

74
128

ОСНОВЫ ДИЗАЙНА

Дэвид Лауэр, Стивен Пентак

 ПИТЕР®

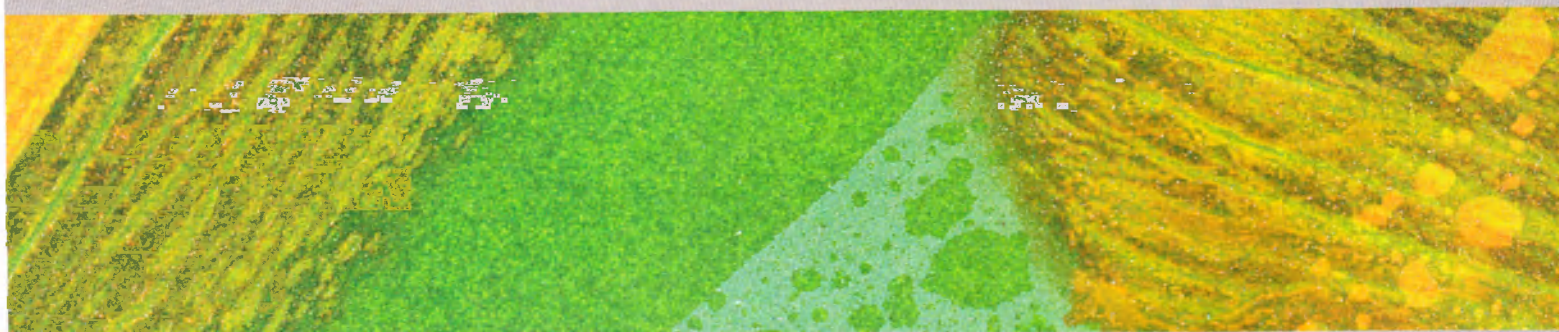
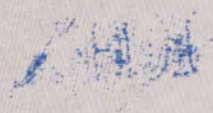


International
Edition

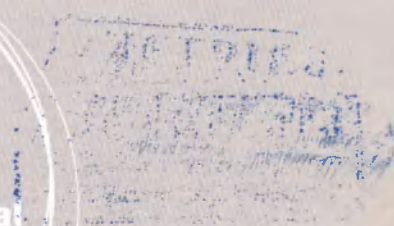
 ПИТЕР®

DESIGN BASICS

David A. Lauer
Stephen Pentak



International
Edition



+74
128

ОСНОВЫ ДИЗАЙНА

Дэвид Лауэр
Стивен Пентак

КНХ

Библиотека БГТУ



00000000373921b

855007

БІБЛІЯТЭКА

Беларускага дзяржаўнага
тэхналагічнага ўніверсітэта

 **ПИТЕР®**

Москва · Санкт-Петербург · Нижний Новгород · Воронеж
Ростов-на-Дону · Екатеринбург · Самара · Новосибирск
Киев · Харьков · Минск

2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть 1 ПРИНЦИПЫ ДИЗАЙНА

ГЛАВА

1



ДИЗАЙН КАК ПРОЦЕСС 12

ВСТУПЛЕНИЕ

Определение дизайна 14

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ДЕЙСТВИЙ

Этапы процесса 16

ДУМАТЬ

Начало работы 18

Форма и содержание 20

Форма и функция 22

СМОТРЕТЬ

Источники: природа 24

Источники: артефакты 26

Источники: искусство и культура 28

ДЕЛАТЬ

Думать, используя материалы 30

Делать и переделывать 32

КРИТИКА

Конструктивная критика 34

ГЛАВА

2



ЕДИНСТВО 36

ВСТУПЛЕНИЕ

Гармония 38

Визуальное единство 40

ГЕШТАЛТ

Визуальное восприятие 42

СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ЕДИНСТВА

Сближение 44

Повторение 46

Продолжение 48

Продолжение и сетка 50

ЕДИНСТВО В РАЗНООБРАЗИИ

Сетка 52

Разнообразие и повторение 54

Акцент на единстве 56

Акцент на разнообразии 58

Хаос и порядок 60

ЕДИНСТВО В ДЕЙСТВИИ

Фигуративное и абстрактное 62

ГЛАВА

3



АКЦЕНТ И ВИЗУАЛЬНЫЙ ЦЕНТР 64

ВСТУПЛЕНИЕ

Привлечение внимания 66

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ
ВИЗУАЛЬНОГО АКЦЕНТА

Создание акцента за счет контраста 68
Создание акцента за счет изоляции 70
Создание акцента за счет расположения 72

СТЕПЕНЬ ВИЗУАЛЬНОГО АКЦЕНТА

Один элемент 74

ОТСУТСТВИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ЦЕНТРА

Акцентирование целого, а не частей 76

ГЛАВА

4



МАСШТАБ И ПРОПОРЦИЯ 78

ВСТУПЛЕНИЕ

Масштаб и пропорция 80

МАСШТАБ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА

Человек как эталон для сравнения 82
Внутренние соотношения 84
Внутренние пропорции 86
Контраст масштабов 88

ТРАНСФОРМАЦИЯ МАСШТАБА И ПРОПОРЦИЙ

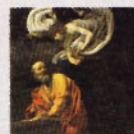
Сюрреализм и фантазия 90

ПРОПОРЦИЯ

Геометрия и представления об идеале 92
Прямоугольники, основанные на корне 94

ГЛАВА

5



РАВНОВЕСИЕ 96

ВСТУПЛЕНИЕ 98

НЕУРАВНОВЕШЕННОСТЬ

Размещение 100

СИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

Зеркальная симметрия 102
Примеры из различных видов искусства 104

АСИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

Вступление 106
Равновесие тона и цвета 108

Равновесие фактуры и узора 110

Равновесие положения и взглядов 112

Резюме 114

РАДИАЛЬНОЕ РАВНОВЕСИЕ

Примеры из природы и искусства 116

КРИСТАЛЛИЧЕСКОЕ РАВНОВЕСИЕ

Повторяющийся рисунок 118

ГЛАВА

6



РИТМ 120

ВСТУПЛЕНИЕ

Органы чувств 122
Визуальный ритм 124

РИТМ И ДВИЖЕНИЕ

Форма и повторение 126

РЕГУЛЯРНЫЙ РИТМ

Последовательность 128

ПЕРЕМЕННЫЙ РИТМ

Сходящийся процесс 130

ПОЛИРИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ

О контрасте 132

Часть 2

ЭЛЕМЕНТЫ ДИЗАЙНА

ГЛАВА

7



ЛИНИЯ 136

ВСТУПЛЕНИЕ

Точка, приведенная в движение 138

ЛИНИЯ И ФОРМА

Определение линии и формы 140

ТИПЫ ЛИНИЙ

Реальные, подразумеваемые
и воображаемые линии 142

НАПРАВЛЕНИЕ ЛИНИИ

Горизонтальные, вертикальные
и диагональные линии 144

КОНТУРНЫЙ И НАБРОСОЧНЫЙ РИСУНОК

Точность или спонтанность 146

ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИНИИ

Создание разнообразия и акцента 148

ЛИНИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ МОДЕЛИРОВКИ

Использование линий для создания
областей света и тени 150

ЛИНИЯ В ЖИВОПИСИ

Контур формы 152
Явная линия 154

ИСЧЕЗАЮЩИЙ И ПОЯВЛЯЮЩИЙСЯ КОНТУР

Намек на форму 156

СТРУКТУРНЫЕ ЛИНИИ

Структура прямоугольника 158

ГЛАВА

8



ФОРМА 160

ВСТУПЛЕНИЕ

Восприятие формы 162

ГОСПОДСТВО ФОРМЫ 164

ОБЪЕМ / МАССА

Работа в двух и трех измерениях 166

НАТУРАЛИЗМ И ИСКАЖЕНИЕ ПРОПОРЦИЙ

Преувеличенные формы 168

НАТУРАЛИЗМ И ИДЕАЛИЗМ

Натура и стремление к совершенству 170

АБСТРАКЦИЯ

Сущность формы 172

БЕСПРЕДМЕТНЫЕ ФОРМЫ

Чистые формы 174

КРИВОЛИНЕЙНЫЕ ФОРМЫ 176**ПРЯМОУГОЛЬНЫЕ ФОРМЫ
И ИХ КОМБИНАЦИИ 178****ПОЗИТИВНЫЕ / НЕГАТИВНЫЕ ФОРМЫ**

Вступление 180

Изоляция или объединение 182

Акцент на объединении 184

Неоднозначность 186

ГЛАВА

9

**ПАТТЕРН И ФАКТУРА 188****ПАТТЕРН**

Создание визуального интереса 190

Порядок и разнообразие 192

ФАКТУРА И ПАТТЕРН

Сходства и различия 194

ФАКТУРА

Создание визуального интереса 196

Реальное и кажущееся 198

Коллаж 190

ИМИТИРОВАННАЯ ФАКТУРА

Имитация и обманка 202

ГЛАВА

10

**ИЛЛЮЗИЯ ПРОСТРАНСТВА 204****ВСТУПЛЕНИЕ**

Перевод пространства в плоскость 206

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

Размер 208

Наложение 210

Вертикальное расположение 212

Воздушная перспектива 214

План, проекция, перспективное
построение 216

Линейная перспектива 218

Центральная перспектива 220

Боковая перспектива 222

Перспектива с несколькими
точками схода 224**УСИЛЕННАЯ ПЕРСПЕКТИВА 226****МНОЖЕСТВЕННАЯ ПЕРСПЕКТИВА**

Способ изображения 228

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Иллюзия пространства 230

ОТКРЫТАЯ ФОРМА / ЗАКРЫТАЯ ФОРМА

Концепция замкнутости 232

ПРОЗРАЧНОСТЬ

Неопределенное пространство 234

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сложность и тонкость 236

ГЛАВА 11



ИЛЛЮЗИЯ ДВИЖЕНИЯ 238

ВСТУПЛЕНИЕ

Неподвижность и остановленное действие 240

ОЖИДАЕМОЕ ДВИЖЕНИЕ

Видеть и чувствовать приближающееся действие 242

СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ДВИЖЕНИЯ

Повторяющаяся фигура, обрезанная фигура 244
Размытые контуры и быстрые формы 246
Размноженное изображение 248

ОПТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

Остаточное изображение и движение глаз 250

ГЛАВА 12



ТОН 252

ВСТУПЛЕНИЕ

Свет и тень 254

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНОВ

Вариации светлого и темного 256

СВЕТОТЕНЬ КАК АКЦЕНТ

Создание визуального центра 258

СВЕТОТЕНЬ И ПРОСТРАНСТВО

Светотень и пространство 260

ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА

Обзор 262

ГЛАВА 13



ЦВЕТ 264

ВСТУПЛЕНИЕ

Теория цвета 266

ХАРАКТЕРИСТИКИ ЦВЕТА

Цветовосприятие 268

СВОЙСТВА ЦВЕТА

Цвет и три характеристики восприятия цвета 270
Тон 272
Насыщенность / дополнительные цвета 274

ПАЛИТРЫ

Слагательное смешение и смешивание пигментов 276

ОПТИЧЕСКОЕ СМЕШЕНИЕ ЦВЕТОВ

Приемы создания световой насыщенности 278

ХОЛОДНЫЕ / ТЕПЛЫЕ ЦВЕТА

Определение цвета органами чувств 280

ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО АКЦЕНТИРОВАНИЯ

Доминирующий цвет 282

ЦВЕТ И РАВНОВЕСИЕ

Достижение равновесия в асимметричной композиции 284

ЦВЕТ И ПРОСТРАНСТВО

Пространственные характеристики цвета 286

ЦВЕТОВЫЕ ГАММЫ

Монохромные / сближенные цвета 288
Дополнительные / триадические цвета 290

ДИСГАРМОНИЯ ЦВЕТОВ И ВИБРАЦИЯ ЦВЕТА

Неожиданные сочетания 292

ПРИМЕНЕНИЕ ЦВЕТА

Локальный, оптический, произвольный цвета 294

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СТОРОНА ЦВЕТА

Цвет вызывает ответную реакцию 296

СИМВОЛИЗМ ЦВЕТА 298

СЛОВАРЬ 300

ПЕНТИМЕНТО

В новом издании «Основ дизайна», как и в восьми предыдущих, текст подвергся переработке. Вы спросите, какие же внесены изменения, касающиеся элементов и принципов дизайна? В действительности сами средства и формы, в которых мы их используем, эволюционируют очень быстро.

В каждое последующее издание добавляются новые средства, новые виды искусства и новые изображения из повседневной жизни. Наряду с этим приводятся примеры из различных эпох и культур, как и в предыдущих изданиях. Но это еще не всё. В тексте каждого раздела есть ссылки на другие, так что идеи перекликаются и развиваются от раздела к разделу. Это становится очевидным на примере двух картин, к которым мы возвращаемся в каждой главе. Насколько сильно различаются «Арлекин» Пикассо и «Дуэль после маскарада» Жерома! Как много они могут сказать о композиции и всех аспектах дизайна помимо того, что на них изображен человек в костюме арлекина!

Переделки, изменения неотделимы от процесса создания дизайнерского решения. Даже шедевры получаются после серии изменений: мы это видим на фотографиях, запечатлевших процесс создания картины Матисса «Розовая обнаженная» (см. главу 1). Художники не всегда фиксируют этот процесс, но зачастую он очевиден. Исправления, которые мы видим, называются пентименто, что означает, если переводить с итальянского дословно, «художник раскаивается». Это самый трудный урок для начинающих дизайнеров: перестать цепляться за первую идею и после череды изменений прийти к другой, лучшей. Написание этого текста также было процессом непрерывного переосмысления и переделок.

Как упоминалось ранее, в этом издании появилось много новых изображений. Также здесь вы найдете ряд новых обсуждений.

В главы 2 и 3 добавлены примеры графического дизайна. В главе 4 представлены работы современных художников, в том числе Павла Пепперштейна, которого чествовали на Венецианской биеннале в 2009 году. В главу 5 включено обсуждение восприятия симметрии человеческого лица. В главе 6 приведены два примера джазовых плакатов Никлауса Трокслера. В главе 7 даны примеры использования линии — от обычной топографической карты до рисунка Пикассо, созданного светом. В главе 8 теперь более глубоко рассмотрены различные направления и дисциплины в искусстве и дизайне. Модуль живопись объединяет любовь к формам. В главу 9 включено описание трансформаций материалов и их фактур в декоративных целях Анны Альберс. В главе 10

показано перспективное изображение на примере неоконченного рисунка Леонардо да Винчи и рисунков Фрэнка Ллойда Райта. В главе 11 дано более подробное обсуждение передачи движения, включая «решающий момент» Картье-Брессона и цифровую фотографию танцовщицы Эллиота Барнатана. В главе 12 идет речь о границах нашего восприятия на примере картин Романа Опалки, напоминающих «белый квадрат». Глава 13 содержит новые мысли об изменении палитры художников с течением времени.

В работе над книгой очень помогли мысли рецензентов, преподавателей и исследователей, а также арт-команды Водсворт/Кенгейдж Лернинг (Wadsworth/Cengage Learning), взявшей на себя ее издание.

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

Для преподавателей и студентов в этом издании приводится много новых интернет-ресурсов.

ДЛЯ СТУДЕНТОВ

На **веб-сайте Premium** вы найдете информацию об элементах и основах искусства и дизайна; интерактивные модули позволяют лучше понять идеи, изложенные в тексте. На сайте также есть видеодемонстрации работы в мастерских с различными художественными техниками, учебные карточки с изображениями, тесты по пройденным главам, задания и дизайнерские проекты. Конкретные модули обозначены в тексте специальными иконками.

Сайт Premium с интерактивной электронной книгой предлагает все то же самое плюс электронную книгу с прямыми ссылками на интерактивные модули.

ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ

Электронная библиотека изображений и слайды Power Point позволяют показать цифровые изображения в аудитории. Изображения в высоком разрешении (схемы и все представленные в книге произведения) доступны на нашем справочном сайте, защищенном паролем. Любое изображение или его часть могут быть увеличены для более детального изучения. Предоставляется возможность скачать уроки в PowerPoint отдельно по каждой главе, поэтому их удобно объединять, редактировать и компилировать в Microsoft PowerPoint для создания своих уроков в рамках вашего собственного курса. Также вы можете запросить электронную библиотеку на флэш-накопителе.



ЧАСТЬ

1 ПРИНЦИПЫ ДИЗАЙНА



ГЛАВА

1

ДИЗАЙН КАК ПРОЦЕСС 12



ГЛАВА

2

ЕДИНСТВО 36



ГЛАВА

3

АКЦЕНТ И ВИЗУАЛЬНЫЙ ЦЕНТР 64



ГЛАВА

4

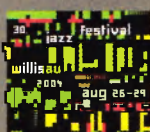
МАСШТАБ И ПРОПОРЦИЯ 78



ГЛАВА

5

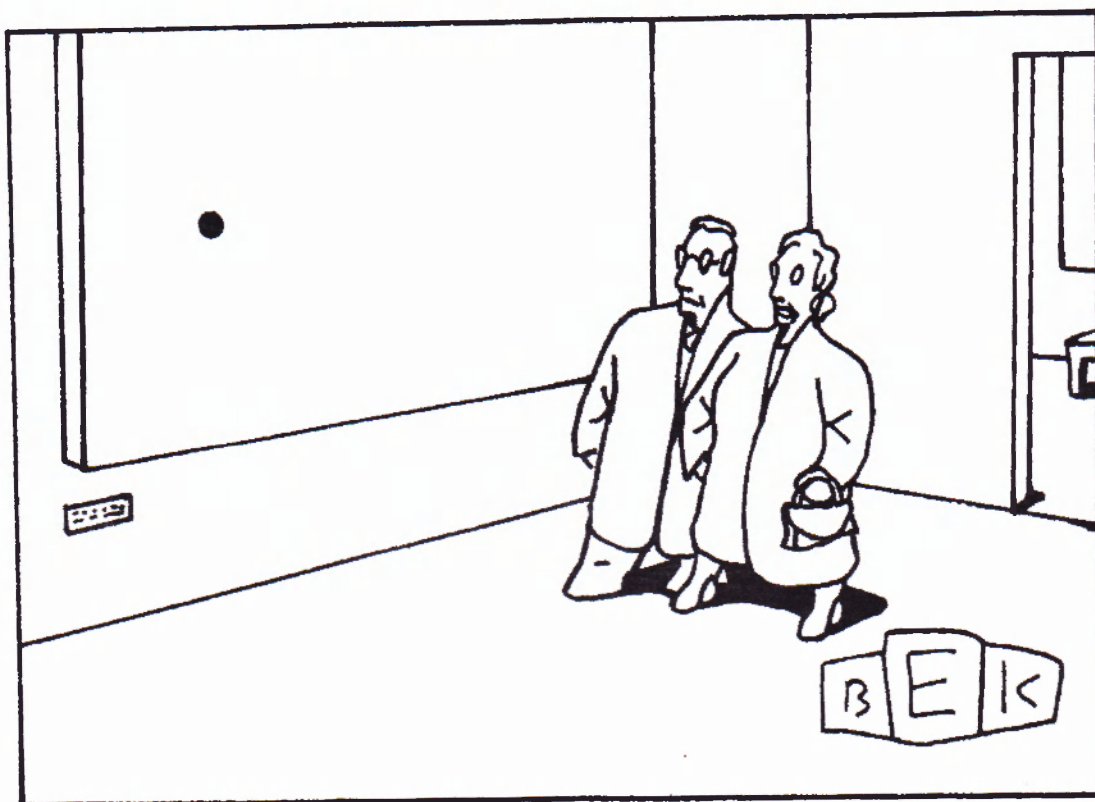
РАВНОВЕСИЕ 96



ГЛАВА

6

РИТМ 120



«Где только он берет все свои идеи?»

Брюс Эрик Каплан

Банк карикатур: A New Yorker Magazine Company

ВСТУПЛЕНИЕ

Определение дизайна 14

СМОТРЕТЬ

Источники: артефакты 26

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ДЕЙСТВИЙ

Этапы процесса 16

СМОТРЕТЬ

Источники: искусство и культура 28

ДУМАТЬ

Начало работы 18

ДЕЛАТЬ

Думать, используя материалы 30

ДУМАТЬ

Форма и содержание 20

ДЕЛАТЬ

Делать и переделывать 32

ДУМАТЬ

Форма и функция 22

КРИТИКА

Конструктивная критика 34

СМОТРЕТЬ

Источники: природа 24

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДИЗАЙНА

О чем вы думаете, когда слышите слово «дизайн»? Возникают ли у вас ассоциации с модой, графическим дизайном, мебелью или автомобилями? Понятие дизайна шире и не ограничивается прикладными коммерческими сферами. Нередко создать дизайн означает спроектировать, сконструировать. **Дизайн** — это неотъемлемая часть всего спектра художественных дисциплин, от картин и рисунков до скульптуры, фотографии и современных медиа, таких как фильм, видео, компьютерная графика и анимация. Он интегрирован в ремесла, например керамику, текстиль и стекло. Архитектура, ландшафтный дизайн и урбанистика — везде применяются принципы визуального дизайна. Список можно продолжать. Почти все двухмерные и трехмерные творения человеческих рук не обошлись без дизайна — использованного сознательно, хорошо продуманного или спонтанного.



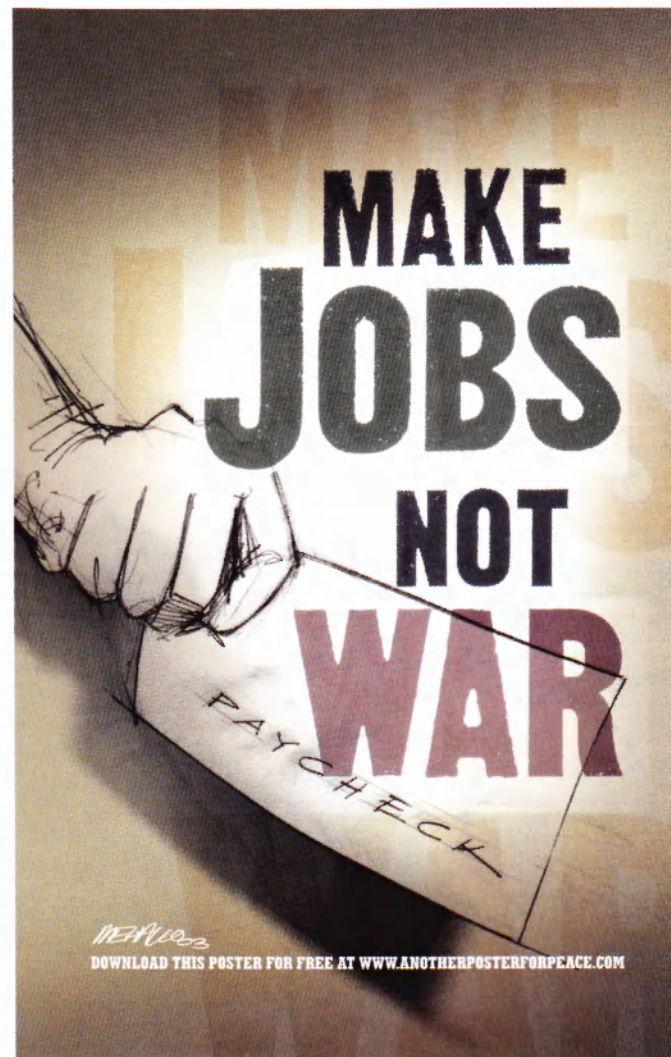
Джон Кучера. Время быть организованным. 1986 (на плакате год 1983). Плакат. Арт-директор и дизайнер, Hutchins/Y&R



Визуальная организация

Дизайн — это противоположность случайности. Художник или дизайнер создают такую организацию элементов, чтобы получилась визуальная структура. В зависимости от сферы применения этими элементами могут служить нарисованные знаки, написанные слова, театральные декорации, посуда, мебель, окна и двери. Однако в результате всегда получается визуальная организация. Искусство, как и любые другие области человеческой деятельности, занимается поиском способов решения тех или иных задач. В искусстве, однако, это визуальное решение, а данный процесс называется дизайном.

Плакат **A** — превосходный пример визуального решения. Расположение букв — важная часть способа передачи общей идеи. Два других плаката даны для сравнения и контраста: они показывают, как можно по-разному организовать текст, чтобы из вербально



Стив Мехало. Занимайтесь работой, а не войной. Плакат. Авторские права: бесплатно для общественного пользования

сообщения создать визуальное. Плакат «Занимайтесь работой, а не войной» (В) передает простое и недвусмысленное утверждение. Внимание благодаря красному цвету направлено на слово «война» (war), но сообщение, прежде всего, вербальное, а не визуальное. На плакате С красный цвет также использован для привлечения внимания, но в этом случае дизайн текста важен для создания *визуального* послания. Красные буквы, выделяющиеся из остального текста и складывающиеся в слово WAR («война»), выглядят, будто краску расплескали, подтеки и неровные края подчеркивают насущную необходимость и злободневность. Красные буквы противопоставлены элегантному черному шрифту остального текста. Этот контраст передает сообщение через визуальное решение. Мы запомним сообщение С, потому что в нашей памяти запечатлелось, как на плакате организованы элементы.

Творческое решение задач

Различные виды искусства являются *творческими*, *креативными*, поскольку не существует заранее подготовленных решений задач. Возможно бесконечное количество вариантов и индивидуальных интерпретаций. Задачи в искусстве различаются по сложности и специфике. Независимые художники или скульпторы обычно создают собственные задачи, которые хотят исследовать, идут своими путями. Художник сам ограничивает себя, ставя широкие или узкие рамки. Архитектор, графический дизайнер, промышленный дизайнер обычно получают задачи с определенными требованиями и четко очерченными границами возможностей. Учащиеся художественных школ, как правило, попадают в эту же категорию — они выполняют конкретные задания преподавателей, требующие предметных решений. Тем не менее все художественные и визуальные задачи схожи в том, что для них желательно найти креативное решение.

Творческий аспект в искусстве часто подчеркивается распространенной фразой: «в искусстве нет правил». Это правда. При визуальном решении задач не существует списка абсолютных истин «так должно быть» и «так не должно быть», которым необходимо следовать. В те или иные эпохи перед визуальным искусством стояли разные задачи, поэтому говорить о точных законах невозможно. Однако выражение «нет правил» некоторые могут понимать в том смысле, что все дизайнерские работы одинаково ценны и хороши. Это не так. Художественные техники и критерии были выработаны на основании выдающихся работ, о которых художник или дизайнер должны знать. Таким образом, есть не законы, но указания, помогающие создать удачный дизайн. Это,

впрочем, не означает, что художнику придется ограничиться каким-то конкретным решением.

Определение формы и содержания

В теории искусства выделяют два основных понятия — **форму** и **содержание**. Форма — это чисто визуальный аспект, манипулирование различными элементами и принципами дизайна. Содержание — это тема, история или информация, которые произведение искусства должно донести до зрителей. Содержание — то, что хочет сказать художник; форма — то, каким образом он это делает. Плакат С можно считать удачным примером сочетания формы и содержания.

Иногда цель работы дизайнера или художника определяется как чисто *эстетическая*. К примеру, при создании ювелирных украшений нужно решить только одну задачу — они должны быть приятны глазу. Однако даже в искусстве и дизайне декоративно-прикладного характера заложен потенциал для поиска новых путей передачи своего видения и собственной точки зрения. Искусство всегда было и есть средство визуальной коммуникации.



ЭТАПЫ ПРОЦЕССА

Существует выражение: «Одна картина стоит тысячи слов». Это правда. Невозможно подсчитать, как много в жизни мы узнали благодаря изображениям. Коммуникация всегда была важной задачей для искусства. До того как были придуманы буквы, письменная коммуникация состояла из простых рисуночных символов. Сегодня изображения могут исполнять роль международного языка. Изображение будет понято там, где написанные слова окажутся загадкой для иностранца или неграмотного. Нет необходимости знать немецкий, чтобы понять, в чем заключается смысл сообщения **A**. Это боль, страдание и пытка.

Искусство как коммуникация

В искусстве, как и в общении, художник или дизайнер что-то говорят зрителю. Хорошее решение не только визуально убедительно, но и передает какую-то мысль. Любые элементы искусства могут быть использованы для целей коммуникации. Чисто абстрактные линии, цвета и формы способны эффективно выражать идеи либо чувства. Зачастую коммуникация происходит с помощью символов, изображений, которые указывают зрителю на

тему или идею. Для успеха работы важна изобретательность творческого воображения.

Бесчисленное множество рисунков показывает, что для коммуникации слова не требуются. Это можно видеть на двух примерах, передающих идею равновесия. На фотографии «Балансирующая скала» (**B**) автору не нужны слова, чтобы выразить свою мысль. Изображение **C** состоит из слова, но идея передана визуально. Прописная **E** образует зрительный баланс с начальной буквой **B**, а опущенная ниже буква **A** использована в качестве визуальной опоры. Как и в изображении **A**, понимание идеи не зависит от языка.

Нам остается только удивляться, как художники к этому пришли. И **B**, и **C** — это хорошие идеи, но как они возникли? Понятно, что метод проб и ошибок будет различным, в зависимости от того, работает художник со скалой или с текстом! Приведенные на следующих страницах примеры сорвут покров тайны с рабочего процесса, результатами которого — произведениями искусства — мы так восхищаемся.

Творческий процесс

Конечно, эти дизайнерские решения обязаны своим успехом хорошим идеям. Студенты часто спрашивают: «Откуда взять идею?» Почти все сталкиваются с этой проблемой время от времени. Даже профессиональный художник может долго стоять неподвижно, уставившись на пустой холст, а популярный писатель — рассматривать чистую страницу. Идея в искусстве принимает различные



← A

Остановите пытки. 1985. Плакат для организации «Международная амнистия»

формы — от специфического визуального эффекта до коммуникации конкретного сообщения. Идеи включают и содержание, и форму.

Вряд ли кто-либо способен объяснить, как именно «из ничего» возникает произведение искусства, которым мы восхищаемся. Идея может прийти, когда мы стоим под душем, подстригаем газон и в других самых обыденных ситуациях. Но не эти внезапные озарения являются предметом нашего сегодняшнего разговора. Они будут случаться и в дальнейшем, но что делать, если мы ограничены временем? Что сознательно можно предпринять, чтобы стимулировать процесс творчества? Какие виды деятельности помогут найти решение задачи?

Сами сообщения и средства их передачи могут сильно различаться, но процесс разработки универсален. Мы предлагаем три очень простых вида деятель-

ности, которые обозначаются также самыми обычными словами:

Думать.
Смотреть.
Делать.

Это не последовательные этапы, их можно менять местами в каком угодно порядке. Они пересекаются друг с другом и выполняются одновременно, поочередно или вразброс. Достоверно известно одно: момент озарения (инсайта), как, например, в душе, редко случается без предварительных затрат энергии на решение задачи. Луи Пастер сказал: «Случай помогает подготовленному уму», а художник Чак Клоуз выразился в таком духе: «Вдохновение для дилетантов. Остальные должны работать».

← В

Энди Голдсуорси.
«Балансирующая скала»
(Лангдейл, Камбрия, май
1977). Andy Goldsworthy:
A Collaboration with Nature



855007

БИБЛИОТЕКА
Белорусская государственная
библиотека имени Я. Колоса

→ С

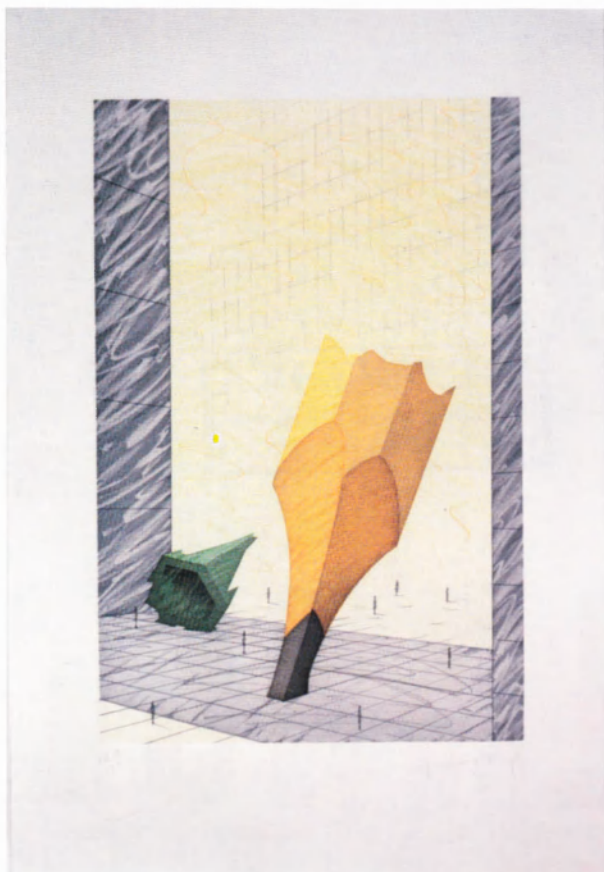
Сложение букв соответствует значению
— так передается общая идея

BALANCE

НАЧАЛО РАБОТЫ

Известный французский художник Жорж Брак писал в своих *Cahiers* (заметках): «Нельзя придумывать картину». Его точка зрения ценна; рисование — обычно долгий процесс, который нельзя ускорить или осуществлять по рецепту. Однако ежедневно бесчисленное количество дизайнеров вынуждены «придумывать» решения для дизайнерских задач. Мышление — важная часть такого решения. Сталкиваясь с какой-либо проблемой в любой жизненной сфере, прежде всего мы обычно начинаем думать над ней.

Поэтому думать необходимо и при решении художественных и дизайнерских задач. Мышление задействовано во всех аспектах творческого процесса. Каждый шаг в дизайне подразумевает принятие решений, и сделанный выбор определяется мышлением. Случайность, случай — это тоже элемент искусства. Но произведение нельзя создавать бездумно, хотя некоторые художественные течения пытались исключить рациональное начало как фактор в творчестве и подчеркивали важность интуитивной, или подсознательной, мысли. Но даже в таком случае именно мышление определяет, является ли спонтанно полученный результат стоящим или приемлемым. Нелогично утверждать, что мышление каким-то непостижимым образом находится вне художественного процесса.



SCHOOL OF VISUAL ARTS 209 EAST 23rd STREET NEW YORK, NEW YORK 10010
DAY SCHOOL (212) 679-7350. **DIVISION OF CONTINUING EDUCATION** (212) 683-0600

Having a talent isn't worth much unless you know what to do with it.



↑ B

Талант ничего не стоит, если вы не знаете, что с ним делать.
Плакаты для Школы визуального искусства 197:

A

Клас Олденбург. Проект «Этот дом — мой дом» в детском центре Нью-Йорка: заточенный стальной карандаш из стальной грифелем на здании Бруклинского музея. Состоит из грифеля. Из коллекции Класа Олденбурга в Музее современного искусства.

Размышления о задаче

Прежде чем начать что-то делать, вы должны понять, что именно вы будете делать. Итак, мышление начинается с понимания имеющейся задачи:

Что конкретно необходимо получить? (Какого специфического визуального или интеллектуального эффекта надо достичь?)

Есть ли требования к стилистике (наглядная, абстрактная, беспредметная и т. д.)?

Какие есть физические ограничения (размер, цвета, средства и т. д.)?

Когда требуется готовое решение?

Возможно, эти вопросы кажутся самоочевидными, но потраченные на поиски решения усилия без учета данных конкретных аспектов будут контрпродуктивными. Так называемые неудачи могут случиться просто потому, что задача не была правильно понята с самого начала.

Размышления о решении

Мышление особенно важно в том случае, когда речь идет о конкретной идее или послании в художественном произведении. Какими визуальными средствами можно передать идею? Прежде всего, необходимо подумать о следующем: какие изображения позволят раскрыть данную тему. Далее следует составить их список или, что еще лучше, сделать наброски, поскольку вы ищете именно визуальный ответ. Рассмотрим конкретный пример: что может визуальным образом отобразить идею искусства или дизайна? Некоторые очевидные **символы** дизайна приведены на этих страницах, и вы можете легко придумать другие, развить идею, обсудив ее с кем-то. Возможно, вам предложат то, до чего вы не додумались. Профессиональные дизайнеры часто пользуются результатами исследований рынка, в которых обобщены идеи большого количества людей.

Набросайте свои задумки, чтобы сразу увидеть визуальный потенциал. Сейчас нет необходимости останавливаться на какой-то одной идее, однако лучше сократить длинный список до нескольких достойных разработки концепций. Выбор изображения — это только первый шаг. Что вы будете делать с ним дальше? Во всех трех примерах был выбран карандаш, но в результате получились уникальные впечатляющие умозаключения:

Фрагмент карандаша становится объектом монументальной скульптуры. **(А)**

Деформированный и бесполезный карандаш символизирует растроченный талант. **(В)**

Тщательно заточенный карандаш становится кольцом, демонстрируя способность искусства к трансформации нашего понимания формы. **(С)**

Это три ярких примера работы воображения художника. Изображение было только первым шагом. То, как использовано изображение или форма, предопределило уникальное и эффективное решение.

Размышления об аудитории

Выбор конкретного символа зависит от ограничений, накладываемых размером, способом воплощения, цветом и т. д. Предполагаемая аудитория также оказывает влияние. Кому адресовано это визуальное послание? Громадный фрагмент карандаша в качестве скульптуры может послужить памятником для легионов «канцелярских крыс» из офисов. Та же скульптура, размещенная в художественной школе, станет данью уважения самому скромному инструменту художника. Лента из карандашной стружки **(С)**, возможно, больше поразит аудиторию не как символ, а как простой, но необычный факт.

Фрагмент карандаша. Без названия. 1992. Карандашная стружка



ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

Что будет представлено и как оно будет представлено? Стадия мышления в дизайнерском процессе — это в некотором роде обсуждение, в ходе которого определяются отношения между *формой* и *содержанием*. Обсуждение находит свое выражение в добавлениях и убавлениях при изменении картины или в набросках и эскизах разрабатываемой дизайнерской концепции. Решение получается интуитивно, либо на него могут повлиять культурный контекст, предыдущие художественные работы или ожидания клиента.

Выбор содержания

Переработанный Раймондом Лоуи логотип для компании Greyhound Bus — пример содержания, точно переданного выбранным изображением, или формой. Созданный в 1933 году логотип (A) показался Лоуи слишком тяжелым, руководство компании согласилось с ним. Лоуи представил новый вариант (B) (взяв за основу изображение чистокровного грейхаунда), который выражает идею скорости, и предложенный логотип был утвержден.

Выбор формы

Выбираемая художником или дизайнером форма доводится до элементарной простоты, если речь идет о разработке иконок, или **пиктограмм**, для знаков, кнопок, веб-приложений или элементов интерфейса. Для таких целей изображение должно быть как можно более ясным и недвусмысленным. Примеры (C) в игровой манере передают различные виды активности, связанные с зоной отдыха в парках. На забавных картинках доминируют простые формы, такие как круги и овалы, а число элементов минимально для передачи информации посредством изображения без текста.

Вопросы формы и содержания, разумеется, легче изучать в монокультурном обществе. Конкретные знаки могут утрачивать значение, пересекая национальные



Levels of Content

MODULE



↑ A

Раймонд Лоуи. Оригинальный логотип для Greyhound Bus Co



↑ B

Раймонд Лоуи. Переработанный логотип, 1933

этнические или религиозные границы. *Морская навигационная карта* Маршалловых островов на рис. D рассказывает островитянам, умевшим ее читать, о течениях и небезопасных ориентирах. Для нас же это загадочное переплетение бамбуковых палочек и ракушек, обозначающих некое число точек. Мы делаем предположение о значении исходя из ощущения, что эта конструкция — не случайное сооружение, но без дополнительной информации визуальные знаки нам ничего не сообщают. Мы можем только догадываться, насколько эффективно донесли бы содержание до островитян, использовавших морскую карту.

Когда произведения искусства успешно раскрывают заложенные в них идеи вне зависимости от эпохи и культур — это мощное доказательство наличия универсального значения, особенно если учесть, какие препятствия к пониманию существуют. Дизайнерское решение Ричарда Лоуи передает идею скорости и изящества через изображение, которое может быть понято многими поколениями и культурами.

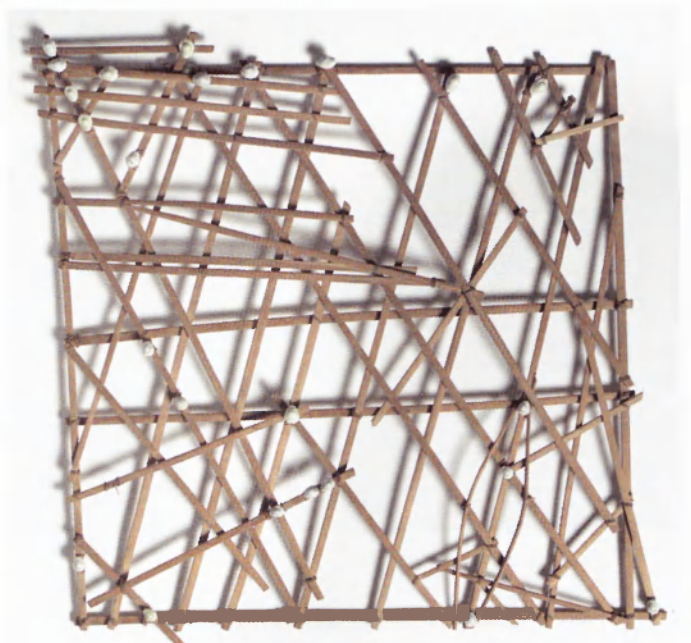


↑ C

Крис Руни. Символы для зоны отдыха. Из Blackcoffee Design Inc., editor, 1000 Icons, Symbols, and Pictograms: Visual Communication for Every Language (1000 Series) (Beverly, Mass.: Rockport Publishers, 2009)

→ D

Бамбуковая навигационная карта. Микронезия, Маршалловы острова, начало XIX — начало XX века. Место находки: Маршалловы острова. Бамбук, раковины каури и веревка. Карта сделана из бамбуковых прутьев, связанных вместе в грубый квадрат, отмеченных элементами и раковинами каури на некоторых пересечениях. Бамбуковые прутья обозначают течения, раковины — сушу. Из экспозиции в галерее Ричарда Б. Картера (Музей изящных искусств, Бостон)



ФОРМА И ФУНКЦИЯ

Самолет-амфибия, изображенный на рис. **A**, имеет ту же форму, что и кит на рис. **B**. Можно предположить, что проектировщики самолета не копировали форму кита; однако и гидроплан, и кит имеют обтекаемые очертания, что облегчает движение в воде. В обоих случаях форму определяет функция.

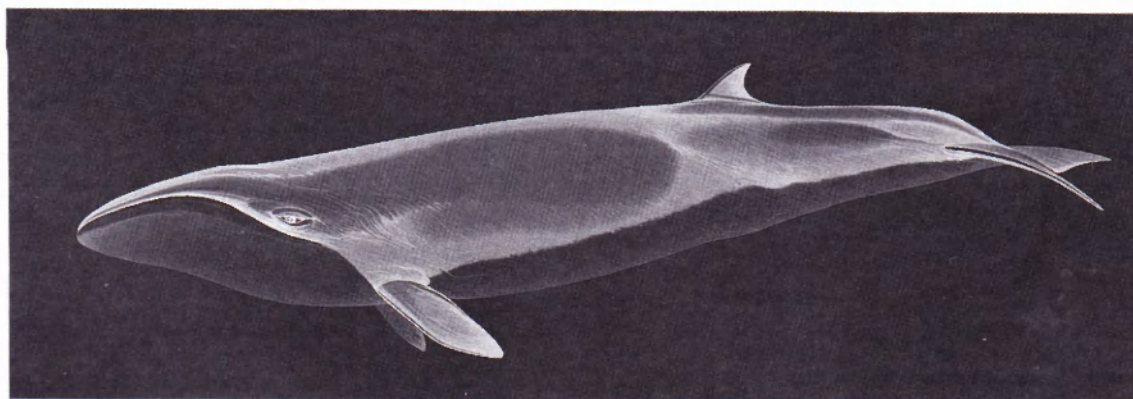
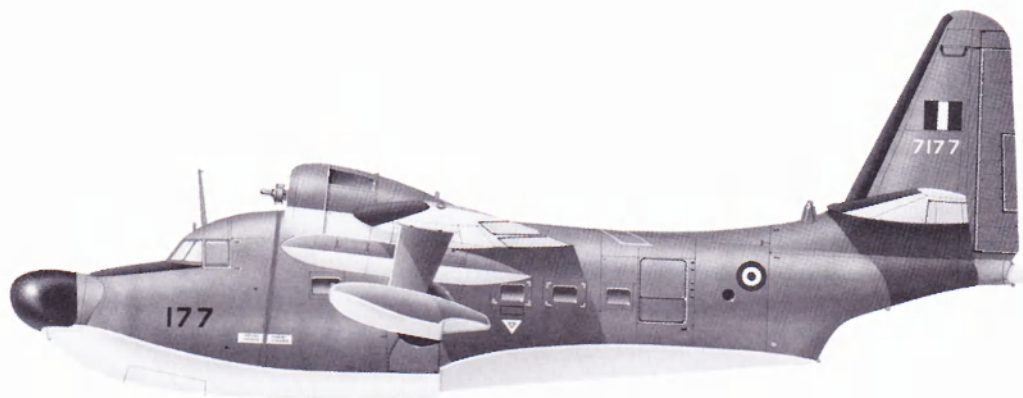
Здесь мы имеем в виду, что цель задает внешний вид и форму предмета, и эффективность в этом случае очевидна. Такую взаимосвязь проще всего увидеть и признать в прагматичном дизайне, например дизайне шейкерской мебели. Интерьер на рис. **C** обнаруживает простое, прямолинейное отношение к мебели и пространственному дизайну. Все предметы функциональны

и лишены украшений. Мы понимаем, каково предназначение перекладин на спинке стула, видя его висющим на стене. Все в этом интерьере подчинено законам простоты, исповедовавшимся движением шейкеров (протестантской религиозной сектой в США).

Извилистая книжная полка и изогнутая мебель на рис. **D** также функциональны, но практичность здесь решена в игровом и неожиданном ключе. Очертания предметов не продиктованы строгим дизайнерским подходом «форму определяет функция». Дизайнерское решение простое, но формы также выражают чувство визуального наслаждения и юмора. Это может показаться странным по контрасту с аскетизмом шейкерского дизайна, но оба варианта предлагают удовлетворительную экономию и неприукрашенную ясность.

↓ **A**

Grumman HU-16 Albatross, послевоенный самолет-амфибия. Билл Ганстон, редактор-консультант, *The Encyclopedia of World Air Power* (London: Aerospace Publishing Limited, 1980), с. 165



↑ **B**

Карликовый кит (*Megaptera marginata*), Южное полушарие. Из книги Mark Cawardine and Martin Camm, *Whales, Dolphins, and Porpoises* (London: Dorling Kindersley, 1995), с. 48



↑ C

Интерьер в шейкерском стиле. Воспроизводится с разрешения Американского музея в Великобритании, город Бат ®



↑ D

Выставка «Беспокойное». Барбикан-центр, Лондон, Великобритания

ИСТОЧНИКИ: ПРИРОДА

Прежде всего, художник учится наблюдая. Этот процесс включает изучение мира природы и человеческих артефактов. Наблюдения за природой показывают нам превосходную адаптацию растений и животных к окружающей среде. Созданные природой конструкции, от улья до крыльев птиц, представляют собой примеры эффективного дизайна и прекрасного искусства.

Источник и тема

Природные источники легко идентифицировать в работах одних художников и сложнее — в работах других, где их можно узнать, только если мы видели предварительные наброски или подготовительную работу. В любом случае необходимо проводить различие между источником и темой. Источник — это стимул для изображения или идеи. Например, картина Артура Доува, написанная маслом (А), называется «Композиция с деревом», однако источник композиции достаточно абстрагирован, и темой изображения, очевидно, является спиральная форма и энергия, которые Доув увидел в дереве.



← А

Артур Доув. Композиция с деревом. 1937. Холст, масло. Завещательный дар Эдварда У. Рута (57.136). Художественный институт Мансона — Уильямса — Проктора, Ютика, Нью-Йорк

→ В

Джорджия О'Киф. Раковина № 1. Холст, масло. Общие размеры: 17,8 × 17,8 см, с рамкой 20,3 × 20,3 × 3,3 см





← С

Леонардо да Винчи. Этюды цветов. 1509–1511. Рисунки, акварели и гравюры. Королевская коллекция. Лондон

→ D

Леонардо да Винчи. Этюд текущей воды. 1509–1511. Королевская коллекция. Лондон

картина Джорджии О'Киф, на которой изображена раковина (В). — более реалистичное отображение источника жизни модели, из мира природы, но и тут совершенно ясно, что художника интересует спираль, и в этом смысле данное произведение перекликается с картиной Артура Давида, ее коллеги и друга.

Эти наброски Леонардо да Винчи (С и D) показывают, как художник находит одинаковые спиральные формы в росте цветка и водовороте. Рисунок — это средство выражения активного взгляда художника на мир и того, чему он научился у природы. Леонардо опирался на свои наблюдения при создании этих двух рисунков и чертежей машин. Растение появляется в картине «Мадонна в скалах», а изучение движения воды было важно для формирования его идей по проектированию мостов. Для Леонардо «дизайн» имел большое значение и при создании картин, и в инженерном деле.



ИСТОЧНИКИ: АРТЕФАКТЫ

На наш взгляд, художники и дизайнеры — это люди, обладающие развитым визуальным восприятием, они видят те вещи в окружающей действительности, которые мы пропускаем, и особенно интересуются историей искусства и дизайна. Изучение искусства, архитектуры, ремесел и дизайна различных эпох, регионов и культур откроет перед вами богатый мир визуальных творений, которые снабдят вас идеями для решения собственных задач.

Шон Скалли, американский художник, интересовался расположением стен и окон, а также тем, как свет падает на эти поверхности. Он часто фотографировал подобные объекты. Данный факт позволяет нам понять направленность его картин (А). Что видит Скалли, когда

смотрит на эти архитектурные структуры? Несомненно, он видит богатый мир, наполненный красками и светом и удивительными конструкциями из прямоугольников и полос, который призывает создавать искусные и сложные композиции... А вдохновляет его на это источник, кажущийся обычным и ординарным.

Процесс наблюдения мы видим и на фотографии, сделанной студентом Дартмутского колледжа (В). Эта работа навеяна картинами Скалли и изображает ряд «полос», найденных на территории кампуса.

Хорошо это или плохо, но мы создаем дизайнерские решения не в информационном вакууме. Мы только выигрываем от изобилия визуальной информации, которую получаем из различных источников — книг,

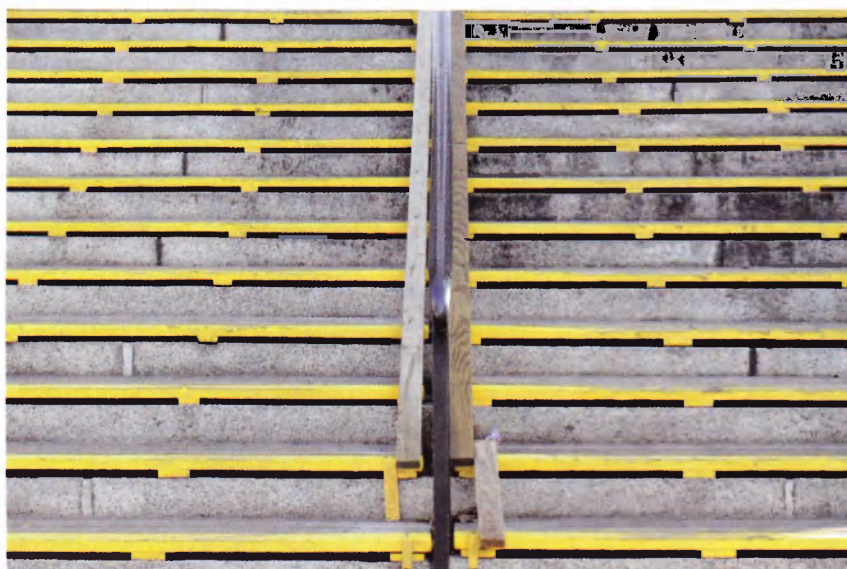


↑ А

Шон Скалли. Вид инсталляции. Музей Дартмутского колледжа, Нью-Гэмпшир

→ В

Студент Дартмутского колледжа Лоурен Опп. 2008. Музей Дартмутского колледжа, Нью-Гэмпшир



телевидения, Интернета и фильмов. Еще одно преимущество — нам доступны изображения, ради просмотра которых раньше надо было отправиться в путешествие.

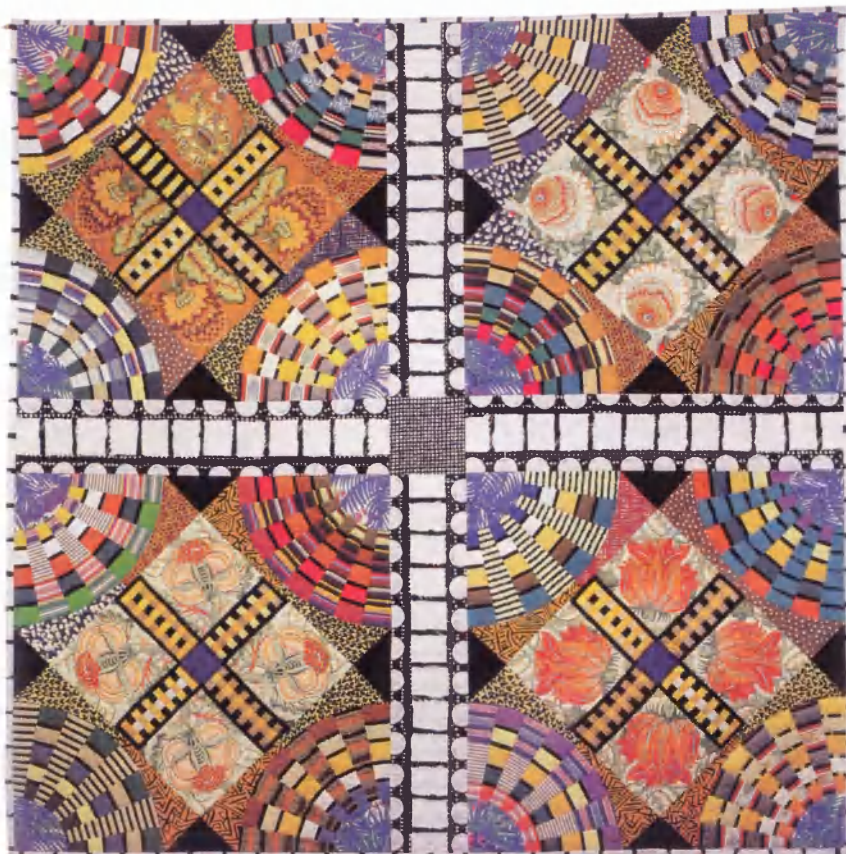
Однако есть и отрицательный момент. Поскольку в репродукции мы зачастую видим ограниченный (или измененный) фрагмент оригинального произведения искусства, очень легко что-то упустить. Просмотр репродукций обогащает, но это поверхностный подход.

Дизайнер Нэнси Кроу использует все богатство культурных влияний при создании уникальных работ, которые ни в коей мере не являются простыми копиями произведений из различных культур. Она много путешествовала и изучала различные цивилизации. В результате ее работы перекликаются с такими артефактами, как мексиканские маски (С). Их влияние заметно и в квилте ее работы (D).



← С

Нэнси Кроу. Мексиканские маски тигра.
Из коллекции Нэнси Кроу



→ D

Нэнси Кроу. Мексиканские круги II, 1988. Квилт.
Из коллекции Нэнси Кроу



← А

Жан-Леон Жером. Дуэль после маскарада. 1857–1859. Холст, масло

ИСТОЧНИКИ: ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Обучение и переобучение наблюдению

Искусству видеть учат не с нуля. Задолго до того, как начинается обучение восприятию в художественной школе, мы сами постигаем эту науку, поскольку на нас воздействуют массмедиа. Телевидение, фильмы, Интернет и печатная продукция — все это влияет на осознание собственного «я» и наши личные взаимоотношения. Граница между «программой новостей» и «документальной драмой» зачастую настолько размыта, что зрители всерьез втягиваются в реальность фильма.

Иногда кажется, что для получения навыков более медленного, осознанного смотрения требуется переобучение. На начальном курсе художественной школы мы нередко слышим: «Посмотри еще раз» или «Попробуй увидеть взаимосвязи». Частью процесса смотрения является изучение произведений искусства и изображений массмедиа, формирующих нашу культуру. Многие художники активно исследуют подобные вопросы в своих работах, используя знаменитые картины или «цитируя» другие произведения искусства. Это может показаться заумным упражнением для начинающих, но осознание сильного влияния известных изображений необходимо для понимания визуальной коммуникации.

Две картины, между которыми пролегает целый век, объединяет общий персонаж — Арлекин. Образ Арлекина можно увидеть и на рис. А, и на рис. В, но визуальный язык представ-



→ В

Пабло Пикассо. Арлекин. Париж, конец 1915. Холст, масло

работ различен. Пикассо ссылается на более раннее произведение искусства, хотя создает совершенно новую композицию. Во всех главах книги мы будем сопоставлять различные аспекты этих двух картин.

Разумеется, изображения так называемого высокого искусства становятся общеизвестными благодаря многократному воспроизведению. Картина «Вашингтон пересекает Делавэр» (хрестоматийная для США картина Эдварда Лойце, воспроизводившаяся в учебниках) является почти всегда, как когда-то церковная икона. Считать дань уважения мастерам — это давняя традиция, и мы понимаем, для чего художники изучают ту или иную картину — чтобы постичь примененную мастером технику. Но «Джордж Вашингтон Карвер пересекает Делавэр» (С) афроамериканского художника Роберта Колескотта образует иного рода взаимосвязь с известной картиной, в которой мы узнаем источник. Колескотт играет с узнаваемостью патристического изображения и предлагает нам показом негативных стереотипов о неграх. Афроамериканский стереотип накладывается на другой, чтобы мы могли еще раз обдумать свои представления об этом.

В отличие от предыдущих примеров из живописи, пример D взят из мира коммерческого искусства. Трансформация изображения «Бетти Крокер» (вымышленный персонаж, придуманный для рекламы полуфабрикатов для выпечки, приобретший всеамериканскую популярность) показывает, как эту икону визуализировали в разные времена. Это, в свою очередь, отражает то, где иллюстратор искал визуальную модель «американской женщины». На наблюдение могут оказывать влияние



↑ С

Роберт Колескотт. Джордж Вашингтон Карвер пересекает Делавэр. 1975. Холст, акрил. Галерея Филлис Кайнд. Нью-Йорк

коммерческие и социальные факторы, такие же реальные аспекты нашей жизни, как и явления природы.

Наблюдение, смотрение — это сложная совокупность сознательного поиска и вспоминания визуальных образов. Поиск включает в себя наблюдение за произведениями искусства, природой, общеизвестными изображениями из окружающего мира, равно как и формальное изучение новых или неизвестных тем. При этом мы надеемся найти элементы, которые сформируют наш собственный визуальный язык.



1936



1955



1965



1968



1972



1980



1986



1996

← D

Бетти Крокер в разные годы. С любезного разрешения General Mills (Канада)

ДУМАТЬ, ИСПОЛЬЗУЯ МАТЕРИАЛЫ

Процесс «делания» начинается с визуального экспериментирования. Для большинства художников и дизайнеров это означает думать, используя материалы. Попытки и ошибки, интуиция или сознательное применение системы переходят в стадию действия. Идея начинает приобретать форму, будь то предварительный набросок или уже готовый материал. Художница и скульптор Ева Хессе точно выразила эту мысль: «Есть две точки зрения:

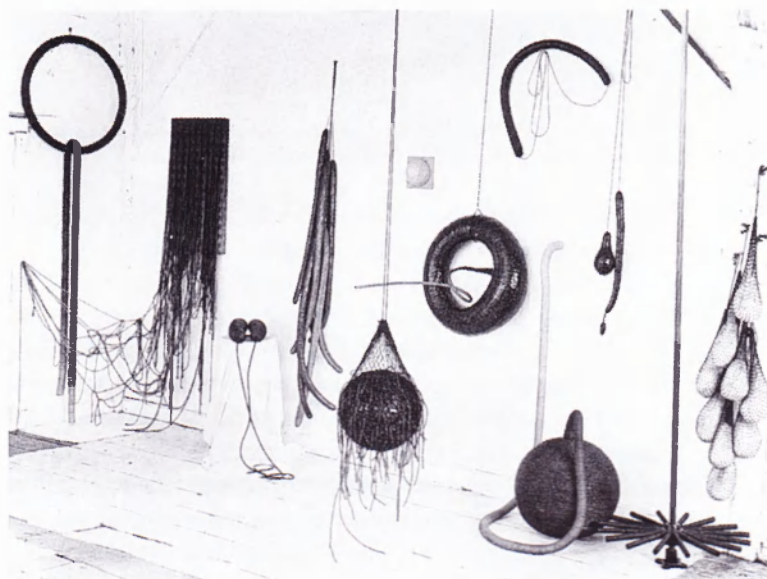
- А. Материалы безжизненны, пока им не придаст форму творец.
- Б. В материалах изначально заложен их окончательный вид»*.

Ева Хессе получила известность благодаря явным противоречивым работам. В студии (А) представлены несколько ее скульптурных произведений, выражающих обе точки зрения, описанные выше. Хессе придавала форму таким материалам, как папье-маше, текстиль и дерево. Другие предметы, например веревки и шнуры, висящие, образующие кольца и соединяющие элементы, отображают внутренний потенциал материалов.

Рисунок Сары Уайнсток (В) является результатом игры с краской и мыльными пузырями на бумаге. В итоге две органические формы стремятся друг к другу.

DB
MODULE

In the Studio



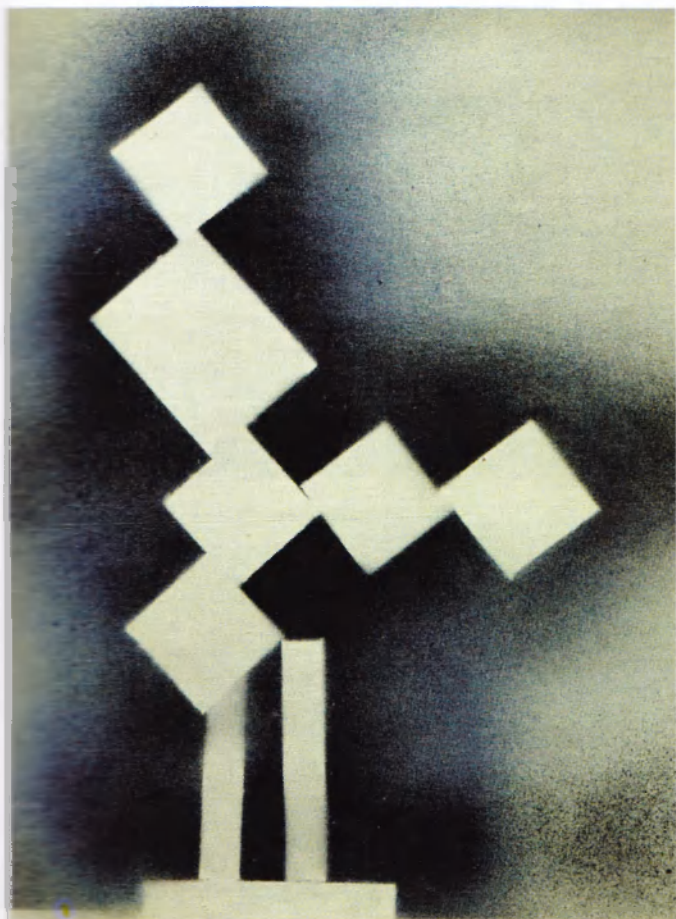
← **A**

Ева Хессе. Студия. 1966. Фотография инсталляции Гретхен Ламберт. С любезного разрешения галереи Роберта Миллера



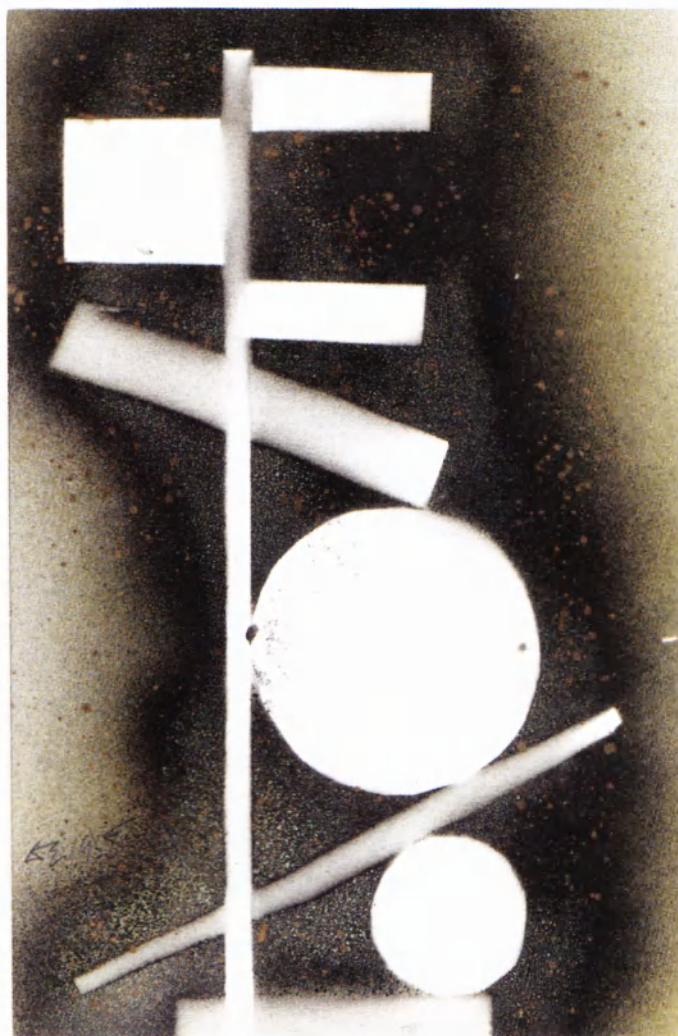
← **B**

Сара Уайнсток. Рисунок без названия. 2006. Краска и мыльные пузыри на бумаге (фрагмент)



→ C
Дэвид Смит. Без названия. 1964. Аэрозольная эмаль, холст. Art © Estate of David Smith. По лицензии VAGA, Нью-Йорк. С любезного разрешения галереи Гагосяна. Фотограф Роберт Маккивер

Скульптор Дэвид Смит рисовал баллончиком с краской, и эти картины напоминают его скульптуры, как будто сложенные из разных деталей. Игра в таком подходе очевидна, особенно в данных работах. Мы легко можем вообразить, как он составляет и переставляет формы, прежде чем выбрать одну компоновку и зафиксировать ее аэрозолем (рис. C и D). Однако нам сложно осознать, что такие тяжелые и абстрактные работы, как его скульптуры из нержавеющей стали, имеют игровую сторону — неотъемлемый этап процесса «делания» для этого художника и скульптора.



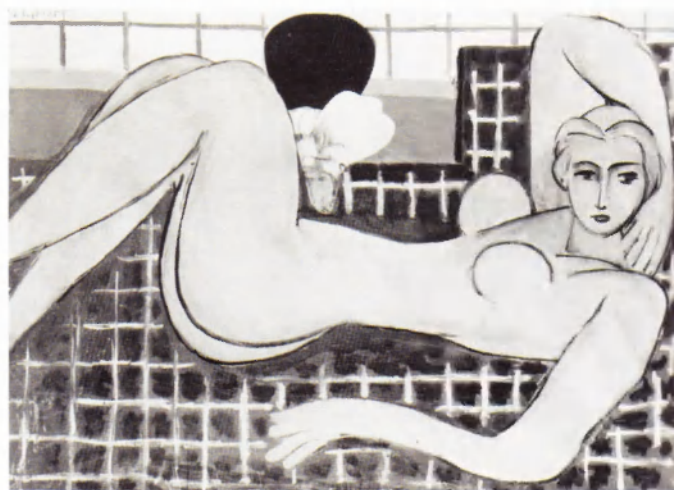
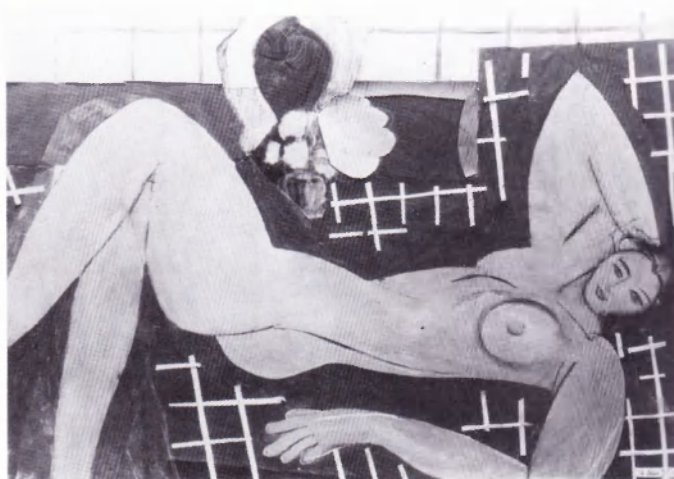
→ D
Дэвид Смит. DS 1958. 1958. Аэрозольная эмаль, трафарет, бумага. Подарок Кандиды и Ребекки Смит, 1994. Art © Estate of David Smith. По лицензии VAGA, Нью-Йорк, Нью-Йорк. Права на изображение: Музей Метрополитен, Нью-Йорк

ДЕЛАТЬ И ПЕРЕДЕЛЫВАТЬ

Искусствовед Ирвинг Сэндлер рассказывал, как художника Виллема де Кунинга снимали в его студии за работой:

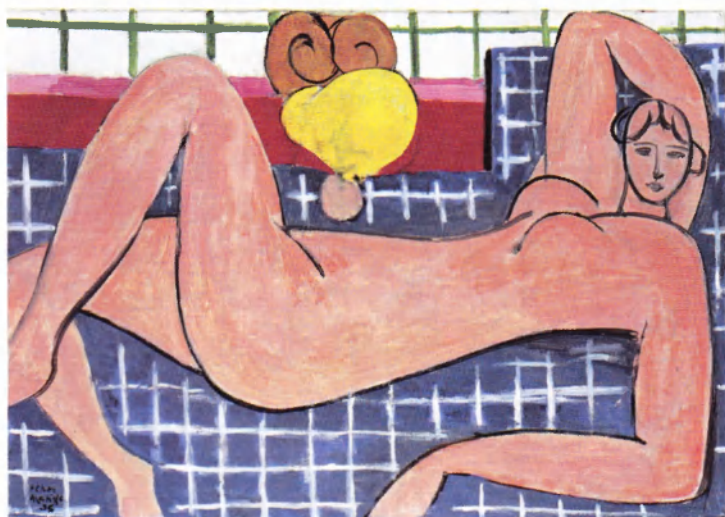
Наша камера жадно следила за его движениями, ударами кисти, пританцовывающими ногами. Лучшего для фильма нельзя было и желать. Через несколько дней я столкнулся с де Кунингом на улице и поинтересовался, как обстоят дела с картиной. Он сказал, что выкинул ее, как только мы ушли. Я спросил, почему. «Я потерял ее, — ответил он. — Я так не рисую». Но к чему тогда был этот спектакль? Он ответил: «Ты видел, в дальней части студии стоит стул. Большую часть времени я сижу на нем, изучаю картину и пытаюсь понять, что делать дальше. Вы, ребята, принесли с собой всю эту технику... что мне надо было делать — весь вечер просидеть на стуле?» «Но Билл, — сказал я, — люди посмотрят наш фильм и подумают, что так ты и рисовал». Он засмеялся.*

Студенты склонны недооценивать данный этап креативного процесса (сидение и размышление), полезность делания и переделывания. Часто нам приходится бороться с собой, чтобы отвергнуть первую идею, изменить, пересмотреть или стереть первые попытки. Анри Матисс оказал нам огромную услугу, задокументировав стадии (А) создания своей картины «Розовая обнаженная» (В). Художник находится на пике успеха. Возможно, любой из этих вариантов удовлетворил бы страстного коллекционера, но для Матисса процесс рисования был поиском нового и необычного варианта популярной темы. Поиски привели Матисса к созданию картины, в которой темой является вся композиция... а не только



↑ А

Анри Матисс. Большая облокотившаяся обнаженная / Розовая обнаженная: две стадии в процессе создания (две из семнадцати фотографий, сделанных Матиссом). 1935. Холст, масло (с использованием вырезанной бумаги)



← В

Анри Матисс. Большая облокотившаяся обнаженная / Розовая обнаженная. 1935. Холст, масло

*Irving Sandler, "Willem de Kooning, 1904–1997" (obituary), Art in America (May 1997).

очевидный центр внимания, представленный обнаженной женщиной.

На рис. С показаны все стадии процесса — думать, искать, делать. Здесь зафиксированы результаты маркетинговых исследований, приведены источники, символами обозначены принятые решения, наконец, показаны стадии развития изначальной идеи — от выполнения и переопределения до оттачивания финального варианта.

В отличие от свободного художника, графический дизайнер должен держать клиента в курсе своих раз-

мышлений и процесса работы. Документальный фильм о художнике Филиппе Гастоне заканчивается тем, что он покрывает картину белой краской, чтобы начать заново. Гастон считал возвращение к началу нормальным и даже необходимым явлением. Опыт подсказывал ему, что новый вариант позволит идее выйти за рамки очевидной или общеизвестной исходной точки. Если внимательно рассмотреть картины, можно найти **пентименто**, или следы внесенных изменений. Напомним, что это латинское слово означает «художник раскаивается».

» PROCESS

develop

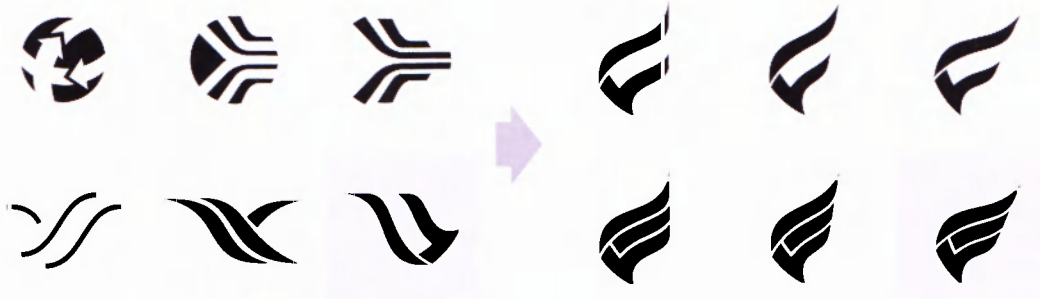
started in three different projects to create mark and logo for airPERSONA brand and used after

the analysis suggests three different solutions and the final decision is a logo variation

refine

progressed from three to two to one solution. Both solutions were developed in different logo variations

the second solution was chosen for the final logo. The logo was refined and the final logo was created



audience testing

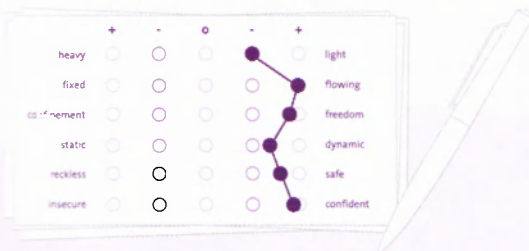
audience testing was conducted to gather feedback on the mark. A questionnaire was utilized for testing the audience's own perceptions of the mark's

audience testing was conducted to gather feedback on the mark. A questionnaire was utilized for testing the audience's own perceptions of the mark's

signature + color

the signature of the mark with the company name is two versions. The first signature with the word 'person' is larger than the word, and the second

signature with the word 'person' is smaller, the mark is purple color palette is also shown below for a consistent color usage



mark structure

four versions of the mark and its signature with an underlying grid structure. All shapes, both positive and negative, must be shown, the mark's grid will

come in use for 3-D logos and the application of the signature in the catalog



airPERSONA



© 2008 an organization to research and represent, develop and refine a trademark or servicemark for the organization.



КОНСТРУКТИВНАЯ КРИТИКА

Критика — это неотъемлемая часть обучения в художественных школах, и она имеет различные формы. Это может быть ваш прямой диалог с профессором во время работы, просмотр готовой работы всем курсом (**А** и **В**), самокритика, например в виде записей в дневнике. Критика позволяет оценить плюсы и минусы проекта. Люди творческих профессий, от художников до композиторов и писателей, как правило, знают, что критические замечания лучше отложить до того момента, пока создание дизайна или составление композиции *не будут окончены*. Свободный и гибкий подход к любой студийной работе может быть подавлен слишком резкой преждевременной критикой.

Компоненты конструктивной критики могут меняться, но она особенно ценна, когда опирается на критерии оценки произведения искусства, дизайна или учебного задания. Если цель рисунка — представить необычную или неожиданную точку зрения на объект, то уместным будет критиковать перспективу, размер, акцент и контраст рисунка, поскольку эти элементы участвуют в передаче точки зрения автора. Такая критика должна содержать указания на культурные или исторические прецеденты, то есть на то, как этот объект мог быть изображен. Рисунок разрезанного пополам яблока (вид сверху) представляет собой необычный угол зрения. Яблоко со змеей имеет особое, религиозное значение для иудеев и христиан. Оба подхода являются чем-то

большим, нежели обычное представление предмета и предлагают противоположные взгляды на него. Тем не менее каждый из этих рисунков может быть раскрыт с точки зрения композиции.

Модель критики

Конструктивная модель критики включает следующее:

Словесное *описание* того, что нарисовано.

Анализ: обсуждение того, как показаны предметы с акцентом на отношения (например, «больше чем», «ярче, чем», «слева от»).

Интерпретация: понимание значения, подоплеку или воздействия работы.

Простое упоминание яблока и змеи при описании изображения подводит нас к выводу, что рисунок — это **иллюстрация** к биологическому тексту. Дальнейшее описание, анализ и интерпретация позволяют узнать о других значениях картины и о том, на чем в ней сделан акцент. И, в случае критики, вдумчивое описание, глубокий анализ и интерпретация помогут художнику (или зрителю) увидеть иные, более глубокие аспекты изображения.

Многие разделы в этой книге, посвященные принципам и элементам искусства и дизайна, — потенциальная основа для критики. И действительно, наблюдения автора об изображении могут быть дополнены критическим анализом. Например, в тексте указывается, какой



↑ А

Профессор критикует неоконченную работу

...придает композиции выразительность, а в дальнейших рассуждениях раскрываются другие оказывающие влияние аспекты, такие как размер, расположение и ситуационный контекст.

Процесс критики — это вступление в критическую дискуссию, в которой работают художники и дизайнеры. Многие произведения искусства подлежат критическому рассмотрению, а профессиональные дизайнеры представляют свои работы на суд клиентов и членов дизайнерской команды. Будущее теории и критики

зависит от новых дизайнерских работ и произведений искусства.

Марком Тэнси сформулированы следующие типы реакции на критику (С):

Вы можете чувствовать, что ваша работа подверглась агрессивной чистке.

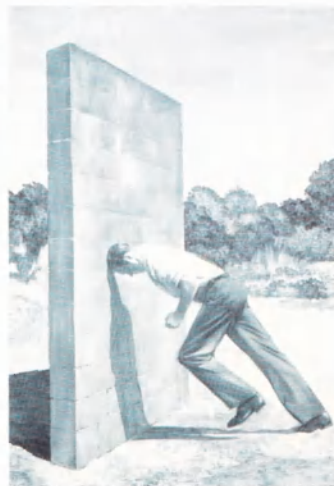
У вас возникает желание биться головой о стену.

И помните: дизайнерское решение или изображение могут дать лишь то, что вы вложили в него.



↑ В

Студенты изучают и критикуют работы друг друга



↑ С

Марк Тэнси. Краткая история модернизма. 1982. Холст, масло, три части. Коллекция Стива и Мауры Шапиро. С разрешения галереи Гагосяна, Нью-Йорк, с согласия наследников Марка Тэнси



«Джордж, ты тут?»

2 ЕДИНСТВО

ВСТУПЛЕНИЕ

Гармония 38

ЕДИНСТВО В РАЗНООБРАЗИИ

Сетка 52

ВСТУПЛЕНИЕ

Визуальное единство 40

ЕДИНСТВО В РАЗНООБРАЗИИ

Разнообразие и повторение 54

ПЕШТАЛЬТ

Визуальное восприятие 42

ЕДИНСТВО В РАЗНООБРАЗИИ

Акцент на единстве 56

СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ЕДИНСТВА

Сближение 44

ЕДИНСТВО В РАЗНООБРАЗИИ

Акцент на разнообразии 58

СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ЕДИНСТВА

Повторение 46

ЕДИНСТВО В РАЗНООБРАЗИИ

Хаос и порядок 60

СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ЕДИНСТВА

Посполнение 48

ЕДИНСТВО В ДЕЙСТВИИ

Фигуративное и абстрактное 62

СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ЕДИНСТВА

Посполнение и сетка 50

ГАРМОНИЯ

Единство, представление целостного изображения, пожалуй, подходит к понятию «правило» в искусстве настолько близко, насколько это вообще возможно. Единство означает, что элементы дизайна гармонируют, согласуются между собой; они выглядят так, словно принадлежат друг другу, как будто некая неслучайная визуальная связь свела их воедино. Другие термины, обозначающие эту же мысль, — целостность, **гармония**. Если различные элементы не гармонируют друг с другом, если они воспринимаются по отдельности и не взаимосвязаны, ваша композиция распадается, ей не хватает целостности.

Изображение **А** отличается высокой степенью единства. Элементы, изображенные на картине, имеют общие черты, что сразу бросается в глаза. Ощущение гармонии, или целостности, возникает не только в результате

понимания, что все изображенные объекты — это банки с краской. Целостность достигается за счет повторения овальных форм банок. Линейные элементы, такие как диагональные тени и палочки для размешивания краски, тоже повторяются. Подобного единства можно добиться при изображении как реальных предметов, так и абстрактных форм.

Пейзажная фотография на рис. **В** демонстрирует различные формы без буквальных повторений, но при этом все формы схожи в своей неправильности, как кусочки пазла. Гармоничная целостность форм поддерживается близостью оттенков в этом **монохромном** изображении.

Если по отдельности рассматривать силуэты на рис. **В**, становится очевидным, что все они разные. Алекс Кэмпбелл уравнивает эту вариативность единством повторения портрета своей жены Ады. Такой подход к композиции и разнообразию — сущность понятия единства.



← **А**

Уэйн Тибо. Банки с краской. 1990. Литография, ручная печать. Музей де Янг (дар семьи Тибо, 1995.99.12).
Art © Wayne Thiebaud / По лицензии VAGA, Нью-Йорк



← В

Дэймон Уинтер. Фотография из Исландии.
Communication Arts, май / июнь 2005

Откуда берется единство?

Единство, целостность проекта планируются и контролируются художником. Иногда они естественным образом возникают из выбранных элементов, как в приведенных примерах. Но чаще всего целостность отражает умение художника или дизайнера создавать единую структуру из различных деталей. Другими словами, мы говорим о композиции, которая подразумевает то же чувство организации. Точно так же как сочинение по литературе является набором случайных слов и знаков препинания, так и визуальная композиция — это не бездумное расположение каких-то элементов в заданном формате.



→ С

Алекс Кэц. Черный пиджак. 1972. Масло, алюминий (вырезанные фигуры). Центр искусств Де-Мойна (подарок в память о миссис Б.Т. Мерседит, постоянная экспозиция, 1978.7). Art © Alex Katz / галерея VAGA, Нью-Йорк

ВИЗУАЛЬНОЕ ЕДИНСТВО

Самый важный аспект визуального единства — это то, что целое должно доминировать над частями: вы должны увидеть единую структуру, прежде чем станете обращать внимание на отдельные элементы. Каждая деталь должна вносить свой вклад в общий эффект, но если зритель видит только набор фрагментов и частей, значит, визуальное единство отсутствует.

Это отличает дизайнерский подход от простого наклеивания вырезок или предметов коллекционирования в альбом, в котором каждый предмет рассматривается и изучается по отдельности, а переходя к следующему сувениру, вы забываете о предыдущем. Результат может быть интересным, но это не целостный дизайн.

Изучение визуального единства

Коллаж на рис. **А** напоминает памятный альбом тем, что содержит множество индивидуальных изображений. Однако здесь мы в первую очередь видим структуру, соединяющую детали вместе, а затем начинаем рассматривать элементы по отдельности. Визуальное единство доминирует.

↓ **А**

Карл Блоссфельдт. Усики тыквы. Работы Карла Блоссфельдта, архив Карла Блоссфельдта. Ann and Jurgen Wilde, eds., Karl Blossfeldt: Working Collages (Cambridge: MIT Press, 2001), с. 54



Не следует путать содержательное и визуальное единство. Визуальное единство подразумевает, что есть очевидная глазу гармония, или согласованность элементов. Можно говорить о том, что для страниц из памятного альбома характерно единство элементов, потому что их связывает общая тематика (семья, свадьба, отдых на море), но это концептуальное единство, а не целостность, наблюдаемая глазом. Объединяющая идея не обязательно порождает прочную визуальную композицию. То, что на рис. **А** изображены виды растений. — это интересный факт, но целостность создает не сама повторяющиеся закручивающиеся линии и схожие цвета. Целостное изображение призывает нас выделить элементы, найти в них схожесть и различия.

Единство на рис. **В** обеспечивает не тот факт, что четыре изображенные девочки — сестры (об этом мы можем узнать из названия). Фигуры связаны между собой белым цветом передников и платья. Часто встречающийся серо-голубой цвет также добавляет композиции целостность. Даже единичный элемент — красная штора — находит повторение в красном платье одной из девочек. Многие детали живописного полотна привлекают наше внимание, но это целостная картина.

Потребность в визуальном единстве ярче всего проявляется в дизайне шрифтов. Будь то жирный, обычный или курсив, на первое место выходит общность дизайна. Такие разные в написании буквы, как «О» и «Z», должны быть из одной гарнитуры шрифта. На рис. **С** продемонстрирован хороший пример такого дизайна.



