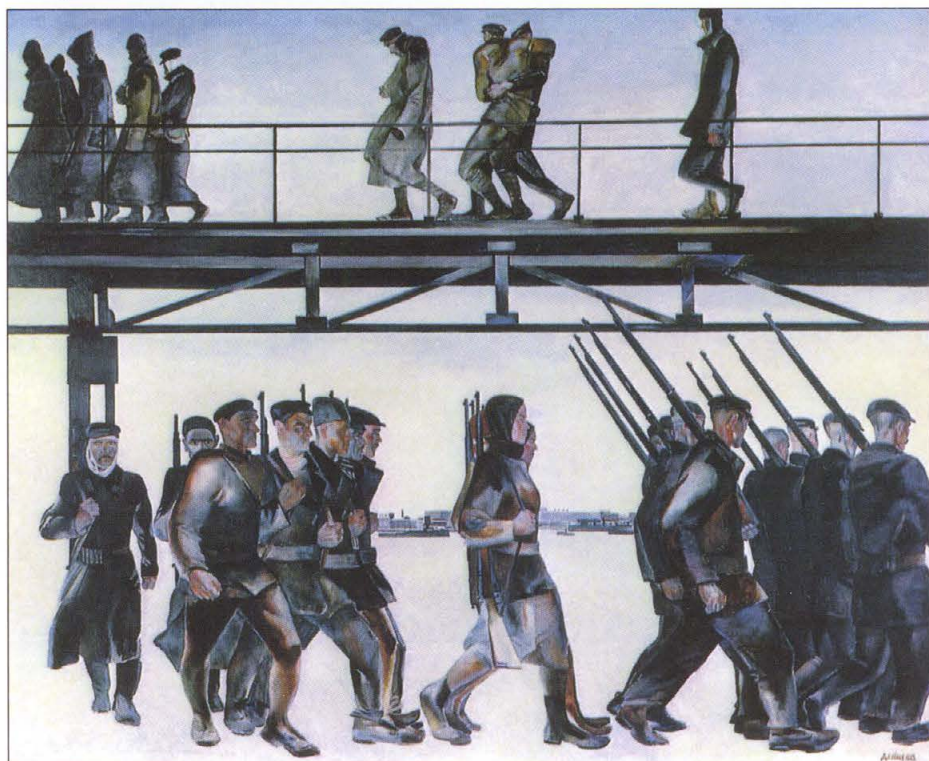


Рис. 35. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928





Рис. 36. Н. Фешин. Портрет неизвестной

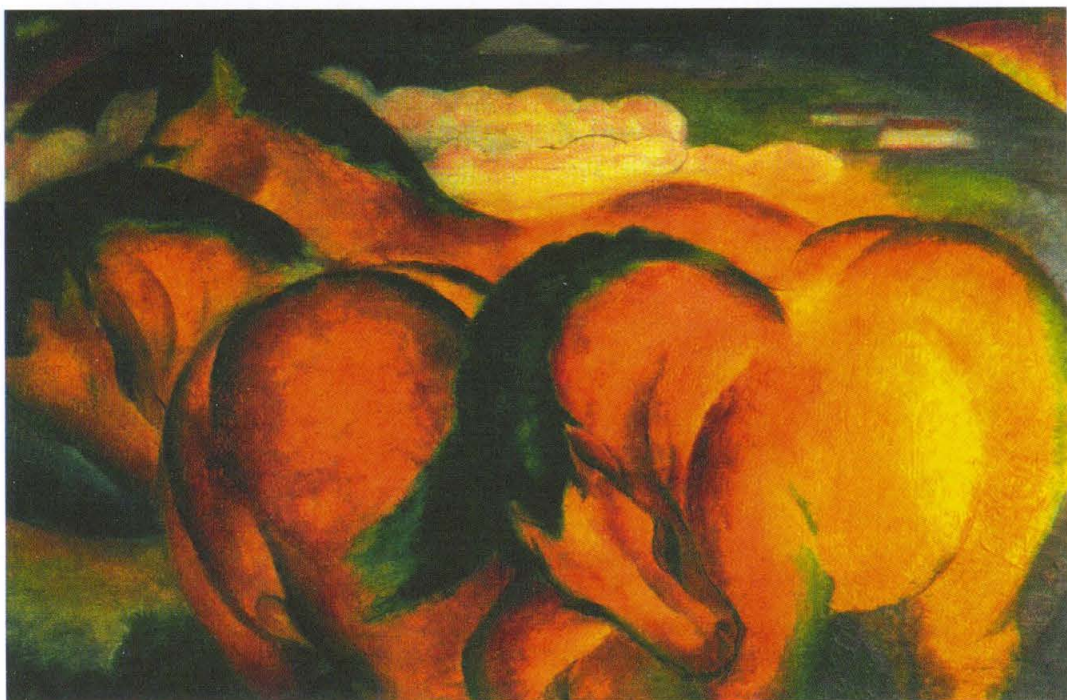


Рис. 37. Ф. Марк. Желтые лошади. 1912



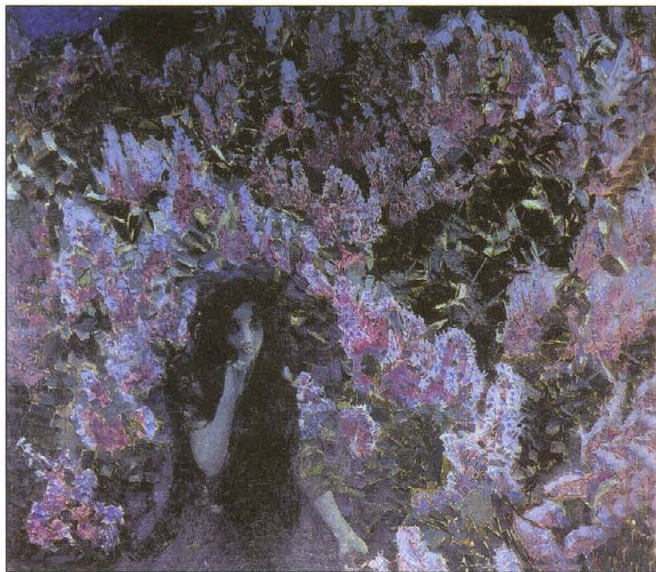


Рис. 38. М. Врубель. Сирень. 1900



Рис. 39. Ф. Леже. Натюрморт с двумя ключами. 1930

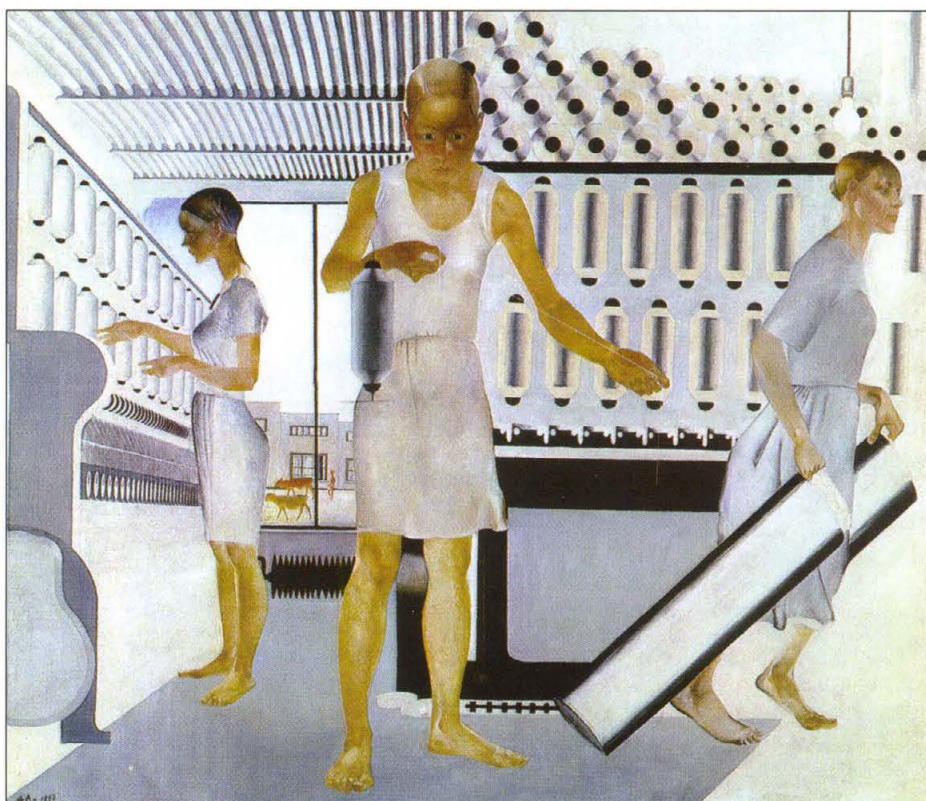


