Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н.Ельцина
Строительный институт

Н. П. НИКИТИНА

ЦВЕТОВЕДЕНИЕ КОЛОРИСТИКА В КОМПОЗИЦИИ

Учебное пособие

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

Н. П. Никитина

ЦВЕТОВЕДЕНИЕ

КОЛОРИСТИКА В КОМПОЗИЦИИ

Рекомендовано методическим советом УрФУ
в качестве учебного пособия для студентов,
обучающихся по программе бакалавриата
по направлениям подготовки
270800 (08.03.01) «Строительство»,
270100 (07.03.01) «Архитектура»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2015

УДК 72.012(075.8)
ББК Щ140.5я73-1
Н624

Рецензенты:

кафедра культурологии
Уральского государственного педагогического университета
(заведующий кафедрой доктор культурологии
профессор И. Я. Мурзина);
Л. Н. Смирнов, кандидат архитектуры, профессор,
член Союза архитекторов России,
заслуженный работник высшей школы РФ
(Уральская государственная архитектурно-художественная академия)

Научный редактор
А. Ю. Истратов, доцент кафедры архитектурного проектирования
Уральской государственной архитектурно-художественной академии

Никитина, Н. П.

Н624 Цветоведение. Колористика в композиции : [учеб. пособие] / Н. П. Никитина ; [науч. ред. А. Ю. Истратов] ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. — 88 с. : [23] л. ил.

ISBN 978-5-7996-1475-1

В учебном пособии дается понятие о композиции в художественной деятельности и архитектуре, показана психология зрительного восприятия художественного произведения. Предлагаются практические задания, способствующие приобретению навыков в решении композиционных задач, умению работать с цветом, применять законы цветовой гармонии и композиции.

Для студентов, осваивающих дисциплину «Колористика» (модуль «Профессиональный рисунок»), а также для аспирантов и научных сотрудников, исследующих проблемы художественного творчества в образовательном процессе.

УДК 72.012(075.8)
ББК Щ140.5я73-1

ISBN 978-5-7996-1475-1

© Уральский федеральный университет, 2015

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебное пособие составлено в соответствии с учебным планом по направлению подготовки «Строительство» (профиль подготовки «Проектирование зданий»), для квалификации подготовки «бакалавр». Содержание пособия соответствует программе дисциплины профессионального цикла «Колористика» для студентов второго и третьего курсов Строительного института Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. Кроме того, предлагаемое издание может быть рекомендовано для методического обеспечения теоретических и практических занятий, индивидуальной работы и курсового проектирования студентов, обучающихся по напрвлению подготовки «Архитектура».

Предлагаемое учебное пособие поможет студентам выполнить учебные задания по разделам дисциплины «Колористика», посвященные начальному проектированию и основанные на практическом умении работать с цветом и на теоретическом знании, приобретенном в освоении лекционного материала и специальной литературы, рекомендованной пособием.

Цель дисциплины — отработать теоретические знания и практические навыки по вопросам цветовой гармонии, использовать их в решении простых цвето-композиционных задач, выявить уровень цветовой культуры, технику и качество графического выполнения поставленной задачи, творческий потенциал, целостность композиционного видения и уровень подготовки для дальнейшего обучения по профилю.

Задачи дисциплины:

— овладение художественной графикой оформления учебных заданий и курсовых проектов;

— практическое усвоение приемов колористической композиции;

— обучение применению законов цветовой гармонии и композиции, а также методов проектирования (способов архитектурной графики) в процессе курсового архитектурного проектирования.

На начальном этапе обучения архитектурному проектированию (в том числе при освоении дисциплин «Основы архитектурно-конструктивного проектирования» и «Колористика» на втором и третьем курсах бакалавриата) студенту необходимо овладеть частными методами архитектурно-художественного проектирования (графический; методом предметного и пространственного моделирования — макетирования; методом рабочего макетирования; логико-математическим методом). Частный метод отражает повторяемость определенных приемов и путей деятельности; в методе закономерности создания художественной работы или проектной модели (архитектурного проекта) становятся правилами действия студента — инженера-архитектора.

Графический метод заключен в создании архитектурных набросков, рисунков, схем, эскизов и чертежей, отражающих состояние объема или объекта на графических моделях в процессе проектирования (начиная с выполнения клаузуры). Использование данного метода необходимо при выполнении учебных заданий по дисциплине «Колористика» и курсовых проектов, выполняемых в рамках курса «Основы архитектурно-конструктивного проектирования». Логико-математический метод предполагает измерение компонентов объема или объекта и наличие критериев оценки, отображает зависимость между компонентами для целей оптимизации проектных решений при выполнении проекта в любой технике. Применение методов архитектурного проектирования на первых курсах обучения было бы невозможно без метода моделирования художественного творческого процесса, к которому мы можем отнести и методы деятельности педагога: информационный; управления художественной творческой деятельностью студента; передачи определенной системы знаний, умений, навыков; изучения деятельности студента. Моделирование художественного творческого процесса заключается в консультировании и руководстве творческой работой студентов, в осмыслении и переработке программного

материала, передаче информации различными способами. Главные из них — речевые сообщения, ссылки на аналог, наброски, схемы или непосредственные исправления эскиза студента. Информационным методом преподаватель руководствуется на всех этапах проектирования, особенно на начальном этапе, который наступает после прослушивания вводной лекции. Метод управления художественной творческой деятельностью, а также передача определенных знаний, умений — опыта руководителя-педагога характерны для проектного этапа, на котором происходят поиск и разработка творческой идеи, контроль и регулирование рабочего процесса художественного и архитектурного проектирования, в том числе его систематичности.

Предложенные в учебном пособии задания по цветоведению и колористике, выполняемые на начальном этапе обучения, направлены на формирование творческого мировоззрения, развитие цвето-композиционных способностей студента, выработку художественно-конструктивного вкуса и профессионального мастерства. Пособие содержит иллюстративные материалы, порядок расположения рисунков в которых соответствует логике последовательного освоения студентами теоретических и практических знаний и навыков.

Раздел 1

ПОНЯТИЕ О КОМПОЗИЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И АРХИТЕКТУРЕ

Архитектурной композицией (*лат.* compositio — соединение, составление, связь) называется определенное закономерное расположение или сочетание внешних и внутренних элементов здания, согласованных между собой и образующих единое целое. В контексте градостроительной ситуации закономерное расположение нескольких зданий и сочетание их с внешним пространством также составляют композицию. Таким образом, в широком смысле под композицией понимается художественная структура, построение архитектурного произведения или, иными словами, целостная художественно выразительная система форм, вытекающих из конкретного содержания и предназначенных для отображения определенного идейно-художественного замысла.

Архитектурная композиция строится на законах науки и искусства, определяясь в каждом случае конкретными функциональными, технико-экономическими и эстетическими требованиями. Формула «строить удобно, прочно, экономично и красиво», выражающая специфические задачи архитектуры, определяет и основы архитектурной композиции, которая является, таким образом, воплощением единства формы и содержания в архитектуре. Разнообразные сложные требования, предъявляемые к архитектурным сооружениям, иногда приходят в противоречия друг с другом. Задача композиции — примирить эти противоречия.

Чтобы овладеть мастерством композиции, архитектору нужно знать ее законы, являющиеся основой архитектурной грамоты. Теория архитектурной композиции составляет часть общей архитектурной науки. Ее содержанием является исследование общих закономерностей формообразования. Таким образом, теория

композиции образует своего рода переходную ступень от общей теории к практике, к творческому профессиональному мастерству.

Закономерности, исследуемые в теории художественной композиции, называются категориями или элементами композиции. К этим категориям относятся объемно-пространственная структура, тектоника, средства гармонизации (симметрия и асимметрия, статика и динамика, пропорционирование, масштаб и масштабность, ритм и метр, контраст и нюанс, светотень, фактура, цвет и т. д.).

Построение объемно-пространственной структуры и тектоника — главные композиционные средства (категории) архитектуры, непосредственно связанные с функциональной организацией и конструкцией ее произведений. Симметрия и асимметрия, ритм, пропорции и др. — средства для организации пространственной формы, придающие ей эстетический и художественный смысл. Если первые две категории являются специфической принадлежностью произведений архитектуры, то средства гармонизации формы используются и в других видах искусств, например в живописи, графике.

Все категории и средства композиции только условно могут рассматриваться изолированно друг от друга, так как каждая из них отражает лишь одну сторону общей взаимосвязи частей формы-сооружения. Одни и те же задачи могут быть решены разными композиционными приемами. Профессионализм архитектора и заключается в том, чтобы найти лучший из них. Чтобы овладеть мастерством композиции, архитектору нужно знать ее законы, являющиеся основой архитектурной грамоты.

Закономерности образования целого определяются основным законом теории композиции — законом гармонического единства содержания и формы архитектурного произведения. Можно сказать: есть единство — есть композиция, нет единства — нет и композиции. Одним из основных средств образования единства является соподчинение частей композиции, их взаимная согласованность, связь и гармония. Поиски единства композиции — профессиональная задача архитектора. Специфической задачей архитектуры в общем виде является организация системы материальных структур, формирующих пространственную среду для жизни и деятельности

людей. Теоретически следует рассмотреть три общих вида архитектурной композиции. Фронтальная композиция характеризуется тем, что все ее элементы располагаются по двум фронтальным координатам, то есть по ширине и высоте. Расположение по глубине имеет подчиненное значение — оно физически мало. Такую композицию могут иметь фасады зданий. Она рассчитана на обозрение с одной стороны и характерна для зданий, расположенных в ряду улицы. Объемная композиция характеризуется тем, что ее элементы располагаются по трем координатам — ширине, высоте и глубине. Такую композицию применяют для отдельно стоящих зданий, рассчитанных на обозрение со всех точек зрения. Глубинно-пространственная композиция характеризуется наличием пространства, в котором определяющими являются глубинные координаты. Такое композиционное построение может относиться как к одному зданию, так и к группе зданий.

Существует два основных вида глубинного пространства: внутреннее, то есть интерьер, и внешнее, образуемое зданиями в градостроительном контексте либо объединенное с ландшафтом.

В развитую глубинно-пространственную композицию фронтальная и объемная композиции входят в качестве ее составных частей. Таким образом, все три вида композиции во многих случаях могут иметь место в одном архитектурном произведении, поэтому их выделение является в какой-то мере условным.

Раздел 2

ПСИХОЛОГИЯ ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

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

Из одного миллиона единиц зрительной информации, поступающей к нам ежесекундно, мы способны воспринимать лишь около 70 тыс. единиц. При этом каждый человек выберет такую информацию, которая соответствует именно 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? 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. 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 сложный механизм, сходный с механизмом тактильного восприятия. Глаза последовательно выделяют ряд признаков, которые постепенно объединяются в одно целое. Процесс восприятия художником того или иного предмета определяется не только творческой задачей, но и характером самого процесса изображения, а также осмыслением полученного результата или, если быть точнее, его прочтением и пониманием; должна существовать 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 лаборатории профессора, 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: 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, сооружение относить к классу «сооружения», 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 поочередно 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 и основные ошибки, козникающие при восприятии, случайные и систематические. Левое полушарие «ошибается» симметрично, но путаницы в опознании фигур из разных пар при этом не возникает. 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 опознавании 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. У этих признаков может быть большее или меньшее сходство. Мы можем ошибиться, опознавая изображение (стиль) здания — модерн или классика, но ни за что не спутаем крестьянскую избу с современным загородным домом.

Обобщенный образ изображения, воспринимаемый левым полушарием, опознается независимо от величины формы, ее положения в поле зрения и т. д. Опознание идет инвариантно. Тот факт, что левое полушарие опознает очень обобщенно, абстрактно, теперь уже не предположение, а подтвержденный результатами опытов факт.