↑ В

Джон Сингер Сарджент. Дочери Эдварда Дарли Бойта. 1882. Холст, масло. Музей изящных искусств, Бостон



sprout

entrees

with seasonal vegetables
OWNED IN THE PACIFIC OCEAN
mizuna and mussels

stew with root vegetables
FROM EMERSON FARM
jeru stem artichoke puree

twix i with chapter
MONTJOYE FARMS
roasted sunchoke

ed bass with snap p

roasted chicken with butt
FARTURE-RAISED ORGANIC CHICKEN
\$32 Roasted over an open f

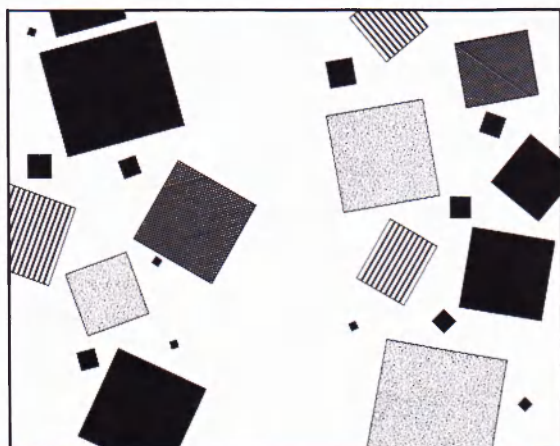
braised short ribs over eg
FREE-RANGE GRASS-FED BISON
\$40 Served with a celery ri

paella basques with house
HOUSE-CURED CHORIZO FROM L
\$32 Served over saffron ric

braised shoulder of lamb

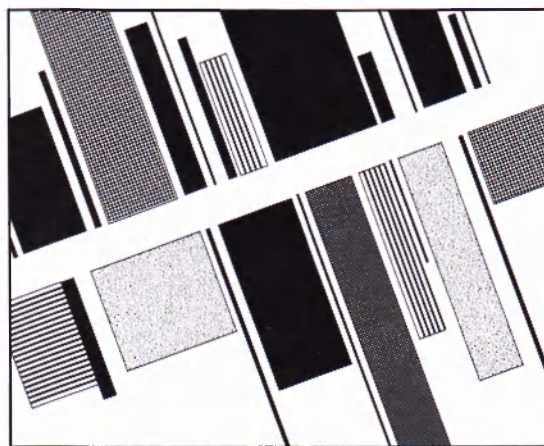
↑ С

Хефлер и Фрер-Джонс. Шрифт Sentinel



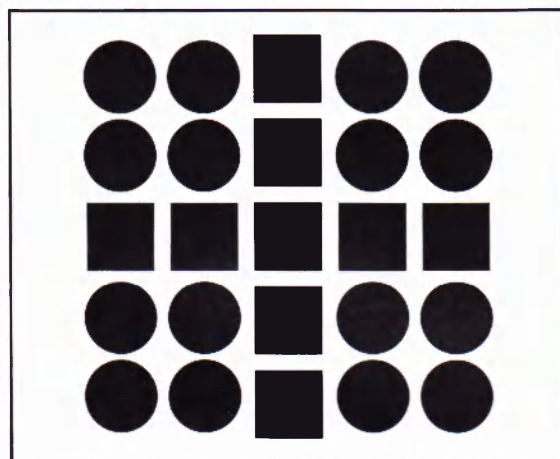
↑ **A**

Мы сразу видим две группы форм



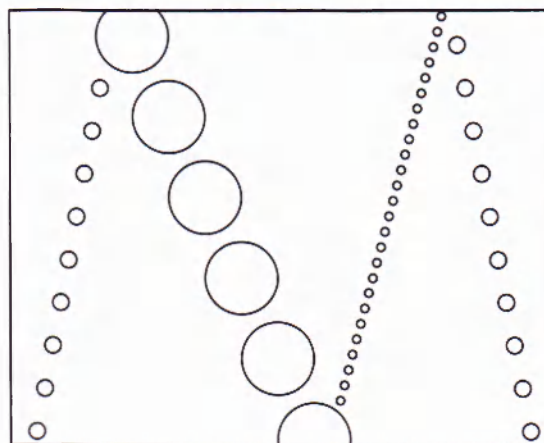
↑ **B**

Белая диагональ так же очевидна, как две группы прямоугольников



↑ **C**

Мы группируем одинаковые формы и видим в центре знак «плюс»



↑ **D**

Круги как будто образуют «линии», и мы видим букву М

ВИЗУАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ

Работа дизайнера по созданию визуального единства упрощается тем, что зритель сам ищет организацию в элементах, что-то, что их связывает друг с другом. Он не хочет видеть сумбур и хаос. Дизайнер должен предоставить знаки, но зритель и без них пытается разглядеть общую структуру и целостность. Если такая структура не находится, человек может просто проигнорировать изображение.

Исследования восприятия доказали существование этого феномена. С начала XX века психологи проделали огромную исследовательскую работу по проблемам восприятия, пытаясь понять, как взаимодействуют зрение и мозг. Значительная часть таких трудов, конечно, слишком научна и специфична, но некоторые основные открытия могут быть полезны художнику или дизайнеру. Среди направлений исследования восприятия наиболее известна теория **гештальта**, или визуальная психология.

Как мы ищем единство

Рассмотрим несколько понятий, дающих самое общее представление об исследованиях восприятия. Ученые установили, что наблюдатели стремятся группировать предметы, похожие друг на друга, в более крупную единицу. Наше первое впечатление от рис. **A** — это не просто отдельные квадраты, а две группы небольших элементов. Сходным образом **негативное** (или пустое) **пространство** кажется организованным. На рис. **B** зрители сразу выделяют две серии элементов. Однако грани предметов образуют две черты, поэтому впечатление о существовании наклонной диагональной формы так же сильно, как и о наличии различных прямоугольников.

Наш мозг стремится связывать и группировать предметы одинаковой формы. Поэтому на рис. **C** крест, или знак «плюс», более очевиден, чем узор, образуемый мелкими формами. На рис. **D** структуру составляют не множество

кругов разного размера, а вместо этого глаз объединяет круги одного размера, образуя из них «линии». Линии организованы так, что мы видим букву «М».

Мы опознаем элементы, составляющие рисунок Ричарда Принса (Е). — это три эллипса и круг на светлом фоне. Близко расположенные формы образуют совокупность, и мелкие части уступают место единой структуре. Можно рассмотреть испуганное лицо клоуна. Такое прочтение подтверждается названием композиции («Мой смешной Валентин») и показывает, как мы проецируем «лицо» на совокупность геометрических элементов.

Желание сформировать визуальное целое может сослужить службу и в архитектуре. Бобур (рис. F) — центр искусства и культуры в Париже. Снаружи здания расположены трубы с эскалаторами и другие детали конструкции, которые обычно помещаются внутри. Постоянное повторение вертикальных воздухопроводов, квадратная каркасная конструкция и круглые отверстия придают потенциально хаотичному нагромождению труб и арматурных соединений визуальную целостность. Это здание значительно отличается от окружающих домов, что еще больше усиливает его визуальную идентичность. Наш мозг ищет похожие элементы, и, распознавая их, мы видим цельное дизайнерское решение, а не хаос.

↓ E

Ричард Принс. Мой смешной Валентин. 2001. Шелк, натянутый на подрамник, акрил. С любезного разрешения Галереи Барбары Глэдстоун, Нью-Йорк. © Richard Prince



Gestalt

MODULE

↓ F

Павильон Роджера Ове Аруп и партнеры. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду (Бобур), Париж. 1971–1977



СБЛИЖЕНИЕ

Простой способ достичь единства — то есть сделать так, чтобы разрозненные элементы смотрелись, будто имеют друг к другу отношение, — это поместить их близко друг к другу (**сближение**). Четыре элемента на рис. **А** кажутся изолированными, не взаимосвязанными. Расположив их рядом друг с другом (**В**), мы начинаем оценивать их как единую структуру. Близость — это общий объединяющий фактор, благодаря которому мы распознаем созвездия в небе и, между прочим, умеем читать. Измените близкое расположение, которое превращает буквы в слова, и чтение превратится в трудно-выполнимую задачу.

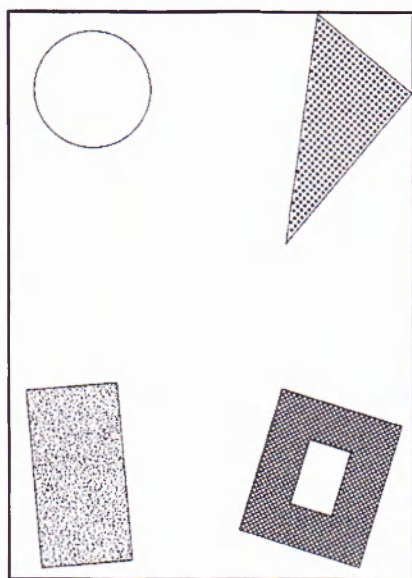
Сближение в композиции

Картина Томаса Эйкинса, на которой изображены купающиеся в озере мужчины (**С**), наглядно демонстрирует идею сближения в композиции. Светлые тела пловцов контрастируют с темным фоном. Однако эти светлые элементы не распределены по полотну хаотично, а, согласно

принципу сближения, продуманно упорядочены в единое единство. Фигуры образуют равносильный треугольник в центре картины. На этом треугольнике основан устойчивый объединяющий эффект.

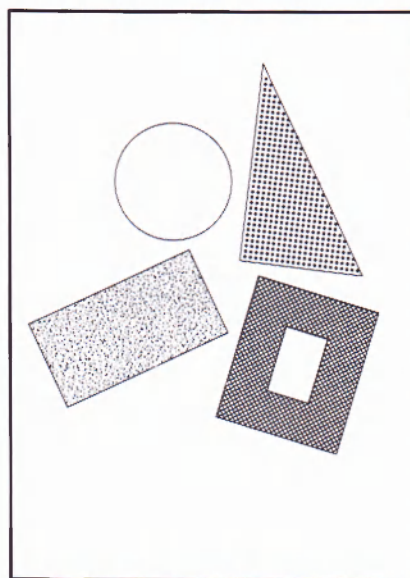
Картина Эль Лисицкого «Вот два квадрата» (**Д**) — беспредметная «конструкция» из нескольких родственных фигур. Они рассказывают историю о радикальном подходе к визуальной коммуникации в начале XX века. В этом примере (одном из шести в серии) черный квадрат, наклоненный красный квадрат и текст внизу соединены друг с другом близостью расположения. Лисицкий использует принцип, показанный на рис. **В**, для объединения трех частей в единый ансамбль, что сдерживает дерзкий красный квадрат в рамках композиции.

Сближение — самый простой способ достичь целостного единства, и этот прием использован во многих произведениях искусства. Если нельзя воспользоваться сближением (то есть при использовании изолированных элементов), художник должен уделить внимание другим способам объединения изображения.



↑ **А**

Изолированные друг от друга элементы кажутся не взаимосвязанными



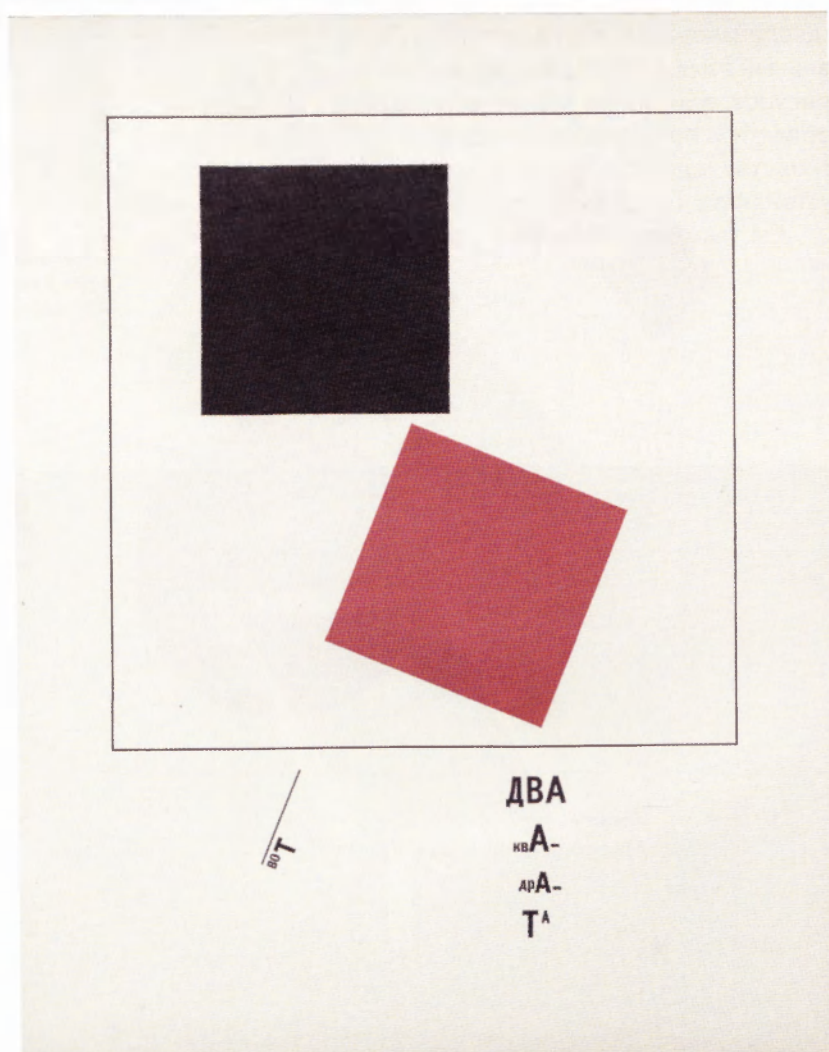
↑ **В**

Если расположить предметы близко друг к другу, они будут восприниматься как группа



← С

Томас Эйкинс. Плавание. 1885. Холст, масло. Коллекция Музея Амона Картера, Форт-Уэрт, Техас



← D

Казимир Малевич. Два квадрата. Продолжающаяся линия. 1922. Холст, масло. Коллекция Музея Амона Картера, Форт-Уэрт, Техас

СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ЕДИНСТВА

ПОВТОРЕНИЕ

Ценный и широко используемый прием для достижения визуального единства — **повторение**. Что-то просто повторяется в различных частях композиции и таким образом связывает их воедино. Повторяющимся элементом может быть практически все, что угодно: цвет, форма, фактура, направление или угол. На рисунке Софи Тойбер-Арп (**A**) композиция базируется на одной форме — круге с двумя округлыми вырезами. Эта форма повторяется в различных размерах и позициях. В результате получается композиция, которая едина, но непредсказуема.

Дизайн логотипа Джо Миллера для *space 47* (**B**) также демонстрирует единство, достигнутое путем повторения. В этом случае речь идет не о множественных повторях, а о простом повторе с одним отличием, которое сразу превращает «4» в «7». Нахождение этого отличия интересно и увлекательно для зрителя, поэтому логотип хорошо запоминается.

Повтор как элемент единства не ограничивается геометрическими фигурами. На рисунке тушью (**C**) мы видим множество быстрых, динамичных штрихов. Эти линии очерчивают волосы, куртку, густые брови и т. д., но одинаковая манера нанесения объединяет их в визуальный язык. Представьте, насколько иным был бы этот рисунок, если бы мы заменили штрихи точками в одной области и попытались бы достичь фотографического сходства в другой. Три разных метода разрушили бы устойчивую целостность портрета.

См. также обсуждение в главе 6 «Ритм».



↑ A

Софи Тойбер-Арп. Композиция с кругами, образованными кривыми. 1935. Бумага, гуашь. Музей искусств Берна (дар миссис Маргерит Арп-Харенбах)



← B

Дизайнерская компания Джо Миллера. Дизайн логотипа для space 47. 47 East William Street, Сан-Хосе, Калифорния 95112



Дон Бакарди. Без названия II. 19 августа, 1985. Работы на бумаге (рисунки, акварели и т. д.). Бумага, акрил

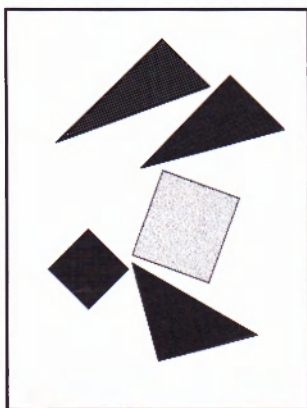


СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ЕДИНСТВА

ПРОДОЛЖЕНИЕ

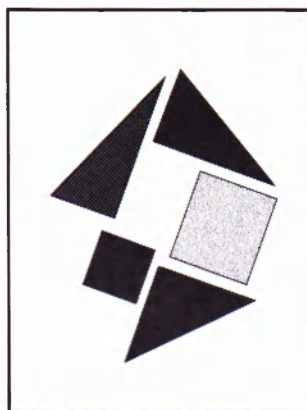
Третий способ достичь единства — это **продолжение**, более тонкий инструмент, нежели сближение или повторение, которые довольно очевидны. Продолжение означает, что что-то «продолжается». Обычно это линия, плоскость или направление от одной формы к другой. Взгляд зрителя ненавязчиво ведут от одного элемента к следующему.

На рис. **А** элементы объединены близостью и характером. На рис. **В** взаимосвязь форм еще сильнее, поскольку композиция составлена таким образом, что взгляд легко скользит от одного элемента к другому. Но переход от формы к форме неслучаен. Они организованы в определенную последовательность.



↑ **А**

Близость и схожесть объединяют дизайн



↑ **В**

Единство тех же элементов усилено

Продолжение, едва заметное или нарочито

Верхняя часть головы спящей девочки и ее вытянутая рука связаны с волнистой линией спинки дивана. Это едва заметное продолжение создает единую продолжающуюся линию в картине «Гостиная» (С). Другие едва заметные продолжающиеся линии визуально объединяют многие формы и цвета, которые в противном случае составляли бы хаотичную композицию.

Нарочитая или более очевидная форма продолжения привлекает нас во многих работах Йен Гундеса. В ее серии фотографий верх каждого проезжающего грузовика визуальнo уравнивается с отдаленной линией крыш домов или столбом на переднем плане. Такое расположение соединило эти одиночные элементы в мгновение, создав целостное изображение. На рис. **Д** продолжение менее явное, что обуславливает постепенное перемещение взгляда по картине. Одна линия ведет к следующей, и выстраивание их в одну линию является частью этого движения.

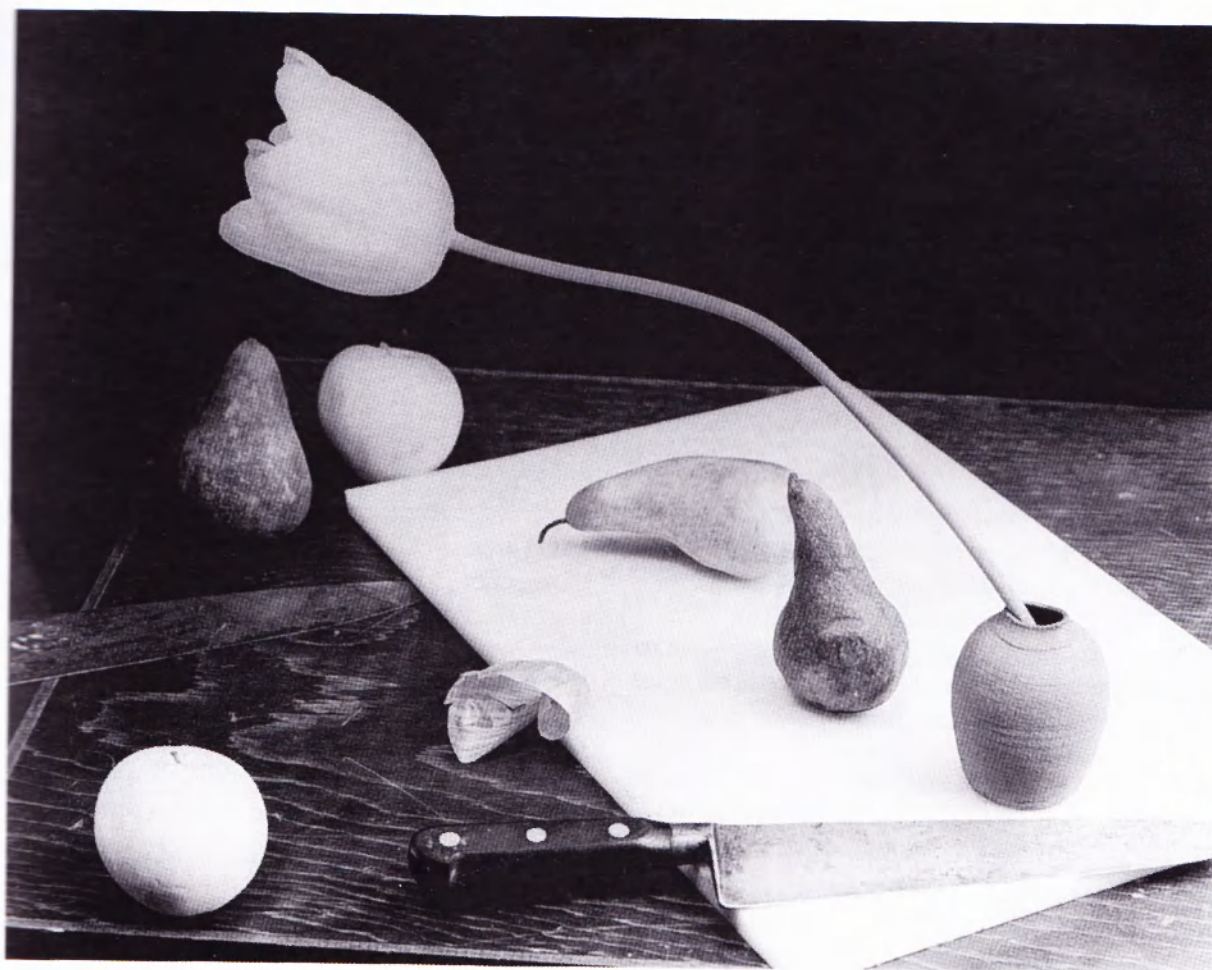
Трехмерный дизайн

Продолжение может быть не только в двухмерной композиции. В трехмерных формах, например автомобиле, показанном на рис. **Е**, этот принцип дизайна также может использоваться. В данном случае линия ветрового стекла продолжается как наклонная линия, идущая вверх по крылу. Пологая кривая по верху крыла соединяет переднюю фару и выступ на дверце, ведущий к ручке.

↓ **С**

Бальтюз (Бальтазар Клоссовски де Рола). Гостиная. 1941–1943. Холст, масло. Институт искусств Миннеаполиса





↑ D

Йен Грувер. Без названия. 1987. Желатиновая галогено-серебряная печать. Janet Borden, Inc.



→ E

Рестер BMW Z4,
2003. С любезного
разрешения BMW of
North America, LLC

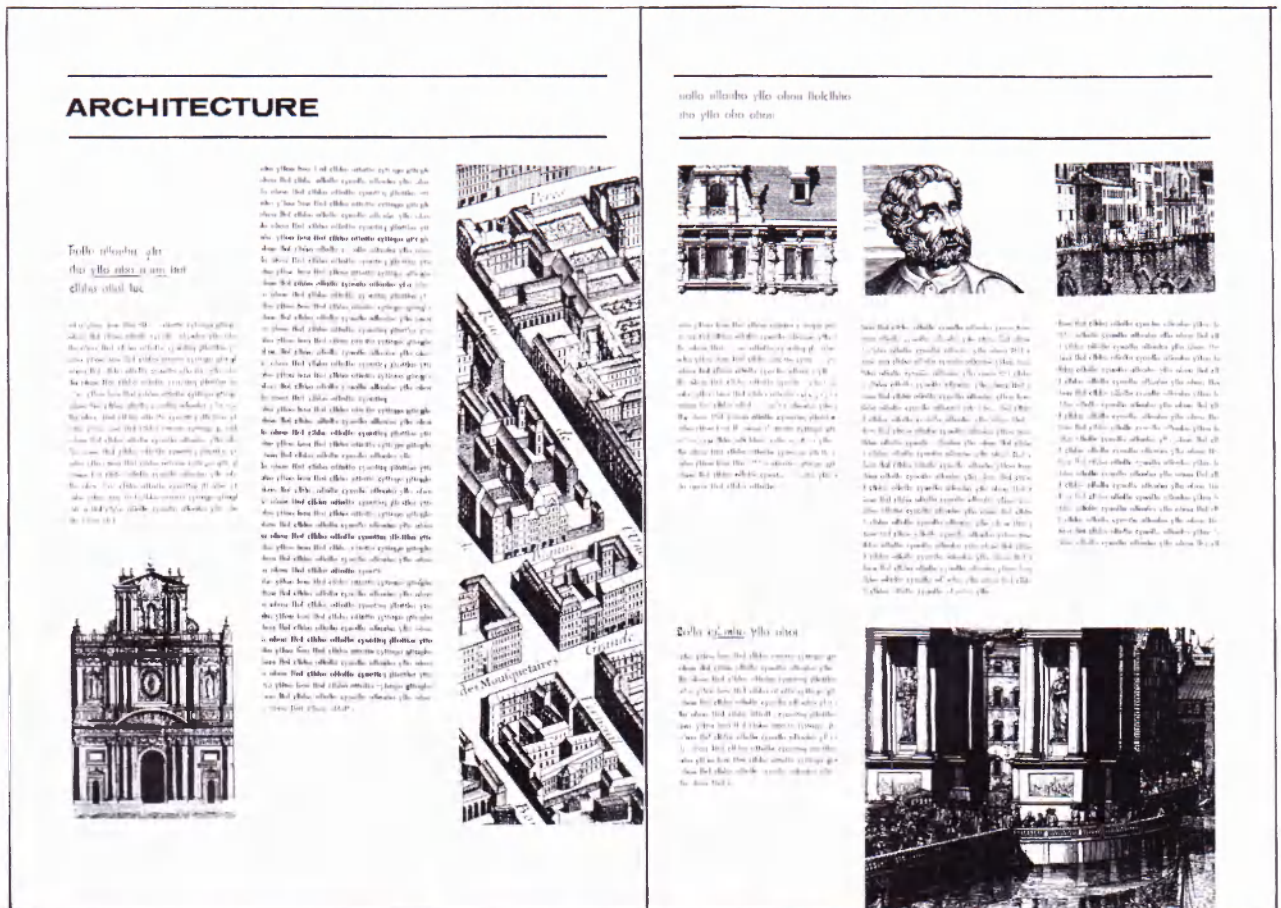
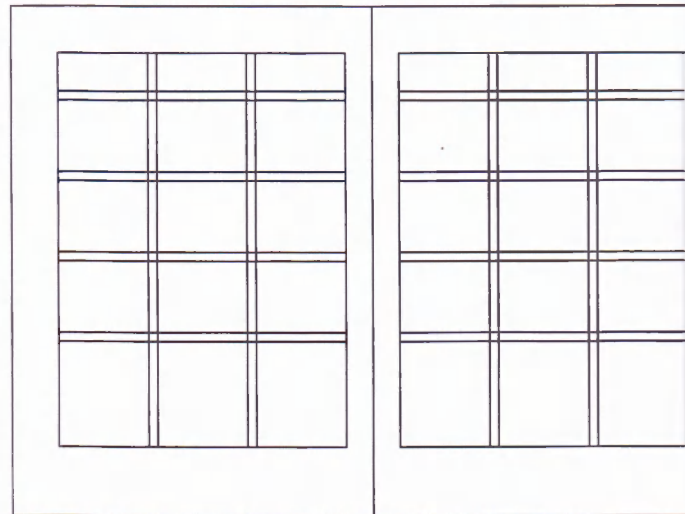
СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ЕДИНСТВА

ПРОДОЛЖЕНИЕ И СЕТКА

Как мы узнали, продолжение — это намеренная компоновка различных фигур с выстраиванием их форм таким образом, что фигуры «продолжаются» от одного элемента к другому в рамках изображения.



Сетка определяет поля страницы и делит формат на зоны для последующей верстки



Сетка не обязательно приводит к скучному, однообразному дизайну полос

Сериальный дизайн

При работе над дизайном художник имеет почти неограниченные возможности для применения идеи предложения. Однако задача меняется, если речь заходит о дизайнерском решении серии изображений. В этом случае дизайнер должен не просто обеспечить единство композиции отдельной работы, а создать несколько вариантов, каким-то образом связанных между собой. Другими словами, все произведения должны выглядеть как часть «серии», в которой преобладает одна объединяющая тема. Это непростая задача. Для успешного дизайна книг, каталогов, журналов, брошюр и прочего необходимо владеть этим умением.

Использование сетки

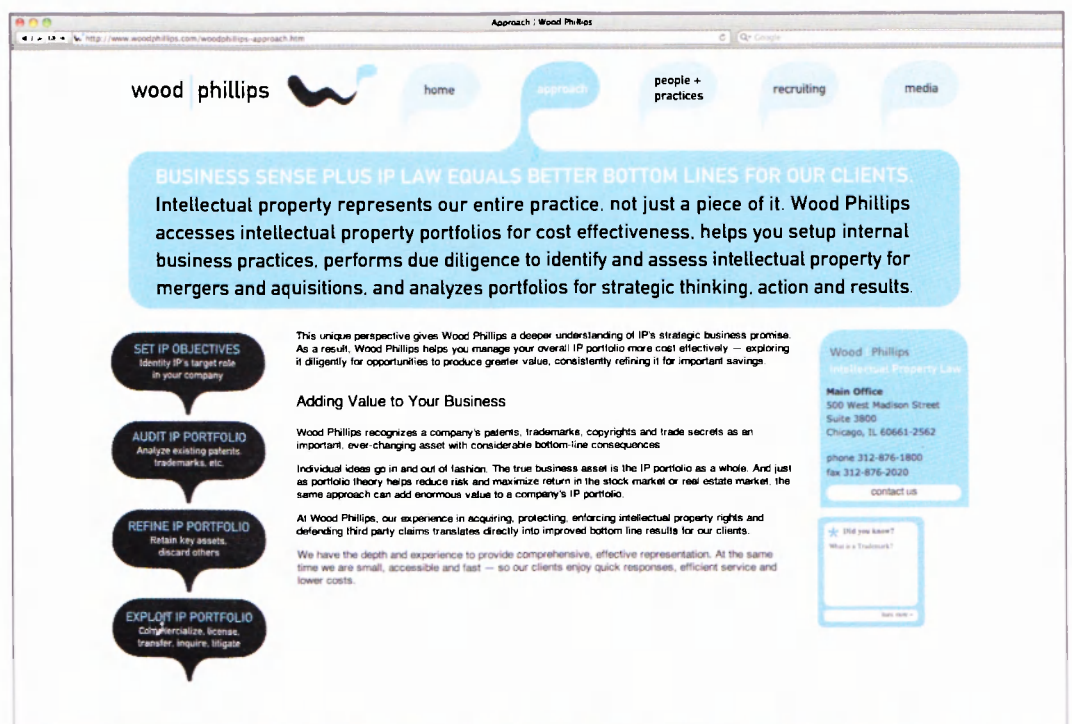
Принцип продолжения необходимо использовать и для того, чтобы указать на визуальную взаимосвязь между элементами более отдельными дизайнерскими решениями в рамках серии. В серии в качестве вспомогательного средства часто используется сетка. Художник начинает с того, что рисует **сетку**, вертикальные и горизонтальные пересекающиеся линии, которые делят страницу и создают каркасную структуру, как на рис. А. Этот «каркас» используется на всех последующих полосах для обеспечения правильного расположения чистого и заполненного

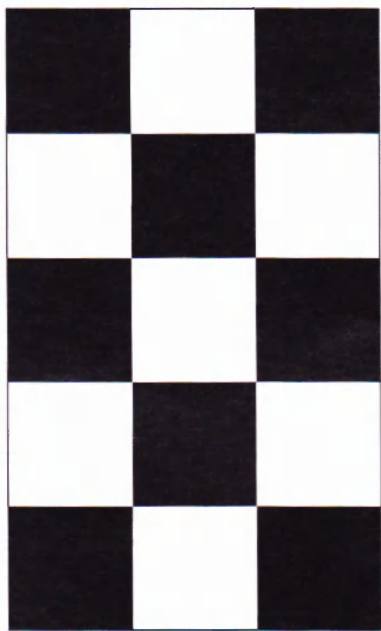
пространства. Есть бесчисленное множество возможностей для разделения любого формата на области, или **модули**, так что какого-то predetermined решения не существует. При создании сетки зачастую приходится учитывать ряд технических характеристик, которые определяют решение. Но основная идея понятна.

Использование единой сетки (или разделения пространства) на каждой странице может привести к однообразию и, следовательно, скучной монотонности. Но это не обязательно так. В любых заданных рамках возможны вариации, как это сделано при верстке полос на рис. В.

Веб-дизайн

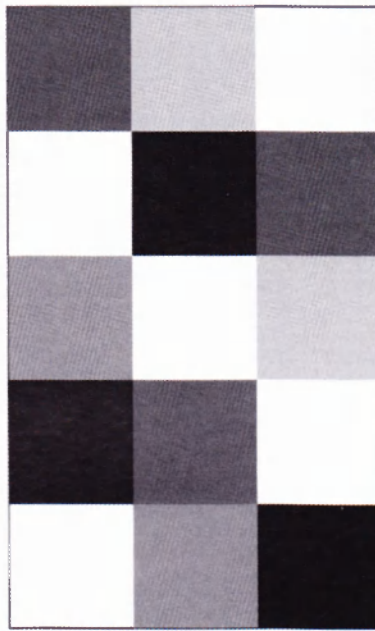
Само по себе применение сетки не гарантирует удачной композиции, как мы видим на примере дизайна различных сайтов в Интернете. Во многих случаях использование сетки ведет к пресному дизайну. С другой стороны, рис. С — это простая, но свежая трактовка ограничивающего формата баннера вверху и колонок внизу. В данном случае текучая форма логотипа компании повторяется в заголовках колонок. Когда вы кликаете по заголовку, колонка уходит вниз (как и ожидалось), но она «выливается» из заголовка. Повторение этой текучей темы базируется на единстве, заложенном в сетку-основу.





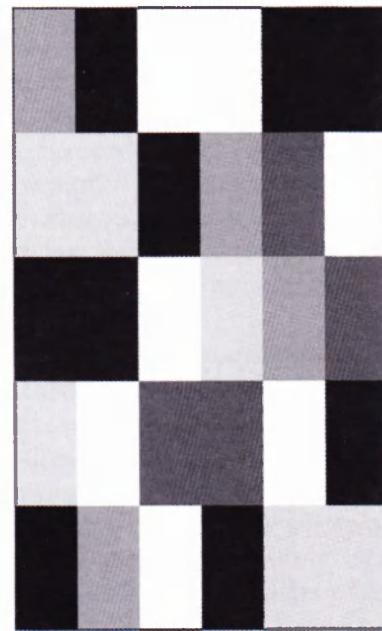
↑ **A**

Шахматная доска демонстрирует единство



↑ **B**

Вариации делают дизайн интереснее



↑ **C**

Вариации безграничны

СЕТКА

Слово «дизайн» подразумевает, что различные компоненты изображения организованы в целостную композицию. Любое дизайнерское решение должно стремиться к визуальному единству.

Эффективное использование сетки

Для узора шахматной доски на рис. **A** характерно полное единство. Легко заметить постоянный повтор форм и очевидную последовательность правильных поверхностей. К сожалению, получилось довольно скучно. Решение на рис. **B** имеет то же повторяющееся разделение пространства, но оно не смотрится так уныло, как предыдущее. Благодаря некоторым изменениям (вариациям) дизайн стал более интересным. На рис. **C** изменений еще больше, так что монотонная шахматная доска с рис. **A** уже не вспоминается, но основные элементы единства по-прежнему присутствуют. Таково содержание принципа единства в разнообразии. Четкое ощущение, что изображение целостное, никуда не уходит, но вариации оживляют образ. Формы повторяются, однако, возможно, изменится их размер; а один и тот же цвет будет иметь разную яркость.

На картине Пауля Клее (**D**) в качестве основы разделения пространства вновь использован рисунок шахматной доски. Вместе с тем это разграничение более сложное, а расположение цветов создает предсказуемый **ритм** светлых и темных пятен (в отличие от рис. **C**). Комплексное цветовое решение превращает потенциально скучную структуру в картину с яркими и едва различимыми частями.

В основу литографии Роберта Раушенберга (**E**) также положен рисунок шахматной доски, но здесь компоновка нарочито небрежная, с нахлестами и наплывами краски, разрушающими первоначальную модель. Общий формат обеспечивает единство коллажа, составленного из произведений искусства различных эпох, которые соперничают за наше внимание.

Акварель с анималистическими зарисовками на рис. **F** также базируется на сетке, но она не напоминает шахматную доску. Каждое изображение уникально, а с другими его роднит стиль и композиционная структура сетки.



D
Пьетро Келли — Новая гармония. 1936. Холст, масло. Музей
Питтенхайма, Нью-Йорк. 71.1960



E
Роберт Раушенберг. Столетний сертификат. 1969. Цветная
литография. Art © Robert Rauschenberg / по лицензии VAGA,
Нью-Йорк. Цифровое изображение © Музей Метрополитен /
Art Resource



UNITY WITH VARIETY



F
Элмер Грей. Примитивистические
фигуры. 1917-1920. Бумага, акварель.
Смитсоновский музей американского
искусства. Коллекция Корбина —
Амстердам (дар Элис Россин)

РАЗНООБРАЗИЕ И ПОВТОРЕНИЕ

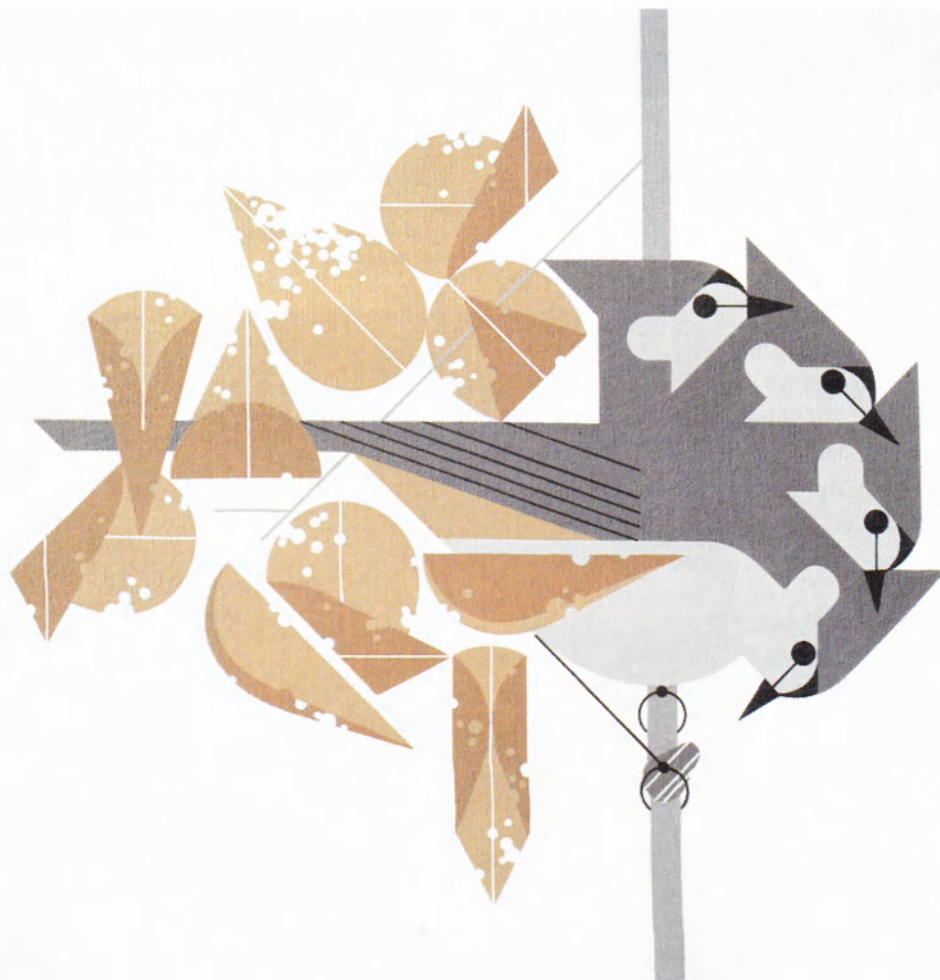
Применяет ли художник (дизайнер) принцип единства в разнообразии намеренно и целенаправленно или же у хорошего специалиста это получается автоматически? Точного ответа нет. Единственное, что мы знаем, — этот принцип есть в произведениях искусства всех эпох, всех культур и всех частей света.

Разнообразие вызывает визуальный интерес

В картине Чарли Харпера, на которой изображена птица, клюющая семечко подсолнуха (А), повтор реализован двумя различными способами. Головы образуют геометрически четкую повторяющуюся последовательность. Это изображение не без юмора показывает характерную для хохлатой синицы манеру клевать. Листья также повторяются и тоже имеют геометрическую форму, но в этом случае разнообразие заключается в том, как они сложены и повернуты. Эта картина типична для иллюстраций Харпера, которые легко узнать благодаря геометрическому единству, обогащенному неожиданными вариациями темы.

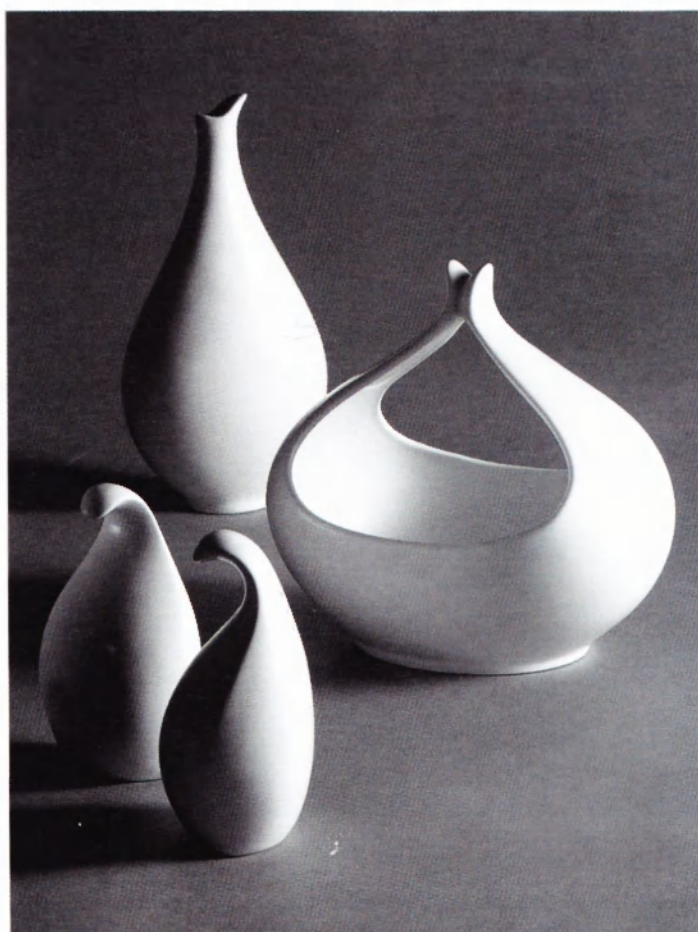
При использовании принципа единства в разнообразии в серии фотографий на рис. В был выбран более жесткий подход. Сама по себе тема промышленных зданий может не привлечь нашего внимания, но разнообразие изображений, вписанных в формат сетки, сразу призывает к сравнению и сопоставлению. По-видимому, идея взаимосвязанных вариаций отвечает базовой потребности человека в визуальном интересе, которого можно достичь без теоретических рассуждений об эстетике.

Осознанное (или намеренное) использование принципа единства в разнообразии не уменьшает удовольствие, получаемого нами, зрителями, удовольствия. Нарочитое применение принципа — это не недостаток. Целостность сразу видна в наборе функциональных керамических изделий (рис. С). Сосуды Евы Цейзель как будто обрели форму естественным путем, как распускающиеся листья или набухающие стручки. Один и тот же небольшой элемент на верхней части каждого предмета, с одной стороны, просто завершает ручку, а с другой — представляет собой росток.



↑ А

Чарли Харпер. Оригинальная картина для синицы Тидбит (хохлатой синицы). 1975. Холст, акрил



↑ В

Бернд и Хилла Бехер.
Индустриальные фасады.
1970–1992. Пятнадцать
черно-белых фотографий
(объединены в группу).
Художественная галерея
Олбрайта — Нокса, Буффало,
Нью-Йорк (фонд Сары
Нортон Гудьер, 1995)

← С

Ева Цейзель. Классический
век: кувшинчик для
растительного масла,
соусница, солонка и
перечница. Керамика.
Произведено Royal Stafford,
Англия

АКЦЕНТ НА ЕДИНСТВЕ

Художник или дизайнер располагает широкими возможностями для реализации любого художественного принципа в рамках заданной структуры. Так обстоит дело и с принципом единства в разнообразии. Положение, согласно которому в дизайне должно быть как рациональное качество единства, так и живое качество разнообразия, никак не ограничивает и не ущемляет художника. Принципом может быть охвачено многообразие самых разных изображений. Однако им можно и пренебречь в целях достижения экспрессии.

Единство через повтор

На этих страницах показаны удачные примеры объединяющего повторяющегося элемента. Вариации присутствуют, но они поданы сдержанно, незаметно. На фотографии **А** запечатлены тысячи паломников в Мекке во время хаджа. Большое количество людей всех рас,

национальностей и слоев общества объединяет простая белая одежда.

Взглянув на изображение **В**, мы сразу понимаем, что все нарисованные на ней растения — ирисы. Как и в других японских ширмах этого периода, композицию прочно объединяет повторение природных форм. Но это не обои. Нет двух одинаковых листьев или цветков, и взор улаживают мягкие вариации одной темы.

Визуальное единство, достигнутое путем повтора, очевидно в изображении близнецов. На фотографии Лоретты Люкс (**С**) оно дополняется одинаковыми платьями в горошек. Это стандартное изображение близнецов, одетых одинаково, подчеркивается пустым фоном. Мы вынуждены искать малейшие различия между двумя девочками. В данном случае прочное единство создается странным, даже тревожащим противодействием любой попытке увидеть в девочках две отдельные личности.



↑ **А**

Мечеть аль Харам, Мекка, Саудовская Аравия. Каждый год более двух миллионов мусульман простираются ниц у этой мечети во время хаджа. Национальное географическое общество



↑ В

Shiga Korin. Ирисы. Период Эдо, ок. 1705. Шестипанельная ширма (одна из двух). Музей искусств Незу, Токио



↑ С

Лоретта Люкс. Саша и Руби. 2005. Печать Илфохром

АКЦЕНТ НА РАЗНООБРАЗИИ

Два художника спорят о картине:

Это великая картина из-за единства одинаковых форм, — говорит один.

Ты с ума сошел! Именно вариации и контрасты делают ее великой! — отвечает другой.

И оба правы.

Жизнь не всегда упорядоченна и рациональна. Чтобы выразить этот аспект жизни, многие художники намеренно умаляют важность объединяющего работу компонента, так что элементы, по крайней мере при

поверхностном взгляде, кажутся беспорядочными и свободными от любых формальных ограничений. В показанных ниже работах элемент разнообразия очень силен.

Вариации форм, размеров, цвета и жестов

В картине «Снятие с креста» (А) единство обеспечивают волнообразные кривые, идущие через все полотно. Последовательность в произведении сильно выражена, взгляд зрителя по очереди обводит сложные одежды с широкими складками и тела. Разнообразие подчеркивается цветом и почти безграничным количеством чуть заметных различий в человеческих телах.



↑ А

Понтормо. Снятие с креста. Капелла Каппони церкви Санта-Феличита, Флоренция, Италия

↓ В

Элизабет Мюррей. Прогресс художника. Весна 1981. Холст, масло, 19 панелей. Приобретено фондом Бернхилла и передано в дар Агнес Гунд. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Второе изображение палитры художника Эли-
 (В) можно сравнить с картиной Понтормо
 — как неправильный пазл, пыта-
 Острые треугольные пространства
 и их угловые формы контрастируют
 формой палитры. Простая композиция из
 и углов подчеркивается яркими цветами,
 на фоне черного. С этой точки зрения
 выразили динамизм через разнообразие
 объединяющие элементы, чтобы компо-
 распалась.

Агрессивность, почти уродливость характеризует
 беспорядочную кучу потрепанных книг в **ассамбляже**
 Джорджа Хермса (С). На первый взгляд предметы как
 будто хаотично раскиданы и с трудом удерживаются
 вместе. Однако визуальное единство обнаруживается
 в строгой крестообразной структуре и ограниченном
 количестве цветов, среди которых доминируют корич-
 невый, черный и белый.



↑ С

Джордж Хермс. Библиотекарь. 1960. Ассамбляж: деревянный ящик, бумага, медный колокольчик, книги, крашеная табуретка. Музей Нортон Саймона, Пасадина (дар Молли Барнс, 1969)

ХАОС И ПОРЯДОК

Без единства изображение или дизайн становятся хаотичными, «нечитабельными». Без разнообразия они скучны, безжизненны и неинтересны. Абсолютный хаос и абсолютная систематичность неприемлемы.

Фотография полосы рекламных щитов (рис. А) показывает нам беспорядочное нагромождение конфликтующих друг с другом графических изображений, каждое из которых соревнуется с другими за наше внимание. В этом случае информационная перегрузка гасит новизну, или разнообразие, отдельных знаков и оставляет нас огушенными получившимся в итоге хаосом.

На фотографии В запечатлено безликое единство коттеджного поселка. Была сделана попытка разнообразить фасады, но сзади дома все одинаковые. Через несколько лет здесь появится разнообразие

красок, ландшафтного дизайна и некоторые экстравагантные изменения. Такая свобода самовыражения может привести к противоречию между удобством и оригинальностью.

В модели музея Гуггенхайма в Бильбао, спроектированного Фрэнком Гери (С), сделан эффектный, но логически последовательный акцент на разнообразии. Различные пологие кривые линии контрастируют с прямыми и угловыми архитектурными элементами, а также с окружающей застройкой. Кривые линии различаются по направлению, размеру, форме. В этом случае многообразие архитектурных форм достигнуто благодаря использованию компьютерной дизайнерской программы для проектирования самолетов. Вы видите, какой контраст может предложить разнообразие в рамках одного целого.



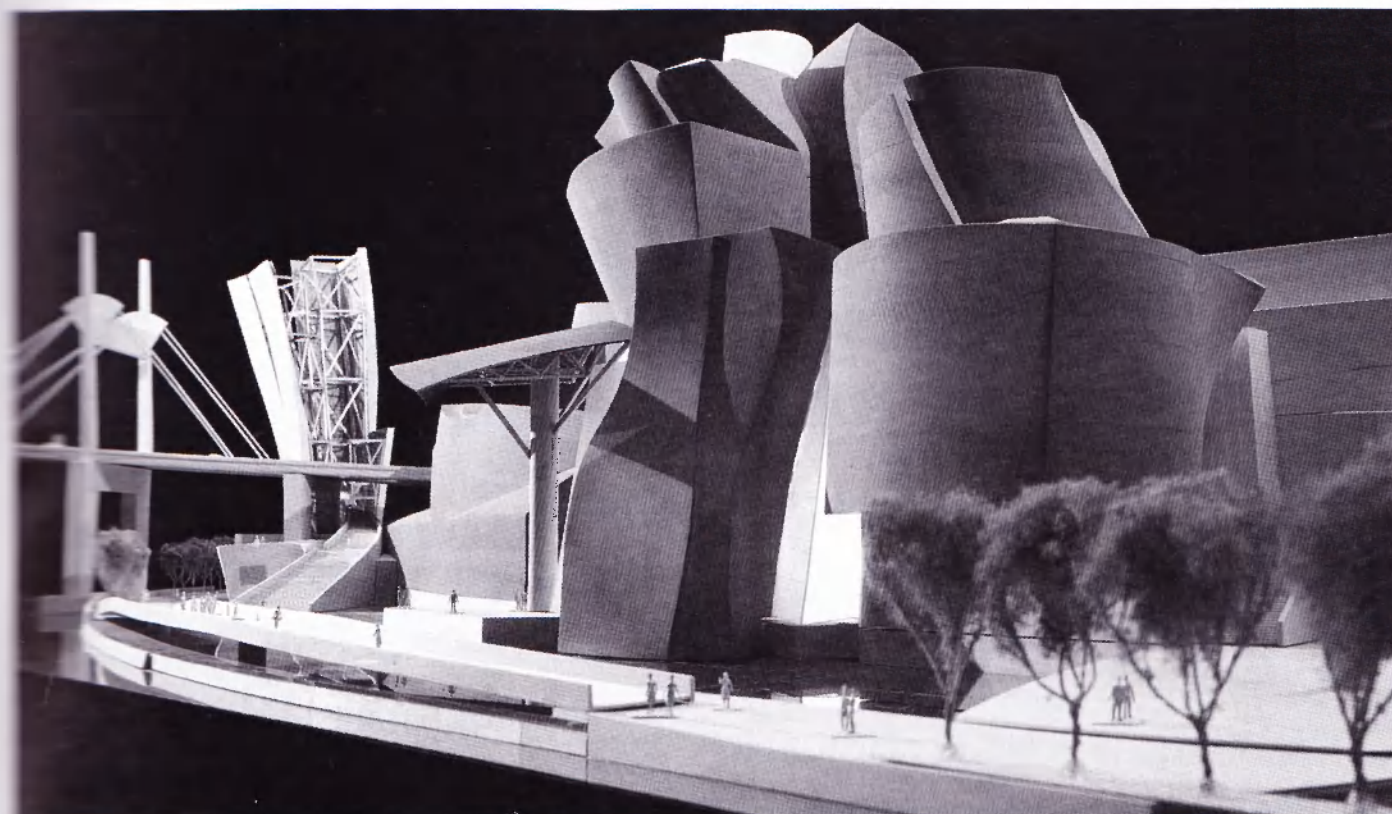
↑ А

Рекламные щиты создают визуальный хаос вдоль шоссе 66 в Кингмене, Аризона



В

Максимальное единство коттеджного поселка



С

Модель музея Гуггенхайма. Бильбао, Испания

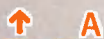
ФИГУРАТИВНОЕ И АБСТРАКТНОЕ

Ранее, обсуждая работы Понтормо и Мюррей (см. **А** и **В** на с. 58), мы изучали единство и разнообразие на примере фигуративных и абстрактных произведений искусства. Единство — это не просто связанные между собой органические формы или геометрические элементы. Постигание единства — простое и мгновенное чувство, что композиция пронизана перекликающимися взаимосвязями. Элементы, образующие целостность, могут быть простыми или же сложными и малозаметными.

Сюжет картины Жерома (**А**): дуэль после бала-маскарада. Персонажи расположены на снежном поле, представляющем собой как бы пространство сцены. Пейзаж на заднем плане и ждущая карета — такие же приближительные и схематичные, как задник сцены. Главным образом единство достигается за счет использования **сближенной цветовой гаммы**, благодаря чему трагические фигуры выделяются на общем фоне и контра-

стируют друг с другом. Единство есть и в сближении персонажей, и в линии последовательности, идущей от убитого Пьеро к уходящему Арлекину. Такая **сюжетно-тематическая** картина требует от художника, чтобы он действовал как кинорежиссер, и умелое обращение с единством является решающим для того, чтобы рассказать связную историю.

Трудно представить что-то более непохожее на холст Жерома, чем картина Пикассо «Арлекин» (**В**). Кажется, что произведения объединяет лишь общий персонаж, но никак не живописная манера. Картина Пикассо представляет собой как бы слои из плоских геометрических фигур, она похожа скорее на сделанный из разных кусков квилт, чем на картину Жерома. Однако подробное изучение двух произведений искусства дает нам возможность увидеть больше сходных черт. Пока же мы ограничимся рассмотрением того, как Пикассо достигает композиционного единства в своей картине.

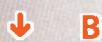


Жан-Леон Жером. Дуэль после маскарада. 1857–1859. Холст, масло

Картина «Арлекин», возможно, напоминает квилт, но не распадается на части. Единая природа костюма Арлекина (красные, синие и бежевые ромбы) вписана в общую композицию за счет повторения цвета. Действительно, каждая фигура и каждый элемент воспроизводятся в каком-либо месте картины. Повторяющиеся направляющие линии (углы слева

сбалансированы углами справа) также объединяют композицию.

Вне зависимости от того, какую из двух противоположных манер живописи вы предпочитаете, приходится признать, что оба художника рисовали, хорошо зная, что такое единство.



Пабло Пикассо. Арлекин. Париж, конец 1915. Холст, масло





*«Посмотри! Мне кажется,
я вижу маленького кролика!»*

Уитни Дэрроу-младший. 1946 © The New Yorker Collection
с сайта cartoonbank.com. Все права защищены

3

АКЦЕНТ И ВИЗУАЛЬНЫЙ ЦЕНТР

ВСТУПЛЕНИЕ

Привлечение внимания 66

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ВИЗУАЛЬНОГО АКЦЕНТА

Создание акцента за счет
расположения 72

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ВИЗУАЛЬНОГО АКЦЕНТА

Создание акцента за счет контраста 68

СТЕПЕНЬ ВИЗУАЛЬНОГО АКЦЕНТА

Один элемент 74

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ВИЗУАЛЬНОГО АКЦЕНТА

Создание акцента за счет изоляции 70

ОТСУТСТВИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ЦЕНТРА

Акцентирование целого, а не частей 76

ПРИВЛЕЧЕНИЕ ВНИМАНИЯ

Любой художник или дизайнер хочет, чтобы люди смотрели на его работы. В прошлые столетия, когда картины были редкостью, почти любое изображение гарантированно привлекало внимание. Сегодня фотографии, книги, журналы, газеты, визуальные символы и т. д. имеются в изобилии, каждый из нас ежедневно видит сотни изображений. Мы воспринимаем это многообразие как само собой разумеющееся, но такое отношение осложняет работу художника. Без внимания аудитории любые послания, любые художественные и эстетические достоинства будут утеряны.

Как дизайнеру привлечь внимание зрителей? Как художнику создать изображение, притягивающее взгляд? Ничто не может гарантировать успех, однако помочь способна одна вещь — акцент, или **визуальный центр**. Выделенный элемент прежде других привлекает внимание и побуждает зрителя рассмотреть картину.

Использование визуального центра для создания акцента

Каждый элемент картины **А** усиливает выразительность грейпфрута как центра композиции. Грейпфрут крупный, расположен по центру, светлый и желтый (по сравнению с окружающими серыми тонами), и даже линии перегородок на срезе указывают на центр. Все эти элементы привлекают внимание к основному предмету, или теме. Такова концепция визуального центра.

Картина Анри Матисса (**В**) не имеет очевидного центра, такого как на картине **А**, однако визуальный центр здесь совершенно определенный и даже вызывающий улыбку. Акцентирование внимания на красной черепашке происходит за счет контраста размеров, уникального цвета и отдельного расположения. Фигуры указывают нам направление внимания, мы следуем за их взглядом к визуальному центру. В этом случае даже небольшой акцент нуждается в противовесе — в яркой прическе фигуры с левой стороны и абстрактной синей полосе воды вверху картины.

На фотографии **С** изображена обычная улица. Высокая пиния могла бы остаться незамеченной во время прогулки по окрестностям. Несколько моментов на фотографии помогают сделать пинию визуальным центром, а именно: размещение почти в центре изображения, крупный размер, неправильная форма и темный оттенок на фоне светлого неба.

Визуальных центров может быть несколько. Иногда произведение искусства содержит дополнительные визуальные центры, на которые приходится меньше внимания. Они выполняют функцию второстепенного акцента или контрапункта, как на картине Матисса. Однако дизайнеру следует быть осторожным. Несколько равноценных визуальных центров могут превратить изображение в цирковое представление на трех аренах, на котором зритель не знает, куда смотреть в первую очередь. Интерес сменяется замешательством: что выделено всё — и не выделено ничего.



← **А**

Сьюзан Джейн Уолп. Грейпфрут с черными лентами. 2008. Масло. Галерея Тибор де Наги, Нью-Йорк



↑ В

Анри Матисс. Купальщицы с черепахой.
1908. Холст, масло. Музей искусств Сент-Луиса. Миссури



→ С

Денф Халл. Пиния на углу. 1990. Три экземпляра.
Холер: Мариан Гудмен, Нью-Йорк



← A

Джордж Стаббс. Зебра. 1763. Холст, масло

↓ B

Джеймс Энсор. Автопортрет с масками. 1899. Масло. Коллекция Клеомира Жусьяна, Антверпен

СОЗДАНИЕ АКЦЕНТА ЗА СЧЕТ КОНТРАСТА

Очень часто визуальный акцент в произведениях искусства понятен, и в простых композициях (таких как портрет) визуальный центр очевиден. Но чем сложнее изображение, тем сильнее ощущается необходимость в визуальном центре, призванном его упорядочить.

Визуальный центр за счет контраста

Как правило, визуальный центр образуется, когда один элемент отличается от остальных. Все, что выбивается из общего изображения, автоматически привлекает наше внимание именно благодаря своему отличию. Возможности практически безграничны:

Если большинство элементов темные, светлая фигура выделяется из изображения и становится визуальным центром.

Если большинство элементов неяркие или с плавными линиями, жирная контрастная форма превратится в визуальный центр (A).

Внезапное появление натуралистичного изображения среди искаженных экспрессионистических форм (B) привлечет взгляд к этому контрастирующему элементу.

Текст или графические знаки также могут стать визуальным центром (в данном случае взгляд привлекает цифра 16) (C).

Если большинство элементов черные или белые, цветной элемент будет бросаться в глаза (D).

Список можно продолжать; перед вами множество других возможностей. Иногда этот прием называется



«создание акцента за счет контраста». Элемент, который контрастирует с общей художественной композицией, а не продолжает ее, становится визуальным центром.

См. также разделы «Способы передать глубину» на с. 208; «Светотень как акцент» на с. 258 и «Цвет как средство акцентирования» на с. 282.



← C

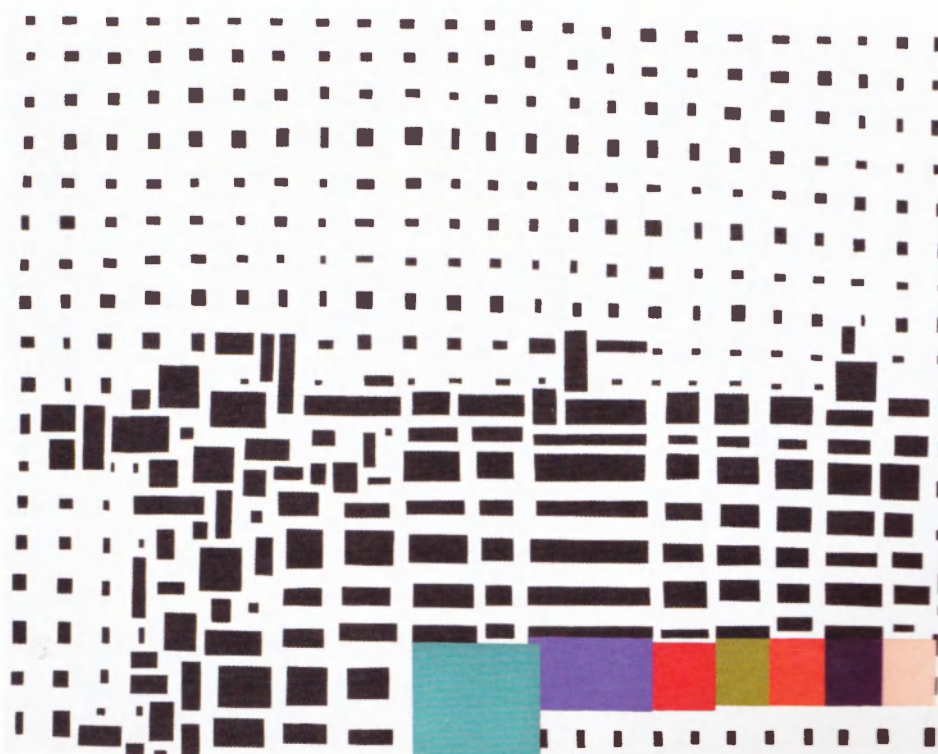
Карл Кунц (фотограф).
Колумбус Диспэтч.
Воскресенье, 24 ноября,
2002

DB
MODULE

Ways to Achieve Emphasis

→ D

Томас Нозковски. Без названия. 2006.
Инсталляция



СОЗДАНИЕ АКЦЕНТА ЗА СЧЕТ ИЗОЛЯЦИИ

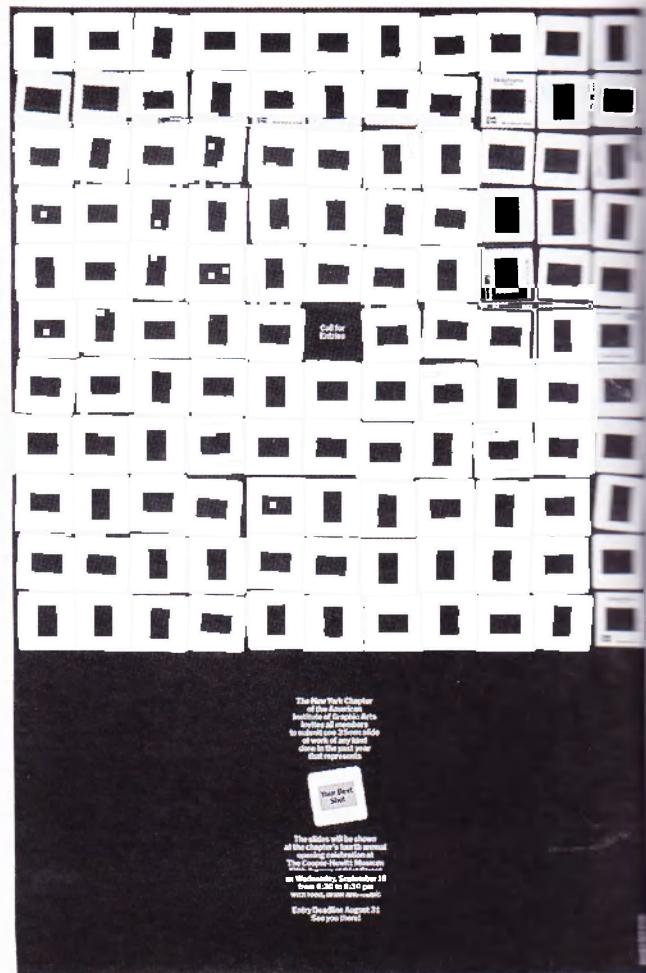
Вариацией приема создания акцента за счет контраста является полезная техника выделения путем изоляции. Рассматривая картину **A**, мы не можем не сфокусировать внимание на элементе, размещенном внизу. Он такой же, как и элементы наверху. Но он привлекает наше внимание просто потому, что отделен от остальных. Это, естественно, контраст, но контраст расположения, а не формы. В данном случае элемент не отличается от прочих.

Создание визуального центра за счет изоляции

На картине Икинса (**B**) яркое изображение врача слева вторит яркости других фигур на арене, где проводится операция. Все фигуры, помещенные в овал, контрастируют с темными субъектами на заднем плане. Расположение отдельно от остальных дополнительно выделяет образ врача слева.

→ **A**

Пригласительный билет на шоу AIGA / Нью-Йорк.
«Сделайте свой лучший кадр». Дизайнер:
Майкл Бейрут, Vignelli Associates, Нью-Йорк



← **B**

Томас Икинс. Клиника в Эгнью. 1889. Холст, масло. Художественная коллекция Пенсильванского университета, Филадельфия

На картине Жерома (С) изоляция использована для создания иерархии визуальных центров. Совокупность элементов вокруг умирающего Пьеро изолирована слева, а доктор Арлекин — справа, а ожидающая карета — на заднем плане в центре.

В одном из этих примеров визуальный центр находится в центре композиции. Такое расположение выглядело бы слишком очевидным и надуманным. Следует запомнить, что визуальный центр, поме-

щенный слишком близко к краю, будет уводить взгляд от картины. Посмотрите, как кривая линия овала на картине Икинса (В) с левой стороны и взгляд доктора на проходящую операцию препятствуют тому, чтобы изолированная фигура отвлекла наше внимание от картины. На рис. С трагическая группа слева уравновешена уходящими персонажами справа. Даже шпага лежит отдельно на земле для акцентирования внимания.



↑ С

Жером. Дуэль после маскарада. 1857–1859. Холст, масло

СОЗДАНИЕ АКЦЕНТА ЗА СЧЕТ РАСПОЛОЖЕНИЯ

Вряд ли нуждается в доказательстве тот факт, что помещение чего-либо в центр картины акцентирует на этом внимание. На самом деле композиции с визуальным центром в геометрическом центре нередко критикуют за скучность и наивность. Однако иногда интересно видеть, как умно может быть использован геометрический центр для акцентирования внимания.

На портрете дочери, написанном Сьюзан Мур (А), представлен вид в три четверти. Художник избегает крупного плана анфас. Центр композиции — не лицо девочки. Центральная вертикальная ось картины пересекает правый глаз и привлекает внимание к ее взгляду. Благодаря такой композиции между нами и девочкой устанавливается зрительный контакт.

Расположение самого известного в мире яблока на картине В также близко к центру. Картина насыщена

деталью, и передача яблока происходит на пересечении ствола дерева и линий, образованных руками Адама и Евы. Композиция одинаково сбалансирована влево и вправо от этого визуального центра, и ключевой элемент акцентирован. И А, и В — удачные картины, поскольку и там, и там визуальному центру нет необходимости соревноваться с другими элементами за внимание.

Центр мишени для игры в дартс — это простейшая иллюстрация абсолютного визуального центра. Суть радиальной схемы проста: центр круга, от которого расходятся прочие элементы. Радиальные конструкции более распространены в церковной архитектуре и в ремеслах (пэчворк, керамика), чем в двухмерных изображениях. На картинах линии перспективы приводят к точке, на которой сосредоточивается внимание, и в результате может возникнуть радиальная композиция. В произведении Вермеера (С) визуальным центром является девочка, и все линии перспективы в интересе

↓ А

Сьюзан Мур. Вэнити (Портрет 1). 2000. Холст, масляный карандаш



↑ В

Лукас Кранах Старший. Адам и Ева. 1526. Дерево, масло. Галерея института Курто, Лондон

ведут наш взгляд обратно к ее фигуре. Тонкость и сложность картины Вермеера состоят в том, что она не просто написана таким образом, чтобы указывать на главную фигуру. — здесь есть другие аспекты, захватывающие наше внимание и поддерживающие интерес к произведению. Посмотрите, как линия пола, которая ведет

от места расположения наблюдателя к девочке, смазывается, затушевывается гобеленом и виолончелью. Вермеер использует радиальную конструкцию исподволь, не выпячивая ее.

См. также разделы «Симметричное равновесие» на с. 102 и 104 и «Радиальное равновесие» на с. 116.



↑ С

Ян Вермеер. Урок музыки. 1662–1664. Холст, масло. Королевская коллекция, Лондон

ОДИН ЭЛЕМЕНТ

Конкретный предмет иногда может требовать доминирующего, даже подавляющего визуального центра. Сильный визуальный акцент на одном элементе не является чем-то необычным.

В графическом дизайне газетных рекламных материалов, билбордов, обложек журналов и т. п. мы часто видим, что акцент со всей очевидностью сделан на одном элементе. Он может быть необходимым для привлечения внимания зрителей и представления предмета (или продукта) за несколько секунд, которые обычно люди затрачивают на рассматривание случайного материала. Такой усиленный акцент нужен, когда продвигается какая-либо идея, как на иллюстрации для редакторского материала (А). Цель — привлечь наше внимание в надежде, что мы прочитаем комментарий. Бросающийся в глаза красный круг образует рот и дает возможность маргинальному существу воззвать к миру.

↓ А

Лино. Communication Arts, май / июнь 2005, с. 115. Редакторский материал для Courier International (Франция). Арт-директор: Паскаль Филлип



↑ В

Пабло Пикассо. Арлекин. Париж, конец 1915.
Холст, масло



↑ C

Маурис Веллекоп. Бутик Кристиан Диор, Валентино.
Июль / декабрь 1997. Бумага, акварель. Обои

Поддержание единства с помощью визуального центра

Визуальный центр, неважно, насколько сильно он выражен, должен оставаться связанным с остальной картиной и быть ее частью. Красный круг на рис. **A** визуально сильный, но он соотносится с другими, контрастирующими с ним элементами: черной головой и белыми руками. Сопоставьте эффект на рис. **A** с эффектом на рис. **B**. На картине Пикассо (**B**) своеобразная подача наскобленного «лица» контрастирует с формами и плоскостями, объединяющими остальную часть картины. В этом случае противопоставление менее грубое, чем на рис. **A**. Два очень маленьких круга и дуга — единственные элементы, необходимые для привлечения нашего внимания к «лицу» абстрактной фигуры. Расположение светлого глаза как точки поворота для неустойчивых плоскостей внизу вводит лицо в общую композицию.

Вообще, принцип единства и создание гармоничного изображения с взаимосвязанными элементами более важны, чем введение визуального центра, если

он разрушает единство произведения. В юмористической иллюстрации Мауриса Веллекопа (**C**) необычная форма оранжевого платья выделяется за счет голубой фигуры и голубого фона. Фигура растворяется в голубом, а платье буквально бросается в глаза! Этот сильный визуальный центр интегрирован в единство всей композиции. Созданный визуальный центр не является абсолютно независимым элементом. Кривые формы сбалансированы другими похожими формами, а желтый цвет находит отклик в коричневом костюме мужчины.

Концепция визуального центра применима не только в двухмерных композициях. Камин как визуальный центр в комнате — стандартное решение во многих домах. Камин на рис. **D** бросается в глаза из-за формы и выделяется в слабо заполненном пространстве. Тем не менее это не доминирующий визуальный центр, поскольку данный элемент не находится в центре, давая возможность виду из окна стать альтернативным визуальным центром. Кривые линии мебели повторяют очертания камина и помогают интегрировать его в прямоугольное пространство.

↓ D

UrbanLab. Дом X. Урбанизм. Хеннепин, Иллинойс



ОТСУТСТВИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ЦЕНТРА

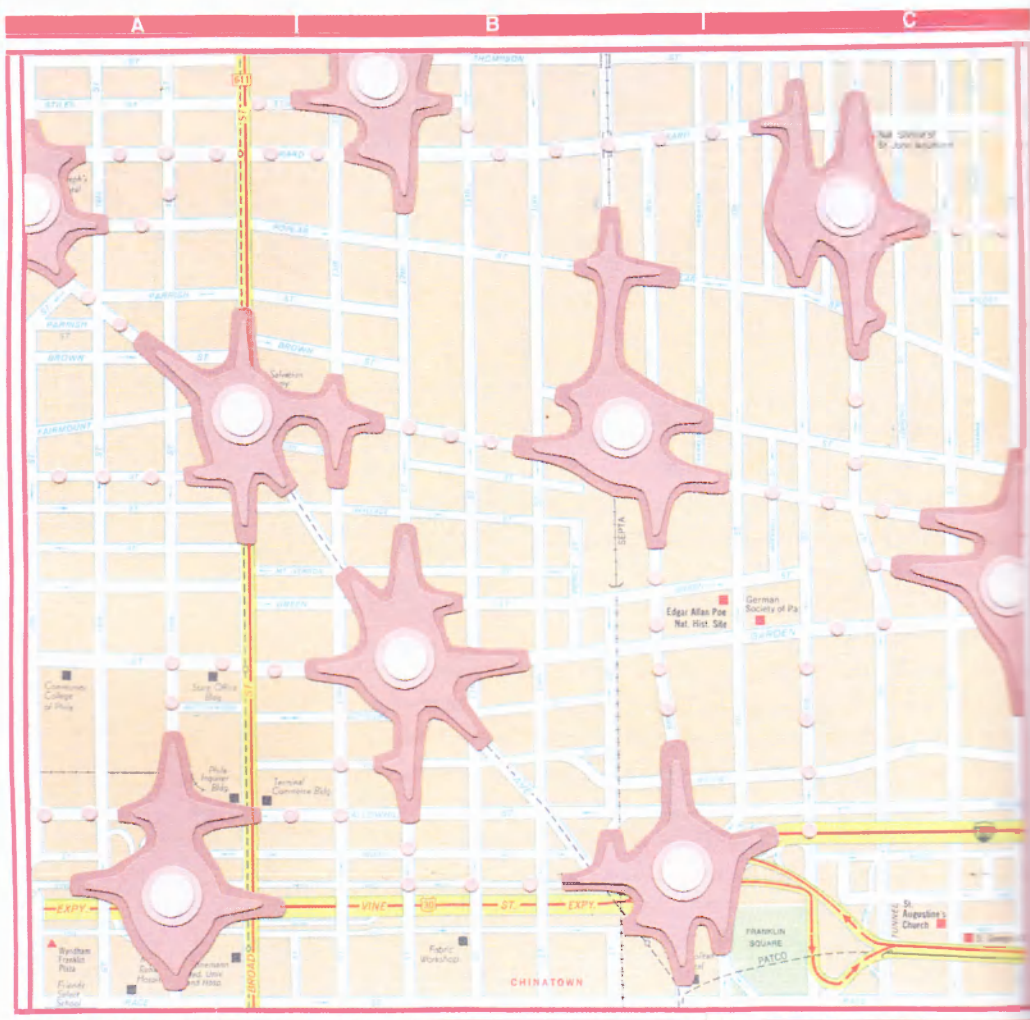
АКЦЕНТИРОВАНИЕ ЦЕЛОГО, А НЕ ЧАСТЕЙ

Удачное дизайнерское решение не обязательно приводит к выделению конкретного визуального центра. Это инструмент, который художник волен использовать по своему желанию. Художник может захотеть выделить всю композицию, ее превосходство над отдельными элементами. Картина Ли Краснер (А) — пример такого подхода. Схожие формы и фактуры повторяются на всем пространстве картины. Они образуют свободные ряды и колонки — своего рода сетку. Художник создает неоднозначную визуальную среду, которая интригует. Темные и светлые области ровно распределены по всей поверхности, и ни одна из них не выделяется. У этой картины нет начала или визуального кульминационного



→ А

Ли Краснер. Без названия. 1949. Оргалит, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк (дар Альфонсо А. Оссорио)



→ В

Марк Кеффер. Видоизмененная карта. Esopus, номер 3 (осень 2004)

пункта. Она оставляет ощущение природной поверхности: грубые камни, волны на воде или листья, разбросанные по земле.

На **коллаже** Марка Кеффера, представленном на рис. В, концентрация элементов менее плотная, чем на рис. А, и в сравнении с этой картиной он кажется открытым и воздушным. Привнесенные элементы — розовые формы и круги — обозначают перекрестки. Если бы оставилась только одна форма или окружность, она создала бы визуальный центр, но повтор и предположимое продолжение за рамками изображения подчиняют превосходство целого над частями.

Дизайн обложки (С) показывает, что акцент на целом, а не на частях не ограничивается геометрическими повторяющимися узорами или чем-то столь же простым, как ровно разбросанные по газону листья. В этом случае графический отпечаток пальца поглощает, или камуфлирует, зебру. Цель такого тщательного совмещения отпечатка пальца и узора на шкуре полосатой зебры — выделить не зебру, а ее окружение. Посмотрите, как это решение отличается от изображения зебры на с. 68!

См. также раздел «Кристаллическое равновесие» на с. 118.



↑ С

Чез Мавийян-Дэвис. Ежегодный отчет МСОП, 1998



*«Ты должен быть страшно горд. Это лучшая вещь,
которую ты создал»*

4

МАСШТАБ И ПРОПОРЦИЯ

ВСТУПЛЕНИЕ

Масштаб и пропорция 80

МАСШТАБ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА

Контраст масштабов 88

МАСШТАБ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА

Человек как эталон для сравнения 82

ТРАНСФОРМАЦИЯ МАСШТАБА И ПРОПОРЦИЙ

Сюрреализм и фантазия 90

МАСШТАБ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА

Э-утренние соотношения 84

ПРОПОРЦИЯ

Геометрия и представления об идеале 92

МАСШТАБ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА

Э-утренние пропорции 86

ПРОПОРЦИЯ

Прямоугольники, основанные на корне 94

МАСШТАБ И ПРОПОРЦИЯ

Масштаб (размер) и пропорция — родственные термины: оба в своей основе связаны с размером. Например, как соотносятся между собой понятия «большой» и «маленький»? Они относительны. Прилагательное «большой» бессмысленно, пока у нас нет эталона для сравнения. «Большая» собака ничего не значит, если мы не знаем размера средней собаки. Вот что отличает эти два термина. **Пропорция** обозначает относительный размер — размер, который определяется в сравнении с другими элементами или некой нормой, стандартом.

Маленькие размеры табуретки и подсказки, даваемые архитектурой пространства, предоставляют эталон для оценивания масштаба шара на рис. **А**. Поскольку измерительной шкалы для определения размера шара нет, нам нужен контекст. На рис. **А** шар подавляюще огромный по сравнению с обстановкой. Представьте себе, что вы рассматриваете этот шар, расположенный на улице, с самолета. Визуальный эффект будет таким же, как от точки на этой странице.

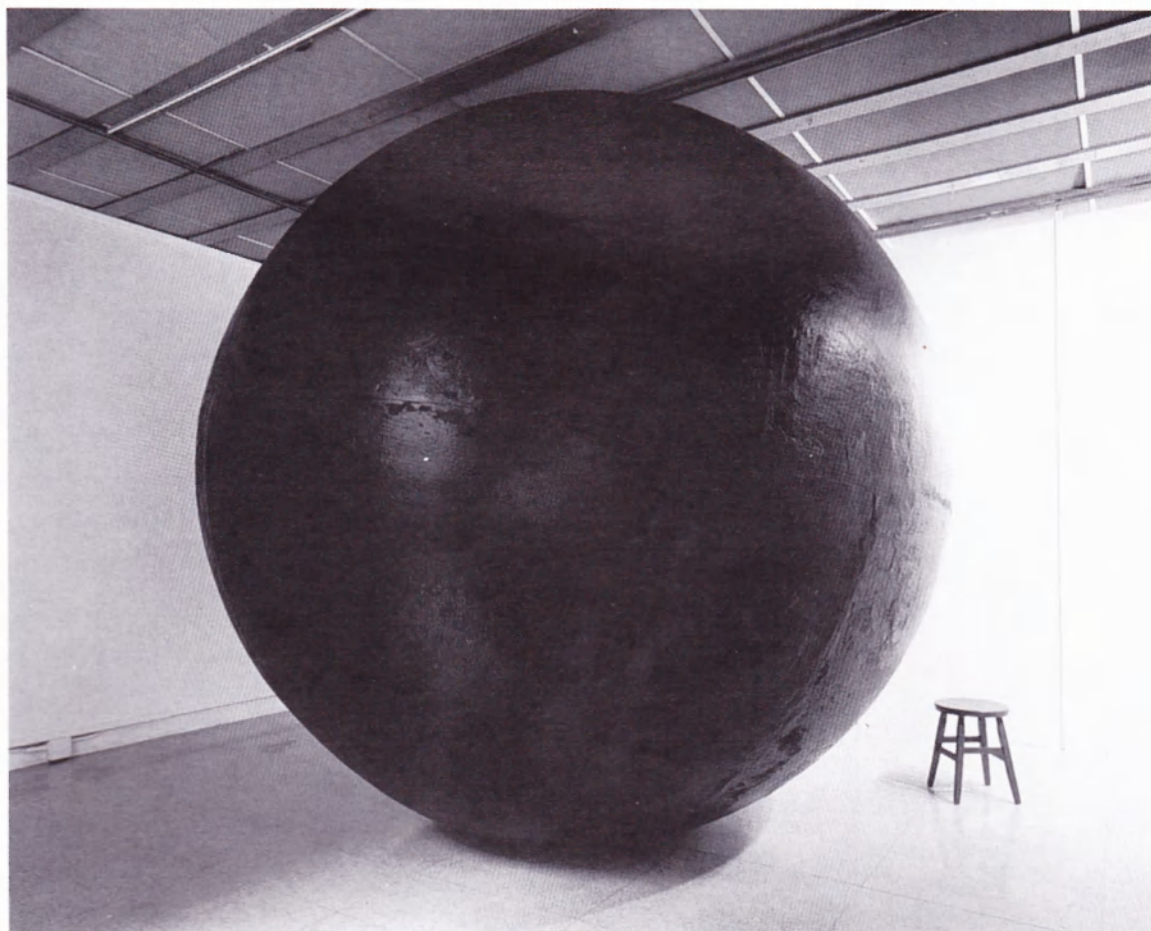
Мы часто связываем в уме слово «пропорция» с математическими вычислениями и числовыми отношениями. Действительно, за всю историю человечества было придумано множество систем математических расчетов.

Художники пытались определить наиболее привлекательные пропорции частей человеческого тела относительно размеров сторон прямоугольника, в который вписывалось тело.

Использование масштаба и пропорции для создания акцента

Масштаб и пропорция тесно связаны с созданием акцента и визуального центра. Лимон и клубника на картине Глена Холланда (**В**) даны в масштабе 1:1, поэтому картина небольшого размера. Однако пропорция этих предметов по отношению к остальному пространству и непривычный угол зрения вызывают ощущение, будто они на самом деле колоссального размера.

В прошедшие века визуальная величина часто привязывалась к значимости темы. Размер фигур зависел от их символической важности для тематики картины. Такое использование масштаба можно назвать **иератической перспективой**. Святой Лаврентий неестественно большой по сравнению с другими фигурами на картине XV века (**С**). Таким образом художник не только сразу задает визуальный центр, но и показывает важность святого Лаврентия относительно других фигур. См. также раздел «Способы передать глубину» на с. 208.



← **А**

Ричард Рот. Без названия. 1983. Инсталляция: шар 3,4 м в диаметре и красная табуретка. © 1993 Richard Roth. Фото: Фредрик Марш



← В

Глен Холланд. Сладкий и кислый. 1998. Дерево, масло. Галерея Фишбах, Нью-Йорк



→ С

Фра Филиппо Липпи. Святой Лаврентий, возведенный на престол со святыми и донаторами. Конец 1440-х. Алтарь из церкви виллы Алессандро, Мончиглиата Фьезоле, центральная часть. Дерево, темпера, золото. Размеры, включая аркообразный верх: 121,3 × 115,6 см. Музей Метрополитен, фонд Раджерса, 1935

→ **A**

Китайский медальон. Династия Мин, конец XVI — начало XVII века. Вид спереди: горельеф, изображающий возвращение компании при лунном свете с «весенней прогулки». Слоновая кость, диаметр 8,6 см. Музей Метрополитен, приобретение, Дары Друзей азиатского искусства, 1993

DB
MODULE

Scale of Art



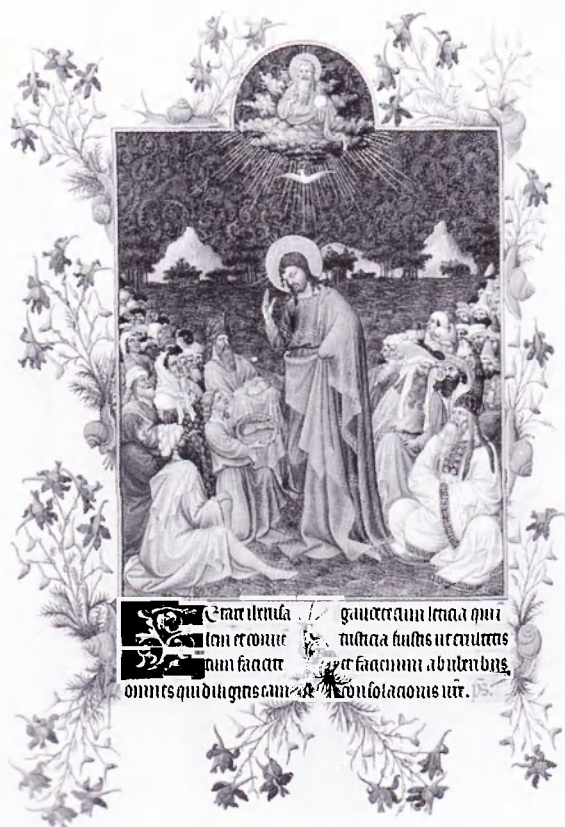
ЧЕЛОВЕК КАК ЭТАЛОН ДЛЯ СРАВНЕНИЯ

О размере художественного произведения — его масштабе — можно судить относительно других работ, обстановки или размеров человека. К сожалению, книжная иллюстрация не может показать картину в натуральную величину. Необычный или неожиданный масштаб привлекает внимание. Произведение искусства огромных размеров впечатляет нас.

Когда мы осматриваем **фрески**, например в Сикстинской капелле, наша первая реакция — это благоговение перед проделанной огромной работой. Позже мы начинаем рассматривать детали и восхищаться ими, но прежде всего мы ошеломлены грандиозным размахом. Примером обратного эффекта является китайский медальон (**A**). Этот детально выписанный мир — фигуры, пейзаж и архитектура — уместился на окружности диаметром 9 см (3,5 дюйма). Огромное количество деталей воспроизведено с потрясающей точностью и аккуратностью на небольшой площади.

Эффект необычного масштаба

Если маленький или большой масштаб естественным образом обусловлены функцией, темой или целью произведения искусства, то оправданно и применение необычного масштаба. Мы знаем множество таких примеров. Колоссальные по своим масштабам пирамиды олицетворяют непреложную власть фараонов. Изящные миниатюры Часослова (**B**) — вдохновляющие иллю-



↑ **B**

Братья Лимбурги. Умножение хлебов и рыб из «Великолепного часослова герцога Беррийского». 1416. Иллюминированная рукопись, 16 × 11 см. Музей Конде, Шантийи



страции для ежедневных молитв средневекового дворянства. Маленький размер подходит для уединенных размышлений.