Рис. 40. А. Дейнека. Текстильщицы. 1927



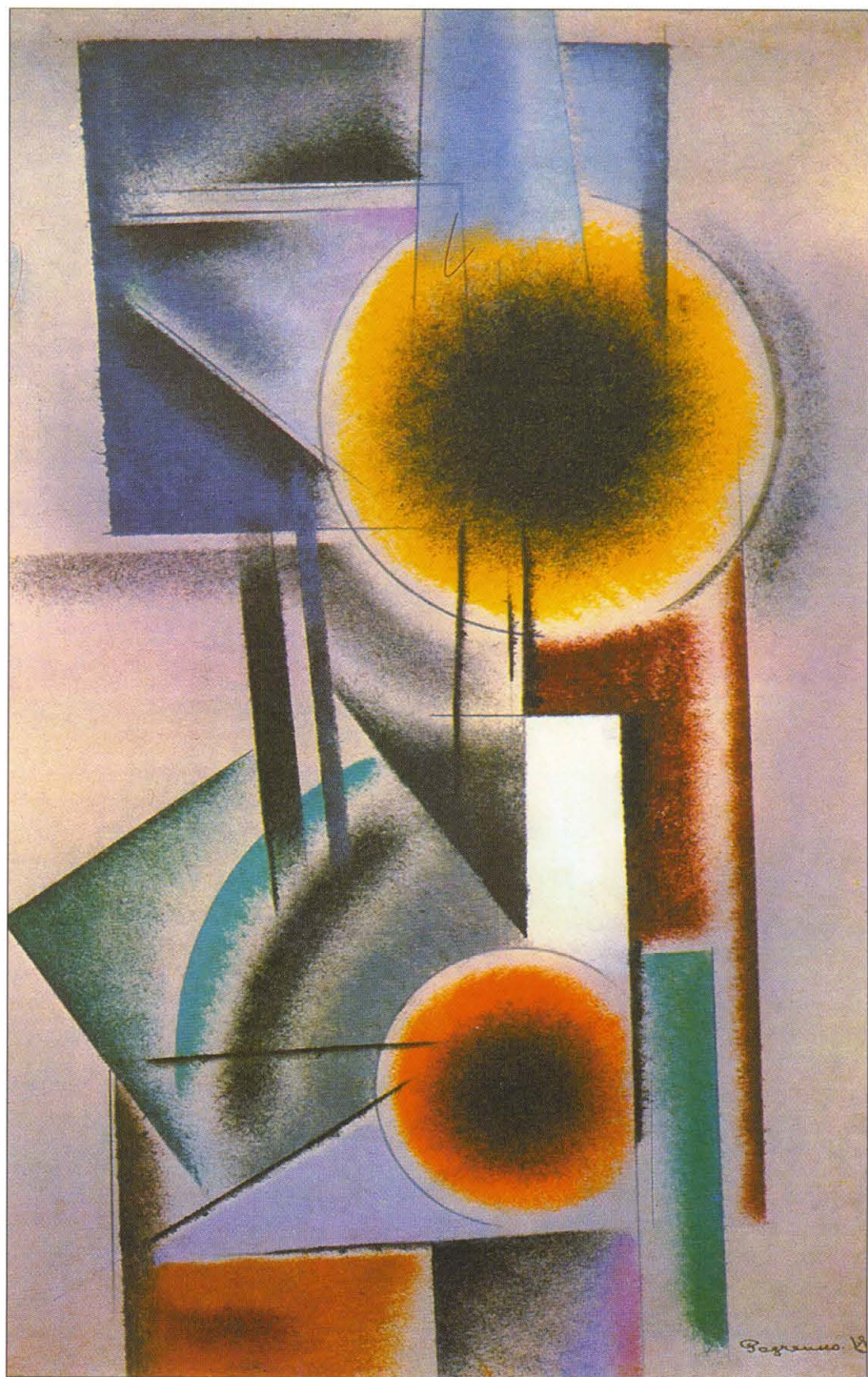


Рис. 41. А. Родченко. Композиция. 1920



Рис. 42. Моноцентрическая композиция. Студенческая работа

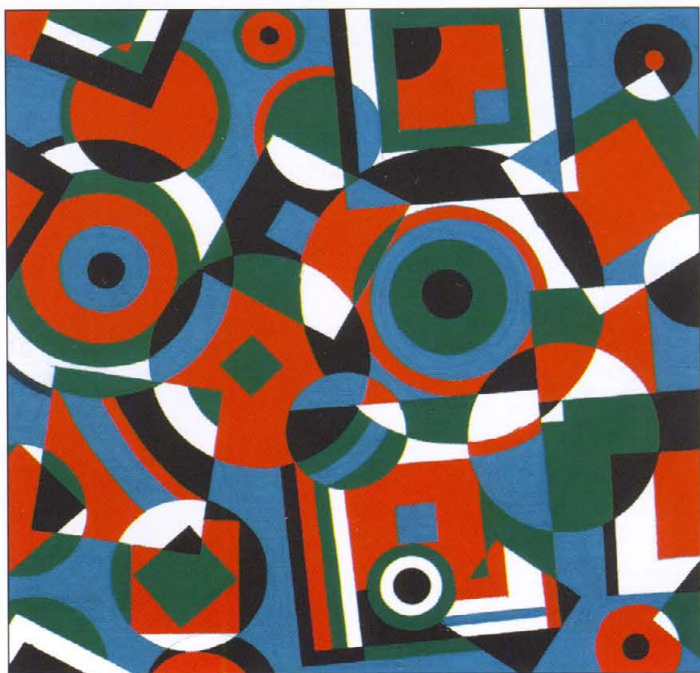


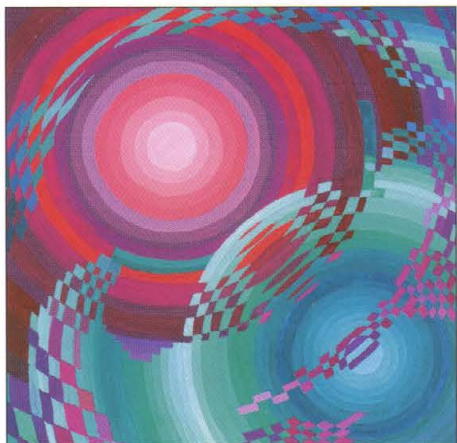
Рис. 43. Полицентрическая композиция.  
Студенческая работа



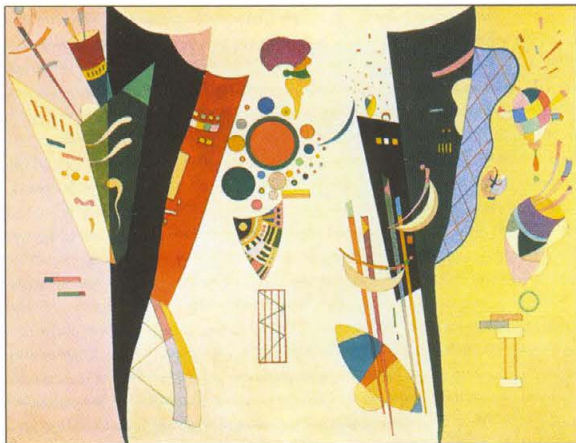