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, то есть оно воспринимает действительность во всех подробностях и является своего рода копилкой образов без организации сложных взаимосвязей между ними.

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.

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 интересна методика обучения рисунку студентов нехудожественных специальностей («перевернутое рисование»), разработанная профессором Калифорнийского университета 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 изображаемого объекта. Тем самым оно мешает правому полушарию, отвечающему за восприятие образов, за образное мышление. При изменении привычного взгляда на объект рисования, например, 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.

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, следовательно, 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, соотношение угловых характеристик поля зрения составляет пропорцию 1 : 2. 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 воспринимается 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. Поэтому в ней содержится значительная информация, а в этой 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, по-видимому, были 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 цветового 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. Внешние формы воспринимаются не сами по себе, а в единстве с их внутренним содержанием. Все смысловые оттенки при восприятии силуэта выражены во внешней структуре: это 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 изображаются на их гербах.

Произведения искусства воспринимаются человеком в процессе эстетического и культурологического познания. Но и для художника творческий процесс имеет познавательный характер, заключающийся в сборе, анализе и эмоциональном осмыслении материала. По мнению ученого-художника В. А. Фаворского, процесс создания изображения происходит с двух сторон. С одной стороны, идея отвлеченная, но конкретная в смысле материала, с другой — 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 материала, возможностями которого создается изображение, В. А. Фаворский отмечал, что «материал входит по существу во всякое изображение, встреча с материалом есть уже встреча с формой». Он считал, что метод изображения определяется материалом. Так, графический рисунок позволяет изобразить предмет отвлеченно, без фона и без окружения, в котором он находится (ил. 7–11). А живописное изображение учитывает фон, окружение, освещенность (ил. 2–6). Как мы видим, возможности изображения предметов графическими средствами допускают большую условность, чем живописными. По мнению архитектора-психолога А. 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» [Степанов, 1993, с. 98].

А. В. Степанов отмечает три уровня восприятия, связанных с различными эмоциональными реакциями человека:

— на линеарно-пластические, колористические и пространственные характеристики произведения;

— теми, что сложились в ходе социального и исторического развития общества;

— обусловленными 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» [Там же].

Природа творческой деятельности художника связана не только с его зрительным восприятием, но и с умственной работой полушарий мозга, с 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 действительности и множества других факторов. Один и тот же человек в зависимости от ситуации, а точнее, от внутреннего настроя может увидеть совершенно разное. 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 нередко зрителю бывает 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) «включает» психику человека. 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 удовлетворению 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.

Этапы восприятия и действия обращены к внешнему миру. Анализ и планирование 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 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, то есть 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.

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

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.

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

Убеждения — это активные, наиболее часто используемые формулы, определяющие сложившийся взгляд на что-либо, вычленяющий положительные и отрицательные моменты рассматриваемого предмета или явления. Они выступают как в виде стимуляции положительной энергии для напряжения, так и в виде торможения: и то, и другое нивелирует эту энергию. Совместное действие убеждений можно определить как координацию сознания. Все свои поступки человек соотносит с находящимися в памяти правилами морали, этики, рекомендациями авторитетов и, конечно же, собственными убеждениями, что побуждает его к активным действиям.

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 раздражению 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 в творческом процессе. В данном случае оказываются 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 формирования 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 потенциала. 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 реализуются 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 произведение искусства 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 остается 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 и 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 организована и упорядочена изобразительная форма, тем сильнее эмоциональное воздействие на зрителя.

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 для зрителя. Различия в способах и методах изображения определяются задачами, стоящими перед художником: не просто изобразить окружающий его мир, а изображать тот мир, который видит лично он и который он переживает и воссоздает 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 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 заключается в доступности знаковых форм отражения и выразительности формального языка изобразительного искусства.

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 — от натурализма до авангардизма (а стиль, говоря упрощенно, это система знаков) — 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 совокупность простых геометрических фигур пытались передавать сложность жизненных впечатлений. Визуальные качества формы упрощались за счет ее геометризации,

расчленения на части и последующего усложнения в виде нового синтеза формообразования. Импрессионисты использовали систему цветных точек, дающих на расстоянии изображение. 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 архитектор А. К. Буров [Буров, с. 39].

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 прямые ассоциации, но и 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 искусства, являющийся своего рода кодом. Произведения изобразительного искусства выступают в качестве особых материальных кодов, предназначенных для хранения и передачи художественной информации (в принципе, так же, как книги или ноты, имеющие чисто условный смысл). 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 зрительских эмоциональных оценках чаще всего учитываются нестандартность и своеобразная оригинальность последнего.

Передача художественной информации происходит по мере формирования художественного образа за счет ее зашифровки в определенном коде графического или живописного произведения. Причем творческая и практическая деятельность автора 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 (ил. 7, 8).

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.

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 архитектора 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» [Борисовский, с. 26].

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 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 общественным 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. Она 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 ± 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 композиционных структур, противоположно понятию «энтропия», которое означает 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 (ил. 1, 2). 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.

Художественная информация в формальной композиции количественно и качественно будет уступать информации, содержащейся в произведении живописи, например в натюрморте (ил. 3–5, 14–15, 17). Так, в первом случае содержание ограничено, гармония 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 в наш мозг информации. 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, а также клинопись, различные способы письма и разнообразные шрифты. Изобразительный образ с включением иероглифических элементов специфичен для некоторых форм живописного изображения, в которых содержание сознательно зашифровано и адресовано посвященным людям. Так, в иконописи нимб означает святость, крылья — ангела, змий — дьявола.

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, то есть другое толкование изображения, предполагает определенный изобразительный язык.

Условная живопись (декоративного или абстрактного толкования) всегда сохраняет чувственные представления и взаимосвязи с цветовым пространством, с пластикой объемов и плоскостей, учитывает психофизиологическое воздействие цвета и колорита (см. например, ил. 7–10). Зрительные соотношения между изображаемыми формами и цветовой пространственной средой являются характерными для живописца.

Раздел 3

ФОРМАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ

Пропорции — это соразмерность элементов формы, а также согласованная система отношений частей между частями 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: $1 : 2^{1/2}$,$1 : 3^{1/2}$,$1 : 5^{1/2}$.

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, то есть 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 картины *нормальной зоны зрительного восприятия* имеют площадь около 1 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 выступает в виде некоего модуля, с которым соразмерны площадь и размер картины.

Картины, имеющие площадь свыше 1 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).

Информативность объекта зависит от формата (отношения меньшей стороны *а* к большей б). Она равна нулю в случае квадрата при пропорциональных отношениях $а/б = 1$ и близка к нулю для вытянутых прямоугольников, у которых отношение сторон $а/б = 0$. 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.

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 отмстить, что определенный вид формата — квадратный, вертикальный, протяженный горизонтальный и даже овальный — может способствовать неординарному решению композиции.

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 (ил. 21, 22). Хотя и здесь есть исключения. Частные закономерности прослеживаются и в пейзажном жанре, в котором чаще всего горизонтальный размер больше вертикального. Вытянутые по вертикали форматы предполагают величавость и стройность, а горизонтальные — простор и широту. Можно выделить также форматы в виде круга и овала. Изображение в круге чаше 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), то есть 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. 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.

В этом он схож с К. Малевичем, если иметь 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. Квадратный формат часто использовали К. Писсарро и Д. Моранди (ил. 18–20).

Изображения удлиненного 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 полотен часто является горизонт: низкий или высокий, сообщающий изображаемым явлениям различный характер и производящий разное впечатление.

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 % от величины одного из размеров. Для художника выбор формата является выбором всей системы композиционного построения изобразительной плоскости: группировки в условном пространстве форм, цвета, фактуры и способа их организации.

Композиционный **масштаб** — это свойство размерного соответствия изображаемых форм, характеризуемых 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 : 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 визуально-сравнительную трактовку размерности частей изображаемых форм и подчеркивать композиционную значимость 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 на ней изображено свыше 50 фигур, мы получаем восхитительное чувство удовольствия от восприятия пропорций, ритма и удивительной сомасштабности людей и архитектуры.

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 повторяются один или несколько элементов одновременно с одинаковыми или разными интервалами (паузами). Простое механистическое чередование изобразительного модуля может сочетаться и с более сложным повтором.

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 показательно 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.

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.

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 эстетически 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 расположении 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 сам его процесс, такое действие, которое одновременно является и состоянием, а состояние, схваченное в одном своем мгновении, всегда сохраняет способность к развитию, к изменению.

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

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

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

— по кругу или замкнутой кривой линии.

Явление ритма характеризуется как постоянством, так и интенсивностью; они, в свою очередь, имеют три составляющие:

— ритм по расположению форм;

— ритм по изменению геометрической структуры формы;

— ритм по изменению размеров формы.

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 настроя в композиции.

Построены на ритмическом движении и картины уральского художника А. Антонова. Нельзя обойти вниманием линейную и цветовую ритмику наложения цвета на поверхность холста или бумаги (ил 7–12). Уместно здесь будет вспомнить эмоциональную ритмичность наложения фактурных мазков в картинах Ван Гога, которые подчинены всеобщему движению форм и обратному строю произведения.

При рассмотрении курса нормативной колористки необходимо обратить внимание на ритмическое построение цветового круга и цветовых рядов. Точкой отсчета 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.

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 контраст, 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 архитектоническом построении композиции, они способствуют выявлению смыслового композиционного центра и системы взаимосвязей элементов. Решению пространственных задач, передачи движения, трактовки объема предметов, образной стороны и эмоционального настроя 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:

— тональный и цветовой контраст: это тот случай, когда светлый предмет изображается на темном фоне, темный — на светлом, светлый и темный — на фоне среднего тона (в картинах М. Врубеля, К. Писсарро);

—психологический контраст (он предполагает контраст характеров и контраст положений, например в картинах Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе».

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

—светотеневой контраст (картины Х. Рембрандта);

—контраст движений (картины А. Антонова, А. Дайнеки);

—фактурный контраст (картины и эскизы к фильмам Ю. И. Истратова).

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 множащихся контрастов и максимального разнообразия кривых линий. Ф. Леже считал, что «контрасты равнозначны диссонансам, следовательно — максимуму выразительного эффекта» [цит. по: Степанов, 1993, с. 130].

В его картинах контрасты всегда налицо: между элементами природными, бытовыми, техническими, между начертанием кривых и прямых линий, локальным и сложным цветом, плоскостными и моделированными формами. В реальной художественной

практике указанные виды контраста всегда тесно взаимосвязаны друг с другом, что обусловливает 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, мы уже знаем. 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 выдающегося физика Нильса Бора: «Противоположности не противоречивы, а дополнительны». 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 им свойства.

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 выразитель 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, 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 человеческие нервные импульсы превращаются в цвет, каким образом импульсная активность, достигшая специфических нейтронных 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 дополнительных цветов желтого и синего (сложении) получается белый цвет, а при механическом смешении красок таких цветов (вычитание) — зеленый. В художественной практике используются оба метода. Первый характерен творчеству импрессионистов, наносивших 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 следующие виды освещения:

— 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 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 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, 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 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 неизменяемости определенных сочетаний, что имеет место в области музыки, где изменение числа колебаний ведет к нарушению гармонии. 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 базируется на исследованиях цветовых предпочтений людей, выявленных различными методами. Основываясь на опыте работы с цветом, художники-психологи Д. Джадд и Г. Вышецки сформулировали четыре принципа, лежащих в основе **цветовой гармонии**:

— установление равноконтрастного порядка;

— упорядочение и сходства цветов;

— природная гармонизация цветов;

— очевидность 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. Подобной точки зрения придерживаются представители цветопсихологии Г. Фрилинг и К. Ауэр, ландшафтный архитектор Дж. Саймондс и другие исследователи, объясняющие колорит с позиций природных ассоциаций.

Психолог Л. Н. Миронова выделяет девять признаков классической цветовой гармонии:

— 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;

— 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 хорошо воспринимаемой закономерности. Таков цветовой круг И. Иттена, а потом и 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.