Размер объекта на рис. **С** демонстрирует противоположный подход. Клас Олденбург использовал гигантский масштаб в объекте «Ластик для пишущей машинки». Как и работы других представителей **поп-арта**, это произведение привлекает внимание к обычному предмету, считающемуся лишенным всякой эстетики и потому недостойным внимания. Олденбург изменяет объект, возводя его в монументальном масштабе. Такое увеличение позволяет по-иному увидеть форму, и в результате у нас могут возникнуть новые ассоциации, например, что это изящные ветки куста, напоминающие струи бьющего фонтана. Поскольку пишущие машинки и стирательные резинки к ним вышли из употребления, форма ластика стала еще более абстрактной для нового поколения зрителей.

Рисунки на земле уникальны по грандиозности масштаба. **Геоглиф** Наски (**D**) относится к доколумбовой эпохе. Его назначение неизвестно и является темой оживленных дискуссий. Он составляет в длину около 45 м (150 футов), поэтому как следует рассмотреть его можно только с воздуха! Масштаб определяется по следам от шин по периметру паука. Нам остается только догадываться, имел ли объект религиозное значение или это была лишь игра, как в случае с объектами Олденбурга.

← **С**

Клас Олденбург и Кузи ван Брюгген. Ластик для пишущей машинки, масштаб X. Нержавеющая сталь и цемент. Национальная галерея искусства, парк скульптур, Вашингтон, округ Колумбия. Дар фонда Морриса и Гвендолин Кафритц



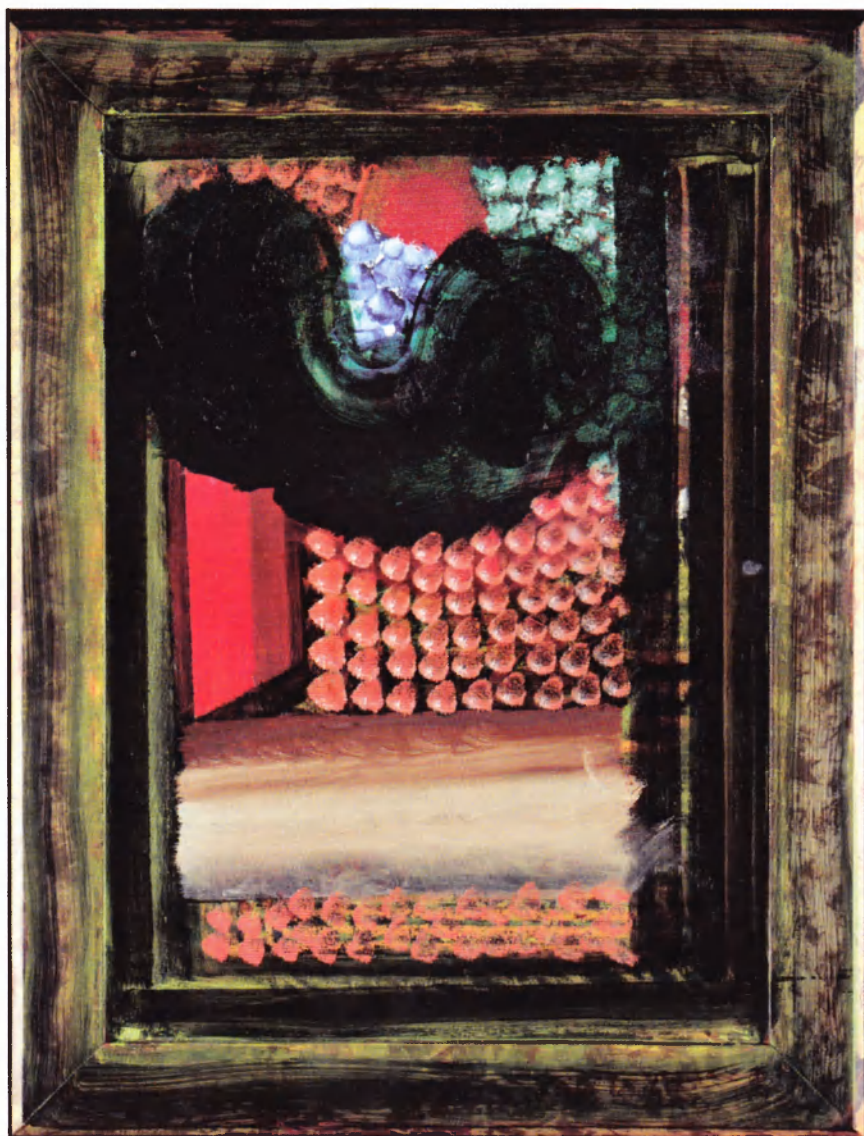
→ **D**

Геоглиф Наски. Паук. Приблизительно 45 м в длину

ВНУТРЕННИЕ СООТНОШЕНИЯ

Масштаб (размер) произведения искусства может впечатлить нас или привлечь наше внимание своей величиной. Масштаб же в самом произведении искусства указывает нам на значение, контекст и часто на то, как изображение или объект были созданы или как мы их должны интерпретировать. Нам известно, что самый убедительный эталон для сравнения — сам человек. Оно больше, чем я? Оно меньше, чем я? Мы одинаковой величины? С психологической точки зрения это может оказывать мощное воздействие.

Картина на рис. А не имеет изобразительных элементов, которые могли бы выступить отправной точкой для сравнения. Она состоит из мазков кисти. Это очень буквальная презентация элементов картины. Эти касания организуют поверхность и даже заходят на раму. В некотором смысле мазки напоминают актеров на сцене. Если мы идентифицируем касания кисти, то сможем определить масштаб: размер инструмента, которым они были сделаны, и длину руки художника (плюс расстояние, на которое он мог ее вытянуть). Таким образом мы прикоснулись к созданию этой картины.



↑ А

Говард Ходжкин. Мужская одежда. 1980–1985

Фотография Андреаса Гурски **(В)** на первый взгляд такая же абстрактная, как картина Говарда Ходжкина **(А)**. Черные и серые кривые напоминают мазки, сделанные типографской краской. В действительности фото крупнее произведения Ходжкина. Этого можно не заметить в книге, если мы не посмотрим, какие же физические размеры у фотографии.

Вторая фотография из серии **(С)** дает нам больше информации о природе загадочных кривых линий. Здания на горизонте позволяют сопоставить размеры на изображении и понять его иначе. Волнистые линии и формы — гоночный круг в пустыне. Без эталона для сравнения на фотографии это знание нам недоступно.



↑ **В**

Андреас Гурски. Бахрейн II. Пигментная печать



↑ **С**

Андреас Гурски. Бахрейн I. Пигментная печать

ВНУТРЕННИЕ ПРОПОРЦИИ

О масштабах в художественном произведении можно также говорить применительно к размеру элементов в рамках структуры или композиции. Величина здесь измеряется, конечно, относительно размера всего произведения — большой элемент на одной картине может оказаться маленьким на другой, более крупной. Опять же, мы часто используем термин «пропорция» для описания соответствия размеров различных частей одного целого. Когда мы говорим, что какой-то предмет на картине «непропорционален» — это негативное суждение, и действительно, подобный визуальный эффект часто пугает или сбивает с толку. Однако именно такой реакции может добиваться художник.

Три примера на рис. **A** содержат одинаковые элементы. Но в каждой композиции их масштаб разный, что изменяет соотношения между ними. В результате достигаются различные визуальные эффекты аналогично тому, как, например, изменение пропорций ингредиентов в рецепте влияет на вкус блюда. Какая композиция лучшая, какую мы предпочитаем — вопрос спорный. Ответ зависит от того, какой эффект мы хотим получить.

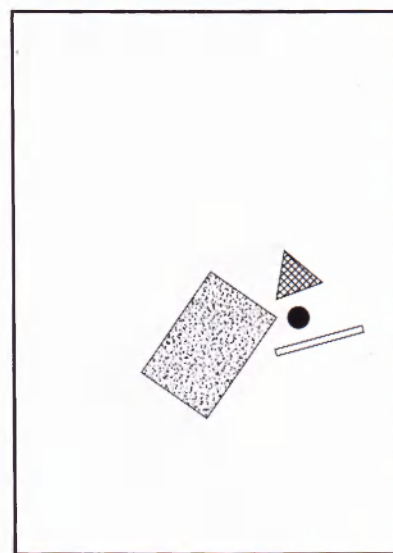
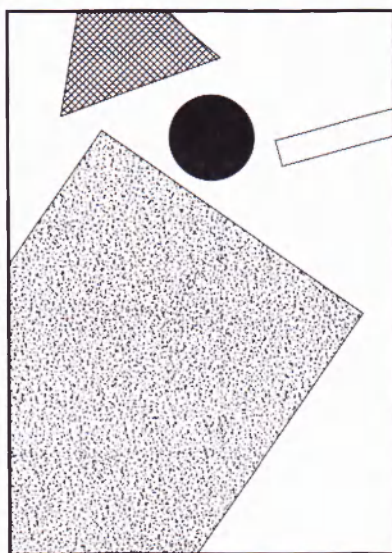
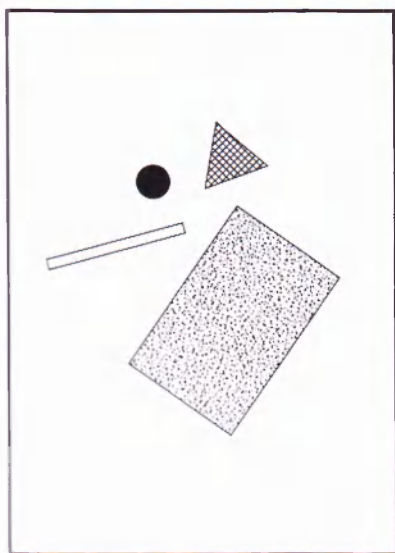


Scale Within Art

MODULE

Использование масштаба для создания эффекта

Посмотрите, каких различных воздействий можно добиться с помощью масштаба. Изображения на рис. **B** и **C** посвящены одной и той же теме: хорошо известной Тайной вечере, последней трапезе Христа с учениками перед распятием. На картине Гирландайо (**B**) все фигуры достаточно маленькие по сравнению с просторным, открытым помещением с высокими потолками. Персонажи изображения, имеющего физический размер 25 футов (7,6 м), даны в натуральную величину. Фигуры сидят за столом на одинаковом расстоянии друг от друга, а геометрические архитектурные элементы повторяются, все это вместе создает ощущение спокойного и тихого хода событий. «Тайная вечеря» Нольде (**C**) написана в другом живописном стиле, но главное отличие между двумя картинами — это использование масштаба. Силуэты людей в обоих произведениях на самом деле одинаковы по размеру! Однако на картине Нольде фигуры теснятся и заслоняют друг друга в сдавливающем пространстве скромного холста. Изображение оставляет ощущение переполненности фигурами и вызывает клаустрофобию. Нольде фокусирует наше внимание на эмоциональном аспекте происходящего. Брутальная техника живописи, живая манера и искаженные фигуры усиливают это впечатление. Художники взяли одинаковый сюжет, но у них были разные цели. Выбор масштаба — решающий фактор в решении конкретной поставленной задачи.



↑ **A**

Изменение масштаба элементов композиции меняет общий эффект



↑ В

Доменико Гирландайо. Тайная вечеря. Ок. 1480. Фреска. Сан-Марко, Флоренция



↑ С

Эмиль Нольде. Тайная вечеря. 1909. Холст, масло. Государственный музей искусств, Копенгаген



← A

Марк Феннесси. Насекомые IV. 1965–1966. Рисунок тушью размывкой. Художественная галерея Йельского университета (из художественной школы Йеля)

↓ B

Гилберт Ли. Социальная небезопасность. 2001. Дизайнерская фирма Up Inc. (Торонто, Канада). Клиент: Alphabet City, Inc.

КОНТРАСТ МАСШТАБОВ

Неожиданный или чрезмерно большой масштаб

Для привлечения нашего внимания художники используют масштаб самыми различными способами. Так, мы скорее заметим что-то неожиданного или гигантского размера, например намеренно увеличенные маленькие объекты и уменьшенные большие. Рисунок тушью размывкой (A), увеличенный до размеров страницы, поражает. Одно только сильное укрупнение масштаба привлекает наше внимание. Противоположный подход представлен на рис. B. Намеренное использование крошечных фигур контрастирует с обширным пространством, рождая тревогу.

Павел Пепперштейн использует тот же способ, что и на рис. B, для создания сатирического эффекта в рисунке тушью размывкой под названием «Ландшафты будущего» (C). С помощью такого исполнения монументальных изображений автор иронизирует по поводу утопической идеологии прошлого, которую в «чистом виде» можно увидеть на более ранней иллюстрации в этой книге (с. 44, B). Элементы, у которых нет определенной величины (прямоугольники, кривые линии...), здесь являются символами колоссальной важности для создания юмористического эффекта.





↑ C

Павел Пепперштейн. Ландшафты будущего. 2009. Графика, акварель, различные размеры.
Скромность автора, предоставлено Мультимедиа Арт Музеем, Москва

Большой и маленький масштаб на одной картине

Большой, и маленький масштабы часто используются в произведениях искусства и дизайнерских разработках. Однако, как правило, их комбинируют для создания эффектного контраста. В «Синей лестнице» Джона Мура (D) растение на переднем плане расположено перед далеко стоящим зданием. В результате такого совмещения они становятся сходными по размеру. Между этими двумя контрастирующими формами возникает визуальный диалог.

→ D

Джон Мур. Синяя лестница. 1988. Холст, масло





← A

Рене Магритт. Личные ценности
(Les Valeurs Personnelles). 1952.
Холст, масло

↓ B

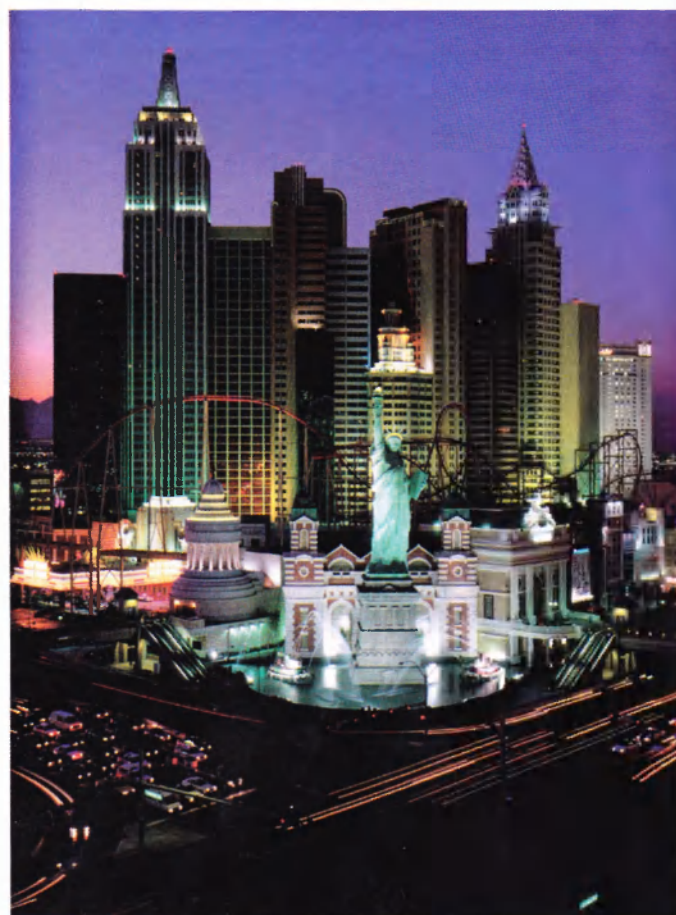
Отель и казино «Нью-Йорк».
Лас-Вегас, Невада

СЮРРЕАЛИЗМ И ФАНТАЗИЯ

Намеренное изменение натурального масштаба (размера) — обычное дело в живописи. На религиозных картинах художники специально рисовали Христа или Богородицу крупнее остальных фигур, чтобы подчеркнуть их философскую и религиозную значимость.

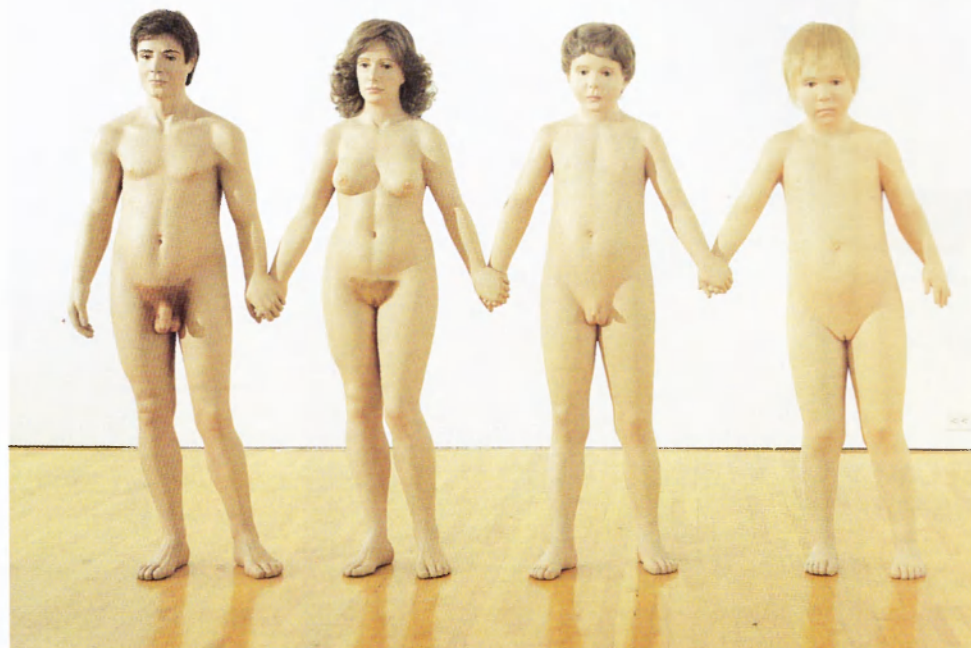
Однако некоторые мастера используют изменение размера, чтобы заинтриговать или озадачить нас, а не для обозначения визуального центра. **Сюрреализм** — направление в искусстве, которое базируется на парадоксах, на изображениях, необъяснимых с рациональных позиций. Художники, работающие в этом направлении, представляют нам иррациональный мир фантазий и грез, а также ночных кошмаров — узнаваемые элементы в невозможных ситуациях. На загадочной картине Рене Магритта (A) нас привлекает неправильное масштабное соотношение предметов. Мы легко узнаем изображенные объекты, но все они неправильного размера и их пропорциональное отношение друг к другу странное. Нарисованы ли на картине непомерно большие расческа, кисточка для бритья, мыло и другие предметы, или же они нормальной величины и их просто поместили в кукольный домик? Нет логичного объяснения.

Изменение масштаба может быть частью фантазии, например маленькая дверь в «Алисе в стране чудес»,



→ C

Чарльз Рей. Семейный роман. 1993.
Смешанная техника. 3 экземпляра.
Tegen Projects, Лос-Анджелес



↓ D

Фернандо Ботеро. Мона Лиза. 1977. Холст, масло. © Fernando Botero, предоставлено Галереей Мальборо, Нью-Йорк

В которую Алиса не могла пройти, пока не уменьшится. Городской вид на рис. В почти правдоподобен, но что-то сильно настораживает. На самом деле это отель «Нью-Йорк — Нью-Йорк» в Лас-Вегасе. Автомобили на фотографии позволяют оценить реальный размер этой фантазии в Вегасе.

«Семейный роман» (C) Чарльза Рея радикальным образом демонстрирует эффект изменения привычного соотношения расположенных рядом друг с другом фигур. Здесь фигуры взрослых даны в уменьшенном масштабе, а детей — близко к их натуральному росту. Это сравнение призывает разницу пропорционального соотношения частей тела у взрослых и детей.

Схожий прием применен в картине Ботеро «Мона Лиза» (D). Известность образа частично объясняет нашу реакцию на искажение пропорций. Пропорциональные соотношения размеров головы и туловища напоминают таковые у ребенка. Однако в этом случае культовый образ был надут, как дешевый воздушный шарик.

Магритт мог бы сказать, что подобные художественные работы провоцируют «кризис объекта». Они дают нам возможность остановиться и пересмотреть привычное понимание вещей.

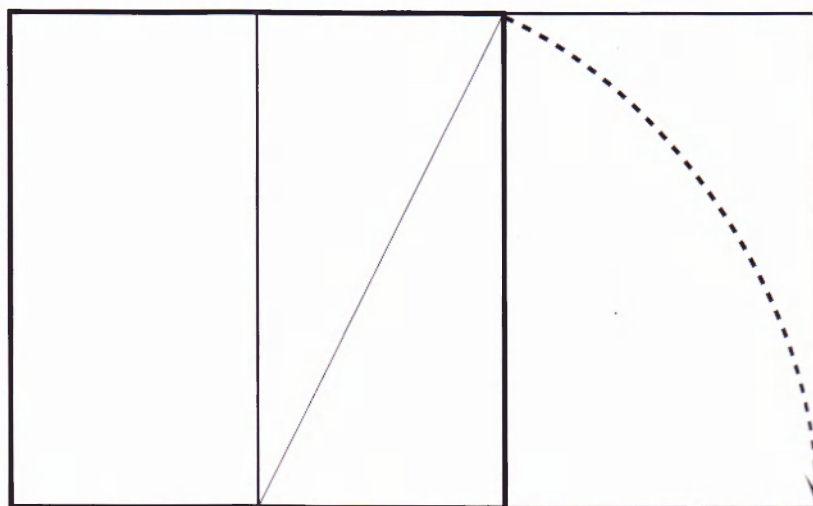


→ A

Прямоугольник золотого сечения можно построить, проведя диагональ в половине квадрата



Proportion



ГЕОМЕТРИЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ ИДЕАЛЕ

Понятие «пропорция» связано с соотношением. То есть мы считаем, что нечто пропорционально, если верно соотношение между его частями. Например, отношение размера головы к размеру туловища одно для младенца, но другое для взрослого. На уроке рисования с натуры в художественной школе учат, что рост человека примерно в 7,5 раз больше высоты его головы. Формулы расчета идеальной фигуры периодически становились правилом, или **канон**ом. Современное искусство и дизайн редко следуют таким законам, но, возможно, вы замечали, что сегодня в иллюстрациях в области моды царит стандарт увеличенных пропорций — «мера в 10 голов».

Древние греки искали идеальные пропорции, которые были записаны в форме математических соотношений. Они обнаружили, что высота совершенной фигуры в семь раз больше высоты головы, и даже идеализировали пропорции частей тела. Аналогичным образом они искали образцовые пропорции в соотношении сторон прямоугольников, положенных в основу архитектурных проектов. Среди этих прямоугольников особенно известен один — **прямоугольник золотого сечения**, или **золотой прямоугольник**. Хотя это, вне всяких сомнений, **субъективная** оценка, пропорция этого прямоугольника веками влияет на искусство и дизайн. Дело в том, что такая пропорция характерна также для живых форм в природе (таких как моллюск наутилус, растения и даже



← B

Джордж Иннесс. Вид на Тибр близ Перуджи. 1872–1874. Холст, масло. Национальная галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия (фонд Айслы Меллон Брюс)



C
Дж.М.В. Тернер. Флейтист. Холст, масло. Музей д'Орсэ, Париж. Завещательный дар графа Исаака де Камондо



D
Пабло Пикассо. Арлекин, конец 1915. Холст, масло

человеческое тело) и поддается модульному повторению, что придает ей некоторый вес в истории дизайна.

Как найти прямоугольник золотого сечения

Пропорции прямоугольника золотого сечения (будем называть его просто золотым прямоугольником) могут быть выражены в соотношении частей к целому. Это соотношение (называемое соотношением **золотого сечения** или **правилом золотого сечения**) таково: ширина относится к длине как длина относится к длине плюс ширине ($д : ш = д : (д + ш)$). Такой прямоугольник можно построить, проведя диагональ в половине квадрата, как показано на рис. А. И новый большой прямоугольник, и маленький прямоугольник справа от квадрата по пропорциям являются золотыми прямоугольниками.

Правило золотого сечения можно найти в последовательности Фибоначчи — серии чисел, где каждое последующее число равно сумме двух предыдущих

чисел: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 и т. д. Иррациональное число $21/34$ равняется приблизительно 0,618 и обозначается греческой буквой Φ .

Горизонтально расположенный золотой прямоугольник — это классический формат для пейзажных картин. На картине Иннеса (В) мы видим, как квадрат внутри золотого прямоугольника открывает перспективный вид слева от роши.

Соотношение 3:5 используется в музыке (гармонии терций, квинт и октав) и наблюдается в живой природе. Поиск, вы обнаружите бесчисленное множество примеров таких пропорций в природе, человеческом теле и дизайне. В искусстве соотношение 3:5 хорошо подходит для изображения человеческой фигуры в вертикальном формате (С). Абстрактная картина Пикассо (D) частично основана на вертикальном прямоугольнике (прямоугольник, основанный на корне из трех: пропорция $1:\sqrt{3}$) для воссоздания фигуры.

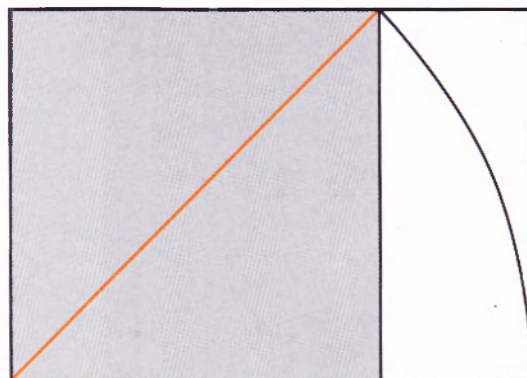
ПРЯМОУГОЛЬНИКИ, ОСНОВАННЫЕ НА КОРНЕ

Как и золотой прямоугольник, на основе квадрата можно построить и другие прямоугольники. Они имеют такие пропорции, как $1:\sqrt{2}$, $1:\sqrt{3}$ и $1:\sqrt{5}$. Изучение динамики этих фигур и поиск путей их применения в искусстве и дизайне — это интересное занятие.

На основе диагонали квадрата мы получаем прямоугольник корня из двух ($\sqrt{2}$). Например, если сторона квадрата составляет 1, то диагональ будет 1,414, или $\sqrt{2}$. Проведите диагональ, чтобы создать длинную сторону нового прямоугольника, которая будет равна 1,414 (**A**). Это уникальный прямоугольник, в котором каждая половина также составляет пропорцию $1:\sqrt{2}$. На рис. **B** можно увидеть, как эти половины создают одинаковое пространство для двух дуэлянтов в «Дуэли после маскарада». Каждая часть имеет те же пропорциональные отношения (но в вертикальной ориентации), что и вся картина.

Прямоугольники корня из пяти

Построенная диагональ квадрата описывает полукруг и создает новый прямоугольник с квадратом в середине, по бокам которого расположены два золотых прямоугольника.



↑ **A**

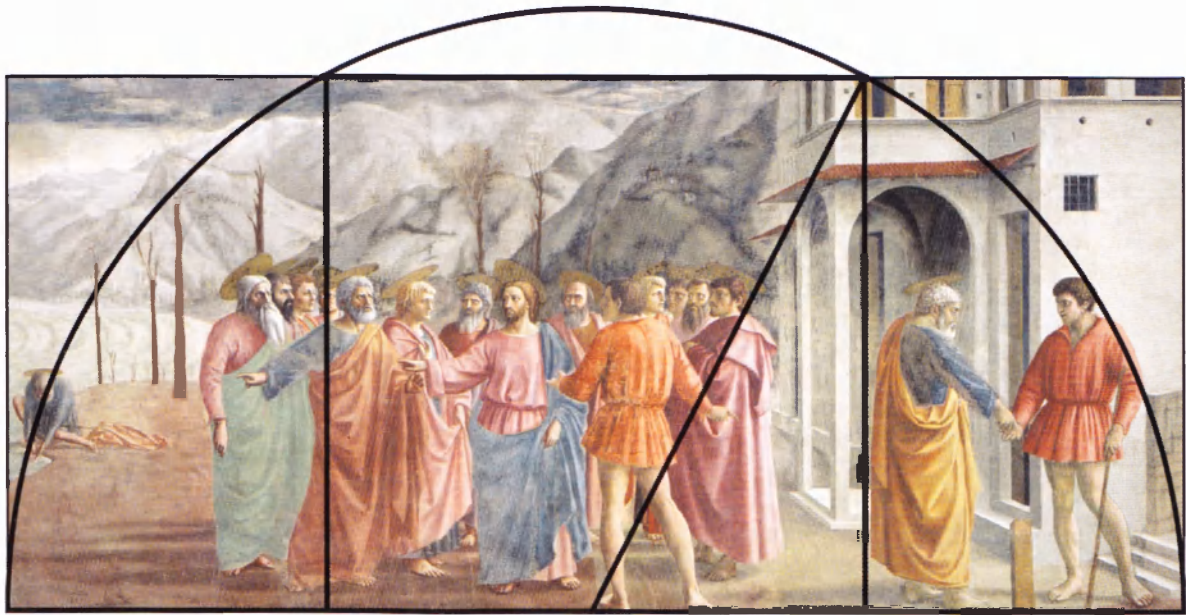
Прямоугольник корня из двух можно построить, проведя диагональ квадрата

Прямоугольник, полученный из золотого прямоугольника, будет прямоугольником от корня из пяти, поскольку соотношение его сторон составляет $1:\sqrt{5}$. Такое соотношение характерно для античной архитектуры, например для фасада Парфенона. На фреске Мазаччо «Чудо со статиром» (**C**) свойства этого прямоугольника использованы в изящном и утонченном изображении трехчастной сюжетной картины. В центральной части



↑ **B**

Жан-Леон Жером. Дуэль после маскарада. 1857–1859. Холст, масло



↑ С

Геометрические формы золотого прямоугольника и прямоугольника корня из пяти делят эту трехчастную роспись в важных местах. Мазаччо. Чудо со статиром. Фреска. Санта-Мария дель Кармине, Флоренция, Италия

в квадрате) сборщик налогов требует от Христа пошлину. Христос приказал Петру достать монету из рта рыбы. Слева Петр приседает, чтобы достать монету, а справа он отдает ее сборщику налогов.

Геометрия в искусстве и дизайне

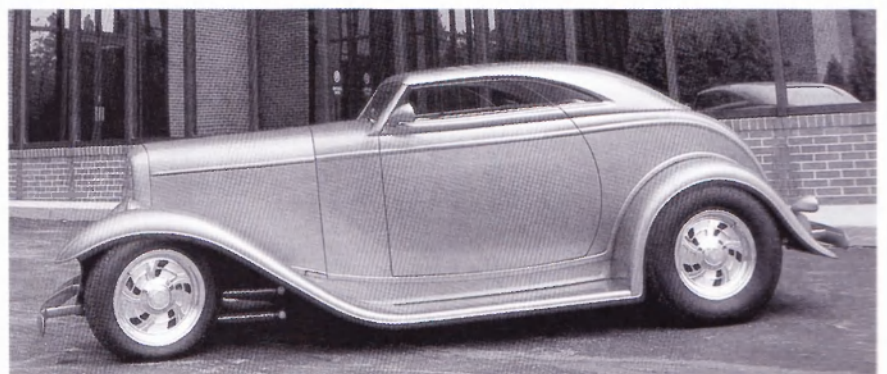
Геометрическая форма прямоугольников, например золотого прямоугольника и прямоугольника корня из пяти, не только создает нужную пропорцию; кроме этого, диагонали и другие внутренние структурные линии часто являются значимыми характеристиками композиции, как видно на рис. С. Тем не менее использование этих пропорций не гарантируют удачного дизайнерского реше-

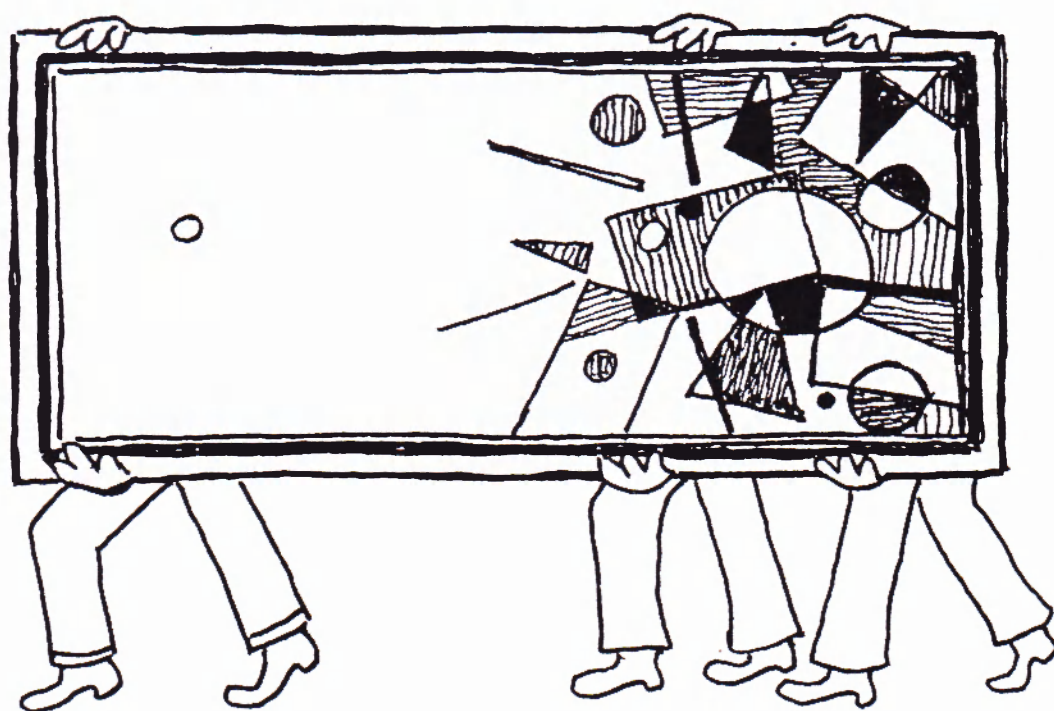
ния. Как и в случае с другими визуальными принципами, свойства золотого сечения открывают возможности для изучения дизайна.

Внешний вид «стрит-рода» на рис. D может показаться странным после фрески Мазаччо, и, вероятно, автомобиль был спроектирован без учета золотого сечения. Однако искаженные пропорции привлекают нас и заставляют обратить внимание на форму. Мы сразу замечаем, что крыша автомобиля имеет неправильные пропорции, по сравнению с обычными крышами, которые мы привыкли видеть у других автомобилей. В действительности же она поразительно похожа на схему на рис. С.

→ D

Ford Deuce, модель 1932 года. Стрит-род.
Дизайнер: Том Тейлор. Источник: Timothy Remus
Ford 32 Deuce Hot Rods and HiBoys: The Classic
American Street Rod 1950S-1990S (Motorbooks
International Publishers and Wholesalers)





Дэвид Лауэр

5

РАВНОВЕСИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ 98

НЕУРАВНОВЕШЕННОСТЬ

Размещение 100

СИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

Зеркальная симметрия 102

СИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

Примеры из различных
видов искусства 104

АСИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

Вступление 106

АСИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

Равновесие тона и цвета 108

АСИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

Равновесие фактуры и узора 110

АСИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

Равновесие положения и взглядов 112

АСИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

Резюме 114

РАДИАЛЬНОЕ РАВНОВЕСИЕ

Примеры из природы и искусства 116

КРИСТАЛЛИЧЕСКОЕ РАВНОВЕСИЕ

Повторяющийся рисунок 118



«Похороны под зонтами» (А) — поразительное изображение. Необычным его делает принцип **равновесия**, или распределения визуального веса по композиции. Все фигуры и все визуальное внимание сконцентрированы в правой части картины. Левая часть практически пустая. Диагональная дуга похоронной процессии тонко сбалансирована проливным дождем, следующим другой диагональной линии. Картина получилась естественной, она выглядит так, как многие фотографии в газетах и журналах.

← А

Анри Ривьер. Похороны под зонтами. Ок. 1895. Офорт. Париж, Национальная библиотека Франции, Зал графического искусства



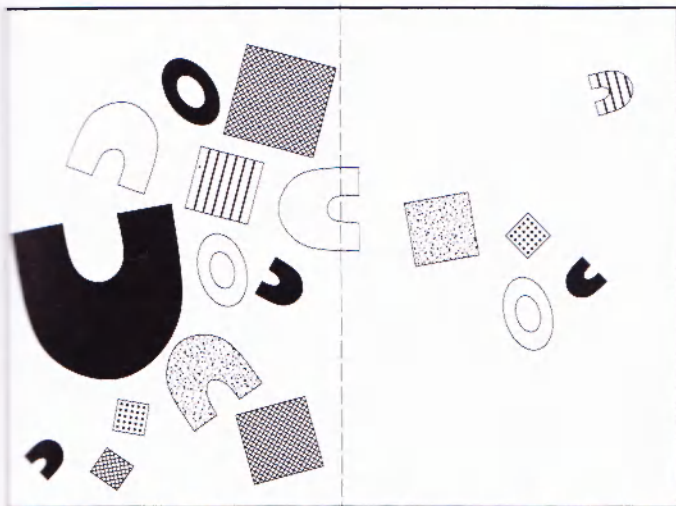
→ В

Джозеф Альберс. Книжная полка. 1923. Копия Руперта Диза (1999). Балтийская береза. Фонд Джозефа и Анни Альберс

Люди обладают врожденным чувством равновесия. Дети учатся ходить и держать равновесие, а также постигают равновесие, наблюдая за окружающим миром. Отсутствие равновесия, или неуравновешенность, дисбаланс, мешает нам, вызывает беспокойство. Мы мгновенно замечаем дисбаланс, например, когда спортсмен теряет равновесие и затем выравнивается либо падает. Мы старательно избегаем опасно наклоненных деревьев, скамьи, мебели и лестниц. Но даже в отсутствие физической опасности, скажем, рассматривая произведение искусства или дизайнерскую работу, мы все равно чувствуем себя комфортнее, если композиция уравновешена. Книжка-полка, созданная по проекту Джозефа Альберса (В), смотрится живо и свежо, так как ее части поочередно выступают то влево, то вправо. Общий вид уравновешен и дает ощущение устойчивого дизайна.

Равновесие в картине

Оценивая уравновешенность композиции картины, мы всегда мысленно проводим вертикальную **ось** по ее центру и ожидаем, что визуальный вес будет равномерно распределен по обеим сторонам от нее. Такая ось выполняет функцию точки опоры, как для весов или качелей — две стороны должны быть уравновешены. Если таковое равновесие отсутствует, как, например, на рис. С, мы чувствуем беспокойство и неудовлетворенность. Возникает желание передвинуть элементы, точно так же, как мы хотим поправить криво висящую картину. На рис. D мы видим, что линия, проведенная по центру картины (через «глаз»), образует опору маятниковообразной композиции. Как будто фигуры опущены с точки («глаза») и приведены в равновесие.



↑ С

Неуравновешенная композиция оставляет у зрителя чувство смутного беспокойства



↑ D

Пабло Пикассо. Арлекин. Париж, конец 1915. Холст, масло

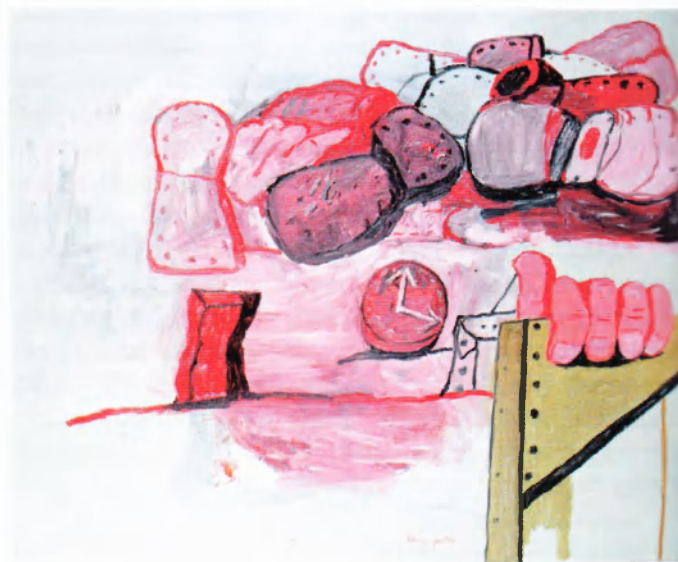
НЕУРАВНОВЕШЕННОСТЬ

РАЗМЕЩЕНИЕ

Достижение равновесия — равномерного распределения визуального веса — универсальная цель при создании композиции. Подавляющее большинство картин были сознательно уравновешены их создателями. Однако это не означает, что в искусстве нет места намеренной **неуравновешенности**. Раскрывая определенный сюжет, художник может целенаправленно вызывать у зрителей картины чувства беспокойства и тревоги за счет использования неуравновешенности. В таком случае последнее предстает мощным средством.

Неуравновешенность и напряжение

Картина «Переход» Филиппа Гастона (А) «утяжелена» с правой стороны. Даже стрелки часов будто указывают на кучу из загадочных элементов. Неуравновешенность подчеркивается и названием картины: потерявшее равновесие тело находится в переходном состоянии, пока равновесие не будет восстановлено. Такой же эффект достигается на рис. В, где наше внимание концентрируется на умирающей фигуре, а затем переводится на уходящих людей, образующих противовес этому напряжению.



↑ А

Филипп Гастон. Переход. 1975. Холст, масло. Смитсоновский музей американского искусства, Вашингтон, округ Колумбия. Завещательный дар Музы Гастон



↑ В

Жан-Леон Жером. Дуэль после маскарада. 1857–1859. Холст, масло



↑ C

Кейт Джейкобсхаген. В долине реки Платт. 1983. Холст, масло. Мемориальная художественная галерея Шелдона и сад скульптур, Университет Небраски — Линкольна (дар Уоллиса, Джейми, Шери и Кея в память об их родителях Джоан Фаррар Свенсон и Джеймсе Ховланде Свенсоне, 1984. U-3729). Фото: © Sheldon Memorial Art Gallery

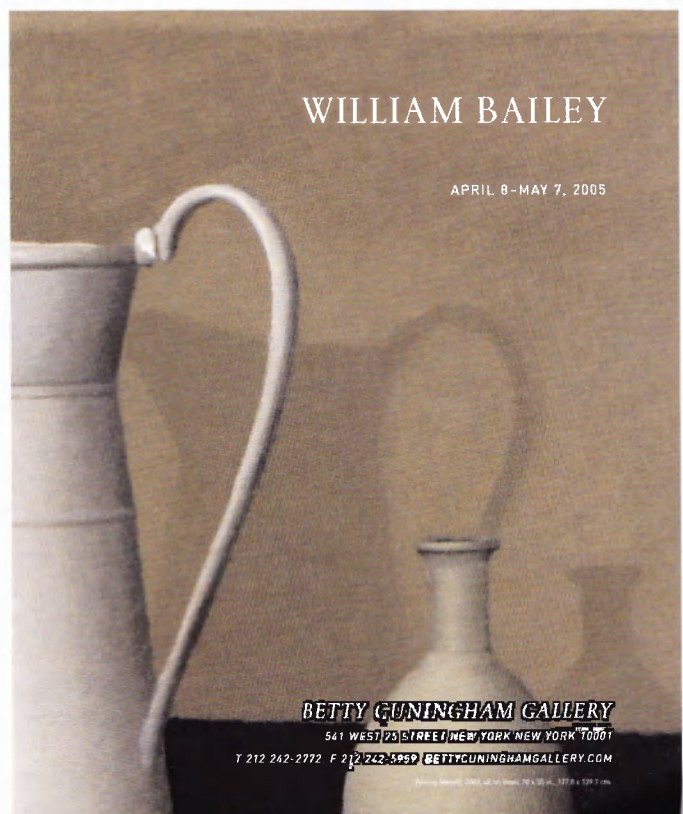
Говоря о равновесии в картине, мы подразумеваем горизонтальное равновесие, между левой и правой сторонами. Но художники нередко используют и вертикальное равновесие. Воображаемая горизонтальная ось делит работу на верхнюю и нижнюю части. И снова тщательно достичь определенного общего равновесия. Однако из-за силы тяжести мы привыкли видеть более тяжелые вещи ближе к низу. На картине Кейт Джейкобсхаген (C) темная полоса земли внизу создает чувство веса. Чем выше мы перемещаем свой взгляд, тем более стабильным и динамичным становится изображение.

Эффект высоко расположенного визуального центра можно видеть на картине Гастона «Переход» (A) — здесь самая тяжелая группа форм помещена в верхней части картины. В этом произведении утяжеление правой верхней части создает эффект «перехода».

На первый взгляд изображение на рис. D кажется несбалансированным из-за нелепого пустого места в центре и в правой части композиции. Наше внимание привлекает изящная светлая ручка, изображенная слева, и большие буквы текста вверху и внизу. В «пустом» месте просматривается неяркая тень кувшина, которая намекает на то, что мы увидели в первую очередь, что бросилось в глаза, — еще далеко не все.

↑ D

Бейли. Фрагмент TURNING. 2003. Лен, масло. WB10092. Галереи Бетти Каннингэм. Art in America, April 2005



ЗЕРКАЛЬНАЯ СИММЕТРИЯ

Самый простой тип равновесия — это *симметричное равновесие*. При симметричном равновесии одинаковые формы повторяются в тех же местах по обеим сторонам вертикальной оси. Такой тип **симметрии** также называется **зеркальной симметрией**. Одна сторона является зеркальным отражением другой. Симметричное равновесие, кажется, обладает привлекательностью для нас, что можно объяснить влиянием присущей нашему телу симметрии.

В списке универсальных признаков красоты симметрия занимает одну из верхних строк. В различных культурах симметричное лицо воспринимается как приятное. Это не зависит от этнических или национальных характеристик. Фотография Одри Хепберн (**A**) была поправлена на рис. **B**. Вместо левой стороны лица использовано симметричное отображение правой (это заметно по волосам). Данный пример показывает, насколько близки к симметрии черты ее лица, и частично объясняет, почему она была и остается эталоном красоты.

Для картины на рис. **C** характерна аналогичная симметрия черт лица... *почти*. Симметрична прическа, черты лица правильны, размещение элементов центрировано, но тем не менее эта одеревенелая формальная поза кажется странно напряженной. Все довольно красиво, но немного чересчур. С одной стороны, это более естественно, чем совершенная симметрия, но в данном случае ставится под вопрос само понятие идеала. Героиня портрета — главный редактор американского издания *Vogue*, журнала о стандартах моды и красоты.

Формальное равновесие

Намеренный симметричный повтор, создающий идеальное равновесие, бесспорно, **статичен**, поэтому для описания такой концепции используется понятие *формальное равновесие*. Нет ничего плохого в спокойной формальности. На самом деле к ней часто стремятся, особенно в архитектуре. Бесчисленное множество образцов архитектуры с симметричным равновесием можно найти повсюду в мире и почти во все периоды истории искусства. Немеркнущую популярность симметричного решения легко объяснить. Формальное качество симметрии сразу внушает чувство прочности, силы и стабильности. Такие качества важны для общественных зданий, подчеркивающих высокое положение и власть правительства. Поэтому здания законодательных органов, муниципалитета, суда и других правительственных учреждений часто проектируются с учетом свойств симметричного равновесия.

Главный алтарь, созданный Бернини для собора Святого Петра (**D**), находится в совершенной симметрии с архитектурой базилики. Алтари и религиозные сооружения часто симметричны — прочность и порядок подчеркивают вечные ценности.



↑ **A**

Одри Хепберн. Фотография



↑ **B**

Одри Хепберн. Симметрия



← C

Алекс Кац. Анна Винтур. 2009. Art © Alex Katz / Licensed by VAGA, Нью-Йорк. Предоставлено Галереей Тимоти Тейлор

Симметрия объединяет

Элементы алтаря и архитектуры на рис. D создают впечатляющее, богато украшенное пространство. Представьте себе, каким бы был результат без симметричной организации, превращающей многочисленные ниши, колонны и скульптуры в единый и гармоничный визуальный образ. Среди религиозных и государственных учреждений можно найти многочисленные примеры двусторонней симметрии — от банальных и гнетущих до впечатляющих и прекрасных. Симметрия устанавливает порядок, но не гарантирует признания зрителей.

→ D

Джованни Лоренцо Бернини. Балдахин, алтарь и кафедра собора Святого Петра. Собор Святого Петра, Ватикан, Рим, Италия





↑ А

Эд Руша. Step on No Pets. 2002. Холст, акрил. Галерея Гагосяна, Нью-Йорк

ПРИМЕРЫ ИЗ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА

Симметричное равновесие в живописи, фотографии и графическом дизайне встречается реже, чем в архитектуре. На самом деле достаточно скромное количество двух- и трехмерных произведений искусства соответствует строгому определению симметрии. В случае удачного использования симметрия поддерживает сюжет, а не просто служит основой для простого решения.

Симметрия в целях создания акцента

Симметрия встречается в природе — в отражении в пруду, в кристаллах. Однако большинство пейзажных изображений представляют собой более хаотичный мир, в котором порядок возникает в нелинейных структурах, например в сложном единстве леса или горной гряды. Упорядоченный или симметричный пейзаж создается человеком. Эд Руша превратил горный

пейзаж (А) в симметричную форму, схожую с тестом Роршаха. Поверх искусственно созданного изображения наложен палиндром, вербальный эквивалент двусторонней симметрии.

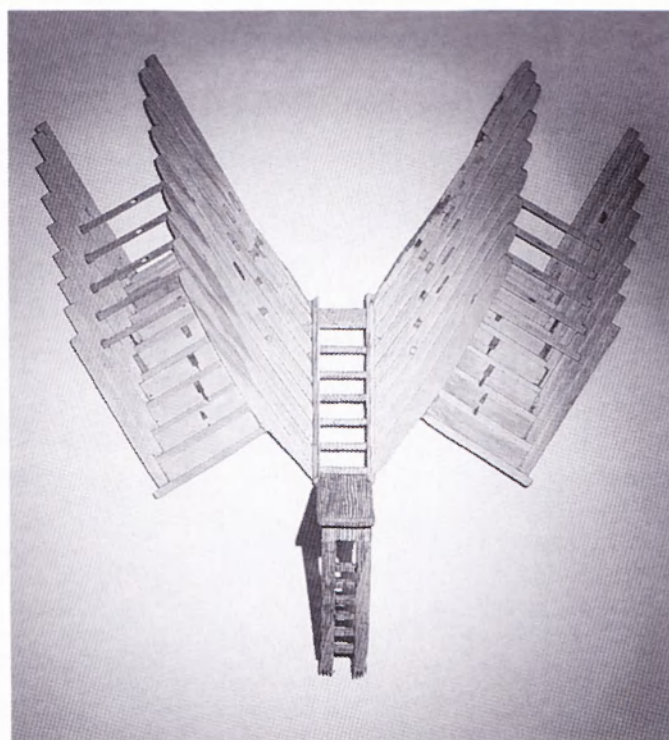
Хироси Сугимото использует симметрию кинотеатра, чтобы обратить наше внимание на яркий экран (В). Яркость достигается за счет длительной выдержки во время показа кинофильма. Двусторонняя симметрия поддерживается и мягким светом, поскольку интерьер слабо освещен.

Маргарет Уортон трансформировала деревянный стул в «Пересмешника» (С), распилив и повторно собрав новую конструкцию. Здесь мы снова видим, что в основе симметрии скульптуры лежат пропорции человеческого тела. Симметрия стула обусловлена симметрией тела человека, для которого он сделан. Версия Уортон своей симметрией напоминает птицу с распростертыми крыльями.



↑ В

Хироси Сугимото. Кинотеатр в США. 1978



↑ С

Маргарет Уортон. Пересмешник. 1981. Частично окрашенный деревянный стул, эпоксидная смола, краска, деревянные рейки. Предоставлено художницей и Галереей Джин Албано, Чикаго

АСИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

Второй вид равновесия называется **асимметричным равновесием**. В этом случае уравниваются разнородные объекты, имеющие одинаковый визуальный вес или вызывающие одинаковый визуальный интерес. Помните детскую загадку: «Что тяжелее: килограмм пуха или килограмм железа?» Конечно, оба весят одинаково, но их объем и размер сильно отличаются. В этом состоит суть асимметричного равновесия.

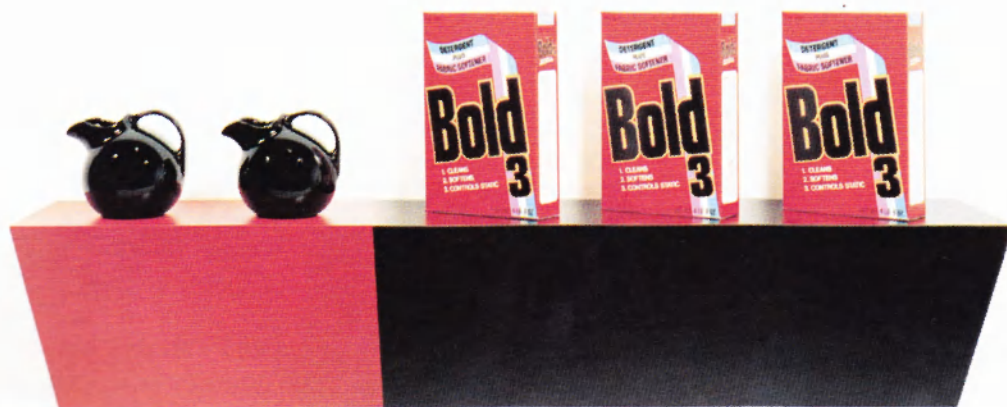
Неформальное равновесие

На фотографии Нан Голдин (**A**) человек смотрит на нас с правой стороны изображения. Но композиция не является неуравновешенной. Слева от центра расположена рука с сигаретой, которая уравнивает лицо как естественный объект интереса. Равновесие сохраняется, поскольку обе стороны фотографии имеют свой визуальный центр.



← **A**

Нан Голдин. Сиобан с сигаретой.
Берлин. 1994. Фотография



↑ **B**

Хаим Штейнбах. В высшей степени черное. Ламинированная пластиком деревянная полка, керамические кувшины, картонные коробки со стиральным порошком, Sonnabend Gallery and Jay Gorney Modern Art, Нью-Йорк

Фотография Голдин выявляет одно из преимуществ асимметричного равновесия: ощущение, что изображено «как в жизни», которое отсутствует у формального симметричного портрета. Асимметричное равновесие можно назвать также **неформальным равновесием**. Человеческое лицо всегда сильно притягивает к себе внимание. Если его изобразить совершенно симметричным, в результате можно получить статичный или скучный портрет. Голдин применила более неформальное равновесие, которое согласуется с тонким чувством равновесия в жизни реальных людей.

Симметрия может казаться искусственной, поскольку визуальные образы вокруг нас редко обладают симметрией. Некоторые сооружения и интерьеры спроектированы подобным образом, однако даже в них то, что мы увидим перед собой, не будет симметричным, если только мы не стоим неподвижно в самом центре.

Хорошо спланированная асимметрия

Асимметрия кажется естественной и неспланированной, но это первое впечатление неверно. Использо-

вать асимметричное равновесие гораздо сложнее, чем симметричное. Любому дизайнеру или художнику не представляет сложности зеркально отобразить одну или другую сторону предмета. Чтобы сбалансировать разнородные объекты, нужно принять во внимание сложные и разнообразные факторы.

Скульптура Хаима Штейнбаха (**В**) показывает, как два предмета могут уравновесить три при ассиметричной композиции. Два черных кувшина стоят на красной полке рядом с тремя красными упаковками порошка Bold 3, со стороны которых полка черная. Эта ассиметричная пара приглашает нас к поиску визуальных ритмов и контрастов. Визуальный интерес к сопоставлению неравных сторон оборачивается уравновешенной композицией, и количество элементов кажется верным.

Тщательное планирование имеет особенно важное значение в строительстве и проектировании мостов, где первостепенную роль играют функциональность и надежность. Экспрессивная асимметрия моста Калатравы (**С**) не соответствует нашим ожиданиям устойчивости, и в результате получается динамичный, незабываемый дизайн.



Мост Аламильо / Виадук Картуха, Севилья, Испания. Архитектор Сантьяго Калатрава

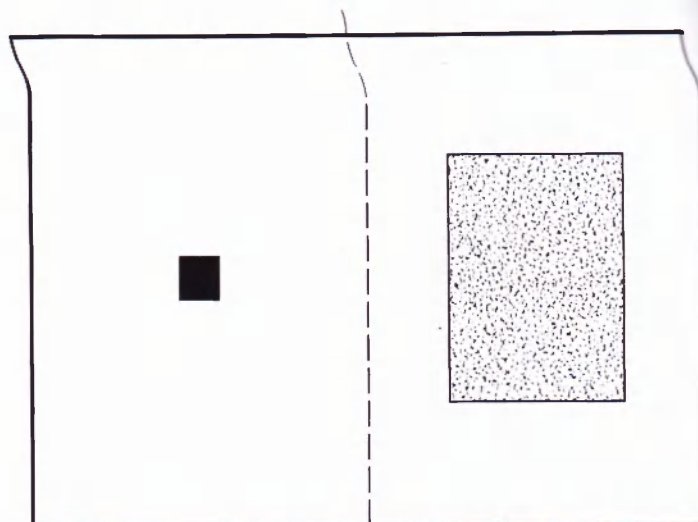
АСИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

РАВНОВЕСИЕ ТОНА И ЦВЕТА

Тон

Асимметричное равновесие основано на одинаковой визуальной привлекательности объектов. Один из элементов, привлекающий наше внимание, — это соотношение **тонов**, контраст светлого и темного. Как показано на рис. **А**, черный цвет сильнее контрастирует с белым, чем серый; поэтому для визуального равновесия потребуется меньшее количество черного и большее — серого.

Фотография Йоркского собора (**В**) показывает обратное соотношение, но техника равновесия применена та же. Левая сторона композиции содержит множество деталей характерной для церкви стены. Однако покатые своды, пилястры, колонны и т. д. переданы в мягких оттенках серого, очень близких друг к другу по тону. По контрасту с ней на правой стороне находится крупный черный **силуэт** колонны на переднем плане и небольшие



↑ **А**

Более темный, меньший по размеру элемент визуально равен более светлому и большему по размеру



↑ **В**

Фредерик Е. Эванс. Йоркский собор, вид на южный неф. 1900. Платиновая печать. Музей Метрополитен, Коллекция Альфреда Штиглица, 1933



↑ **С**

Кристиан Рассел. Арт Департамент. 1998

ярко-белые окна. Эти два сильных визуальных акцента черного и белого уравнивают множество серых элементов в левой части.

Цвет

Иллюстрация на рис. С предполагает движение, поскольку в левой части композиции изображена уходящая фигура. Композиция довольно абстрактная и распадается как бы на кусочки мозаики. Такая динамичная структура противопоставляется назойливой экспансии желтого, доминирующего в правой части изображения.

На картине Мэри Кассат (D) освещенность привлекающей внимание белой блузки сбалансирована ярко-красной накидкой. Это показывает, насколько эффективно свет и цвет создают акцент и равновесие в композиции. Равновесие света и цвета — прекрасное средство, позволяющее размещать по обе стороны от центральной оси неодинаковые предметы и все равно достигать равного визуального интереса.

См. также разделы «Цвет и равновесие» на с. 284 и «Способы передачи движения» на с. 244, 246 и 248.



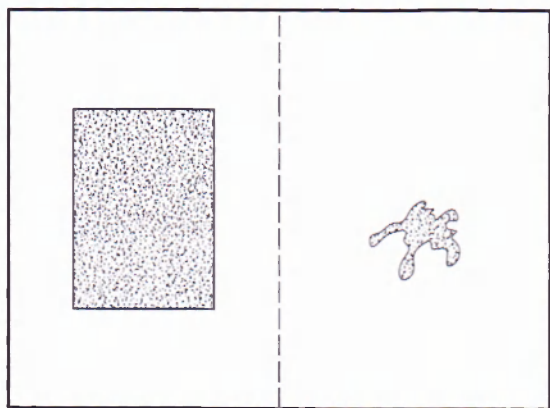
↑ D

Мэри Стивенсон Кассат. Напиток для тореадора. 1873. Холст, масло. Художественный институт Кларка

АСИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

РАВНОВЕСИЕ ФАКТУРЫ И УЗОРА

Рисунок **А** иллюстрирует равновесие формы. Здесь представлены два элемента одинаковой освещенности и фактуры. Единственное отличие — их форма. Маленькая фигура привлекает внимание, поскольку имеет более сложные контуры. Она интереснее, чем большой, но скучный прямоугольник.

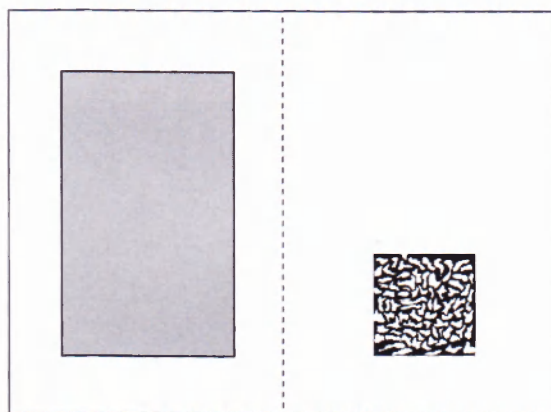


↑ **А**

Маленькая сложная форма уравновешена более крупной, упорядоченной формой

Фактура вызывает интерес

Любая визуальная **фактура** с пестрым темным и светлым рисунком сильнее привлекает внимание, чем гладкая, нерельефная поверхность. Рисунок **В** иллюстрирует эту идею: небольшая поверхность с грубой фактурой уравновешивает большую область без фактуры (гладкость в некотором смысле тоже является видом фактуры).



↑ **В**

Маленькая фактурная форма может уравновесить более крупную форму без фактуры



← **С**

Кацусика Хокусай.
Южный ветер. Ясный
день. (36 видов горы
Фудзи.) 1823–1831.
Ксилография. Музей
Метрополитен,
завещательный дар
Генри Л. Филлипса, 1939

Использование фактуры и узора для достижения баланса

Равновесие элементов японской гравюры на дереве (С) показывает, как большая простая форма может быть уравновешена замысловатым рисунком, узором или фактурой. Большой простой треугольник горы расположен справа. Левая сторона уравновешена узором облаков неба, а также фактурным рисунком, обозначающим лес. Узор и фактура уравновешивают мощь огромной скальной горы.

Натюрморт Анри Фантен-Латура (D) предлагает нашему вниманию удивительную композицию. Кувшин стоит на краю большого пространства белой скатерти, и этот визуальный центр уравновешен сложным узором листьев и цветов справа.

Фактура в графическом дизайне

Напечатанный текст, состоящий из букв и слов, фактически тоже создает визуальную фактуру. Информация заложена в символах, которые мы читаем, но визуальный эффект — это не что иное, как воспринимаемая нами форма с серой фактурной поверхностью. В зависимости от гарнитуры и верстки, данная серая поверхность может быть самой разной по тону, плотности и характеру, но она визуальнo текстурирована. Очень часто в рекламе или верстке редакционных полос область «текстового» материала уравновешивается фотографиями или иллюстрациями. Страницы этой книги сверстаны аналогичным образом.



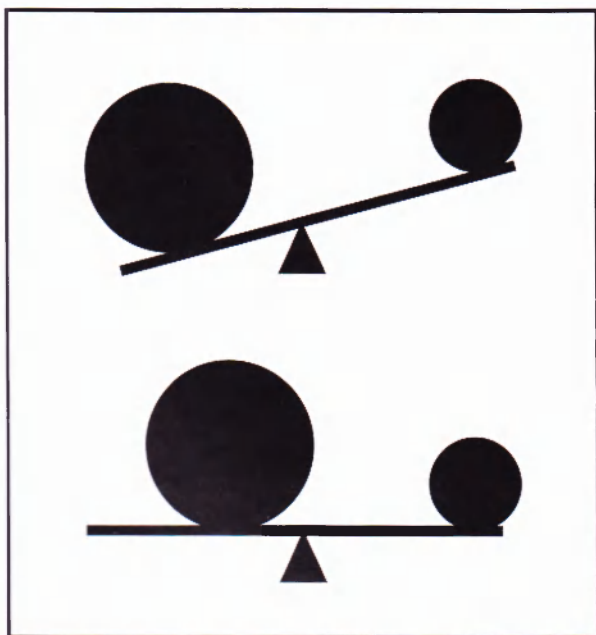
 **D** Фантен-Латур. Натюрморт: угол стола. 1873. Холст, масло. Художественный институт Чикаго (дарственный фонд Тернбулл Хертл)

РАВНОВЕСИЕ ПОЛОЖЕНИЯ И ВЗГЛЯДОВ

Согласно хорошо известному физическому принципу, два разных по весу предмета могут быть уравновешены, если подвинуть более тяжелый предмет ближе к точке опоры. Применительно к дизайну это означает, что крупный объект, расположенный рядом с центром, можно уравновесить маленьким объектом, помещенным ближе к краю. Два рисунка качелей (А) иллюстрируют идею равновесия положения.

Достижение «естественного» равновесия

Использование равновесия положения часто приводит к необычному, неожиданному качеству композиции. Этот эффект не только кажется естественным и неспланированным, но также и вызывает первое впечатление от композиции как несбалансированной. Такое «естественное» впечатление производит иллюстрация Обри Бёрдсли (В). Три официанта сгруппированы в левой части композиции. Обратите внимание, что фигуры — это на самом деле белые фартуки, которые облегчают вес композиции. Два стола, один из которых с тарелками, в правой части картины представляются достаточными для уравновешивания этой неформальной группы линий и формы.



↑ А

Крупная фигура, помещенная ближе к центру композиции, может быть сбалансирована маленькой фигурой, расположенной ближе к внешнему краю

Соединение взглядов

На первый взгляд создается впечатление, будто фреска «Благовещение» Фра Анджелико (С) слева композиционно тяжелее. У ангела большие крылья яркого цвета с темными тонами. Фигура Марии, напротив, бледная, почти растворяющаяся в фоне. Этот дисбаланс мягко уравновешен направлением взглядов фигур. Композицию объединяют направление их взглядов и арочный свод потолка.

Хотя соединение взглядов — не единственный прием, используемый художниками для достижения равновесия, он достаточно распространен. Направление взглядов тщательно продумывается, не только ради равновесия, но и для общего композиционного единства.



↑ В

Обри Бёрдсли. Официанты кафе. 1894. Рисунок, впервые опубликованный в журнале «The yellow book», т. II, июль



↑ C
 Фра Анджелико. Благовещение. 1442. Фреска. Музей Святого Марка, Флоренция, Италия. Бриджменская библиотека искусств

АСИММЕТРИЧНОЕ РАВНОВЕСИЕ

РЕЗЮМЕ

Изучая произведения искусства, понимаешь, что рассматривать способы достижения асимметричного равновесия по отдельности, как это делали мы, не совсем правильно, так как в большинстве работ разные способы применены одновременно. Иными словами, мы обсудили эти способы каждый по отдельности, но они часто используются вместе. Давайте разберем примеры, в которых используются несколько факторов, связанных с асимметричным равновесием.

Осознание асимметрии

«Портрет доктора Гаше» Ван Гога (**A**) демонстрирует выраженную асимметрию и явное движение по диагонали наискосок от левого верхнего к правому нижнему углу. Это офорт, так что изображение перевернуто. Оригинальный рисунок на пластине имеет наклон в другую сторону. По такому наклону часто можно понять, является художник правой или левой рукой (наклон вправо означает, что он правша). При работе над портретом (или аналогичной композицией) полезным бывает поднести его к зеркалу и посмотреть на зеркальное отображение. Это поможет выявить смещения относительно оси, которые вам «не видны».



Symmetrical and Asymmetrical Balance

↓ **A**

Винсент Ван Гог. Портрет доктора Гаше. 15 мая 1890. Офорт. Дар Эбби Олдрич Рокфеллер. Музей современного искусства, Нью-Йорк



↑ **B**

Микеланджело Мерици да Караваджо. Вдохновение святого Матфея. 1600–1602. Холст, масло. Сан-Луиджи-деи-Франчези, Рим

Динамическая комбинация элементов

Картина Караваджо «Вдохновение святого Матфея» (В) представляет собой пример динамической асимметрии. Акцент сделан на лице святого Матфея в левой части картины, которая кажется совершенно неуравновешенной. Действие разворачивается по S-образной кривой, указывающей нам направление для взгляда. Почти абстрактные белый и красный цвета поддерживают непрочное равновесие между верхней и нижней частью композиции. На картине изображен момент явления святому Матфею ангела, для выражения которого лучше всего подходит композиция, не находящаяся в спокойном и строгом равновесии. Действительно, складывается впечатление, будто табурет, на краю которого на коленях сидит святой Матфей, вот-вот перевернется.

Фотография Гарри Виногранда (С) кажется симметричной, со сбалансированными слева и справа от

центра элементами. На самом деле наше внимание привлекают асимметричные аспекты композиции:

Белый автомобиль слева сливается со светлым песком, а синий тент для пикника справа переключается с цветом неба.

Открытая дверь и фигура слева уравнивают две фигуры справа.

Облака равномерно распределены слева и справа, но их форма различается.

Фотография Виногранда кажется удивительно симметричной для естественного, спонтанного момента. Изображение представляет собой игру между асимметричным равновесием «естественных» элементов и симметрией, которая вызывает чувство искусственности и постановки.



С

Гарри Виногранд. Национальный заповедник «Белые пески». 1964. Предоставлено наследниками Гарри Виногранда, Центр творческой фотографии, Университет Аризоны

РАДИАЛЬНОЕ РАВНОВЕСИЕ

ПРИМЕРЫ ИЗ ПРИРОДЫ И ИСКУССТВА

Третью разновидность равновесия можно назвать **радиальным равновесием**. Здесь элементы расходятся по радиусам из одной общей центральной точки. Солнце, испускающее лучи, — вот известный символ, выражающий основную идею этого. Радиальное равновесие нельзя полностью отделить от симметричного или асимметричного равновесия. Это просто разновидность одного либо другого в зависимости от того, расположен ли визуальный центр в середине или смещен.

Природа богата на формы, имеющие радиальный характер. Форма цветка на рис. **A** — это визуальное

выражение его роста от стебля. Каждый отдельный цветок в соцветии повторяет общий рисунок. Тот же самый мотив мы видим в скульптуре Джосайи Макэлхени (**B**), представляющей собой модель одной из стадий Большого взрыва.

Форма круга в изобилии встречается в прикладных видах искусства, где радиальное равновесие — естественный выбор для украшения керамической посуды, плетеных корзин и ювелирных изделий. Радиальное равновесие можно обнаружить в шутовском объекте с основой в виде велосипедного колеса (**C**). Эта игрушечная мельница-вертушка, сделанная из колеса и воронс-



← **A**

Морковь дикая



← **B**

Джосайя Макэлхени. Конец современности. 2005. Хромированный алюминий, электрические лампочки, выдувное стекло ручной работы. Предоставлено Галереей Дональда Янга, Чикаго, и Галереей Андреа Розен, Нью-Йорк

для «улавливания» ветра, служит примером ротационной структуры, которую можно увидеть и в ураганах или вихоревых вихорях.

Культурные символы

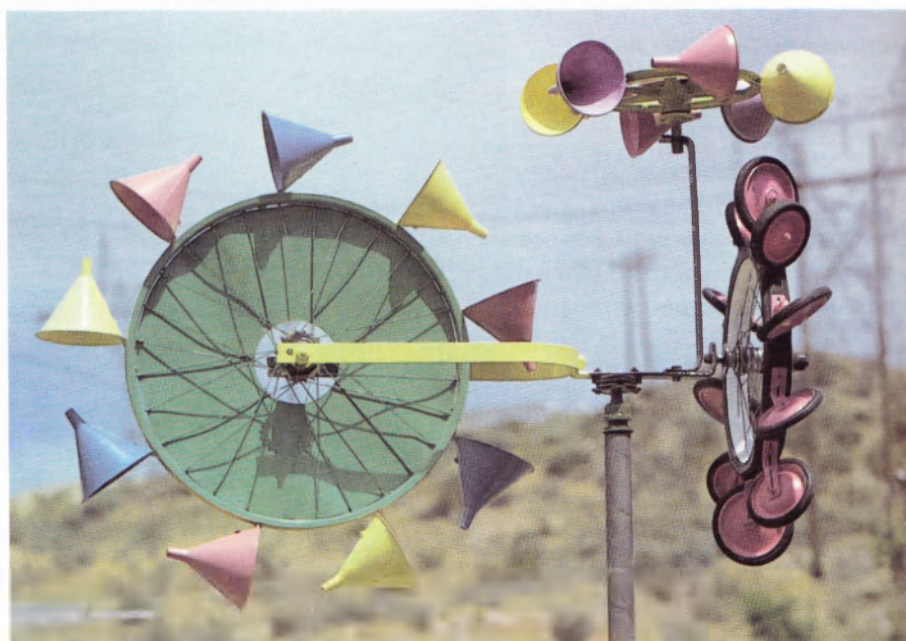
Радиальное равновесие часто используется в архитектуре. Округлая форма зданий с куполом, таких как Пантеон в Риме или американский Капитолий, автоматически передает ощущение круга и своим интерьерам. Такой дизайн имеет символическую функцию акцентирования центра как места культурной значимости. Во многих

культурах радиальное равновесие обязательно присутствует в религиозных художественных образах. Они могут быть различными — от тибетской **мандалы** до роз в готических соборах. Преимущество такого узора — четкий акцент на центр и единство, обеспечиваемое этой формой.

Радиальные схемы используются даже в урбанистике. Пьяцца-дель-Пополо в Риме (**D**) — это оживленный центр города. От площади, как лучи, расходятся улицы, а памятник в центре виден издалека. Такие особо выделенные точки упорядочивают застройку крупного города.

→ C

Автор неизвестен.
Мельница-вертушка



DB
MODULE

Radial Balance

← D

Пьяцца-дель-Пополо

ПОВТОРЯЮЩИЙСЯ РИСУНОК

Один специфичный тип визуального эффекта часто используют в качестве четвертой разновидности равновесия. Приведенные здесь примеры иллюстрируют эту идею. Во всех работах акцент распределяется по всему формату — буквально все элементы привлекают внимание одинаково.

Можно назвать это **кристаллическим равновесием** или просто повторяющимся рисунком. Разумеется, данный прием является особым видом симметричного равновесия. Постоянный повтор одинаковых по качеству элементов, однако, создает впечатление, сильно отличающееся от достигаемого с использованием симметричного равновесия.

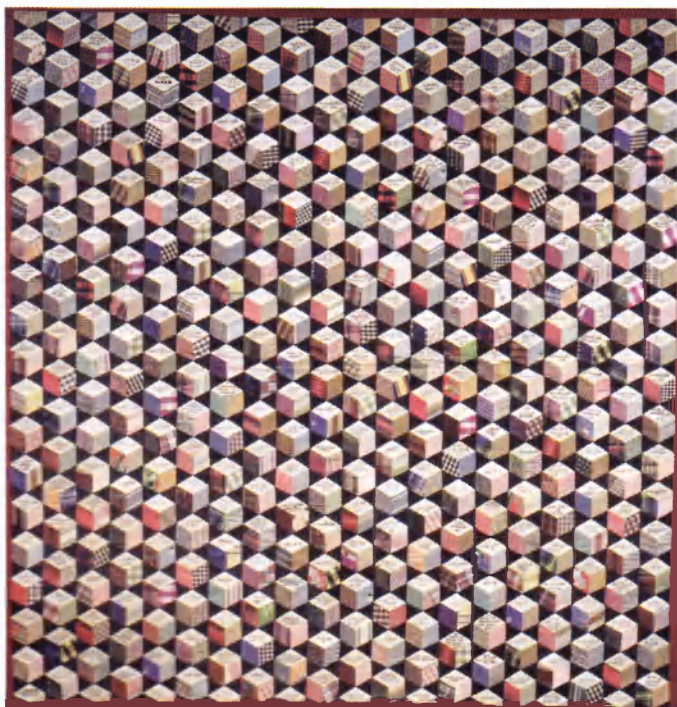
Повторяющийся рисунок в искусстве и дизайне

На квилте с подписями (**A**) акцента совершенно нет. Все элементы одного размера, каждый одинаково контрастирует с черным фоном. Все подписи на всех элементах равноправны, будь то подпись президента (Линкольна, например) или менее известной личности. Нет начала,

нет конца и нет визуального центра: квилт целиком — это один большой визуальный центр.

Повторяющийся рисунок может быть таким, как на этом квилте, но тот же эффект достигается и в менее упорядоченных структурах, например в карте. На карте мы видим визуальные центры, например крупный город: однако карта Джаспера Джонса (**B**) лишена подобных акцентов. Разрозненные цветочные заплатки распределены по поверхности в одинаковом объеме и пренебрегают рамками картины. Результат более разнотканый, чем на рис. **A**, но и здесь у композиции нет выделенного визуального центра.

Стена с фотографиями на рис. **C** приглашает к спокойной рефлексии и созерцанию. Это фотографии главным образом еврейских жителей крупного восточноевропейского города. Еврейская община была уничтожена нацистами, и эта стена — память о жертвах, где каждой из них предоставлено одинаковое место. Равновесие создается между уникальностью индивидуальных фотографий и рамкой, подчеркивающей потерю отдельных людей, и всей их совокупности, которая оставляет ощущение большого сообщества.



↑ **A**

Аделайн Харрис Сирс. Квилт с подписями. 1856–1863. Шелк, расписанный чернилами. Музей Метрополитен, приобретение, Фонд Уильяма Каллена Брайанта Феллоу, 1996

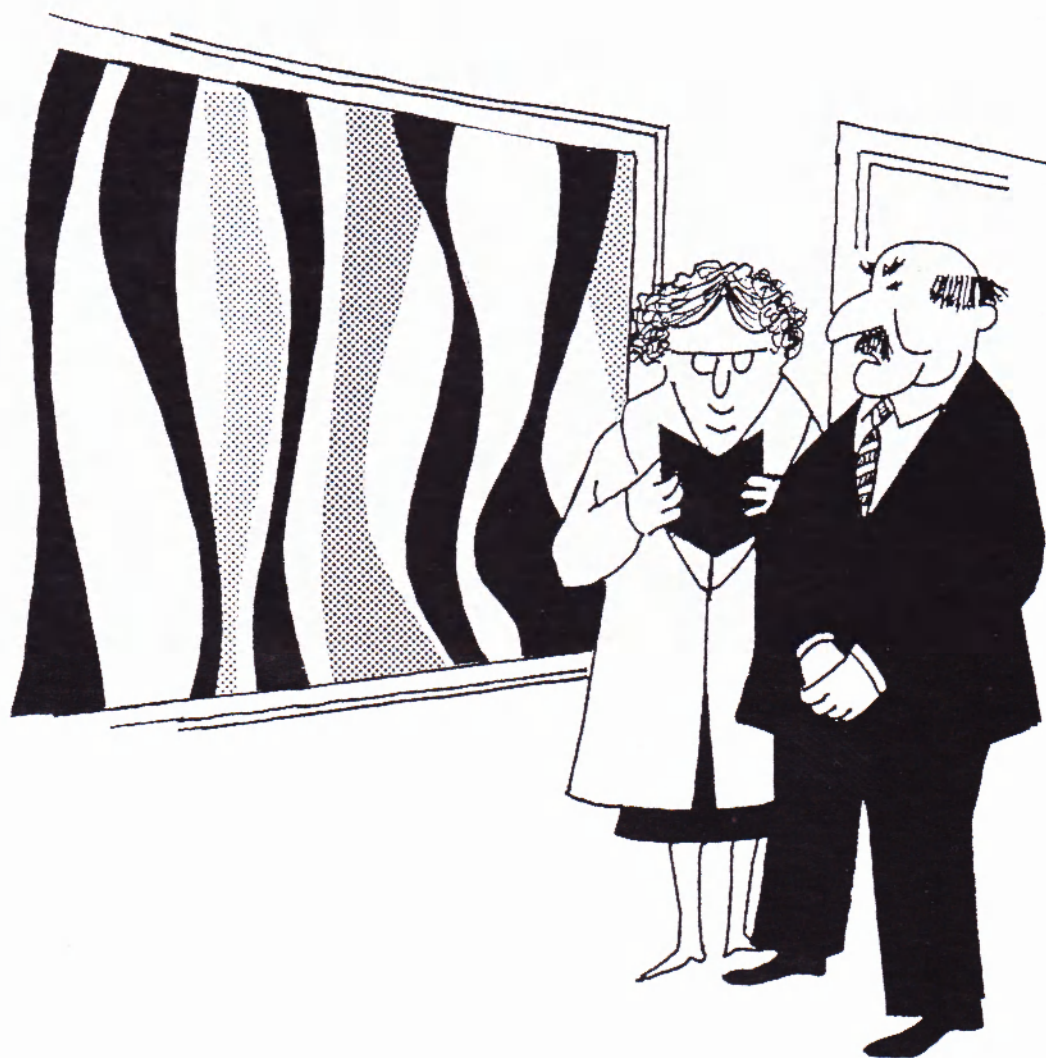


↑ **B**

Джаспер Джонс. Карта. 1961. Холст, масло. Дар мистера и миссис Роберт К. Скалл. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Art © Jasper Johns / licensed by VAGA, Нью-Йорк. Цифровое изображение © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, Нью-Йорк



Ральф Аппельбаум. Галерея
в Мемориальном музее холокоста,
Вашингтон, округ Колумбия



Если честно, Марта, эта картина НЕ вызывает во мне
желания танцевать!
Дэвид Лауэр

6 РИТМ

ВСТУПЛЕНИЕ

Органы чувств 122

ВСТУПЛЕНИЕ

Визуальный ритм 124

РИТМ И ДВИЖЕНИЕ

Форма и повторение 126

РЕГУЛЯРНЫЙ РИТМ

Последовательность 128

ПЕРЕМЕННЫЙ РИТМ

Сходящийся процесс 130

ПОЛИРИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ

О контрасте 132

ОРГАНЫ ЧУВСТВ

Для описания ритмических структур в визуальном искусстве и дизайне часто заимствуются (как и в данной книге) музыкальные понятия. Взаимосвязь между визуальными и музыкальными ритмами — это больше чем просто сравнение или метафора. В некоторых случаях созданные художником визуальные ритмы будто резонируют с нашими воспоминаниями или ассоциациями. Когда визуальный образ стимулирует органы чувств, такой эффект называется **кинестетической эмпатией**.

Затрагивая зрение, слух и осязание

С одной стороны, на рисунке Чарльза Берчфилда (А) мы видим крышу дома, стоящего среди деревьев. Это изображение, однако, никак не раскрывает заявленную тему картины — «Хор насекомых». Описание множества ритмических структур произведения гораздо больше сказало бы нам о названии. Повторяющиеся кривые линии, зигзаги и прямые линейные элементы на картине буквально гудят, создавая впечатление жаркого летнего дня, наполненного стрекотом цикад. Ощущение жарь передается за счет ритма волнистых линий над крышей.

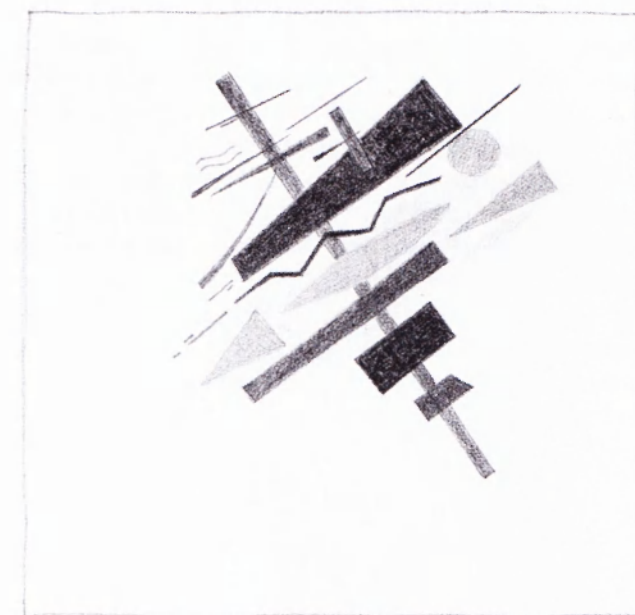


→ А

Чарльз Берчфилд. Хор насекомых. 1917. Бумага, прозрачная и непрозрачная акварель, чернила и карандаш. Художественный институт Мансона — Уильямса — Проктора. Художественный музей, Ютика, Нью-Йорк (завещательный дар Эдварда У. Рута)

На рис. В была предпринята попытка передать «металлические» звуки. Этот один из ранних экспериментов русского **супрематизма** после 1915 года отражает интерес к промышленным темам в ту эпоху. «Дерганая» композиция фигур, рисунок с почти полным отсутствием ритма как будто повторяют грубые, энергичные звуки фабрики.

Второй рисунок Малевича (С) называется «Ощущение движения и сопротивления». Здесь имитируется наше физическое движение в пространстве. Рисунок апеллирует к нашему тактильному восприятию и «мышечной памяти», повторяя горизонтальные линии различного веса вдоль изогнутой траектории. Прерывистый ритм тяжелых, темных прямоугольников передает «сопротивление», заявленное в названии.



↑ В

Казимир Малевич. Супрематистская композиция: ощущение металлического звука. 1916–1918. Бумага, карандаш. Гравюрный кабинет, Публичное художественное собрание Базеля



↑ С

Казимир Малевич. Супрематистская композиция: ощущение движения и сопротивления. Бумага, карандаш. Гравюрный кабинет, Публичное художественное собрание Базеля

ВИЗУАЛЬНЫЙ РИТМ

Ритм как принцип дизайна основан на повторении. Повтор в качестве элемента визуального единства в некотором роде представлен почти во всех произведениях искусства. Однако ритм подразумевает четкое повторение одинаковых или слегка измененных элементов.

Мы можем сказать, что в картине Бриджет Райли (**A**) есть ощущение «ритма». Использование этого слова в таком контексте может показаться странным, поскольку слово «**ритм**» чаще ассоциируется со звуком. Музыка может заворочить нас пульсирующим ритмом, так что мы начнем притопывать или пританцовывать. У стихотворений есть размер, то есть измеримый ритм. Сменяющие

друг друга слова образуют метр, повторяющиеся стопы, которые превращают чтение стихотворения в удовольствие. Но ритм может быть и в визуальном восприятии. Обычно мы говорим о ритме, когда наблюдаем за движением спортсменов, танцоров или некоторых рабочих, занимающихся ручным трудом. Схожим образом ритм может быть применен к визуальным видам искусства, в которых он тоже связан в своей основе с движением. Только здесь мы имеем дело с движением взгляда наблюдателя, движением по мотивам, обеспечивающим присутствие идеи ритма повторение.

На рис. **A** повторяются кривые вертикальные полосы различной толщины. Контрастирующие цвета усиливают чувство волнообразного движения. Зрение и слух так тесно связаны друг с другом, что мы часто используем для их описания одни и те же прилагательные (например, «вибрирующие» цвета). Безусловно, это отношение показано в визуальном ритме Райли.



← **A**

Бриджет Райли. Серия 35. Оливковый, добавленный к красному и синему, фиолетовый и зеленый, одиночная перевернутая диагональ. 1979. Бумага, гуашь

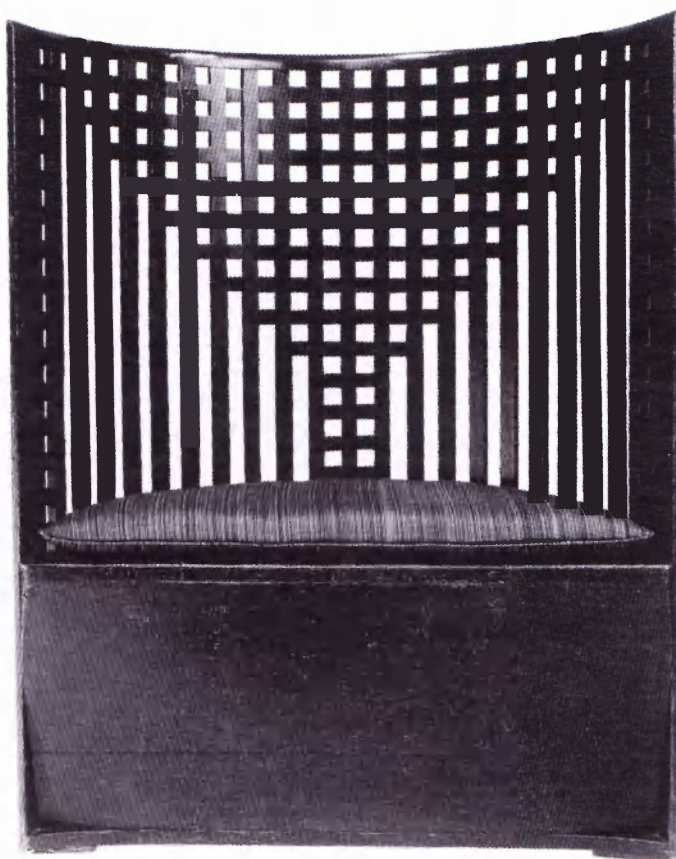
Не только **беспредметные** формы могут создавать волнообразный ритм. Аналогичный эффект представлен на фотографии **В**. Здесь стволы деревьев порождают волнистый ритм, только менее регулярный, непредсказуемый, чем на рис. **А**.