**Рис. 44.** Статическая композиция.  
*Э. Резметс.* Человек сажает дерево. 1976





**Рис. 45.** Динамическая композиция.  
Студенческая работа



**Рис. 46.** В. Кандинский. Двойной аккорд. 1942



**Рис. 47.** Симметрическая композиция.  
Э. Резметс. Музыка. 1976



Рис. 48. Асимметрическая композиция. Студенческая работа

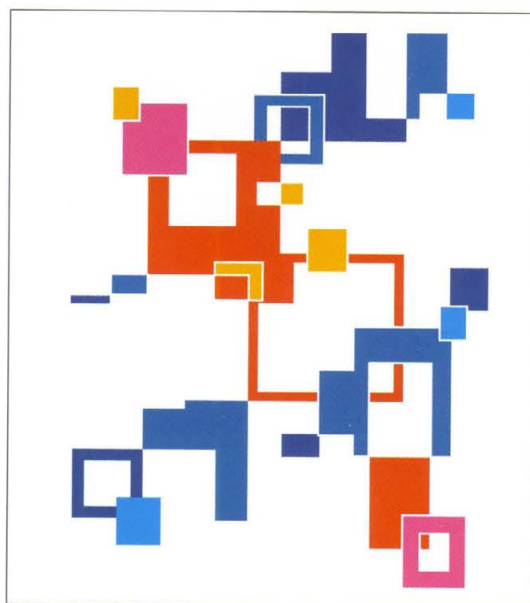
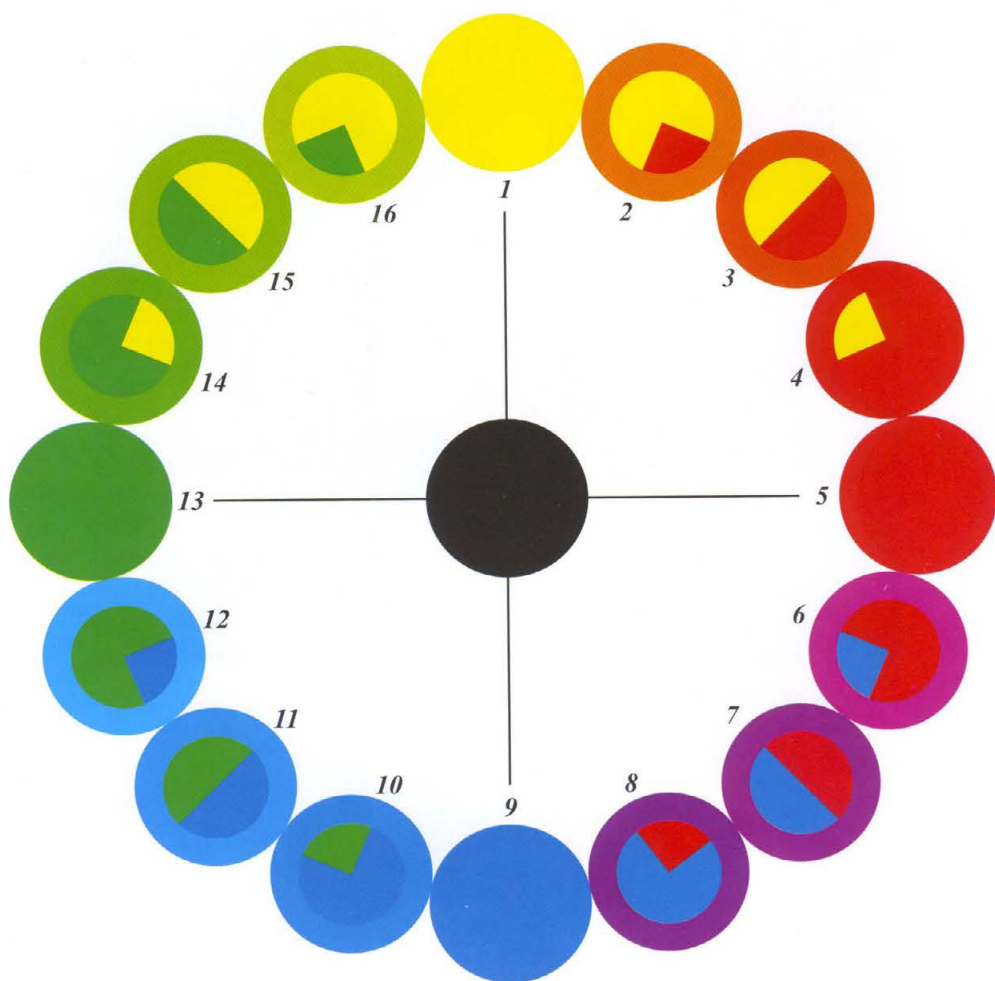