В трактовке цветовой гармонии художника 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 путем 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 или в других вариациях этого 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. Количественные 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 характерны 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.

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 антиподов: огонь и вода, холод и тепло, ночь и день. В искусстве также имеют место противопоставления: большого и малого, легкого и тяжелого, мажорного и минорного — всего того, что имеет отношение к композиции. Художник в соответствии с замыслом усиливает, ослабляет или уравновешивает 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, зрительный 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 цветовое

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 незащищенного, 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.

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. 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 (линеарные 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. Любой художник 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.

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.

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

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 восприятие на главном и как бы заставляет зрителя домысливать 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 не может быть оправдано. Фрагментарность композиции возникает только в результате творческого поиска и, в отличие от деталей картины, срезанных рамой, характеризуется неожиданным, но уместным и выразительным решением.

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. Примером монтажной композиции в изобразительном искусстве может служить серия картин и аппликаций художника Ф. Леже.

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 определенной логикой художественного построения.

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 формальной организации в качестве особенности построения композиции представляет собой лишь частный случай

композиционной организации вообще — такой же, как сюжетной или монтажной.

По мнению дизайнера-педагога 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.

Процесс создания произведения включает в себя как количественные параметры, обусловливающие 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 следующими факторами:

— цель и содержание визуальной информации;

— тип зрительного восприятия;

— форма организации носителя визуальной информации (картина, плакат, графическое произведение).

В любой изобразительной или неизобразительной форме эти составляющие интегрируются и потому являются 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.

Моноцентрическая композиция (от *греч.* monos — 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.

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 наблюдаются контраст цвета по отношению к периферии, деталировка, перепад яркости, тональная или линейная граница. Светочувствительные клетки различают по краям большие формы для представления 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, характерные силуэты которых способствуют 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.

Понятие «полицентрическая композиция» предполагает наличие определенного множества структурно взаимосвязанных

второстепенных центров. Если это часть большого целого, связь с которым установить не представляется возможным, то такой вариант 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. Глаз чаще всего фиксирует острый угол и реже — прямой. С этой закономерностью зрительного восприятия следует считаться при создании 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 направлениях.

Статика — это синоним равновесия, она создает впечатление определенного порядка. Статичность, то есть 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 (ил. 13, 16).

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 спокойной и статичной она воспринимается визуально и эмоционально. Чем более она прямолинейна 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).

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.

Так, в модернистском искусстве начала XX в., в частности в футуризме, 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, ритмикой 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 глазу улавливать разницу в фактуре пятен, так как главное внимание сосредотачивается на признаках, свидетельствующих о движении обобщенных цветовых пятен (каждое пятно — как частное проявление 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.

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 Ю. И. Истратова «Натюрморт. Розы». В ее построении заметна симметрия обеих половин, но в отношении художественного исполнения в ней присутствуют и элементы дисимметрии. Они проявляются в разделении веток, листьев, сруктуре мазков масляной краски (ил. 3).

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.

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

Нестрогая симметрия, или дисимметрия, которая также может быть в композиции, рассматривается как нюансное изменение в деталях формы или расположении формы относительно оси симметрии. 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.

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 ее частей. Достигнуть равновесия в этом случае значительно труднее; способствуют 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.

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.

1. Ю. И. Истратов. Эскиз к к/ф «Однофамилец». ДВП, масло

2. Ю. И. Истратов. Эскиз к к/ф «Демидовы». ДВП, масло

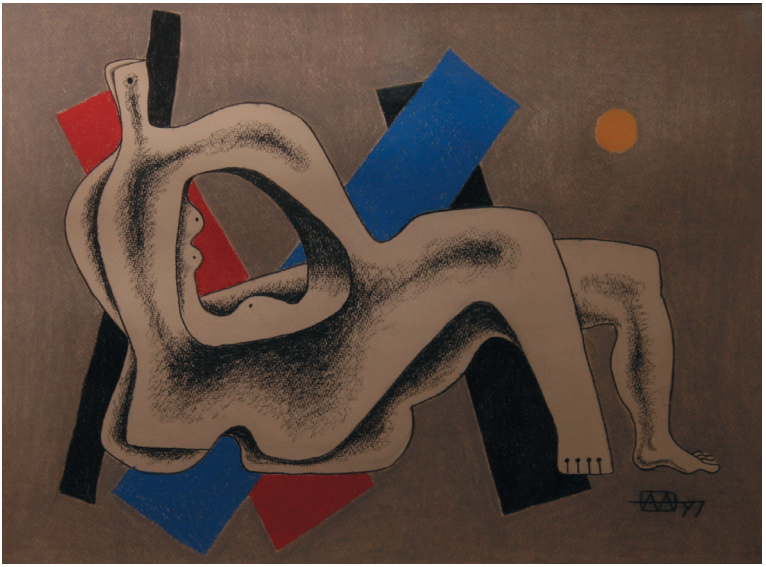
3. Ю. И. Истратов. Натюрморт. Розы. ДВП, масло

4. Ю. И. Истратов. Натюрморт. Груши. ДВП, масло

5. Ю. И. Истратов. Натюрморт. ДВП, масло

6. Ю. И. Истратов. Натюрморт. Сирень. ДВП, масло

7. А. Г. Антонов. Сидящая. Бумага, смешанная техника



8. А. Г. Антонов. Сидящая. Бумага, смешанная техника

9. А. Г. Антонов. Двое. Бумага, смешанная техника

10. А. Г. Антонов. Сидящие. Бумага, смешанная техника

11. А. Г. Антонов. Лежащая. Бумага, смешанная техника

12. А. Г. Антонов. Лежащая. Бумага, смешанная техника

13. Н. П. Никитина. Лаватера. Бумага, пастель

14. Н. П. Никитина. Груши. Бумага, пастель

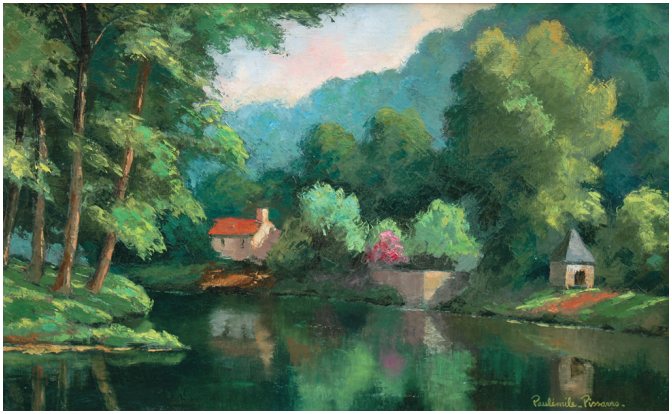
15. Н. П. Никитина. Натюрморт. Бумага, пастель

16. Н. П. Никитина. Букет. Бумага, пастель

17. Д. Моранди. Натюрморт. Холст, масло

18. Д. Моранди. Натюрморт. Холст, масло

19. Д. Моранди. Пейзаж. Холст, масло



20. К. Писсарро. Берег реки. Холст, масло

21. К. Писсарро. Портрет Нини. Холст, масло

22. К. Писсарро. Портрет молодой женщины с кофе. Холст, масло

Раздел 4

СОВРЕМЕННЫЙ ПОДХОД К СМЕШИВАНИЮ ЦВЕТОВ

Если мы хотим овладеть мастерством смешивания красок, то следует помнить о системе трех первичных цветов, организующих цветовой круг (ил. 23, 25, 26), но добавить к этому новые представления о цвете.

В конце XVIII в. многим казалось, что ответ на вопрос о точном получении цвета путем смешивания красок найден: была изобретена система трех первичных цветов.

В то время для того, чтобы получить нужный оттенок, большинству художников и декораторов приходилось рассчитывать лишь на свой опыт и использовать довольно ограниченную палитру.

Новое изобретение, основанное на первичных цветах, казалось, сулило облегчение. Данную систему и сегодня широко используют в качестве отправной точки при смешивании цветов. Совершенно очевидно, что художнику, дизайнеру, типографскому работнику или декоратору необходимо получать желаемый цвет быстро, точно и без лишних трудов. К сожалению, удается это немногим. Даже после долгих лет работы большинство испытывает трудности в получении нужных оттенков.

Первую цветовую диаграмму-круг в 1766 г. изобрел английский художник Мозес Харрис, который продолжил вслед за Ньютоном и Гёте изучение цвета и проиллюстрировал положение о трех первичных красках в виде круга с 18 оттенками (ил. 24). Вслед за этим последовала обобщающая идея о том, что существуют три первичных цвета: красный, желтый и синий (основные), которые при смешивании дают еще три: зеленый, оранжевый и фиолетовый (вторичные, или производные цвета). Как первичные, так и вторичные цвета можно обнаружить на всех цветокомбинирующих

диаграммах. И несмотря на огромное количество публикаций на эту тему, все они демонстрируют в основном то же, что и диаграмма, приведенная здесь.

Как утверждается, три основных цвета — красный, желтый и синий — дают производные — оранжевый, фиолетовый и зеленый. А те, в свою очередь, дают цвета третьего порядка, например, желто-оранжевый и красно-оранжевый.

Однако можно ли согласиться, что традиционная цветокомбинирующая диаграмма предполагает, что красный, желтый и синий являются первичными цветами, от которых образуются все остальные, и что, например, синий и красный в результате смешения действительно дают новый цвет — фиолетовый?

Нельзя утверждать, что повсеместное использование подобной системы привело последующие поколения к более эффективному получению цветов и оттенков. Кажется, что научиться точно смешивать краски — довольно трудное дело, и только опыт приводит к положительным результатам. До сих пор так оно и было. В нас укрепили веру, что первичные цвета порождают все остальные, и наглядный опыт был весьма убедителен.

После того как мы знакомимся с системой первичных цветов, те из нас, кто непосредственно работает с цветом, понимают слишком явные ограничения данного подхода. Когда необходима более тонкая работа с цветом, чтобы получить максимально широкий выбор, мы приобретаем целый спектр оттенков красного, желтого и синего наряду с полутонами зеленого, оранжевого, фиолетового, коричневого и серого. В процессе работы мы обычно выдавливаем на палитру всех цветов понемногу. Так на ней оказывается 10, 15, 20, а то и более цветов и оттенков. Немалая часть красок либо смешивается в небольших количествах, либо не смешивается совсем и используется в своем первоначальном виде. Однако вскоре наступает момент, когда желаемый оттенок в готовом виде отсутствует. Добиться получения необычного цветового тона может быть особенно нелегко. Какие бы краски мы ни смешивали, а необходимый оттенок все ускользает от нас. Всем нам это более чем знакомо, многие художники и декораторы, архитекторы и оформители понимают эти трудности. Приходится идти на компромисс с тем, что в результате какие-то цвета получились, но они не совсем устраивают автора.

Это слишком обедняет возможности самовыражения, истощает терпение и снижает удовлетворение от работы и результата.

Казалось бы, эффективное получение оттенков должно приходить с опытом. При всех доступных методах большинство художников, столкнувшись с беспорядком на своей палитре, движутся вслепую в надежде на постепенное совершенствование. В действительности система первичных цветов, на которую они так рассчитывают, создала целый ряд помех на пути к мастерству в овладении колоритом. Система первичных цветов является приблизительной моделью, которая, с одной стороны, способствует достижению результата, а с другой — препятствует этому. Ведь ситуация осложняется доступным спектром вторичных цветов. Можно вывести такое количество оттенков зеленого, оранжевого и фиолетового, что окончательный результат становится просто непредсказуемым. Без этих оттенков не обойтись, но как получать их правильно и регулярно?