Стул на рис. **С** контрастирует с **А** и **В**. Дизайн стула обладает четким ритмом в повторении вертикальных реек. Квадраты, образованные пересекающимися их горизонтальными рейками, также создают ритмический узор. Этот второй ритм приобретает акцент ближе к верху стула. Кривая спинки мягко изменяет этот узор. В данном случае несколько простых элементов взаимодействуют и создают впечатляющий, комплексный образ.



↑ **В**

Альберт Ренгер-Патч. Буковый лес осенью. 1936. Желатиновая галогено-серебряная печать. Музей Метрополитен, Warner Communications, Inc., выкупной фонд, 1980



↑ **С**

Чарльз Ренни Макинтош. Стул. Крашеный под эбеновое дерево дуб, заново перетянутый и набитый конским волосом. Коллекция школы искусств Глазго

ФОРМА И ПОВТОРЕНИЕ

Мы можем говорить о ритмическом повторе цветов или фактур, однако чаще всего мы думаем о ритме в контексте форм и их композиции. В музыке некоторые звуки характеризуются термином **легато**, то есть связанные и перетекающие друг в друга. То же слово легко может быть применено к визуальному эффекту на рис. **А**. Фотография долины Смерти изображает песчаные дюны, образующие волнистые, мягкие горизонтальные складки. Контраст светлого и темного достаточно ярко выражен, но в некоторых местах переходы почти незаметны. Фотография оставляет ощущение расслабленности и покоя.

Схожий ритм характерен для лицевой рукописи Хефнагеля (XVI век) (**В**). Здесь ритм быстрее из-за большего количества повторов и большего сходства между повторяющимися кривыми. Плавные строки ведут наш взгляд по тексту и отмечают начало и конец фрагмента росчерком.

Управление ритмом

Если ритм на рис. **В** вызывает в воображении барочную фугу, то плакат на рис. **С** хорошо подходит для передачи рваного джазового ритма. Конечно, не вся джазовая музыка может быть описана этим одним узором, а потому рис. **Д** выражает другой вид джазового ритма, более цельного для восприятия. Никлаус Трокслер нарисовал множество джазовых плакатов, и разница между ними значительна: у каждого свой, уникальный ритм.

Ритмы на рис. **С** и **Д** различаются, однако между ними есть и сходство, которое выражается в том, что они равномерны во всех частях композиции. Чего не скажешь о картине Алана Крокетта (**Е**) «Дудл ди ду» («Doodle de Do»), хотя само название уже предполагает шуточный ритм. Элементы повторяются, но менее предсказуемо и всегда с какими-то изменениями. Эта картина — не джазовый плакат, как предыдущие два изображения, но, тем не менее, здесь можно провести аналогию с динамичными, зачастую беспорядочными ритмами джазовой импровизации.



Rhythm and Motion



↑ **А**

Брюс Барнбаум. Дюны на восходе солнца, долина Смерти. 1976. Желатиновая галогено-серебряная печать. Предоставлено фотографом



↑ **В**

Йорис Хефнагель (иллюстратор) и Георг Бочкаи (каллиграф). Гвоздика и миндаль из *Mira Calligraphiae Monumenta* (книги по каллиграфии), лист 21г. 1561–1562. Перо, чернила, акварель на бумаге и пергаменте. Музей Гетти, Лос-Анджелес



↑ C

Никлаус Трокслер. Плакат: Джазовый фестиваль Виллизау. 2001



↑ D

Никлаус Трокслер. Плакат: Джазовый фестиваль Виллизау. 2004



→ E

Жан Крокетт. Дудл ди ду. 2006. Холст, масло

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

Ритм — это одно из основных свойств природы. Смена сезонов, дня и ночи, приливов и отливов, даже движение планет — все ритмично. Ритм состоит из последовательности, в которой одни и те же элементы появляются в строгом порядке. В дизайне или искусстве это называется **регулярным ритмом**, поскольку мотивы постоянно сменяют друг друга, создавая в результате размеренную (и превосходящую) последовательность. Последовательность должна быть предсказуемой, поскольку если повтор неочевиден, вся идея визуального ритма теряет смысл.

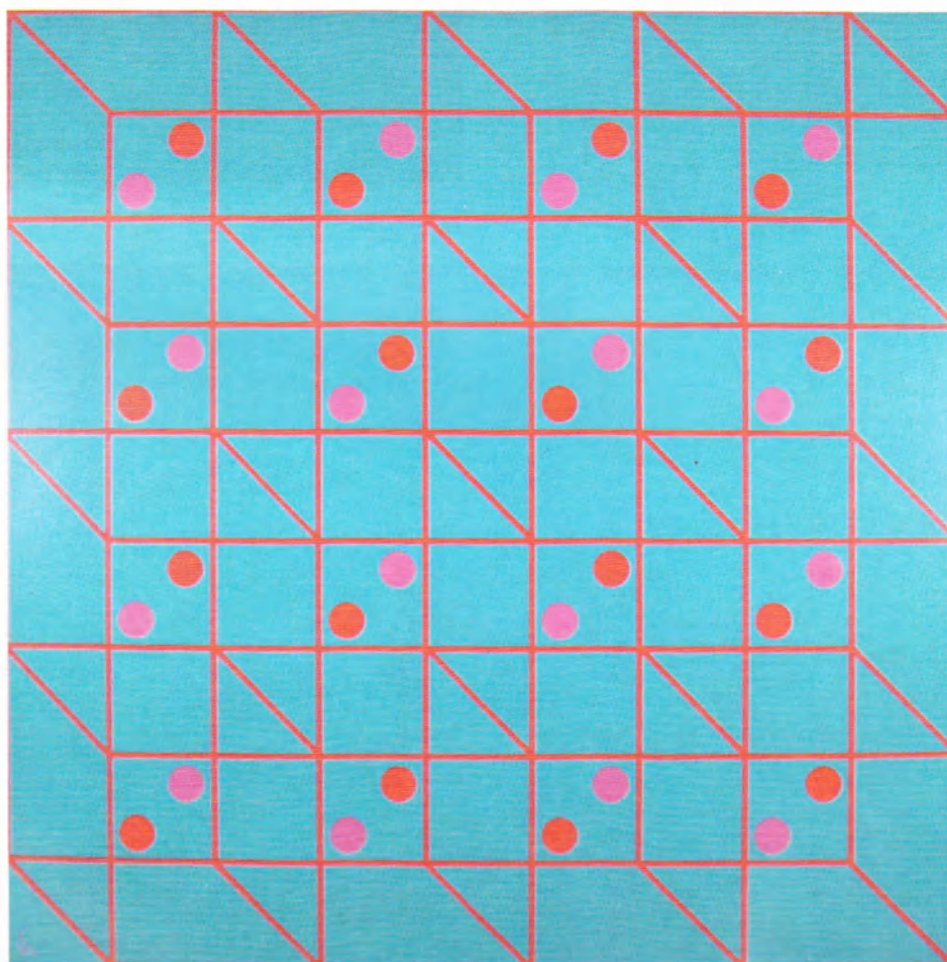
Рисунок на картине Эдны Андраде «Чередование» (**A**) создает бодрый регулярный ритм. Наш взгляд скачет туда-сюда из-за **вибрирующих цветов** и регулярного направления диагональных линий и кругов.

Музыкальный термин для «подпрыгивающего смычка» применительно к скрипке — это *спиккато*. Если пла-

кат Трокслера на рис. **D** (с. 127) — стаккато, то картина Андраде — спиккато.

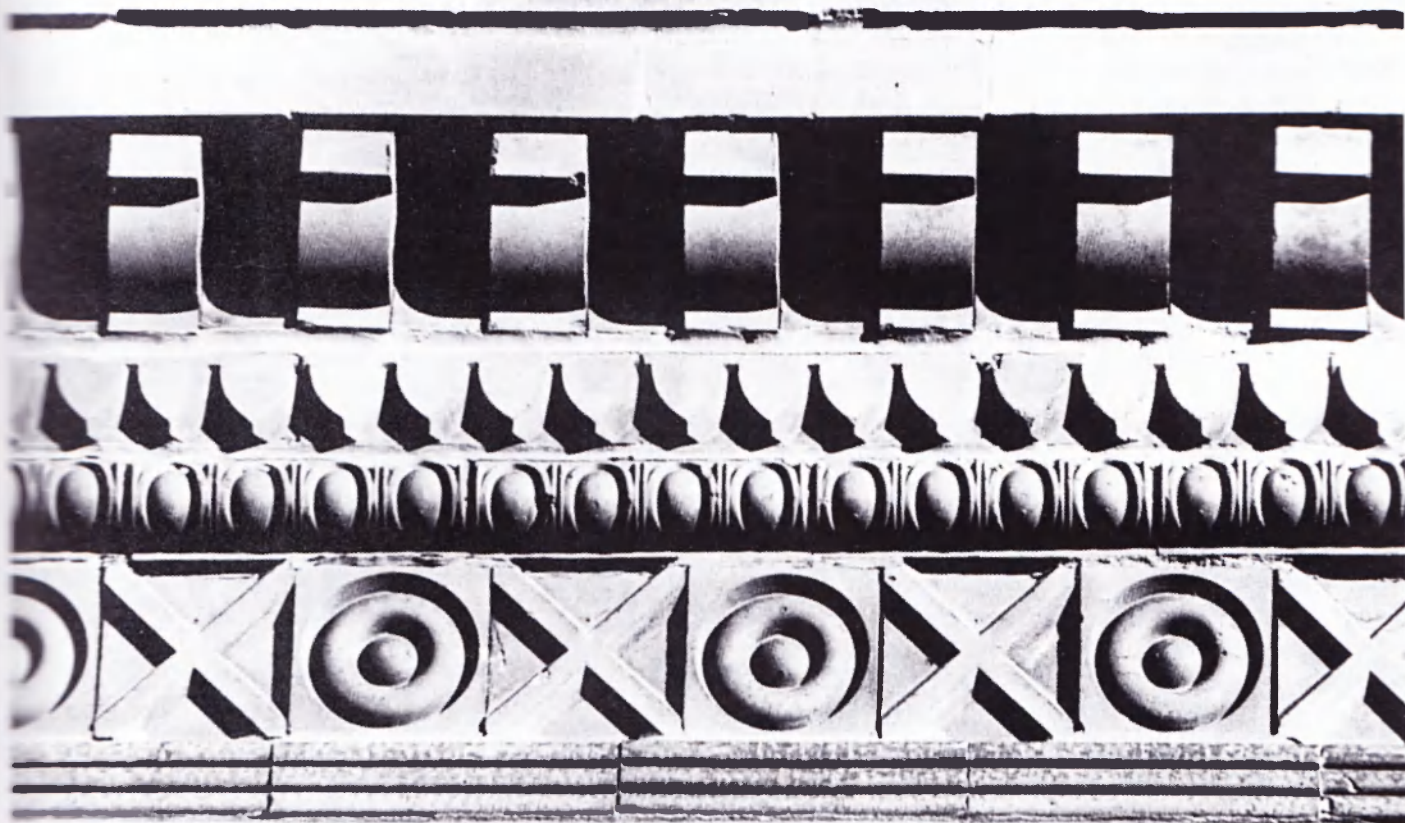
Регулярный ритм хорошо знаком нам по сооружениям с колоннами, например древнегреческим храмам. Повторяющийся ритм светлых колонн, контрастирующий с темными промежутками фона, — это, вне всяких сомнений, регулярный ритм. В теории архитектуры часто говорят о ритмическом размещении окон на фасаде здания. Светлые и темные области последовательно сменяют друг друга вдоль верхнего пояса кирпичного карниза на рис. **B**. Нижний декоративный пояс образует переменный ритм из X- и O-образных блоков. Регулярный ритм и ритмические вариации могут оживить большую поверхность с регулярным рисунком, например кирпичную стену.

Заметьте, что такое же использование повторяющегося мотива мы видим на картине на рис. **C**. Художник Робер Делоне назвал эту работу соответственно: «Ритм без конца».



↑ **A**

Эдна Андраде. Чередование. Холст, акрил



↑ В

Кирпичный карниз. Опубликовано в James Stokoe, *Decorative and Ornamental Brickwork* (Нью-Йорк: Dover Publications, 1982)



DB
MODULE

Alternating Rhythm

← С

Робер Делоне. Ритм без конца. 1934. Бумага, гуашь, кисточка и тушь. Музей современного искусства, Нью-Йорк (анонимный дар)

СХОДЯЩИЙСЯ ПРОЦЕСС

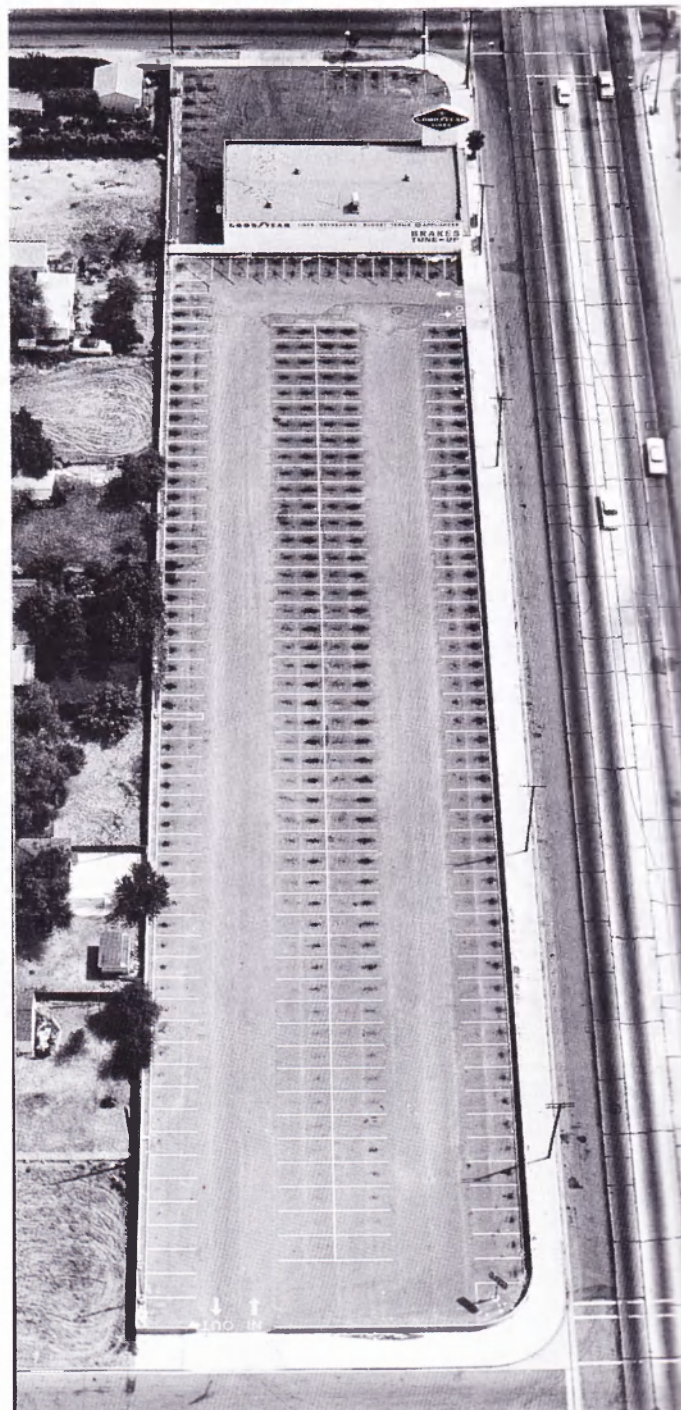
Существует и другой тип ритма — **переменный ритм**. Он основан на повторении, но на повторении формы, которая регулярным образом изменяется. Такой тип ритма часто достигается постепенным изменением размера формы, хотя меняющимся элементом может быть не только размер, но и цвет, тон или фактура. Переменный ритм хорошо нам известен; мы ежедневно сталкиваемся с ним, когда смотрим на здания под углом. Перспектива меняет горизонтали и вертикали в сходящийся рисунок, который создает сходящуюся регулярную последовательность форм постепенно уменьшающегося размера.

Внутренний ритм

На рис. **А** сразу бросается в глаза ритмическая последовательность линий при движении взгляда по вертикали. Менее заметный переменный ритм возникает, когда мы замечаем темные очертания бензиновых пятен на парковочных местах. Их размер изменяется от большего к меньшему по мере удаления от здания. На этой фотографии, снятой с высокой точки обзора, ритм проявляется в обыкновенной регулярности человеческой привычки.

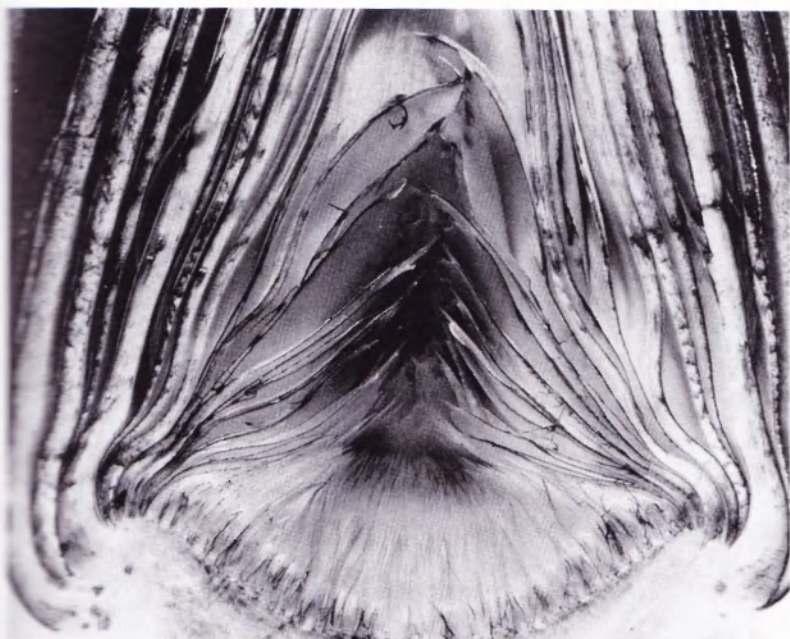
Переменные ритмы достаточно часто встречаются в природе, хотя не всегда они очевидны. Эдвард Уэстон снял очень крупным планом срез артишока (**В**), показывающий последовательность его роста. Постепенное увеличение размера и веса создает визуальное движение в стороны и вверх. Другие природные формы (такие как раковины наutilus), разрезанные пополам, также будут обладать переменным ритмом.

Фотографии **А** и **В** довольно сильно отличаются друг от друга, однако на обеих мы видим примеры переменных ритмов из окружающего мира, данного нам природой или созданного человеком. Поэтому не удивительно, что мы можем выделить формы роста в абстрактной скульптуре Луизы Буржуа (**С**). Это больше архитектурное, чем биоморфное, произведение, но движение кверху и в стороны от маленьких форм к большим такое же, как на рис. **В**.



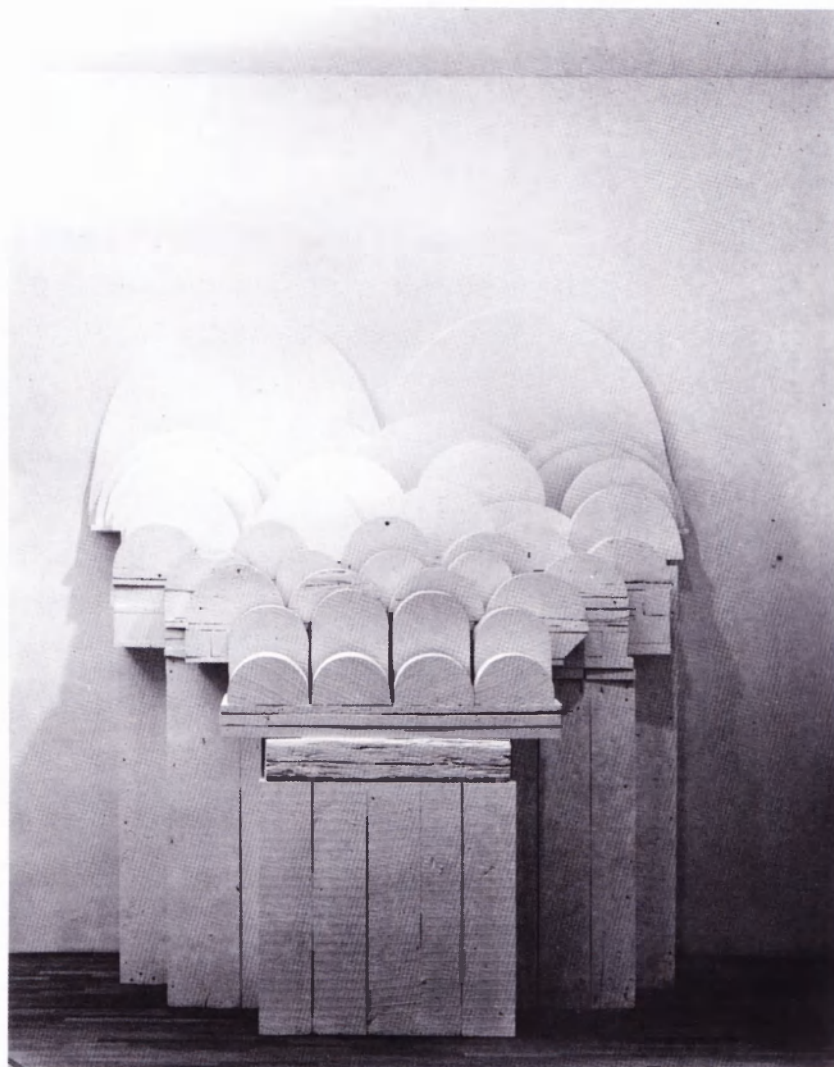
↑ **А**

Эд Руша. Шины Goodyear, 6610 Лорел Каньон, Северный Голливуд. 1967. Фотография. Из книги «Тридцать четыре парковки в Лос-Анджелесе» (Thirty-Four Parking Lots in Los Angeles), 1974, издано автором



← В

Эдвард Уэстон. Артишок, разрезанный пополам. 1930. Желатиновая галогено-серебряная печать. 1981. Центр творческой фотографии, попечительский совет Аризоны



→ С

Луиза Буржуа. Частичное воспоминание. 1979. Дерево. Частная коллекция. Art © Louise Bourgeois / licensed by VAGA, Нью-Йорк. Фото © Peter Moore

О КОНТРАСТЕ

Более сложная ритмическая структура, наличествующая у произведения искусства или, если уж на то пошло, музыкального произведения, называется **полиритмической** структурой. Несколько ритмических узоров накладываются друг на друга, и получается сложный результат, даже если его элементы очень просты.

Картина Жерома (А) как раз демонстрирует такое наложение различных ритмов. Передний план слева яркий и простой: один сильный ритм (группа фигур), который затем повторяется в меньшем объеме в виде

двух фигур справа. Задний план представляет более мягкий, незаметный ритм: спокойный ритм деревьев слева, который постепенно затухает и сливается с приглушенными тонами справа. Этот ритм на заднем плане напоминает оркестровое сопровождение дуэта солистов.

На картине Пикассо (В) мы видим контраст между повторяющимся мотивом узора костюма Арлекина и менее регулярным повтором коричневого, черного и белого в других плоскостях этой напоминающей коллаж композиции. Контраст ритмов обеспечивает визуальную дуэль между сторонами... скорее спор, чем дуэль.



↑ А

Жан-Леон Жером. Дуэль после маскарада. 1857–1859. Холст, масло



← В

Пабло Пикассо. Арлекин.
Париж, конец 1915.
Холст, масло



ЧАСТЬ

2

ЭЛЕМЕНТЫ ДИЗАЙНА



ГЛАВА

7

ЛИНИЯ 136



ГЛАВА

8

ФОРМА 160



ГЛАВА

9

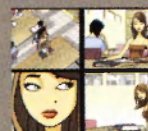
ПАТТЕРН И ФАКТУРА 188



ГЛАВА

10

ИЛЛЮЗИЯ ПРОСТРАНСТВА 204



ГЛАВА

11

ИЛЛЮЗИЯ ДВИЖЕНИЯ 238



ГЛАВА

12

ТОН 252



ГЛАВА

13

ЦВЕТ 264



«Простите, сэр, вы и так уже перегружены»

ВСТУПЛЕНИЕ

Точка, приведенная в движение 138

ЛИНИЯ И ФОРМА

Определение линии и формы 140

ТИПЫ ЛИНИЙ

Реальные, подразумеваемые
и воображаемые линии 142

НАПРАВЛЕНИЕ ЛИНИИ

Горизонтальные, вертикальные
и диагональные линии 144

КОНТУРНЫЙ И НАБРОСОЧНЫЙ РИСУНОК

Точность или спонтанность 146

ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИНИИ

Создание разнообразия и акцента 148

ЛИНИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ МОДЕЛИРОВКИ

Использование линий для создания областей
света и тени 150

ЛИНИЯ В ЖИВОПИСИ

Контур формы 152

ЛИНИЯ В ЖИВОПИСИ

Явная линия 154

ИСЧЕЗАЮЩИЙ И ПОЯВЛЯЮЩИЙСЯ КОНТУР

Намек на форму 156

СТРУКТУРНЫЕ ЛИНИИ

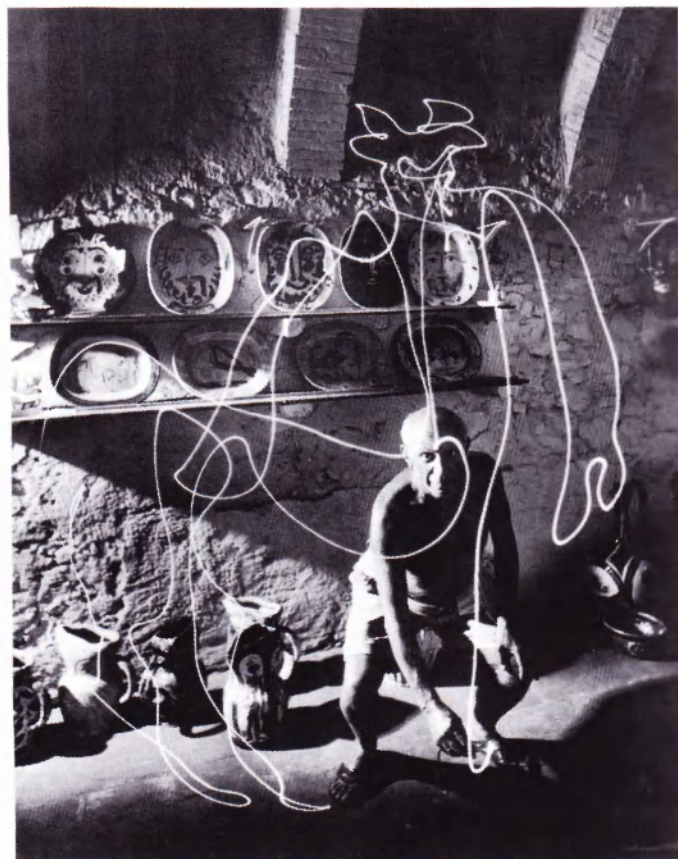
Структура прямоугольника 158

ТОЧКА, ПРИВЕДЕННАЯ В ДВИЖЕНИЕ

Что такое **линия**? Если мы представим себе точку без физических параметров (высоты, ширины) и затем приведем ее в движение, то создадим первый параметр — линию. Это ярко продемонстрировано на известной фотографии Пабло Пикассо, рисующего в воздухе кентавра светом от фонарика (**A**).

В геометрии линия характеризуется только таким физическим параметром, как длина, но в области искусства и дизайна, очевидно, выделяется еще один параметр — линия может быть различной ширины. Извилистые дорожки на рис. **B** выложены камнями неправильной формы, но все-таки мы сразу воспринимаем их как линии. Если на рис. **A** выражена идея скорости, то на рис. **B** («Пять тропинок» Ричарда Лонга) отражено медленное движение по местности.

Из всех средств искусства линия, вероятно, самая известная. Почти все принадлежности для письма и рисования имеют заостренный конец, и мы рисуем линии начиная с того времени, как были детьми. Наше простейшее представление о линии ассоциируется с контурными рисунками, например детскими раскрасками. Но линия — это нечто большее, чем простая граница. Рисунок штрихом (**C**) изображает предметы в студии художника и даже вид из окна. Линии (штрихи) достаточно наглядны, чтобы мы поняли всю картину. Мы видим мазки кисти как яркие пути, осязающие границы фигуры. Эти линии свободны в духе идеи Пауля Клее о том, что линия — это «точка, приведенная в движение».



↑ **A**

Художник Пабло Пикассо фонариком рисует кентавра в воздухе, мастерская Мадур. Пабло Пикассо. Пикассо рисует кентавра. 1942



← **B**

Ричард Лонг. Пять тропинок. 2002. Английский шифер. Новый арт-центр, скульптурный парк и галерея, Уилтшир, Англия

Линии передают настроение

Опытной особенностью линии является ее сила внушения. Каким инструментом она может быть в руках художника! Придумайте прилагательные, которыми можно описать линию: нервная, счастливая, свободная, спокойная, оживленная, тихая, изящная, дрожащая и еще многие и многие другие. Дорожки на рис. В тревожные и нервные по сравнению с гибкими и изящным рисунком Пикассо в воздухе (А). Сила внушения этого основного художественного элемента велика, как симпатично и остроумно показано на рис. D.



↑ C

Рауль Дюфи. Мастерская художника. Ок. 1942. Бумага, кисть и тушь. Музей современного искусства, Нью-Йорк (дар мистера и миссис Питер А. Рубел)



← D

Сол Стейнберг. Без названия. Ок. 1959. Бумага, чернила. Впервые опубликовано в The New Yorker, 14 марта, 1959. © The Saul Steinberg Foundation/Artists Rights Society (AAS), Нью-Йорк

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЛИНИИ И ФОРМЫ

Скоропись художника

Пример **А** — рисунок линиями, их нет на фотографии (**В**) — оригинальном изображении объектов. На фотографии, конечно, нет никаких черных линий вокруг каждого объекта. Линии на рисунке показывают границы, в то время как на изображении **В** области различной яркости (или разного цвета) просто граничат друг с другом, показывая, где кончается один объект и начинается другой. Таким образом, линия — это скоропись художника, полезный инструмент, поскольку сравнительно небольшим количеством штрихов художник может описать и определить формы через абрис и контур.



↑ **А**

Линия, скоропись художника, обрисовывает края формы

Линия сечения очерчивает форму

Контур на рис. **А** очевиден; он очерчивает видимую границу форм и фигур. Контурная линия может также очерчивать форму в качестве **линии сечения**, которая как бы следует границам среза или сечения трехмерной формы. Наиболее явно это можно увидеть в знакомых изолиниях топографической карты (**С**). Белые линии куска ткани, волнами колышущегося на ветру (**Д**), аналогичным образом показывают мягкую «топографию» материала. Вытянутые в длину фактурные отметины на коре березы (**Е**) предполагают, что линии идут вокруг ствола этого дерева. Представленная фотография показывает линии сечения цилиндрических форм. В этих двух примерах линия очерчивает форму другими средствами, нежели простой контур.



↑ **В**

Реклама из New York Times, рекламное приложение, воскресенье, 11 ноября 1998, с. 14А. Фото: Томас Кард. Дирекция раздела моды: Донна Берг и Хайди Годофф для Twist Productions. Реквизиты: Кэролайн Моррисон. Рекламная статья по заказу Comer & Company



← C

Лист карты с национальным парком Гранд-Титон (фрагмент).
Геологический комитет США



↑ D

Джек Ленор Ларсен. Морской пейзаж. 1977. Nest Magazine, зима
2002–2003. Специальный раздел: Джек Ленор Ларсен



↑ E

Линии на коре как бы показывают линии сечения дерева

ТИПЫ ЛИНИЙ

РЕАЛЬНЫЕ, ПОДРАЗУМЕВАЕМЫЕ И ВООБРАЖАЕМЫЕ ЛИНИИ

Линия — основной инструмент художника с той поры, как пещерный человек начал рисовать на стенах пещер. Кроме наглядного контурного рисунка есть еще два вида линий, также играющих важную роль в композиции.

Последовательностью точек, которые глаз автоматически соединяет, можно создать **подразумеваемую линию**. «Обведите по пунктиру» — вот самый известный пример. Наш глаз соединяет точки, создавая изящную линию подвесного моста на рис. **A**.



↑ **A**

kptyson. Мост Джорджа Вашингтона

→ **B**

Немецкий вратарь Рене Адлер указывает на игрока английской команды Джермейна Дефо во время товарищеского футбольного матча между Германией и Англией на Олимпийском стадионе в Берлине, 19 ноября 2008. Англия победила 2:1. Фото AFP / Джон Макдугалл



Воображаемая линия проиллюстрирована фотографией В. Реальной линии нет, нет даже пунктира, однако мы чувствуем линию, взаимосвязь между двумя троками. Наш взгляд неизбежно следует за направлением, в котором указывает фигура, и возникает воображаемая линия.

Толкование линий

Все три вида линий присутствуют на картине Жоржа де Латура «Гадалка» (С). Реальные линии четко обрисовывают границы фигур и одеяний. Подразумеваемая линия проведена между рукой жертвы на бедре и левой рукой гадалки. Следуя вдоль линии, мы замечаем руку (в тени), освобождающую жертву от ценных вещей (D). Вторая такая линия возникает, когда мы ведем взгляд от руки веровки слева вниз по краю куртки жертвы и к гадалке справа. Воображаемые линии появляются, если мы проследим за направлением взгляда каждой из фигур.

Художники могут вести взгляд зрителя по картине, с этой точки зрения различные виды линий представляют собой ценный инструмент.

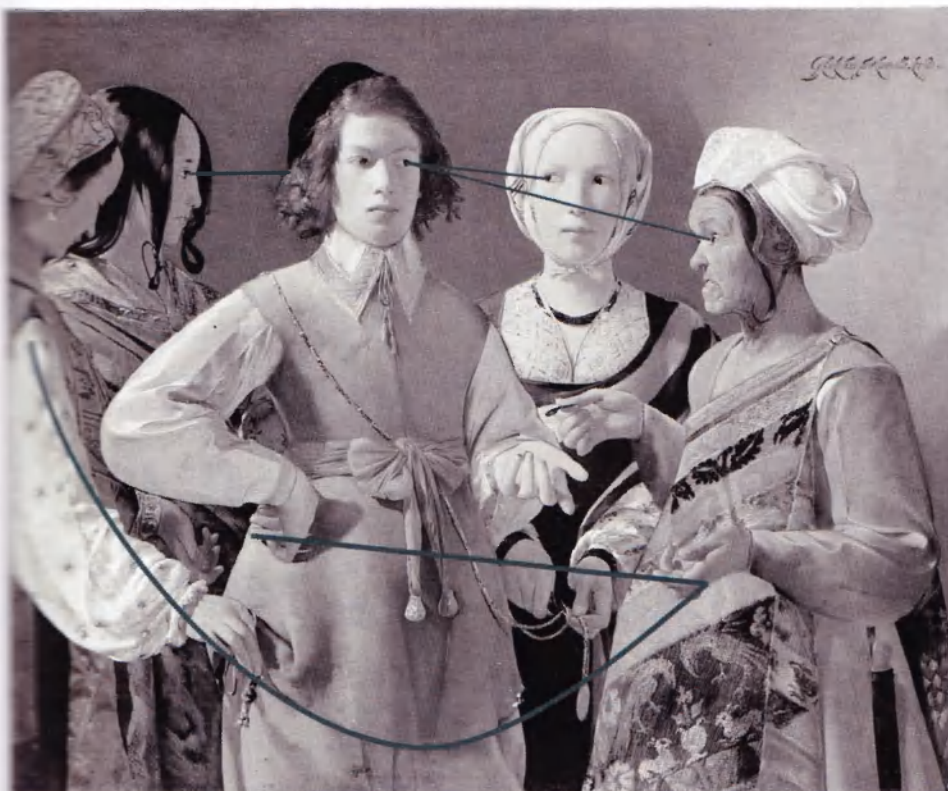


↑ С

Жорж де Латур. Гадалка. Возможно, ок. 1630-х. Холст, масло.
Музей Метрополитен, фонд Роджерса, 1960



Actual versus Implied Line



← D

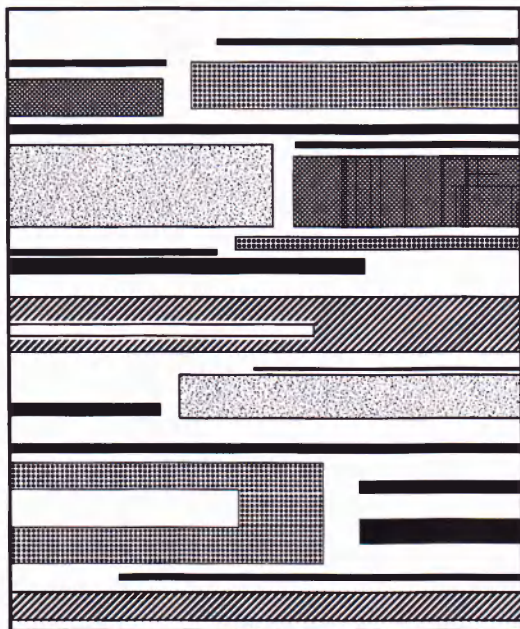
Реальные, подразумеваемые
и воображаемые линии организуют
композицию

НАПРАВЛЕНИЕ ЛИНИИ

ГОРИЗОНТАЛЬНЫЕ, ВЕРТИКАЛЬНЫЕ И ДИАГОНАЛЬНЫЕ ЛИНИИ

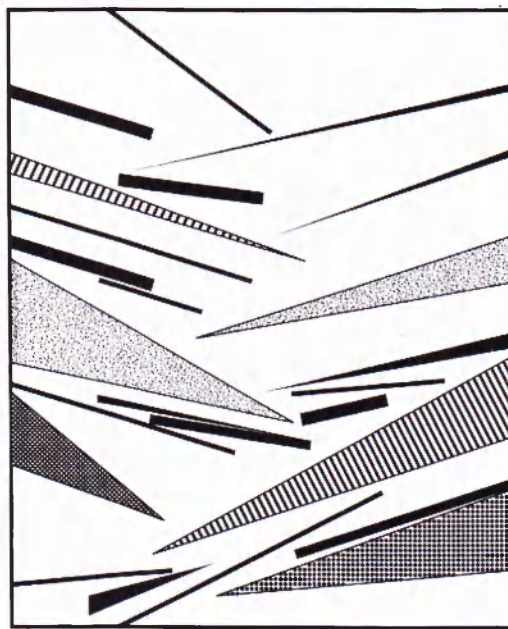
Одна важная характеристика линии, о которой необходимо помнить, — это ее направление. Горизонтальная линия выражает спокойствие, возможно, потому, что мы ассоциируем горизонтальное положение тела с отдыхом или сном. Вертикальная линия, например тело в поло-

жении стоя, имеет больший потенциал активности. Но наиболее выразительно передает движение диагональная линия. В активных жизненных ситуациях (ходьба на лыжах, бег, плавание, скейтинг) тело наклонено, поэтому мы автоматически расцениваем диагональ как показатель движения. Рисунок **A** — спокойный и статичный, а **B** — меняющийся и возбуждающий интерес.



↑ **A**

Горизонтальные линии, как правило, ассоциируются с отдыхом или отсутствием движения

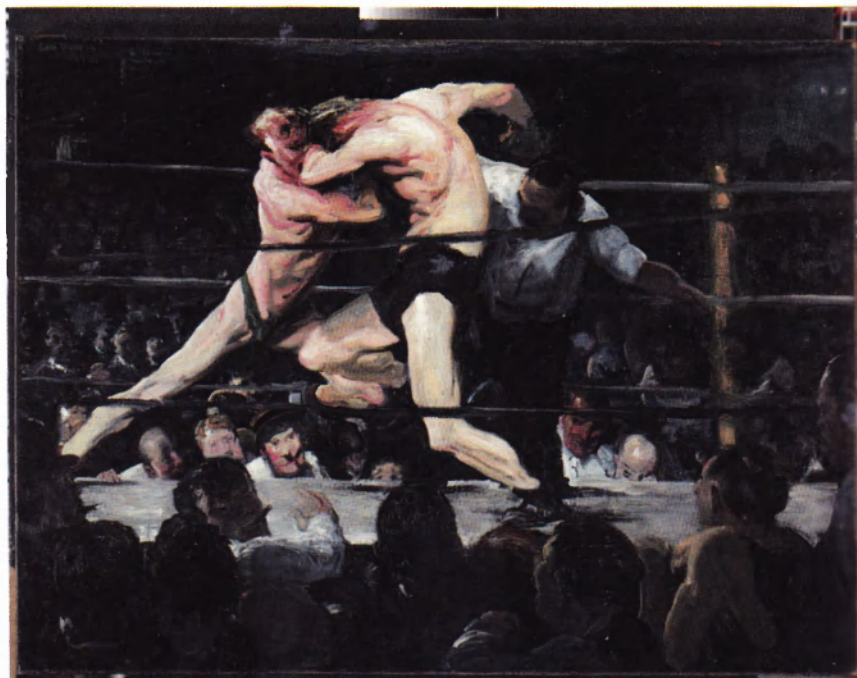


↑ **B**

Диагональные линии, как правило, ассоциируются с движением и действием

→ **C**

Джордж Уэсли Беллоуз. Ставьте у Шарки! 1909. Холст, масло. © Кливлендский музей искусства, США (коллекция Хинмана Б. Херлбата)



Поддержка формата

Способностью направления линии связан и другой фактор. Формат подавляющего большинства изображений, картин, произведений графического дизайна — прямоугольный. Поэтому любая горизонтальная или вертикальная линия на изображении является стабилизирующим элементом, который уменьшает ощущение движения. Линии на рис. **A** параллельны верху и низу, но ни одна из линий на рис. **B** не параллельна краям.

Анализ линий на картинах

На картине Джорджа Беллоуза (**C**) доминирует диагональ, которая начинается слева от ноги одного из борцов и продолжается через плечо и руку второго борца. Другие диагональные линии фигур придают динамизм сцене боя. Диагональный жест судьи уравнивает

группу из трех фигур и завершает треугольник. Вертикальные и горизонтальные линии ринга стабилизируют композицию и образуют контрапункт по отношению к изображенному действию.

Картина Джона Мура (**D**) имеет едва заметную, но сильную структуру горизонтальных и вертикальных линий, которая придает композиции спокойствие. Окно является акцентом изображения, а стол и здание за стеклом повторяют вертикальные и горизонтальные линии. Множество хаотично направленных линий на столе и другие диагональные и изогнутые линии создают лирическое разнообразие в рамках доминирующего порядка горизонталей и вертикалей.

Картина на рис. **D**, в отличие от работы Беллоуза (**C**), не предполагает динамики, но она показывает, что композиция, основанная на вертикальных и горизонтальных линиях не обязательно должна быть скучной.

→ **D**

Джон Мур. *Evangeliste*. 2001. Холст, масло.
Гаршл & Адлер Модерн, Нью-Йорк

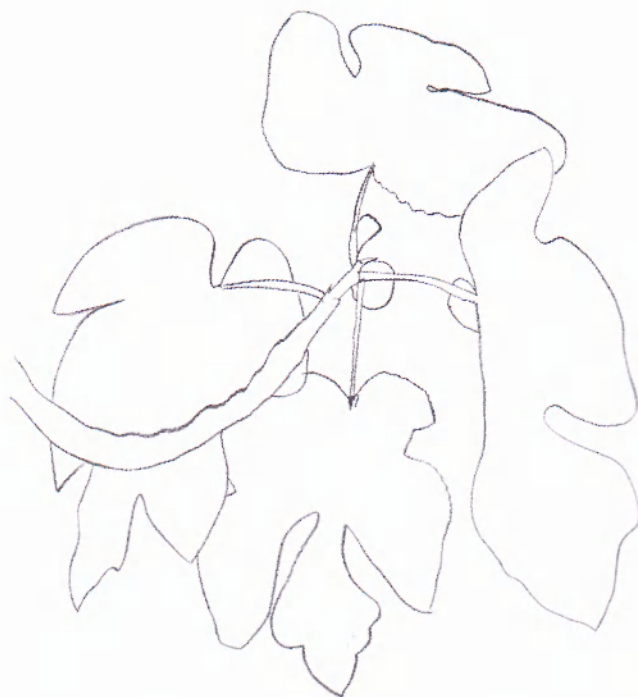


ТОЧНОСТЬ ИЛИ СПОНТАННОСТЬ

Если линия — это основной элемент изображения, то результат творчества называется рисунком, независимо от выбранного средства. Есть два общих вида рисунка: **контурный рисунок** и **набросок**.

Контурный рисунок

Когда линия используется для обрисовки границ формы, в результате получается контурный рисунок. Наверное, это наиболее распространенный способ использования линии в искусстве; на рис. **A** приведен пример: простой, экономичный и изящный. Рисунок Энгра (**B**) — тоже контурный; однако в данном случае линии различной толщины гораздо полнее раскрывают тему. Этот портрет Энгра — точный рисунок, с очень тонкими линиями, четко обрисовывающими черты лица и складки одежды. Чуть более плотный акцент головы образует визуальный центр. Невозможно не восхититься верностью рисунка, абсолютной точностью наблюдения.



↑ **A**

Эльсуорт Келли. Ветка фигового дерева. 1965–1966. Литография. Тираж 75 экз.



↑ **B**

Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет мадам Гайар с дочерью Каролиной. 1815. Веленевая бумага, карандаш. Художественный музей Фогг (завещательный дар Гренвилла Л. Уинтропа) (1943.843)



↑ **C**

Альберто Джакометти. Автопортрет. 1954. Карандаш

Автопортрет Джакометти (С) не имеет четких контуров, как изображения А и В. Вместо этого мы видим много линий, которые вместе образуют массив и объем головы. В результате изображение более живое, мы можем представить сам процесс — как художник рассматривал и рисовал себя. Линии следуют за неровностями головы, и рисунок приобретает рельефные контуры.

Набросок

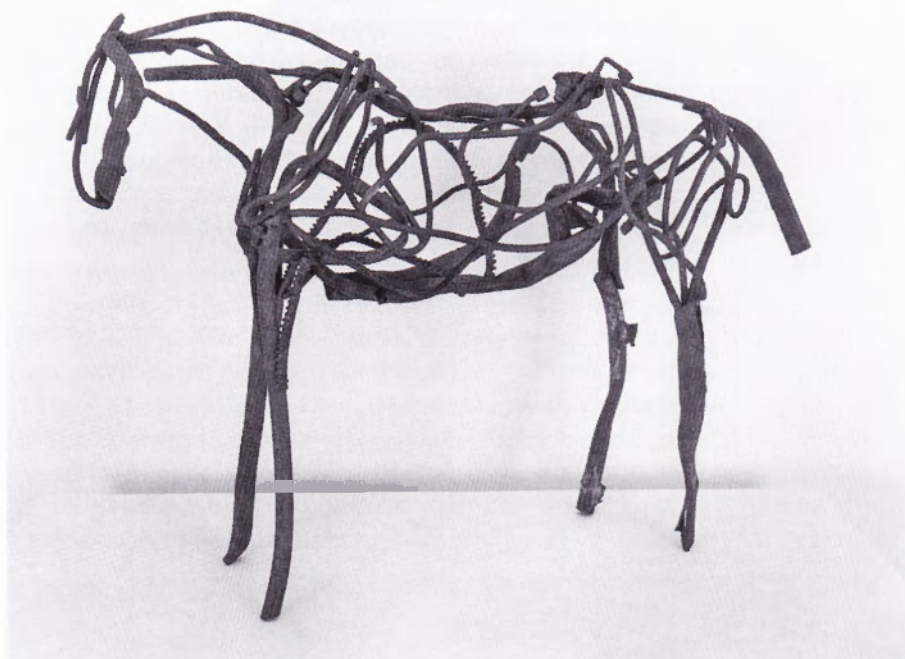
Другой распространенный вид рисунка называется наброском. Здесь отрисовка форм менее важна, чем

выражение действия или динамики позы. Линия не «стоит неподвижно» на границах предмета, а свободно движется внутри них. Наброски — это, в первую очередь, изображения не предметов, а движения, силы и положения. По своей природе данный вид рисунка почти всегда создается быстро и спонтанно. Он схватывает молниеносное изменение темы, а не фиксирует нюансы формы. «Христос, несущий крест» Рембрандта (D) — это набросок. Быстро нарисованные линии едва обозначают контуры, но большая их часть передает динамику падающих, движущихся фигур.



D Рембрандт. Христос, несущий крест. Ок. 1635. Перо, тушь, акварель. Гравюрный кабинет, Государственные музеи Берлина

ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИНИИ



← **A**

Дебора Баттерфилд. Танго. 1987. Сталь.
Art © Deborah Butterfield / Licensed by
VAGA, Нью-Йорк. Предоставлено Галереей
Эдварда Торпа, Нью-Йорк

СОЗДАНИЕ РАЗНООБРАЗИЯ И АКЦЕНТА

Фраза «художник использует линию» не слишком информативна, поскольку разнообразие линий не знает границ. Чтобы представить, какими характеристиками может обладать линия, подберите прилагательные, которые можно поставить перед словом «линия»: *тонкая, толстая, грубая* или *мягкая*. Иллюстрации на этих двух страницах отражают только некоторые варианты использования линии художником или дизайнером.

Объем

«Танго» Деборы Баттерфилд (**A**) — скульптура, которая оставляет ощущение трехмерного рисунка. Стальные трубки, как будто найденные на свалке, вместе составляют лошадь, как будто небрежно нарисованную. Эти линии по большому счету «рисуют» форму лошади и ее позу. Работа Баттерфилд выглядит так, словно она создана спонтанно, будто ее нарисовали тушью и кистью. Когда мы видим ее на фотографии (рис. **A**), сваренные трубки передают объем формы и выглядят как рисунок из линий.

Передача настроения и движения

На рисунке Сьюзен Ротенберг (**B**) также изображена лошадь, и на этом сходство с рис. **A** заканчивается. Работа Ротенберг характеризуется толстыми контурами, повторяющимися в более тонких, но небрежных линиях. Такие линии, обрисовывающие разрозненные формы лошади, оставляют совершенно иное впечатление, чем могла бы создать изящная иллюстрация скачек.

↓ **B**

Сьюзен Ротенберг. Без названия. 1978. Бумага, акрил, виниловые краски, карандаш. Центр искусств Уолкера, Миннеаполис (Фонд приобретений арт-центра, 1979)





Гравюра Джуди Пфафф (**С**) использует все многообразие линий — от жирных до тонких, от изящных до грубых. Некоторые линии образуют фигуры, подобные следам от коньков на льду; более толстые линии стекают как капли разлитой краски. На этом эстампе линия не используется в качестве линии для **каллиграфии** и не имеет изобразительной функции. Здесь она существует только ради собственной выразительности.

Линии на рис. **Д** дрожат и многократно повторяются, передавая движение. Обратите внимание, как ощущение движения возникает за счет разной толщины линий.

Техника рисования, которую вы выберете, может придавать эмоциональную или экспрессивную окраску получившемуся рисунку. Сплошная и жирная, неброская и легкая, изящная и утонченная, рваная и нервная или любая-либо еще, линия определяет впечатление, производимое на зрителя вашим рисунком.

↑ **С**

Джуди Пфафф. Что такое вода. Из серии «Полдюжины другого». 1992. Цветной офорт, сухая игла, акватинта с использованием сахарного песка, мягкий лак. Тираж 20 экз. Печать: Лоуренс Хамлин



→ **Д**

Жозе Домье. Испуганная женщина. 1828–1879. Бумага верже, перо и черный карандаш. Институт искусств, Чикаго (дар Роберта Герстона)



9/17

↑ А

Пат Олифант. © 2001 Universal Press Syndicate. Воспроизводится с разрешения. Все права защищены

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛИНИЙ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ОБЛАСТЕЙ СВЕТА И ТЕНИ

Линия может очертить форму предмета. Но обведенная линией форма — по сути плоская, наличие объема не предполагается. Поместив много линий близко друг к другу, художник может создать визуальные области серого. Варьируя количество линий и расстояние между ними, можно добиться почти безграничного количества оттенков серого. В результате получаются области света и тени (области **светотени**), которые придают объем плоской контурной линии. Разумеется, конкретная техника рисования и ее характеристики у разных художников различаются.

Перекрестная штриховка

Предполагается, что газетные карикатуристы должны извлекать максимальную пользу из простой черной краски. Это заставляет художников проявлять изобретательность во всех аспектах своей работы. Штриховка и **перекрестная штриховка** — техники, которые часто применяются для передачи широкого диапазона соот-

ношений света и тени. Карикатура Пата Олифанта (А) демонстрирует переход от света к тени в правой части композиции серией параллельных линий (штриховкой), плотность которых все увеличивается. В левой части дядя Сэм отбрасывает тень, сделанную из пересекающихся перьевых штрихов, или перекрестной штриховки.

Использование техники перекрестной штриховки на рис. В очевидно. Но на этом офорте художник Рембрандт использовал линии в более свободной манере. Различная плотность линий передает светотени и фактуру неба и пейзажа.

Применение линии как инструмента моделировки на тканях

Использование штриховки не ограничивается только рисунками и гравюрами. На рис. С нити тканого полотна выступающие в качестве линий, создают различные по яркости участки за счет разной плотности расположения. Мы видим узор светлых и темных участков, дающих оптическое смешение частей различной яркости.

См. также раздел «Технические средства» на с. 262.



↑ В

Брандт. Три дерева. 1643. Офорт, сухая игла и резец.
Предоставлено Уэстмор Принт Коллекшн Коннектикутского колледжа



Illusion of Roundness

→ С

Западноафриканская ткань кенте.
Дата изготовления неизвестна. Хлопок.
Музей Анакостия, Смитсоновский институт,
Вашингтон, округ Колумбия



КОНТУР ФОРМЫ

Линия может быть важным элементом живописной картины. Поскольку главная характеристика картины — это цвет, она производит иной эффект, нежели рисунок, обладающий ограниченным числом элементов. Линия начинает играть роль в картине, когда художник специально рисует контур формы, как сделала Элис Нил на своем портрете (А). Темные линии обрисовывают границы фигуры и дивана. Линии толстые и достаточно заметные.

На фрагменте знаменитой картины Боттичелли «Рождение Венеры» (В) волосы богини представляют собой прекрасный рисунок, состоящий из мягких, изящных, закручивающихся линий. Рука очерчена и отделена от груди, благодаря тому что она немного другого тона; темная, изящная линия четко обрисовывает руку.

Адаптация техники к теме

Сравните использование линии на картинах Боттичелли (В) и Роя Лихтенштейна (С). На картине последнего «Плачущая девушка» применена очень толстая, жирная, почти примитивная, грубая линия, типичная для комиксов.

Каждый художник адаптирует свою технику к конкретной теме. Сравните, как нарисованы волосы. Венера (В) — воплощение грации и красоты, ее волосы — это большое количество изящных линий, создающих причудливый переплетающийся узор. Волосы «Плачущей девушки» (С) напротив, представляют собой плоскую цветную область с жирным контуром и несколькими толстыми косыми штрихами, придающими им фактурность.

Использование темной линии

Использование черной или темной линии в дизайне часто недооценивается, она считается просто вспомогательным средством. Нет сомнений, что рисунок темной линией может привлечь желаемое внимание, когда цвет или светотень не впечатляют. Многие художники, как прошлых веков, так и современности, целенаправленно использовали темные линии, чтобы улучшить свои работы. Толстые темные линии поддерживают темные конструкции на картине «Строители» (D). И на рис. С, и на рис. D темные линии уравновешены одинаково энергичными красными, желтыми и синими пятнами.



↑ А

Элис Нил. Беременная женщина. 1971. Холст, масло. © The Estate of Alice Neel



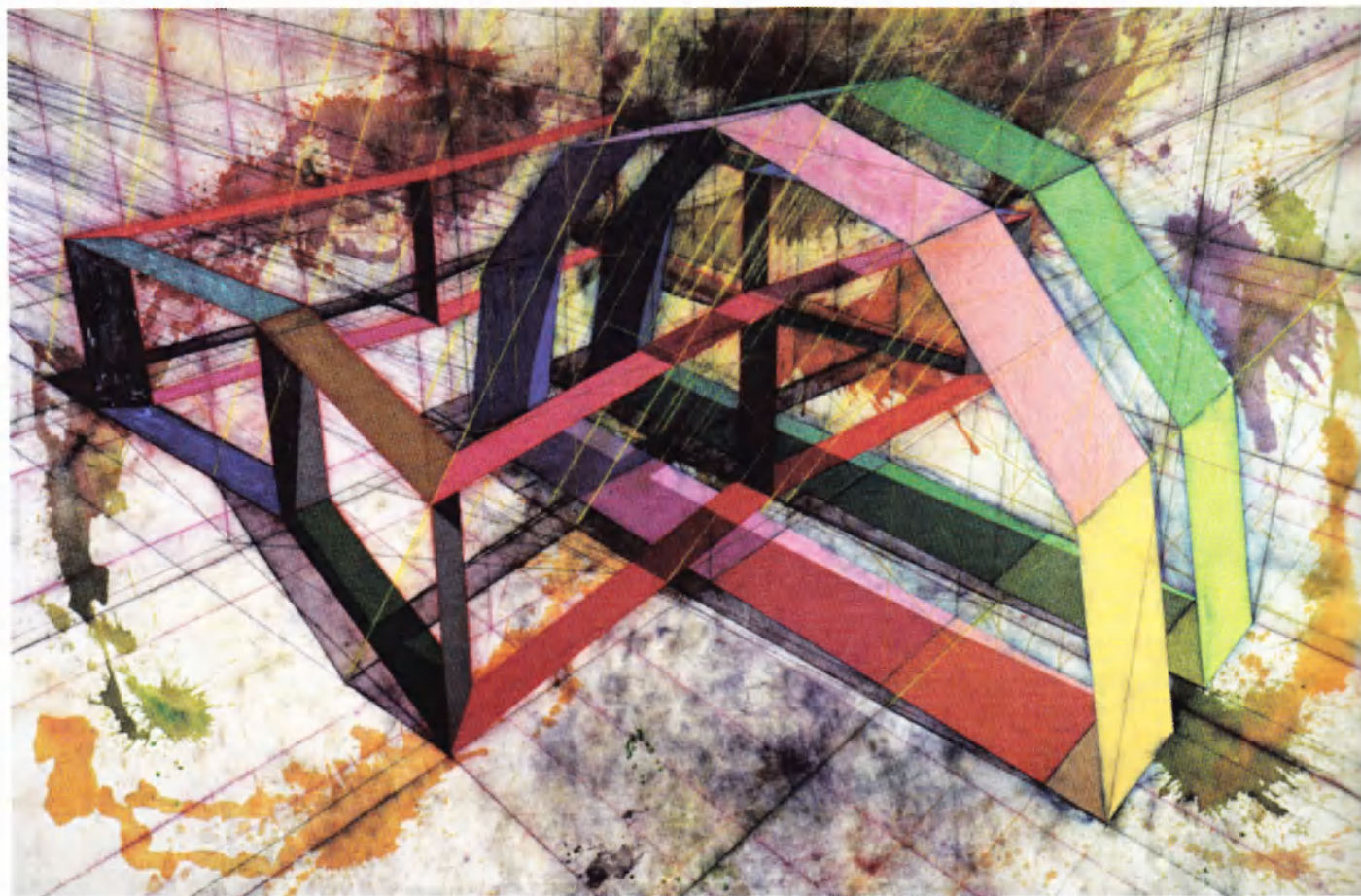
↑ **В**
 Сандро Боттичелли. Рождение Венеры (фрагмент). Ок. 1480. Холст, масло. Галерея Уффици, Флоренция



↑ **С**
 Рой Лихтенштейн. Плачущая девушка. 1964. Сталь, эмаль.
 © Roy Lichtenstein



← **Д**
 Фернан Леже. Строители. 1950. Холст, масло.
 Национальный музей Фернана Леже, Биот, Франция



↑ А

Рональд Дэйвис. Двойная арка и выпущенная звезда. 1976. Холст, акрил. Приобретена в 1977. Коллекция Музея современного искусства Сан-Франциско. Приобретено с помощью Национального фонда искусств и фонда Нового будущего. © Ronald Davis

ЯВНАЯ ЛИНИЯ

Явная линия хорошо заметна на изображении, например на картине Рональда Дэйвиса, написанной акрилом (**А**). Эта картина в такой же степени цветной рисунок, в какой и живопись. Перспективные линии явны и показывают, как создавались цветные плоскости.

Определение фигур и форм

Линия становится важной для картины, когда контуры фигур четко очерчены и взгляд наблюдателя привлекают границы различных форм. На картине Франческо Сальвиати (**В**) нет таких явно прочерченных линий, как на рис. **А**. Однако контуры фигур, одежды и пейзажа не

только четко обрисовывают эти элементы, но и играют решающую роль в движении взгляда по картине. Фрагмент на рис. **С** иллюстрирует, как эти выходящие линии струятся от фигуры к заднему плану.

Картина Карин Дейвис (**Д**) также состоит из извилистых линий, образующих сложный рисунок. Здесь они представляют собой мазки кистью, действующие как независимые элементы, не несущие репрезентативной функции: меняющийся цвет линий создает различные пространственные уровни и изменяющиеся области акцентирования внимания. Хотя эти «линии» — всего лишь широкие мазки, они по-прежнему передают идею Пауля Клее о «точке, приведенной в движение».



↑ С

Франческо Сальвиати. Мадонна с младенцем и ангелом. 1535–1539. Дерево, масло, 112,3 × 83 см. Национальная галерея Канады

↑ В

Франческо Сальвиати. Мадонна с младенцем и ангелом. 1535–1539. Дерево, масло, 112,3 × 83 см. Национальная галерея Канады



→ D

Роберт Раушенберг. Между моим Глазом и Сердцем № 12. 2005. Холст, масло. Коллекция Вэахаус Колекшн, Майами, Флорида

ИСЧЕЗАЮЩИЙ И ПОЯВЛЯЮЩИЙСЯ КОНТУР

НАМЕК НА ФОРМУ

В картине Караваджо «Саломея с головой Иоанна Крестителя» (**A**) большой акцент сделан на цвете и светотени, чем на линии. У каждой фигуры только часть тела обозначена четким контуром, а остальные очертания теряются в таинственной темноте. Это **исчезающий и появляющийся контур**: вы то видите его, то нет. Художник дает нам несколько подсказок, и мы додумываем остальное. Например, если мы видим резко очерченный профиль, то автоматически определяем, где остальная часть головы, хотя нам ее не видно. Контурная прорисовка (**B**) этой картины доказывает, что нам представили не завершенную сцену, а только намеки на фигуры. Маленькие и большие части «подвешены» в воздухе, и изображение восстановить гораздо сложнее.



↑ **A**

Караваджо. Саломея с головой Иоанна Крестителя. Ок. 1609. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Относительная ясность

Строгий линейный контур придает картине ясность. Исчезающий и появляющийся контур привносит только относительную ясность, но в действительности он ближе к нашему естественному восприятию вещей. Мы редко видим что-то равномерно яркое и контрастное. Рельеф на рис. **C** представляет ритмическую линейную композицию, создаваемую только теми гранями, которые отбрасывают тень. Здесь рельеф «белый на белом», на котором освещенные грани исчезают. Идея «потерянных» контуров будет понятнее, если вы посмотрите на рис. **D**.

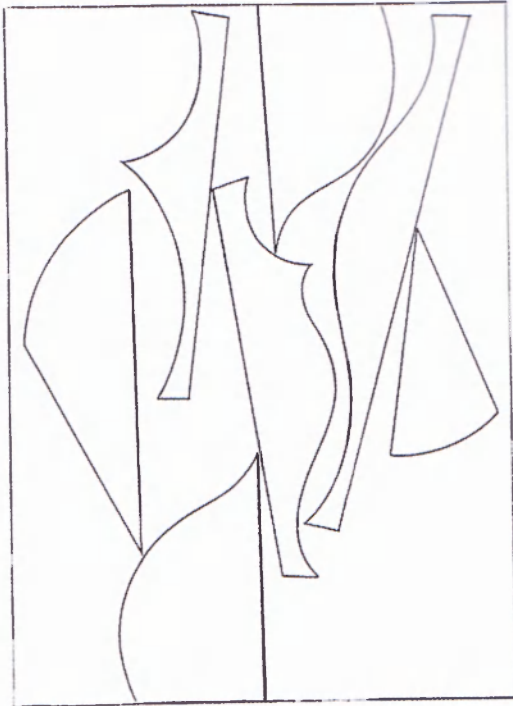
Выбор освещения

Фотографы часто выбирают такое освещение для своего сюжета, чтобы использовать эмоциональные и экспрессивные эффекты исчезающего и появляющегося контура. Иллюстрация **E** — одна из бесчисленных фотографий, где был применен этот прием. Здесь из простой архитектурной детали получилось очень красивое и впечатляющее изображение.



↑ **B**

Только некоторые контуры видны на картине



↑ D

Софи Тойбер-Арп. Без названия (эскиз для рельефа «Зонтики»). 1937. Черный карандаш. Фонд Жана Арпа и Софи Тойбер-Арп, Роландсек, Германия

↑ C

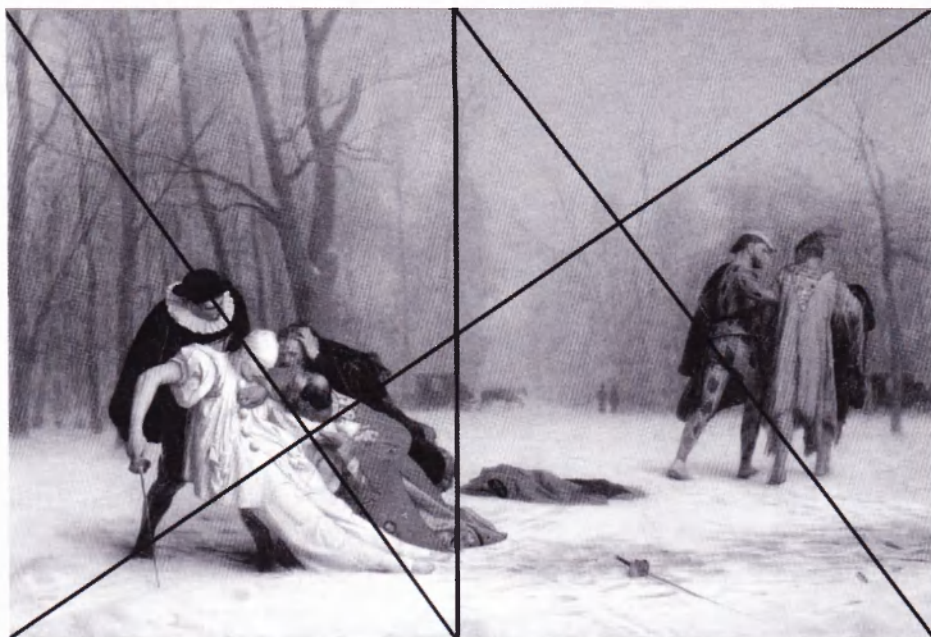
Софи Тойбер-Арп. Зонтики. 1938. Окрашенный бумажный рельеф. Музей Крёллер-Мюллер, Амстердам



→ E

Марк Фельдштейн. Без названия. Фотография

СТРУКТУРНЫЕ ЛИНИИ



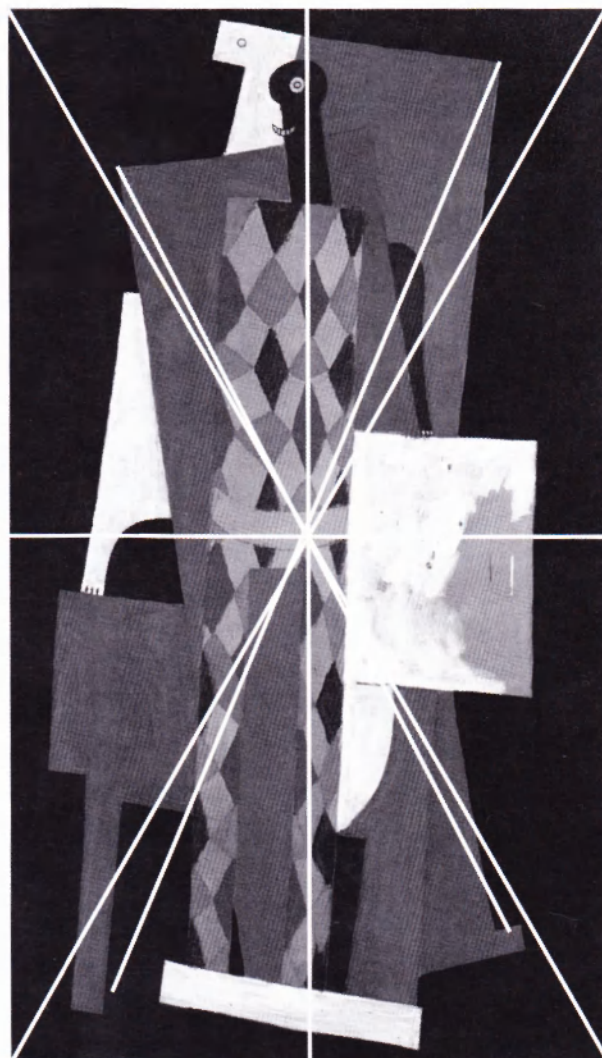
← A

Жан-Леон Жером. Дуэль после маскарада. 1857–1859. Холст, масло

СТРУКТУРА ПРЯМОУГОЛЬНИКА

Каждая прямоугольная композиция обладает линиями, обусловленными геометрией этой фигуры. Возьмите любой прямоугольный лист бумаги, сложите пополам и опять пополам. Теперь сложите углом к углу и снова углом к углу. Появится целая сеть линий, делящая фигуру на части. Пересечения этих линий могут быть основой для дальнейших складок и линий. Неважно, нарисованы эти линии явно или нет, но они формируют базисную структуру, лежащую в основе визуальной композиции.

Вернемся к известным примерам. Как мы видим, такая субструктура внутренних композиционных линий может существовать в фигуративных и абстрактных произведениях искусства. Вертикальная срединная линия делит картину Жерома (A) таким образом, что диагонали каждой половины пересекают основную диагональ под прямым углом. Диагонали этих двух половин поддерживают изображенный сюжет, и это наиболее заметно по диагонали умирающего Пьеро.



→ B

Пабло Пикассо. Арлекин. Париж, конец 1915. Холст, масло

«Арлекин» Пикассо (В) сбалансирован по различным диагоналям, которые пересекают центр картины, создавая радиальное равновесие.

Некоторые художники сознательно применяют в работах знания в области геометрии. Рисунок для конкретного помещения Сола Ле Витта (С) — не что иное, как комплексная сетка линий, которые проведены

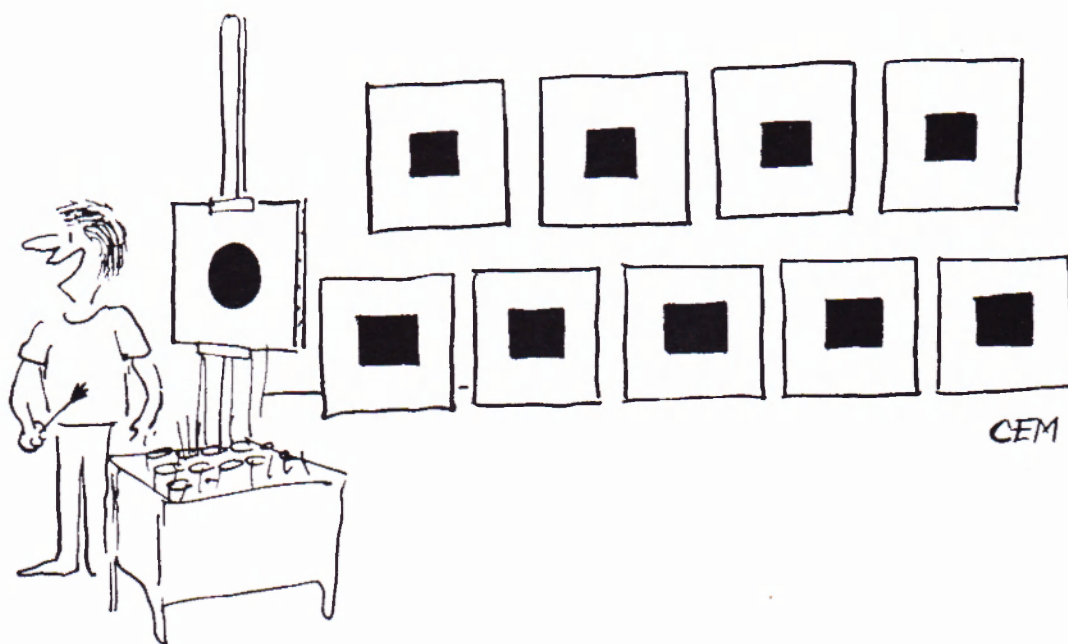
между всеми точками архитектурных деталей стены. Другие предпочитают интуитивный, менее сознательный подход. В любом случае многие композиции большей частью своей привлекательности обязаны организации элементов, подчиняющихся сети внутренних линий.

См. также раздел «Прямоугольники, основанные на корне» с. 94.



↑ С

Сола Ле Витт. Настенный рисунок 51. Все архитектурные точки соединены прямыми линиями (фрагмент). Июнь 1970. Синие меленые шнуры. Сола Ле Витт Коллекшн, Честер, Коннектикут



«Нэнси!»

ВСТУПЛЕНИЕ

Восприятие формы 162

ГОСПОДСТВО ФОРМЫ 164

ОБЪЕМ/МАССА

Работа в двух и трех измерениях 166

НАТУРАЛИЗМ И ИСКАЖЕНИЕ ПРОПОРЦИЙ

Преувеличенные формы 168

НАТУРАЛИЗМ И ИДЕАЛИЗМ

Натура и стремление к совершенству 170

АБСТРАКЦИЯ

Сущность формы 172

БЕСПРЕДМЕТНЫЕ ФОРМЫ

Чистые формы 174

КРИВОЛИНЕЙНЫЕ ФОРМЫ 176

ПРЯМОУГОЛЬНЫЕ ФОРМЫ И ИХ КОМБИНАЦИИ 178

ПОЗИТИВНЫЕ/НЕГАТИВНЫЕ ФОРМЫ

Вступление 180

ПОЗИТИВНЫЕ/НЕГАТИВНЫЕ ФОРМЫ

Изоляция или объединение 182

ПОЗИТИВНЫЕ/НЕГАТИВНЫЕ ФОРМЫ

Акцент на объединении 184

ПОЗИТИВНЫЕ/НЕГАТИВНЫЕ ФОРМЫ

Неоднозначность 186

Форма — это визуально воспринимаемая область, ограниченная либо замкнутой линией, либо изменением цвета или тона, определяющим внешнюю границу.

ВОСПРИЯТИЕ ФОРМЫ

Визуальное восприятие зависит от способности распознавать границы, которые отделяют **фигуру** от **фона**. Формы, видимые нами, — это либо фигуры (предметы или элементы переднего плана), либо фон (пространство или объем между фигурами или формами).

На акварели Эльсуорта Келли (**А**) изображена композиция из яблок. Овальная форма подчеркивается отдельно расположенным от остальных яблоком,

а совокупность из восьми яблок образует треугольник. Нередко даже в сложных сюжетах мы можем найти простые формы круга, квадрата и треугольника, лежащие в основе композиции.

Другая работа Эльсуорта Келли показывает, что его внимание к форме касается не только предмета или «фигуры», но и фона. Черный рельеф на рис. **В** как будто был взят из «фона» на рис. **А**. Тонкая форма на рис. **В** образует «неожиданную» фигуру, работа действительно заслуживает названия «Черная Венера».

Общее правило восприятия гласит, что наш взгляд стремится видеть *выпуклые* формы как фигуры, а *вогнутые* — как фон. Это подтверждается округлой выпуклой формой фруктов на рис. **А**. Форма на рис. **В** удивляет



→ **А**

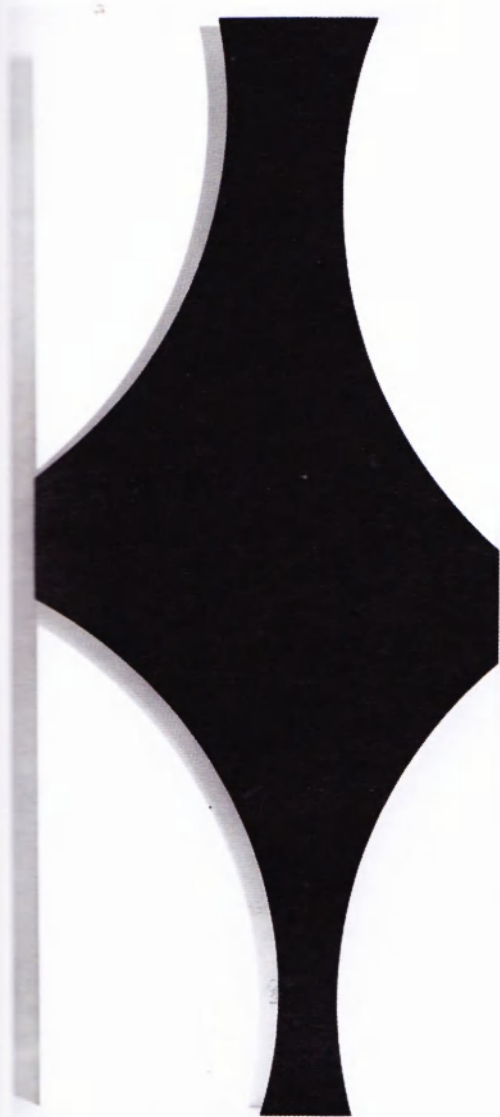
Эльсуорт Келли. Яблоки. 1949. Бумага, акварель и карандаш. Коллекция художника. © Ellsworth Kelly from the exhibition *Cezanne and Beyond*, 2009

обманывая наши ожидания: в этом случае форма, или фигура, достаточно вогнутая.

Дизайн пиджака и юбки на рис. **С** привлекает внимание и напоминает рельеф Келли. Он также не соответствует нашим представлениям о выпуклой форме фигуры. Фигура любого, даже очень стройного человека определяется рельефными формами мышц и костей. Здесь же большинство очертаний костюма видятся как вогнутые черные формы на светлом фоне. И на рис. **В**, на рис. **С** фигура выделяется за счет контраста черной формы и белого фона. Это видно и на странице, которую

вы сейчас читаете: формы букв легко воспринимаются на белой бумаге.

В каждом из этих примеров форма является основным элементом. Другие элементы просты: контраст черного и белого либо ограниченная цветовая гамма. Из-за незначительного количества отвлекающих моментов мы воспринимаем форму на весьма элементарном уровне. В следующих разделах этой главы будут рассмотрены более сложные аспекты формы и отношения между фигурой и фоном, которые мы будем называть также формой и негативной формой.



↑ **В**

Эндрю Келли. Черная Венера. 1959. Алюминий, краска. Частная коллекция



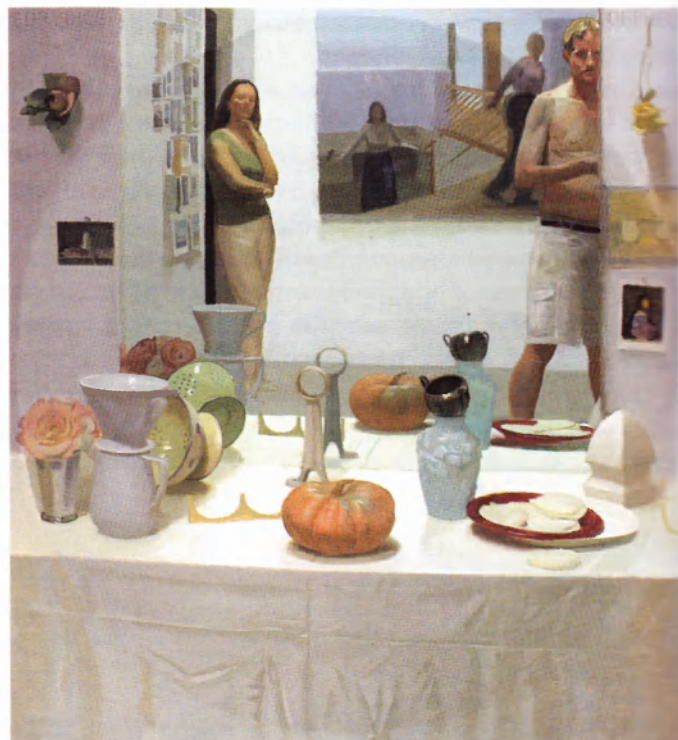
↑ **С**

Франциско Коста для Calvin Klein

ГОСПОДСТВО ФОРМЫ

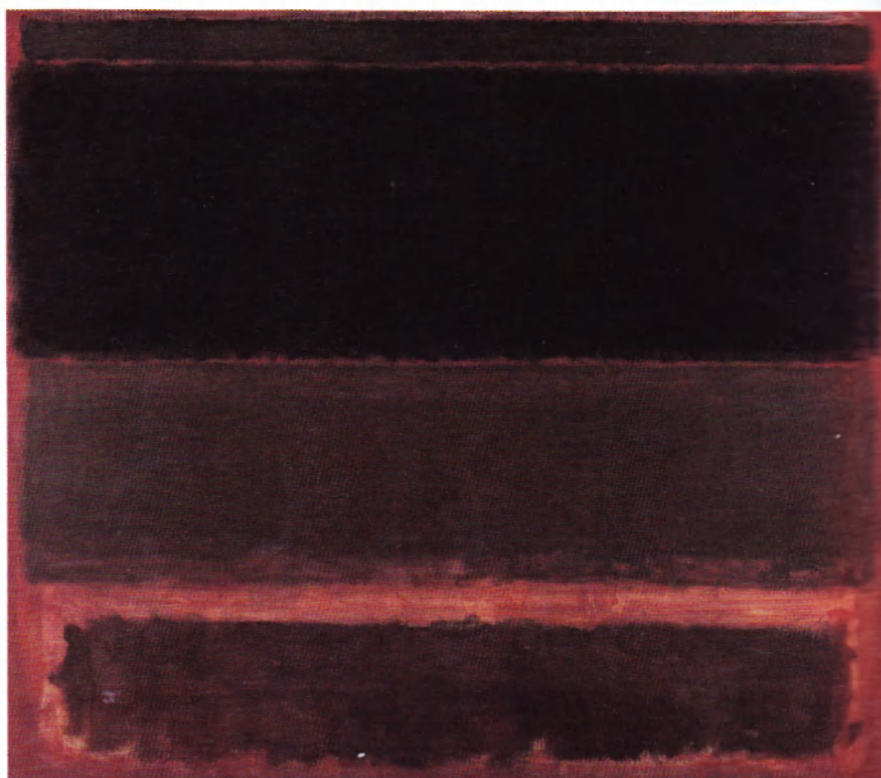
В основе двухмерной композиции лежит совокупность форм. Картина Скотта Ноэля «Орфей и Эвридика» (А), на которой изображены предметы, зеркало и картина в картине, предстает перед зрителями во всей своей поразительной сложности. Несмотря на это композиция может быть трактована просто как набор плоских форм — некоторые из них имеют простые геометрические очертания, другие — более сложные. По контрасту с ней на картине Марка Ротко «Четыре темных на красном» (В) впечатляющий акцент сделан на большой области красного цвета, однако прежде всего это холст, прямоугольный по форме. Цветные полосы с расплывчатыми гранями тоже близки к прямоугольным.

На предметно-изобразительных картинах только при слабом рассеянном освещении предметы могут стать расплывчатыми, обходиться почти без формы. Рисунок С имеет в своей основе одно из импрессионистских изображений Руанского собора Клода Моне, в которых свет и состояние атмосферы превалируют над формой. Художник Рой Лихтенштейн утрировал эти качества (С). Форма собора почти не читается, а зато сотни точек соревнуются с формами архитектурных элементов за наше внимание. При более близком рассмотрении вы увидите, что точки на рис. С — это маленькие круги, так что это изображение все-таки состоит из форм.



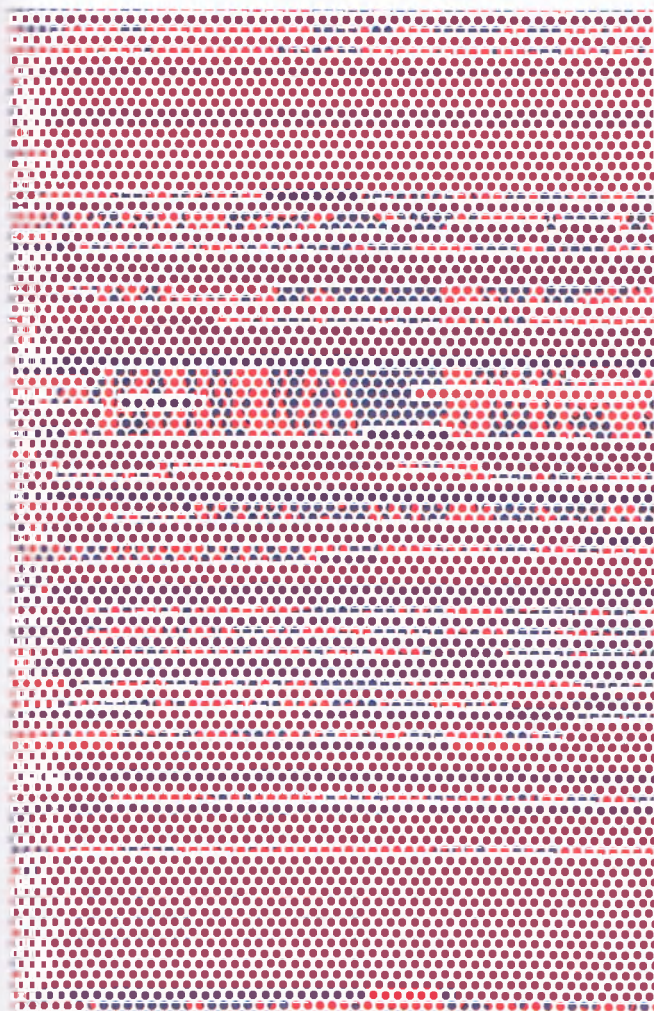
↑ А

Скотт Ноэль. Орфей и Эвридика. Холст, масло



→ В

Марк Ротко. Четыре темных на красном.
Музей американского искусства Уитни



Натюрморт, написанный современным художником Сидни Лихтом (**D**), также состоит из круглых форм, только разного размера и различным образом скомбинированных. Конечно, цвет, фактура и тоновые отношения важны, но основным элементом является именно форма. Узор скатерти — простое абстрактное повторение форм пучков спаржи. Производимый рисунками эффект различен, однако на уровне формы оба художественных произведения, показанные на рис. **C** и **D**, имеют общий элемент.