Рис. 49. Аппликация. Студенческая работа

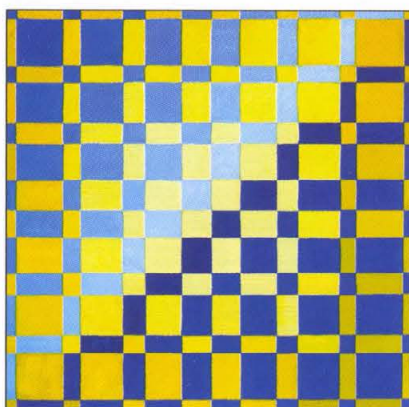




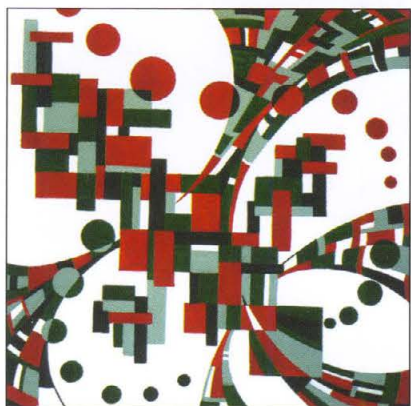
**Рис. 50.** Цветовой круг В. М. Шугаева в модернизации Н. Ф. Ковалева



*a*



*б*



*в*



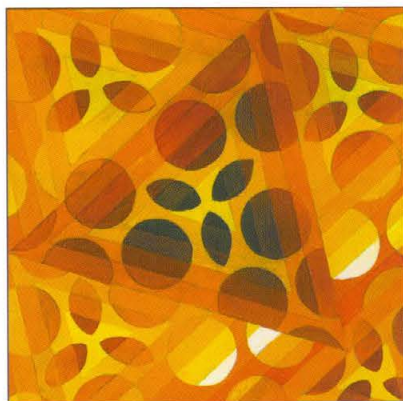
*г*

**Рис. 51.** Система унитарных хроматических цветов:

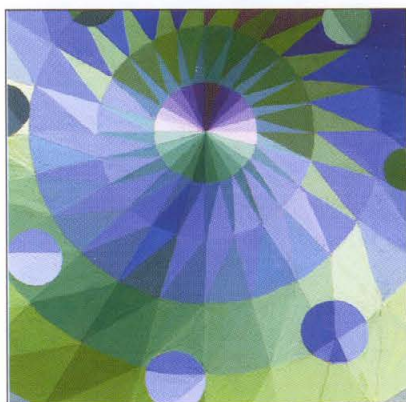
*a* — упражнение на сочетание двух цветов (желтого и синего); *б* — упражнение на затемнение и высветление (желтого и синего); *в* — упражнение на сочетание двух цветов (красного и зеленого); *г* — упражнение на затемнение и высветление (красного и зеленого)



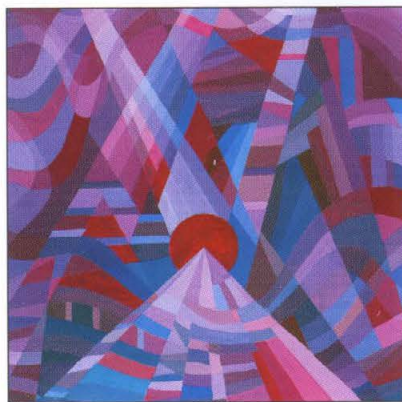
*a*



*б*



*в*



*г*

**Рис. 52.** Система родственных цветов:

*a* — упражнение на сочетание родственных травянисто-зеленых цветов (теплая гамма); *б* — упражнение на сочетание родственных оранжево-желтых и оранжево-красных цветов (теплая гамма); *в* — упражнение на сочетание сине-зеленых цветов (холодная гамма); *г* — упражнение на сочетание пурпурно-красных и пурпурно-фиолетовых цветов (холодная гамма)



**Рис. 54.** Контрастные гаммы вторичных цветов:

*a* — упражнение на сочетание сине-зеленой и оранжевой гамм;  
*б* — упражнение на сочетание травянисто-зеленой и пурпурно-фиолетовой гамм