Попробуем экспериментировать с разными сочетаниями первичных цветов. Смешаем, например, ярко-красный алазарин, или краплак, ультрамарин синий и кадмий желтый, и мы получим оттенки либо светло-фиолетового, либо приглушенно-оранжевого и зеленого. Церулеум или кобальт синий, лимонная ганза и кадмий красный дадут яркие оттенки зеленого, но оранжевые тона останутся блеклыми, а фиолетовые будут больше похожи на варианты темно-коричневого.

Невозможно найти три первичных цвета, которые в результате дали бы полный и достаточный набор чистых и ярких производных цветов. Что касается цветокомбинации, если когда-нибудь и будут выпускаться так называемые «чистые» цвета, то они будут так же бесполезны, поскольку все равно будут давать только оттенки черного и серого. Многие книги по технике живописи содержат примеры красочных пигментов наряду с данными о различных тонах красного, желтого и синего цветов и рекомендации, которые следует выполнять для их получения. Неукоснительно рекомендуются все краски одной определенной марки. Ожидается, что художник запомнит все комбинации, будет держать в голове все сочетания красок и при необходимости все их воссоздаст. Этот подход нежизнеспособен, так как все кроме основных характеристик

цвета быстро забывается, как только теряется из вида. Безусловно, нашей памяти на цвета достаточно для простейших операций, но она переполняется, когда необходима более полная цветовая гамма. Поэтому так трудно вспомнить удачные цвета, которые мы когда-то сами же смешали и получили. Еще труднее получить оттенки, увиденные когда-то в книге.

Попытаемся исследовать и переосмыслить процесс смешивания цветов так, чтобы он превратился в интеллектуальную задачу. Среди прочего мы узнаем, что, смешав желтый и синий, мы так и не получим зеленый; что первичных цветов живописи — чисто красного, чисто желтого и чисто синего — не существует и что практически все, что было написано о работе с палитрой, противоречиво.

Так как данная тема представляет большой интерес для колориста, мы будем продвигаться шаг за шагом, подробно исследуя каждый отдельный момент. Колористическая техника от этого только выиграет. Многим творческим людям, особенно архитекторам, важно владеть теоретической стороной работы над колоритом, особенно принимая во внимание, что ни один из прежних методов не привел к эффективным результатам, и мастерство овладения цветом всегда достигалось с трудом (ил. 27).

Природа света. Прежде чем пытаться овладеть техникой получения цвета, художнику или архитектору необходимо в первую очередь понять его природу. Видимый свет, достигающий земли, состоит из волн, которые хотя и сходны по своему характеру, распространяются с несколько разной скоростью и частотой колебания. Различные волны представляют собой различные цвета, а при полном смешении они принимают для нас форму белого света. Этот белый свет является естественной формой света, называемого дневным. Поскольку различные цветовые волны, составляющие дневной свет, перемещаются в смешанном виде, то, чтобы мы их смогли увидеть, они должны быть разложены или, говоря иначе, декодированы.

Один из способов выделения отдельных цветов состоит в том, чтобы пропустить свет сквозь призму. Известно еще из школьной программы, что когда цвета, составляющие белый свет, разбиваются призмой, они становятся видимыми.

Цвет поверхности. Цвета, составляющие естественный или искусственный свет, могут стать видимыми, когда свет отражается

поверхностью предметов. Но в чем причина того, что отражение приобретает другой цвет? Ответ лежит в природе материи и в том, что свет является формой энергии. Все предметы состоят из атомов, которые, в свою очередь, представляют собой сгустки невидимой энергии. Энергия белого света качественно сходна с энергией атомов на поверхности предметов, поэтому при их соприкосновении происходит слияние. Атомы поверхности поглощают энергию света. Особенности этого процесса зависят от молекулярной структуры этой поверхности. Некоторые поверхности поглощают волны практически всех цветов и не дают почти никакого отражения. Эти поверхности воспринимаются нами как черные. Белая поверхность отражает энергию света, черная поверхность ее поглощает.

Желтая поверхность воспринимается таковой только потому, что она поглощает волны всех цветов, за исключением желтого, отражение которого и попадает на сетчатку глаза.

Световая энергия, поглощаемая черными поверхностями, переходит в тепловую. Поверхности, воспринимаемые как белые, напротив, имеют молекулярную структуру, которая отражает волны всего светового спектра, не поглощая почти ничего. Поэтому эти световые волны остаются белым светом.

Белая поверхность отражает почти всю энергию света. Она воспринимается белой, так как отражаемый ею свет представляет собой комбинацию волн всех цветов спектра.

Все прочие световые волны поглощаются и обращаются в тепловую энергию. Поскольку волны всех цветов, составляющих белый свет, попадают на поверхность одновременно, свет с длиной волны, соответствующей желтому, отражается всей поверхностью.

Когда мы говорим, что яблоко красное, мы в действительности описываем оставшуюся часть света, которая не была поглощена. Молекулярная структура его поверхности такова, что она поглощает лучи всех цветов, кроме красного.

Яблоко само по себе не содержит какого-либо цвета. Цвет появляется, только когда яблоко освещено. Красный цвет яблока передается через потенциал света и отражается от кожуры (потеряв своих попутчиков — другие волны цветового спектра), затем перемешается на сетчатку и попадает в мозг, откуда и возникает ощущение красного. Цвет существует только в нашем мозгу, и мы,

по счастью, обладаем способностью преображать определенные типы энергии в ощущения света.

Если поверхность кажется синей, это значит, что она поглощает волны всех цветов кроме синего, отражение которого попадает на сетчатку глаза.

Несомненно, конечная цветовая гамма наших картин зависит от законов распространения света и цвета. Для того чтобы понять, как смешивать краски точнее и лучше, колористу необходимо изучить технологические процессы, реально происходящие в нанесенном на картон, бумагу или холст мазке краски. Это заключается в практическом освоении той или иной техники.

Для приобретения необходимых профессиональных навыков следует выполнить ряд практических заданий.

Колористические упражнения

Упражнение 1. Основы цветовой гармонии в геометрической сетке

Геометрическая сетка разрабатывается студентом самостоятельно; приведенные в данном пособии геометрические сетки разработаны на кафедре архитектуры строительного института Уральского федерального университета (рис. 1–10).

Цель — отработать теоретические знания и практические навыки по вопросам цветовой гармонии, использовать их в решении простых цвето-композиционных задач, выявить уровень цветовой культуры, технику и качество графического выполнения поставленной задачи, творческий потенциал, целостность композиционного видения и уровень подготовки студента для дальнейшего обучения по профилю.

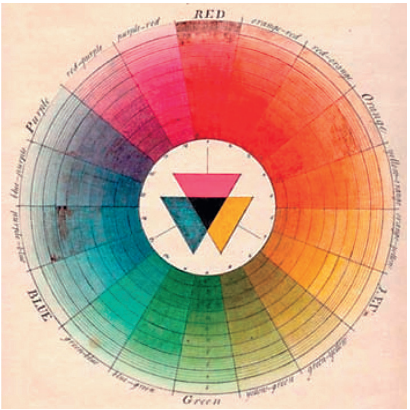
Задача — выполнить цветовое решение упрощенной графической модели и определить в ней композиционные цели:

— выявление центральной части композиции;

— определение периферийной области цветовой композиции;

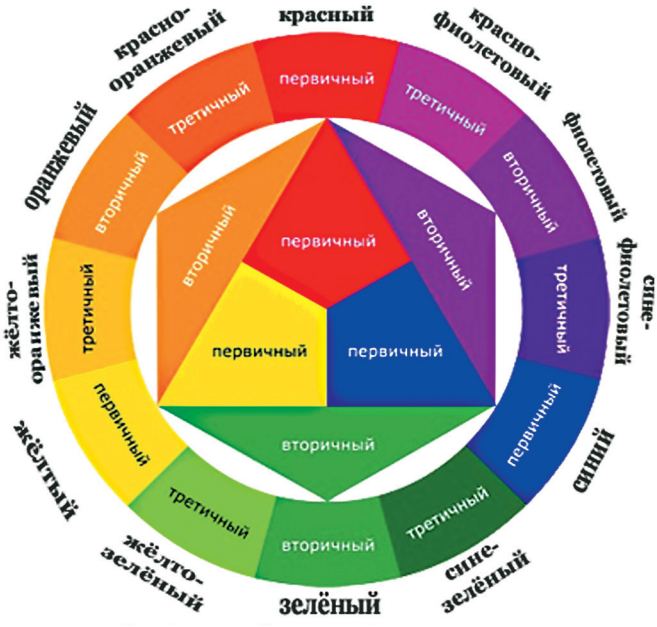
— выявление средствами цвета главных элементов композиции — темы круга; темы квадрата; темы треугольника и т. п.

23. Цветовой круг



24. Цветовая диаграмма М. Харриса

25. Цветовой круг Йоханнеса Иттена



26. Цветовой круг: первичные и вторичные цвета

27. Цветовая палитра и кисти

Задание выполняется с применением одного или нескольких изученных способов цветовой моделировки (типа цветовой гармонии или типа цветового контраста).

Типы цветовой гармонии:

— полярная цветовая гармония (двуцветие);

— цветовая триада;

— четырехцветие;

— нюансная цветовая гармония;

— монохроматическая гармония (контраст цветового насыщения);

— гармония изолированного цвета; типы цветового контраста: светлотный контраст (контраст светлого и темного); контраст холодных и теплых цветов; контраст цветового распространения.

Инструменты: линейка, карандаш, циркуль, ластик, рейсфедер, кисточки (белка, колонок № 1, 2, 3), палитра для смешивания красок (пластиковая, акриловая или бумажная), емкость для воды (для промывания кисточек), а также гуашевые или акриловые краски основных цветов — желтого, красного, синего, белого и черного.

Этапы выполнения упражнения

Изучив структуру графической сетки, следует разработать 2–3 варианта цвето-композиционной идеи на эскизном листе, а именно в соответствии с поставленными в задании условиями (выявить центр, периферию композиции, тему квадрата, круга и т. д.) разработать структуру размещения цветовых масс, наиболее ярко отражающую суть поставленной задачи, и определить цветовую палитру, соответствующую указанному в задании типу цветовой гармонии и типу цветового контраста.

Определившись с общей композиционной идеей и цветовой палитрой, выбрав лучший из зскизных вариантов, целесообразно переходить к выполнению работы на «чистовике».

Техника выполнения упражнения

1-й вариант. Начиная с самых светлых тонов цветовой композиции, с помощью рейсфедера и линейки очень аккуратно обвести необходимые плоскости подобранным колером, а затем тонкой кисточкой закрасить эти плоскости тем же колером. При этом нужно контролировать, чтобы краска равномерно покрывала плоскость бумаги, не оставляя пробелов. Следует также избегать излишнего

скопления краски на закрашиваемой плоскости, иначе после высыхания на этих местах выступят затемненные или «жухлые» пятна, что скажется на качестве и оценке выполняемой студентом работы. Таким же образом следует проработать более темные цветовые плоскости композиции, дав возможность просохнуть предыдущему цветовому пятну. После завершения всей работы, убедившись, что краска высохла, нужно аккуратно стереть карандашные линии и возможные загрязнения.

2-й вариант. Имея определенный опыт и навыки обращения с кистью и красками, можно сразу работать кисточкой, не применяя рейсфедер и линейку для обводки цветовых плоскостей. Однако эта техника выполнения работы требует твердой поставленной руки.

В любом случае каждое поле графической сетки должно быть разобрано по цвету и закрашено своим колером. Одним и тем же цветом разрешается закрашивать соседние поля, имеющие общую точку соприкосновения, но не грани. Не допускается закрашивание одним цветом соседних полей, имеющих общую грань.