← **C**

Рой Лихтенштейн. Собор № 2 из Соборной серии. 1969. Цветная литография, красная и синяя трафаретная печать. Музей изящных искусств Сан-Франциско, Коллекция изобразительных искусств Андерсона (дар благотворительного фонда Гарри У. и Маргарет Андерсон, 1996.74.239)



→ **D**

Сидни Лихт. Натюрморт с двумя пучками. Холст, масло. Галерея Лайонс Вир, Нью-Йорк

РАБОТА В ДВУХ И ТРЕХ ИЗМЕРЕНИЯХ

Обычно форма рассматривается как двухмерный элемент, а слова «объем» и «масса» используют применительно к ее трехмерному эквиваленту. Проще говоря, в картинах используются формы, а у скульптур есть массы. Многие характеристики, применимые к формам, подходят и к трехмерным объемам или массе. Хотя эти понятия тесно связаны друг с другом, композиционные решения в двухмерной и трехмерной областях могут сильно различаться.

Угол зрения

Плоская работа, например картина, предполагает, что рассматривают под одним углом зрения, но трехмерные работы меняются, как только мы начинаем двигаться. Их формы все время предстают перед нами в разных соотношениях. Работа «Пятнадцать пар кистей» Брюса Наумана (**A**) показывает, как трехмерная форма, например тело человека, предстает во всем многообразии форм, меняющихся в зависимости от позиции и угла зрения.

Картина Роберта Москвица (**B**) противопоставляет скульптурному воплощению фигуры и объему изображение художника к форме. «Мыслитель» Родена здесь представлен в виде силуэта. Эта форма — узнаваемое изображение знаменитой скульптуры, но увидеть можно только один из многих возможных вариантов си-



↑ **A**

Брюс Науман. Пятнадцать пар кистей. 1996. Белая бронза, окрашенная стальная стойка, 15 скульптур

Комбинация двух- и трехмерных изображений

Многие современные художники пытаются преодолеть барьеры, разделяющие картину, рисунок, скульптуру и архитектуру. «Шахноза» Джулиана Оупи (С) воплощает эту идею в жизнь и идет дальше в стирании различий между «высоким» и «низким» искусством. Виниловые рисунки «стриптизерш у шеста» ведут живой диалог с установленной абстрактной фигурой Генри Мура. Рисунки Оупи тоже достаточно абстрактные: обратите внимание на круги, обозначающие головы. Расположение рисунков позволяет соотнести шесты с расположением потолка, иронично предполагая, что они, как античные **кариатиды**, держат на себе здание. Оупи достигает этого рисунками, акцентирующими наше внимание на плоских формах, а не на трехмерных объемах.



↑ В

Роберт Московиц. Мыслитель.
1982. Бумага, пастель. Коллекция
художественного музея Джослина,
Омаха, Небраска



← С

Инсталляция: Генри Мур
и Джулиан Оупи

ПРЕУВЕЛИЧЕННЫЕ ФОРМЫ

Натурализм интуитивно всегда понятен. Ясно, что портрет XIX века похож на оригинал, даже если мы никогда не видели этот оригинал. Пропорциональные формы и внимание к чертам лица, таким как глаза и рот, создают ощущение подлинности, и мы верим изображенному.

Искажение пропорций, или преувеличение форм, известны нам благодаря карикатурам или смешным эффектам камеры на ноутбуке. Формы вытягиваются и имеют измененные пропорции. Хороший карикатурист поступает именно так, сохраняя при этом сильное сходство с изображаемым субъектом. Эффект зеркала из комнаты смеха — ваши черты искажены или утрированы до неузнаваемости.

Карикатура на президента Билла Клинтона (**A**) — удачный пример того, как можно исказить пропорции,

сохранив сходство с оригиналом. Естественные пропорции утрированы таким образом, что мы легко узнаем черты, включая общую одутловатость и поджатые губы. Туловище чересчур маленькое, акцент сделан на лице. Можно наложить сетку на фотографию Билла Клинтона, исказить ее (сузить или расширить пространство), изменить формы, и посмотреть, до какой степени можно ужимать и растягивать изображение без потери сходства.

Карикатуры на рис. **B** также узнаваемы — это Джон Траволта и Сэмюэл Л. Джексон, сыгравшие в «Криминальном менте». Здесь искажение и гротеск сведены к простейшим из возможных геометрическим формам. Художник Нома Бар использует формы пистолетов в качестве черт лица — глаз и бровей, носа, рта и ушей. Такое искажение и гротеск могут существовать благодаря вниманию к формам.



↑ **A**

Билл Клинтон № 3. Мастерские Керри Уэгхорна

Искажение и экспрессия

На рис. А и В мы видим применение искажения и преувеличения в целях создания экспрессии, связанной с характером изображенного. Как и в литературе, преувеличение может служить драматическим и юмористическим целям либо представать в виде гротеска или гиперболы. Визуальным примером гиперболы являются изображения щенков с огромными глазами. Такая дешевая манипуляция — фирменная черта **китча**.

В рекламе Nike (**С**) преувеличение было использовано для придания экспрессивного эффекта. Форма человеческого тела искажена за счет вытягивания. В результате получается изображение, визуально передающее характерные для баскетболиста движения, — он тянется, прыгает, достает мяч. Искажение акцентирует действие, пренебрегая ради него натуралистическим изображением тела. Пикассо как-то сказал: «Искусство — это ложь, которая говорит правду», и это видно по измененным формам в данных примерах.

См. также главу 4 «Масштаб и пропорция».



↑ В

Нома Бар. Криминальное чтиво. Трехцветная трафаретная печать. Ограниченный тираж 10 экз. Отпечатано в Иерусалиме



← С

Реклама для спортивной одежды Nike. 1995. Нью-Йоркская кампания. Арт-директор Джон К. Джей. Дизайнер Пао. Иллюстратор Хавьер Михаэльски. Креативные директора Дэн Виден, Сьюзен Хоффман. Источник Print, март / апрель 1996, с. 87

НАТУРАЛИЗМ И ИДЕАЛИЗМ

НАТУРА И СТРЕМЛЕНИЕ К СОВЕРШЕНСТВУ

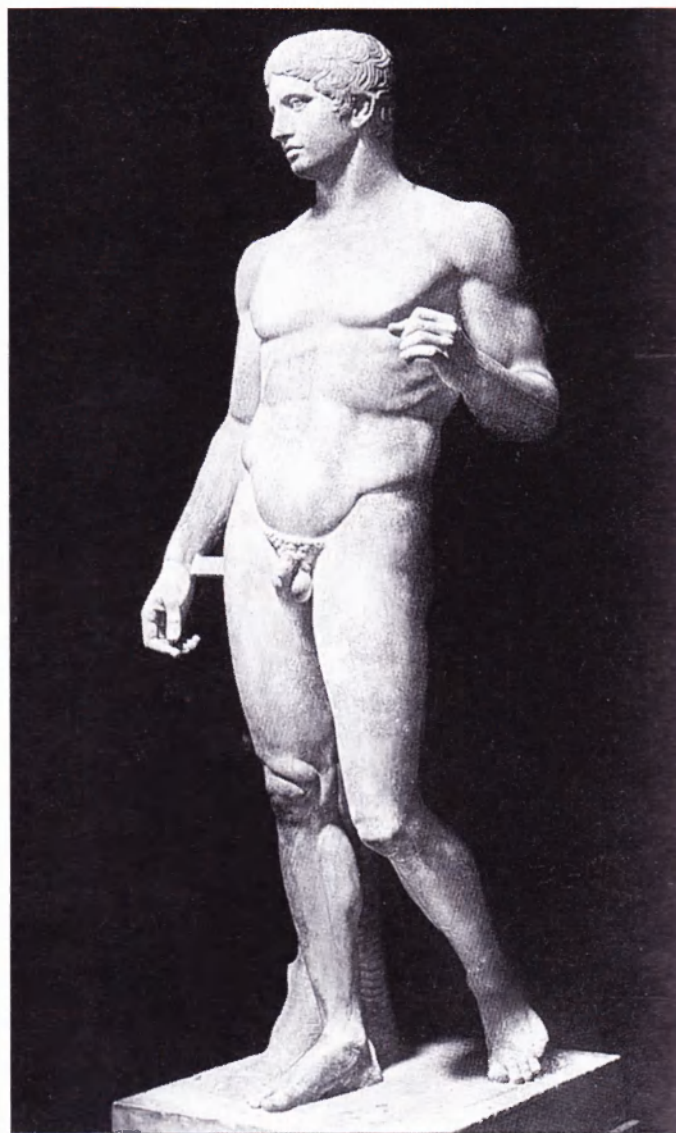
В натурализме основной акцент делается на внешнем виде. Он дает реалистичное, честное визуальное представление о формах в мире вокруг нас. Противостоит ему особый вид художественного искажения, называемый **идеализмом**. Это направление воспроизводит мир не

таким, каков он есть, а как о нем говорит культурная картина мира. Природа улучшается на основе искусственного стандарта совершенной формы. Представления о совершенстве могут проистекать из геометрических закономерностей или изображения прекрасного, здорового и молодого тела. Все изъяны, неровности и несоответствия визуального мира корректируются.



↑ А

Кэтрин Мерфи. Автопортрет. 1970. Холст, масло. Музей изящных искусств, Бостон (дар Майкла и Гейл Мазур, 1998)



↑ В

Поликлет. Дорифор (Копьеносец). Римская копия с греческого оригинала ок. 450–440 г. до н. э. Мрамор. Национальный археологический музей, Неаполь, Италия

Идеализм в искусстве

Автопортрет Кэтрин Мерфи (**A**) натуралистичен. Даже самой себе художница не льстит. Ее лицо находится в тени, и наше внимание больше приковано к натуралистичному изображению мастерской, чем к портрету. Античная статуя на рис. **B** (V век до н. э.) иллюстрирует противоположный подход — идеализм. Эта скульптура была сознательной попыткой показать идеальные пропорции человеческого тела. У данной работы нет реального прообраза. Произведение представляет собой визуальный образец совершенства, концептуальное изображение идеала, который природа просто не в состоянии создать.

Идеализм — распространенное явление в искусстве, как и вообще в цивилизованном обществе. Мы все идеалисты, мы все стремимся к совершенству. Несмотря на уроки истории, коих имеется в избытке, мы продолжаем верить, что можем создать мир без войн, бедности,

болезней и социального неравенства. Очевидно, в искусстве периодически отражается эта мечта об утопии.

Идеализм в рекламе и пропаганде

Нам всем знакома превалирующая вследствие ее повседневного и повсеместного присутствия форма идеализма. Рекламные ролики, которые мы видим каждый день, в большинстве своем идеалистичны. Красивые люди с романтическим флером, снятые в роскошной обстановке, создают впечатление жизни, весьма далекой от быта большинства из нас. Иллюстрации в модных журналах предлагают нашему вниманию невозможные или редко встречающиеся фигуры. Правительства также часто используют идеалистические изображения, чтобы убедить мир (или самих себя), что их политическая система превосходна. Героический «рабочий», показанный на рис. **C**, имеет идеализированные мускулы супергероя из комиксов.



АБСТРАКЦИЯ



↑ **A**

Пол Ресика. Июль. 2001. Холст, масло. Галерея «Альфа», Бостон



↑ **B**

Алеутская маска. Ок. 1875. Раскрашенное дерево, 38 см в высоту. Национальный музей естественной истории, Смитсоновский институт



↑ **C**

Ребекка Харви. Система природы (Systema Naturae). 1998

СУЩНОСТЬ ФОРМЫ

Особый вид художественного искажения реальности называется **абстракцией**. Абстракция подразумевает упрощение естественных форм до их основы, сущности. Детали игнорируются, так как формы сводятся к простейшим. Картина на рис. **A** — пример абстракции.

Абстракция ради эффекта

Поскольку ни один художник, сколь скрупулезен или искусен он ни был, не может воспроизвести каждую деталь какого-либо предмета, любую картину можно назвать абстракцией. Но понятие «абстракция» чаще всего применяется по отношению к работам, в которых упрощение визуально очевидно и важно для создания конечного живописного эффекта. Конечно, степень абстракции может варьироваться. На рис. **A** все элементы абстрагированы до определенной степени. Большинство деталей опущено, что свело форму кораблей к основным геометрическим фигурам (главным образом, секторам круга, треугольникам и прямоугольникам). Тем не менее мы сразу понимаем, что изображено, хотя мы на несколько шагов удалены от натуралистического изображения. Эту форму абстракции, где элементы упрощены до деталей конструктора, иногда называют «редуктивной».

Ради любви к формам

Абстракция — не новая техника, художники применяли это средство веками. Скорее наоборот, натурализм в искусстве — недавно возникшее направление. Маска леутов на рис. **В** со всей очевидностью демонстрирует абстрактные формы. Хотя результат значительно отличается от рис. **А**, многие формы этой маски аналогичны. Это иллюстрирует общепризнанный принцип: любая фигура, какой бы сложности она ни была, базируется на нескольких простейших геометрических формах и может быть сведена к ним.

Абстрактная форма не всегда означает иное представление натуралистичной формы. Абстракции часто возникают из любви к форме и фигуре ради них самих, а также к преобразованию формы. Чайник на рис. **С** преобразует форму утки неожиданным образом, что показывает способность художника увидеть заложенные в форме возможности за пределами ее буквального названия. В этом сущность абстрактного мышления и видения.

Биоморфные формы

Не все абстракции непременно сводятся к простым геометрическим фигурам; абстракцией может являться изображение, которое не имеет таких прямых аналогов в природе, как предыдущие примеры. Простые, напоминающие лепестки, формы на картине Аршиля Горки «Сад в Сочи» (**D**) ассоциируются с растениями и даже с человеческой анатомией и в то же время ни с чем конкретным. Такие абстрактные формы, отсылающие к естественным, органичным формам, называются **биоморфными**.

↓ **D**

Аршиль Горки. Сад в Сочи. Ок. 1943. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк (приобретено через наследников Лилли П. Блисс, 1969)



ЧИСТЫЕ ФОРМЫ

Если использовать термин «абстракция» в том значении, которое он имеет в обыденной речи, то картину Огюста Эрбена «День» можно назвать абстрактной (**А**). Однако это может ввести в заблуждение, поскольку формы здесь не являются результатом абстрагирования от каких-то конкретных природных форм. Они ничего не представляют, просто являются геометрическими формами, которые мы видим. Это чистые формы. Лучший термин для описания таких форм — **беспредметные**, то есть они не отображают какой-либо предмет или мотив.

Визуальный дизайн

Большинство оригинальных дизайнерских разработок воспроизведенных в этой книге, — беспредметные. Нередко легче понять художественный принцип или элемент, не отвлекаясь на конкретное изображение. Схожим образом многие художники в XXI веке предлагают нам рассматривать их работы просто как визуальные конструкции, а не как повествование. Без истории, темь или даже идентифицируемых форм картина должна быть оценена исключительно как визуальный дизайн. Картины, подобные рис. **А**, представляют собой чистые



↑ **А**

Огюст Эрбен. День. 1953. Бумага, гуашь



беспредметные геометрические формы, которые, как сказал Платон, «свободны от желания».

Коллаж Энн Райан (**В**) почти так же геометризирован, как картина Эрбена, но здесь мы видим действие другого фактора. Формы Райан как будто взяты с пола швейной мастерской. Картина Элен Франкенталер (**С**) тоже беспредметна, но формы не геометрические и как будто родились из присущего краске свойства растекаться. Холст — выступает в роли фиксатора того, как краска текла и сливалась под руководством художника. В обоих примерах формы беспредметны и получены в результате процесса.

Отсутствие предмета изображения не означает отсутствия эмоционального содержания изображения. Сравните три примера на этих двух страницах в плане настроения — серьезное, шутовское и драматическое.

← **В**

Энн Райан. № 74. Между 1948 и 1954. Коллаж из ткани и бумаги. Центр искусств Уолкера (дар Элизабет Макфадден, 1979)



→ **С**

Элен Франкенталер. Над кругом. 1961. Холст, масло. Музей искусств Джека С. Блэнтон, Техасский университет в Остине (дар Мари и Джеймса А. Миченеров, 1991)

КРИВОЛИНЕЙНЫЕ ФОРМЫ

Родстер Mazda Miata — это форма, составленная из нескольких сложных кривых. Утверждается, что ни одна капля воды не удержится на его поверхности: она скатится по криволинейной поверхности. Такой криволинейный дизайн функционален и аэродинамичен, но он не является единственно возможным для автомобиля. Более современные автомобили имеют угловатые формы истребителя. В потребительских товарах стиль иногда берет верх над функциональностью.

Плакат на рис. **В** демонстрирует такой же акцент на криволинейных формах. На нем невозможно отыскать ни одной прямой линии. Это изображение — продукт стиля конца XIX века, называемого **модерном**, в котором преобладают криволинейные, или природные, формы.

Ранее на примере изображений из этой главы мы уже видели применение криволинейных форм в изо-

бразительном искусстве. Очевидно, что они характерны для натюрмортов и портретов, но также распространены в поп-культуре, в анимации и иллюстрации. В основе предварительных эскизов для «Белоснежки» Уолта Диснея (**С**) лежат овалы, создающие криволинейные формы персонажа. Такие формы доминируют в диснеевской анимации и могут быть обнаружены в изображении любого персонажа.

Работа на рис. **Д** — это юмористическая деконструкция другого диснеевского персонажа, которая показывает криволинейные элементы отдельно, по одному. Даже в таком состоянии Микки все равно узнаваем! Как и поп-арт, это произведение использует визуальный язык, общий для изобразительного искусства, графического дизайна и форм поп-культуры.



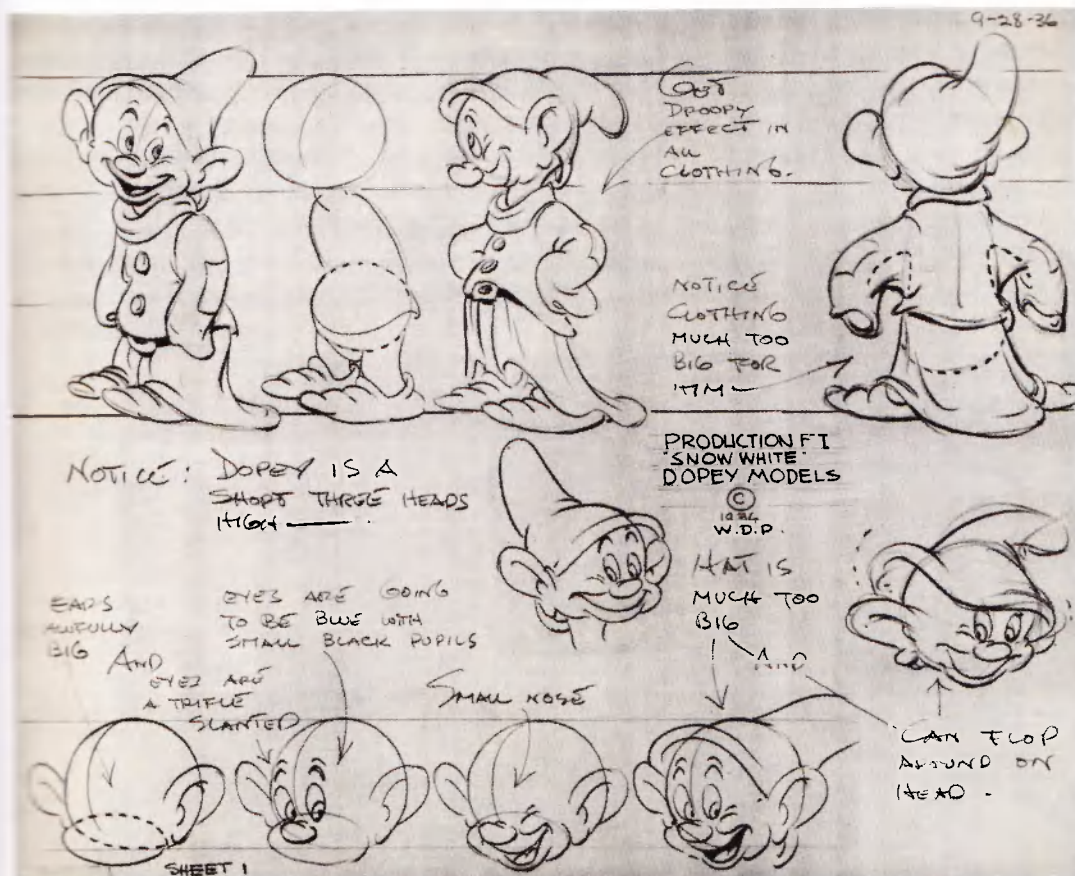
↑ **A**

Mazda Miata. 1990



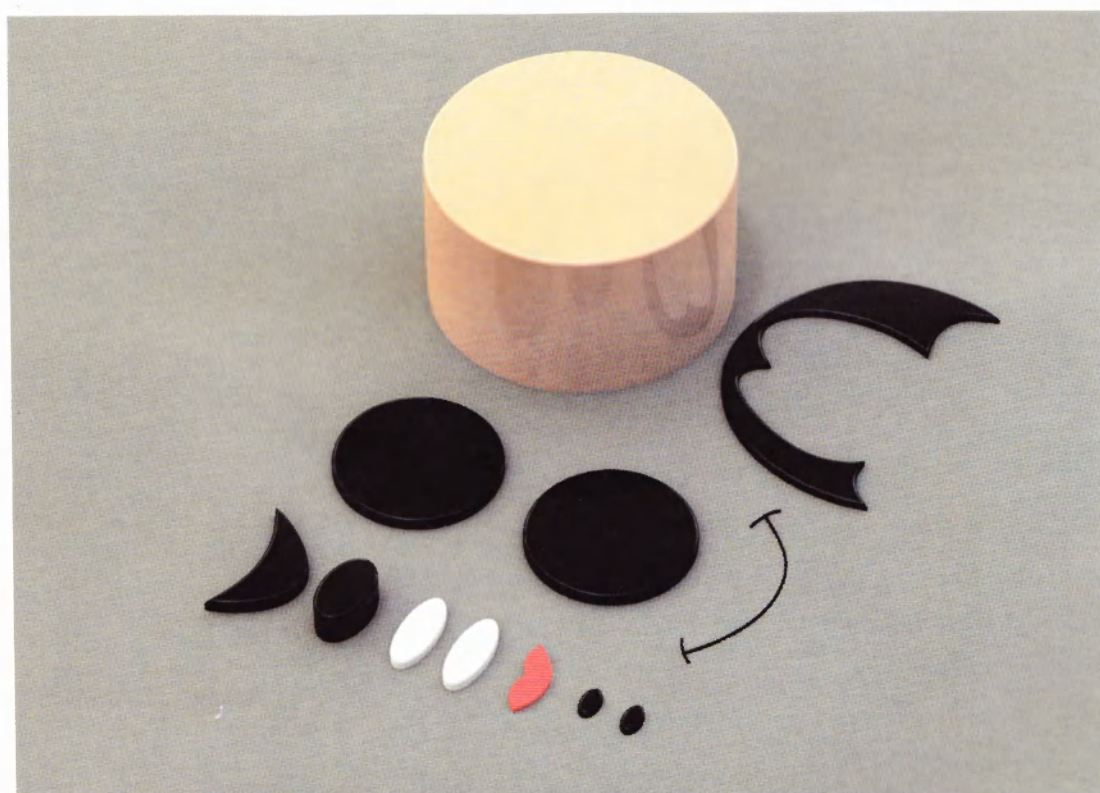
→ **B**

Уилл Х. Брэдли. Плакат для Thanksgiving Number Of The Chap-Book. 1895. Литография. Музей Метрополитен, Нью-Йорк (дар Леонарда А. Лаудера, 1984)



← C

Студия Уолта Диснея.
Эскизы для «Белоснежки»



→ D

■ эркус Хофко.
■ ки Маус. Из серии
«Мультипликационные
детали»

ПРЯМОУГОЛЬНЫЕ ФОРМЫ И ИХ КОМБИНАЦИИ

Сборный дом на рис. **А** резко контрастирует с примерами из предыдущего раздела о криволинейных формах. В его архитектуре подчеркнуты прямые углы и прямоугольные плоскости; все формы имеют прямые грани, в итоге появляется ощущение остроугольной формы. Такой подход может быть результатом практичности для облегчения транспортировки и производства компонентов дома, но это не единственно возможная форма. Четкий пря-

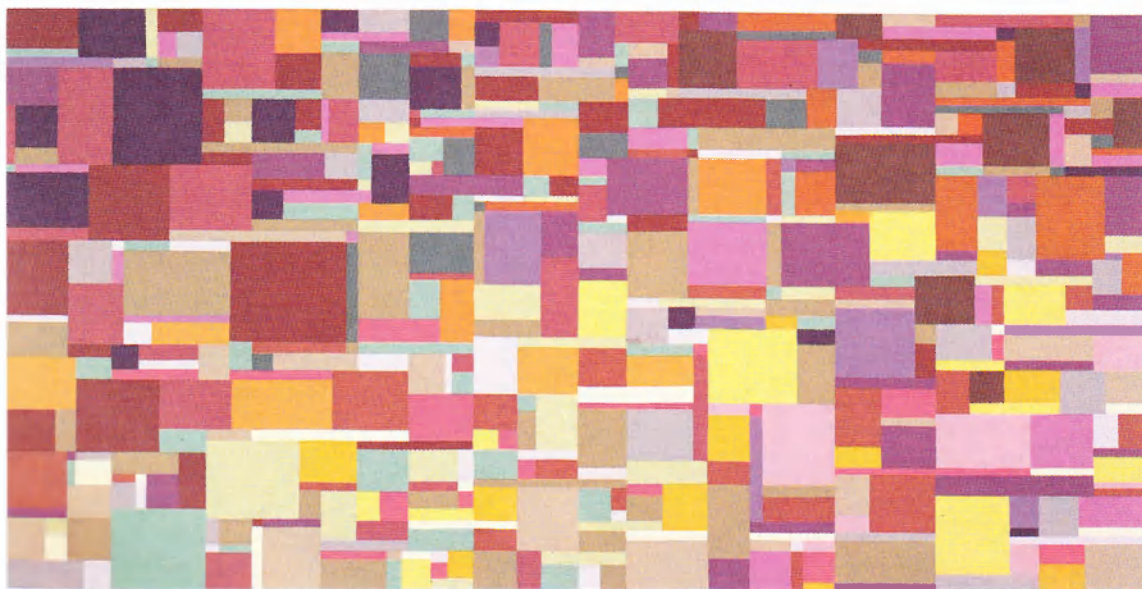
моугольный дизайн характеризуется простотой и ясностью — идеалами модернистов.

Картина Ярдли Леонарда (**В**) — очевидный прямоугольный дизайн. Акцент здесь сделан на цветовых интервалах и отношениях. Прямоугольная композиция удерживает внимание на цветовых плоскостях, повторяющих общий формат прямоугольной картины.



↑ **А**

Росио Ромеро. Сборный дом (LV-дом, спроектированный как второй загородный летний дом)



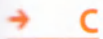
↑ **В**

Ярдли Леонард. Sita. 2001. Холст, панель, акрил. Галерея Элизабет Ди, Нью-Йорк

Мы относим криволинейные формы к естественным, отражающим мягкие, плавные формы, встречающиеся в природе. Прямоугольные формы, более точные и правильные, основаны на геометрии, а потому кажутся более рациональными и искусственными. Конечно, это очень общие выводы. В действительности прямоугольные и прямолинейные формы изобилуют в природе, например в кристаллах минералов, а криволинейная архитектура городов, в частности Барселоны, отражает естественную атмосферу и культуру.

Комбинации форм

Примеры, приведенные в предыдущем разделе, иллюстрируют один из видов формы. В большинстве художественных и дизайнерских работ прямолинейные и криволинейные формы сочетаются. Может показаться, что в архитектуре, с ее вертикалями и горизонталями дверей, окон и стен, прямолинейные формы преобладают. Однако простая кривая арки может создать визуальный рельеф. Или, как на рис. С, сильно изогнутая часть здания как будто гонит волну через оставшуюся часть строения, влияя даже на форму прямоугольных окон.



→ С
 Твистующий дом. Прага. 1996. Архитекторы Владо Милунич, Фрэнк Гери. Музей Метрополитен (1984).
 Фото Тим Гриффит / Эсто



ПОЗИТИВНЫЕ/НЕГАТИВНЫЕ ФОРМЫ

ВСТУПЛЕНИЕ

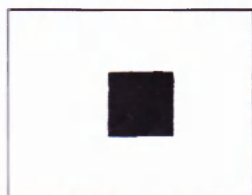
Четыре примера на рис. **A** иллюстрируют важный аспект дизайна, который часто недооценивают. В каждом из этих изображений черная форма одна и та же. Разные визуальные эффекты достигаются исключительно за счет изменения положения формы в формате — расположение черной фигуры мгновенно организует пустое пространство в различные формы. Давайте будем называть их **позитивными** и **негативными формами**. Черная форма — позитивный элемент, белое пустое пространство — негативная форма или формы. *Фигура* и *фон* — вот еще два термина, описывающие эту ситуацию.

Негативные пространства хорошо спланированы

В предметно-изобразительных картинах отличие предмета от фона обычно очевидно. Важно помнить, что оба

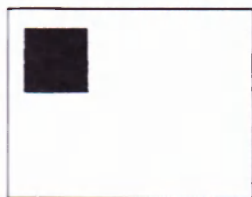
элемента тщательно продумываются и планируются художником. Сюжет — это визуальный центр, но созданные негативные области не менее важны для конечного живописного эффекта. Японское искусство вызывает сильный интерес у западных зрителей из-за необычного оформления негативных пространств. На японской гравюре (**B**) нехарактерный наклон центральной фигуры и выходящее за рамки картины платье создают два разных интересных негативных пространства. Привычное вертикальное расположение фигуры сформировало бы более правильные, симметричные формы в негативных областях. В этой композиции доминирующие формы — волосы и черная кайма платья. Светлый фон сливается с лицом и головой, граница между фигурой и фоном обозначена лишь тонкой линией.

Негативные формы являются также частью дизайна шрифта и типографики. В этом смысле черная буква —



← **A**

Расположение форм в пространстве организует его позитивные и негативные области



↑ **B**

Китагава Утамаро. Десять форм женского лица. Японский музей Укиё-э, Матсумото, Япония

«фигура», а белый лист бумаги — «фон». Совершенно очевидно, что на фотографии Аарона Сискинда «Чикаго 30» (С) изображена буква R, повернутая на 90°. Обрезав изображаемый мотив, Сискинд придал почти одинаковый вес белым негативным областям, таким образом сделал акцент на обеих формах. Игра света и тени, или фигуры и фона, придает работе схожесть с гравюрой Тамаро (В).

Использование негативного пространства в трехмерных объектах

Идея позитивного/негативного пространства применима к трехмерным художественным формам. Скульптура на рис. D на первый взгляд кажется огромными арками из стали. По мере того как вы перемещаете взгляд по напоминающей лабиринт композиции, пространство становится позитивным компонентом. Вид на небо раскрывает силу негативных форм.



← С

Аарон Сискинд. Чикаго 30. 1949. Галогено-серебряная печать. Международный центр фотографии, Нью-Йорк

→ D

Ричард Серра. Joe. Пулитцеровский фонд, Сент-Луис



ИЗОЛЯЦИЯ ИЛИ ОБЪЕДИНЕНИЕ

Темы и задачи дизайна меняются, но всегда желательна некая интеграция, объединение между позитивными и негативными формами. На рис. **А** формы и их расположение достаточно интересны, они как будто плавают по изображению без определенной цели. У них, как мы говорим, «приклеенный» вид, поскольку между позитивными формами и негативным белым фоном почти нет взаимного визуального движения. Образцовые силуэты каждой формы — обычно не самое интересное пространственное решение.

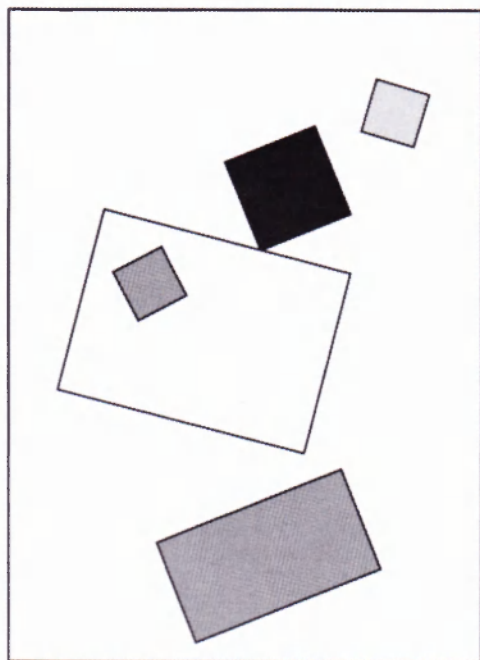
На изображении **В** приведены те же формы и так же расположенные, что и на рис. **А**, но здесь «фон» разбит на разные по тону области, которые вызывают интерес и обеспечивают большую интеграцию фона и изображения (позитивных и негативных форм). Разделение на позитивные и негативные области гибкое — некоторые

квадраты могут одновременно быть и фоном (негативными формами), на котором размещены маленькие квадраты, и фигурой (позитивными формами) на общем фоне всей композиции.

По динамике «Арлекин» Пикассо (**С**) очень напоминает рис. **В**. Черный цвет окружает с четырех сторон центральные формы, но их наложение разное, размер и форма черных областей по периметру также варьируются. Более того, черные формы появляются и во внутренней части композиции, а напоминающая маятник черная фигура в центре вверху приближается к переднему плану, в то время как остальные черные формы отступают. И точно: все цветовые плоскости, или формы, в одних областях выступают вперед, в других — отступают. Такое колебание форм создает интегрированную, цельную композицию.

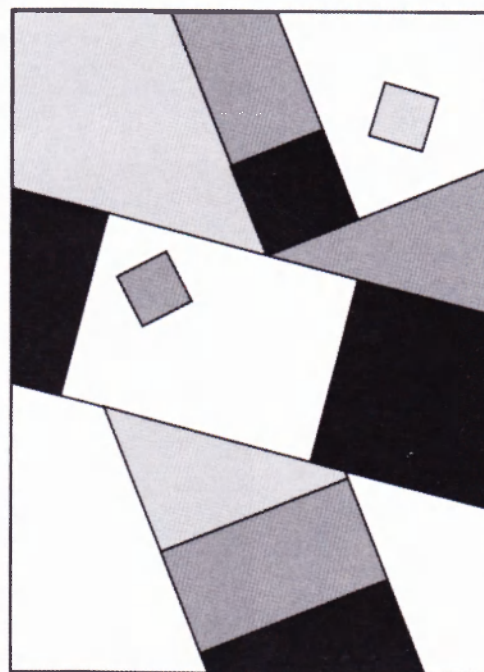


Positive and Negative Shapes



↑ **A**

Когда позитивные и негативные пространства определены слишком четко, результат может быть довольно скучным



↑ **B**

Если негативные области сделаны более интересными, позитивно-негативная интеграция улучшается



↑ С

Пабло Пикассо. Арлекин. Париж, конец 1915. Холст, масло

АКЦЕНТ НА ОБЪЕДИНЕНИИ

Три рисунка Жоржа-Пьера Сёра демонстрируют три степени позитивно-негативной интеграции. Женская фигура на рис. **А** представлена как темная форма на светлом фоне. По большей части это силуэт; позитивная и негативная области (фигура и фон) решены как простой контраст.

На рис. **В** отношение позитивной и негативной областей более сложное. Левая половина фигуры — темная по отношению к более светлому фону, а правая часть фигуры — светлая по отношению к более темному фону. Такая перемена света и тени привлекает наше внимание к негативным формам, и они представляют более сильный визуальный интерес, чем на рис. **А**.

Композиция на рис. **С** демонстрирует наиболее сложное объединение позитивных и негативных форм из всех трех рисунков Сёра. Здесь тень, свет и переходные состояния представлены и как фигура, и как фон. Есть четко различимые области, например линия руки, и есть области мягких переходов, где взгляд плавно перемещается от переднего плана к среднему и затем к заднему.

Размытые границы волос сливаются с окружающими формами фона.

Картина Жерома (**Д**) являет собой очень богатый пример объединения фигуры/фона, или позитивного/негативного. На первый взгляд это упрощенное представление: заснеженное поле — сцена для актеров, а пейзаж — плоский декорационный задник. Как на бедо, внимание направлено на умирающего Пьеро — белую фигуру на белом же (снежном) фоне! Звучит как рецепт для неудачной композиции. Но взгляните снова. Пьеро окружен фигурами в черно-красных одеяниях, которые акцентируют фигуру умирающего героя. И наоборот, белая фигура Пьеро отодвигает красную фигуру. Так что внимание уделяется главному персонажу, который, однако, не доминирует во всей композиции. Мы не сосредоточиваем внимание только на красном. Уходящий Арлекин более мягко располагается в окружающем пространстве. Жером искусно интегрирует форму и негативную форму в театральную, но сложную композицию.

См. также раздел «Исчезающий и появляющийся контур» на с. 156.



↑ **А**

Жорж-Пьер Сёра. Силуэт женщины. 1882–1884. Бумага, карандаш Конте. Коллекция Художественного музея Макней, Сан-Антонио, Техас (наследство Марион Куглер Макней)



↑ **В**

Жорж-Пьер Сёра. Черный банг. Ок. 1882. Карандаш Конте. Музей д'Орсе, Париж



← C

Жорж-Пьер Сёра. За шитьем (портрет матери). 1882–1884.
Карандаш Конте. Музей Метрополитен (покупка, Джозеф Пулитцер,
наследство, 1951; приобретено у Музея современного искусства,
из коллекции Лилли П. Блисс)



→ D

Жан-Леон Жером. Дуэль
после маскарада. 1857–
1859. Холст, масло

НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ

Иногда позитивные и негативные формы интегрированы до такой степени, что визуальное различие между ними нет. Когда мы рассматриваем рис. **А**, у нас возникает противоречивая реакция на округлую центральную форму. Выпуклая кривая очерчивает позитивную форму или фигуру, обрамленную желтым. Маленькие темные клинья по краям картины могут быть визуальным соединением с темной центральной формой, и тогда появляется возможность увидеть черную область как пространство, например, темного проема. Художник намеренно сделал позитивно-негативные отношения неоднозначными. Большая форма может быть и фигурой, и фоном.

Постер к фильму на рис. **В** обладает аналогичным свойством; наш взгляд вынужден блуждать туда-сюда в поисках позитивного элемента. Скорее всего, сначала вы увидите две черные головы, одна из которых в цилиндре, — их силуэты выделяются на светлом фоне. Затем вы заметите, что светлая область — это профиль женщины. Изображение соответствует своему названию «Проданная невеста».



↑ **А**

Эл Хелд. Хелена. 1963. Холст, акрил. Art © Al Held Foundation / Licensed by VAGA, Нью-Йорк

Намеренное слияние позитивных и негативных форм

На картинах прошлого объект и фон хорошо различимы, даже когда эти области визуальным образом сливаются. Но некоторые направления в искусстве XX века буквально уничтожили это разграничение. Мы видим, что сюжет картины на рис. **С** — это фигура. Несмотря на абстрагирование естественных форм в геометрические плоскости в **кубизме**, мы можем узнать мотив изображения. Однако сложно определить, какие области являются частью фигуры, а какие — фона. Художник Пикассо разбил пространство в такой кубистской манере. Нет четкого различия между позитивными и негативными формами.

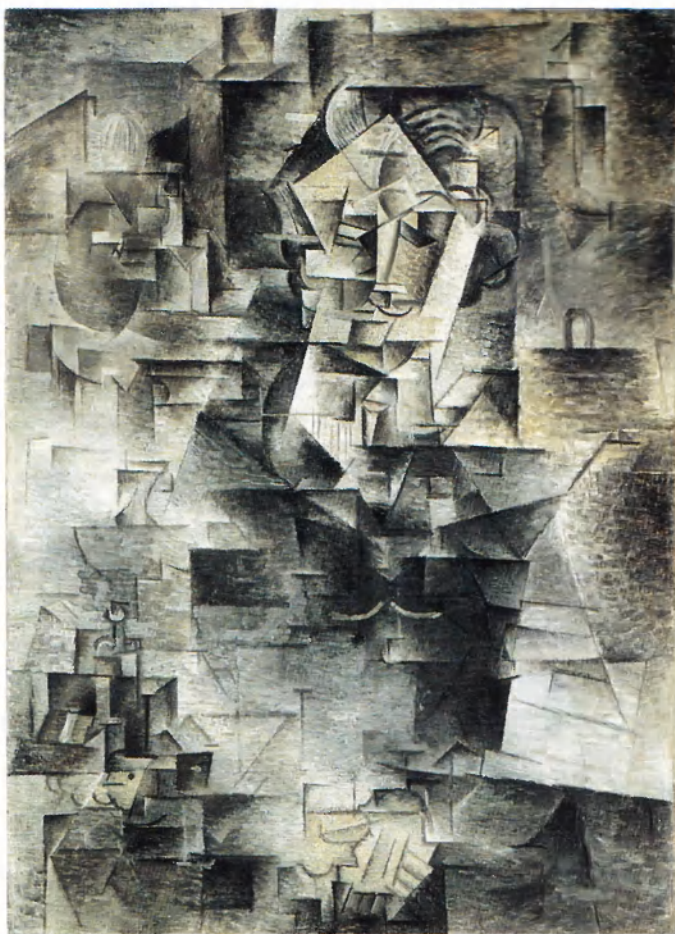


↑ **В**

Ханс Хиллманн. Постер для фильма «Проданная невеста». 1972. Источник: Print, март/апрель 1988, с. 105

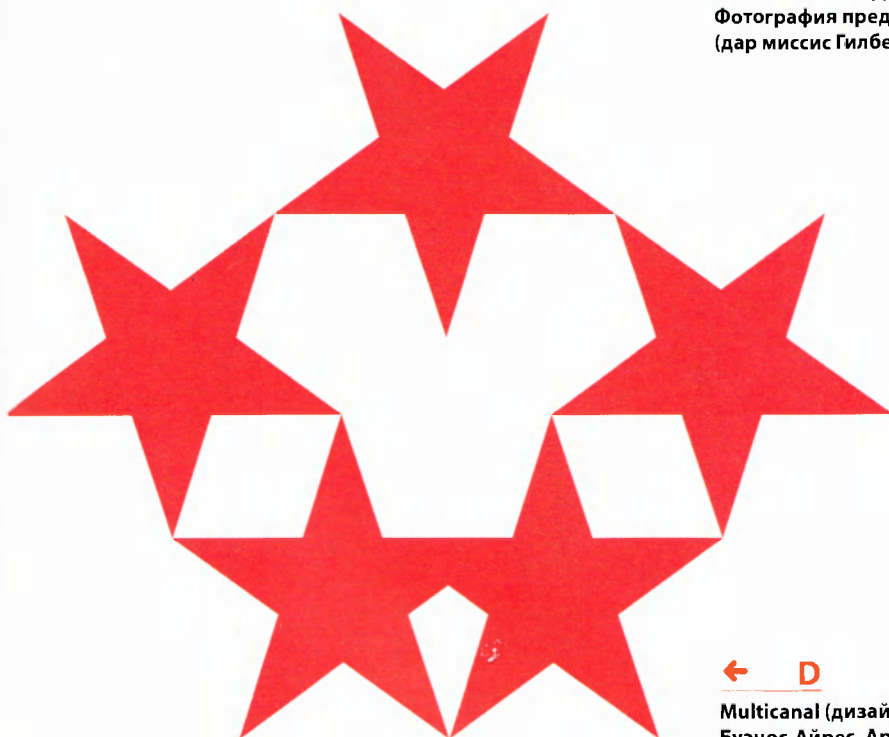
Намеренное разграничение позитивных и негативных форм

Картина Пикассо приглашает зрителя к медленному прочтению отношений между фигурой и фоном. В графическом дизайне чаще ставится другая цель — быстро произвести впечатление. Интеграция позитивных и негативных форм — это не только способ привлечь внимание зрителей высококонтрастными простыми формами, но и возможность достичь неожиданных и запоминающихся результатов. Логотип для Multicanal, аргентинской компании кабельного телевидения (**D**), использует преимущества попеременного акцента то на фигурах, то на фоне. Наше внимание поочередно привлекают то звезды, то буква *M*.



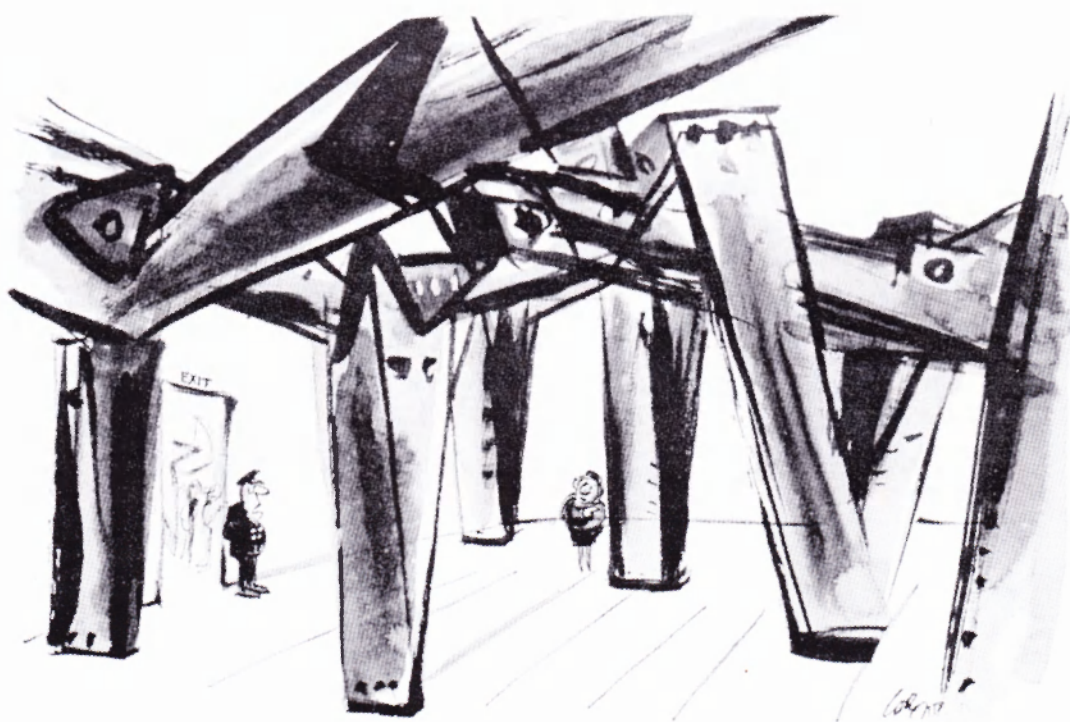
↑ C

Пабло Пикассо. Даниэль-Генри Канвейлер. 1910. Холст, масло. Фотография предоставлена Институтом искусств Чикаго (дар миссис Гилберт У. Чапмен, 1948)



← D

Multicanal (дизайн логотипа для компании кабельного телевидения, Буэнос-Айрес, Аргентина). Chermayeff & Geismar, Inc., Нью-Йорк



«Ради святого Петра, леди! Подойдите и дотроньтесь»

Ли Лоренц. 1968. © The New Yorker Collection с сайта cartoonbank.com.
Все права защищены

ПАТТЕРН

Создание визуального интереса 190

ПАТТЕРН

Порядок и разнообразие 192

ФАКТУРА И ПАТТЕРН

Сходства и различия 194

ФАКТУРА

Создание визуального интереса 196

ФАКТУРА

Реальное и кажущееся 198

ФАКТУРА

Коллаж 200

ИМИТИРОВАННАЯ ФАКТУРА

Имитация и обманка 202

СОЗДАНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ИНТЕРЕСА

Паттерн — неоднозначный термин в дизайне. Когда мы говорим о «паттерне платья», то имеем в виду одно значение, но есть еще более общее, связанное с повторением дизайнерского мотива. Это последнее значение относится и к мыслительному процессу человека. Мы говорим, что нам нужно поменять наши паттерны мышления или действий, когда хотим отказаться от какой-либо привычки. Мы говорим о «распознавании паттерна», когда ищем смысл в разрозненных фактах или информации. Самые первые открытия человечества, касающиеся космоса, пришли вместе с распознаванием циклического чередования (паттернов) времен года и лунных циклов.

Хотя «паттерн» в визуальном смысле слова часто ассоциируется с идеей внешнего декорирования, украшение наш (очень человеческий) интерес, безусловно, имеет более глубокие корни.

Психологи говорят о «боязни пустоты», или потребности заполнять пустые пространства, и это основной человеческий импульс. Так мы можем объяснить желание добавить пустой поверхности или пустому пространству визуального интереса. Когда эта поверхность покрывается повторяющимися элементами или формами. Мы имеем дело с истоками паттерна. Фотография **A** демонстрирует стены комнаты молодого человека, заполненные фотографиями, достаточно однотипными, чтобы



← **A**

Эдриенн Сэлинджер. Фред У. Фотография из *Teenagers in Their Bedrooms* (Chronicle Books, 1995)



↑ **B**

Маргарет Кортни-Кларк. Анна Махлангу красит свой дом для церемонии. 1985. Мабхоко, Квандебеле, ЮАР

создать эффект «обоев» и сформировать произвольный паттерн.

Паттерн может быть запутанным или простым. Паттерн на рис. В одновременно простой и выразительный. Более того, он вторит паттерну женского платья, указывая на его преимущество в таких мотивах.

Паттерн — это динамичный способ привлечь визуальный интерес, как мы можем видеть на примере картины Пикассо «Арлекин». Фрагмент, показанный на рис. С, взят из середины картины и теперь, когда он изолирован, мы осознаем, насколько он интересен. Красные ромбы бросаются в глаза и создают живой ритм.

Паттерн костюма Арлекина на картине Жерома (D) такой же, как в произведении Пикассо, но обратите внимание, насколько он приглушенный, поскольку фигура растворяется в тумане. Этот паттерн, безусловно, соревновался бы с умирающей фигурой (не показанной на фрагменте) за внимание зрителя, если бы Жером не использовал этот прием приглушения цвета, чтобы уменьшить эффект.

См. также разделы «Визуальный ритм», «Ритм и движение» и «Регулярный ритм» на с. 124, 126 и 128.



↑ С

Пабло Пикассо. Арлекин (фрагмент).
Париж, конец 1915. Холст, масло

↓ D

Жан-Леон Жером. Дуэль после маскарада (фрагмент).
1857–1859. Холст, масло



ПОРЯДОК И РАЗНООБРАЗИЕ

Паттерн получается, когда повторяется какая-то форма. Весьма распространены паттерны, основанные на цветочных узорах, напоминающих о богатстве растительного мира. Такие цветочные мотивы могут быть предметно-изобразительными и виться как виноградная лоза или более абстрактными и геометрическими, как на примере **А**.

Большинство паттернов могут быть редуцированы до своего рода сетки, в результате получается кристаллическое равновесие, или порядок. Высокоорганизованный вариант этого демонстрирует плитка Альгамбры на рис. **В**. Здесь мы видим и отдельные плитки, и обширное пространство паттернов. Такие детально продуманные паттерны основаны на сложных вариантах симметрии и поворотов.

Рисунки Эшера продолжают традицию такого геометризованного паттерна, как мы видели на плитке в Альгамбре. На рис. **С** показан основной треугольный элемент, являющийся ядром одного такого паттерна. Обратите внимание на упорядоченность вдоль линий, образующих стороны треугольника. Каждая кривая или форма имеет такую же противоположную кривую или форму, уравновешенную радиальной симметрией относительно точки в центре треугольника. На примере **Д** показан шестиугольник, упорядочивающий паттерн форм рыб. Поверните шестиугольник вниз и вправо на угол

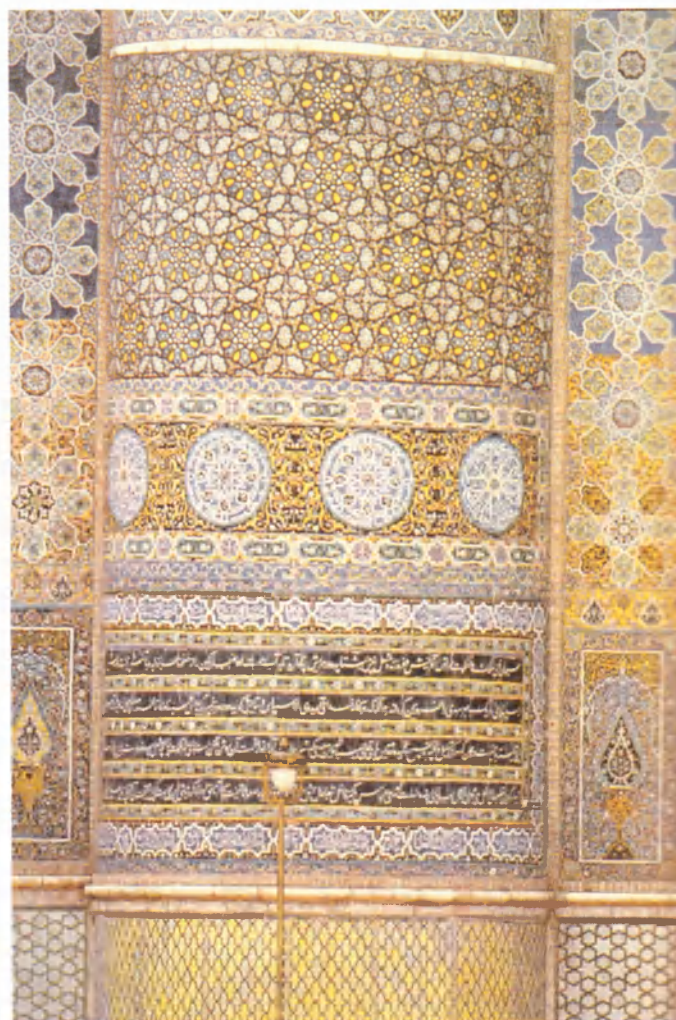
в 30° — и паттерн создан. Каждая точка такой «вертушки» подчиняется правилам радиальной симметрии. В результате волшебным образом получается завершённый элемент фигуры и фона. Каждый элемент — это рыба!

Примеры, рассмотренные нами, тесно связаны с архитектурой или графикой. В живописи художник также может применять паттерн в качестве элемента среди прочих, таких как линия, форма или цвет. Густав Климт использует великолепие, не уступающее совершенству Альгамбры, в сочетании двух паттернов на картине «Надежда II» (**Е**). Здесь паттерны отличаются друг от друга и не являются строго упорядоченными (вы можете найти вариации в каждом).

См. также разделы «Позитивные / негативные формы» на с. 180, 182, 184 и 176 и «Радиальное равновесие» на с. 116.

↓ **А**

Желто-синие изразцы (азулежу) из Португалии



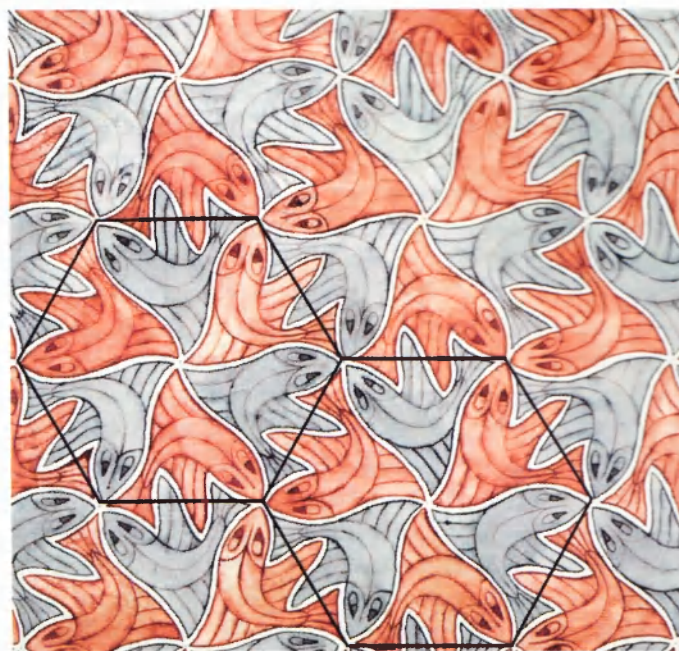
↑ **В**

Паттерны плитки в Альгамбре, Гранада, Испания. Крупный план орнаментальной мозаики



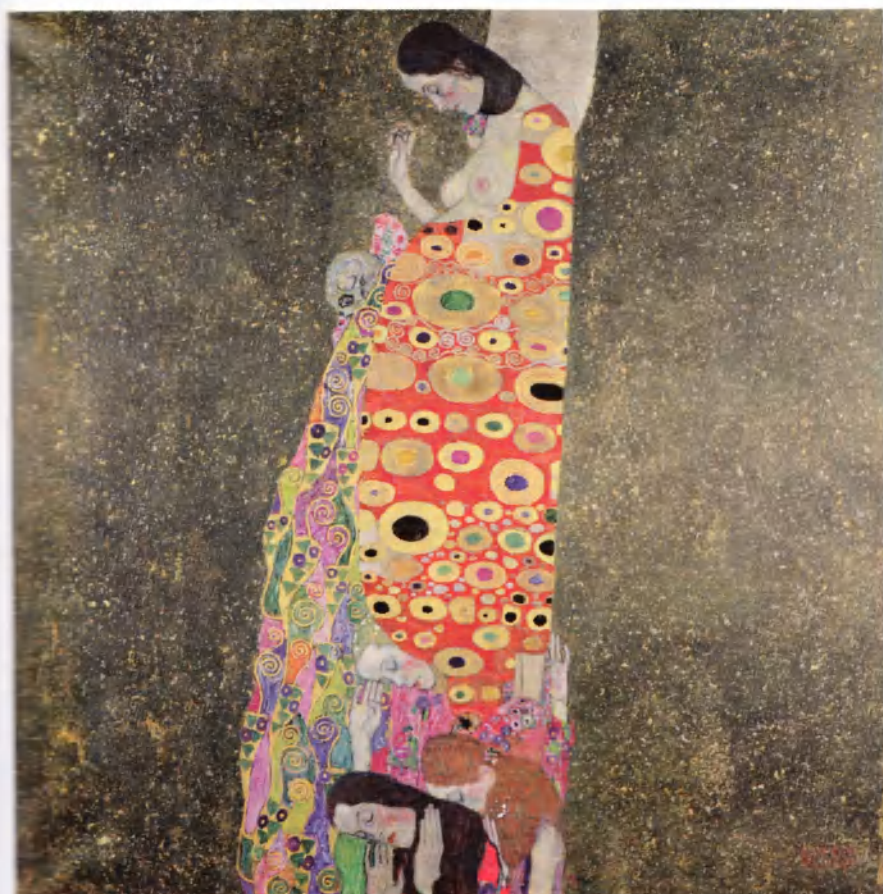
↑ C

М. К. Эшер. Паттерн (фрагмент).
Треугольный модуль.
Симметричный рисунок E94
Эшера © 2007 The M. C. Escher
Company, Голландия. Все права
защищены. www.mcescher.com



↑ D

М. К. Эшер. Паттерн (фрагмент). Повторяющиеся шестиугольники.
Симметричный рисунок E94 Эшера © 2007 The M. C. Escher
Company, Голландия. Все права защищены. www.mcescher.com



← E

Густав Климт. Надежда II. 1907–1908. Холст,
масло, золото. Музей современного искусства

СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ

Сложно провести четкую грань между фактурой и паттерном. Паттерн обычно определяется как повторяющийся рисунок, когда один и тот же мотив появляется снова и снова. Фактура также часто содержит повторяющиеся элементы, но повторение не носит такого строго регулярного характера. Разница между двумя терминами незначительна. Фактура такого материала, как мешковина, хорошо заметна, если прикоснуться к нему, и рисунок поверхности достаточно повторяющийся, чтобы фотографию мешковины можно было назвать паттерном.

Главное отличие фактуры от паттерна — в их способе восприятия: рождает ли поверхность у нас тактильное ощущение или просто содержит привлекательный для глаз узор. Другими словами, хотя любая фактура — это некая разновидность паттерна, не каждый паттерн может считаться фактурой. Когда тени или блеск придают поверхности ощущение объемности, не важно, насколько сильно последняя выражена, визуально возникает ощущение фактуры.

Пробуждение нашего тактильного ощущения

В трех примерах, начиная с **A**, показано различие между тем, что мы своим зрением воспринимаем как просто паттерн, и тем, что активизирует наше тактильное восприятие. Декоративный мотив на рис. **A** повторяющийся, высококонтрастный, он изображает растение. Пример **B** также относится к викторианской эпохе, но его нерегулярный паттерн и беспредметность позволяют рассматривать его как череду выпуклостей, что вызывает некоторые ассоциации с фактурой. Изображение **C** — это крупный план гофрированной шелковой ткани. Данный паттерн тоже рельефный, но здесь есть и вариации серого. Он сложнее, чем **B**, и больше напоминает фактуру. Ирония в том, что изображение **C** ассоциируется с древесной корой и может быть не опознано как шелковая ткань при таком крупном плане съемки.

Замысловатые паттерны на иллюстрации **D** оставляют ощущение и паттерна, и фактуры. Павлиний хвост — это паттерн повторяющихся форм и фактур перьев. Множество отметок на заднем плане напоминает фактуру листвы.



↑ **A**

Декоративное стекло



↑ **B**

Декоративное стекло



← C

Гретхен Белингер (дессинатор). Isadora®
(гофрированный шелк). 1981. Из Contemporary
Designers (Лондон: St. James Press, 1990)



→ D

Гарри Кларк. Самый красивый. Иллюстрация для «Гадкого
утенка» из «Сказок» Ганса Христиана Андерсена. Ок. 1910.
Автотипия

СОЗДАНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ИНТЕРЕСА

Фактура — это качество поверхности предметов. Она обращается к нашему тактильному восприятию. Даже если мы не можем потрогать предмет, память подсказывает нам сенсорную реакцию или тактильное ощущение. Фактически различные светлые и темные рисунки разнообразных фактур дают визуальные подсказки, благодаря которым мы можем ощутить фактуры опосредованно. Конечно, все объекты имеют обладающую определенными качествами поверхность, даже если она плоская и гладкая. Эффект фактуры используется и в искусстве, когда художник намеренно использует контрасты поверхности для создания визуального интереса.

Фактура в ремеслах

Во многих видах искусства фактура и ее визуальные эффекты играют основную роль. В большинстве ремесел фактура — важный элемент. Дизайн керамики, ювелирных изделий, мебели часто основывается на фактуре материалов, усиливающей эффект. В ткачестве фактура приоритетна. Дизайнер интерьеров должен хорошо понимать, чего можно достичь, применяя визуальные контрасты.



↑ А

Бетье Саар. Межвременье. 1974. Скульптура, деревянная шкатулка с фотографиями, журнальными иллюстрациями, краской, конвертом и т. д. Музей современного искусства Сан-Франциско (приобретение). © Betye Saar

Фактура в скульптуре

Табличка «Руками не трогать» на выставках скульптуры — это досадная необходимость, поскольку многие творения апеллируют к нашей тактильной реакции на фактуру, и мы почти инстинктивно хотим к ним прикоснуться. Гладкая полупрозрачность мрамора, грубая фактура древесины, блестящая или покрытая патиной бронза, неравномерные капли расплавленного припоя — всё имеет особенные фактурные свойства.

Разнообразие фактур

Скульптура Бетье Саар «Межвременье» (А) характеризуется разнообразием фактур и как будто приглашает нас изучить коллекцию сокровенных вещей, подержав их. Бусы, перья, кость и вельвет обеспечивают разнообразные тактильные ощущения. Фотокопия руки художницы подчеркивает приоритет осязания в этом произведении искусства.

На фотографии В мы видим разнообразные фактуры, вызывающие устойчивый интерес к изображению. Возможно, сначала наш взгляд привлекут красные архитектурные детали, но наше внимание быстро бы ослабло, если бы не было контрастов камня, черепицы, дерева. Решение фотографа обрезать фотографию удерживает фокус нашего внимания на этих деталях.



↑ В

Энриот Барнатан. Брендивайн I. Цифровая фотография

РЕАЛЬНОЕ И КАЖУЩЕЕСЯ

Нередко мы говорим о фактуре различных материалов, используемых в архитектуре и скульптуре. В живописи этот термин применяется для описания неровной поверхности краски, получающейся, когда художник использует густо наложенный пигмент (техника **импасто**) для создания грубой рельефной красочной поверхности картины.

Фактура как краска на холсте

Когда потребность в иллюзионизме в искусстве отпала, фактура стала чаще применяться в живописи. Картины теперь могут выглядеть как то, чем они и являются, — краской, нанесенной на холст. Привлечение внимания к поверхности картины стало еще одной возможностью для художников. Ван Гог одним из первых начал использовать красочную поверхность как элемент выразительности. Фрагмент на рис. **А** показывает использование коротких мазков густой, неразведенной краски. Толстые

гребни мазков, приподнятые края очевидны для глаза наблюдателя. На фигуре они следуют форме, а в области фона — образуют более абстрактный рельеф, как на небе и кипарисах в его пейзажах.

Следующий этап

«Рельефная картина» Торнтона Диала (**В**) представляет следующий этап привнесения фактуры в живопись. Эта картина настолько насыщена контрастными светотенями и разными материалами, что нам приходится пристально рассматривать некоторые части, чтобы определить, где реальная фактура, а где кажущаяся (имитированная). Здесь в качестве материала использованы банки, бутылки и даже мумифицированная кошка! Результат поражает: краска и другие материалы сочетаются друг с другом и создают единую композицию. В современных работах грань между живописью и скульптурой стирается, когда физические объекты прикрепляются к покрытой краской поверхности.



Actual Texture

MODULE

→ **А**

Винсент Ван Гог. Автопортрет. 1889. Холст, масло.
Музей д'Орсэ, Париж



Имитированная фактура

Реальная фактура с жирными мазками запечатлела процесс создания Ван Гогом автопортрета. Фактура становится визуальной историей сотворения картины. В противоположность этому изображение мазков кисти из оттиске Лихтенштейна (С) — это только **имитированная фактура**. В действительности фактура трафаретного оттиска очень плоская и гладкая.



← В

Торнтон Диал. Грязный дрейфующий блюз. 1994. Мумифицированная кошка, коряги, алюминиевые банки, стеклянная бутылка, металлические детали «реди-мейд», холст, эмаль, аэрозольная краска, закрепленные промышленным герметиком на фанере. Коллекция Уильяма С. Арнетта



→ С

Рой Лихтенштейн. Мазки кисти. 1967. Цветная трафаретная печать. © Estate of Roy Lichtenstein

КОЛЛАЖ

Наклеивание кусочков окрашенной и фактурной бумаги, ткани или других материалов в целях создания произведения называется **коллажем**. Этот художественный прием был популярен веками, особенно в народном искусстве. Но только в XX веке коллаж получил настоящее признание и стал правомочным средством изобразительного искусства.

Почему коллаж?

Коллаж — очень практичная техника. Он избавляет художника от кропотливой, часто скучной работы по воспроизведению фактуры краской. Коллаж — это превосходное средство для начинающих. Формы можно быстро и просто изменить ножницами. Также гораздо легче проверить композицию (перед тем как наклеивать материал), чем менять ее, когда краска уже нанесена на полотно.

Создание тактильных ощущений

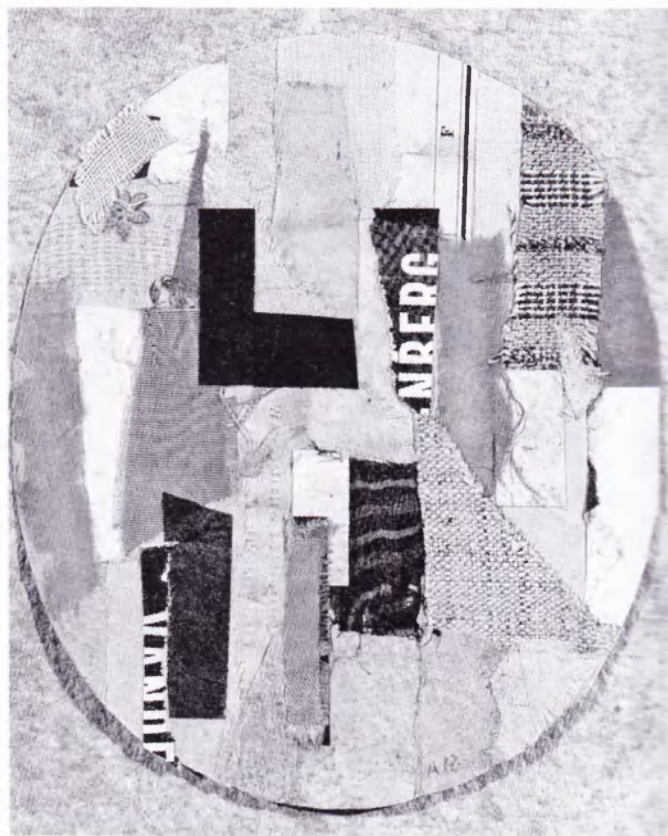
Коллаж Мари Бауэрмайстер под названием «Прогрессии» (А) представляет собой доску с прикрепленными к ней песчинками и камнями. Даже по репродукции можно представить себе широкий спектр тактильных ощущений от маленьких и больших неровностей. Бауэрмайстер подчеркнула фактурные свойства использованных материалов, сведя композицию к нескольким постепенно увеличивающимся квадратам. В двух квадратах есть также градация размеров гальки, которая создает диапазон фактур от мягкой до грубой. То, что эти материалы действительно существуют, видно по теням, отбрасываемым квадратами коллажа.

Американка Энн Райан любила составлять коллажи из тканей. Ее не имеющий названия коллаж на рис. В — это различные кусочки ткани контрастных переплетений и фактур с вкраплениями обрезков печатных изданий. Здесь интересно соотношение темных и светлых элементов, но наше внимание больше привлекает контраст различных фактур.



↑ А

Мари Бауэрмайстер. Прогрессии. 1963. Четыре фанерные панели, галька и песок. Музей современного искусства, Нью-Йорк (фонд Мэттью Т. Мелоуна)



↑ В

Энн Райан. Без названия, № 129. Коллаж на бумаге. Предоставлено Галереей Джоан Т. Уошберн, Нью-Йорк



↑ C

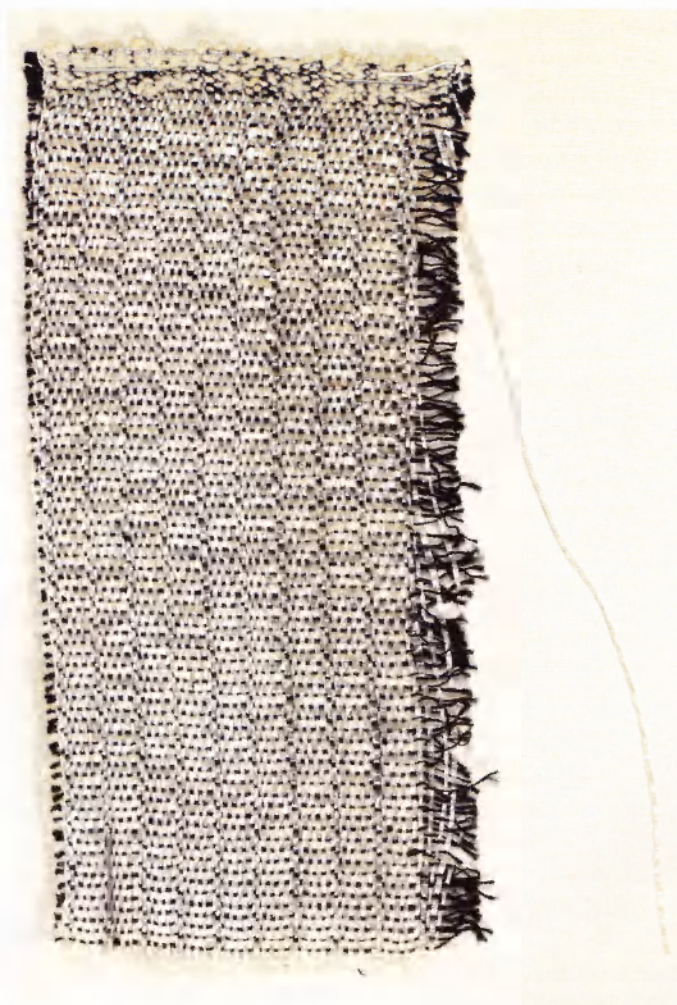
Анни Альберс и Алекс Рид. Ожерелье. Ок. 1940. Алюминиевое ситечко, скрепки и цепочка. © 2003 The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), Нью-Йорк. Фонд Джозефа и Анни Альберс, Бетани, Коннектикут

Использование «реди-мейд» материалов

Народное искусство часто характеризуется изобретательным использованием «реди-мейд» (уже готовых, произведенных не с художественными целями) материалов и может считаться одной из древнейших форм коллажа. Эта тенденция отражена и в ожерелье, сделанном из «реди-мейд» материалов (C). Мы инстинктивно ощущаем, как прикасаемся к железным скрепкам, цепочке и чайному ситечку, которые превратили в украшение. Тот же художник, Анни Альберс, много десятилетий назад предвосхитила современный интерес к отходам, подлежащим вторичной переработке. Ее декоративный материал для стен (D) состоит из хлопка и целлофана. Сегодня нас может удивить мягкий пакет для покупок, сделанный из переработанных пластиковых бутылок. В этих примерах потенциально невыигрышный материал трансформируется в приятную фактуру.

↓ D

Анни Альберс. Декоративный материал для стен. 1929. Хлопок и целлофан. © 2003 The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), Нью-Йорк. Фонд Джозефа и Анни Альберс, Бетани, Коннектикут



ИМИТАЦИЯ И ОБМАНКА

В живописи художник может создать впечатление фактуры на ровной, гладкой поверхности, покрытой краской. Это можно назвать **имитированной фактурой**, то есть изображение «точно такое же, как в жизни». Воспроизводя рисунок знакомых фактур, художники предлагают увидеть фактуру там, где ее нет. Это чисто зрительное восприятие фактуры, ее нельзя почувствовать или потрогать. Она только для глаз.

Выбор мотива с богатой фактурой

Натюрморты радуют наш глаз контрастом имитированных фактур. Они впечатляют, хотя здесь отсутствует символизм или эмоциональное содержание. Они доставляют визуальное наслаждение, поскольку художник играет контрастом имитированных фактур. Картина Питера Класа (**A**) передает холодную твердость камня, влажную поверхность фруктов и ощущение металла и стекла. Картина была нарисована жидкой краской и мягкой кистью. При этом краска не оставила никаких физических следов на поверхности картины.

По контрасту с методом, примененным Класом, Макс Эрнст создает фактуру зловещего пейзажа с помощью такого приема, как **фроттаж**, или натирание (**B**). Этот представитель **сюрреализма** использует тождество между изображенной фактурой и техникой, которая ее создает. Как заметил Леонардо да Винчи, подготовленный ум способен увидеть изображение битвы в пятнах на стене. Это способность художника превращать пятна и неровности в кажущуюся фактуру и представление.



↑ A

Питер Клас. Натюрморт с двумя лимонами. 1629. Дерево, масло. Анонимный дар



Visual Texture
Subversive Texture



↑ B

Макс Эрнст. Европа после дождя. 1940–1942. Холст, масло. Коллекционный фонд Эллы Галлап Самнер и Мэри Кэтлин Самнер. Музей искусств Вордсворт Атенеум, Хартфорд, Коннектикут

Обманка

Высшая степень достоверного изображения фактуры — это **обманка** — **trompe l'oeil** («обманывать глаз»). В обманке предметы четко выписаны с педантичной аккуратностью. Художник копирует точный визуальный цвет и фактуру каждой поверхности.

Художник Нил Уэлливер заметил, что цвет, который он смешивает на палитре, изображая скалу в пейзаже, — это не цвет скалы, а цвет, который, как кажется, имеет скала в контексте картины. Возможно, она должна быть, например, светлее или синее. Для изображения это будет правильным, но если эту краску нанести на скалу, то они не совпадут по цвету. Театральные художники усиливают контраст в театральных декорациях, чтобы имитируемая фактура могла быть воспринята с расстояния. Предметы настолько тщательно воспроизводятся, что их изображение на мгновение вводит нас в заблуждение. Мы рассматриваем его, хотя наш разум идентифицирует объект как картину, а не как реальный предмет.

Фактурная обманка наиболее убедительна, когда она плоская или почти плоская. Если изображен трехмерный объект, неважно, насколько технически совершенно, — наше бинокулярное зрение сразу распознает обман. И рис. **С**, и рис. **D** преуспели в обмане не только из-за внимания к мелочам, но и благодаря тому, что изображенные объекты обладают фактурой с маловыраженной рельефностью. Обычный мостовой пролет на рис. **D** в результате применения обманки трансформируется в изысканную каменную кладку.



↑ **С**

Эд Руша. Ранчо. 1968. Холст, масло



↑ **D**

Жан-Мари Спаррад. Стенная роспись с изображением выезда на шоссе (фрагмент северной стены). 1999–2000. Олбани, Нью-Йорк



«Идите до точки схода, а потом поверните налево»

10 ИЛЛЮЗИЯ ПРОСТРАНСТВА

ВСТУПЛЕНИЕ

Перевод пространства в плоскость 206

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

Размер 208

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

Наложение 210

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

Вертикальное расположение 212

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

Воздушная перспектива 214

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

План, проекция, перспективное построение 216

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

Линейная перспектива 218

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

Центральная перспектива 220

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

Боковая перспектива 222

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

Перспектива с несколькими точками схода 224

УСИЛЕННАЯ ПЕРСПЕКТИВА 226

МНОЖЕСТВЕННАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Способ изображения 228

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Иллюзия пространства 230

ОТКРЫТАЯ ФОРМА / ЗАКРЫТАЯ ФОРМА

Концепция замкнутости 232

ПРОЗРАЧНОСТЬ

Неопределенное пространство 234

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сложность и тонкость 236

ПЕРЕВОД ПРОСТРАНСТВА В ПЛОСКОСТЬ

Многие виды искусства являются трехмерными и потому имеют дело с пространственными объектами: керамика, ювелирные изделия и работа по металлу, а также скульптура, например. При создании или восприятии традиционной фигуративной или же чисто абстрактной скульптуры для нас важно то, что мы можем обойти ее и рассмотреть с разных сторон. Архитектура, конечно, — это вид искусства, в котором трехмерные пространственные формы преобладают.

В таких видах искусства, как рисунок, живопись и гравюра, художник, который хочет передать ощущение пространства, должен создать на плоскости приметы трехмерного объекта. Здесь пространство — это иллюзия, так как изображения, перенесенные на бумагу, холст или дерево, — плоские.



↑ **A**

Майкл Топин. Изучение ритма. 2006. Цифровая фотография

Поверхность и глубина

Во все века художники признавали плоскостную сущность изображения и работали, прежде всего, опираясь на принципы организации поверхности. Однако в некоторых эпохах и культурах в противоположность этому подходу предпочтение отдавалось созданию иллюзии пространства. Современные художники и дизайнеры творят в обоих направлениях — умеют работать с двухмерной плоскостью и знают приемы, создающие иллюзию объема. Фотография на рис. **A** подчеркивает ритм деревьев на склоне холма, она наиболее интересна как плоское изображение. Другая фотография, сделанная этим же фотографом в тот же день и в том же месте, подчеркивает обширность ландшафтных пространств Дикого Запада (**B**). Гро-Вантр № 3 (**B**) передает ощущение пространства с помощью многих его признаков: наложение, уменьшение размера и световоздушные эффекты.

Фотография **A** и картина **C** имеют поразительное сходство — вертикальную линию в центре, которая сама по себе уплощает пространство. На рис. **A** эта линия намечена светлыми стволами деревьев. На рис. **C** фонарный столб делит картину на две прямоугольные области. Тем не менее картина Гюстава Кайботта рвет **плоскость изображения**. Мы забываем о том, что картина — всего лишь кусок холста. Наоборот, мы как будто стоим среди людей, изображенных на картине, а наш взгляд устремляется через площадь к зданиям в отдалении и затем вдоль улиц, отходящих от перекрестка. Изображение Кайботта представляет собой объемные формы в реальном пространстве. Плоскость изображения больше не существует как плоскость, но становится окном в имитированный трехмерный мир, созданный художником. Иллюзия очень убедительная.

Во все века художники искали способы создания визуальной иллюзии пространства и глубины. Гравюра Альбрехта Дюрера XVI века (**D**) представляет собой



← **B**

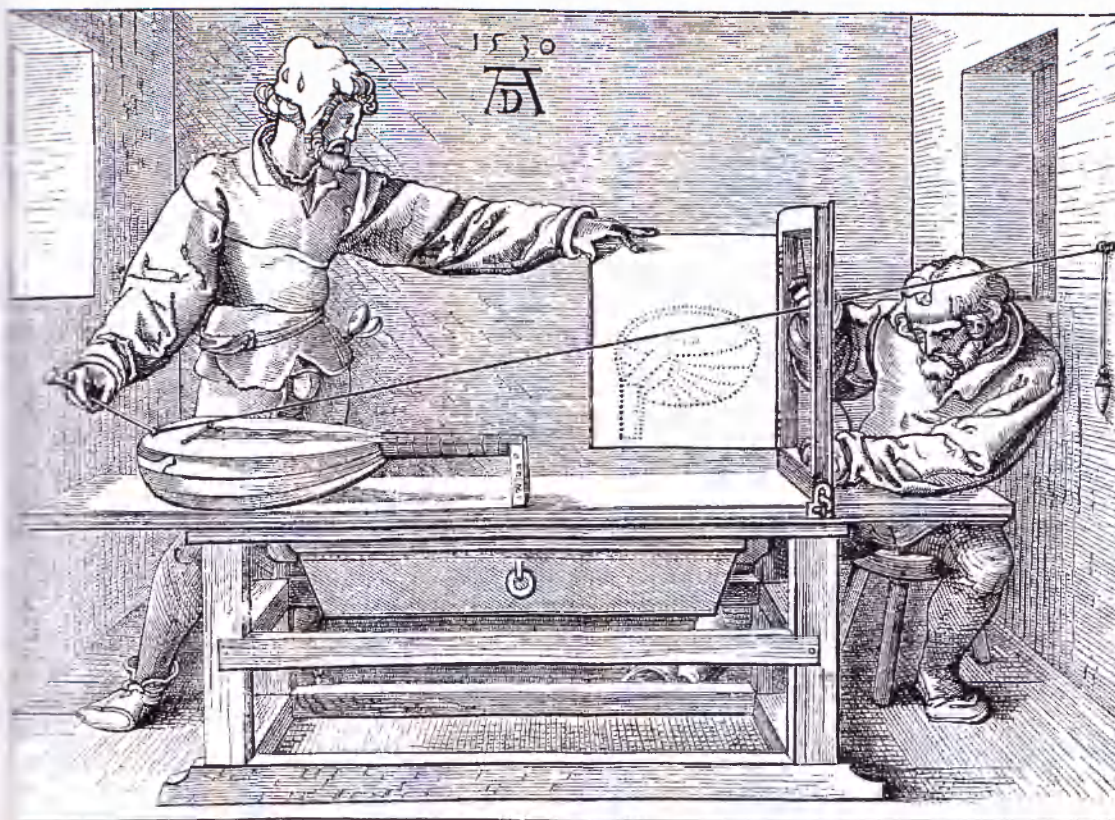
Майкл Топин. Гро-Вантр № 3. 2006. Цифровая фотография

раннее объяснение того, как пространственное изображение — которое мы наблюдаем словно через окно — может быть графически нанесено как серия точек на плоскость, фиксирующую вид с одной, статичной точки обзора. Это объясняет значение понятия «плоскость изображения» и закладывает основы понимания **ракурса**, глубины пространства.



↑ С

Гюстав Кайботт. Парижская улица, дождливый день. 1877. Холст, масло. Институт искусств Чикаго (коллекция фонда Чарльза Г. и Мэри Ф. С. Ворчестер, 1964)



↑ D

Альбрехт Дюрер. Способ перспективного рисования. Ок. 1530. Опубликовано в «Истории Средних веков» в 1878 году. Цифровая реставрация. Фотостудия Стивена Уинна

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

РАЗМЕР

Самый простой способ создать иллюзию пространства или расстояния — изменить размер. С раннего детства мы знаем, что по мере удаления от нас объекты кажутся меньше. В сложных натуралистических произведениях искусства использовано много пространственных эффектов, но можно найти и работы, в которых было эффективно применено более скромное количество способов. Картина Абрахама Валковитца (**A**) основывается преимущественно на контрасте размеров. Здесь элементы пейзажа нарисованы как плоские формы; однако фигуры на переднем плане крупнее, чем на среднем и заднем. Разница в размерах соответствует нашему пониманию того, как мы ощущаем пространство, но художник смог подчеркнуть формы скал и фигур и даже вид на океан, уменьшив остальные пространственные эффекты.

Пространственный эффект абстрактных форм

Заметьте: фактор размера может быть эффективен и в случае абстрактных форм, когда формы не изображают какой-либо реальный предмет и не имеют буквального смысла (**B**). Меньшие по размеру квадраты начинают автоматически восприниматься как более дальние, и мы ощущаем пространственную иллюзию. В случае абстрактных фигур пространственный эффект выражен сильнее, если одна и та же форма повторяется в разных размерах. Способ не так эффективен, когда используются разные формы. Повтор фигур и скал на рис. **A** согласуется с примером на рис. **B**.

Увеличенный масштаб

Во многие времена и эпохи относительные размеры использовались для создания ощущения пространства или глубины. Некоторые художники развивали эту основную идею, увеличивая разницу в размерах. На японской гравюре на дереве (**C**) один воздушный змей в виде рыбы очень большой, а потому кажется близко расположенным к нам. Напротив, другие, меньшие по размеру змеи, а также миниатюрные фигуры, деревья и холмы кажутся удаленными от нас. У такого подхода есть два преимущества. Во-первых, видя, что змей значительно больше человеческих фигур, мы автоматически предполагаем наличие большого расстояния между ними. Во-вторых, этот сильный контраст крупных и миниатюрных элементов создает динамичную визуальную композицию.

В изображении цирковой арены Чарльза Демута (**D**) использована та же идея. Один гимнаст нарисован очень крупно, поэтому он на переднем плане. Другой гимнаст на трапеции нарисован более мелким, а потому отступает на задний план.