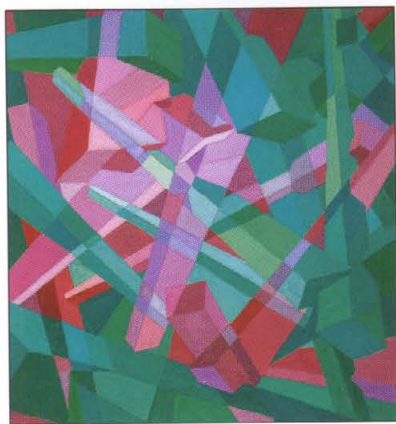




*a*



*б*



*в*



*г*

**Рис. 53.** Система родственно-контрастных цветов:

*a* — упражнение на сочетание теплых травянисто-зеленых и холодных сине-зеленых цветов; *б* — упражнение на сочетание теплых травянисто-зеленых и теплых оранжевых цветов; *в* — упражнение на сочетание холодных сине-зеленых и холодных пурпурно-фиолетовых цветов; *г* — упражнение на сочетание теплых желто-оранжевых и холодных пурпурно-фиолетовых цветов



*a*



*б*





*a*



*б*



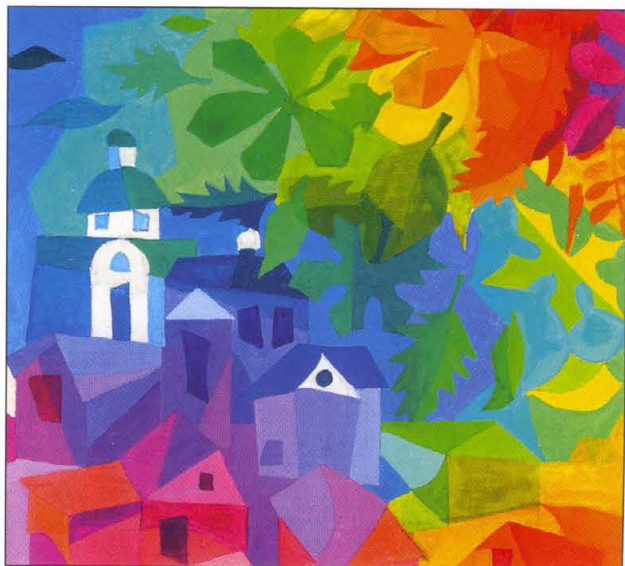
*в*



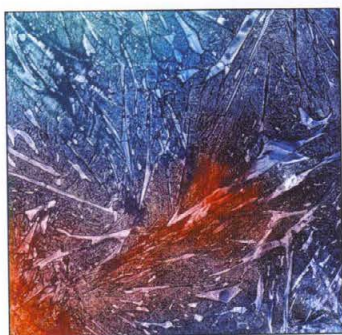
*г*

**Рис. 55.** Триады:

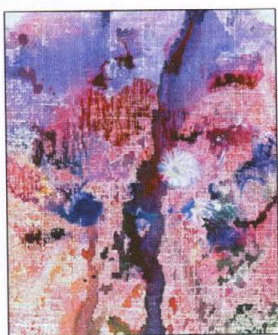
*a* — упражнение на сочетание сине-зеленой, пурпурно-фиолетовой и травянисто-зеленой гамм; *б* — упражнение на сочетание травянисто-зеленой, оранжевой и пурпурно-фиолетовой гамм; *в* — упражнение на сочетание сине-зеленой, пурпурно-фиолетовой и оранжевой гамм; *г* — упражнение на сочетание травянисто-зеленой, сине-зеленой и оранжевой гамм



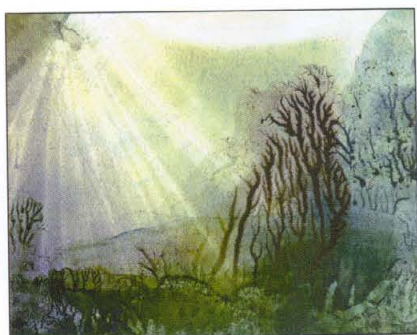
**Рис. 56.** Полная гамма цветового круга.  
Студенческая работа