Рекомендации по выполнению упражнения

Важной составной частью работы с упражнением является то, как студент на практике способен применить знания основ цветовой гармонии в решении простых композиционных задач. В соответствии с поставленными условиями необходимо точно и максимально выразительно выполнить цвето-графическое задание. Например, по заданной графической сетке выявить тему квадрата, применив нюансную цветовую гармонию и светлотный контраст. Еще пример: выявить центр композиции, используя полярную цветовую гармонию и контраст цветового распространения, и т. п.

Полярная цветовая гармония. Рассматривая двенадцатичастный цветовой круг художника — преподавателя Баухауза Иоханнеса Иттена, можно заметить, что противолежащие цвета образуют цветовые пары, обладающие максимальным цветовым контрастом (ил. 25). Эти цвета называются *дополнительными* (*комплиментарными*), поскольку один цвет уравновешивается и дополняется противолежащим. Мало того, сочетание этих цветов максимально усиливает их взаимное звучание. Смешение дополнительных цветов в результате дает темно-серый цвет. Эта комбинаторика дает богатую и гармоничную цветовую палитру. Если необходимо

усилить цветовую активность композиции, используя полярную гармонию, то следует увеличить светлотный контраст или контраст по насыщенности используемых нами дополнительных цветов (если это указано в задании). Модуляция красного и зеленого цветов выявляет тему круга. Пример выявления темы квадрата появляется там, где работает пара дополнительных цветов — оранжевый и синий с производными от них смесями, а также разбелами и затемнениями.

Цветовая триада. Расположение гармоничных трезвучий в цветовом круге образует равносторонний или равнобедренный треугольник (ил. 26). Наиболее ясное и сильное гармоничное сочетание образуют цвета первого порядка — желтый, красный и синий. Цветовая триада является более полнозвучной цветовой гармонией, нежели пары дополнительных цветов, ведь любая пара противолежащих в цветовом круге цветов включает в себя все три основных цвета — желтый, красный и синий. Например, красный — зеленый, где зеленый состоит из желтого и синего, или желтый — фиолетовый, где фиолетовый происходит путем смешивания красного и синего цветов, и т. д.

Четырехцветие. Взаимодействие двух пар дополнительных цветов, расположенных в цветовом круге по принципу квадрата, прямоугольника или трапеции, дает гармоничные цветовые сочетания (ил. 26). Выполнение цветового решения по графической сетке может строиться не только на основе максимально насыщенных цветовых отношений, но и с применением цветового контраста, указанного в задании, например, светлотного контраста, разбеленых или зачерненных цветовых оттенков.

Нюансная цветовая гармония. Комбинацию и сочетание цветов, расположенных рядом в цветовом круге, называют нюансной гармонией (ил. 23–26). Это мягкий переход, например, от желтого к красному через оранжевый, или от желтого к сине-зеленому через зеленый и желто-зеленый. Использование более шести цветов, лежащих рядом в цветовом круге, превращает данную цветовую гармонию из нюансной в полярную с использованием цветовой нюансировки. Этот прием использования нюансной цветовой гармонии как составного элемента можно применять в полярных цветовых композициях.

Монохроматическая гармония. Основой монохроматической гармонии является контраст цветового насыщения. Модуляции разбелов или зачернений какого-либо спектрального цвета дают нам гармоничную цветовую палитру в пределах одного цветового тона. Эти цвета могут быть яркими, насыщенными, осветленными, блеклыми и затемненными. При добавлении к чистому цвету белого этот цвет светлеет и становится более «легким». Добавив к чистому цвету черный, мы уменьшаем его светлоту. Изменить цветовое насыщение спектрального цвета можно также, добавив серый цвет, то есть смесь белого и черного. При этом уменьшается насыщенность первоначального цвета, он становится более блеклым. Известно, что получить серый цвет можно в результате смешения не только белого и черного цветов, но и любых двух дополнительных, например, желтого и фиолетового или зеленого и красного. Кроме того, смешение «первичных» цветов (желтого, синего и красного) дает также темно-серый цвет. Последние два способа получения серого цвета при осветлении их белым цветом дают сложные и многозвучные цветовые оттенки.

Гармония изолированного цвета. Гармония этого типа строится на принципе выделения одного или нескольких насыщенных цветов на ахроматическом фоне. Располагая какой-либо насыщенный цвет на фоне, состоящем из модуляции темно-серых, серых и светло-серых цветов, можно заметить, что хроматический и ахроматические цвета начнут взаимодействовать. Возникает ощущение, что ахроматические цвета, находящиеся в окружении насыщенного хроматического цвета, приобретают оттенок цвета, дополнительного к нему. Например, серые цвета приобретают фиолетовый оттенок, находясь рядом с желтым, те же ахроматические цвета кажутся оранжеватыми, находясь рядом с синим цветом. Это явление называют симультанным, или одновременным контрастом. Для большей композиционной выразительности светлые насыщенные хроматические цвета (желтый, оранжевый, желто-зеленый и др.) следует размещать на фоне темно-серых цветов. Насыщенные цвета из группы темных (фиолетовые, синие, пурпурные, темно-красные и др.) более выгодно помещать на фоне светлых ахроматических цветов. Теплые цвета более выигрышно воспринимаются в сочетании с ахроматическими темными, а холодные — в сочетании

с ахроматическими светлыми. Варианты получения серого цвета могут быть разные. Однако в зависимости от поставленной задачи можно варьировать тепло-холодностью ахроматического фона, максимально выявляя и подчеркивая акцентный хроматический цвет, или мягко его нейтрализовать. Применение двух и более насыщенных цветов на ахроматическом фоне переводит цветовую композицию в ранг более сложной.

Типы цветовых контрастов

Светлотный контраст. Наиболее наглядно контраст светлого и темного проявляется в области черно-бело-серых тонов, то есть в ахроматических тонах. Более сложное проявление светлотного контраста можно наблюдать в хроматических цветовых отношениях. Расположив хроматические цвета на ахроматической шкале в соответствии с равными по светлоте серыми цветами, можно заметить, что они разные по светлоте. Желтый цвет самый светлый, красный и зеленый — более темные, фиолетовый — самый темный. Возникает ощущение разноудаленности окрашенных поверхностей от зрителя, причем светлые хроматические цвета кажутся лежащими ближе хроматических темных. Это явление называют «отступанием и выступанием» цветов, или эффектом хроматической стереоскопии. Светлотный контраст является наиболее мощным, чем хроматический и контраст по насыщенности.

Контраст холодных и теплых цветов. Красно-оранжевый и сине-зеленый цвета двенадцатичастного цветового круга образуют самый сильный контраст тепло-холодных цветовых отношений (ил. 25, 26). К группе теплых цветов можно отнести желтый, желто-оранжевый, оранжевый, красно-оранжевый, красный и красно-фиолетовый. К холодным цветам относятся желто-зеленый, зеленый, сине-зеленый, синий, сине-фиолетовый и фиолетовый. Контраст холодных и теплых цветов, так же как и светлотный контраст, обладает свойством влиять на ощущение «выступания-отступания» цвета. При одинаковой светлоте теплые цвета кажутся ближе, чем холодные. Это качество следует использовать при формировании цветовой композиции, в выявлении главных и фоновых ее элементов. Однако контраст холодных и теплых цветов не ограничивается только полярным противопоставлением. Один и тот же цвет может быть холодным или теплым. Зависит это от тепло-холодности

расположенных рядом с ним других цветов или от фона, окружающего этот цвет. Например, желто-зеленый цвет в окружении холодных соседних имеет теплый оттенок, а в окружении теплых желтых он «холодеет».

Контраст цветового распространения. В зависимости от того, какой эмоциональный характер мы хотим придать нашей цветовой композиции, будут иметь значение размеры цветовых плоскостей, их светлота и насыщенность. Интенсивность и светлота отдельных цветов различны. Для создания гармоничного равновесия, впечатления устойчивости и покоя необходимо определить размеры цветовых площадей, их пространственных характеристик. В цветовом круге основных и дополнительных цветов определены и рекомендованы следующие цифровые соотношения: желтый (3), оранжевый (4), красный (6), фиолетовый (9), синий (8), зеленый (6). Эти количественные соотношения площадей цветовых пятен верны при условии их максимальной насыщенности. Размер цветовых плоскостей и их насыщенность тесно связаны между собой. При изменении насыщенности цветового тона соответственно меняется и его площадь. Если взять два дополнительных цвета в равных пространственных отношениях, например, красный и зеленый, то создается ощущение устойчивости и прочного равновесия. В случае, когда площадь зеленого цвета в значительной мере больше, красный цвет начинает звучать ярче, как бы стараясь уравновесить большую массу зеленого. Контраст цветового распространения еще называют контрастом пропорций. Его особенностью является то, что он способен изменять и усиливать проявление всех других контрастов, работая с ними в тандеме.