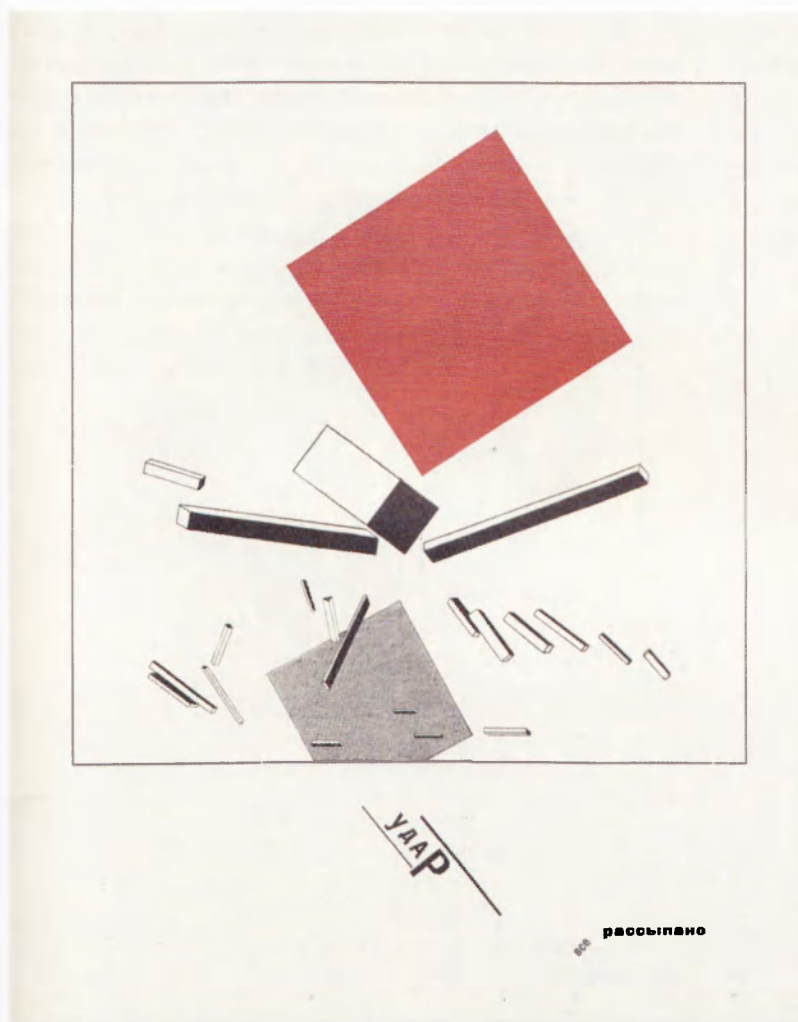


Relative Size and Linear Perspective



← **A**

Абрахам Валковитц. Купальщики на скалах.
1935. Холст, масло. Музей искусств Тампы.
Музейное приобретение (1984)



↑ В

Эль Лисицкий. Супрематический сказ
о двух квадратах в шести постройках.
1922. Книга с иллюстрациями.
Издательство «Скифы», Берлин.
Дар фонда Джудит Ротшильд

→ D

Чарльз Генри Демут. Цирк. 1917.
Бумага, акварель и карандаш.
Хиршхорновский музей и сад скульптур,
Смитсоновский институт, дар фонда
Йозефа Г. Хиршхорна, 1966



↑ С

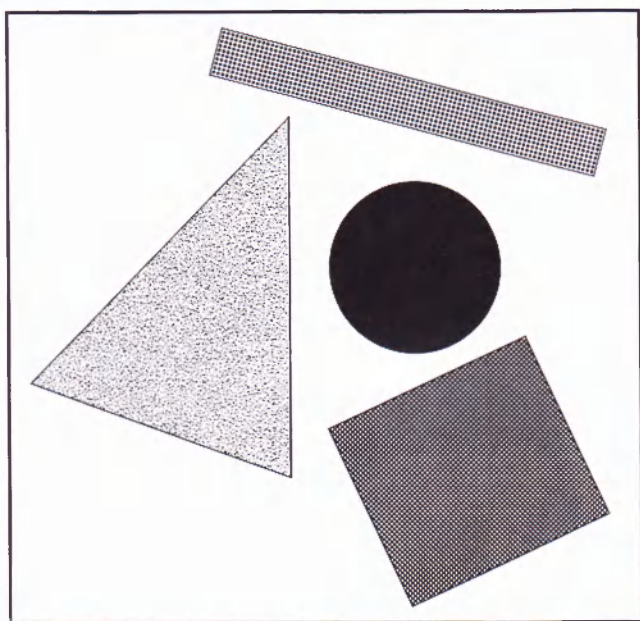
Утагава Хиросигэ. Мост Суидо и Суругадай
(Суидобаси Суругадай) № 48 из цикла «Сто
известных видов Эдо». Период Эдо, эра Ансэй,
опубликовано в мае 1857. Цветная гравюра на
дереве. Бруклинский музей искусств, Нью-Йорк, дар
Анны Феррис / Бриджменская библиотека искусств



НАЛОЖЕНИЕ

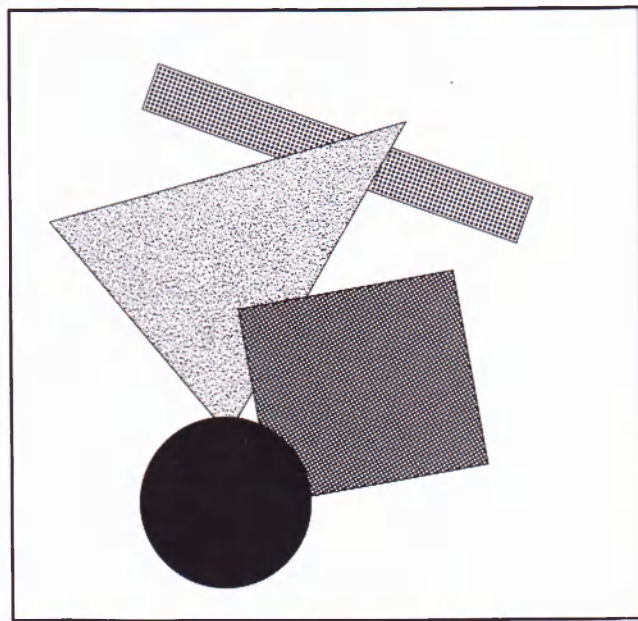
Наложение — это простой способ создать иллюзию глубины. На рис. **А** мы видим четыре элемента, но оценить их пространственные взаимоотношения не можем. На

рис. **В** за счет наложения элементов друг на друга сразу понятно, какие между ними связи. Каждая форма скрывает часть другой, поскольку она находится сверху или впереди. Появляется ощущение глубины.



↑ **А**

Нет ощущения пространства или глубины



↑ **В**

Простое наложение форм устанавливает пространственные отношения

→ **С**

Джейкоб Лоуренс. Мебельщики. 1946.
Бумага, гуашь с предварительным
рисунком карандашом.
Хиршхорновский музей и сад
скульптур, Смитсоновский институт,
дар Джозефа Г. Хиршхорна, 1966



Наложение с разницей размеров и без нее

На картине Джейкоба Лоуренса (С) нет разницы в размерах мебельщиков на переднем и заднем планах. Но мы понимаем, где они находятся, так как фигуры загораживают друг друга. Поскольку наложение — основной использованный пространственный прием, создаваемое пространство все же достаточно плоское. Композиция из двумерных форм сильнее, чем иллюзия глубины. Обратите внимание, что при сочетании наложения с разницей размеров, как на картине Хайллар (D), ощущение пространства заметно усиливается.



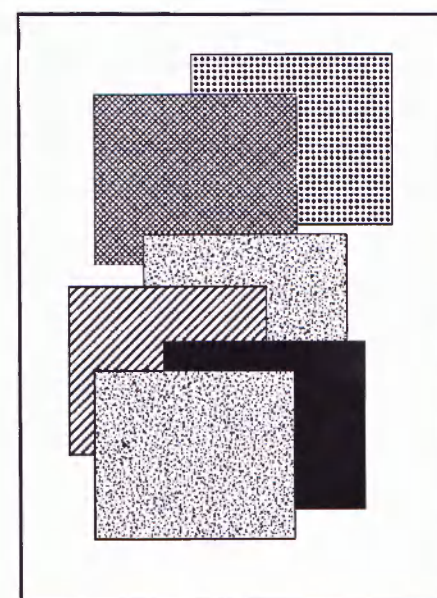
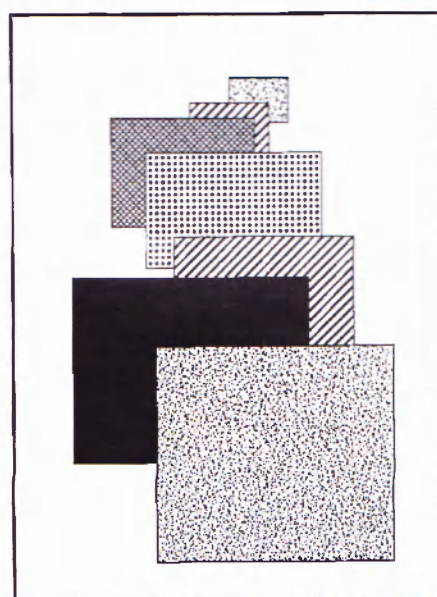
↑ D

Эдит Хайллар. Летний дождь. 1883. Дерево, масло. Бриджменская библиотека искусств

Пространственная глубина и абстрактные формы

Тот же принцип может быть проиллюстрирован на примере абстрактных форм, как показывают изображения на рис. Е. Верхний рисунок, в котором используются и наложение, и разница размеров, более эффективно передает ощущение пространственного удаления.

См. также раздел «Прозрачность» на с. 234.



↑ E

Рисунок внизу не дает достаточного ощущения пространственной глубины. в отличие от рисунка вверху

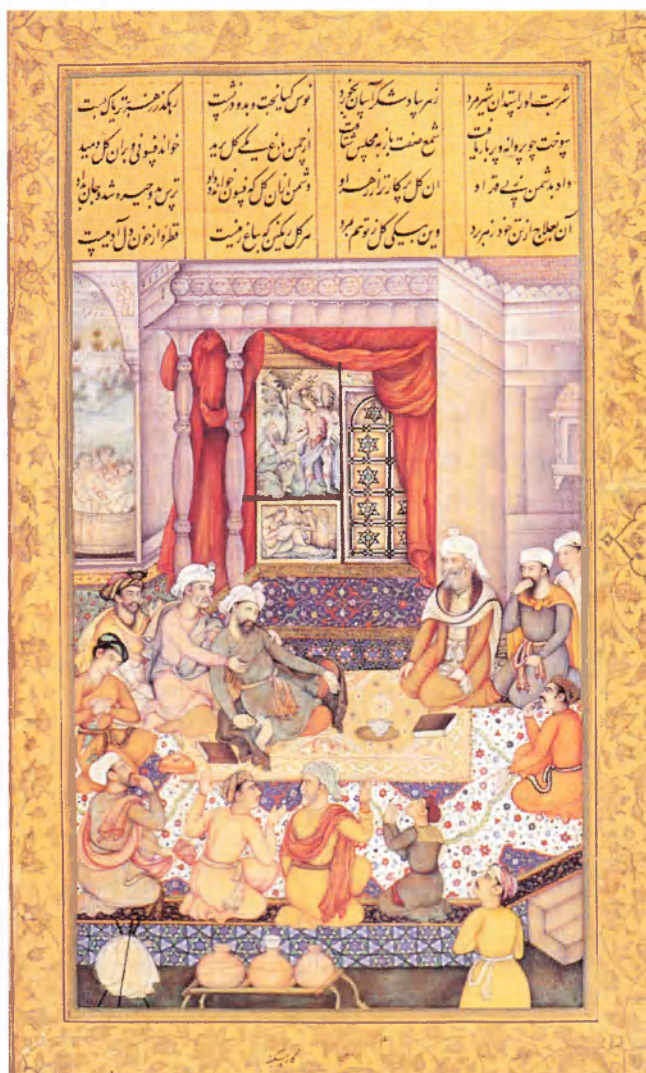
ВЕРТИКАЛЬНОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ

Вертикальное расположение — это способ передачи пространства, при котором более высокое место на листе или в картине означает удаление в глубину. Чем выше расположен объект, тем дальше он находится. На миниатюре **А** при создании ощущения удаленности художник главным образом опирается на вертикальное расположение. Эффект очаровательный и декоративный, но он почти не создает ощущения глубины. Фигуры как будто сидят друг на друге в одной плоскости. Однако этот способ широко использовался в искусстве Ближнего Востока и Азии и был сразу воспринят данными культурами.

Выделение фигур и предметов

Как показано на изображении **В**, использование вертикального расположения в композиции может выделять фигуры, предметы и архитектурные детали. Эти элементы — фигуры на одеяле, карточный стол и мост — более значимы, чем тщательное воспроизведение пространственных отношений. Данный формат хорошо подходит для квилтов, где другие декоративные элементы могут иметь значение наравне с изобразительными элементами (например, текст по краю квилта).

Картина-коллаж Тома Вессельмана (**С**) показывает, что этот способ может быть эффективным, даже когда в работе используются элементы фотореализма. На картине мы видим композицию, основой которой являются плоская сетка узора скатерти и другие вертикали и горизонтали. Предметы организованы сообразно с сеткой, и мы ощущаем пространство, основанное преимущественно на вертикальном расположении.



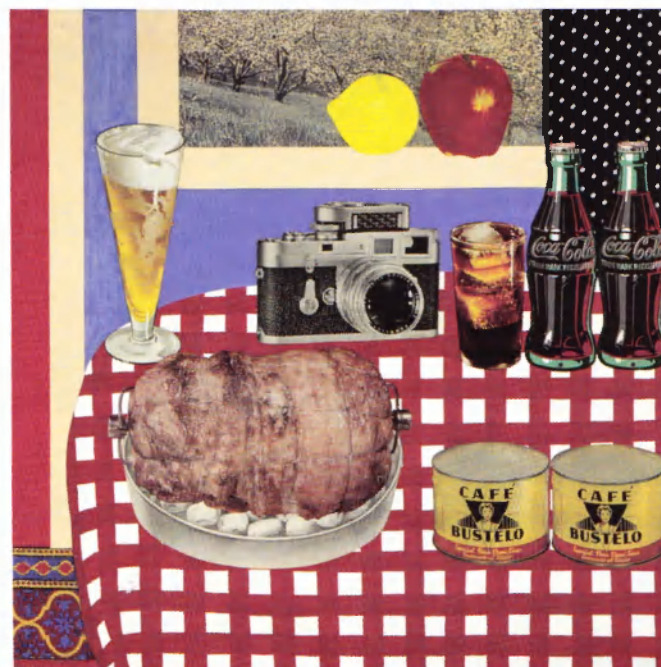
← **А**

Мискина. Спор врачей (или философов). 1593–1595. Из «Хамсе» Низами, f.23v. Бумага. © British Library Board. Все права защищены



↑ В

Фейс Ринггольд. Тар Бич. 1988. Холст, акрил, ткань, окрашенная в технике тай-дай (tie-dye). Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк



← С

Том Вессельман. Натюрморт № 13. 1962. Оргалит, акрил, коллаж из ткани, фотогравюры, металл и т. д.. Art © Estate of Tom Wesselmann. Licensed by VAGA. Нью-Йорк. Смитсоновский американский музей искусств. Вашингтон, округ Колумбия. Нью-Йорк

СПОСОБЫ ПЕРЕДАТЬ ГЛУБИНУ

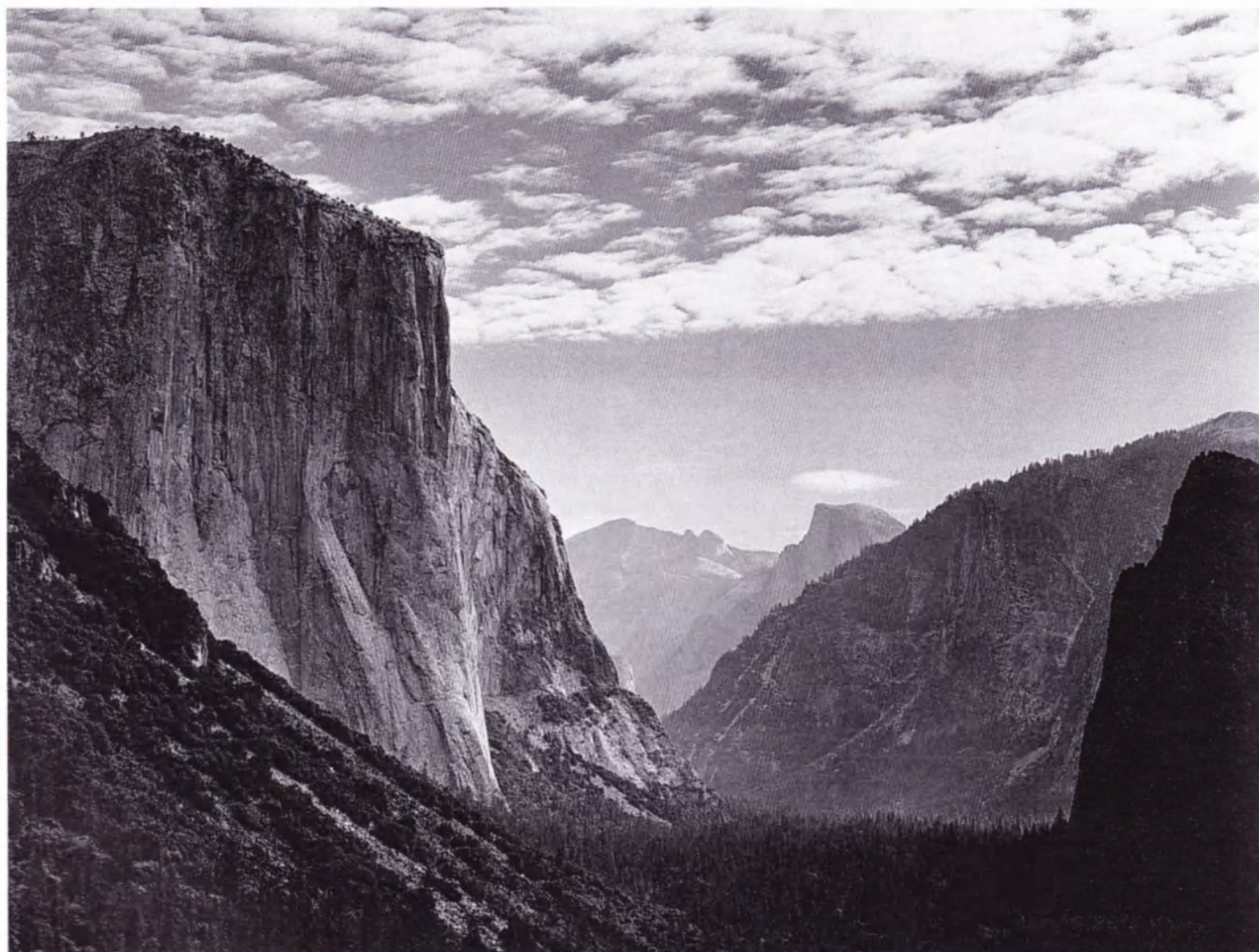
ВОЗДУШНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Воздушной перспективой называют способ передачи пространства за счет изменения цвета или тона и четкости удаляющихся предметов. Фотография на рис. **А** иллюстрирует эту идею: тональный контраст между объектами уменьшается по мере их удаления от переднего плана. Горы вдали принимают голубой оттенок неба (**В**).



Atmospheric Perspective

MODULE



↑ **A**

Энсел Адамс. Долина Йосемити с вдохновляющей точки. Ок. 1936. Copyright © 1993, the Trustees of the Ansel Adams Publishing Rights Trust. Все права защищены



← В

Рокуэлл Кент. Асгаард. 1950. Холст, масло

→ С

Мэри Кассат. Примерка. 1890–1891. Бумага
верже, сухая игла и акватинта. Национальная
галерея искусств, Вашингтон, округ Колумбия
(коллекция Честера Дейла, 1963)

Зачастую мы считаем воздушную перспективу средством для обозначения расстояния, как это делается, например, в бескрайних ландшафтах с горами вдалеке. Однако посмотрите на рис. С. Конечно, наложение сразу показывает, что стоящая женщина находится за фигурой на переднем плане. Но обратите внимание, как ощущение глубины усиливается, поскольку светлое платье сходно со светлым зеркалом и стеной (аналогично удаляющимся горам на фотографии А). Если бы стоящая фигура была темной, она сливалась бы с присевшей фигурой, делая композицию более плоской. Но для Мэри Кассат характерно понимание и плоских форм, и элементов, создающих пространство.

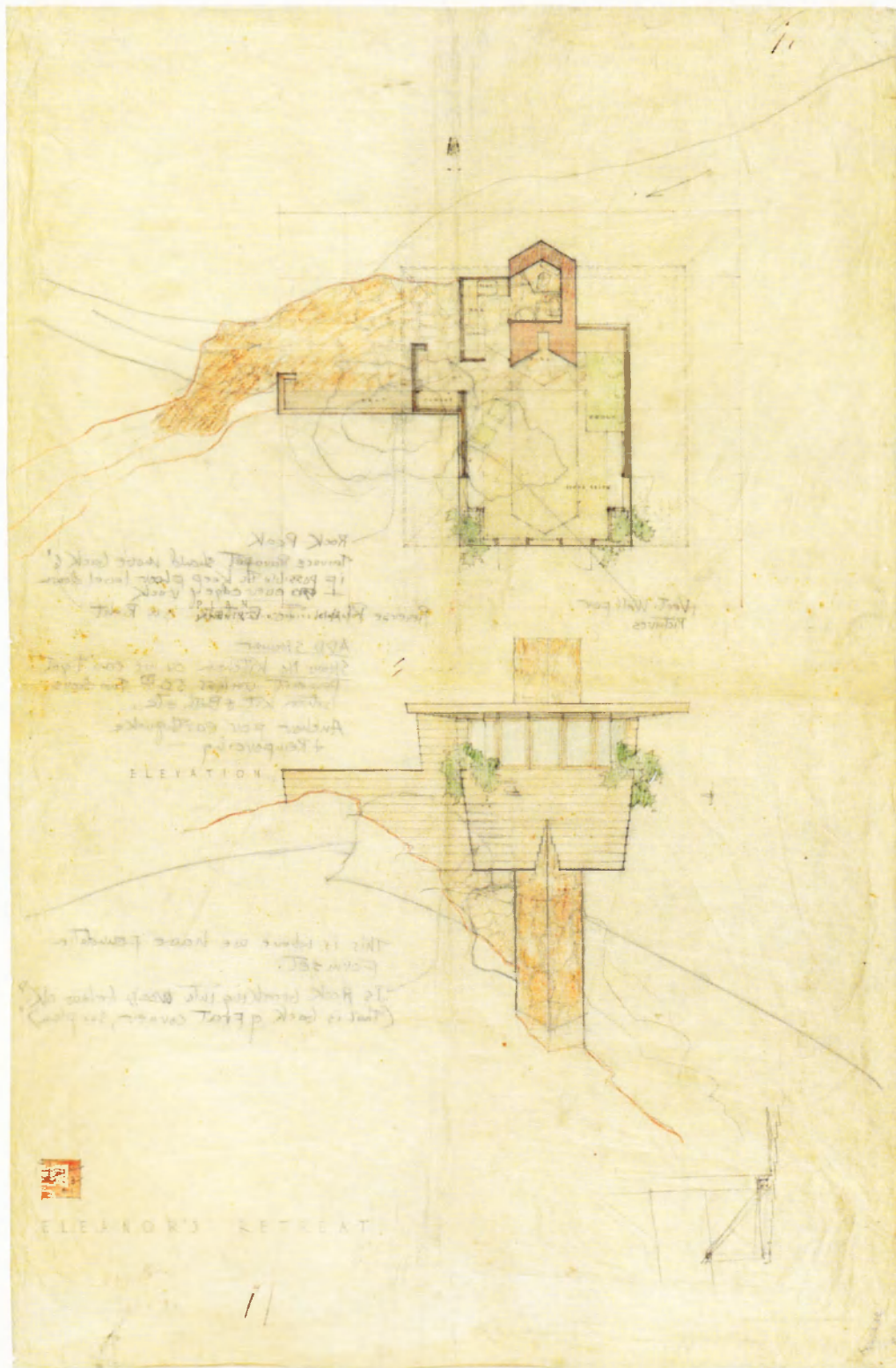
См. также разделы «Светотень и пространство» на с. 260 и «Цвет и пространство» на с. 286.



ПЛАН, ПРОЕКЦИЯ, ПЕРСПЕКТИВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ

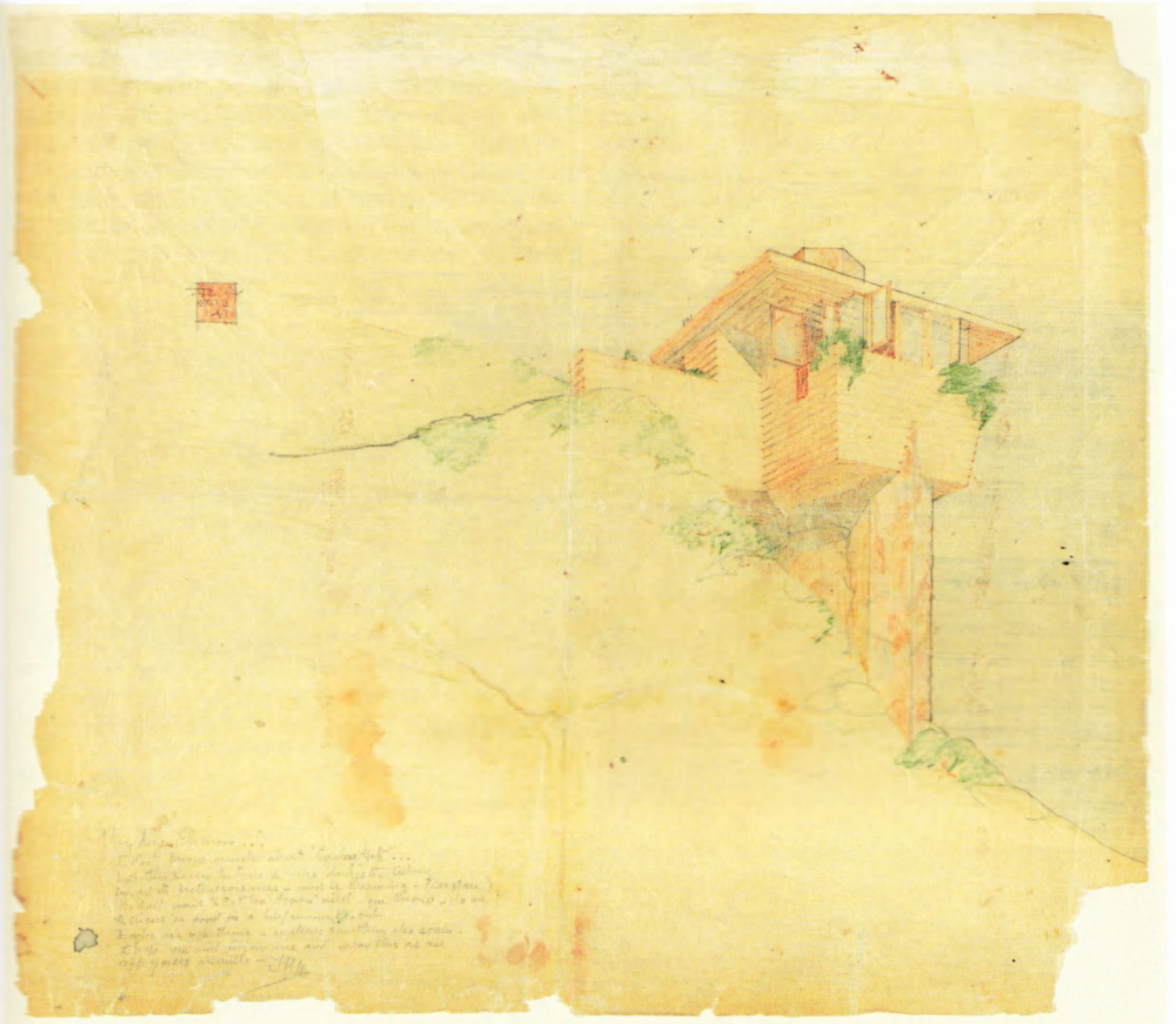
Одна из задач архитектора — показать клиенту будущее сооружение таким образом, чтобы были понятны пространственные отношения. Неудивительно, что многие

аспекты создания иллюзии пространства ранее всех были использованы архитекторами, а затем переняты и преобразованы художниками и другими людьми искусства. Необходимость более чем одним способом описать пространство (или невозможность рассказать всю



← А

Фрэнк Ллойд Райт. Гостевой дом Арча Оболера («Приют Элеоноры»), проект, Малибу, Калифорния, чертеж и проекция фасада. 1941. Калька, графит и цветной карандаш. Фонд Артура Дрекслера. © 2009 Frank Lloyd Wright Foundation/Artists Rights Society (ARS), Нью-Йорк. 111.1992. Музей современного искусства, Нью-Йорк



↑ В

Фрэнк Ллойд Райт. Гостевой дом Арча Оболера («Приют Элеоноры»), проект, Малибу, Калифорния, перспектива. Калька, цветной карандаш, графит и цветная краска. Фонд Артура Дрекслера. © 2009 Frank Lloyd Wright Foundation/Artists Rights Society (ARS), Нью-Йорк. 111.1992. Музей современного искусства, Нью-Йорк

«историю единственным способом) является причиной того, почему для общения с клиентом используются три разных типа рисунка.

На рисунке Фрэнка Ллойда Райта представлены два вида рисунка: **план** и **проекция**. План — это чертеж этажа с обозначением стен, а также с показом расположения дверей и окон (в масштабе). Проекция передает один из фасадов строения или внешний вид снаружи с одной точки обзора (опять же в масштабе).

Перспективное построение на рис. В позволяет отчетливо представить строение с какой-либо выигрышной точки обзора. Оно изображает плоскости в ракурсе и показывает пространственную глубину. Перспективный рисунок более точно описывает внешний вид, но без двух других типов рисунка наше представление о данной пространственной конструкции было бы неполным.

ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Линейная перспектива — это комплексная система передачи пространства на плоскости, которая базируется на достаточно простом зрительном феномене: кажется, будто вдалеке параллельные линии сходятся на воображаемой линии, называемой горизонтом. Нам всем знаком эффект сходящихся железнодорожных путей или полос шоссе. Из этого простого зрительного явления возникла целая наука о линейной перспективе. Художники давно заметили эффект схождения парал-

лельных линий по мере их удаления от наблюдателя. Но до эпохи Ренессанса идеи о том, что параллельные линии или параллельные плоскости должны пересекаться в одной точке на линии горизонта (в **точке схода**), не существовало. Пьеро делла Франческа был одним из первых приверженцев пространственной системы, которую можно увидеть на рис. **А**. Совершенство этого идеального города, показанного в перспективе, демонстрирует истоки метода в архитектуре и искусстве того периода.



↑ **А**

Пьеро делла Франческа. Идеальный город. Национальная галерея Марке, Урбино, Италия



↑ **В**

Китагава Утамаро. Кутеж при лунном свете на Дозо Сагами. Период Эдо, Япония. Бумага, чернила и краска. Галерея искусств Фрира, Смитсоновский институт, Вашингтон, округ Колумбия (дар Чарльза Лэнга Фрира)

Хотя линейная перспектива базируется на нашем восприятии, она ограничена единственной точкой обзора, или монокулярным зрением. Она не основывается на бинокулярном восприятии глубины. Слишком сильное увлечение линейной перспективой может привести к тому, что изображение будет казаться искусственным, как у Пьеро делла Франческа и на японской гравюре **(В)**. Линии пола, стен и потолка в комнате четко уходят вдаль, и создается ощущение, будто это сцена, разыгрываемая прямо перед нами. На представленной гравюре западная система изображения пространства сочетается с вниманием к плоским формам и композициям, характерным для японского искусства.

Расстояние между горизонтальными линиями, параллельными плоскости картины, также показано постепенно уменьшающимся **(В)**. Кажется, будто пространство между ними уменьшается. Это совершенно очевидно, например мы видим перспективное сокращение пространства между горизонтальными линиями на рис. **С**, что является иллюстрацией другого эффекта линейной перспективы. Круги в перспективе становятся эллипсами, как мы видим на примере центрального круга футбольного поля. Высота и ширина этого эллипса параллельны вертикальным и горизонтальным границам плоскости снимка.

В натюрмортах в живописи, графике и фотографии часто используются эллиптические формы. Мы понимаем, что ваза, изображенная на рис. **Д**, круглая, хотя форма, которую мы видим, — это эллипс.

Линейная перспектива показывает нам, какой у нас угол зрения и какова наша позиция наблюдателя. В этом смысле перспектива ценится за то, что зритель становится конкретным уникальным наблюдателем, находящимся в удаленном месте с определенной точкой обзора.



↑ **С**

Андреас Гурски. Стадион чемпионата Европы II. 2000, пигментная печать



← **Д**

Лоуэлл Толстедт. Ваза с конфетами и тенью. 2008. Цветной карандаш



↑ А

Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов, 1482. Не окончено. Дерево, темпера и масло. Уффици, Флоренция, Италия

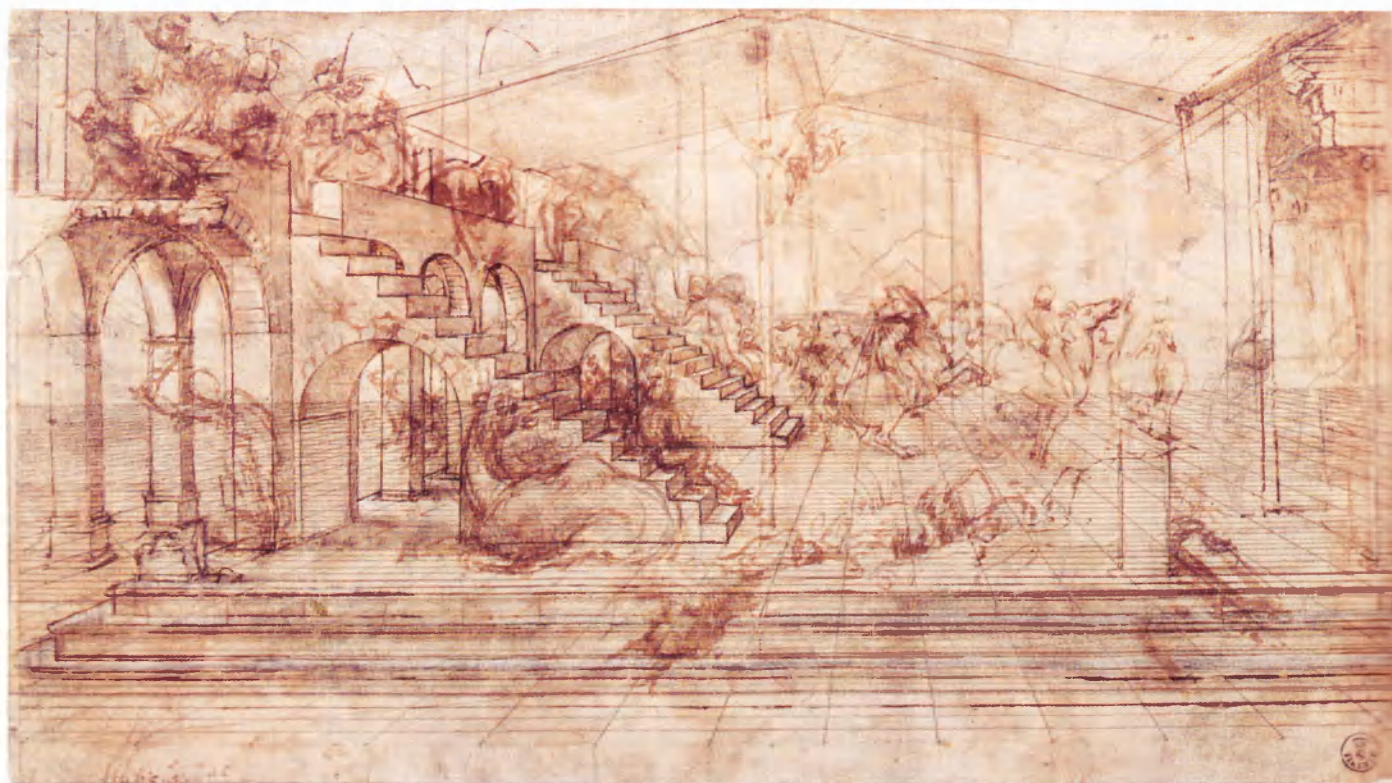
ЦЕНТРАЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Всестороннее изучение линейной перспективы — сложная задача. Целые книги посвящены только одной этой теме, поэтому она не может быть раскрыта здесь полностью. Способы использования линейной перспективы были заново открыты и разработаны в эпоху Ренессанса. Благодаря сохранившимся рисункам мы знаем, что многие художники XV–XVI веков перед написанием картины делали тщательно выполненные перспективные наброски.

Современные художники такую строгую линейную перспективу используют редко. Для архитекторов, урбанистов, дизайнеров интерьеров и т. д. умение делать перспективные рисунки необходимо для презентации своих идей. Однако для каждого художника или дизайнера важно знать общие принципы линейной перспективы, так как это ценный инструмент для создания иллюзии глубины.

Линия горизонта

Линейная перспектива начинается с проведения горизонтальной линии («горизонта»), которая располагается на уровне глаз художника. На этой линии находится необходимое количество точек схода, к которым ведут



↑ В

Леонардо да Винчи. Архитектурный набросок заднего плана для «Поклонения волхвов». Ок. 1480. Кабинет рисунков и гравюр, Уффици, Флоренция, Италия

линии или грани. Может показаться, что соблюдение такой «формулы» линейной перспективы приведет к созданию одинаковых или монотонных картин. Но это не так, поскольку художник практически не ограничен в выборе положения горизонта и точек схода на картине или за ее пределами. Один и тот же вид, нарисованный одним художником, композиционно будет смотреться совершенно по-разному при изменении этих двух параметров. Творец сам выбирает угол зрения, уровень глаз либо положение выше или ниже.

Изучение центральной перспективы

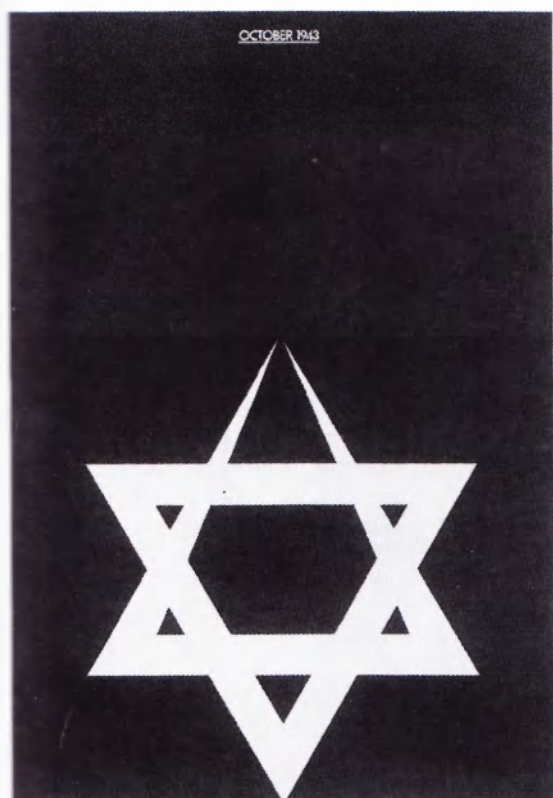
Неоконченная картина Леонардо (А) — пример **центральной перспективы**. Предварительный рисунок (В) показывает, что точка схода была помещена на линию горизонта и что все линии справа под углом к плоскости холста стремятся к этой точке. Рисунок и неоконченная картина, анализируемые вместе, предоставляют нам возможность увидеть процесс размещения фигур художником в созданном для них пространстве.

Горизонт — это термин для обозначения уровня глаз. Нередко горизонт совпадает с уровнем глаз изображенных фигур. На картине Леонардо мы видим,

что наша точка схода слегка приподнята (линия горизонта расположена выше, чем глаза фигур на переднем плане) и мы смотрим сверху вниз на Мадонну в окружении фигур. Полезно увидеть, с каким усердием Леонардо структурировал это пространство в строгой центральной перспективе, хотя архитектура отодвинута на задний план и большую часть картины занимает пейзаж.

Чтобы проиллюстрировать центральную перспективу на рис. С, схема не понадобится. На этом плакате, посвященном бегству датских евреев в Швецию, один треугольник Звезды Давида трансформирован в уходящие линии, предполагающие движение вдаль.

Правила центральной перспективы можно использовать для изменения нашего восприятия реального пространства. Точно так же обстоит дело с системой арок в римском палаццо Спада, построенном архитектором Франческо Борромини (D). Колонны уменьшаются в размере, промежутки между ними укорачиваются, а мостовая сужается. Очень короткий проход кажется длиннее из-за этого постоянного уменьшения размера, форм и промежутков, фокусирующихся в единой точке схода центральной перспективы.



↑ С

Пер Арнольди (Дания). Плакат, посвященный 50-й годовщине бегства датских евреев в Швецию. 1993. Заказчик: Thanks to Scandinavia, Нью-Йорк

↓ D

Франческо Борромини. Система арок, палаццо Спада, Рим, ок. 1635–1650



БОКОВАЯ ПЕРСПЕКТИВА

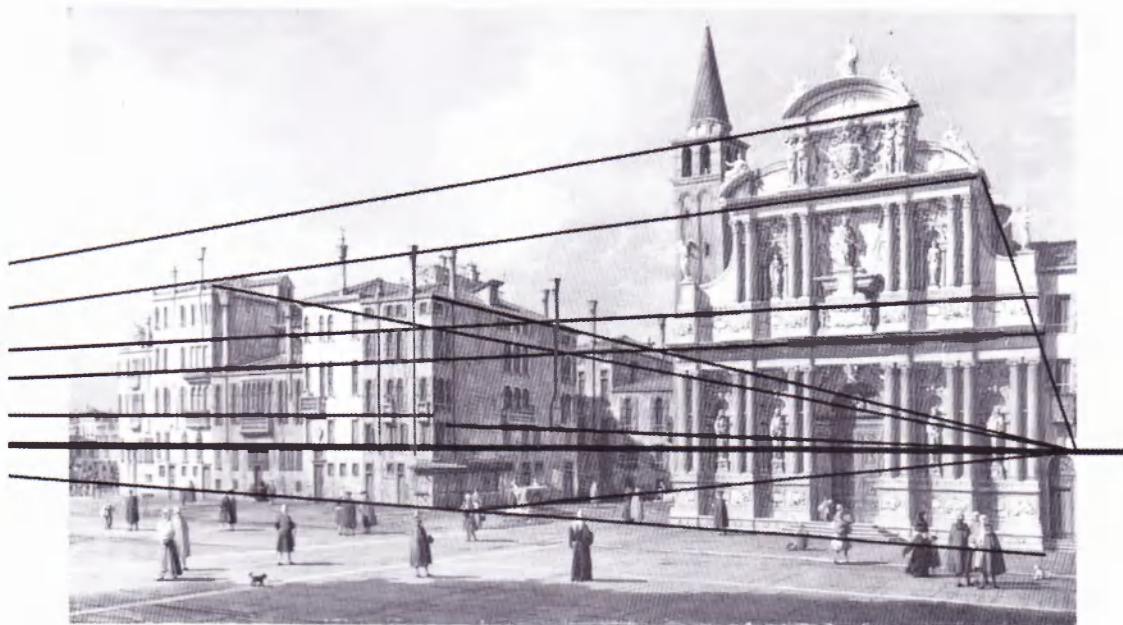
Центральная перспектива организует и унифицирует пространственное изображение. **Боковая, или угловая, перспектива** кажется более естественной и правдоподобной. В этом случае мы не стоим прямо перед

сценой. Теперь мы рассматриваем ее под углом. Прямые предметы не параллельны плоскости изображения, а линии уходят вдаль к двум точкам на линии горизонта. Такое изображение больше соответствует нашему обычному зрительному опыту.



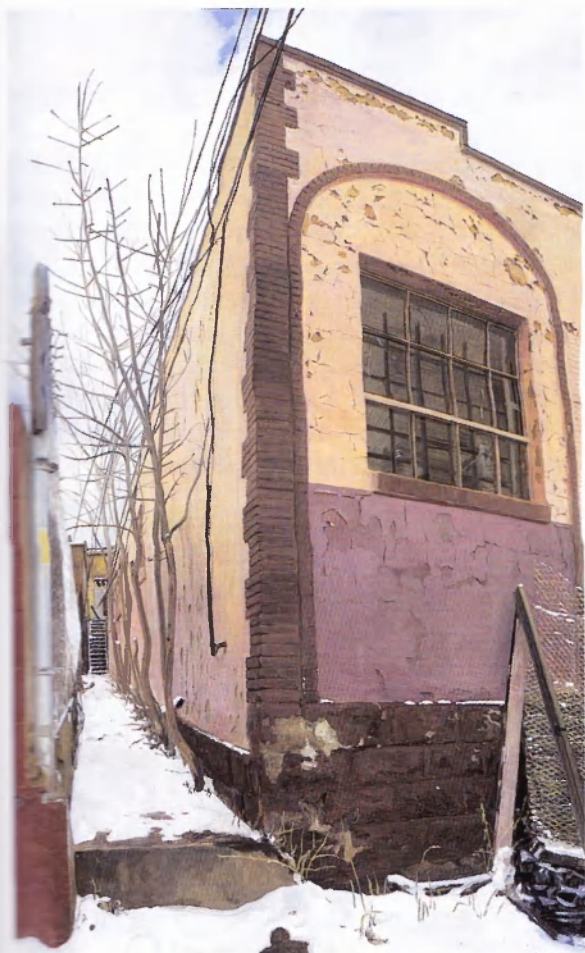
↑ А

Джованни Антонио Канале, известный также под именем Каналетто (1697–1798). Церковь Санта-Мария дель Джильо. Венеция, Италия. Холст, масло. Частная коллекция, Нью-Йорк



← В

Схема, наложенная на картину А. Наклонные архитектурные линии должны встретиться в двух точках горизонта



↑ C

Феликс де ла Кончи. Как на небесах. 2001. Дерево, холст, масло. Коллекция Карла и Дженнифер Салатка, Галерея концептуального искусства, Питтсбург, Пенсильвания

Картина Каналетто (А) иллюстрирует эту идею. На схеме (В) показана линия горизонта с двумя точками, и архитектурные линии различных зданий стремятся к ним.

Статичность может стать драматическим элементом

Строгая угловая перспектива на рисунке или картине может казаться постановочной и неестественной. Ведь она подразумевает, что мы стоим неподвижно и смотрим вокруг себя. Такая ситуация возможна, но не типична для повседневной жизни. Мы приобретаем визуальный опыт, рассматривая предметы с разных сторон. Фотография может запечатлеть какой-то один момент, а фильмы приучили нас к быстро меняющимся точкам зрения. Возможно поэтому линейная перспектива не так часто используется в живописи сегодня, как это было на протяжении веков.

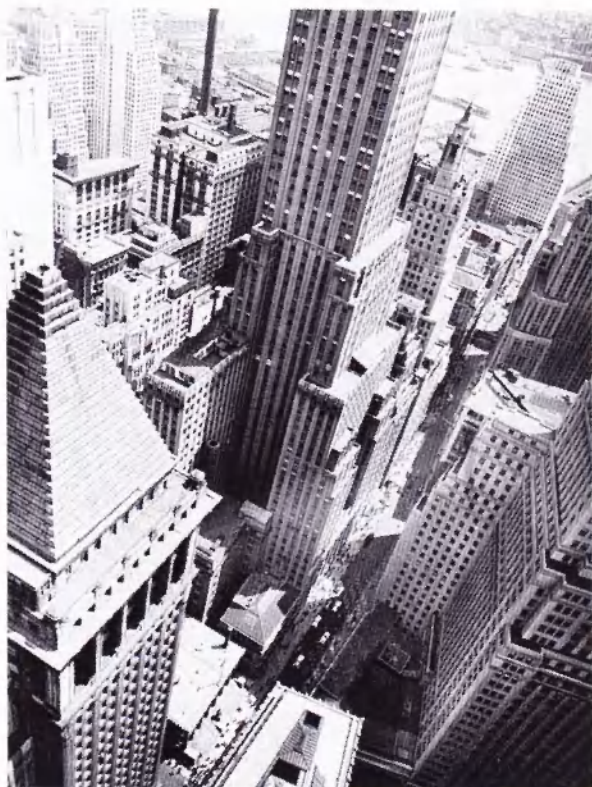
Однако живопись и рисунок по-прежнему могут преуспеть в передаче спокойного и внимательного отношения к деталям. Современная картина Феликса де ла Кончи (С) показывает, насколько впечатляющим элементом композиции способна быть боковая перспектива и как сильно она может соответствовать нашей повседневной жизни. Переулок кажется избитым мотивом, но внимание де ла Кончи к суженному пространству и неожиданному фасаду делает его неординарным.

В «Автозаправке «Стандарт», Амарилло, Техас» Эда Руши (D) тоже использован художественный аспект угловой перспективы, придающий драматизм теме и прославляющий эстетику хайвеев. Пятно билборда притягивает наше внимание, и перед нами открывается типичный для американского Запада бесконечный плоский ландшафт.



→ D

Эд Руша. Автозаправка «Стандарт», Амарилло, Техас. 1963. Холст, масло. Коллекция Гудмана, Колумбийский колледж, Нью-Йорк, Нью-Гемпшир. В честь Джеймса Дж. Микера, 1958, в память (на английском)



ПЕРСПЕКТИВА С НЕСКОЛЬКИМИ ТОЧКАМИ СХОДА

На перспективном рисунке вертикальные линии форм обычно остаются вертикальными. Иногда выше или ниже линии горизонта добавляется третья точка схода, так что вертикальные параллели тоже уменьшаются и сходятся. Этот прием эффективен, когда надо подчеркнуть высоту объекта, например посмотреть на небоскреб сверху или снизу (**A**).

Хотя улицы города или очертания зданий могут быть изображены ровными рядами параллельных линий, в реальной жизни многие из них располагаются под наклоном по отношению к наблюдателю. Это объясняет использование **перспективы с несколькими точками схода**.

← **A**

Беренис Эбботт. Уолл-стрит, Ист-Ривер с крыши Ирвинг-Траст-Компани-Билдинг. 1938. Фотография. Музей города Нью-Йорка

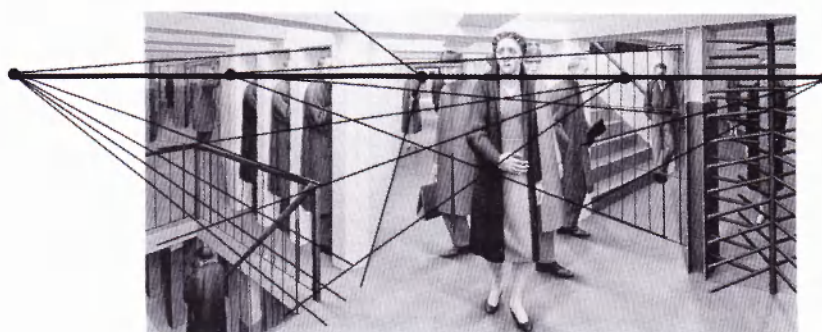
→ **B**

Джордж Тукер. Метро. Фанера, яичная темпера. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк, 50.23. С разрешения художника через Галерею DC Моог, Нью-Йорк



→ **C**

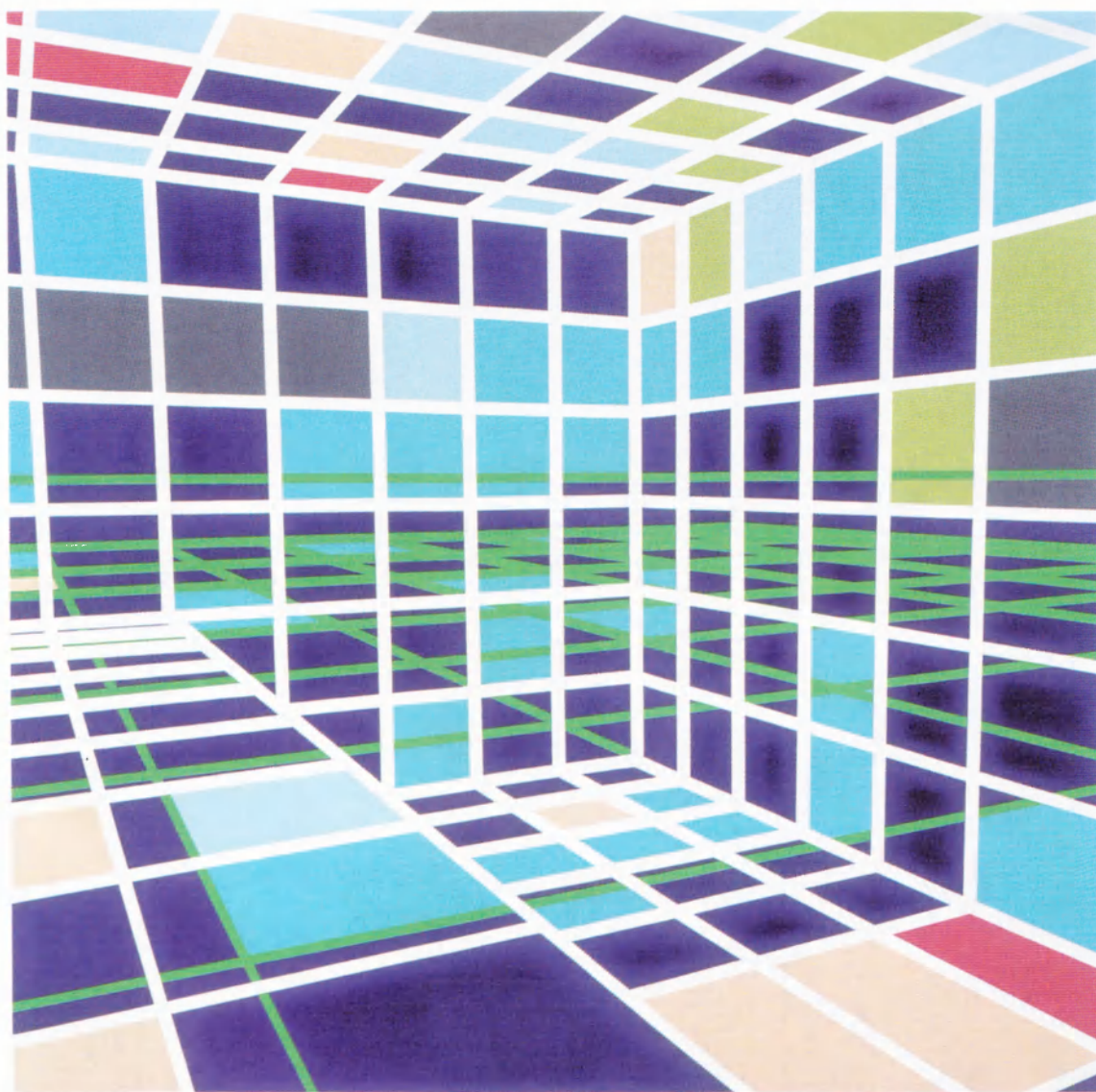
Схема, наложенная на картину В



Непараллельные объекты имеют разные точки схода. Если объекты находятся на плоскости, параллельной плоскости земли, все точки схода будут на одной общей линии горизонта. Это может соответствовать нашему визуальному опыту, однако редко бывает так, чтобы все элементы сцены располагались параллельно. На картине Тукера (В) длинные переходы метро отходят под несколькими различными углами от центра переднего плана. Поэтому каждая область имеет свою точку схода (С). Это передает тревожное ощущение от метро как от лабиринта.

Ради динамического пространственного эффекта

Множественные точки схода создают динамический пространственный эффект в двухмерной композиции, даже если последняя абстрактна, как, например, на рис. D. Возможно, источником изображения послужило архитектурное сооружение, но на это нет никаких указаний. Линейная перспектива, имеющая три точки схода, передает чувство пространства. Две точки схода расположены на линии горизонта. Третья точка схода (внизу за пределами картины) подразумевается сходящимися вертикальными линиями, предполагая взгляд сверху вниз.



↑ D

Сара Моррис. Дом хрустальных бассейнов (Майами). Холст, глянцевая краска для помещений. Предоставлено Галереей Фридриха Петцеля, Нью-Йорк

УСИЛЕННАЯ ПЕРСПЕКТИВА

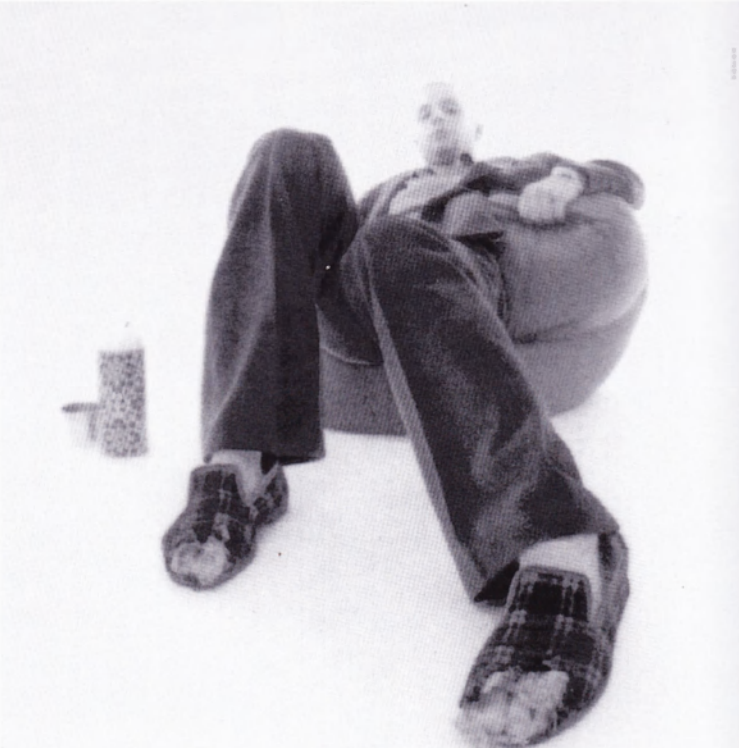
Чтобы привнести в картину драматизм и динамизм, многие художники используют **усиленную перспективу**. Это особый способ передачи пространства, при котором уменьшение размеров объекта с увеличением расстояния доведено до предела.

Игры с перспективой

Известный всем пример — плакат, на котором Дядя Сэм показывает пальцем, призывая нас записываться в добровольцы («Ты мне нужен»). Тот же эффект можно увидеть на рис. **А**, на котором ноги фигуры протянуты по направлению к нам. В этом примере гипертрофированная ступня невероятно большая по сравнению с телом. Фотограф подчеркивает феномен, который мы в менее драматичном исполнении видим каждый день, но к которому мы привыкаем, так как прекрасно знаем человеческую анатомию.

Фотография Тони Мендозы (**В**) являет нам знакомый мотив с необычной точкой схода. Здесь к зрителю устремляются, скорее, стебли растений, а не цветы. Такой угол съемки (снизу) позволяет нам по-новому взглянуть на сад с точки зрения «букашки».

Контраст размеров на картине Ивонн Жакетт (**С**) увеличивает пространство в композиции, которое прежде всего привлекает наш взгляд цветом, общим рисунком и формами. Река и пристань образуют крупную плоскую поверхность. Составленный из огней арабеск создает эффект ювелирного украшения. В этой плоской композиции усиленная перспектива определяет ощущение глубокого пространства. Окна дома на переднем плане по размеру такие же, как статуя Свободы вдали. Подобное совмещение редко можно видеть в реальной жизни, но картина делает это возможным.



Liva upp din käre man med lite läder och gummi på julafton.

Titta in till oss på Din Sko och köp två par skor.

Det ena ger du din käraste i julklapp. Det andra behåller du själv.

Och det **billigaste** paret får du för **halva** priset.



Det du glädje är dubbel glädje

PREJÄGANDET GÄLLER INTE KONSUMTIVT MED ANDRA KÖPARTER. DET GÄLLER TILL OCH MED DEN 24 DECEMBER ELLER 24 JANUARI 2007. HANDELSTIDEN.

Din sko

→ **A**

Реклама обувного магазина Din Sko, Швеция. Агентство Inform Advertising Agency, Гётеборг. Арт-директор Томми Остберг. Фото: Кристиан Койнберг



↑ В

Тони Мендоза. Желтые цветы. Фотография
на стопроцентной тряпичной бумаге



→ С

Эвонн Жакетт. Разные высоты и пристань с высоты
Всемирного торгового центра II. Холст, масло. Частная
коллекция, предоставлено Галереей DC Moore,
Нью-Йорк

СПОСОБ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Когда мы одновременно смотрим на фигуру или предмет с разных точек зрения, это можно назвать **множественной, или плоской, перспективой**. Несколько различных проекций скомбинированы в одном изображении. Этот способ широко использовался в искусстве в XX веке, хотя был придуман много веков назад.

Множественная перспектива в древнем искусстве

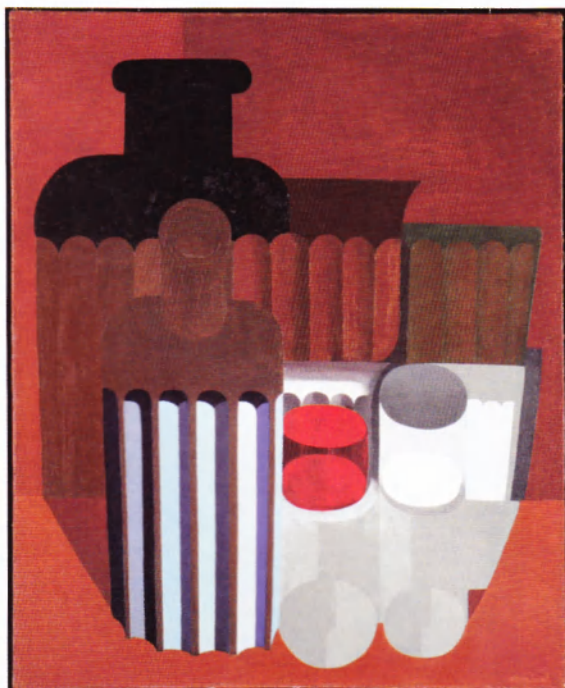
Множественная перспектива была основным способом изображения в искусстве Древнего Египта, как показано на типичном для того времени рис. **А**. Целью художника была не передача пространства, а создание составного изображения путем соединения наиболее характерных проекций всех частей тела. Египтяне решали эту задачу, сочетая голову, изображенную в профиль, с фронтальным изображением глаза. Таким образом, каждая часть тела представлена в наиболее характерном для нее виде: туловище — в фас, ноги — в профиль и т. д.

Картина представителя кубизма Озанфана (**В**) — более современный пример такого подхода. Модернистский подход к натюрморту совмещает характерный вид овального отверстия контейнера цилиндрической формы и силуэт («профиль») чайника или графина. Это невозможно, если смотреть с одной точки.



↑ **А**

Фрагмент настенной росписи гробницы Нахта, Фивы. Ок. 1410 г. до н. э. Виктор Р. Босуэлл-младший, фотограф National Geographic



← **В**

Амеде Озанфан. Стаканы и бутылки. Ок. 1922–1926. Холст, масло



← С

Дуглас Купер. Часть настенной росписи регионального исторического центра сенатора Джона Хайнца (1992–1993). Предоставлено художником

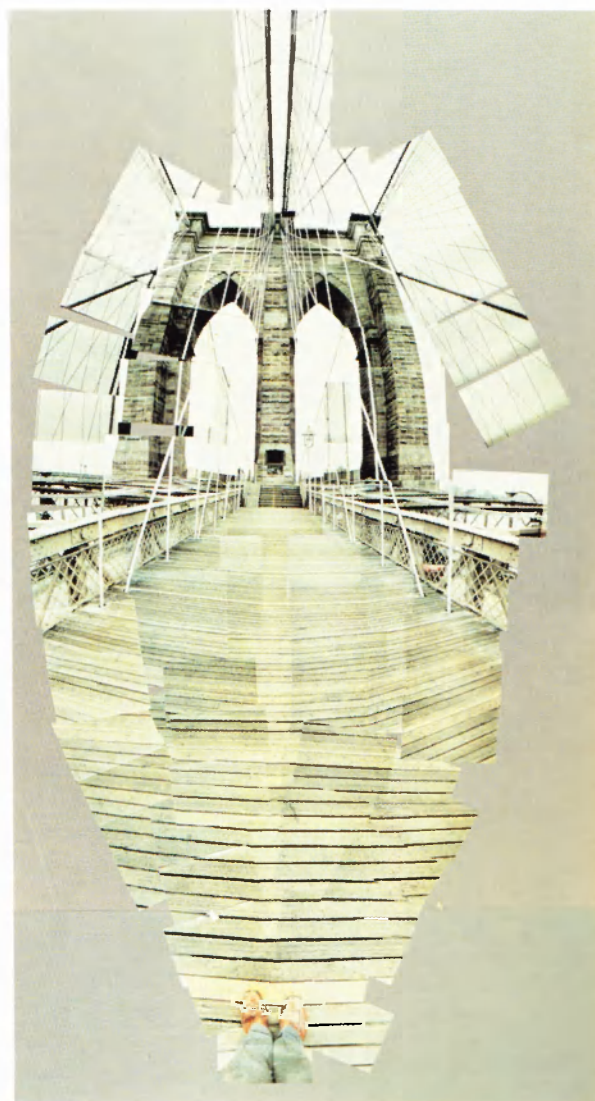
↓ D

Дэвид Хокни. Бруклинский мост, 28 ноября, 1982. Фотоколлаж. Коллекция © David Hockney

В XX веке, с появлением фотокамеры, способной без труда зафиксировать «реалистичный» вид, художники получили свободу в исследовании других путей восприятия, включая множественную перспективу. Дуглас Купер применяет множественную перспективу, чтобы вложить весь спектр переживаний в двухмерную композицию (С). Холмистая извилистая речная долина в окрестностях Питтсбурга сводится воедино на изображении, а пространство как будто сворачивается и образует кривую. Прямые линии линейной перспективы изгибаются, когда двухмерная картина расширяется, чтобы вместить в себя больше, чем вид местности с одной точки.

Прямые линии, составляющие изогнутую структуру, видны на **фотомонтаже** Бруклинского моста (D) Дэвида Хокни. Угол зрения все время меняется при движении взгляда от нижней точки вверх, проходя через множество плоскостей изображения и множество перспектив.

Как вы заметили, множественная перспектива не дает четкого пространственного определения позиции, занимаемой каждым элементом. Этим аспектом жертвуют ради более субъективного, **концептуального** представления форм.



ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

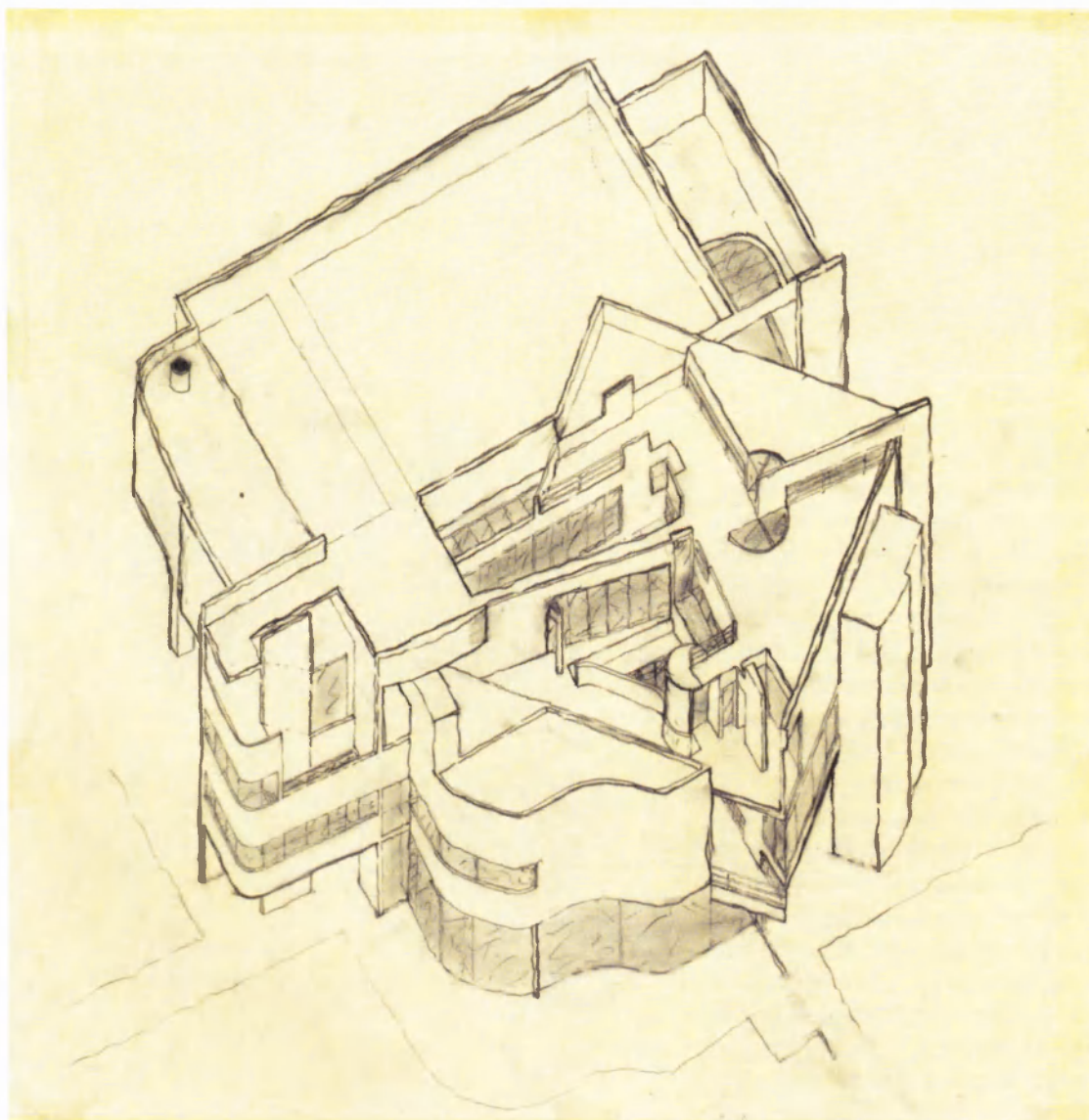
ИЛЛЮЗИЯ ПРОСТРАНСТВА

В прошлом на протяжении веков художники Азии мало использовали линейную перспективу. Для их изобразительных целей вполне хватало другой пространственной условности. В искусстве Востока плоскости отходят на задний план по диагонали, но линии не устремляются к точке схода, а остаются параллельными. Традиционные японские гравюры, такие как на рис. **А**, иллюстрируют эту идею. Результат получается отличный от западной перспективы, но, безусловно, не вызывает негативных ощущений, что что-то неправильно. Сеть параллельных диагональных линий и многочисленных параллелограммов дополняет мягкие очертания фигур и одеяний. Пространство построено за счет использования наложения.



↑ **А**

Нисикава Сукэнобу. Женщина и ребенок за зеркалом. Ок. 1740.
Цветная ксилография



← **В**

Ричард Майер.
Библиотека, Новая
гармония, Индиана.
Аксометрия. Калька,
графит. Дар архитектора.
© Richard Meier

Параллельная перспектива в западном искусстве

Параллельная перспектива активно используется в инженерных и технических изображениях. Там чаще используют ее виды, называемые изометрической проекцией или аксонометрической проекцией. Рисунок Ричарда Майера (В) показывает, как аксонометрическая проекция может передавать ощущение объемной формы и пространства без укорачивающихся или сходящихся вместе линий перспективы. Здесь цель — дать правильные размеры по трем осям. Линии не стремятся к точкам схода (они остаются параллельными), а пространственные интервалы не сокращаются. Возникает ощущение трехмерного пространства с сохранением размеров, которые мы увидели бы на чертеже или плане.

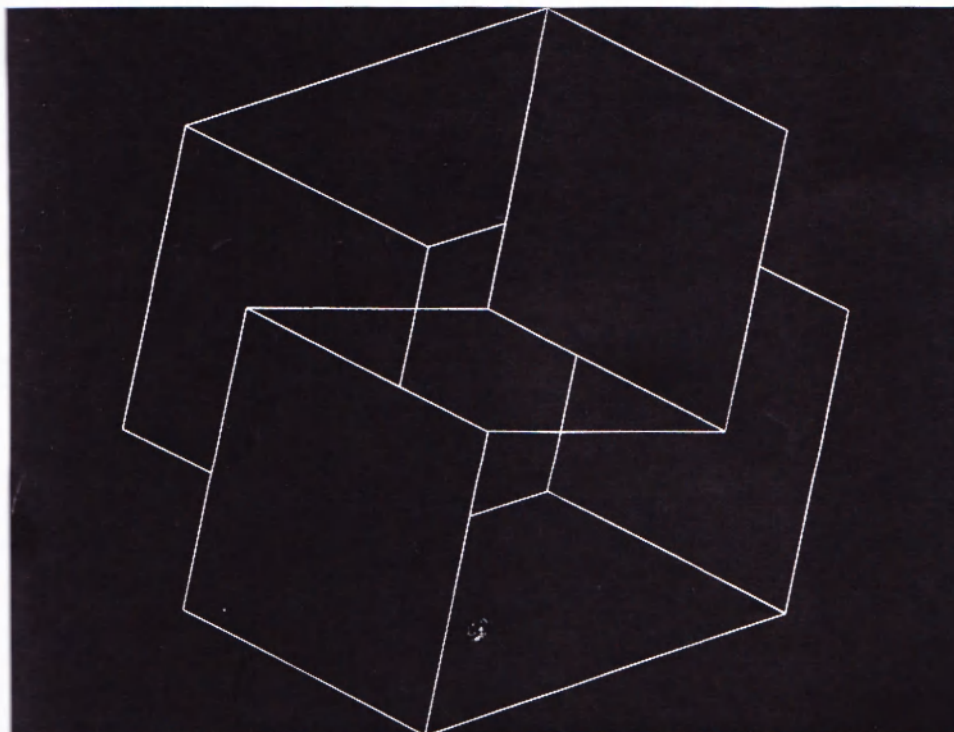
Параллельная перспектива редко используется современными художниками. В автопортрете Дэвида Хокни (С) применен этот способ, и отход от линейной перспективы кажется свежим и интригующим. Хокни изучил буквально все способы передачи пространства, упомянутые в этой главе, реализовав их в своих гравюрах, рисунках, картинах и фотографиях.

В работе Джозефа Альберса (D) эта идея использована в чисто абстрактной форме. Художник представил геометрическую форму в виде, подобном изометрическому. Интересным аспектом этого изображения, однако, является меняющаяся, сбивающая с толку пространственная структура. Каждая плоскость кажется то выдвигающейся вперед, то отступающей назад, то остающейся в восхитительной **неопределенности**.



↑ С

Дэвид Хокни. Автопортрет с голубой гитарой. 1977. Холст, масло



← D

Джозеф Альберс. Структурная констелляция II. Ок. 1950. Механическая гравировка на винилите, прикрепленном к доске. Коллекция, фонд Джозефа Альберса



↑ А

Жан Батист Симеон Шарден. Атрибуты музыки. 1765. Холст, масло. Лувр, Париж, Франция

КОНЦЕПЦИЯ ЗАМКНУТОСТИ

Интерес для художников и дизайнеров представляет еще один аспект изображения пространства. Это концепция замкнутости, использование того, что называется **открытой формой** или **закрытой формой**. У художника есть выбор: показать нам сцену полностью или позволить взглянуть на нее лишь частично, оставляя большую ее часть за пределами изображения.

Закрытая форма

На картине Шардена (**А**) визуальный центр помещен в центр композиции, поэтому наш взгляд не уходит от картины. Натюрморт с музыкальными инструментами и нотами эффектно обрамлен изогнутой рамой, которая вторит многочисленным овалам композиции. Книга слева и канделябр справа оформляют ее и удерживают наше внимание на картине. Это называется закрытой формой.

Пикассо доказывает, что закрытая форма не предназначена исключительно для предметно-изобразительной живописи. Все формы содержатся внутри **В**, и так же, как картина Шардена состоит из овальных форм и сама имеет овальную форму, на картине Пикассо доминируют прямолинейные формы и сама она является прямоугольной.

Открытая форма

Предельное воплощение концепции открытой формы представлено на рис. **С**. Эта картина разбивает прямоугольный формат и эффектно разрушает любое ощущение завершенности или заключенности в рамки. Формы на картине стремятся за ее пределы, а белая стена создает формы, врезающиеся в изображение, но одновременно и расширяющиеся, включая поле за рамками картины. У этого произведения много общего с картиной Пикассо, но оно как будто взрывает традиционную замкнутость.

Неожиданным может показаться применение открытой формы в картине с изображением человеческой фигуры. Фигуры спортсменов на фотографиях часто обрезаются, чтобы подчеркнуть динамику. Обрезанная фигура может дать уникальную точку зрения. Гравюра Алекса Каца на рис. **Д** построена так, что получилась неожиданная композиция. Открытая форма подразумевает, что туловище находится за рамками изображения, в то время как визуальный центр размещен на ногах.

Как вы видите, закрытая форма обычно придает изображению формальный, структурированный вид, а открытая — оставляет мимолетное впечатление обычной жизни: элементы свободно двигаются в изображении и выходят за его пределы.

→ С

Элизабет Мюррей. Замочная скважина. 1982. Холст, масло.
Коллекция Агнес Гунд, Нью-Йорк



↑ В

Пабло Пикассо. Арлекин. Париж, конец 1915. Холст, масло

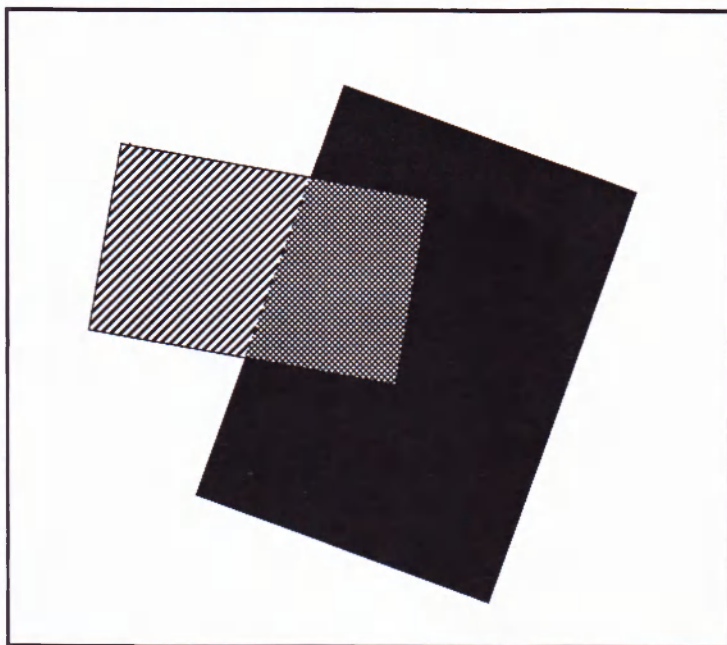


↑ D

Алекс Кац. Красные сандалии Ады. 1987. Холст, масло. Студия II Алекса Каца, Нью-Йорк. © Alex Katz / Licensed by VAGA, Нью-Йорк

НЕОПРЕДЕЛЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО

В XX и XXI веках искусство мало интересуется чисто натуралистическим воспроизведением окружающей действительности. Мы все можем сделать фотографию реальности. Это касается и сферы передачи пространства и глубины. Многие художники предпочитают не использовать для этого способ наложения. Вместо этого они пользуются тем, что называется **прозрачностью**. Когда две формы накладываются друг на друга, но обе видны целиком, фигуры считаются «прозрачными» (А).



↑ А

Использование наложения с прозрачностью нарушает наше восприятие глубины

Интерес к неоднозначности

Прозрачность не дает нам четкого пространственного построения. Мы не можем точно сказать, какая плоскость на рис. В впереди, а какая — сзади. Пространственное расположение меняется в зависимости от того, как мы смотрим. Такая намеренная неоднозначность создает **неопределенное пространство**, и многие художники считают, что такое визуальное решение интереснее, чем очевидная пространственная организация, получаемая при наложении.

Есть и другая причина использовать прозрачность. То, что один предмет находится впереди и загромождает другой предмет, не означает, что второй перестает существовать. На рис. В ваза с фруктами изображена с использованием привычного наложения. На рис. С та же ваза с фруктами показана с использованием эффекта прозрачности, и мы видим, что внизу, в вазе, лежит еще один фрукт. Он всегда был там, просто мы его не замечали. Так какое решение более реалистичное? Какие стандарты вы выбираете?



↑ В

Наложение иногда может быть обманчивым



↑ С

Прозрачность показывает то, что скрывало наложение

Изучение неопределенного пространства

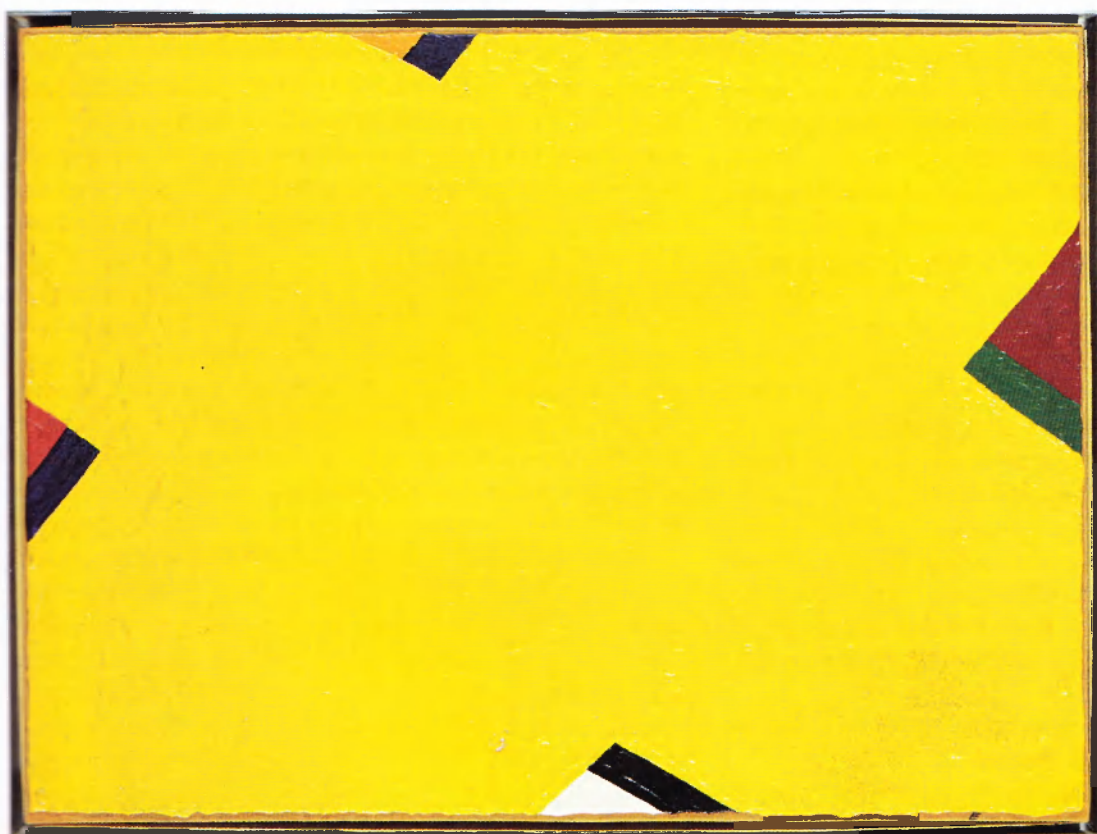
Дизайн рисунка для толстовки на рис. **D** был создан к празднованию пятилетия. Буквы, складывающиеся из FIVE, достаточно понятны, но они накладываются и становятся полупрозрачными, будучи разными по тону и фактуре. В этом рисунке простая тема переработана в интересный арабеск, составленный из небольшого количества элементов.

Пространственной неопределенности можно достичь за счет использования открытой формы. Огромный крест выходит за рамки прямоугольника на рис. **E**. Отношение фигуры и фона в композиции не определено, его можно перевернуть, и получатся четыре маленькие треугольные формы на желтом фоне. Так достигается пространственная неопределенность.



→ **D**

Дизайн рисунка для толстовки к пятилетию. 1990. Дизайнер: Дженифер С. Бартлетт. Дизайнерская фирма: Vickerman-Zachary-Miller (VZM Transsystems), Окленд, Калифорния



← **E**

Эл Хелд. Желтый. 1956. Бумага на доске, акрил. Музей искусств Базеля, Гравюрный кабинет (завещание Анне-Марии и Эрнста Вишера-Вадлера, 1995). Art © Al Held Foundation / Licensed by VAGA, Нью-Йорк. Фото: Государственная коллекция произведений искусства Базеля. Мартин Булер



↑ А

Питер Брейгель-старший. Жатва. 1565. Дерево, масло. Музей Метрополитен, фонд Роджерса, 1919

СЛОЖНОСТЬ И ТОНКОСТЬ

Двухмерные художественные и дизайнерские работы по определению плоские. В отличие от скульптуры и архитектуры, пространство в двухмерных формах искусства может быть только подразумеваемым. У художников и дизайнеров есть широкий набор приемов для передачи пространства с большим потенциалом выразительности. Графический дизайн может создавать очень эффективные результаты для плакатов или абстрактных картин. В пейзажной живописи сложные пространственные решения открывают зрителю тонкости глубины.

Когда мы смотрим на картину Брейгеля (А), мы как будто погружаемся в пространство, которое ведет нас от первого плана вглубь, к горизонту. На переднем плане мы видим жнецов, расположившихся на отдых. Почти каждый из способов передачи пространства как будто является поводом, ведущим нас по интересному, открывающемуся перед нами пейзажу:

Двигаясь вверх по плоскости изображения, мы также перемещаемся в пространстве.

Фигуры и деревья на переднем плане крупнее. Границы скошенного поля следуют правилам линейной перспективы.

Холмистая плоскость земли характеризуется многочисленными наложениями.

Воздух смягчает формы в отдалении: контраст тонов уменьшается, цвета становятся холодными и неяркими.

Картина Брейгеля многое рассказывает о жизни в XVI веке, но помимо этого она показывает, каким большим потенциалом для передачи ощущения пространства может обладать произведение искусства.

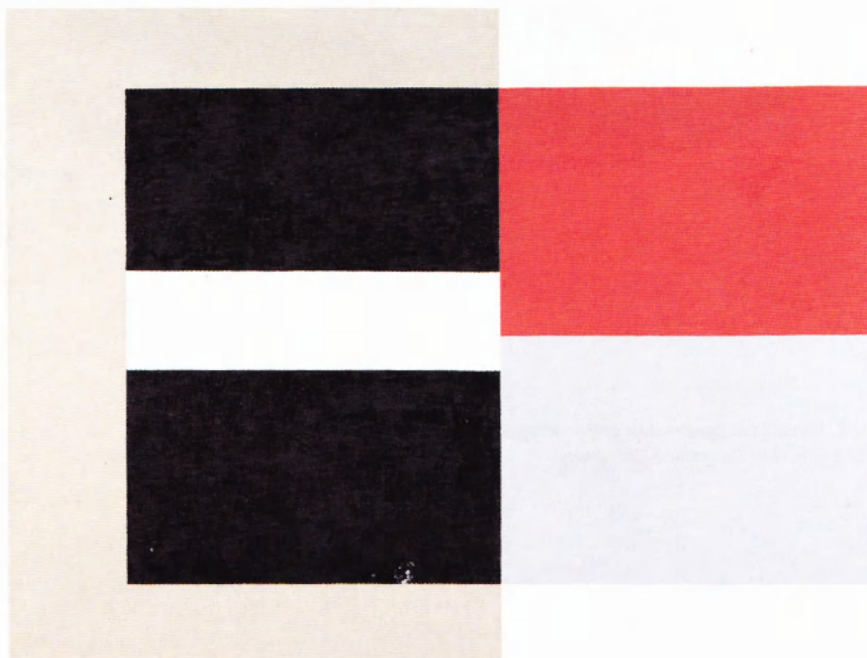
На картине Жерома (В) использованы те же способы передачи пространства, но более театральным образом. Мы чувствуем эту намеренность в организации пространства, как будто режиссер готовится к постановке пьесы. Использование красного для привлечения внимания к переднему плану театрально и почти абстрактно. Мы даже можем ощутить некое сходство между этой фигуративной картиной и беспредметной картиной на рис. С — черный, белый и красный контрастируют с приглушенным серым.

Картина Джона Маклафлина (С) резко отличается от предметной живописи. С середины XX века заботу об отражении окружающей действительности взяла на себя фотография, освободив живопись от данной обязанности. Это не означает, что двухмерная и геометрическая композиция теперь не может передавать ощущение пространства и глубины. Плоские изображения по-прежнему пользуются наложением, имеют линию горизонта, яркий, привлекающий внимание цвет, мягкие переходы светотени и вызывают меняющееся ощущение в зависимости от того, какая плоскость выступает вперед или, наоборот, отступает назад. Понимание этих отношений приходит с течением времени, а движение или изменение в этом случае и создает пространство.