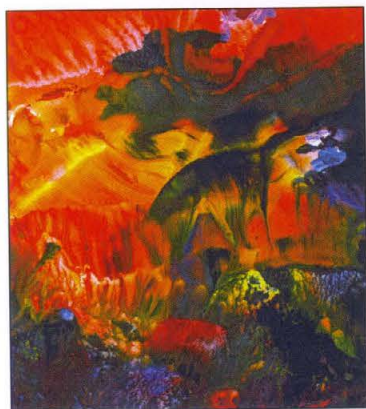
а



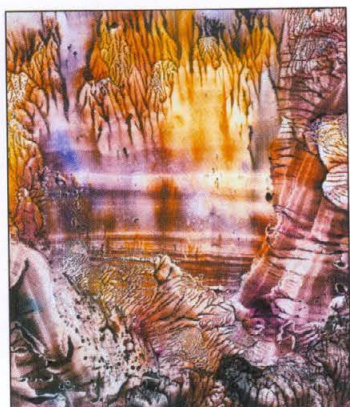
б



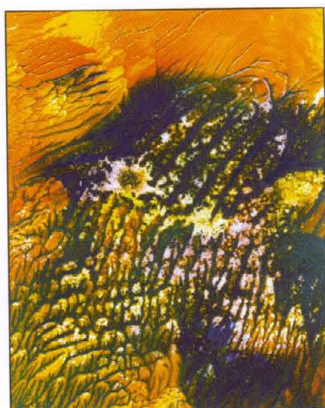
в



г



д



е



ж



з



и

**Рис. 57.** Возможные приемы и методы при работе в технике монотипии  
(описание техник см. на с. 116—117)





Рис. 58. М. Эрнст. Глаз тишины

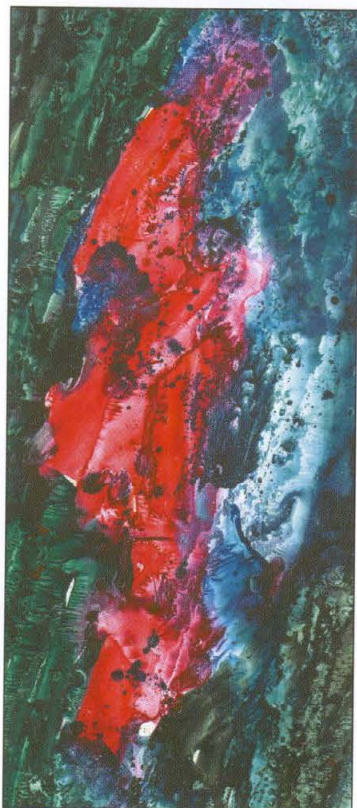


Рис. 59. Странник.  
Студенческая работа



Рис. 60. Сальвадор вдали.  
Студенческая работа





**Рис. 61.** Радость. Студенческая работа



**Рис. 62.** Долина гейзеров. Студенческая работа

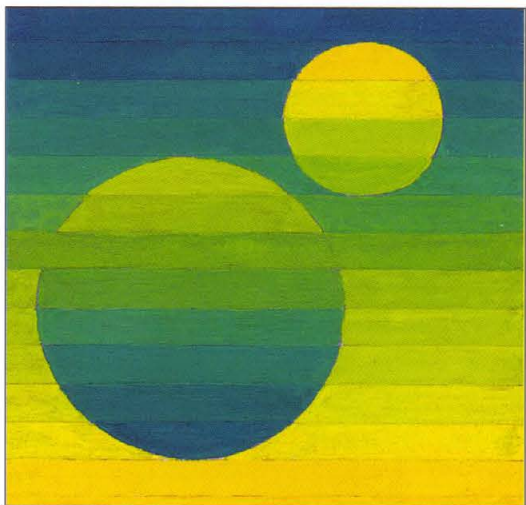




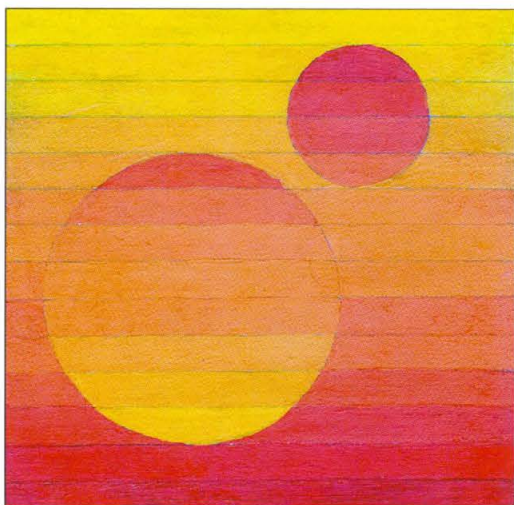
**Рис. 63.** Желтая колдунья.  
Студенческая работа