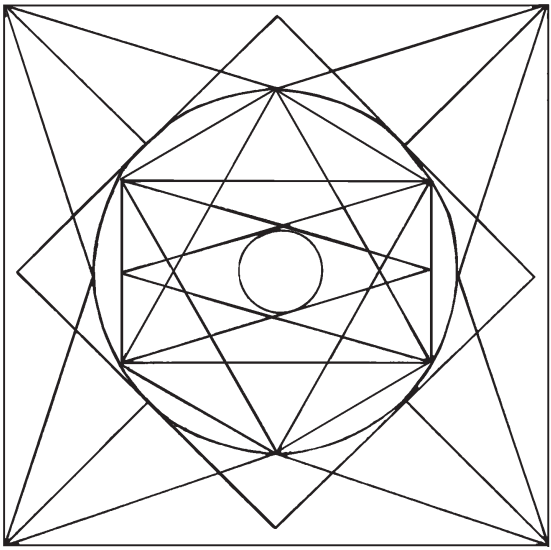


Рис. 1. Геометрическая сетка № 1

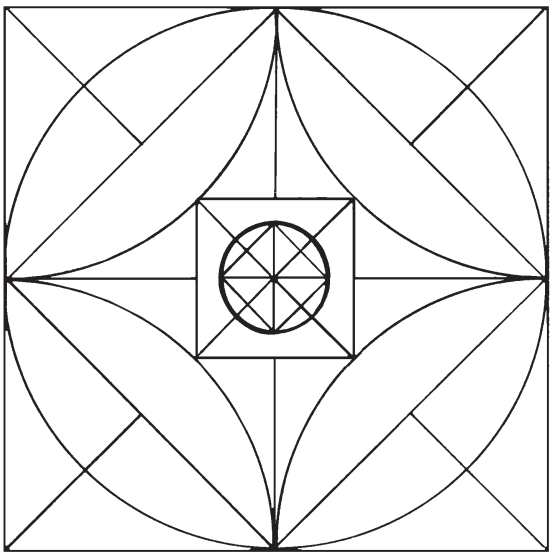


Рис. 2. Геометрическая сетка № 2

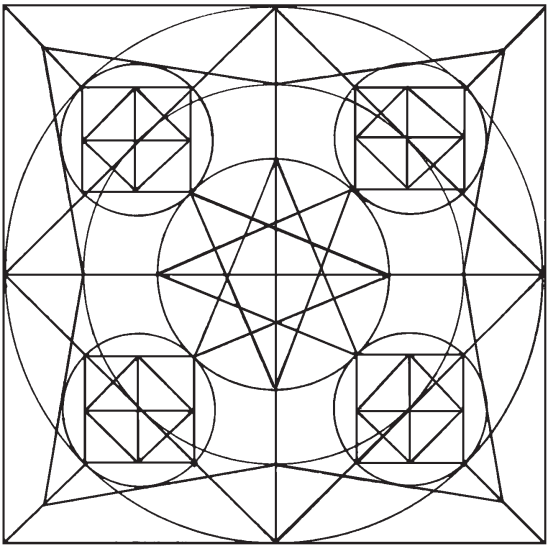


Рис. 3. Геометрическая сетка № 3

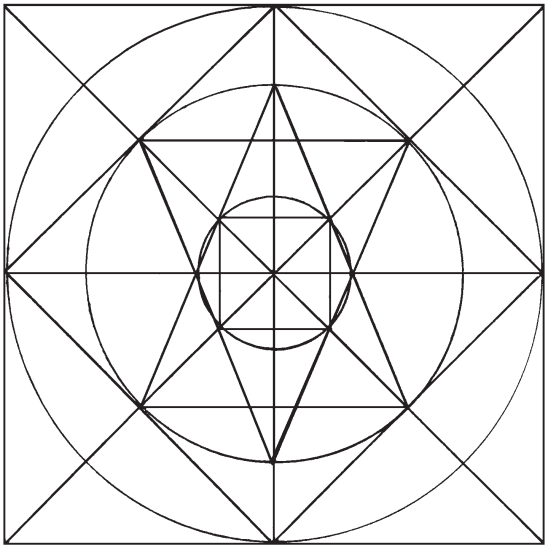


Рис. 4. Геометрическая сетка № 4

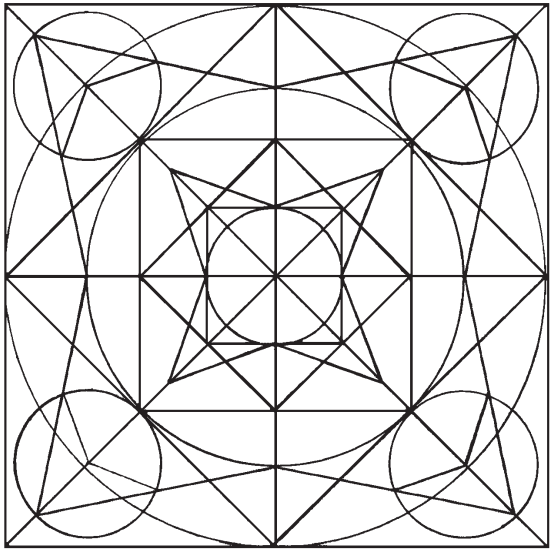


Рис. 5. Геометрическая сетка № 5

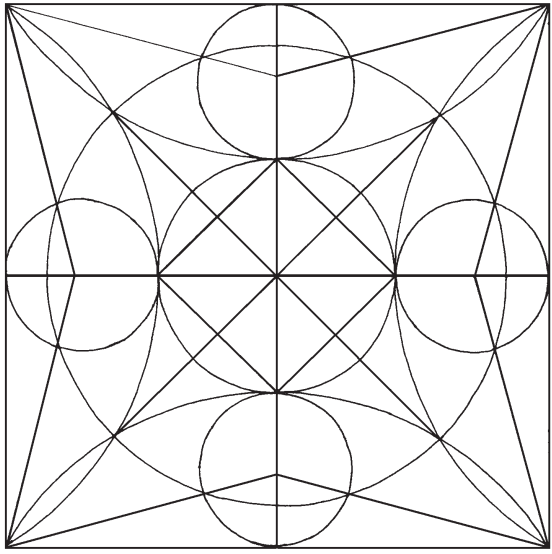


Рис. 6. Геометрическая сетка № 6

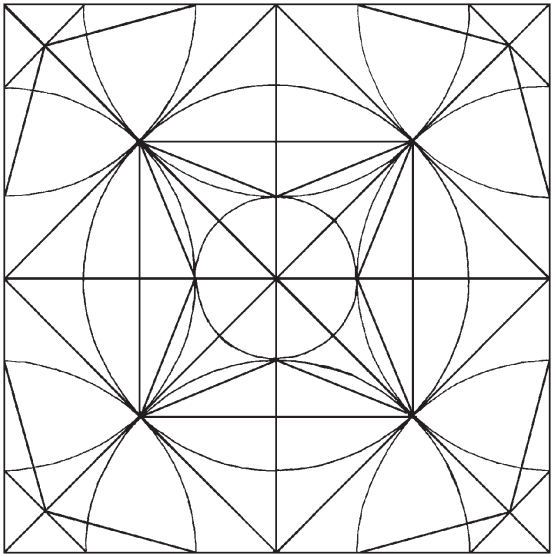


Рис. 7. Геометрическая сетка № 7

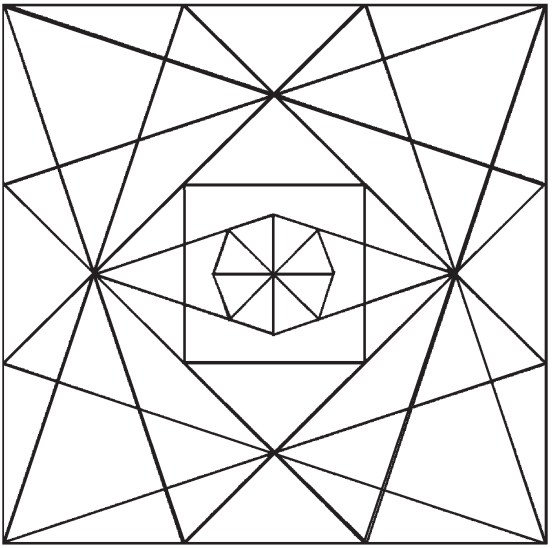


Рис. 8. Геометрическая сетка № 8

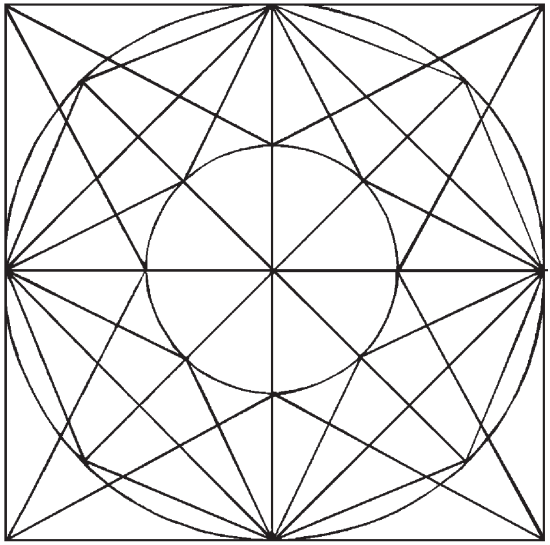


Рис. 9. Геометрическая сетка № 9

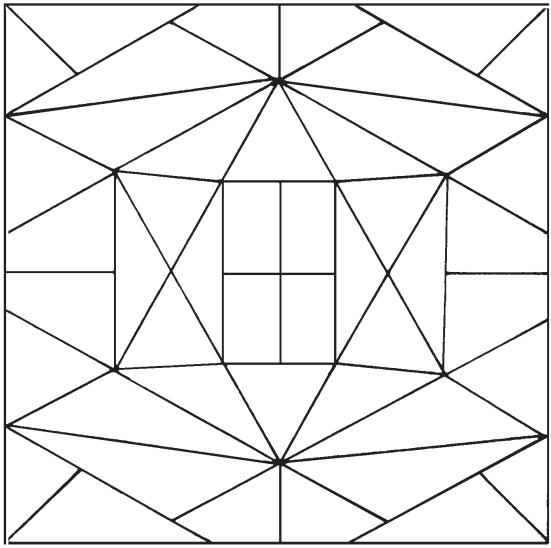


Рис. 10. Геометрическая сетка № 10

Упражнение 2. Применение типов цветовых контрастов

Опираясь на опыт, полученный при выполнении упражнения 1, и используя цветовые контрасты (светлотный, холодных и теплых цветов, цветового распространения), далее предлагается выполнить авторское упражнение 2 — натюрморт в технике каждого из типов контраста.

Цель — отработать теоретические знания и практические навыки по вопросам цветовой гармонии и цветовых контрастов, использовать их в решении натюрморта, выявить технику и качество графического выполнения поставленной задачи, творческий потенциал, целостность композиционного видения и качественный уровень.

Задача —выполнить цветовое решение простейшего натюрморта и выявить в нем композиционные задачи и цветовые контрасты (ил. 28–32)*.

Критерии оценки выполнения упражнений

— Знание законов (приемов и средств композиции), их умелое и оригинальное применение в работе над учебным заданием.

— Достижение поставленной цели указанными в задании средствами.

— Качество технического исполнения задания, в том числе каждого промежуточного этапа (культура графики), — наглядное доказательство правильно понятых учебных задач.

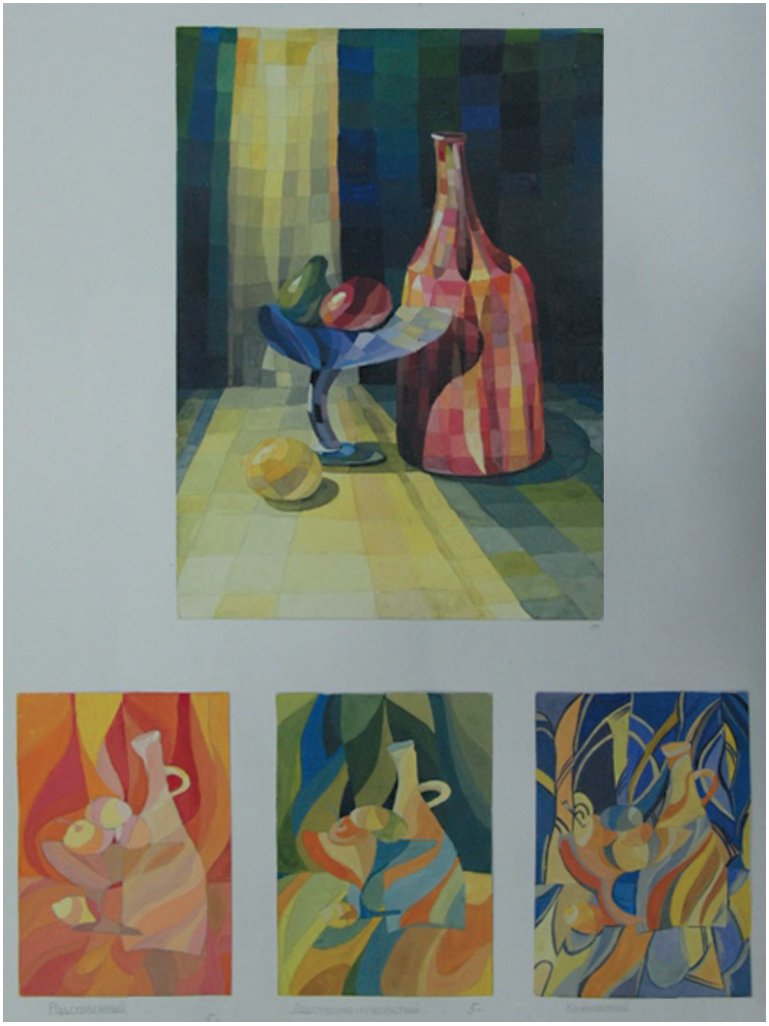
— Формирование композиционной целостности цвето-графической работы.

— Выполнение задания в определенные учебным графиком сроки.

— Участие в анализе своей учебной работы и в обсуждении работ студентов группы, подтверждающее направленность студента на творческое самоопределение, продуктивную творческую деятельность.

---

* В книге приведены примеры наиболее удачных студенческих работ. Все они выполнены под руководством автора.