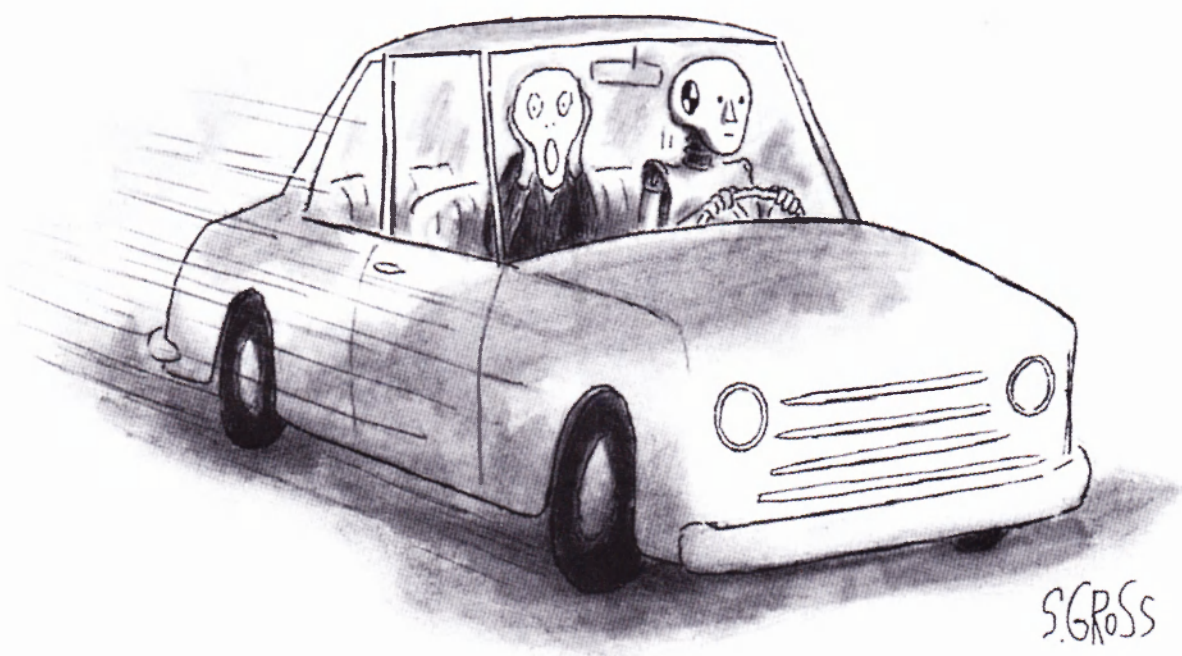
↑ В

А. Жан-Леон Жером. Дуэль после маскарада. 1857–1859. Холст, масло



← С

Джон Маклафлин. Y-1958. Холст, масло. Галерея американского искусства Эддисона, Академия Филлипса, Эндовер, Массачусетс (1995)



Сэм Гросс. Музей современной карикатуры. Совместно с The Cartoon Bank: A New Yorker Magazine Company

ВСТУПЛЕНИЕ

Неподвижность и остановленное действие 240

ОЖИДАЕМОЕ ДВИЖЕНИЕ

Видеть и чувствовать приближающееся действие 242

СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ДВИЖЕНИЯ

Повторяющаяся фигура, обрезанная фигура 244

СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ДВИЖЕНИЯ

Размытые контуры и быстрые формы 246

СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ДВИЖЕНИЯ

Размноженное изображение 248

ОПТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

Остаточное изображение и движение глаз 250

НЕПОДВИЖНОСТЬ И ОСТАНОВЛЕННОЕ ДЕЙСТВИЕ

Относительная неподвижность

В реальной жизни все непрерывно изменяется. Люди не могут сидеть или стоять, абсолютно не шевелясь, дольше нескольких секунд; и во сне мы поворачиваемся, меняя позу. Но даже если бы мы могли остановить свое движение, мир вокруг нас продолжил бы изменяться. Поэтому движение — важный фактор в искусстве.

Обманчивая неподвижность характеризует картину Вермеера «Молочница» (**A**). На первый взгляд может показаться, что это просто фотография, сделанная с быстрой выдержкой затвора, скажем, 0,125 секунды. Теперь подумайте о том, что молоко тоже *движется*, пока женщина его наливает, и вы почувствуете, что продолжительность этой сцены составляет временной интервал более долгий, чем доля секунды.

Безусловно, произведение Жерома (**B**) являет нам не спокойную и тихую сцену. На этой напоминающей театральную постановку картине художник запечатлел важный момент разворачивающейся трагедии, который подытоживает все, что произошло ранее. Арлекин и его спутник уходят, а Пьеро подхватывают в момент падения.



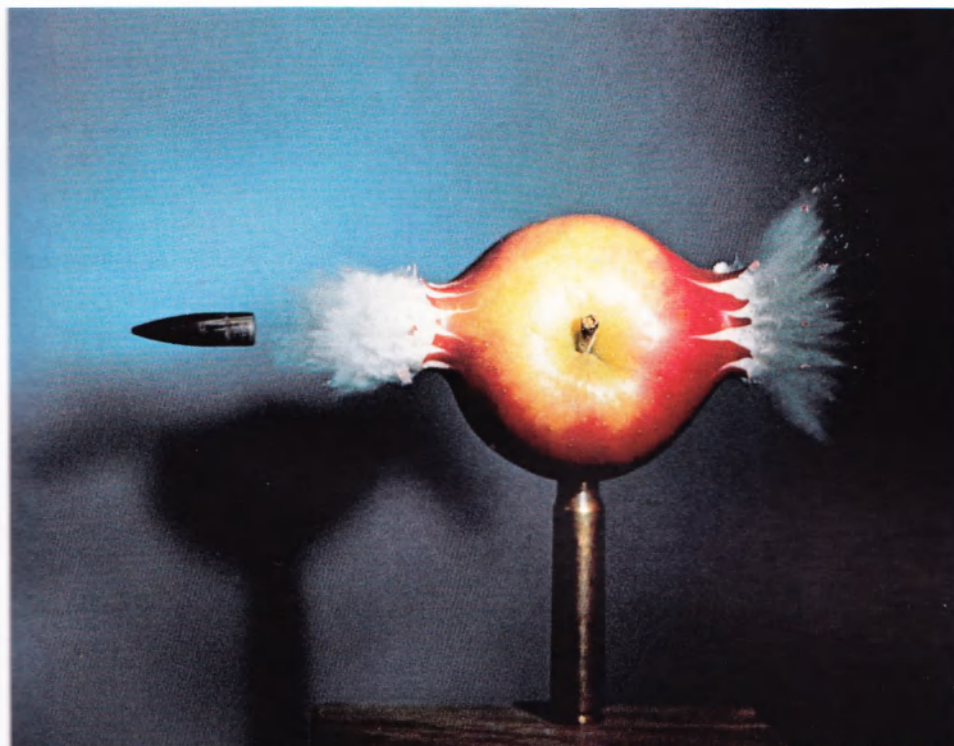
↑ **A**

Ян Вермеер. Молочница. Ок. 1658. Холст, масло. Государственный музей, Амстердам



← **B**

Жан-Леон Жером. Дуэль после маскарада. 1857–1859. Холст, масло



← С

Харольд Эдгертона. Приготовление яблочного пюре в Массачусетском технологическом институте (пуля 30-го калибра пронзает яблоко). 1964. Фотография. © Harold & Ester Edgerton Foundation, 2007, предоставлено Palm Press, Inc.

→ D

Анри Картье-Брессон. 1932. Париж, Франция. Площадь Европы. Вокзал Сен-Лазар



Отображение переходного состояния

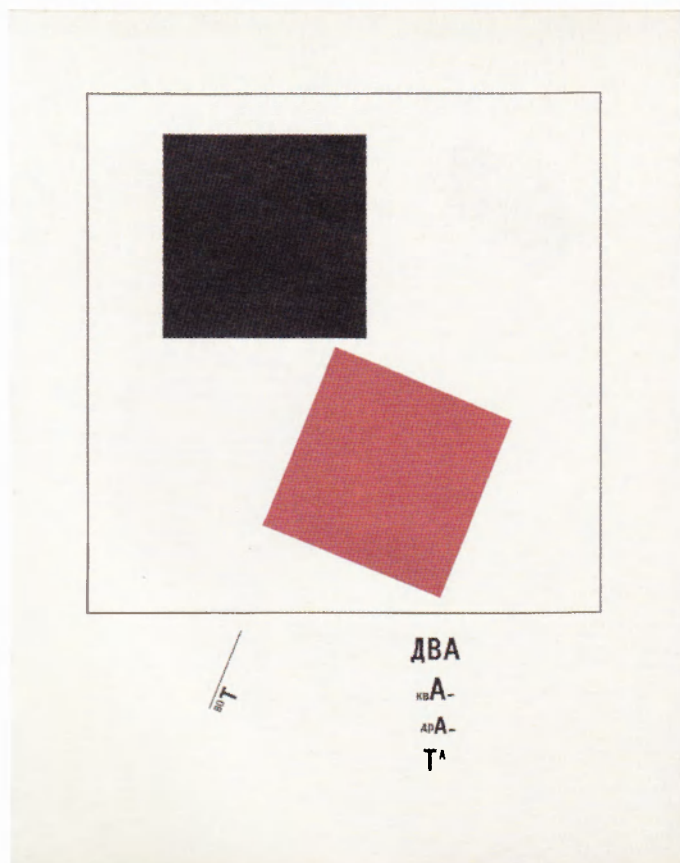
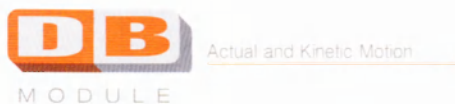
Фотография позволила нам увидеть движения, которые в обычной жизни неуловимы нашим глазом, поскольку они слишком быстрые, чтобы их можно было воспринять. Теперь мы можем увидеть события, которые происходят за миллисекунды. Фотография Харольда Эдгертона (С), на которой пуля пронзает яблоко, представляет собой один из подобных примеров. Эдгертон одним из первых применил для получения такого рода снимков приемы стробоскопического освещения, синхронизирующие камеру с вспышками света.

Фотография смогла запечатлеть «решающий момент». Этот термин использовал Анри Картье-Брессон для описания таких моментов, как на рис. D. Фильмы и видео удовлетворяют нашу потребность в переживании быстрого или грациозного движения, а живопись и фотография предлагают отдельный момент — который мы можем долго рассматривать и изучать.



ВИДЕТЬ И ЧУВСТВОВАТЬ ПРИБЛИЖАЮЩЕЕСЯ ДЕЙСТВИЕ

О последствиях движения, показываемого в произведении искусства, мы можем судить, опираясь на память и опыт. Мы узнаем мимолетные, неуравновешенные положения тела и понимаем, что изменение неизбежно. Это предвидение не ограничивается только человеческими фигурами. Красный квадрат на рис. **А** находится в динамической позиции — как будто готов упасть. Пример **В** (следующая иллюстрация в серии Лисицкого) показывает, что имел в виду художник. Здесь формы изменились или передвинулись, и появилась еще одна, новая форма.



↑ **А**

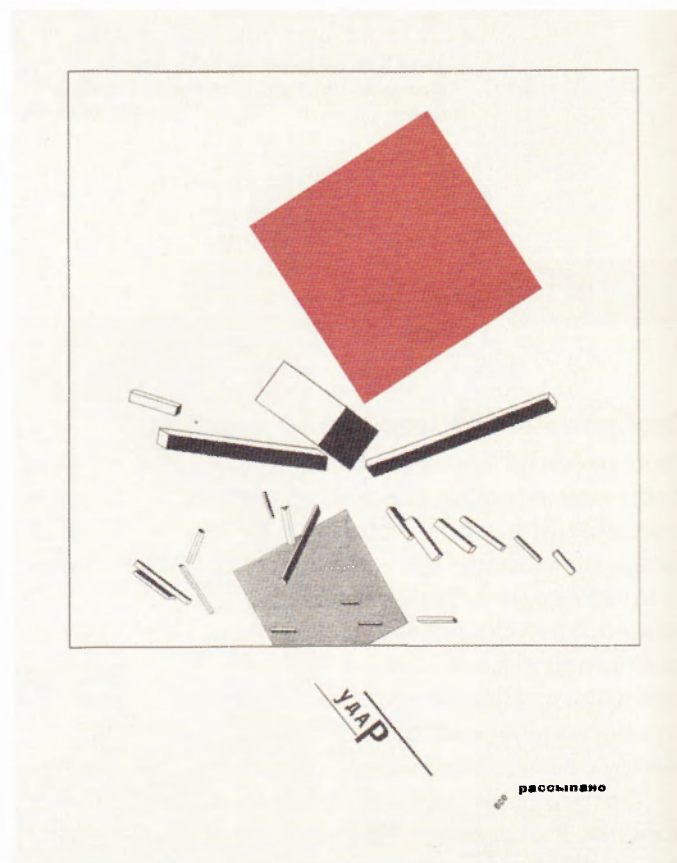
Эль Лисицкий. Супрематический сказ про два квадрата в шести постройках. 1922. Книга с иллюстрациями. Издательство «Скифы», Берлин

Кинестетическая эмпатия

При **кинестетической эмпатии** мы неосознанно воспроизводим нашими телами то действие, которое наблюдаем. Мы буквально «чувствуем» мускулами усилие спортсмена или танцора; одновременно с ним напрягаемся, толкаем, нагибаемся, когда видим это по телевизору или в реальности. Так же реагируем мы и на неподвижное изображение в искусстве, когда автору работы удастся передать ощущение движения.

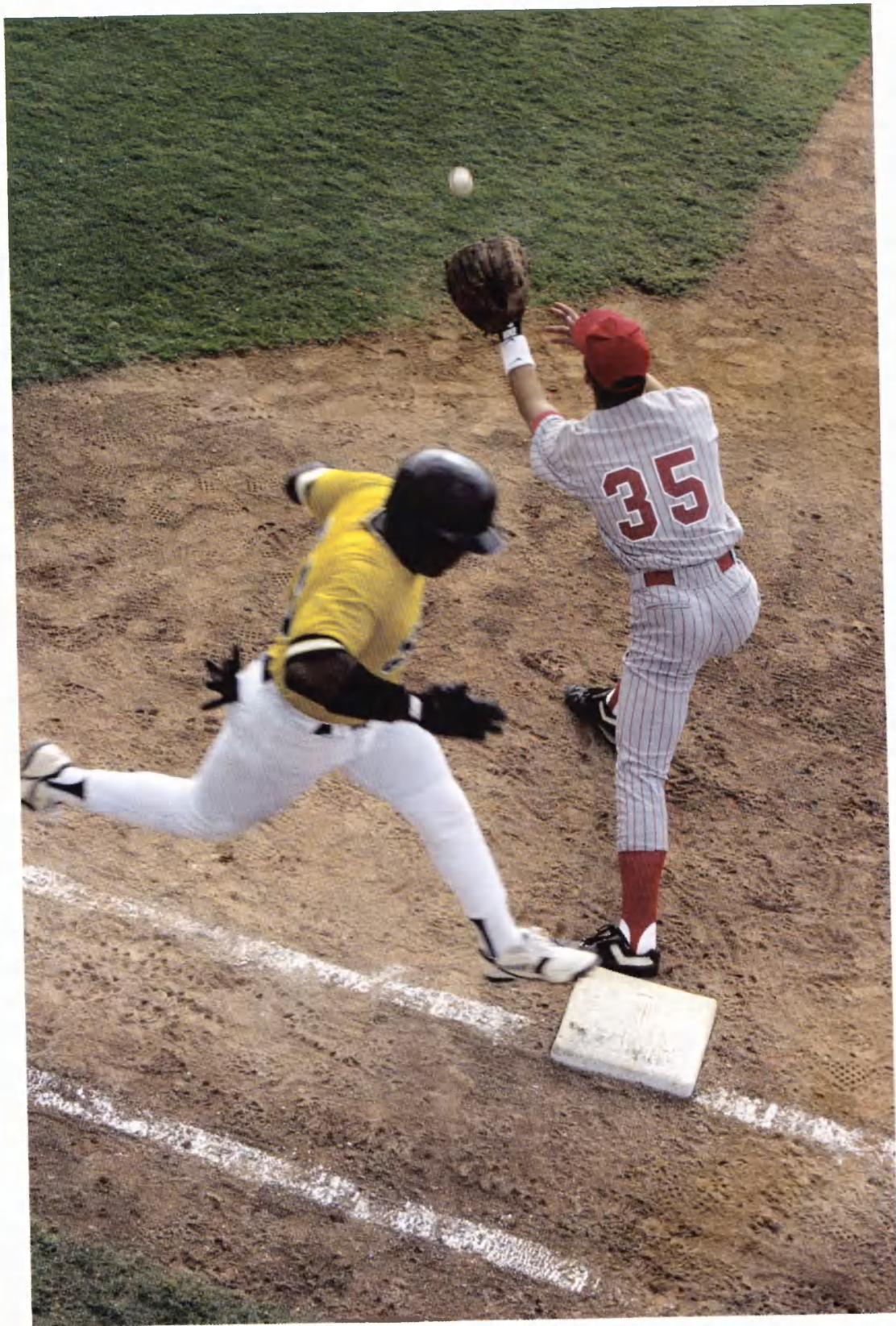
Ощущение **ожидаемого движения** усиливается подразумеваемыми линиями и жестами. На рис. **С** фигуры собираются завершить движения, и динамика подчеркивается диагональными (активными) линиями композиции.

В каждом из предыдущих примеров напряжение в пространстве остается неразрешенным. Небольшое пространство отделяет падающий квадрат на рис. **А** и похожее пространство отделяет ногу от базы и мяч от перчатки на рис. **С**. Стремление к разрешению ситуации и вызывает нашу реакцию.



↑ **В**

Эль Лисицкий. Супрематический сказ про два квадрата в шести постройках. 1922. Книга с иллюстрациями. Издательство «Скифы», Берлин



Фотография игры в бейсбол



← А

Кришна раскрывает свою природу как Вишну. Миниатюра из Мальвы, Индия. Ок. 1730. Бумага, гуашь или акварель. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Crown Copyright

ПОВТОРЯЮЩАЯСЯ ФИГУРА, ОБРЕЗАННАЯ ФИГУРА

Повторяющаяся фигура

Веками художники придумывали различные условности для создания иллюзии движения. Один из древних способов — это **повторяющаяся фигура**. На индийской миниатюре (А) фигура Кришны появляется снова и снова в разных позах и ситуациях. Эта условность использовалась во многих культурах для «раскадровки» событий (и подразумеваемого движения) во времени. Раскадровки до сих пор применяются при создании фильмов и мультфильмов в качестве одного из этапов работы. Один из таких современных примеров представлен на рис. В. Здесь художник не просто повторяет фигуру, а изменяет нашу точку зрения для усиления эффекта движения.



↑ В

Лола Морено и Рамон Росанас. Раскадровка для Coca Cola

Обрезанная фигура

Другой эффективный способ выразить движение — обрезать фигуру. На композиции **С** баскетболист, делающий стремительный рывок, обрезан для усиления ощущения движения. Голова и баскетбольный мяч попадают в кадр и образуют напряженную линию, объединяющую изображение. Нога, находящаяся впереди, обрезана, что усиливает ощущение прорыва игрока за границы фото-

графии. В этом случае границы изображения играют существенную роль в передаче движения.

В комиксах для передачи ощущения движения используются оба приема — повтор и обрезка фигуры. В комиксе «Кельвин и Хоббс» Билл Уоттерсон использует для оживления реального и воображаемого миров Кельвина весь богатый спектр этих способов (**D**).



↑ **C**

Талик Браун из Университета Коннектикута. 10 декабря, 2002. Фотография



↑ **D**

Билл Уоттерсон. Кельвин и Хоббс. © 1985. Воспроизводится с разрешения Universal Press Syndicate. Все права защищены

СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ДВИЖЕНИЯ



↑ **A**

Эллиот Барнатан. Этюд движения. Цифровая фотография

РАЗМЫТЫЕ КОНТУРЫ И БЫСТРЫЕ ФОРМЫ

Мы сразу интерпретируем фотографию **A** как обозначающую движение из-за применения **размытых контуров**. С короткой выдержкой затвора движущиеся изображения фиксируются «моментальными» фотографиями. Когда выдержка затвора относительно длинная, фигура становится расплывчатой, что расценивается нами как показатель движения. Это ежедневный зрительный опыт. Объекты, энергично перемещающиеся в пределах нашего поля зрения, не фиксируются в виде точного образа. Автомобиль проезжает по скоростному шоссе мимо нас так быстро, что мы воспринимаем только расплывчатое пятно. Детали и края формы теряются из-за



↑ **B**

Неизвестный художник (Италия или Испания). Ангел (Танцующая фигура). XVI век. Кремовая бумага, сангина. Музей Метрополитен, дар Корнелиуса Вандербильта, 1880



↑ **C**

Логотип



↑ **D**

Логотип для Patriots

скорости движения. В случае **A** этот эффект использован для передачи ощущения грациозности, ассоциирующейся с танцем.

На итальянском рисунке XVI века (**B**) движение фигуры передано таким же образом. Танцующая фигура нарисована быстрыми, незавершенными и накладывающимися друг на друга линиями, окружающими ее форму и напоминающими танцевальные жесты.

Графический дизайн также вынужден передавать движение двумерными и статичными средствами. В отличие от телевизора, кино и устройств с сенсорными экранами, для плакатов и печатной продукции по-прежнему нужны решения, вызывающие ощущение движения и сильной визуальной динамики. Очевидные клиенты, нуждающиеся в таких решениях, — это спортивные команды. И на рис. **C**, и на рис. **D** скорость передана через формы, которые напоминают летящую

комету. Здесь движение обозначено не эмблемами (сенбернар или патриот), а формами!

Формы, вызывающие ощущение скорости, — это основа дизайна автомобилей. Такие, особенно подчеркнутые, формы несерийного автомобиля мы можем видеть на рис. **E**. Еще в 20-х годах XX века итальянские футуристы утверждали, что движущийся с высокой скоростью автомобиль стал вместо Венеры Милосской эталоном красоты. Даже будучи припаркованным на обочине, стрит-род, такой как на рис. **E**, передает ощущение скорости своими длинными стремительными линиями. Они подчеркиваются за счет размещения автомобиля по диагонали. Всеобщее увлечение движением и технологиями привело к тому, что и утилитарные предметы, например тостеры или телефоны, которые никогда не поедут по шоссе и не полетят по небу, получили обтекаемые формы.



↑ **E**

Ларри Эриксон и Билли Ф. Гиббонс (дизайнеры). CadZilla. 1989. Несерийный автомобиль

РАЗМНОЖЕННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

Другой способ передачи движения можно назвать **размноженным изображением** (рис. **A**). Когда мы видим одну и ту же фигуру, последовательно воспроизводимую в слегка меняющихся позах, легкое изменение каждой такой позы передает совершающееся движение. Фотография **A** сделана в 80-х годах XIX века. Фотограф Томас Икинс изучал возможности камеры в решении визуальной задачи — показа движения и его анализа.

На **B** размноженные фигуры передают один момент движения. Здесь иллюзия создается повтором и наложением многочисленных очень сходных и синхронизированных фигур. Фигуры на переднем плане как будто выходят из света, а ритм повторяющихся теней и лиц задает темп и ритм парада.

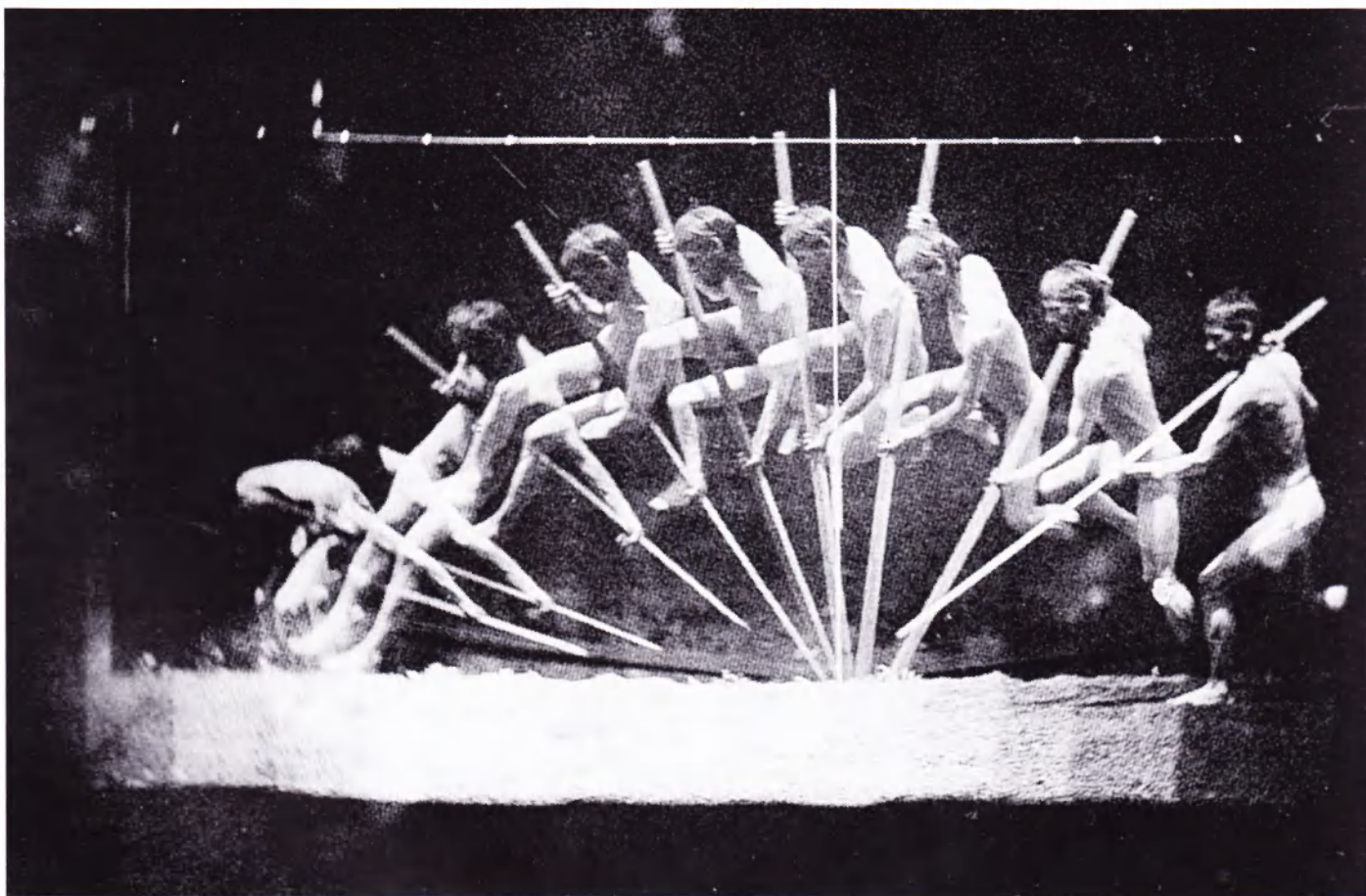
Силовые линии

Художники XX и XXI веков стремились найти визуальный язык, который смог бы выразить все более ускоряющееся

течение жизни. Хотя на первый взгляд этого не скажешь, но знаменитая работа Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (**C**) похожа на обе фотографии. Опять же размноженные изображения фигуры показаны в целях передачи тела в процессе движения. Только формы тела абстрагированы до простых геометрических фигур, которые повторяются по диагонали вниз по холсту, по мере того как обнаженная «спускается». Многочисленные кривые линии (**силовые линии**) добавлены, чтобы показать траекторию движения.

Группировка размноженных изображений

Группа фотографий на **D** — это набор из шести схожих тем, взятых из разных источников. Они создают эффект «размноженного изображения» и иллюзию движения по сетке. Эффект схож с ощущением от просмотра старых фильмов или перелистывания флипбука (блокнота с рисунком на каждом листе. Быстро листая его, можно получить «двигающееся» изображение. — *Примеч. перев.*)



↑ **A**

Томас Икинс. Прыжок с шестом: размноженное изображение Джорджа Рейнольдса. Ок. 1884. Фотография. Музей Метрополитен, Нью-Йорк (дар Чарльза Бреглера, 1941)

→ В

Фенг Ли. Пекин празднует
60-ю годовщину создания КНР



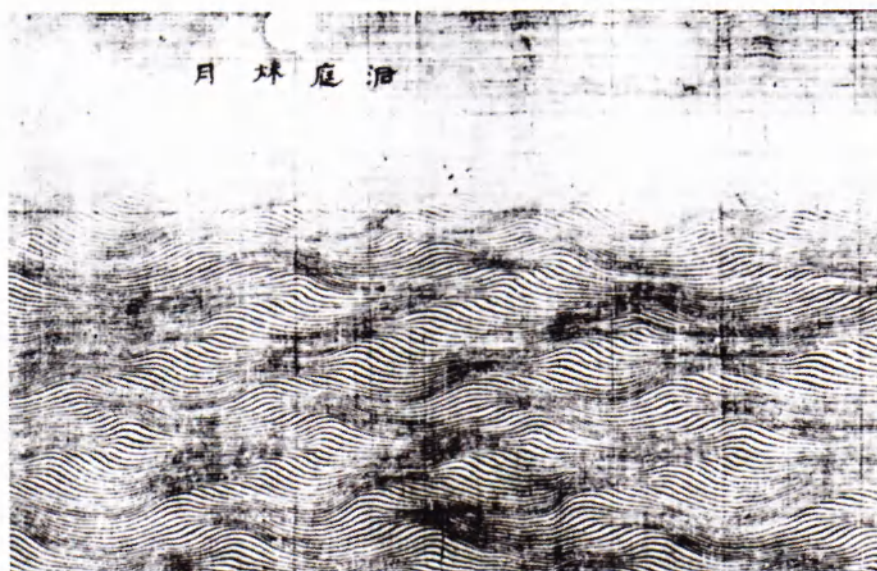
← С

Марсель Дюшан. Обнаженная, спускающаяся по лестнице
(№ 2). 1912. Холст, масло. Филадельфийский музей
искусств (коллекция Луизы и Уолтера Аренсбергов)



↑ D

Джон Балдессари. Шесть цветных кляпов (мужских). 1991. Фотогравюра
с цветным травлением и акватинта. Тираж 25 экз. Crown Point Press. Са-
Франциско



↑ **A**

Неизвестный китайский художник. Волна под луной. XII век. Шелк, краска, фрагмент свитка

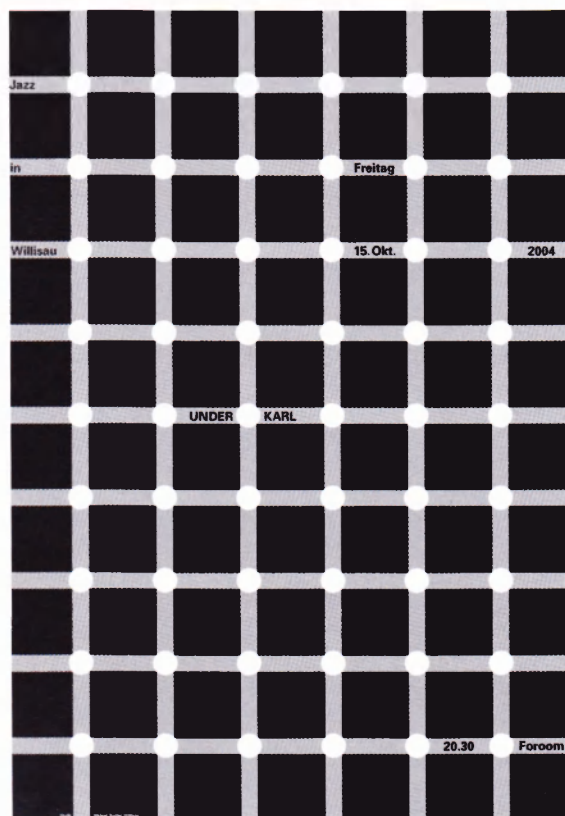
ОСТАТОЧНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И ДВИЖЕНИЕ ГЛАЗ

Мы рассказали о некоторых способах фиксации движения и его передачи двухмерными средствами. Понятно, что статичные формы искусства, такие как рисунок, живопись, гравюра и графический дизайн, не способны двигаться сами. Однако могут вовлекать глаза в движение, создавать мерцающее изображение на сетчатке.

Уже в XII веке китайский художник понял, как вовлечь взгляд в движение. Сужающиеся и волнистые линии и интервалы между ними на рис. **A** создают как раз такой визуальный эффект. Текущая вода и другие силы природы являются частью богатого инструментария китайской пейзажной живописи.

Плакат для джазового фестиваля (**B**) — это яркий пример оптического движения за счет эффекта мерцающего остаточного изображения. На перекрестьях светлой сетки находятся белые круги. Так почему же наш взгляд прыгает туда-сюда в поисках черных кругов, которые, как нам *кажется*, мы видим? Перекрестья сетки, подобно фотовспышке, создают остаточное изображение. Этот эффект должен быть хорошо заметен на страницах этой книги.

Интенсивные цвета также могут вызвать подобное движение глаз, поскольку мы пытаемся сфокусировать взгляд на нескольких цветах одновременно. В дополнение к этому сетчатка устает от воздействия яркого цвета,

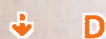


↑ **B**

Никлаус Трокслер. Underkarl. 2004. Плакат джазового фестиваля

и когда мы отводим взгляд, то видим остаточное мерцающее изображение. Таким образом, взгляд прыгает по квилту на рис. **С**. Поскольку это квилт для колыбели, остается только надеяться, что ребенок не смотрел на него, когда пытался заснуть! Картина Пикассо (**D**) имеет поразительное сходство с квилтом, и мы можем представить себе, как будет переключаться наше внимание, если мы встанем перед рисунком костюма Арлекина.

См. также главу 6 «Ритм».

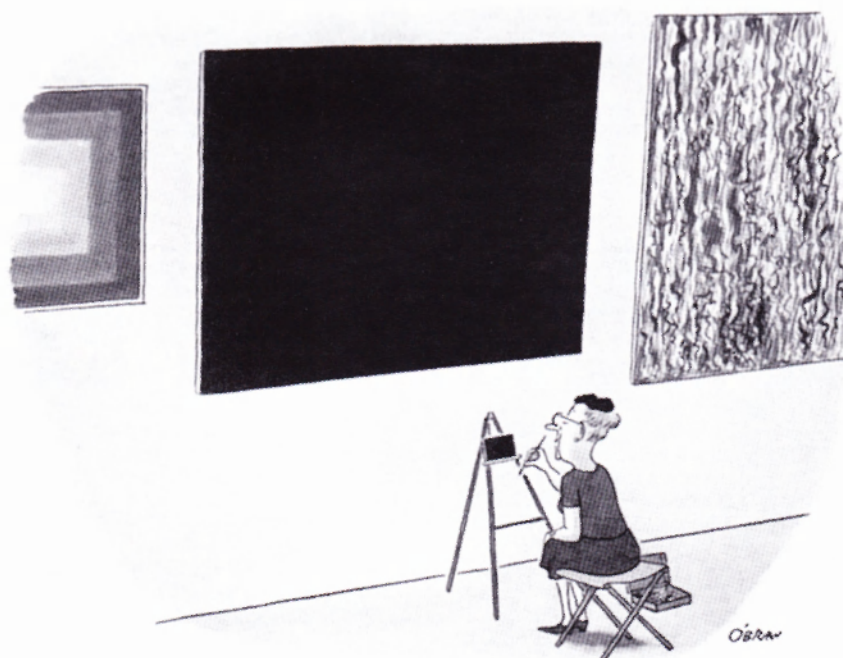


Пабло Пикассо. Арлекин. Париж, конец 1915. Холст, масло



Квилт для колыбели с треугольниками. Калона, Айова





Уильям О'Брайан. Музей современной карикатуры.
Совместно с The Cartoon Bank: A New Yorker
Magazine Company

ВСТУПЛЕНИЕ

Свет и тень 254

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНОВ

Вариации светлого и темного 256

СВЕТОТЕНЬ КАК АКЦЕНТ

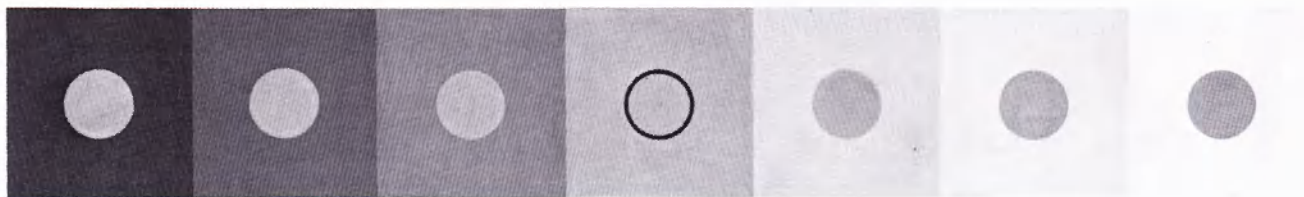
Создание визуального центра 258

СВЕТОТЕНЬ И ПРОСТРАНСТВО

Светотень и пространство 260

ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА

Обзор 262



↑ **А**

Шкала оттенков серого. Центральные круги имеют одинаковую светосилу



↑ **В**

Ардин Нельсон. DoubleFrame Diana #2103. Серебряная черно-белая печать, раскрашенная вручную

СВЕТ И ТЕНЬ

Тон — это термин в искусстве, обозначающий степень насыщенности цвета светом (не следует путать этот термин с цветовым тоном, обозначающим точный оттенок цвета). Его еще называют иногда светосилой или светлостью. Разная степень насыщенности светом создает распределение светлых и темных тонов по поверхности изображения. В случае реалистических изображений такое распределение называют **светотенью**. Наше восприятие фигуры и фона зависит от отношений света и тени. Вы можете читать эту страницу потому, что темный шрифт контрастирует со светлым тоном бумаги-фона. При малой освещенности наше восприятие больше зависит от тона, чем от цвета.

Иллюстрация **А** — шкала семи серых тонов. Это так называемые **ахроматические** цвета, поскольку они представляют собой смешение только черного и белого, без использования цвета.

Соотношение светлого и темного

Термин **световой контраст** описывает отношение между светлыми и темными тонами. Поскольку шкала на рис. **А** последовательная, контраст между двумя соседними тонами довольно незначительный, это слабый световой контраст. Серые круги в центре квадратов имеют среднюю светосилу. Интересно отметить, что этот один и тот же тон кругов *кажется* разным в зависимости от фона. В самом деле, трудно поверить, что круги крайний слева и крайний справа — одного тона. Окружающий фон влияет на наше восприятие серого в центре: на светлом фоне он кажется относительно темным, а на темном фоне — более светлым.

Шкала на рис. **А** демонстрирует только несколько тоновых переходов. Теоретически между черным и белым их может быть почти неограниченное количество. Исследования показали, что человеческий глаз в среднем различает около 40 градаций тонов от темного к светлому. Художник может использовать мало или много градаций, сколько ему нужно для достижения цели.

хотя всегда природа выбранного средства влияет на результат. Фотография архитектурного фрагмента Ардин Нельсон (**В**) демонстрирует богатое тоновое разнообразие между очень светлым и очень темным. Это результат правильного отображения мотива при оптимальном освещении, а также мастерства художницы. Выдержка, отношение между предельными возможностями пленки и объективом и процесс проявления контролируются. Чтобы достичь такого богатства тоновых соотношений (его можно получить самым простым фотоаппаратом), фотографию не просто «снимают», ее делают.

Мазки кистью, заметные на рисунке тушью (**С**), многое говорят о руке художника. Мы видим здесь полную градацию тонов и множество мягких переходов, равно как и сильные контрасты. Белая бумага одновременно освещает фигуру и обволакивает ее как пространство. Тоновые градации туши выделяют фигуру из окружающего фона.

Обратите внимание на поразительный контраст между рис. **Д** и **С**. На рис. **Д** тоновые переходы почти незаметны и находятся на грани нашего восприятия. Изображение задает другой подход и требует от аудитории внимания — медленного изучения проекта, которому художник посвятил жизнь. Ранние картины из этой серии были более контрастными. Серия писалась десятилетиями, последние числа писались белой краской на почти белом фоне. Роман Опалка считал свои картины единой работой, состоящей из множества частей. В этом смысле художественное произведение действительно включает весь спектр тонов, с большим количеством градаций и переходов, чем на рис. **В** или **С**.



↑ **С**

Сьюзен Мур.
Бумага, смешанная
техника



↑ **Д**

Роман Опалка. 1965. Холст, акрил

ВАРИАЦИИ СВЕТОГО И ТЕМНОГО

Описывая картину или рисунок, мы часто говорим и о **распределении тонов**. Этот термин относится к композиции и богатству вариаций света и тени, вне зависимости от использованных цветов.

Черно-белая фотография картины Артемизии Джентилески (**A**) выявляет ее эффектное распределение тонов. Акцент сделан на темный фон и наклонные светлые формы, что превосходно передает драматичный сюжет и соответствует театральности барочной живописи.

Светотеневой баланс

Несмотря на очевидную разницу стилей, две картины, к которым мы все время возвращаемся (**C** и **D**), характеризуются похожим распределением света и тени. Обе включают градации от почти белого до черного. Кажется, что на картине Жерома «Дуэль после маскарада» (**B**) использована каждая градация тональной шкалы, в то время как на картине «Арлекин» Пикассо (**D**) представлено меньшее количество вариантов между крайними точками (но зато они относительно равномерно распределены). Картина Пикассо очень сбалансирована в плане распределения светотени, а картина Жерома тяжелее слева, где существует более сильный контраст. На картине Пикассо изображенное действие движется слева направо



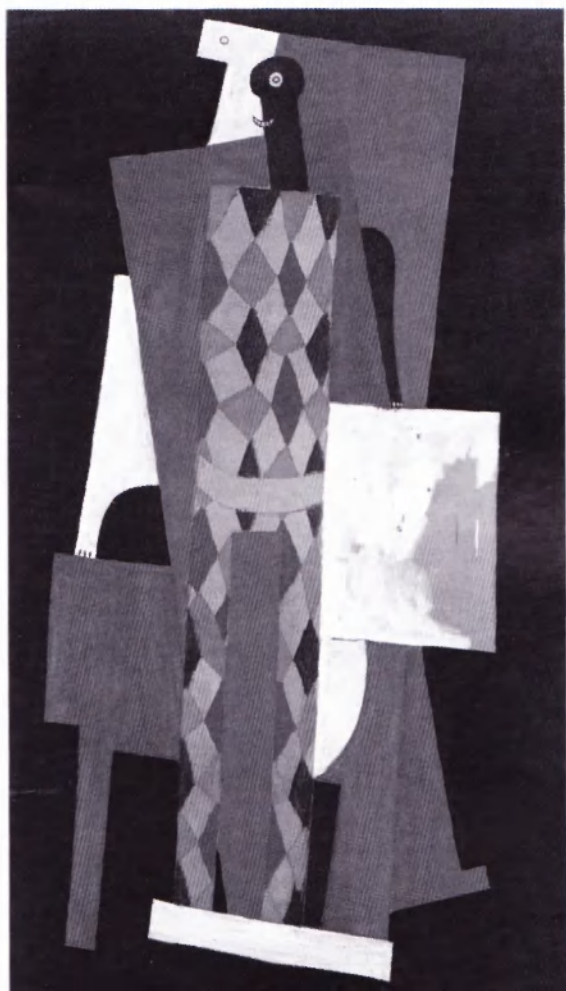
↑ **A**

Артемизия Джентилески. Юдифь, обезглавливающая Олоферна. Ок. 1620. Холст, масло. Уффици. Флоренция, Италия



↑ **B**

Жан-Леон Жером. Дуэль после маскарада. 1857–1859. Холст, масло



↑ C

Пабло Пикассо. Арлекин. Париж, конец 1915.
Холст, масло

и постепенно затихает, как музыка, оканчивающаяся тихо, а не громким ударом. Какой контраст это решение составляет с разворачивающейся на рис. А драмой!

Соотношение тона и цвета

Тон и цвет взаимосвязаны. Каждый цвет обладает определенным тоном, то есть светосилой. Чистый желтый — это светлый цвет, который по тону соответствует очень светлому серому. Пурпурный — в своей основе темный цвет, он соответствует по тону очень темному серому. Чистый красный попадает в середину тоновой шкалы.

Картина Анри Матисса кажется намеренно неуравновешенной, когда мы рассматриваем ее черно-белый вариант (D). Большая часть изображения сливается в средний по тону серый цвет. Цветная репродукция (E) открывает нам мощные оттенки зеленого и розового, и мы видим сбалансированную композицию. Контрасты не видны на черно-белой фотографии, поскольку эти цвета одинаковы по своему тону. См. также подраздел «Тон» раздела «Свойства цвета» на с. 272.



↑ D

По тону зеленый и розовый близки к серому



↑ E

Анри Матисс. Урок музыки. 1916. Музей современного искусства, Нью-Йорк

СОЗДАНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ЦЕНТРА

Контраст света и тени — ценный инструмент в создании визуального центра, или центра внимания в изображении. Почти всегда нужен визуальный акцент — «отправная точка». Тематически важный персонаж или предмет могут быть визуально акцентированы за счет контраста света и тени. Сильный контраст светлого и темного мгновенно привлекает внимание из-за создаваемого светотенью акцента. Планируя сильный контраст в одной области и сближенные тона в остальной части картины, художник может решить, куда направить взгляд зрителей в первую очередь.

На акварели Хомера «Прыгающая форель» (**A**) акцент на форели достигается за счет контраста светотени. Светлое брюхо выделяется на темном фоне, а более темный хвост — на фоне отраженного в воде света.

В офорте на рис. **B** акцент сделан на светлом окне в правой части композиции. Наш взгляд следует за мягким светом к слабо освещенным фигурам святого семейства. Остальные детали интерьера сливаются с темнотой, по мере того как мы отодвигаемся от яркого светового пятна.

Эксперимент с контрастом света и тени

Сильный контраст света и тени создает одинаковый акцент на рис. **C** и **D**. Эти фотографии имеют одну точку обзора и кажутся позитивным и негативным вариантом одного изображения. В действительности художник в союзе с природой создал два впечатляющих контраста. На рис. **C** мокрая ветка явора лежит на белом снегу. На фотографии **D** показана та же ветка на следующий день, без коры, находящаяся на земле, так как снег растаял. В каждом случае форма ветки образует контраст с фоном, но по очень разным основаниям!



Descriptive and Expressive Properties of Value

MODULE



↑ **A**

Уинслоу Хомер. Прыгающая форель. 1889. Бумага, акварель. Портлендский музей искусств, Портленд, Мэн (по завещанию Чарльза Шипмена Пейсона)



↑ В

Фердинанд Боль. Святое семейство в интерьере. 1643. Офорт, сухая игла и травление. Музей Метрополитен, Коллекция Илайши Уиттсли, фонд Илайши Уиттсли, 1995



↑ С

Энди Голдсуорси. Фотография, январь 1981. Ветка явора на снегу под дождем. Лес Миддлтона, Йоркшир. Из Andy Goldsworthy: A Collaboration with Nature (New York: Harry N. Abrams, 1990)

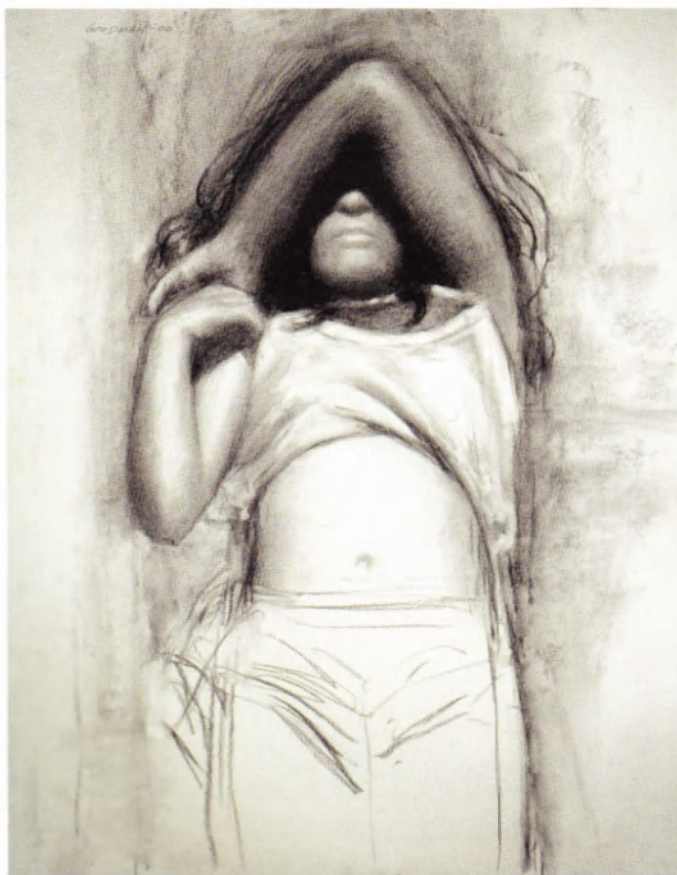


↑ D

Энди Голдсуорси. Фотография, январь 1981. Снег сошел — а следующий день, ветка с ободранной корой. Лес Миддлтона, Йоркшир. Из Andy Goldsworthy: A Collaboration with Nature (New York: Harry N. Abrams, 1990)

СВЕТОТЕНЬ И ПРОСТРАНСТВО

Градации темного и светлого — главное средство для передачи объема или пространства. На изобразительной плоскости светотень может быть применена в целях придания двумерным формам объема. В эпоху Ренессанса в обиход был введен термин **кьяроскуро (chiaroscuro)**, которым описывался способ использования светотени для передачи глубины и объема в гравюре на дереве, отпечатанной с нескольких досок. Chiaroscuro — это сочетание двух итальянских слов: «светлый» и «темный». Рисунок, в котором используется только линия, эффективен при изображении форм. Варьируя толщину линии, художник может придать форме объем, но эффект будет довольно слабым. Добавляя области света и тени, художник передает ощущение трехмерного пространства. Это хорошо заметно на рисунке Сидни Гудмена (**A**). Форма верхней части фигуры полностью моделируется светом, падающим на поднятые руки и придающим округлость формам, которые контрастируют с плоскими линейными формами нижней части рисунка. Акварель на рис. **B** показывает, насколько эффективно может быть передано ощущение объема и пространства. Здесь изображена



↑ **A**

Сидни Гудмен. Майя с поднятой рукой. 2000. Бумага, уголь

сложенная волнами бумага, но темой картины являются пространство и свет. Бумага и стена чередуются, находясь в отношениях «светлее, чем» и «темнее, чем».

Светотень и воздушная перспектива

Далеко расположенные объекты становятся трудно различимыми и сливаются с небом по мере того, как увеличивается расстояние между ними и наблюдателем. В искусстве это называется **воздушной перспективой**. Контрастная светотень зрительно выходит на первый план, а менее контрастные области отступают назад, показывая расстояние до объекта. Этот эффект хорошо виден на пейзажах, изображающих обширную открытую местность (которые вы могли видеть в других разделах этой книги), но фотография **C** доказывает справедливость этого эффекта в других, необычных обстоятельствах. Обратите внимание, что объекты на переднем плане очень темные, в отличие от тех, что располагаются на среднем и заднем планах в белой дымке.

Физическое и психологическое пространство

На рис. **D** художница Сью Коу использовала тоновые отношения, чтобы организовать зоны света и тени. Коу создает как физическое пространство номера в гостинице, так и сложное психологическое пространство, которое окружало Чарли Паркера в течение его короткой жизни. Хотя композиция разделена на две контрастные части, каждая из них характеризуется широким спектром градаций тона.

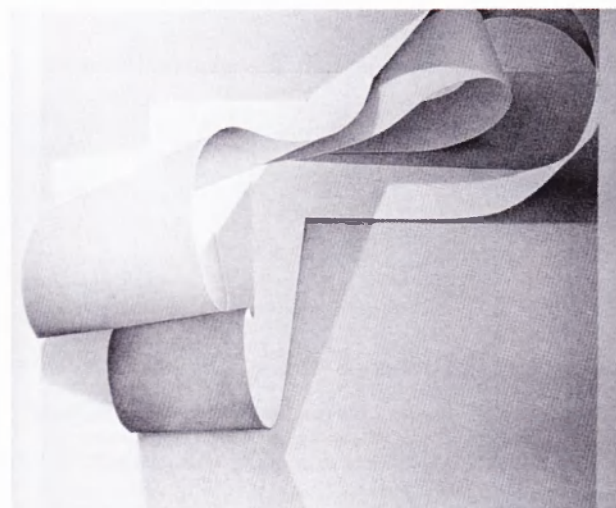


Chiaroscuro

MODULE

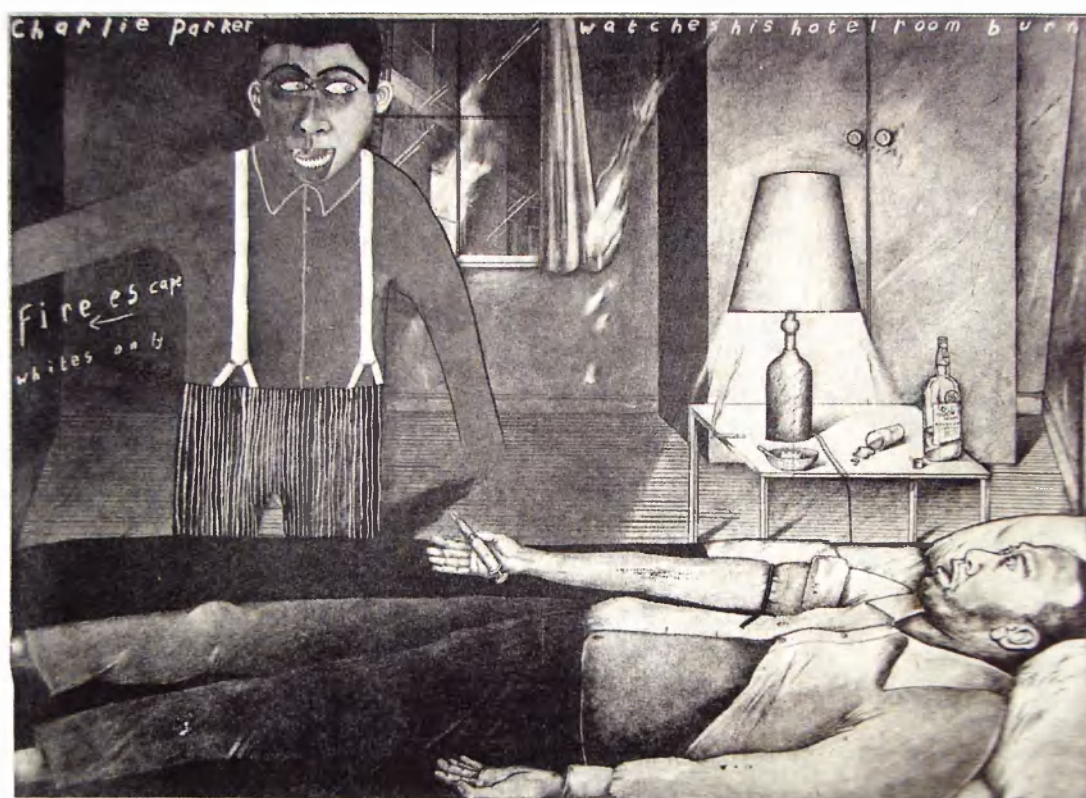
↓ **B**

Сью Хеттманспергер. Без названия. 1975. Акварель и карандаш. Коллекция Национального банка Северной Каролины





Эдвард Буртинский.
Слом старых кораблей
№ 10. Читтагонг,
Бангладеш. 2000.
Фотография. Галерея
Чарльза Коулза,
Нью-Йорк



Сью Коу. Чарли Паркер
смотрит, как горит его
гостиничный номер. 1984.
Фотогравюра. © 1984
Sue Coe. Предоставлено
Галереей Сент Этьен,
Нью-Йорк

ОБЗОР

Использование градаций тона в предметно-изобразительном произведении искусства для создания ощущения объемности трехмерных тел называется **моделировкой**. Однако простое упоминание о том, что автор применил моделировку, мало что скажет о конечном результате, поскольку существует множество приемов и визуальных эффектов. Цели художника варьируются от натуралистичного воспроизведения визуального образа до создания абстрактной работы, в которой свет и тень

используются только для создания визуального интереса к изображению. Даже если цель одна, работы одинаковой тематики, написанные одним художником, будут очень разными сообразно с выбранными средствами и приемами. Примеры ниже демонстрируют только несколько вариантов из неограниченного количества возможных.



↑ А

Уолтер Хатке. Автопортрет. 1973.
Бумага, графит



↑ В

Джорджо Моранди. Полосатая ваза с цветами.
1924. Офорт на цинке. Музей Моранди, Болонья,
Италия



→ С

Джованни Доменико Тьеполо. Св. Амвросий
обращается к Св. Августину. Ок. 1747–1750.
Бумага, перо, черный мел, коричневые
чернила, акварель. Коллекция фонда
Арканзасского центра искусств: приобретено
с помощью Хелен Портер и Джеймса Т. Дайка,
1993

Выбор материала

Карандаш, уголь, мел, карандаш Конте — это всё знакомые студенту художественной школы материалы. Поскольку они мягкие, то могут передавать (по желанию художника) постепенные изменения света и тени. Рисунок Уолтера Хатке (А) демонстрирует самые плавные и почти незаметные переходы. Области контраста соседствуют с мягкими переходами тонов, и художник изящно ведет нас от преимущественно светлого фона к темным теням.

Экспериментирование

Такое средство, как черная краска, по умолчанию создает острый контраст света и тени. Однако это можно изменить несколькими способами, например **перекрестной штриховкой** (черные линии различной толщины на белом фоне создают ощущение разных оттенков серого). Здесь тоже возможны вариации, в частности если рисовать линии тщательно, с систематическим повтором или в более свободной манере, как на рис. В.



↑ D

Жорж-Пьер Сёра. Сидящий мальчик в соломенной шляпе (подготовительный рисунок для картины «Купание в Аньере»). 1882. Карандаш Конте. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен (фонд Эверетта В. Микса)

→ E

Разворот модного каталога с Р. Ньюболдом, помощником Пола Смита, осень / зима 1996. Арт-директор Алан Эбоуд. Фотограф Сандро Содано. Компьютерная обработка: Ник Ливси, Алан Эбоуд, Сандро Содано

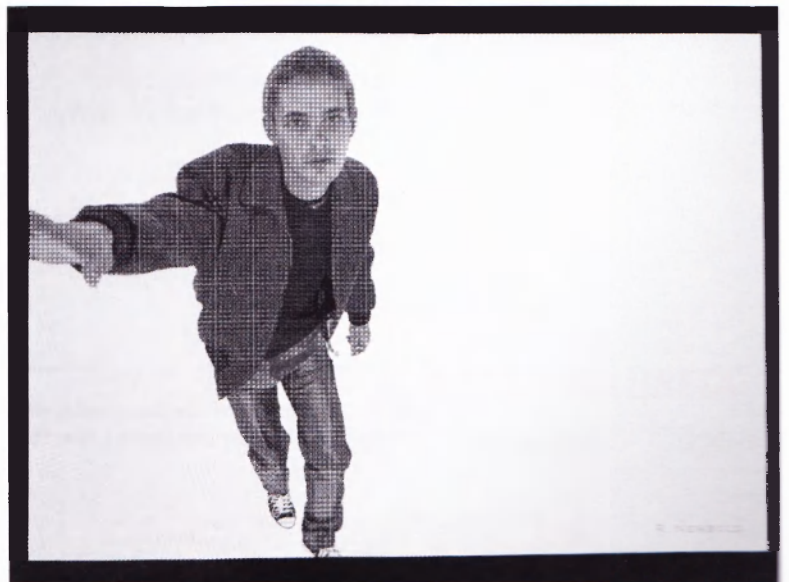
Художник может выбрать технику рисунка с размывкой, при которой темные чернила или акварель разбавляют водой и таким образом доводят до получения желаемого серого (или коричневого) тона. Рисунок, выполненный в **смешанной технике (С)**, передает светлые и темные формы подобным образом. Темные тона чернил контрастируют со светлой размывкой акварели. Темные оттенки получаются при комбинации параллельной штриховки темных линий чернил с акварелью среднего тона.

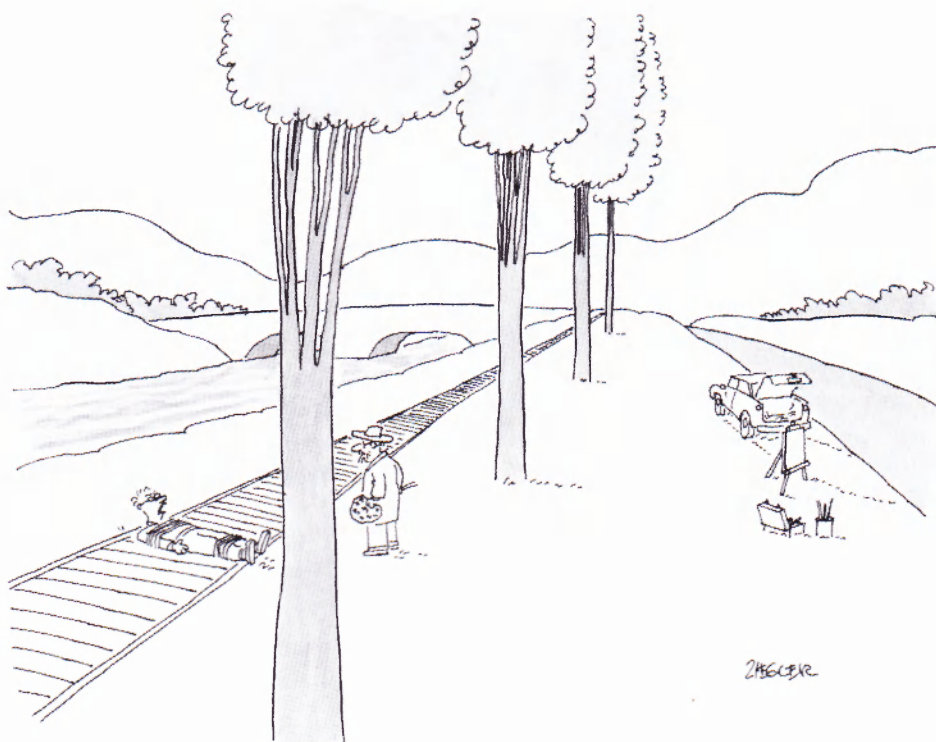
Градации серого

Очень часто для создания различных оттенков серого используются черные точки, хотя это нами не осознается. Все черно-белые полутона, которые мы ежедневно видим в газетах, книгах и журналах, на деле представляют собой области очень мелких черных точек (называемых растром) в различных концентрациях, визуальное создающих серый цвет. Это фотомеханический процесс, но тот же эффект можно увидеть на рисунке Сёра (D). Для получения точек художник боковой поверхностью кончика мягкого карандаша Конте двигал по белой бумаге с выраженной фактурой. Вновь мы наблюдаем, как черные точки дают визуальный эффект серого.

На рис. E использована та же идея передачи оттенков серого, а следовательно, объема. Однако этот «рисунок» получен в результате цифровой обработки фотографии. Серый создается сеткой различной плотности, которая комбинируется с белым фоном. Таким образом возникает впечатление многих оттенков серого.

В прошлые столетия доминировали черно-белые визуальные средства: офорты, рисунки, фотографии, фильмы. В современных условиях такой ограниченный выбор — это творческое решение художника, однако знание о взаимоотношениях света и тени необходимо для людей искусства.





*«Черт побери! Я что, похож на человека,
у которого есть охра?»*

Джек Циглер. Музей современной карикатуры.
Совместно с The Cartoon Bank: A New Yorker Magazine Company

13 ЦВЕТ

ВСТУПЛЕНИЕ

Теория цвета 266

ХАРАКТЕРИСТИКИ ЦВЕТА

Цветовосприятие 268

СВОЙСТВА ЦВЕТА

Цвет и три характеристики
восприятия цвета 270

СВОЙСТВА ЦВЕТА

Тон 272

СВОЙСТВА ЦВЕТА

Насыщенность / дополнительные
цвета 274

ПАЛИТРЫ

Слагательное смешение и смешивание
пигментов 276

ОПТИЧЕСКОЕ СМЕШЕНИЕ ЦВЕТОВ

Приемы создания световой
насыщенности 278

ХОЛОДНЫЕ / ТЕПЛЫЕ ЦВЕТА

Определение цвета органами чувств 280

ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО АКЦЕНТИРОВАНИЯ

Доминирующий цвет 282

ЦВЕТ И РАВНОВЕСИЕ

Достижение равновесия в асимметричной
композиции 284

ЦВЕТ И ПРОСТРАНСТВО

Пространственные характеристики цвета 286

ЦВЕТОВЫЕ ГАММЫ

Монохромные / сближенные цвета 288

ЦВЕТОВЫЕ ГАММЫ

Дополнительные / триадические цвета 290

ДИСГАРМОНИЯ ЦВЕТОВ И ВИБРАЦИЯ ЦВЕТА

Неожиданные сочетания 292

ПРИМЕНЕНИЕ ЦВЕТА

Локальный, оптический,
произвольный цвет 294

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СТОРОНА ЦВЕТА

Цвет вызывает ответную реакцию 296

СИМВОЛИЗМ ЦВЕТА 300

ТЕОРИЯ ЦВЕТА

Не только профессиональные художники и дизайнеры имеют дело с цветом. Все мы принимаем решения, касающиеся цвета, каждый день. Мы постоянно покупаем вещи, цвет которых является важным фактором. Цвет связан с любым аспектом нашей жизни. Мы выбираем цвет всего — от бытовых приборов до банковских чеков. Кажется, что все используемые нами вещи имеют яркую окраску. Мода, дизайн интерьеров, архитектура, промышленный дизайн — во всех этих сферах искусства большая роль отводится цвету.

Поэтому знание основных принципов теории цвета важно для каждого. К сожалению, настоящее изучение теории цвета — довольно сложное дело. Слово «цвет» имеет разное значение для физика, оптика, психиатра, поэта, режиссера и художника; и анализ цвета превращается в многосторонний отчет, в котором многочисленные эксперты компетентно описывают свои данные. Полки в библиотеке, уставленные книгами по этой теме, подтверждают, что глубокое исследование цвета со всех позиций невозможно уместить на ограниченном количестве страниц.

Основы

Тем не менее изучение цвета должно начинаться с постулирования нескольких важных фактов. Основное положение теории цвета говорит о том, что цвет — это свойство света, а не объекта. Исаак Ньютон проиллюстрировал это свойство света в XVII веке, когда пропустил белый свет через призму. Призма разделила его на знакомую всем цветовую радугу (**A**). Это диапазон волн различной длины, который различает человеческий глаз. Сами по себе объекты цвета не имеют, но зато способны отражать свет определенной волны. Синие объекты поглощают все длины волн, кроме синих, и мы воспринимаем отраженный свет. Черные объекты поглощают все длины волн; белые объекты отражают их все. Этот факт важен для художника, так как когда меняется свет, меняется и цвет.

Смешение цветов

Так как цвет происходит из света, рекомендации по смешению цветов и их использованию зависят от того, является ли источником цвета непосредственно свет или краски и красители. Лучи света — это прямой свет, в то время как цвет краски — это отраженный свет. Цвет из света сочетает и формирует новые визуальные ощущения на основе того, что называется **слагательной** (или **аддитивной**) **системой**. С другой стороны, красители комбинируются по **вычитательной** (или **субтрактивной**) **системе**. Эти термины поясняют сущность процесса. Синяя краска является «синей», потому что когда свет достигает ее поверхности, пигмент поглощает (или «вычитает») все компоненты цвета, кроме синего, отражение которого мы воспринимаем. Художники должны знать обе системы, прежде всего, конечно, вычитательную систему. Художникам по свету, фотографам, веб-дизайнерам и нередко дизайнерам интерьеров в первую очередь необходимо уделить внимание слагательной системе.

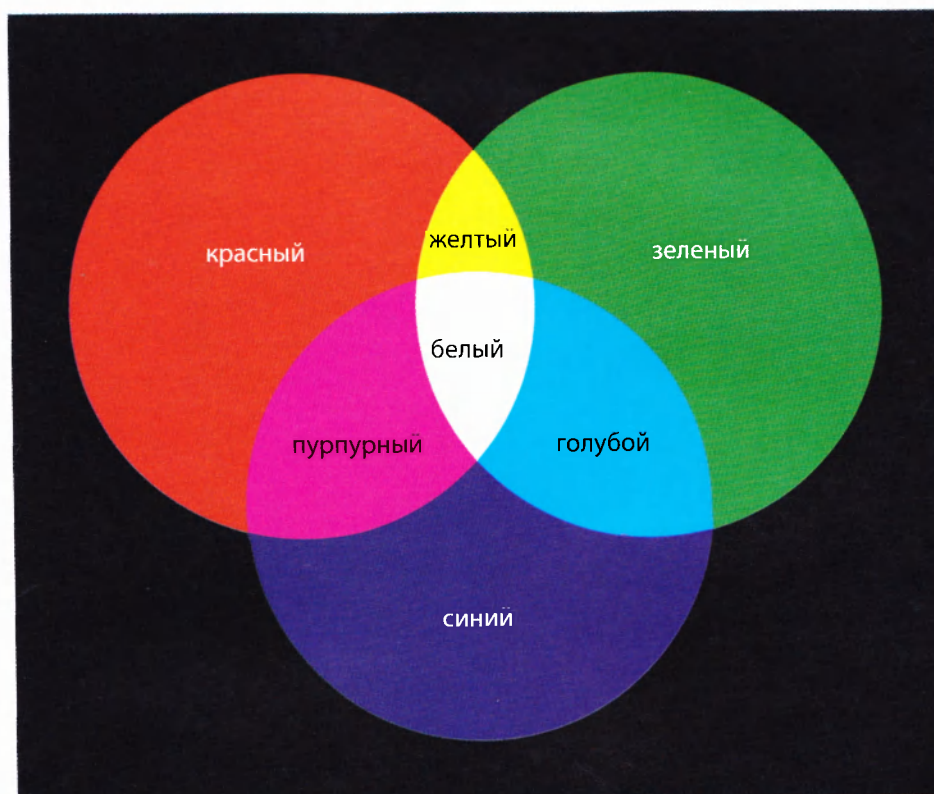
Свет, исходящий из разных источников, смешивает по аддитивному процессу. Схема на рис. **B** показывает три **основных** цвета света — красный, зеленый и синий — и цвета, образованные смешением двух основных цветов. Три сложных вместе основных цвета дадут белый. Дополнительные (противоположные) цвета (красный / циан, синий / желтый, зеленый / маджента), будучи смешанными, снова дадут ахроматический (нейтральный) серый или белый. Когда луч света «циан» (голубо-зеленый) накладывается на луч красного света, получается белый свет. Комбинируя эти два цвета в краске, мы получим нейтральный темно-серый или черный — все что угодно, кроме белого.

Это смешение пигментов функционирует согласно субтрактивному процессу. Красная краска почти или совсем не отражает «голубо-зеленый» (циан), а голубо-зеленая краска почти или совсем не отражает красный. Будучи смешанными, они действуют как два фильтра, не отражающих свет, следовательно, получается черный (или нейтральный серый). Все смешанные краски в некоторой степени субтрактивные; то есть смешение всегда слабее, чем по крайней мере один из смешиваемых цветов.



↑ A

Цветовой спектр создается, когда белый свет проходит через призму



↑ B

Цвета смешанного света согласно аддитивному процессу

ЦВЕТОВОСПРИЯТИЕ

Свет

Любые рассуждения о цвете следует начинать с того, что цвет — это продукт света. Поэтому когда **меняется свет, цвет, наблюдаемый нами, тоже меняется**. Какого цвета трава? Зеленого? Трава может быть почти серой на утренней заре, желто-зеленой в полдень и сине-черной ночью. Цвет предметов постоянно преобразуется вместе с освещением. Это простой визуальный факт, но наш мозг настаивает на том, что трава зеленая, хотя глаза видят иное. Такая психологическая компенсация называется **константностью восприятия цвета**. Эффект **константности** приносит пользу людям с древнейших времен, когда началась адаптация и борьба за выживание. Представьте себе, какие бы возникли проблемы, если бы каждый раз, смотря на предмет, мы заново определяли его цвет. Однако именно подобные сомнения привели к тому, что такие художники, как Моне, открыли целый мир цветовых ощущений вокруг нас. Две картины с тополями

↑ A

на берегу реки Эпт (**A** и **B**) типичны для Моне, изучавшего, как **изменяется один и тот же мотив в различных условиях**. Время года, время дня и погодные условия — влияет на изменение освещения и воспринимаемых нами цвета.

Влияние контекста

Сегодняшние художники и студенты (а также авторы книг) находятся в неоплатном долгу перед художником XX века Джозефом Альберсом, который как живописец и преподаватель посвятил свою жизнь изучению цвета и цветовых взаимоотношений. Его книги и картины дают нам бесценные знания о цвете. Многие идеи этих книг — результат размышлений, вынесенных из изучения его работ.

Клод Моне. Тополя на Эпте. 1891. Холст, масло. Галерея Тейт, Лондон, Англия

↑ B

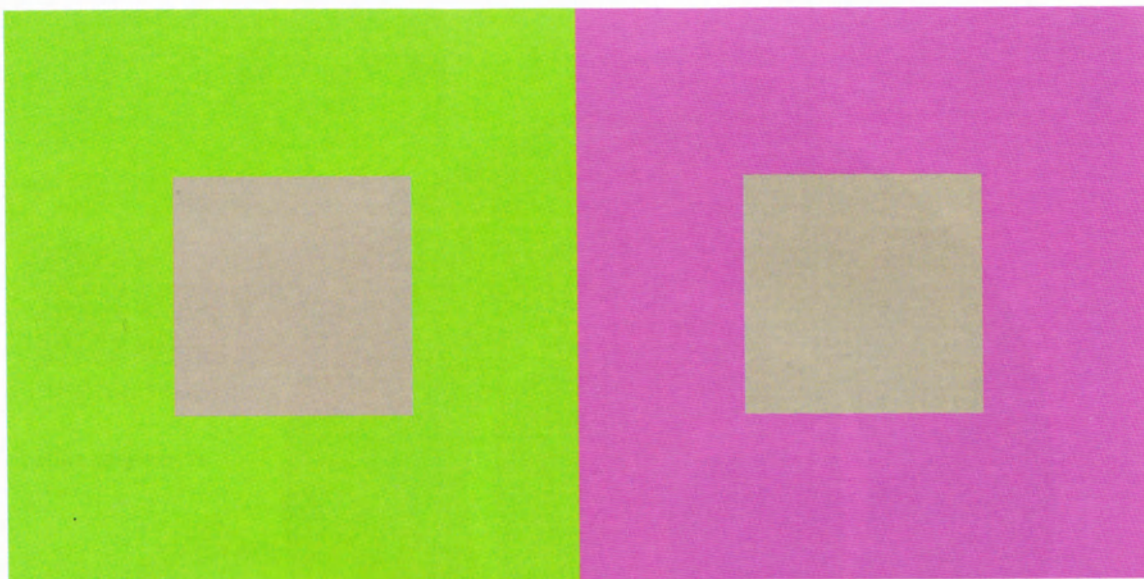
Клод Моне. Тополя. 1891. Холст, масло. Филадельфийский музей искусств

Цвет и его окружение

С концепцией изменения цвета в зависимости от освещения связан другой важный феномен: наше восприятие цвета зависит от окружающего цветового пятна фона. Нам редко удастся воспринимать цвет сам по себе. Обычно мы видим его в сочетании с другими цветами, и визуальные различия иногда впечатляют. Воздействие фона на восприятие цветового пятна хорошо проиллюстрировано на рис. С. Одновременный контраст практически нейтрального цвета с маджентой и зеленым меняет наше

восприятие этого «неопределенного» цвета. На зеленом фоне он кажется более розовым, а на розовом — более зеленым.

Такие манипуляции с нашим восприятием — не просто хитрые «трюки». Иллюстрация С в этом смысле не отличается от того, что мы наблюдаем каждый день: это просто пример воздействия соседства разных цветов на наше повседневное восприятие (в следующих разделах приведены и другие примеры).



↑ С

Серый квадрат смотрится по-разному на двух различных фонах

ЦВЕТ И ТРИ ХАРАКТЕРИСТИКИ ВОСПРИЯТИЯ ЦВЕТА

Первое свойство цвета — это то, что мы называем *собственно цветом*. Это просто название цвета. Красный, оранжевый, зеленый и пурпурный являются цветами. Иногда мы используем слово «*оттенок*» как синоним «*цвета*», но между двумя этими понятиями есть различие. *Цвет* описывает визуальное восприятие различных частей цветового **спектра**. Однако из одного цвета может получиться множество оттенков. Таким образом, хотя основных цветов всего несколько, количество цветов практически безгранично. Розовый, розово-красный, алый, малиновый, кармазинный — это все оттенки одного цвета — красного. Мы понимаем, что мир коммерческих продуктов изобилует названиями цветов: сливовый, колониальный синий, закат в пустыне, золото Майя и авокадо — вот несколько примеров. Эти романтические описания — крайне неточные термины, которые означают только то, что об этом думают производители. У одного и того же цвета (или оттенка) могут быть десятки коммерческих названий. Помимо этого, один цвет может быть назван по-разному в различных цветовых системах. Например, «синий» — сине-фио-

летовый в одной системе и голубой в другой. В одной системе используется термин «*пурпурный*», а в другой — «*фиолетовый*». Старайтесь полагаться не на названия, а на отношения между цветами.

Цветовой круг

Самая известная модель, показывающая отношения между базовыми цветами, — это **цветовой круг (А)**, разработанный в начале XVIII века. Приведенная версия была модернизирована Иоганнесом Иттенсом в XX веке. В данной модели использовано 12 цветов, разделенных на три категории.

Три **основных (первичных)** цвета — это красный, желтый и синий. Из них *теоретически* могут быть получены все остальные цвета. Три **вторичных** цвета — смешение двух основных: красный и желтый дают оранжевый; желтый и синий дают зеленый; синий и красный дают фиолетовый. Шесть **третичных** цветов получаются от смешения основного и расположенного рядом вторичного: синий и зеленый дают сине-зеленый, красный и фиолетовый дают красно-фиолетовый и т. д. Это отправная точка для понимания отношений цветов на круге. Вспомните свои детские эксперименты по сме-



↑ А

12 ступеней цветового круга Иоганнеса Иттена

шиванию цветов. Как часто мы разочарованно смотрели на получившийся серо-буро-малиновый. Мы увидим, что циан, желтый и маджента ближе всего к основным цветам, а красный, синий и зеленый — это основные цвета светового спектра.

Итак, 12-ступенчатый цветовой круг — один из самых распространенных инструментов сегодня. Если вы рассмотрите его внимательнее, то заметите, что дополнительные цвета не совсем соответствуют тем, что приведены на предыдущей иллюстрации аддитивных и субтрактивных первичных цветов. Более того, если вы попытаетесь смешать цвета с этого цветового круга (например, синий и красный, чтобы получить фиолетовый), результаты будут неудовлетворительными.

Три характеристики цвета

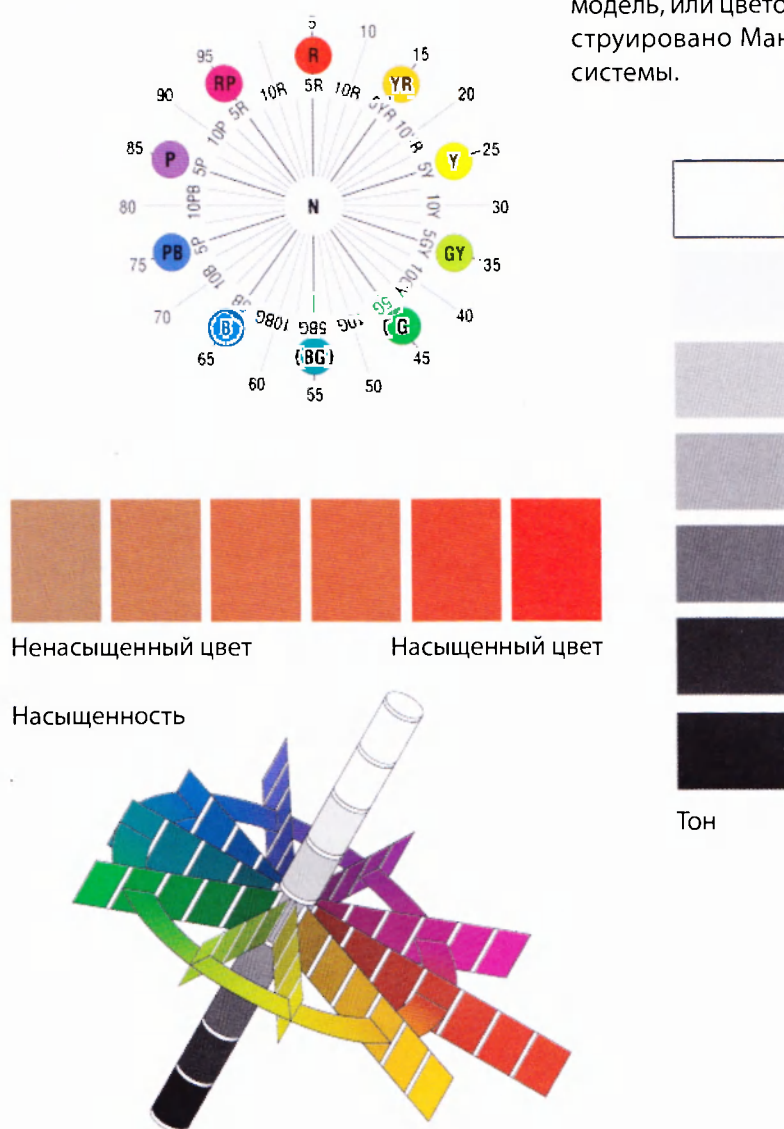
Цветовой круг на рис. В основан на аналогичных визуальных градациях и относится к цветовой системе Манселла. Смешения дополнительных цветов на этом колесе с большей точностью дадут нейтральные цвета (это проверено экспериментально), и значения этих цветов более полезны в прогнозировании результатов смешения красок. На других схемах показаны три характеристики воспринимаемых цветовых отношений:

собственно цвет: положение цвета в спектре или на круге;

тон (или светосила): относительная яркость цвета;

насыщенность (Манселл называет ее «цветность»): относительная интенсивность оттенка, воспринимаемого в цвете.

Эти три характеристики цвета образуют трехмерную модель, или цветовое пространство, которое было сконструировано Манселлом в качестве полной цветовой системы.



↑ В

Часть системы Манселла, цветность Манселла. Предоставлено Gretag Macbeth, Нью-Виндзор, Нью-Йорк

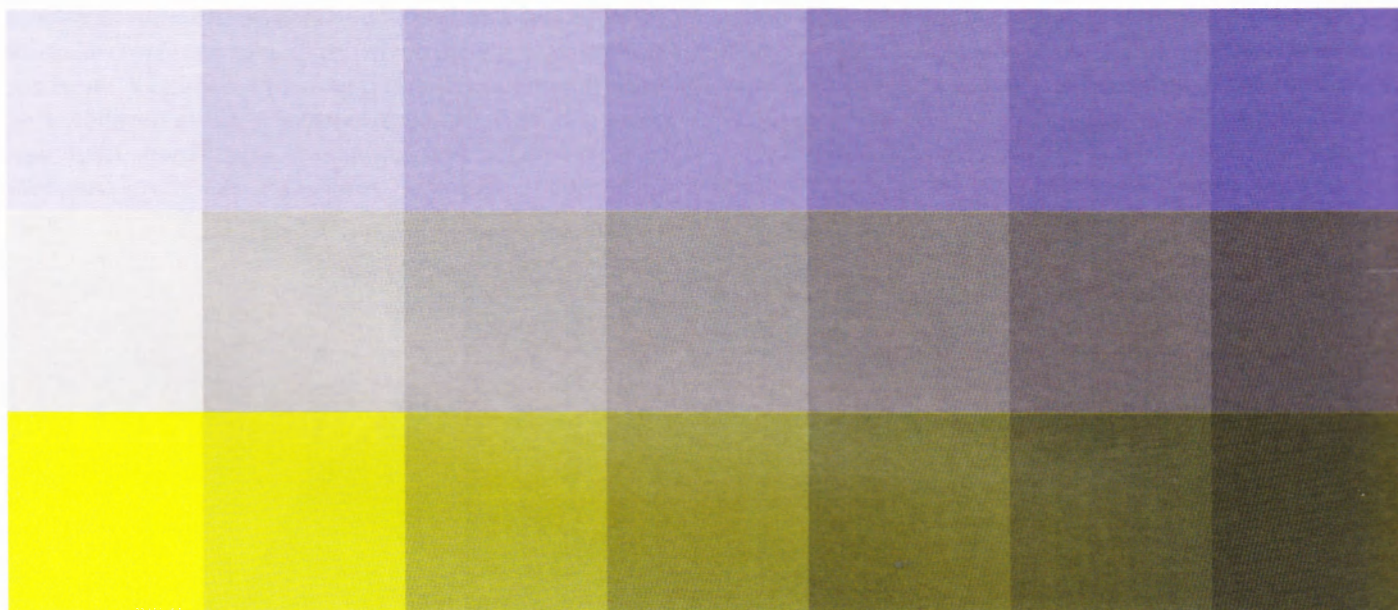
СВОЙСТВА ЦВЕТА

ТОН

Второе свойство цвета — это его **тон (светосила)**, то есть степень насыщенности цвета светом. Добавляя черную или белую краску к цвету, мы изменяем его тон. Белый делает цвет светлее и дает светлый тон с сильной яркостью. Черный делает цвет темнее и дает темный тон со слабой яркостью. Конечно, все индивидуально, но в среднем человек различает минимум 40 светлых и темных тонов одного цвета.

«Нормальный» тон цвета может различаться

Цвета на цветовом круге показаны с присущим им тоном. Этот нормальный тон является чистым цветом, несмешанным и неразбавленным. Нормальный тон желтого и синего, например, абсолютно разный (**A**), поскольку желтый — это цвет светлого тона, на желтой шкале больше темных тонов, чем светлых. На синей шкале больше светлых тонов, так как нормальный синий темнее среднего тона. Присущий цвету тон основан на нашем восприятии, то есть на том, как человеческий глаз считывает светосилу цвета. Это можно увидеть, сравнив тоновые шкалы синего и желтого с расположенной рядом шкалой серого.



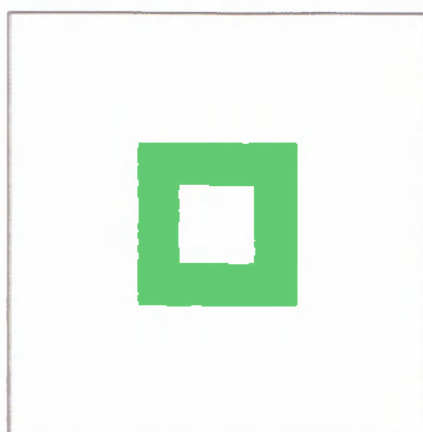
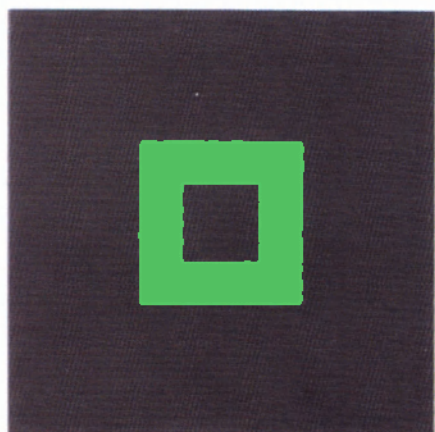
↑ A

Тоновые шкалы синего, серого и желтого с одинаковыми градациями

Изменение тона

Работая с красками и пигментами, вы можете изменить тон цвета, разбавив его. Более прозрачный цвет будет иметь большую светосилу, если его наложить на белый фон. Также светосилу цвета можно изменить, смешав его с другими цветами: например, темный фиолетовый сделает темнее желтый.

Тон, как и сам цвет, может изменяться в зависимости от окружающих цветов. На рис. **В** центральная зеленая область на черном фоне кажется гораздо светлее и ярче, чем на белом.