**Рис. 64.** Красная планета.  
Студенческая работа



*а*



*б*

**Рис. 65.** Примеры цветового равновесия. Студенческие работы

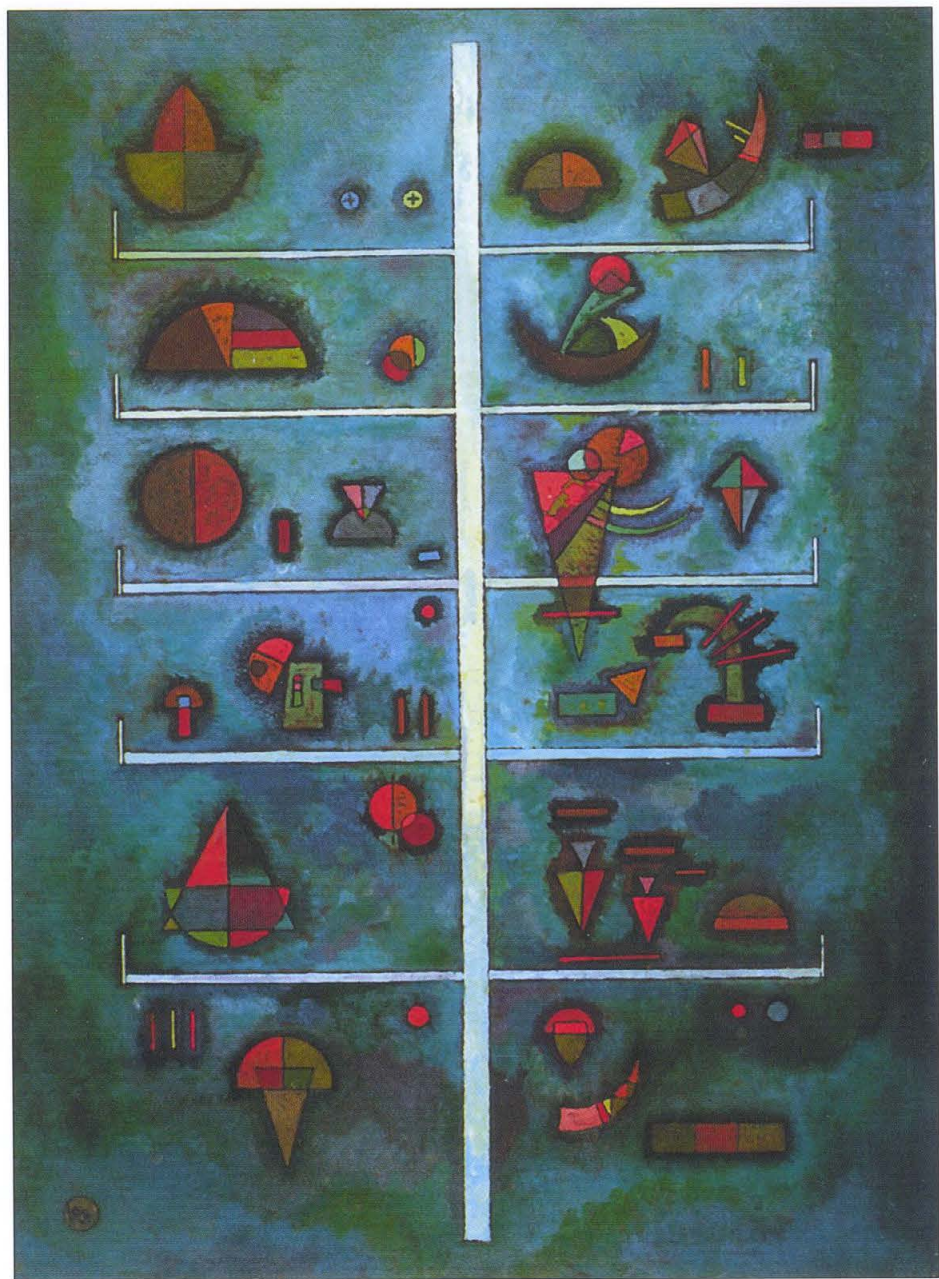


Рис. 66. В. Кандинский. Этажи



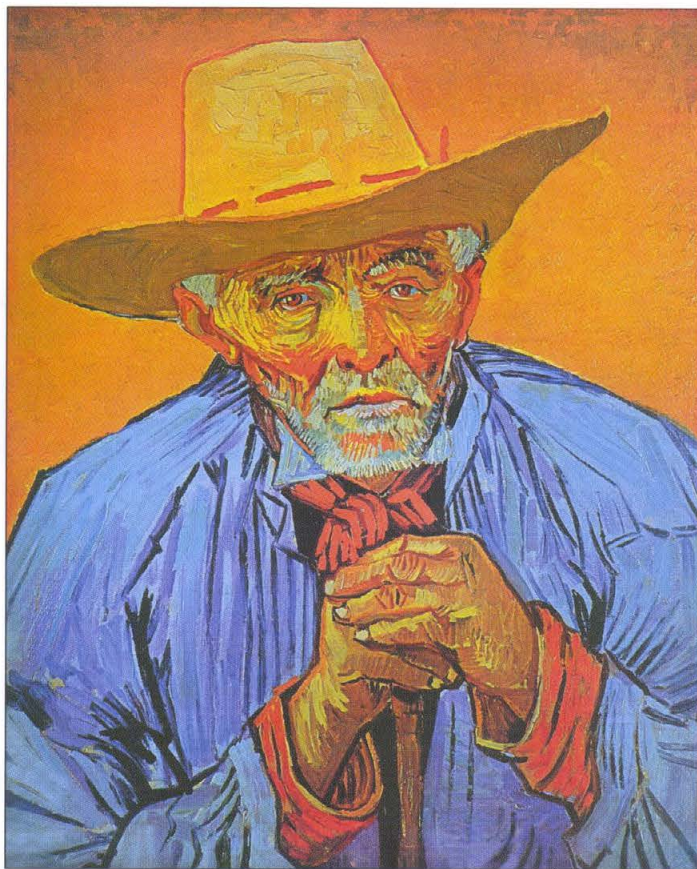


Рис. 67. В. Ван Гог. Портрет старого крестьянина

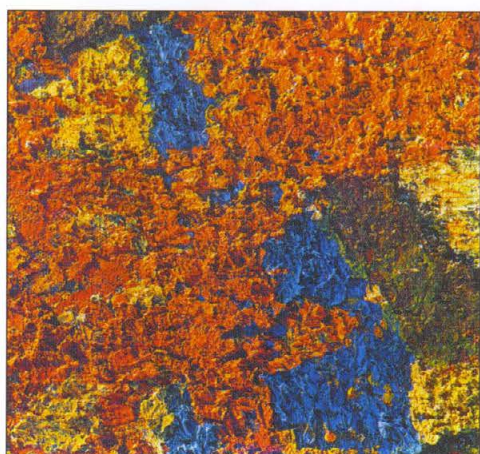


Рис. 68. Пример красочной фактуры холста

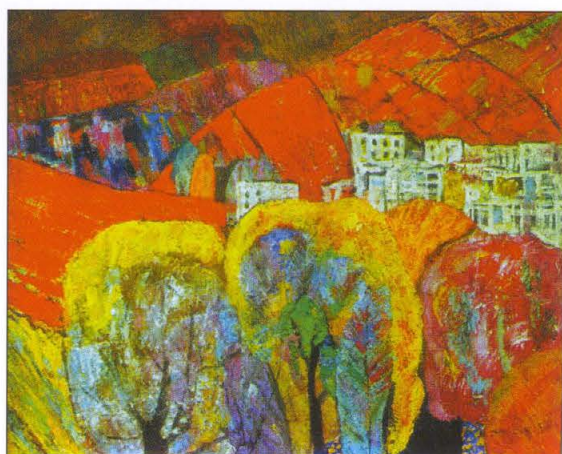


Рис. 69. В. Кокурин. Гурзуф



РАБОТЫ  
СТУДЕНТОВ  
АРХИТЕКТУРНОГО  
ФАКУЛЬТЕТА  
ИНГАСУ

(рис. 72—78, 80—87)