28. Типы цветовых контрастов. Работа Я. Кожевниковой

29. Типы цветовых контрастов. Работа М. Злобиной

30. Типы цветовых контрастов. Работа А. Лейзеровой

31. Типы цветовых контрастов. Работа Д. Ватолиной

32. Типы цветовых контрастов. Работа Д. Воронищевой

33. Современный город. Сюжетная композиция М. Кривошеевой

34. Индустриальный город. Сюжетная композиция В. Томилина

35. Театр. Сюжетная композиция Е. Гладких

36. Театр. Сюжетная композиция А. Лейзеровой

37. Цирк. Сюжетная композиция А. Лейзеровой

38. Исторический город. Сюжетная композиция Н. Гималетдиновой

39. Исторический город. Сюжетная композиция П. Барсуковой

40. Исторический город. Сюжетная композиция А. Лейзеровой

41. Исторический город. Сюжетная композиция Е. Шароваровой

42. Кино. Сюжетная композиция К. Паньковой

43. Исторический город. Сюжетная композиция Ю. Ожерельевой

44. Современный город. Сюжетная композиция Н. Красноборова

45. Индустриальный город. Сюжетная композиция В. Томилина

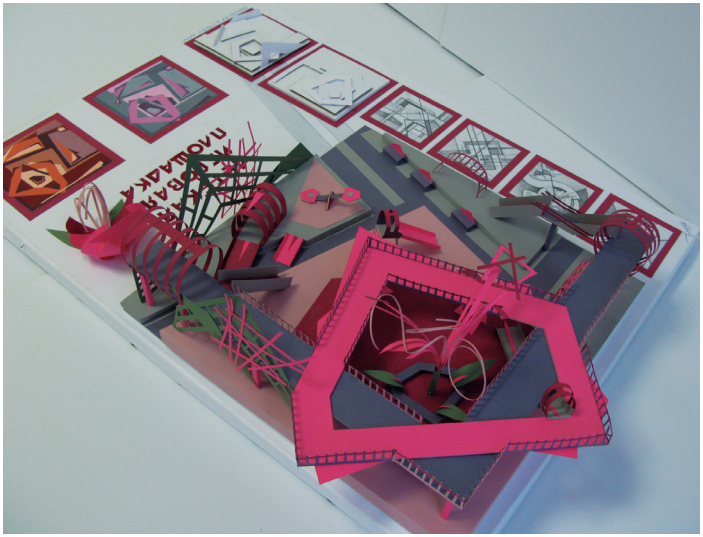
46. Исторический-современный город.
Сюжетная композиция Е. Скороходовой

47. Исторический город. Сюжетная композиция Н. Рахимовой

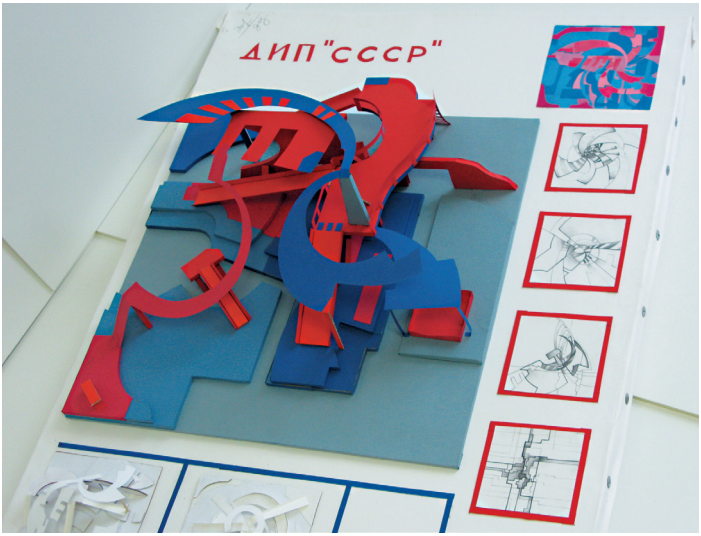
48. Исторический город. Сюжетная композиция В. Щелоковой

49. Театр. Сюжетная композиция А. Реммель

50. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа А. Елизарьевой



51. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа М. Клюкиной



52. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа Н. Красноборова

53. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа П. Барсуковой

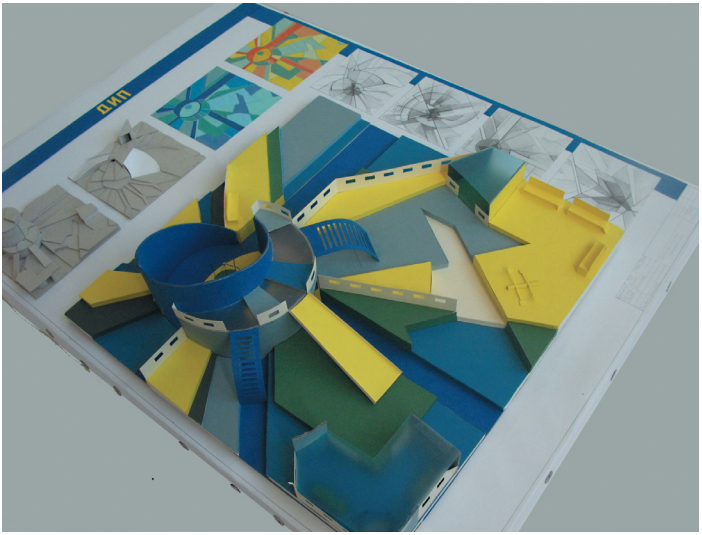
54. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа Л. Свинобурко

55. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа А. Мухиной

56. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа Т. Веселовой

57. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа Н. Рахимовой

58. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа Д. Козлова

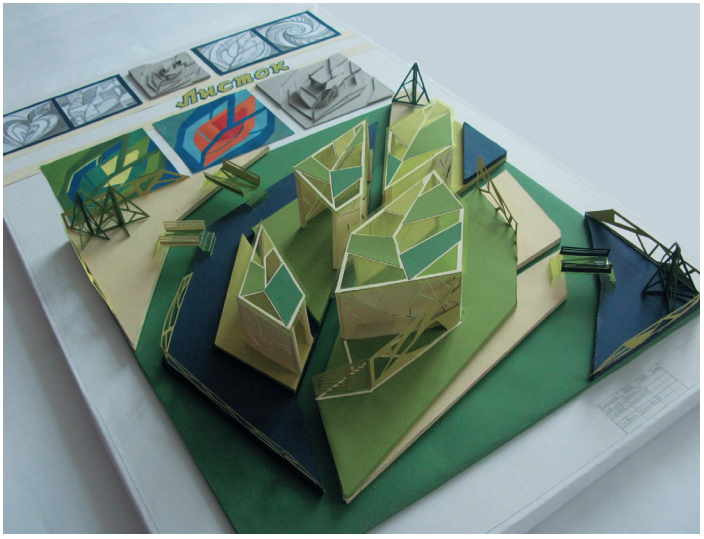


59. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа К. Паньковой

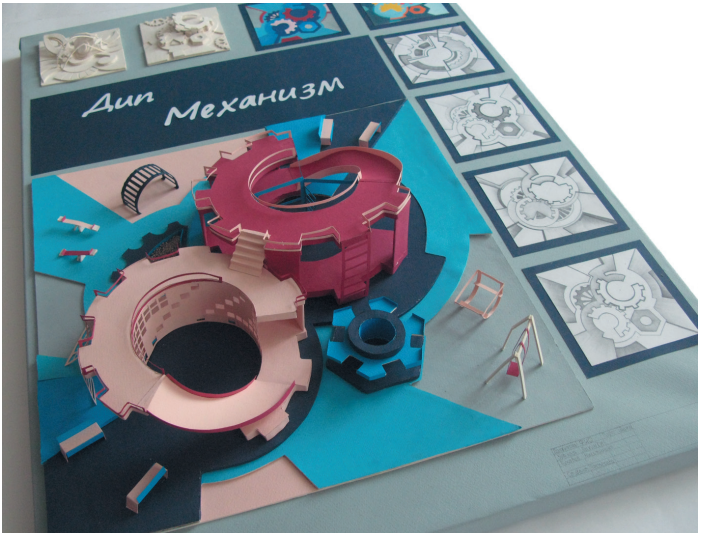
60. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа К. Мухиной

61. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа Н. Красноборова

62. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа М. Злобиной



63. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа В. Щелоковой



64. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа М. Пестеревой

65. Цвет в объемно-пространственной композиции.
Работа В. Пятунина

Колористические сюжетные композиции

Упражнение 3. Колористическая архитектурная композиция

Темы:
— «Исторический город» (формат А3, А2);
— «Современный город» (формат А3, А2);
— «Индустриальный город» (формат А3, А2).

Упражнение 4. Колористическая художественная композиция

Темы:
— «Театр» (формат А3, А2);
— «Цирк» (формат А3, А2);
— «Кино» (формат А3, А2).

При выполнении упражнений неоходимо найти цветовое решение упрощенной графической модели на выбранную сюжетную тему и решить композиционные задачи:

— выявление центра (2–3 центров) композиции;
— разработка периферийных областей цветовой композиции;
— доработка элементов композиции графически и цветом.

Опираясь но полученный опыт выполнения упражнений 1, 2 и используя цветовые контрасты (светлотный, холодных и теплых цветов, цветового распространения), необходимо выполнить авторскую сюжетную композицию в технике каждого из возможных типов контраста.

Цель — отработать теоретические знания и практические навыки по вопросам цветовой гармонии цветовых контрастов, использовать их в решении авторской сюжетной композиции, выявить технику и качество графического выполнения поставленной задачи, проявить творческий потенциал, доказать целостность композиционного видения и качественный уровень.

Задачи — выполнить цветовое решение сюжетной композиции и выявить в нем композиционные задачи и цветовые контрасты (ил. 33–49).

Критерии оценки выполнения упражнений (см. стр. 76).

Использование цвета в объемно-пространственной композиции (ДИП — детское игровое пространство)

Весь ход проектирования ДИП целесообразно рассматривать как последовательную серию композиционных упражнений на формообразование и колористику. Принципиальным является требование высокого уровня выполнения промежуточных фаз проектирования, так как упражнения являются не только стимулом для развития мышления и воображения, но и системой художественных средств и языка творческой деятельности.

Упражнение 5

Задача — выполнить плоскостные графические композиции, отражающие понятия «детство» и его синонимы (радость, игра, веселье, движение и т. д.). Роль плоскостной структуры как композиционной модели состоит прежде всего в том, что с ее помощью можно наиболее наглядно отобразить все необходимые признаки формы:

— Общий характер, эмоционально-чувственный образ — размер, очертания, направленность развития, пластику, сложность.

— Способы соподчинения элементов — композиционный каркас (динамические оси, центры), согласование элементов по контурам и ориентации, пропорциональный и ритмический строй композиции.

Цель — заложить структурную основу будущей формы с помощью вариантов графических композиций, развить композиционное мышление и графические навыки, передать с помощью разнообразных композиционных средств (очертаний, пропорций, метра, ритма) определенное эмоциональное состояние.

Упражнение 6

Задача — выполнить композиции, отражающие различный эмоциональный потенциал игрового пространства для детей.

Цель — проиграть в макете наиболее удавшиеся в упражнении 5 плоскостные композиционные схемы. Проанализировать и оценить варианты образа объемно-пространственной структуры.

Композиции выполняются с помощью картона и однотонной бумаги. В результате моделирования выявляется характер формы (контур, силуэт), ее движения (направленный, центробежный, динамичный и проч.); визуальные связи (диапазон степени раскрытия форм пространства).

Упражнение 7

Задача — выполнить варианты плоскостной композиции на тему цветового образа, дающие представление о характере объекта.

Цель — выявить и проанализировать колористический ряд, ритмические закономерности искомой объемно-пространственной композиции. Выразительность достигается за счет использования оптимальных вариантов цветового комбинирования и композиционных средств — контраста и нюанса, выявления центра, ритмических закономерностей.

В процессе выполнения предложенных упражнений у студента появляется и закрепляется личная проектная идея, но, как правило, она еще не имеет четкого сценария материально-пространственной организации.

Уточнению сценария игрового пространства, его образной концепции поможет выполнение макета в цвете и масштабе 1 : 50 (ил. 50–65).

Целью работы над ДИП является отработка теоретического знания по вопросам архитектурно-художественной композиции и практических навыков по вопросам цветовой гармонии, цветовых контрастов, использованию их в решении авторской объемно-пространственной композиции на тему детства.