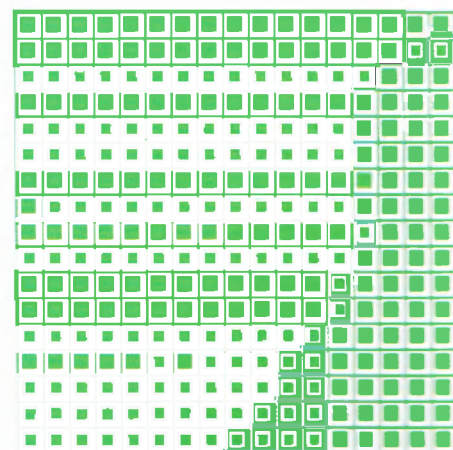
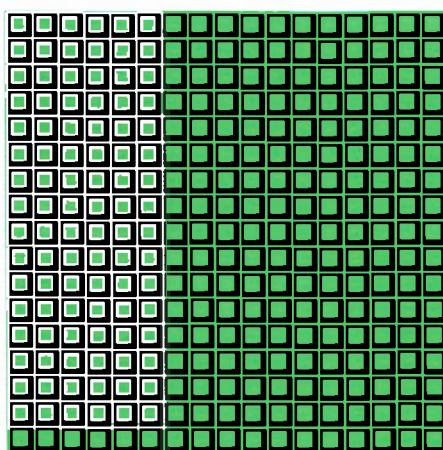


↑ **В**

Кажется, будто цвет имеет разный тон, в зависимости от окружающего цвета

Взаимодействие цветов

Хорошо известно, что восприятие цвета меняется в зависимости от его соседства. Количество и повторы — тоже важные факторы, влияющие на цветовое взаимодействие. Один и тот же зеленый на рис. **В** воспринимается по-разному, будучи «встроенным» в черный или белый фон, как показано на рис. **С**. Здесь белый и зеленый взаимодействуют, смешиваясь (лучше смотреть с расстояния), создавая поле цвета с большей светлотой, чем у зелено-черного варианта.

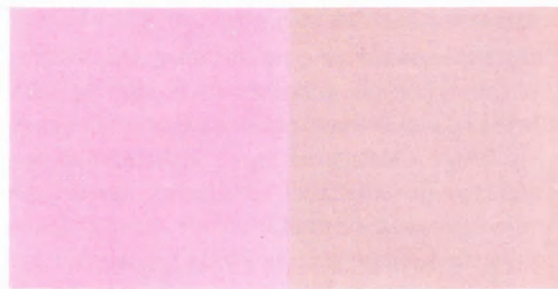


↑ **С**

Визуальное смешение зеленого с черным и белым

НАСЫЩЕННОСТЬ / ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВЕТА

Третье свойство цвета — это **насыщенность** (иногда называемая **цветностью**), или интенсивность цвета. Чистый и несмешанный цвет имеет полную насыщенность, поэтому существует взаимосвязь между тоном (светосилой) и насыщенностью. Смешав черный или белый с каким-либо цветом, мы изменим его светосилу и одновременно насыщенность. Чтобы понять разницу между двумя понятиями, посмотрите на два оттенка (с высокой яркостью) красного цвета на примере **A**. Они обладают почти одинаковым тоном (светосилой), но один назовут «розовым», а другой — «светло-малиновым». Оба оттенка обладают очень разным визуальным действием, и этим различием они обязаны своей относительной насыщенности.



↑ **A**

Два оттенка красного одинаковой светосилы, но разной насыщенности

→ **B**

Дополнительные цвета
нейтрализуют друг
друга при смешении



← **C**

Стол и стулья «Казанова».
Domus Design Collection,
Нью-Йорк

Смешанные цвета с малой насыщенностью

Есть два способа уменьшить насыщенность цвета, сделать его менее насыщенным, более нейтральным, приглушенным. Во-первых, можно смешать цвет с серым. В зависимости от используемого серого вы приглушите цвет, не меняя его тона. Во-вторых, можно смешать цвет с его **дополнительным** цветом — находящимся напротив него на цветовом круге. На иллюстрации **В** показана шкала насыщенности, включающая дополнительные цвета синего и оранжевого. Мы видим две градации насыщенности синего и две градации насыщенности оранжевого с серым посередине. Синий становится более серым, приглушенным, по мере того как в него добавляется оранжевый. То же справедливо и для оранжевого, который превращается в более коричневый, по мере того как к нему добавляется синий. Этот эффект хорошо заметен на фотографии, где оранжевые стулья просвечивают сквозь синий стеклянный стол (**С**). При смешении красок дополнительные цвета нейтрализуются в серый или черный, действуя как фильтр, сродни тому, как стул просвечивает через цветное стекло (вычитательное смешение). В светлом смешанном цвете добавление дополнительного цвета дает белый свет (слагательное смешение). В обоих случаях мы сталкиваемся с эффектом нейтрализации.

Картина Дега (**D**) характеризуется вариациями одного цветового оттенка с разной насыщенностью. Теплый красно-оранжевый варьируется по насыщенности, включая свежие тона и вкрапления коричневого цвета. В отсутствие **других** оттенков эффект насыщенности еще более очевиден.

Остаточное изображение и одновременный контраст

Другой феномен, присущий дополнительному цвету, — это эффект **остаточного изображения**. Если пристально смотреть на область насыщенного цвета в течение минуты или около того и затем взглянуть на белый лист бумаги или на стену, то на мгновение мы увидим область дополнительного цвета. Например, если вы посмотрите на белую стену после разглядывания красной формы, то заметите сине-зеленую форму. Это результат **усталости сетчатки**. Длительное воздействие на нее яркого оттенка приводит к усталости рецепторов, в то время как дополнительный цвет все еще воспринимается.

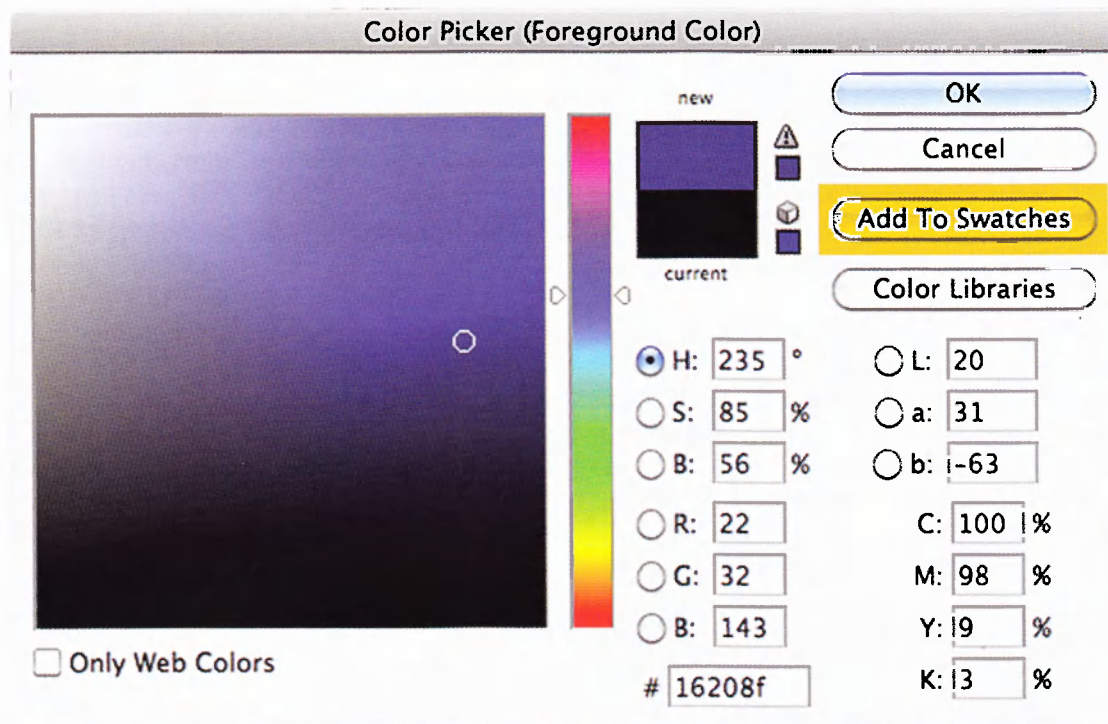
Смешение дополнительных цветов нейтрализует их. Но если дополнительные цвета размещены рядом, они усиливают друг друга за счет контраста. Художники используют этот визуальный эффект, когда хотят подчеркнуть яркость цвета.

См. также подраздел «Дополнительные / триадические цвета» раздела «Цветовые гаммы» на с. 290.



↑ D

Эдгар Дега. После ванны, вытирающаяся женщина. Ок. 1896. Холст, масло. Филадельфийский музей искусств (покупка, имущество покойного Джорджа Д. Уайденера, 1980)



↑ **A**
Палитра Photoshop

СЛАГАТЕЛЬНОЕ СМЕШЕНИЕ И СМЕШИВАНИЕ ПИГМЕНТОВ

Возможно, молодые студенты художественных школ умеют обращаться с цифровой палитрой как аналогом палитры художника (со второй — менее вероятно!). Это относительно недавнее изобретение проливает свет на дискуссию о традиционных пигментах.

Окно «Палитра цветов» в Adobe Photoshop (рис. **A**) содержит все элементы, что мы обсудили выше. Шкалу цветов можно свернуть в круг и получить цветовой круг, и дополнительные цвета получились бы напротив друг друга. Это отношение обозначено 360° — градациями оттенков; 180° (или половина круга) разделяет дополнительные цвета. В окне можно указать номер позиции цвета (буква H), уровень светосилы (буква V) и насыщенность (буква S). Процент содержания основных цветов цвета указан для красного, синего и зеленого (R, G, B), а также для циана, мадженты, желтого и черного (C, M, Y, K). Первый набор предназначен для мониторов, а второй — для типографской печати, принтеров и т. д. Эта палитра может быть использована для определения цвета путем выбора его из поля или путем изменения переменных.

Три палитры ниже (представлено Gamblin Paints) демонстрируют эволюцию палитры художника. Изображение на рис. **B** показывает, какие минеральные краски были доступны художникам начиная с эпохи Ренессанса

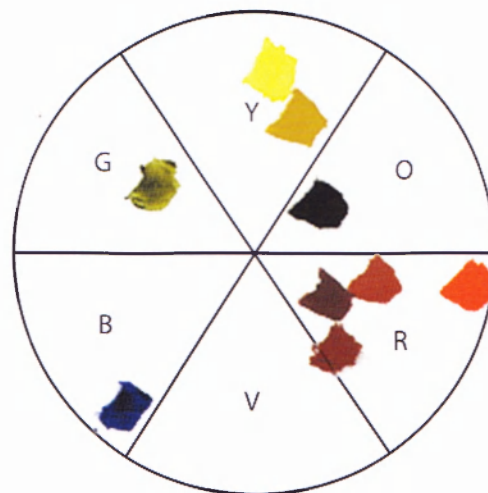
и заканчивая XIX веком. Мы можем оценить экзотическую привлекательность этих редких минералов, из которых получались насыщенные цвета! Они были «спецэффектами» ранней эпохи.

Второй рисунок (**C**) показывает, как палитра развивалась со временем — был добавлен кадмий и другие тяжелые металлы. Таким образом, импрессионисты были в состоянии создавать более насыщенные картины с большим количеством оттенков и пытались передавать яркие и мимолетные цветовые ощущения. Наконец, на рис. **D** представлена современная палитра, которая существенно расширилась, включив органические краски. Эти новые пигменты предлагают более насыщенные оттенки и больше градаций на цветовом круге. В результате возможны более насыщенные смешения: чем ближе цвета на колесе, тем насыщеннее их смешение.

Некоторые современные производители красок предоставляют информацию о цвете, светосиле и насыщенности (или цветности) пигмента. Важно понимать, что насыщенность пигмента не эквивалентна *визуальной* насыщенности. Краска, которая кажется черной при выдавливании из тюбика, например диоксазиновый фиолетовый, и очень насыщена пигментом, становится *визуально* насыщеннее, будучи разбавлена прозрачным растворителем (medium). Так происходит потому, что свет попадает на краску и освещает ее, как витражное

стекло. Цвет, который выглядит насыщенным, когда выдавливается из тюбика, например «яркий пурпурный» (типичная «учебная» краска), на самом деле может быть смешением нескольких пигментов с белилами. У такого цвета будет ограниченный потенциал к смешению, поскольку вы всегда можете добавить белый к «диоксазиновому фиолетовому», но не можете убрать его из «яркого пурпурного».

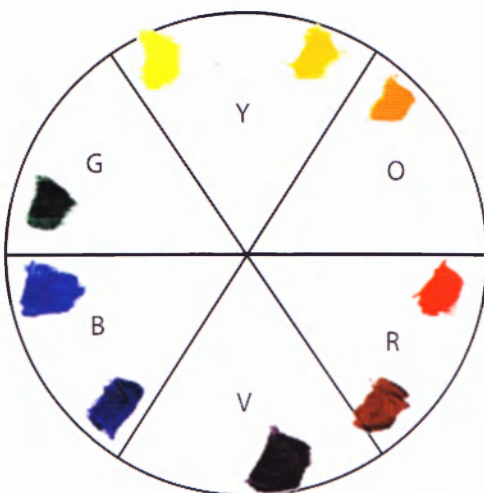
Современная палитра художника и палитра, применяемая в компьютерных программах, таких как Photoshop, позволяют современному студенту получить более полные и разносторонние знания о смешении цветов, чем были у предыдущих поколений. Однако это не гарантирует удачного применения цвета. На самом деле Вермеер и Рембрандт прекрасно управлялись со своими ограниченными палитрами.



Классическая палитра
в цветовом пространстве

← B

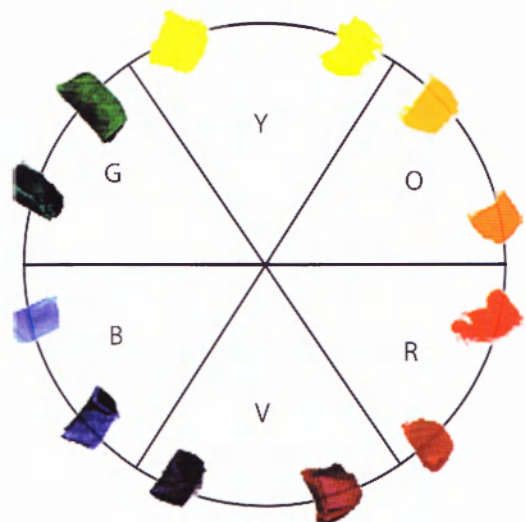
Классическая палитра художника: неаполитанский желтый (оттенок), охра, умбра, киноварь (здесь показан нафтоловый скарлет), венецианский красный, сиена жженная, индийский красный, ультрамариновый синий (ляпис) и богемская земля. Предоставлено Gamblin Paints



Импрессионистская палитра
в цветовом пространстве

↑ C

Импрессионистская палитра: светлый желтый кадмий, темный желтый кадмий, желто-оранжевый кадмий, светлый красный кадмий, ализариновый кармазин, кобальтовый фиолетовый, ультрамариновый синий, небесный синий и виридиан. Предоставлено Gamblin Paints



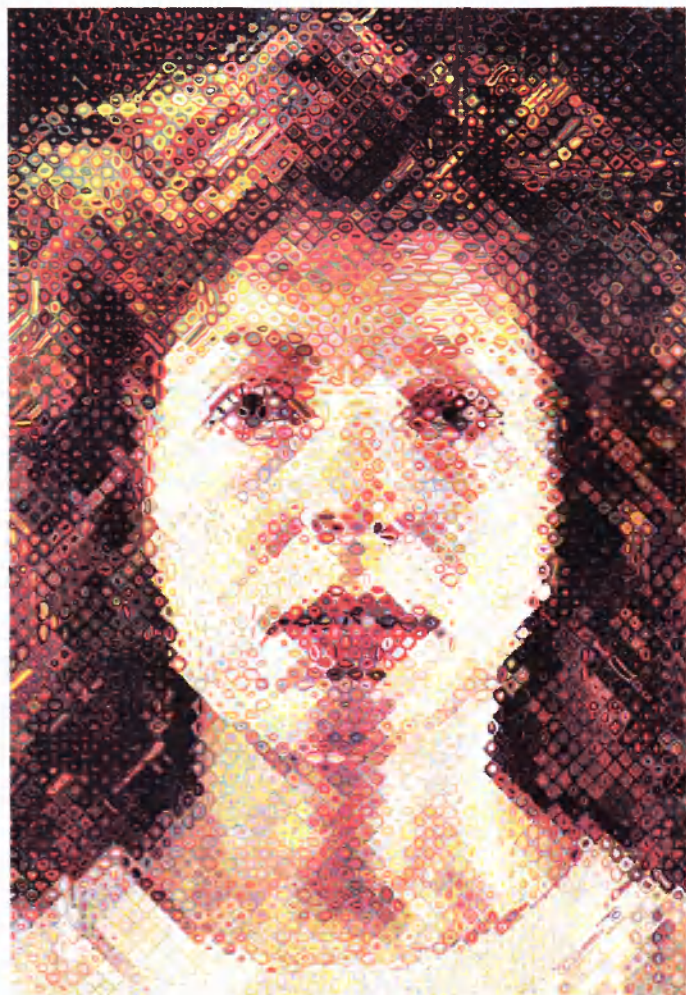
Современная / спектральная
палитра в цветовом пространстве

↑ D

Современная / спектральная палитра: светлый желтый ганза, средний желтый ганза, темный желтый ганза, монооранжевый, нафтоловый скарлет, хинакридоновый красный, хинакридоновый фиолетовый, диоксазиновый пурпурный, фталоцианин, марганцевый голубой, зеленый фталоцианин и изумрудный фталоцианин. Предоставлено Gamblin Paints

ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ СВЕТОВОЙ НАСЫЩЕННОСТИ

Для получения новых цветов путем комбинации пигментов есть специальные руководства. Однако в результате нередко выходят неопределенные, приглушенные цвета. Даже смешивая расположенные рядом на цветовом колесе цвета, вы можете получить менее насыщенные цвета, чем ожидали, и чем дальше друг от друга оттенки, тем субтрактивнее (темнее и приглушеннее) будет результат смешения. Чтобы понять этот процесс, представьте, что пигменты — это фильтры, которые в комбинации приводят к тому, что от окрашенной поверхности отражается меньше света или цвета.



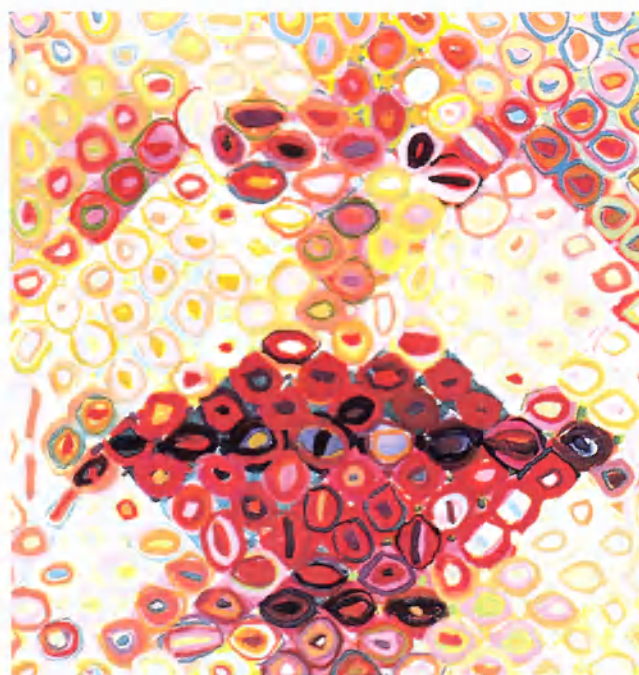
↑ А

Чак Клоуз. Эйприл. 1990–1991. Холст, масло. Предоставлено Галереей Пейс-Вильденштейн, Нью-Йорк

Приемы оптического смешения цветов

Пигмент не может дать яркий, сверкающий цвет. Признавая это, художники (живописцы, граверы, художники по тканям) искали решение проблемы и пробовали различные приемы. Один из таких методов называется **оптическим** (или **визуальным**) **смешением цветов**. Вместо того чтобы смешивать два цвета на палитре, художники помещают два чистых цвета рядом на небольшой поверхности, так чтобы глаз наблюдателя (с определенного расстояния) смешивал их. Или же просто свободно проводят кистью с густым пигментом одного цвета по полю другого цвета. Неравномерное нанесение краски оставляет открытыми части фона. И чистые цвета смешиваются в нашем восприятии, а не на холсте.

Оптическое смешение часто ассоциируется с эпохой постимпрессионизма конца XIX века; его можно видеть в работах таких художников, как Сёра и Ван Гог. В **пуантилизме**, или **дивизионизме**, используются маленькие мазочки краски в виде точек, которые создают различные цветовые ощущения. В некотором роде эти художники предвосхитили слагательное смешение цветов, происходящее на экране. Дисплей вашего ноутбука состоит из тысяч ярких пикселей. Цвета, которые мы видим, — это визуальное смешение основных цветов света: красного, синего и зеленого. Достичь такой яркости на поверхности картины нельзя. Тем не менее



↑ В

Чак Клоуз. Эйприл (фрагмент). 1990–1991. Холст, масло. Предоставлено Галереей Пейс-Вильденштейн, Нью-Йорк



↑ С

Шотландский плед для Band Regimental Tartan (№ 396). House of Tartan, Ltd., Пертшир, Шотландия

художники продолжают исследовать возможности визуального смешения, например наш современник Чак Клоуз в картине «Эйприл» (А). Крупный масштаб портрета гарантирует, что мы в любой ситуации увидим рисунок из цветных точек и что они не сольются при восприятии до конца. На самом деле это наиболее эффектный прием, когда он уместен.

Картина Клоуза состоит из крупных, четких цветовых элементов, как видно на ее фрагменте (В). Ранние произведения художника состояли из более мелких точек и палочек. Их более крупное воплощение в новой работе позволяет нам лучше рассмотреть компоненты «смешения». Очевидно, что чем ближе цветные точки по тону, тем легче они сливаются.

Оптическое смешение в других видах искусства

Идея оптического смешения используется во многих областях. В мозаике, конечно, если смешать красные и синие кусочки, то пурпурных кубиков не получится. Вместо этого небольшие плитки с чистым цветом укладывают вперемешку, чтобы добиться эффекта других

промежуточных цветов. Тот же процесс применяется при создании гобеленов. Ткачи работают с ограниченным количеством окрашенных нитей, но могут переплести их так, что на расстоянии они смешиваются и возникает ощущение многих оттенков различного тона и насыщенности. На иллюстрации С показана «шотландка», демонстрирующая данный феномен. С определенного расстояния кажется, будто ткань — это узор из многочисленных цветов разной светосилы. Если мы рассмотрим ткань вблизи, то увидим, что в ней переплетены с различной плотностью всего три цветные нити, они и создают все визуальные вариации.

Вариант техники, примененной в пуантилизме, сегодня используется ежедневно в типографиях в ходе фотомеханического изготовления форм для печати цветных изображений. Все разнообразие цветов, что мы видим на печатных репродукциях, в том числе на страницах этой книги, как правило, образовано мельчайшим узором (растром), состоящим из мелких точек, всего четырех основных цветов. Точки такие крошечные, что мы не увидим их, пока не воспользуемся увеличительным стеклом.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЦВЕТА ОРГАНАМИ ЧУВСТВ

«Холодные» цвета? «Теплые» цвета? Может показаться странным, что такие определения используются для описания визуального ощущения цвета, поскольку данные понятия относятся к осязанию, а не к зрению. Тем не менее нам всем известны эти термины, и они по-прежнему применяются по отношению к цветам. Ассоциируя цвета с объектами, мы связываем цвет с физическими ощущениями. Поэтому красный, оранжевый (огонь) и желтый (солнечный свет) определяются как теплые цвета. Аналогично синий и изумрудно-зеленый (небо, вода) вызывают ощущение прохлады.

Психологический эффект

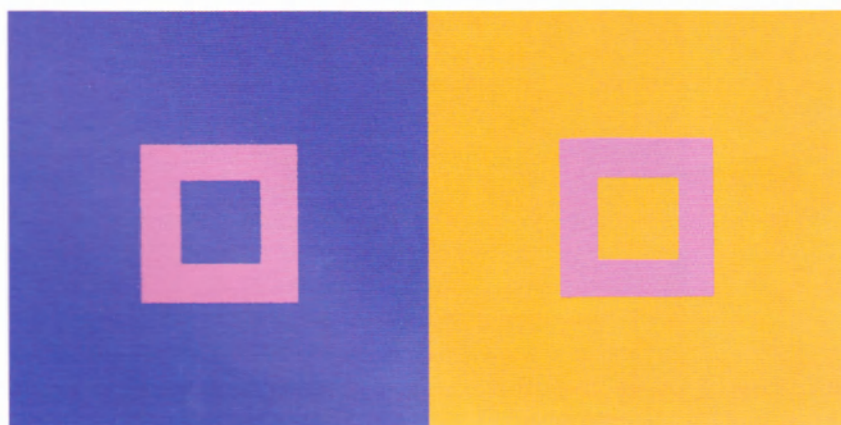
Если прикоснетесь к области, покрашенной красным, вы, разумеется, не получите ожог, но когда мы смотрим на красный, то, действительно, у нас возникает ощущение тепла. Пусть эффект чисто психологический, зато результат более чем реальный. Возможно, вы читали о работниках из офиса с синими стенами, которые жаловались на холод и на самом деле заболевали. Проблема была решена не регуляцией температуры в помещении, а перекрашиванием стен в теплые коричневые тона.

Архитектурная инсталляция Джеймса Таррела (А) демонстрирует поразительный контраст холодного и теплого. Отверстие в крыше, через которое видно небо, едва различимо и не имеет никаких ожидаемых архитектурных деталей, только открывает небо. Этот синий контрастирует с теплым освещением интерьера. Освещение лампами накаливания, например, дает такое тепло (ассоциирующееся с уютом домашнего очага), что людям психологически тяжело переходить на более нейтральное флуоресцентное освещение, несмотря на то что оно экономит электроэнергию и правильнее с точки зрения защиты окружающей среды.



↑ А

Джеймс Таррел. Встреча. 1986



↑ В

Красно-пурпурные квадраты, кажущиеся разными, на самом деле одинаковые

Цветовой контекст имеет значение

Обычно оттенки от желтого до красно-фиолетового мы воспринимаем как теплую сторону цветового круга, а оттенки от желто-зеленого до фиолетового — как холодную. Визуальные эффекты сильно разнятся и в значительной степени зависят от окружения, в котором мы видим цвет. На рис. **В** пурпурная форма кажется теплой, будучи окруженной синим фоном, и воспринимается как холодная на оранжевом фоне. Джозеф Альберс описывал это следующим образом: если вы подержите руки под струей горячей воды, а потом опустите их в воду комнатной температуры, она покажется прохладной. Если вы подержите руки в ледяной воде и снова опустите их в воду комнатной температуры, она покажется теплой — одинаковая температура, но разное ощущение.

Свет и тень

Поскольку теплые цвета кажутся расположенными ближе к нам, а холодные — дальше от нас, художники используют отношения между ними для создания ощущения глубины и объема. вспомните, как на пейзаже уходят вдаль голубые горы. Зимний пейзаж Нила Уэлливера на рис. **С** иллюстрирует эту идею. Яркий снег освещается сильным солнечным светом, а тени отражают голубое небо. В действительности эти тени по цвету ближе к клочку неба, отраженному в луже воды.



↑ С

Нил Уэлливер. Уступ с проталиной. Холст, масло

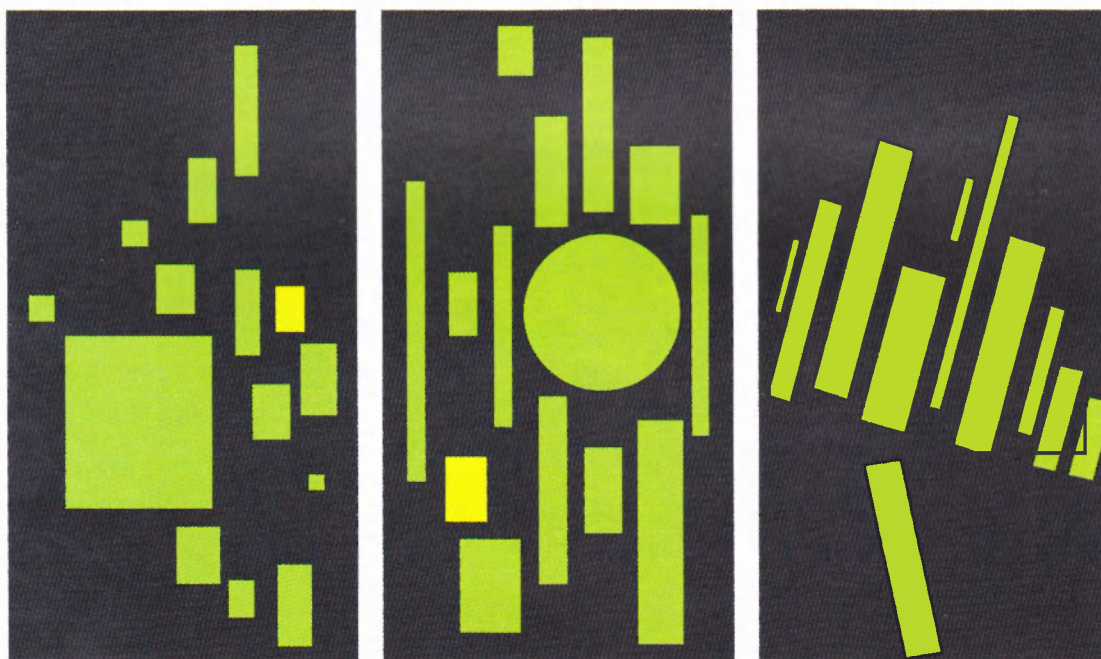
ДОМИНИРУЮЩИЙ ЦВЕТ

Визуальный центр произведения искусства притягивает внимание зрителя и, естественно, должен быть тщательно продуман художником. Часто цвет выбирается в качестве средства, обеспечивающего этот эффект, — возможно, как самый прямой способ. Продумывая, где и как создать визуальный центр, мы просчитываем: можем ли мы использовать более крупный размер, изменить форму или изолировать предмет от остальных. Рисунок **A** демонстрирует, что цвет доминирует над тремя

остальными способами. Как вы видите, акцентирующий цвет не сильно отличается по тону или интенсивности. Конечно, такие контрасты усилили бы эффект. Но рис. **A** показывает, что цвет по самой своей природе управляет нашим вниманием.

Цвет привлекает внимание

Иногда художнику или дизайнеру нужно создать конкретный визуальный центр (центр внимания), на который наблюдатель обратит внимание в первую очередь.



← **A**

Цвет — настолько сильный визуальный элемент, что будет доминировать над остальными способами создания акцента

→ **B**

«Музыка». P&G Glide Dental Floss Campaign. Saatchi & Saatchi, Нью-Йорк. Креативные директора Тони Грейнджер, Ян Якобс, Лео Премутико. Арт-директор Менно Клуин. Копирайтер Икаро Дориа. Фото Дженни ван Соммерс



Яркий, живой цвет, например желтый в рекламе зубной нити **(В)**, создает такой центр притяжения. Форма или позиция слов «boy bands» никогда не создала бы его, если бы была черно-белая. Здесь акцент сделан не на самом продукте, скромно уместившемся на переднем плане. Это запоминающаяся и ироническая реклама зубной нити с акцентом на «раздражитель», который необходимо «вычистить».

Необычная композиция осенних листьев на фотографии «Вяз» Энди Голдсуорси **(С)** показывает, насколько сильным акцентом, преобладающим над другими элементами, может быть цвет. Здесь Голдсуорси разорвал одинаковые темные и желтые листья и приложил темную

половину одного листа к желтой половине другого листа такой же формы. Эти сложенные листья образуют рамку, которая содержит множество других желтых листьев, выделяющихся на фоне остальных, темных и тусклых. В результате желтая форма выделяется, а темные листья внутри желтого круга выглядят так, будто их покрасили.

В каждом из приведенных примеров желтый — доминирующий и привлекающий внимание цвет. На рис. **А** желтый создает акцент в окружении зеленых форм. На рис. **В** желтый доминирует в преимущественно светлой композиции, а на рис. **С** тот факт, что желтый является ярким цветом, приводит к его доминированию на фоне темной композиции.



Энди Голдсуорси. Вяз. Лес Миддлтона. 1980. Йорк.
Из Andy Goldsworthy: A Collaboration with Nature
(New York: Harry N. Abrams, 1990)

ДОСТИЖЕНИЕ РАВНОВЕСИЯ В АСИММЕТРИЧНОЙ КОМПОЗИЦИИ

В отличие от симметричного равновесия, асимметрия базируется на идее использования отличающихся друг от друга элементов по обе стороны от центральной оси. Чтобы создать визуальное равновесие, эти элементы должны быть одного веса или быть одинаково привлекательными.

Использование цвета для придания равновесия композиции очень распространено, и этот прием можно обнаружить в произведениях искусства различных стилей и эпох. На первый взгляд, «Кролик» Уэйна Тибо (А) имеет простейшую композицию: белый кролик помещен в центр белого поля. Голова кролика — естественный центр композиции, который направляет наше внимание на левую часть картины. Интенсивная синяя тень в правой части уравнивает ее.

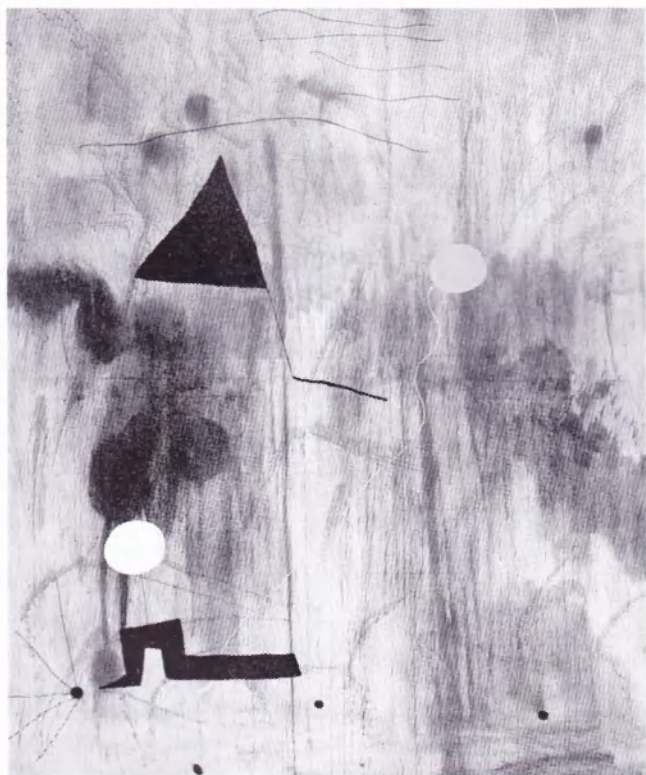


↑ А

Уэйн Тибо. Кролик. 1966. Бумага, пастель. Из коллекции миссис Эдвин А. Бергман. Art © Wayne Thiebaud / Licensed by VAGA, Нью-Йорк

Равновесие цвета и тона

Сравнение рис. В и С проиллюстрирует эту идею. На рис. В картина Хуана Миро дана в черно-белом варианте.



↑ В

Хуан Миро. Рождение мира. Монтроч, лето 1925. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк (приобретено через анонимный фонд, фонды мистера и миссис Джозеф Слифка и фонды Армана Г. Эрпфа, дар художника)



↑ С

Цветной вариант картины В показывает, как цвет создает баланс в композиции



На этой репродукции картина может показаться несбалансированной. Кажется, будто левая часть с контрастным белым кругом, черным треугольником и неровной прямоугольной формой вызывает больший визуальный интерес, чем правая сторона, где формы менее четко очерчены, а контрасты яркости незначительны. Но на картине в цвете баланс тут же становится очевидным (С). Круг справа — на самом деле ярко-красный. Этот очень живой цвет притягивает внимание к преимущественно нейтральной картине и уравнивает элементы слева.

Динамика равновесия и неуравновешенности

«Арлекин» Пикассо (D) демонстрирует специфический вид равновесия. Обе части композиции как будто качаются назад и вперед вокруг оси, которая проходит через «глаз», или точку поворота, в центральной верхней части картины. Расположенные напротив под наклоном коричневые и синие плоскости создают радиальное равновесие. Чередующиеся цвета (включая черный и белый) повторяются в сбалансированном, но асимметричном построении.

Картина Жерома (E) демонстрирует эффект, противоположный тому, что имеет картина Миро (C). Небольшое красное пятно, создающее равновесие у Миро, обеспечивает динамическую неуравновешенность у Жерома. На рис. E красный цвет формирует визуальный центр на кульминации драмы в левой части. Хотя композиция сбалансирована уходящими фигурами справа, также привлекающими к себе внимание, вне всяких сомнений, именно из-за красного акцент больше падает на левую часть.

↑ D

Пабло Пикассо. Арлекин.
Париж, конец 1915. Холст,
масло

→ E

Жан-Леон Жером. Дуэль
после маскарада. 1857–1859.
Холст, масло



ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЦВЕТА

Воздушная перспектива

Атмосфера Земли рассеивает короткие волны голубого цвета, окрашивающего небо, идущие от объектов, которые отступают на задний план и растворяются в воздухе (**А**). По мере удаления объектов яркие цвета становятся более нейтральными, оказываясь в конце концов серо-синими. Контрасты тона и цвета сильнее выражены на переднем плане и мало выражены вдали. Это явление настолько хорошо нам знакомо, что мы интерпретируем холодные цвета как отдаляющиеся от нас, даже в абстрактных композициях.

Ощущение пространства создается не только в предметной живописи, например в пейзажах. В диптихе Алана Коте (**В**) в беспредметной композиции представлены рядом две пространственные реальности. Левая часть характеризуется большим цветовым разнообразием: оттенки красного и синего на желтом фоне. В правой части цветов меньше, но зато они контрастны по тону и насыщенности. Красные параллелограммы справа висят в пространстве и выступают из темного фона. Слева розовые и голубые фигуры помещены в неглубокое пространство и как будто вибрируют на желтом фоне. Не сразу

можно заметить, что есть еще две желтые фигуры слева и две темно-красные фигуры справа. Эти слабые отличия, постепенно становящиеся очевидными для нашего восприятия, усиливают ощущение пространства. Например, темно-красный за парящими формами более холодный и подчеркивает теплоту параллелограммов.

Использование цвета для акцентирования плоскостности

Картина Дэвида Хокни «Малхолланд-Драйв: дорога к мастерской» (**С**) в значительной степени отличается от картин **А** и **В**. Хокни сознательно уплощает и сжимает пространство, добиваясь этого эффекта цветом. Холмы, перелески и вышки линии электропередач — узнаваемые предметы пейзажа, но формы, цвета и общий рисунок композиции напоминают безумный квилт. Даже напоминающая карту орнаментация в верхней части картины подчеркивают общую плоскость композиции. Здесь теплый оранжевый одновременно является и передним, и задним планом. Синий в нижней части картины может быть и передним планом, и восприниматься как отдаленная часть пейзажа.

См. также подраздел «Воздушная перспектива» раздела «Способы передать глубину» на с. 214 и раздел «Светотень и пространство» на с. 260.

→ **А**

Ашер Браун Дюран. Родственные души. 1849. Холст, масло.
Предоставлено Музеем американского искусства Кристалл-Бриджес, Бентонвилль, Арканзас





↑ В

Алан Коте. Без названия. Холст, акрил



↑ С

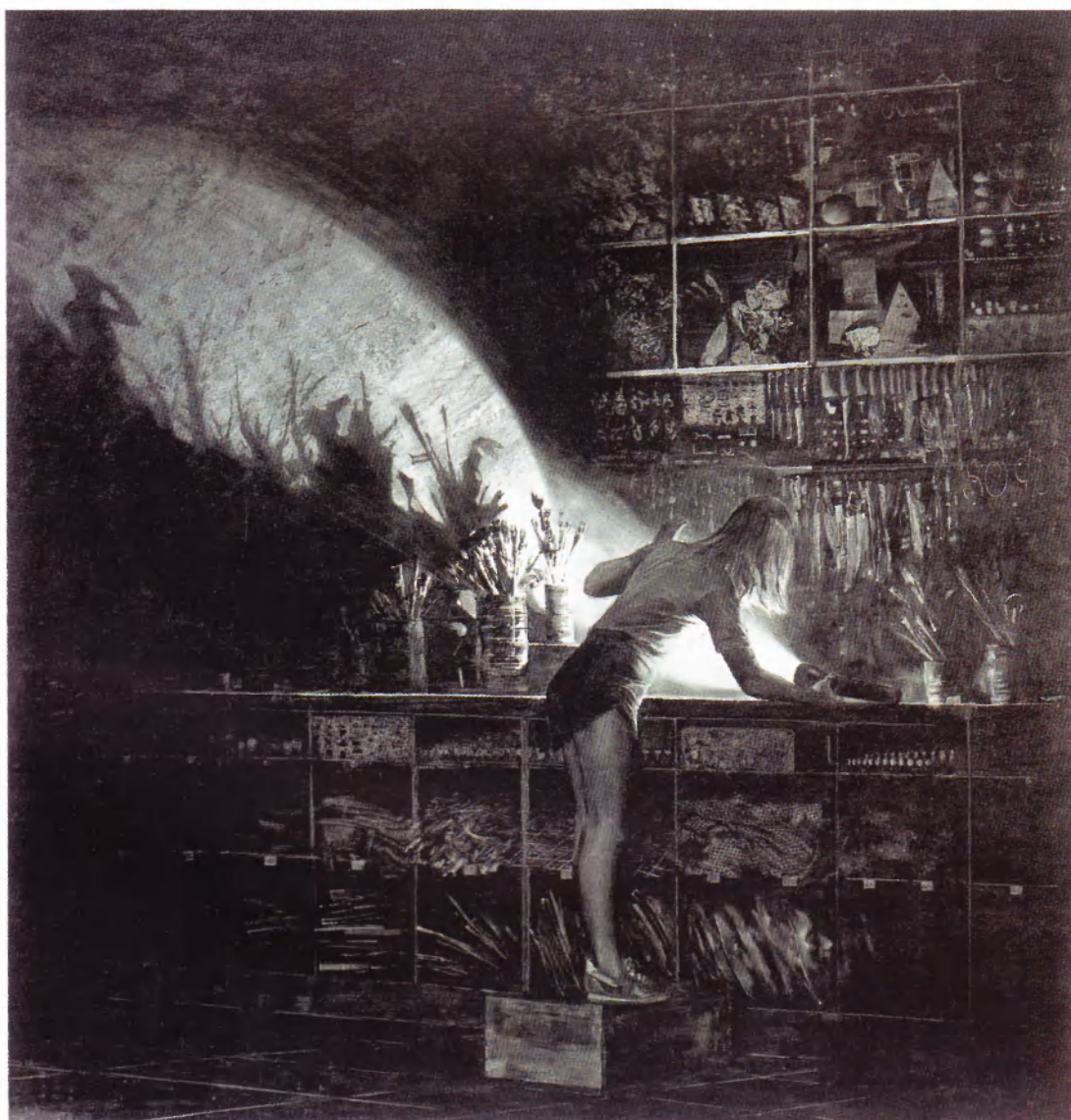
Дэвид Хокни. Малхолланд-Драйв: дорога к мастерской. 1980. Холст, акрил. Музей искусств округа Лос-Анджелес (приобретено через наследия Ф. Патрика Бернса)

МОНОХРОМНЫЕ / СБЛИЖЕННЫЕ ЦВЕТА

Определенные цветовые схемы задумываются как **цветовые гармонии**. Эти гаммы сгруппированы по простым отношениям между цветами. Они могут объяснять эти отношения и часто встречаются в природе, но их использование не является залогом успеха при разработке дизайнерского решения, как может показаться из-за слова «гармония». Наоборот, о музыке, которая строится только на гармонии, мы обычно думаем как о «фоновой музыке». Аналогично гармония цветов может казаться чересчур простой или быть частью более сложной композиции.

Монохромная цветовая гамма

Монохромная цветовая гамма состоит только из одного цвета. Цвет варьируется по тону, в гамму могут быть включены белый или черный. Изображение на рис. **А** — это монохромная картина. Как объяснял Марк Танси, монохром объединяет изображение, созданное из монтажа фотографий. Различные источники связываются благодаря палитре только одного цвета. Также монохром усиливает акцент на форме или фактуре. На картине Танси он к тому же создает эффект фотографии, напоминающая цианотипию или тонированную фотографию.



↑ **А**

Марк Танси. Дочь мастера на все руки. 1987. Холст, масло. Коллекция Эмили Фишер Ландау, Нью-Йорк

Сближенная цветовая гамма

В сближенной цветовой гамме объединены несколько цветов, расположенных рядом на цветовом круге. Они могут быть различными по тону. Ткань навахо (В) показывает, какую гармонию придает сближенная цветовая гамма дизайнерскому решению. Цвета этого одеяла расположены рядом с красным на цветовом круге.

Тональность

Мы часто говорим о тональности дизайна или картины. Тональность — это доминирование, или визуальная значимость цвета, который распространяется по всей цветовой структуре, несмотря на наличие других цветов. Сближенная цветовая гамма может иметь доминирующую тональность, как показано на рис. С. Здесь тональность указывает на сильный источник красного цвета.



↑ В

Одеяло/ковёр навахо. Ок. 1885–1895. Музей естественной истории округа Лос-Анджелес (коллекция Уильяма Рэндольфа Хёрста)

↓ С

Элизабет Пейтон. Джулиан. 2005–2006. Гравюра на дереве (укиё-э), 55 цветов, отпечатано вручную



ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ / ТРИАДИЧЕСКИЕ ЦВЕТА

В гамму **дополнительных** цветов, как подразумевает название, входят цвета, находящиеся друг напротив друга на цветовом колесе. Эта комбинация вызывает сильный контраст, как, например, на картине Стюарта Дэвиса «Виза» (**A**). Эта картина обладает графическими свойствами крупного рекламного щита. Контраст дополнительных цветов, в данном случае мадженты (буквы) и зеленого (фон), — часто используемый в рекламе прием для привлечения внимания.

Составная гамма дополнительных цветов

Составная гамма дополнительных цветов такая же, как обычная гамма дополнительных цветов, только в нее еще входят цвета, расположенные рядом с одним из цветов, образующих дополнительную пару. Например, небо на рис. **B** сбалансировано тонами желтого и оранжевого, которые находятся на цветовом круге рядом с дополнительным цветом синего. Такие сложные решения, как на рис. **B**, гораздо более распространены, чем простая пара дополнительных.



Complimentary versus Analogous Colors



↑ **A**

Стюарт Дэвис. Виза. 1951. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк (дар миссис Гертруды А. Меллоун). Art © Estate of Stuart Davis / Licensed by VAGA, Нью-Йорк. Цифровое изображение © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, Нью-Йорк

Триадная цветовая гамма

Триадная цветовая гамма состоит из трех цветов, расположенных на цветовом круге на одинаковом расстоянии друг от друга. Красный, желтый и синий — самый распространенный пример. Три цвета образуют треугольник на цветовом круге и создают равновесие. Это справедливо и для тех случаев, когда красный, желтый и синий — неяркие, приглушенные, как на картине Вермеера «Девушка с жемчужной сережкой» (**C**). Красный, желтый и синий часто используются в комбинации с простым контрастом белого и черного, что мы можем видеть на данной картине.

Создание цветовых гамм

Цветовые гаммы, или гармонии, больше распространены в таких сферах дизайна, как интерьер, плакат и упаковка, чем в живописи. В живописи цвет часто используют интуитивно, и многие художники отвергли бы идею работы с цветами по определенной формуле. Но знание этих гармоний помогает дизайнеру целенаправленно спланировать визуальные эффекты, которые он хочет видеть в финальном результате. Более того, цвет может создать визуальное единство, неочевидное в первоначальном замысле. Хотя цели дизайнерской разработки могут быть различны, нередко чем сложнее и разнообразнее диапазон форм, тем больше пользы принесет строгий контроль цвета. Обратное также будет справедливым.



↑ **B**

Винсент Ван Гог. Желтый дом. 1888. Холст, масло. © Музей Ван Гога, Амстердам, Нидерланды / Бриджменская библиотека искусств



↑ С

Ян Вермеер. Девушка с жемчужной сережкой. Ок. 1665–1666. Холст, масло. Маурицхейс, Гаага

ДИСГАРМОНИЯ ЦВЕТОВ И ВИБРАЦИЯ ЦВЕТА

НЕОЖИДАННЫЕ СОЧЕТАНИЯ

Дисгармония цветов — противоположность их гармонии. Сочетание негармонирующих друг с другом цветов может вызывать визуальное чувство беспокойства. У негармонирующих цветов нет сходства основы (как у сближенных цветов), и они не уравнивают друг друга (как дополнительные цвета-контрасты).

Термин «дисгармония» сразу вызывает негативную реакцию. Жизненный разлад, разлад в отношениях, например, не могут служить источником приятного чувства, но часто они дают стимул или вызывают волнение. Сходным образом дисгармония может быть очень полезна в искусстве и дизайне.

Использование дисгармонии для создания визуального интереса

Умеренная дисгармония приводит к впечатляющим, притягивающим взгляд сочетаниям цветов. Мир моды так много и часто эксплуатировал эту идею, что сегодня умеренно дисгармоничные сочетания стали обыденностью. Нота цветовой дисгармонии в живописи или дизайне вносит элемент неожиданности и помогает в выражении конкретных тем или идей. Плакат быстрее привлечет к себе внимание, если поразит цветовыми сочетаниями.

Когда-то были выработаны определенные правила, согласно которым одни сочетания цветов признавались гармоничными, а других нужно было избегать, так как



↑ **A**

Чистый оранжевый и красно-пурпурный



↑ **B**

Те же цвета, более близкие по тону



← **C**

Вольф Кан. Симфония цвета/деревя. 1994. Холст. масло. Галерея Грейс Боргенихт, Нью-Йорк. Art © Estate of Wolf Kahn / Licensed by VAGA, Нью-Йорк

они «не подходили друг другу». Сочетание розового и оранжевого немыслимо, даже соединение синего и зеленого было под подозрением. Сегодня эти постулаты кажутся смешными, мы более свободно обращаемся с цветами, составляя неожиданные сочетания.

Раньше показанную на рис. **A** пару — оранжевый вместе с красно-пурпурным — называли дисгармоничной, что типично для далеко отстоящих друг от друга на цветовом колесе цветов, не являющихся дополнительными. На рис. **B** эффект дисгармонии еще сильнее, поскольку красно-пурпурный высветлен до того же тона, что и оранжевый.

Вольф Кан в «Симфонии цвета/деревя» (**C**) использует все возможности сочетания красно-пурпурного с оранжевым. Цвета как по волшебству передают осеннюю листву и словно создают свет.

Конфликтующие цвета

На определенные сочетания цветов бывает тяжело смотреть. В таком случае наши глаза испытывают затруднение, пытаясь воспринять их одновременно. Красный и циан имеют буквально вибрирующую границу, если они одинаковы по тону и насыщенности (**D**). Это справедливо для некоторых цветов, когда они сочетаются попарно и одинаковы по тону, но сильнее всего **вибрация цвета** проявляется в сочетании красного с синим и зеленым. Обратите внимание, что квилт на рис. **E** — это дань уважения Паулю Клее, репродукция картины которого приведена на с. 53 в главе 2. В работе Пауля Клее представлено парное сочетание красного и зеленого. Интересно сравнить два цветовых мира в одинаковой по рисунку сетке.



↑ **D**

Красный и циан имеют вибрирующую границу, если оба характеризуются высокой насыщенностью и одинаковы по тону



↑ **E**

Дебора Пентак. Квадраты Клее II. 1995. Хлопковый квилт, окрашенный вручную



↑ А

Джорджо Моранди. Натюрморт. 1939. Холст, масло. Музей Моранди, Болонья

ЛОКАЛЬНЫЙ, ОПТИЧЕСКИЙ, ПРОИЗВОЛЬНЫЙ ЦВЕТ

Цвет используется в живописи тремя основными способами. Художник может применить то, что называется **локальным цветом**. Это цвет предмета при обычном дневном свете. Локальный цвет — объективный цвет, который, как мы «знаем», имеют предметы: трава зеленая, бананы желтые, яблоки красные. Применение локального цвета базируется на наших представлениях о цвете предмета. Вследствие этого данный подход ассоциируется у нас с детскими книгами, наивным искусством и другими простыми способами репрезентации.

Свет влияет на цвет

С визуальной точки зрения красный цвет яблока может радикально измениться в зависимости от освещения. Поскольку цвет — это свойство света, цвет любого объекта меняется на закате, при лунном свете или искусственном освещении. Художник, воспроизводящий эти визуальные эффекты, использует оптический свет, то есть тот, что мы видим, а не тот, что мы думаем, что видим.

Джорджо Моранди был очень восприимчив к тому цвету, который он видел в действительности. Каждый из предметов на рис. А можно считать «белым», если рассматривать их каждый в отдельности. На этом натюрморте нам предлагается рассматривать тонкие оттенки нейтральных цветов. При различном освещении они все

могут измениться, как мы можем наблюдать в его других работах. Моранди показывает, что колорист не тот, кто пользуется яркими цветами спектра или цветового круга.

В театре художники по свету и осветители управляют освещением, создавая настроение, пространство и направляя внимание на главных актеров, как на рис. В. Освещение может компенсировать недостаток визуальной информации для сидящих далеко от сцены зрителей. Локальный цвет на рис. В перекрывается освещением.

Субъективное использование цвета

Художник нередко выбирает произвольные цвета субъективно, без привязки к цветам, наблюдаемым в природе. Художник отдает предпочтение тем или иным цветам по эстетическим или эмоциональным причинам или в зависимости от художественного замысла. Композицию картины Милтона Авери «Белый петух» (С) составляют крупные цветные пятна. Синее дерево и оранжево-розовое небо — яркий пример субъективного выбора цвета. При этом исходный цвет иногда сложно определить, поскольку многие художники позволяют себе вольно его трактовать. Пренебрег ли художник теми цветами, что видел, или он просто усилил и утрировал их? Розовые холмы и линия зеленых деревьев могут быть усиленным цветом, а синее дерево является, скорее, субъективным решением передвинуть синий с неба и поместить его в листву.



↑ В

Сцена из «Кандида» Леонарда Бернштейна и Ричарда Уилбера. Театральный факультет Государственного университета Огайо

DB #
MODULE

Local versus Optical Color

← С

Милтон Авери. Белый петух. 1947. Холст, масло. Музей Метрополитен (дар Джойс Блаффер фон Ботмер, 1975)

ЦВЕТ ВЫЗЫВАЕТ ОТВЕТНУЮ РЕАКЦИЮ

«У тебя сегодня явно черная меланхолия».

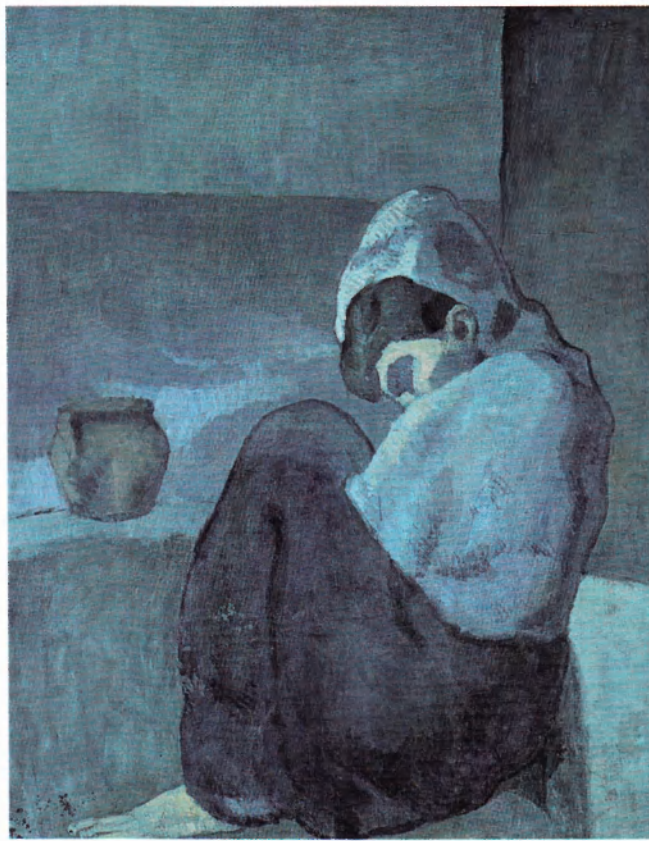
«У меня как красная пелена перед глазами появилась, когда она солгала мне».

«Я позеленел от зависти, когда увидел их новый дом».

Эти утверждения эмоциональны. Говорящие выражают свою эмоциональную реакцию, и иногда отсылка к цвету делает мысль яснее, так как цвет апеллирует к нашим эмоциям и чувствам. Для художников, которые хотят вызвать эмоциональную реакцию у зрителей, использование **эмоциональности цвета** — самый эффективный способ. До того как мы вникнем в сюжет или рассмотрим формы, цвет уже создаст атмосферу, на которую мыотреагируем.

Цвета вызывают эмоции

В самом простом и понятном случае мы обычно распознаем так называемые теплые и холодные цвета. Желтые, оранжевые и красные тона вызывают у нас инстинктивное ощущение тепла, счастливые и радостные реакции. Холодные синие и зеленые тона автоматически ассоциируются с более спокойными, но менее дружелюбными чувствами и могут выражать меланхолию (**A**) или депрессию. Конечно, это слишком общие утверждения, поскольку сочетание цветов — это не раз и навсегда зафиксированное явление, и художник может повлиять на наши реакции за счет светосилы и насыщенности выбранных цветов. Произведение Арчибальда Мотли «Обретение



↑ **A**

Пабло Пикассо. Скорчившаяся женщина. 1902. Холст, масло. Государственная галерея, Штутгарт



← **B**

Арчибальд Мотли. Обретение религии. 1948. Холст, масло. Коллекция Арчи Мотли и Валери Джеррард Браун, Эванстон, Иллинойс. Исторический музей Чикаго



↑ С

Леон Голуб. Наемники IV. Холст, акрил. Частная коллекция, предоставлено художником. Art © Estate of Leon Golub / licensed by VAGA, Нью-Йорк. Фотография, предоставлено Ronald Feldman Fine Arts

религии» (В) показывает, как картина с преобладающим синим цветом может передавать ощущение праздника.

Тема и контекст

Произведения, цвета которых вызывают эмоциональную реакцию и в то же время привязаны к сюжету, весьма распространены. Плоский красный фон на картине Леона Голуба «Наемники IV» (С) напоминает кровь и подразумевает насилие, ассоциирующееся с угрожающими фигурами наемников. Насыщенный красный как будто выдвигает фигуры на нас, повышая нашу эмоциональную реакцию на тему картины. «Грязные» цвета и дополнительные зеленые оттенки также вносят свой вклад в раскрытие темы конфликта и насилия.

С изменением контекста тот же самый цвет может вызывать другую реакцию. Красный — доминирующий цвет на полотне Ханса Хофманна «Золотая стена» (D), и снова здесь красный цвет как бы выталкивает остальные формы на нас. Беспредметные формы насыщенного цвета и модуляции красного поля создают живое, радостное чувство, значительно отличающееся от ощущения, которое оставляет картина Голуба «Наемники IV».

Способность цвета вызывать эмоциональные реакции неоспорима. Контекст (или ситуация), который художник создает в композиции, определяет, будет эффект оригинальным или стереотипным.



↑ D

Ханс Хофманн. Золотая стена. 1961. Холст, масло. Фотография © 1993. Институт искусств Чикаго (призовой фонд мистера и миссис Фрэнк Д. Логан). Все права защищены

Некоторые цвета имеют символическое значение и ассоциируются с чертами характера или человеческим поведением. Например, у англичан «желтый» ассоциируется с трусостью. В некоторых случаях цвета символизируют абстрактные концепции или идеи: преданность, грех, невинность и трусость. Цвета не являются чем-то осязаемым, таким как огонь, вода, трава и даже солнечный свет. Они обладают духовными, концептуальными качествами. Цвета для символизации тех или иных идей выбирались достаточно произвольно, или же истинные причины их выбора погребены так глубоко в истории, что мы их не помним. Можем ли мы, например, точно объяснить, почему зеленый означает, что нужно идти или ехать, а красный — что надо стоять?

Культурные различия

Необходимо помнить, что символизм цвета носит культурный характер, то есть у каждой культуры он свой. Каков цвет траура? Вы скажете: черный, но в Индии это белый, в Турции — фиолетовый, в Эфиопии — коричневый, а в Бирме — желтый. Какой цвет символизирует королевскую власть? Нам сразу приходит на ум пурпурный (со времен Древнего Египта), но королевским цветом в династическом Китае был желтый, в Древнем Риме — красный (традиция, соблюденная сегодня красным одеянием кардиналов католической церкви). Каковы цвета невесты? Белый у нас, желтый у индусов и красный в Китае.

Различные эпохи и культуры изобретают разнообразные цветовые символы. Символическое использование цвета играло большую роль в древнем искусстве, чтобы даже неграмотные люди всегда могли определить, что это за фигура или божество по ее/его цвету. Не только древние использовали цвет в этих целях — в бесчисленных изображениях Дева Мария в западном искусстве на протяжении столетий почти всегда в голубой накидке поверх красного или желтого одеяния.



Стоп: Скажем «Да» запрету на строительство минаретов. Плакат

Символизм цвета сегодня

В нашей с вами современности символические цветовые обозначения встречаются в политических, религиозных и коммерческих посланиях. В рекламе зеленый цвет может вызвать ассоциацию с ответственностью за сохранение окружающей среды, а черный часто используется для создания ощущения утонченности и изысканности. До недавнего времени черный цвет был табу для упаковок пищевых продуктов, сейчас же он нередко обозначает продукт премиум-класса.

Символизм цвета по-прежнему эффективен. Вспомните об «оранжевой революции» на Украине или о миллионах паломников, одетых в белое, в Мекке во время хаджа.

На рис. **А** мы видим, что цвета швейцарского флага использованы для ксенофобского плаката, пропагандирующего запрет на строительство минаретов в Швейцарии. На другом плакате (**В**) белый свет напоминает о духовном и выражает противоположное послание: «Небо над Швейцарией достаточно большое».



↑ **В**

Небо над Швейцарией достаточно большое. Плакат

Абстракция. Изображение, которое может иметь прообраз в реальном мире. Абстракция получается в процессе упрощения или искажения предмета изображения при попытке передать сущность формы или идеи.

Аддитивная система смешения цветов. См. *Слагательная система смешения цветов*.

Акварель. Техника рисунка водными красками.

Ар деко. Декоративный стиль, популярный в 20-х годах XX века. Характеризуется геометрически ориентированными формами и отражает промышленный бум и всплеск массового производства в начале XX века.

Асимметричное равновесие. Равновесие, достигаемое за счет сочетания непохожих объектов, имеющих одинаковый визуальный вес или одинаково привлекающих внимание.

Ассамбляж. Вид скульптурного объекта, составленного из разнородных предметов и материалов.

Ахроматический цвет. Черный, серый или белый цвет без выразительных оттенков.

Беспредметное искусство. Тип искусства, не имеющий связи с реальным окружающим миром, создающий собственную реальность.

Беспредметный. Не изображающий какой-либо предмет или сюжет.

Биоморфный. Повторяющий формы, взятые у биологических (например, растительных) объектов.

Боковая (угловая) перспектива. Разновидность линейной перспективы, в которой изображение показывается сбоку, под углом, и имеет две точки схода на линии горизонта.

Вертикальное расположение. Способ передачи пространства в плоском изображении, при котором расположение в верхней области означает удаление в глубину. Чем выше объект, тем дальше, как предполагается, он находится.

Вибрация цвета. Эффект мерцания на границе между двумя цветами. Для этого они должны быть одинаковыми по тону и далеко отстоять друг от друга на цветовом круге.

Визуальное смешение цветов. См. *Оптическое смешение цветов*.

Визуальный центр. Композиционный прием, выделяющий конкретную область или объект в изображении, чтобы привлечь внимание зрителя.

Воздушная перспектива. Способ передачи ощущения пространства на плоскости за счет изменения цвета или тона и четкости удаляющихся предметов. Цвета кажутся размытыми на расстоянии или принимают цвет воздуха.

Воображаемая линия. Реально не существующая линия, возникающая в воображении зрителя, когда фигура на изображении указывает или смотрит в определенном направлении, в результате чего центр внимания смещается в том же направлении.

Вторичный цвет. Результат смешения двух основных (первичных) цветов.

Вычитательная система смешения цветов. Система смешения цветов, в которой пигменты (физические вещества) смешиваются для получения другого цвета. При этом свет определенной длины волны поглощается получившимся веществом, а отраженная часть света составляет воспринимаемый цвет.

Гармония. Приятное глазу сочетание частей, влияющее на общую композицию.

Геоглиф. Произведение искусства, создаваемое путем изменения большого участка земли с использованием естественных и органических материалов. Обычно это крупномасштабный проект, использующий рельеф местности.

Гештальт. Цельная композиция визуальных элементов, свойства которой не могут быть выведены из простой суммы ее частей.

Дивизионизм. См. *Пуантилизм*.

Дизайн. Творческая деятельность, направленная на формирование окружающей человека предметной среды. Понятие *Design* в английском языке гораздо шире и включает в себя ряд областей, традиционно относимых в российской традиции к искусству.

Дисгармония цвета. Восприятие диссонанса в отношениях цветов.

Дополнительные цвета. Цвета, лежащие на противоположных сторонах цветового круга. Дополнительные цвета подчеркивают друг друга, если их расположить рядом, и нейтрализуют друг друга, если их смешать.

Единство. Степень согласованности между элементами изображения.

Закрытая форма. Расположение объектов в композиции, которое удерживает внимание зрителя внутри изображения.

Зеркальная симметрия. Симметрия относительно вертикальной оси.

Золотое сечение (золотая пропорция). Математическое соотношение: отношение суммы двух величин к большей из них равно отношению большей величины к меньшей. Это соотношение применяется в искусстве с античных времен. Также может быть найдено в природных формах.

Золотой прямоугольник. Идеал в искусстве Древней Греции — прямоугольник с совершенными пропорциями, построенный по правилу золотого сечения.

Идеализм. Теория в искусстве, по которой мир следует воспроизводить не таким, какой он есть, а каким он должен быть. Все изъяны, недостатки и несоответствия визуального мира корректируются.

Иератическая перспектива. Система соотношения размеров, при которой размер фигур зависит от их символической важности для изображения.

Иллюстрация. Изображение, поясняющее или дополняющее текст.

Имитированная фактура. Иллюзия фактуры какого-либо материала, созданная средствами живописи, графики и т. п. на гладкой бесфактурной поверхности.

Импасто. Живописная техника, при которой краски наносятся толстым слоем или толстыми мазками в целях создания рельефной трехмерной поверхности.

Импрессионизм. Направление в искусстве, возникшее в последней трети XIX века, стремившееся передать восприятие художником изменяющихся свойств света и цвета в природе.

Инсталляция. Произведение искусства — пространственная композиция из различных элементов, включающая в себя и часть окружающего пространства.

Искажение. Отступление от привычного и общепризнанного воспроизведения формы или объекта. Часто изменяет установленные пропорции.

Исчезающий и появляющийся контур. Контур объекта, четко очерченный в одних местах и исчезающий либо сливающийся с фоном в других.

Каллиграфия. Изящные, плавные линии, образующие письмо как эстетическую ценность, не зависящую от его содержания.

Канон. Закон или принцип, предписывающий следование определенным стандартам.

Кариатида. Архитектурная опора в форме человеческой фигуры.

Кинестетическая эмпатия. Психический процесс, при котором зритель сознательно или неосознанно воссоздает либо чувствует действие, а также движение, которые наблюдает.

Китч. Явление массовой культуры, апеллирующее к сентиментальности.

Классический. Подразумевающий древнегреческие и древнеримские идеалы красоты и чистоты форм, стиля и техники.

Коллаж. Произведение искусства, составленное из разных материалов, закрепленных на плоской поверхности.

Композиция. Общая структура и организация визуальных элементов на плоской поверхности изображения.

Константность восприятия. Свойство человеческого восприятия, позволяющее нам видеть известные нам размер, цвет или форму неизменяющимися, даже если обстоятельства меняют их вид. См. *Константность цвета*.

Контурный рисунок. Рисунок, обводящий внешние очертания формы.

Концептуальный. Основывающийся на идее, концепции.

Кристаллическое равновесие. Равновесие, достигаемое равномерным заполнением плоскости одинаковыми или аналогичными изобразительными элементами небольшого по сравнению с самой плоскостью размера.

Критика. Процесс оценки произведения искусства или дизайнерской разработки с целью их улучшения.

Кубизм. Направление в искусстве, возникшее в начале XX века, в котором преобладают геометризированные формы, плоскости и используется множественная перспектива.

Кьяроскуро (chiaroscuro). Монохромная гравюра на дереве, в которой для передачи объема и пространства используется печать с нескольких досок разных тонов.

Легато. Связное исполнение звуков, при котором переход между звуками — плавный.

Линейная перспектива. Система передачи пространства в плоском изображении. Основана на ощущении, что если параллельные линии продолжаются до линии горизонта, то они сойдутся в общей точке, называемой точкой схода.

Линия. Основной элемент изобразительного искусства и дизайна. Создается приведением точки в движение.

Линия горизонта. В системе линейной перспективы воображаемая горизонтальная линия, находящаяся на уровне глаз наблюдателя, на которой расположены точки схода.

Линия сечения. Линия на плоскости, очерчивающая границы среза или сечения трехмерной формы плоскостью.

Логотип. Символ или изображение, легко узнаваемые и запоминающиеся, которые представляют компанию или организацию.

Локальный цвет. Цвет предмета, воспринимаемый при обычном дневном свете.

Мандала. Радиальная концентрическая структура, составленная из геометрических форм и изображений, часто используемая в индуистском и буддистском искусстве.

Минимализм. Направление в искусстве, подчеркивающее чистоту простейших форм и их превосходство над темой, эмоциями и другими внешними элементами.

Множественная (плоская) перспектива. Система передачи пространства в плоском изображении, когда совмещаются изображения объекта сразу с нескольких точек зрения.

Моделировка. Создание с помощью светотеневых отношений иллюзии объемной формы на плоскости.

Модерн. Стиль конца XIX — начала XX века с уклоном в растительную орнаментику.

Модуль. Область изображения с конкретными параметрами, стандартная единица.

Монохромный. Построенный на доминировании одного цвета с разными градациями по тону и насыщенности.

Монтаж. Комбинация изображений, взятых из различных источников, и создание из них нового изображения.

Набросок. Рисунок, который свободно следует форме, а не строго очерчивает ее. Такие рисунки обычно фиксируют общее движение формы.

Наложение. Способ создания иллюзии пространства, при котором некоторые формы находятся впереди других и частично закрывают или затемняют их.

Насыщенность. Одно из основных свойств цвета, характеризующее его интенсивность.

Натурализм. Направление в искусстве, основанное на искусной передаче форм и пропорций так, как они есть в природе, с иллюзией объема и трехмерного пространства.

Негативная форма. См. *Фон*.

Негативное пространство. Незанятое место или пустое пространство, окружающее объекты (фигуры) в композиции.

Неопределенность. Двусмысленность мотива или значения.

Неопределенное пространство. Такой способ построения пространства в плоском изображении, в котором тяжело различить передний и задний план. Восприятие одного и другого поочередно меняется.

Неуравновешенность. Отсутствие равновесия противоборствующих или взаимодействующих форм в изобразительной композиции.

Неформальное равновесие. См. *Асимметричное равновесие*.

Обманка. Произведение искусства, в котором предметы выписаны с педантичной аккуратностью, почти обманывающее зрителя, которому кажется, что он видит реальные предметы.

Ожидаемое движение. Передача движения на плоской поверхности за счет апелляции к прошлому опыту зрителя в такой же ситуации.

Оп-арт. Направление в искусстве и дизайне XX века с использованием оптических эффектов.

Оптическое (визуальное) смещение цветов. Особенность зрительного восприятия, при которой маленькие отдельные точки краски, положенные рядом друг с другом, смешиваются при восприятии человеческим глазом.

Основные (первичные) цвета. Три цвета, из которых теоретически могут быть получены все остальные цвета. Традиционно считается, что основные пигменты — это красный, желтый и синий, в то время как основные цвета света — это красный, синий и зеленый.

Остаточное изображение. Явление зрительного восприятия, заключается в том, что если долго смотреть на область насыщенного цвета, а затем быстро перевести взгляд на белую поверхность, на ней появится цвет, являющийся дополнительным к первоначальному.

Ось. Линия, по которой уравновешена форма или композиция.

Открытая форма. Размещение элементов в композиции таким образом, что они как бы выходят за рамки изображения. Это подразумевает, что картина является частью большей по размеру сцены.

Параллельная перспектива. Система передачи пространства в плоском изображении, в которой параллельные линии, удаляющиеся от зрителя, остаются параллельными, вместо того чтобы сойтись в одной точке схода (как в линейной перспективе). Используется в основном в искусстве Востока.

Паттерн. Pattern — английское слово, не имеющее точного соответствия в русском языке. Его можно переводить и как узор, орнамент, и как шаблон, структура, и как повторяющийся рисунок и т. п. В значительном большинстве случаев (кроме главы 9 «Паттерн и фактура») в русском переводе данной книги оно было заменено на соответствующие контексту русские эквиваленты.

Пентименто (мн. ч.). Изменения, внесенные художником в произведение в ходе его создания, иногда оставляющие следы на поверхности. От итал.: букв. «художник раскаивается».

Первичные цвета. См. *Основные цвета*.

Перекрестная штриховка. Техника рисунка, при которой линии накладываются под углом друг к другу, обрисовывая форму.

Переменный ритм. Ритм, в котором повторяющаяся форма меняется по какому-либо закону.

Перспектива с несколькими точками схода. Система передачи пространства в плоском изображении с различными точками схода для разных наборов параллельных линий.

Пиктограмма. Простой изобразительный знак или группа знаков, предназначенные для визуальной передачи информации.

План. В архитектуре схематическое графическое изображение постройки в разрезе (вид сверху) с обозначением стен, окон, дверей и т. п. и с соблюдением масштаба.

Плоская перспектива. См. *Множественная перспектива*.

Плоскость изображения. Двухмерная поверхность, на которой формы организованы в композицию.

Повторение. Простейший способ создания единства композиции путем повторения визуального элемента в рамках произведения.

Повторяющаяся фигура. Один из способов передачи движения в изображении, при котором узнаваемая фигура повторяется в различных позициях и ситуациях в рамках одной композиции.

Подразумеваемая линия. Невидимая линия, образуемая серией точек, которые соединяются глазом. Таким образом создается движение по плоскости изображения.

Позитивная форма. Любая форма или объект, отличающиеся от фона.

Полиритмический. Соединяющий два или более ритмических узора.

Поп-арт. Направление в искусстве, основанное в 60-е годы XX века, которое искало вдохновение в повседневной популярной культуре и приемах коммерческого искусства.

Продолжение. Способ организации изобразительного материала в произведении, способствующий движению взгляда зрителя по композиции от одной формы к другой в определенном порядке.

Предметно-изобразительный. Изображающий конкретные, реально существующие объекты, предметы.

Проекция. Графическое изображение постройки, показывающее внешний вид из ее фасадов снаружи, с одной точки обзора, сделанное с соблюдением масштаба.

Прозрачность. Свойство, при котором объект или форма позволяют свету проходить сквозь них. В двухмерном изображении две формы накладываются, но обе видны целиком.

Пропорция. Отношение размера элемента к размерам других элементов или к воображаемому стандартному размеру.

Прямоугольник золотого сечения. См. *Золотой прямоугольник*.

Пуантилизм (дивизионизм). Направление в искусстве в конце XIX века, основанное на оптическом смешении цветов (см. *Оптическое смешение цветов*).

Равновесие. Равновесие противоборствующих или взаимодействующих сил в изобразительной композиции.

Радиальное равновесие. Такое построение композиции, при котором все визуальные элементы уравновешены вокруг центральной точки.

Размноженное изображение. Способ передачи движения в изображении, когда фигура показывается в последовательности накладывающихся друг на друга поз, в которой каждая следующая поза слегка изменяется по сравнению с предыдущей.

Размытый контур. Способ передачи движения, при котором большинство деталей и границы формы смазываются из-за быстроты подразумеваемого движения.

Ракурс. Перспективное искажение формы, при котором объект выглядит короче, чем в действительности, то есть меняются его привычные очертания.

Распределение тонов. Расположение и вариации света и тени в изображении, вне зависимости от использованных цветов.

Регулярный ритм. Ритм, в котором одни и те же элементы повторяются в строгом порядке. Мотивы сменяют друг друга и создают строгую (и предвосхищаемую) последовательность.

Ритм. Одно из фундаментальных свойств произведения искусства или дизайна, основанное на повторении одинаковых мотивов.

Сближение. Простейший способ создания единства композиции, состоящий из отдельных элементов, — их сближение друг с другом.

Сближенная цветовая гамма. Цветовая гамма, сочетающая несколько цветов, расположенных рядом друг с другом на цветовом круге.

Световой контраст. Отношение между светлыми и темными тонами.

Светотень. Распределение света и тени на поверхности наблюдаемого объекта, создающее впечатление объема.

Сетка. Горизонтальные и вертикальные пересекающиеся линии, делящие пространство и создающие структуру.

Силовые линии. Линии, которые показывают направление движения и визуально его подчеркивают.

Силуэт. Область внутри контуров какой-либо формы.

Символ. Знак, изображение, передающий идею или значение, выходящие за пределы его собственного буквального значения.

Символизм цвета. Свойство цвета ассоциироваться в сознании с определенными духовными, психологическими и культурными понятиями и реалиями.

Симметрия. Характеристика композиции или формы, при которой элементы расположены симметрично по обе стороны от центральной оси или точки.

Слагательная (аддитивная) система смешения цветов. Система смешения цветов, в которой сочетания различных длин волн света создают визуальные ощущения цвета.

Смешанная техника. Сочетание двух и более различных техник в одном произведении искусства.

Содержание. Идея, которую выражает произведение искусства. Тема, сюжет или информация, которую художник сообщает зрителю.

Спектр. Диапазон видимых цветов, образующихся, когда белый свет преломляется в призме.

Статичный. Неподвижный, не изменяющийся.

Субтрактивная система смешения цветов. См. *Вычитательная система смешения цветов*.

Субъективный. Отражающий личное отношение.

Супрематизм. Беспредметное направление в русском искусстве начала XX века, построенное на простейших геометрических формах.

Сюжетно-тематический. Связанный с изображением какой-то сцены, действия, истории.

Сюрреализм. Направление в искусстве XX века, для которого характерны фантастические изображения и бессознательный подход к созданию произведений искусства. Изображения, созданные в этом стиле, не могут быть рационально объяснены.

Теплый цвет. Цвет, близкий к желто-красной стороне цветового колеса.

Тон (или светосила). Степень насыщенности цвета светом.

Тональность. Доминирующий цвет в общей цветовой структуре, несмотря на наличие других цветов.

Точка схода. В линейной перспективе точка, в которой параллельные линии кажутся сходящимися на линии горизонта. В зависимости от вида перспективы может быть несколько точек схода.

Третичный цвет. Цвет, полученный в результате смешения основного (первичного) и расположенного рядом вторичного цвета.

Триадная цветовая гамма. Цветовая гамма из трех равноудаленных друг от друга цветов на цветовом круге.

Угловая перспектива. См. *Боковая перспектива*.

Уровень глаз. См. *Линия горизонта*.

Усиленная перспектива. Динамичный и яркий эффект, создаваемый, когда объект направлен прямо на зрителя и точка схода перспективных линий приближена к наблюдателю.

Усталость сетчатки. Ослабление восприятия из-за избыточного воздействия на сетчатку и появление остаточного изображения. См. *Остаточное изображение*.

Фактура. Рельефная структура поверхности, которую можно потрогать и почувствовать.

Фигура. Любая позитивная форма, выделяющаяся из фона или негативного пространства.

Фовизм (от *fauve, франц.* — дикий). Направление в искусстве, возникшее в начале XX века, характеризующееся использованием яркой и насыщенной цветовой гаммы.

Фон (негативная форма). Поверхность в двухмерном изображении, которая служит фоном или окружающим пространством для «фигур» в композиции.

Форма. По отношению к объектам — это внешний облик и структура предмета. По отношению к двумерным произведениям искусства — это визуальный аспект композиции, структуры и работы как целостного единства.

Фреска. Техника живописи водяными красками по сырой штукатурке, при которой получается изображение, являющееся неотъемлемой частью стены.

Фроттаж. Техника создания имитированной фактуры путем натирающих движений карандаша, пастели и т. п.

Холодный цвет. Цвет, близкий к синему на цветовом круге.

Хроматический. Относящийся к цвету или к насыщенности цвета.

Цвет. Небольшой отрезок визуального цветового спектра или сектор цветового круга, к которому применимо конкретное название цвета: «красный», «синий», «желтый», «зеленый» и т. д.

Цветность. См. *Насыщенность*.

Цветовая гармония. Любое из отношений цветов, основанное на их сочетаниях на цветовом колесе. См. *Сближенная цветовая гамма*, *Цветовая триада* и *Гамма дополнительных цветов*.

Цветовая триада. Три цвета, равноудаленные друг от друга на цветовом круге.

Цветовой круг. Одна из популярных форм представления цветового спектра.

Центральная перспектива. Разновидность линейной перспективы с одной общей точкой схода, как правило, на линии горизонта.

Экспрессионизм. Направление в искусстве, возникшее в начале XX века, в котором выражение сильных эмоций превалирует над соблюдением правильности изображения предметов. Для него характерны преувеличение и искажение объектов с целью вызова эмоциональной реакции у зрителей.

Эмоциональность цвета. Способность цвета вызывать у зрителя определенные эмоции.

Эстетика. Раздел философии, посвященный красоте в искусстве и ее восприятию зрителем.

272.160p



Основы дизайна

Перевела с английского Н. Римицан

Заведующая редакцией	Е. Андропова
Ведущий редактор	Е. Власова
Научный редактор	Б. Файзуллин
Технический редактор	А. Шляго
Литературный редактор	Е. Васильева
Художественный редактор	Л. Адиевская
Корректоры	С. Беляева, Н. Сидорова
Верстка	Л. Родионова

ББК 85.15я7

УДК 747.012(075)

Лауэр Д., Пентак С.

Л28 Основы дизайна. — СПб.: Питер, 2014. — 304 с.: ил.

ISBN 978-5-496-00430-5

Неоднократно переиздававшийся классический учебник по основам дизайна, один из самых популярных в мире. Теория дизайна, масса практических примеров и вся необходимая информация для начинающих дизайнеров и профессионалов, желающих совершенствовать свое мастерство.

12+ (Для детей старше 12 лет. В соответствии с Федеральным законом от 29 декабря 2010 г. № 436-ФЗ.)

На обложке использована работа Говарда Ходжкина «Снова ты», 2001

Права на издание получены по соглашению с Cengage. Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

Информация, содержащаяся в данной книге, получена из источников, рассматриваемых издательством как надежные. Тем не менее, имея в виду возможные человеческие или технические ошибки, издательство не может гарантировать абсолютную точность и полноту приводимых сведений и не несет ответственности за возможные ошибки, связанные с использованием книги.

ISBN 978-0495915775 англ.
ISBN 978-5-496-00430-5

© Wadsworth Publishing, 2012, 2008, 2005
© Перевод на русский язык ООО Издательство «Питер», 2014
© Издание на русском языке, оформление ООО Издательство «Питер», 2014

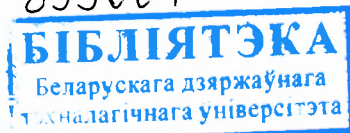
ООО «Питер Пресс», 192102, Санкт-Петербург, ул. Андреевская (д. Волкова), д. 3, литер А, пом. 7Н.
Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК 005-93, том 2; 95 3005 — литература учебная.

Подписано в печать 12.12.13. Формат 60х90/8. Усл. п. л. 38,000. Тираж 2500. Заказ №6647.

Отпечатано в типографии ООО «ЛД-ПРИНТ»

196644, Санкт-Петербург, Колпинский р-н, пос. Саперный,
территория предприятия «Балтика», д. б/н, лит. Ф.
тел. (812) 462-83-83, e-mail: office@ldprint.ru

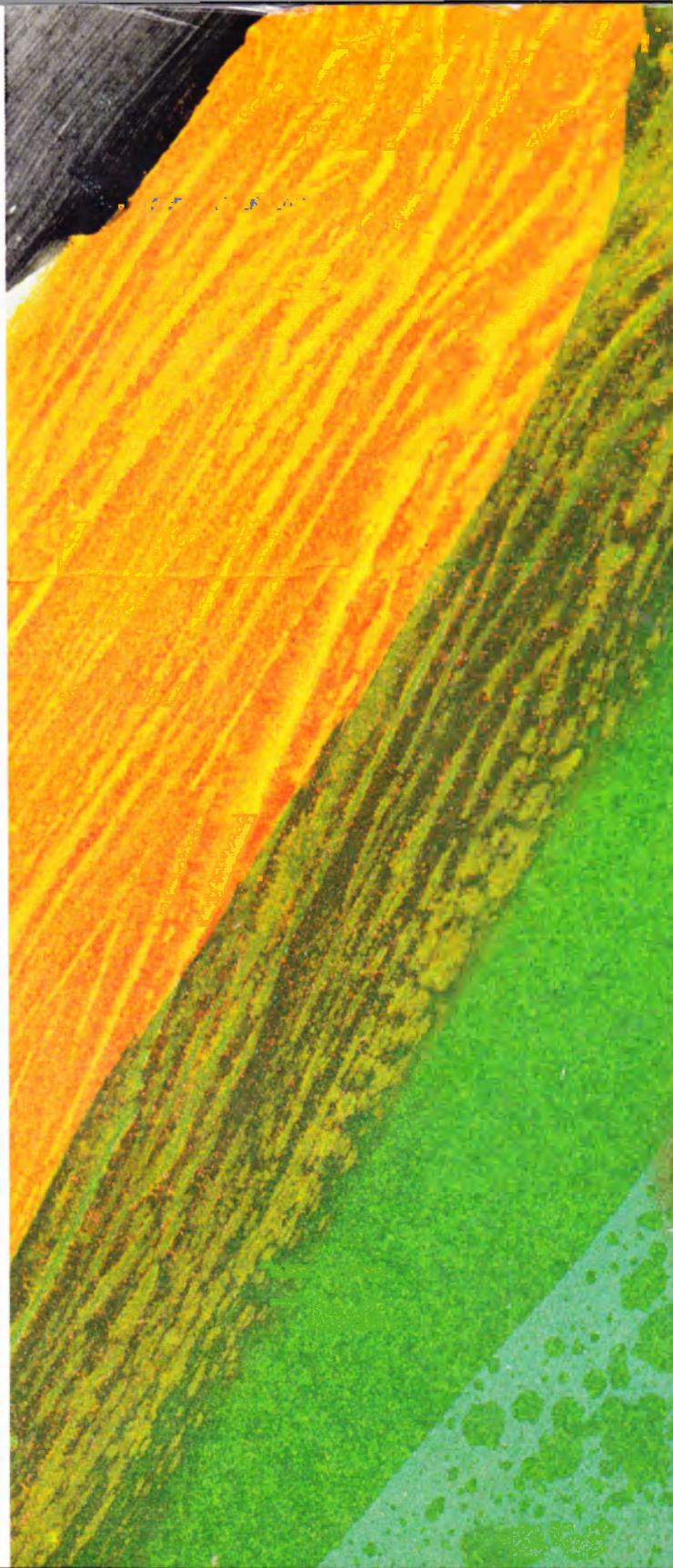
855007



ОСНОВЫ ДИЗАЙНА

**Дэвид Лауэр
Стивен Пентак**

Неоднократно переиздававшийся классический учебник по основам дизайна, один из самых популярных в мире. Теория дизайна, масса практических примеров и вся необходимая информация для начинающих дизайнеров и профессионалов, желающих совершенствовать свое мастерство.



**International
Edition**

ISBN: 978-5-496-00430-5



9 785496 004305

ПИТЕР®

Заказ книг:

Санкт-Петербург

тел.: (812) 703-73-74, postbook@piter.com

www.piter.com —

вся информация о книгах и веб-магазин

74
Л28

ОСНОВЫ ДИЗАЙНА

Дэвид Лауэр, Стивен Пентак

 ПИТЕР®



International
Edition