Рис. 73. К. Разумова. Праздник за окном



Рис. 72. М. Лапшина. Город радости

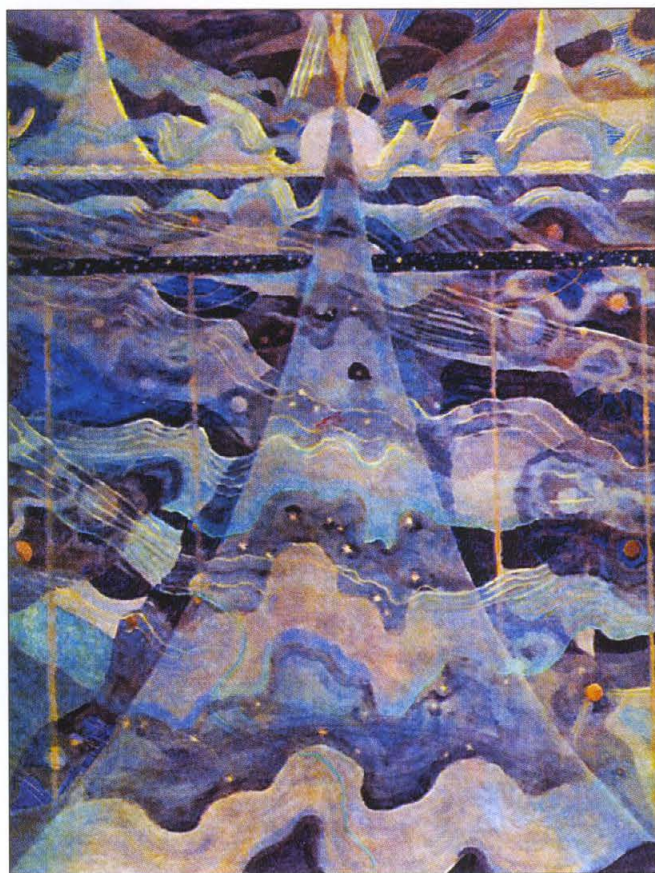


Рис. 74. Н. Пронюшкина.  
Город индустриальный





**Рис. 70.** Л. Фейнигер.  
Парусные лодки. 1929



**Рис. 71.** М. Чюрлёнис.  
Соната звезд. Аллегро

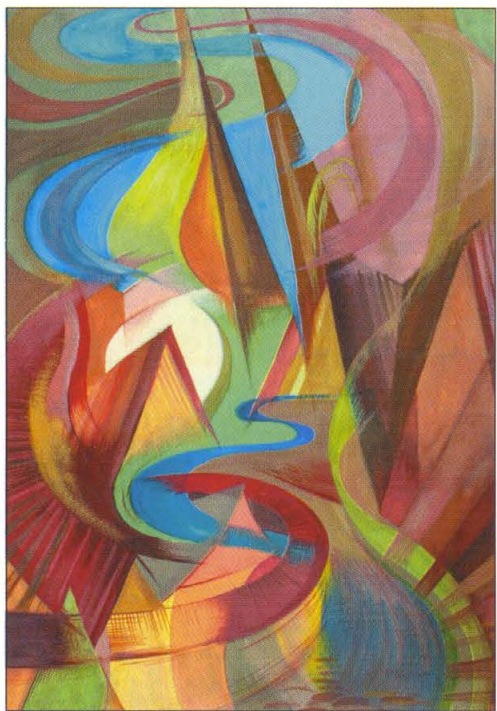




**Рис. 75.** Я. Зеленов. Город просыпается



**Рис. 76.** Н. Пронюшкина.  
Город провинциальный



**Рис. 77.** Я. Зеленов. Исторический город

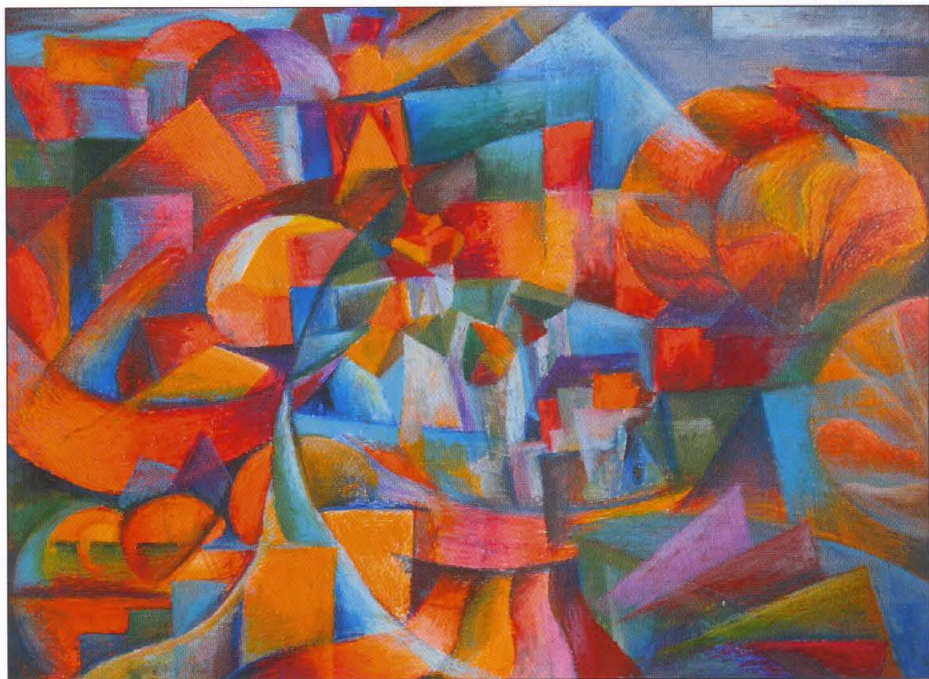


Рис. 78. А. Мурунов. Осенняя пора

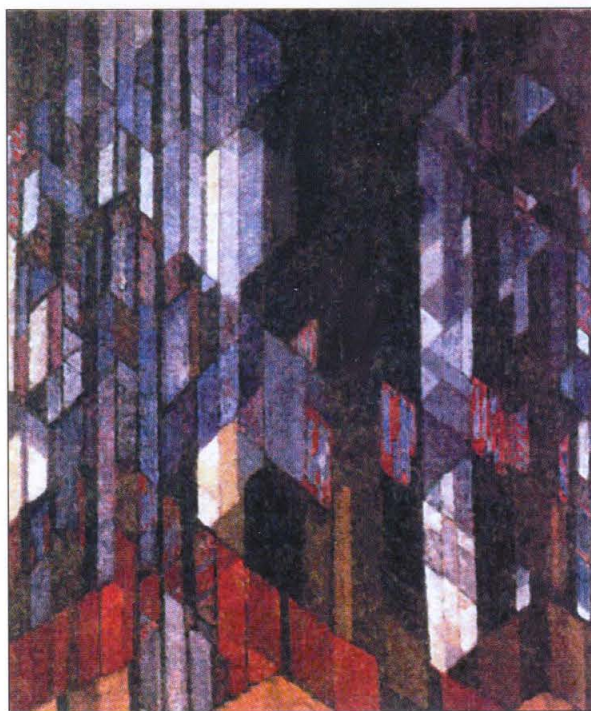


Рис. 79. Ф. Купка. Собор. 1913



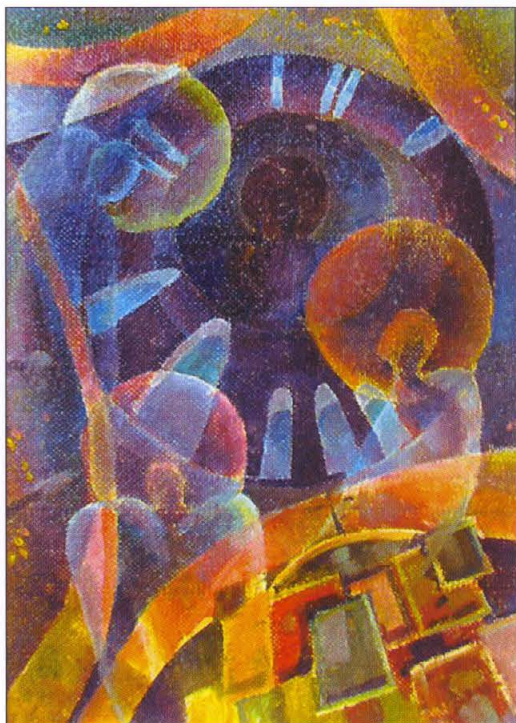


Рис. 80, 81. А. Бузычкина. Пространство храма (диптих)



Рис. 82. Е. Чекурова. Театр





Рис. 83 — 85. К. Грехова. Театр (триптих)



Рис. 86. А. Власов. Ранний завтрак





Рис. 87. Н. Балеева. Солнечный ветер