Критерии оценки выполнения упражнений (см. стр. 76).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Адаскина Н. Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа (1920–1926) / Н. Л. Адаскина // Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. 1978. № 21. С. 44–63.

Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм. М. : Стройиздат, 1984. 192 с.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. М. : Прогресс, 1976. 392 с.

Архитектура и эмоциональный мир человека / под ред. Б. Г. Бархина. М. : Стройиздат, 1985. 265 с.

Архитектурная композиция / под ред. М. И. Тосуновой. М. : Стройиздат, 1970. 206 с.

Архитектурная форма и научно-технический прогресс / под ред. Б. Г. Бархина. М. : Стройиздат, 1985. 204 с.

Бархин Б. Г. Методика архитектурного проектирования / Б. Г. Бархин. М. : Стройиздат ; Книга, 1982. 244 с.

Бархин Б. Г. Эвристика и архитектурное творчество. Архитектурная форма и технический прогресс / Б. Г. Бархин. М. : Стройиздат, 1975. 187 с.

Бархин М. Г. Архитектура и человек / М. Г. Бархин. М. : Стройиздат, 1988. 280 с.

Баухауз: Архитектурная композиция / под ред. С. О. Хан-Магомедова. М. : Стройиздат, 1970. 243 с.

Борисовский Г. Б. Красота и польза в архитектуре / Г. Б. Борисовский. М. : Стройиздат, 1975. 128 с.

Берсенева В. А. Цветоведение и колористика: метод. разработки по курсу «Основы архитектурного проектирования», «Живопись», «Цветоведение и колористика» : в 2 ч. / В. А. Берсенева. Горький : ГИСИ, 1980. Ч. 2. 120 с.

Бринкман А. Э. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения / А. Э. Бринкман. М. : Стройиздат, 1935. 176 с.

Брусиловский Миша Шаевич / под ред. А. Ефимовского. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. 56 с.

Буров А. К. Мир художника / А. К. Буров. М. : Стройиздат, 1980. 145 с.

В. Волович. Старый Екатеринбург / сост. А. Г. Мосин, М. П. Никулина. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2004. 115 с.

Виталий Волович. Графика / сост. Г. В. Голынец, С. В. Голынец. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2002. 350 с.

В. Волович. Пейзажи Урала / сост. А. Г. Мосин, М. П. Никулина. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2006. 345 с.

В. Волович. Чусовая. Таватуй. Волыны : акварель, рисунок, темпера / сост. А. Г. Мосин, М. П. Никулина. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2006. 325 с.

Габричевский А. Г. Витрувий. Десять книг об архитектуре / А. Г. Габричевский. М. : Архитектура-С, 2006. 330 с.

Гурьев С. Н. Методические указания для поступающих на архитектурный факультет / С. Н. Гурьев, А. Е. Енин. Воронеж : Кафедра основ проектирования и архитектурной графики, 2007. 20 с.

Джонс Дж. Методы проектирования / Дж. Джонс. М. : Стройиздат, 1986. 350 с.

Европейское искусство : Живопись. Скульптура. Графика / под общ. ред. Л. С. Алешина. М. : Искусство, 2006. 453 с.

Екатеринбург глазами художника / сост. В. В. Штукатуров. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2005. 365 с.

Екатеринбург / сост. А. Рюмин. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2006. 420 с.

Зайцев К. Г. Графика в архитектурном творчестве / К. Г. Зайцев. М. : Стройиздат, 1989. 160 с.

Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре / А. В. Иконников. М. : Стройиздат, 1986. 288 с.

Иттен И. Искусство цвета / И. Иттен ; пер. Л. Монаховой. М. : Искусство, 2013. 96 с.

Кириллова Л. И. Теория композиции в современной архитектуре / Л. И. Кириллова [и др.]. М. : Стройиздат, 1986. 254 с.

Краткий психологический словарь / сост. Л. А. Карпенко ; под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. М. : Политиздат, 1985. 431 с.

Кринский В. Ф. Элементы архитектурно-пространственной композиции / В. Ф Кринский, И. В. Ламцов, М. А. Туркус. М. : Стройиздат, 1968. 168 с.

Кринский В. Ф. Элементы архитектурной композиции / В. Ф. Кринский, И. В. Ламцов. М. А. Туркус. М. : Стройиздат, 1978. 328 с.

Кудряшев К. В. Проблемы изобразительного языка архитектора / К. В. Кудряшев, Л. Байзетцер. М. : Стройиздат, 1985. 239 с.

Ламцов И. В. Развитие метода изучения архитектурной композиции. Архитектурная композиция [Текст] / И. В. Ламцов. М. : Стройиздат, 1970. 265 с.

Ле Корбюзье. Модулор / Ле Корбюзье. М. : Стройиздат, 1976. 239 с.

Лурия А. Р. Ощущение восприятия / А. Р. Лурия. М. : МГУ, 1975. 241 с.

Маклакова Т. Г. Функция, конструкция, композиция в архитектуре / Т. Г. Маклакова. М. : Асс. строит. вузов, 2002. 255 с.

Маниковская М. А. Искусство — культура — образование / М. А. Маниковская // Филос. науки. 2005. № 3. С. 125–132.

Матюшкин А. М. Психология мышления / А. М. Матюшкин. М. : Педагогика, 1998. 178 с.

Мелодинский Д. Л. Архитектурная пропедевтика / Д. Л. Мелодинский. М. : Архитектура-С, 2000. 312 с.

Мелодинский Д. Л. Вопросы композиции в педагогической практике / Д. Л. Мелодинский. М. : Стройиздат, 1987. 276 с.

Меньшикова О. Б. Архитектурные аспекты профессиональной подготовки инженеров-строителей : дис. ... канд. архитектуры / О. Б. Меньшикова. М., 1997. 208 с.

Метелёв Г. С. Живопись / сост. Г. Холодова. Свердловск : Урал. рабочий, 1984. 16 с.

Метелёв Г. С. Живопись, графика. Свердловск : Свердл. орг. Союза худож. РСФСР, 1978. 8 с.

Миша Брусиловский: мир художника / составитель А. Рюмин. Екатеринбург : Наше наследие, 2002. 448 с.

Мур Х. Креативный пэчворк / Х. Мур. Ростов : Феникс, 2005. 264 с.

Панксенов Г. И. Живопись : Форма, цвет, изображение / Г. И. Панксенов. М. : Академия, 2007. 144 с.

Парки. Сады / М. : Аванта, 2006. 368 с.

Психология развития : словарь / под. ред. А. В. Петровского. М. : ПЕР СЭ, 2005. 387 с.

Пономарёв А. Я. Психология творчества / А. Я. Пономарёв. М. : Наука, 1976. 302 с.

Предтеченский В. М. Архитектурно-строительное образование и научные основы проектирования / В. М. Предтеченский. М. : Стройиздат, 1983. 378 с.

Русский авангард и его национальные истоки. Екатеринбург : Артефакт, 2009. 112 с.

Стасюк Н. Г. Основы архитектурной композиции / Н. Г. Стасюк, Т. Ю. Киселёва, И. Г. Орлова. М. : Архитектура-С, 2004. 95 с.

Степанов А. В. Введение в проектирование / А. В. Степанов, С. А. Малахов, Н. Н. Нечаева. М. : МАрхи, 1982. 206 с.

Степанов А. В. Архитектура и психология / А. В. Степанов [и др.]. М. : Стройиздат, 1993. 295 с.

Степанов А. В. Объемно-пространственная композиция / А. В. Степанов, В. И. Малыгин. М. : Архитектура-С, 2007. 255 с.

Сухих А. Екатеринбург — Санкт-Петербург. Екатеринбург, 2005.

Тиц А. А. Пластический язык архитектуры / А. А. Тиц, Е. В. Воробьева. М. : Стройиздат, 1986. 287 с.

Уилкокс М. Синий и желтый не дают зеленый : Как получить цвет, который действительно нужен / М. Уилкокс ; пер. с англ. А. Сидорова. М. : АСТ ; Астрель, 2004. 199 с.

Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС / С. О. Хан-Магомедов. М. : Стройиздат, 1995. 406 с.

Хан-Магомедов С. О. О композиции формы в архитектуре. Архитектурная композиция / С. О. Хан-Магомедов. М. : Стройиздат, 1970. 387 с.

Хан-Магомедов С. О. Николай Ладовский / С. О. Хан-Магомедов М. : Архитектура-С, 2007. 88 с.

Хан-Магомедов С. О. Николай Милютин / С. О. Хан-Магомедов М. : Архитектура-С, 2007. 87 с.

Хан-Магомедов С. О. Пропедевтическая дисциплина «Пространство» в структуре основного отделения ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа / С. О. Хан-Магомедова // Техническая эстетика. 1982. № 7. С. 24–29.

Цвет : энциклопедия. М. : Арт Родник, 2004. 546 с.

Человек, среда, пространство : Исследования по психологическим проблемам пространственно-предметной среды. Тарту : Изд-во Тартуск. гос. ун-та, 1979. 265 с.

Чернышев О. В. Формальная композиция / О. В.Чернышев. М. : Стройиздат, 1999. 265 с.

Шауфлер Г. Остановись, мгновение / Г. Шауфлер. Екатеринбург : Архитектон, 2007. 202 с.

Штукатуров В. В. Екатеринбург глазами художника // под ред. А. Г. Мосина. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2005. 254 с.

Эстетика : словарь / под ред. А. А. Беляева. М. : Политиздат, 1989. 447 с.

Ярошевский М. Г. Творчество и креативность в психологии / М. Г. Ярошевский. URL: www/kreakratia.ru.2004 (дата обращения: 28.08.2014).

Archigram group // Architectural Design. 1985. № 11. 150 p.

Berstecher D. A. University of the Future / D. A. Berstecher. The Hague, 1994. 190 p.

John F. Pile Design : Purpose, Form and Meaning / F. John. Amberst : The University of Massachusetts Press, 1999. 204 p.

Matchett E. Practical Design Based on Method : Fundamental Design Method / E. Matchett., A. Briggs. L., 1986. 310 p.

Norberg-Schulz Chr. Heidegerra of architecture / Chr. Norberg-Schulz // Architektura. 1985. № 1. P. 15–21.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3
Раздел 1. Понятие о композиции в художественной деятельности и архитектуре 6
Раздел 2. Психология зрительного восприятия художественного произведения 9
Раздел 3. Формальные средства композиции 30
Раздел 4. Современный подход к смешиванию цветов 59
Колористические упражнения 64
Колористические сюжетные композиции 77
Использование цвета в объемно-пространственной композиции (ДИП) 78
Список литературы 80

Учебное издание

Никитина Наталия Павловна

ЦВЕТОВЕДЕНИЕ
КОЛОРИСТИКА В КОМПОЗИЦИИ

Учебное пособие

Зав. редакцией	*М. А. Овечкина*
Редактор	*Е. В. Березина*
Корректор	*Е. В. Березина*
Оригинал-макет	*Л. А. Хухаревой*

План выпуска 2015 г. Подписано в печать 11.06.2015.
Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Peterburg.
Уч.-изд. л. 7,3. Усл. печ. л. 7,7. Тираж 100 экз. Заказ 233.
Издательство Уральского университета.
620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ.
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: + (343) 350-56-64, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press.info@usu.ru

Для заметок

Для заметок

Для заметок

НИКИТИНА НАТАЛИЯ ПАВЛОВНА

Архитектор, кандидат педагогических наук, доцент кафедры архитектуры Уральского федерального университета, член Союза архитекторов России. Ведет педагогическую деятельность с 2003 года. Область научных интересов – творческая деятельность, профессиональная творческая деятельность, творческая деятельность архитектора, история и современные тенденции архитектурного образования. Занимается живописью, графикой, декоративно-прикладным искусством.