

# Психология восприятия и искусство плаката (фрагменты)



П.А. Кудин, Б.Ф. Ломов, А.А. Митькин. Психология восприятия и искусство плаката. — Москва, «Плакат», 1987. — 208 с.

Книга написана в содружестве психологов и художника. Авторы книги — чл.-корр. АН СССР Б. Ф. Ломов, доктор психологических наук А. А. Митькин, кандидат искусствоведения П. А. Кудин — объединили результаты исследований ученых-психологов, которые изучают законы искусства, с профессиональным композиционным анализом конкретных плакатов. Книга дает художнику-плакатисту знания психологических закономерностей зрительного восприятия, вооружает приемами привлечения внимания, научно обосновывает возможности наиболее эффективного влияния на современного человека.

Авторы с научно-психологических позиций анализируют процесс общения художника со зрителем, раскрывают возможности повышения эффективности воздействия современного плаката, опираясь на целенаправленное использование психологических закономерностей зрительного восприятия и законов композиции. Книга рассчитана на художников-плакатистов, дизайнеров. Она может представить интерес и для широкого круга читателей, приобщенных к проблемам изобразительного искусства и наглядной агитации.

На протяжении всего времени существования психологической науки неоднократно делались попытки найти и выделить своего рода кирпичики, элементы, из которых складывается психика человека. Однако в настоящее время становится все более ясно, что в ее целостности, несводимости к элементам — главная и исходная характеристика психического.

Аналогичная картина наблюдается и в современной теории искусства. На смену различным концепциям, выделявшим (с большей или меньшей обоснованностью) отдельные аспекты эстетического воздействия, закономерно приходит системная теория эстетического, ставящая во главу угла принцип целостности такого воздействия.

Можно и, по-видимому, нужно говорить о синтетичности художественного образа, но не следует понимать эту синтетичность как некий конгломерат «элементов», обладающих самостоятельным бытием. В целостной системно организованной психике человека мы с

достаточным основанием выделяем три главные подсистемы: когнитивную (то есть познавательную, включающую процессы восприятия, представления, мышления, памяти), регулятивную (соответствующую в наибольшей мере эмоционально-волевой сфере человека) и коммуникативную (психологическое содержание всех форм общения людей между собой). Эстетическое влияние на человека обусловлено определенными психологическими механизмами. Поэтому вполне естественно, что в художественном образе и в том реальном воздействии, которое он оказывает на реципиента (зрителя, слушателя), мы можем выделить те или иные аспекты (например, познавательные, эмоциональные). Вместе с тем главная специфика художественной идеи и художественного образа (определяющая их фактическую эффективность) заключается в целостности, нарушение которой приводит к распаду самого образа.

Плакат — наиболее массовая форма изобразительного искусства, выполняющая определенную утилитарную функцию и нацеленная на решение конкретных социальных задач. Его основная идея должна быть выражена ясно, доходчиво, непротиворечиво. Подаваемая в художественной форме экспресс-информация, рассчитанная в большинстве случаев на весьма ограниченное время непосредственного воздействия на зрителя. Такая оперативность (как по срокам создания, так и в отношении процесса восприятия) предъявляет особые требования к образному строю плаката и всему стилю его исполнения.

Из необходимости быстрой и однозначной передачи информации вытекает требование простоты и лаконичности художественного решения: сокращение глубины пространства, ограничение планов до одного-двух, минимальное использование светотени, локальности цвета, простота и резкость контура, силуэтность изображения, отсутствие воздушной перспективы и т. д. Оперативное полиграфическое тиражирование плакатов выдвигает дополнительные требования к ограничению количества цветов и стандартным размерам листа.

Очевидно, что формальные требования к плакату создают определенные сложности и противоречия на пути поиска и реализации тех или иных изобразительных средств. Стремление к лаконичности и доходчивости может повести к обеднению художественных приемов, то есть к штампу, что само по себе недопустимо. Однозначность передаваемой информации уводит от вариантности трактовки образного языка. Художественный образ в таком случае блекнет, теряет свою эмоциональную силу, целостность, не затрагивает субъективный мир зрителя и потому не может быть действенным.

Эти противоречия очень существенны. Если «однозначность» — непреложный закон плаката, то язык искусства для него не подходит, нужен жесткий язык науки. Если же применять язык художественных образов (а без этого плакат не нужен, он превращается в словесный лозунг), то от вариативности трактовки (в каких-то пределах) уйти нельзя. Наивно полагать, что человека можно воспитать (или еще сложнее — перевоспитать) «в один прием». Нужно использовать так называемый куммулятивный эффект искусства (то есть постепенное накопление его влияния на людей) и его побочное воздействие. Необходима тщательно продуманная система плакатов, рассчитанная на разностороннее и постепенное воздействие.

Требование творческой оперативности несомненно налагает на художника-плакатиста определенные обязательства: плакатист обязан работать «про запас», всегда иметь продуманные варианты образов и решений возможных для него тем. И при этом категорически избегать повторов, трафарета, уметь найти новый плакатный ход. «Оперативный отклик на события, но без искры выдумки и художественных качеств действует не больше, чем призыв: «Вносите деньги в сберегательную кассу!»

Самое трудное в искусстве плаката (как, впрочем, в любом виде искусства) — достижение органического единства содержания и художественной формы. Это может быть получено только в результате целостного и разностороннего психологического воздействия плаката на зрителя, путем обращения к его памяти, интересам, мышлению, эмоциональной сфере, навыкам восприятия, к творческим его возможностям, поскольку восприятие и оценка художественного произведения всегда включают элементы сотворчества.

Проблема целостности восприятия плаката тесно связана с традиционным в искусствоведении делением художественных средств на изобразительные и выразительные. Первые отражают действительность «в формах самой жизни», вторые используют для этого условные знаковые системы и различную символику. С позиций психологии восприятия это не совсем верно. Любое, самое реалистическое отражение жизни в искусстве всегда содержит элементы условности. И напротив, всякий знак или символ может употребляться только потому, что он ассоциируется с определенными предметами и явлениями действительности. В произведениях подлинного искусства разные уровни условности в отражении действительности тесно переплетаются между собой, что и создает возможность их активного и разностороннего восприятия зрителем.

Вопрос о соотношении изобразительного и выразительного стоит в искусстве плаката особенно остро. Дело в том, что специфика плаката допускает широкое употребление знаков и символов, несущих определенную смысловую нагрузку. Подчиняясь этой специфике, очень легко нарушить живую связь с действительностью и уклониться в сторону формализма.

Кроме того, ограниченность алфавита знаков и символов таит в себе и другую, не меньшую опасность — неизбежность повторов и переход к штампу.

В то же время было бы неверно стремиться во что бы то ни стало отказаться вообще от символики в плакате. Живописно-психологическая, а затем графическая манера исполнения в плакате имели несомненный успех, но они, как показала практика, ведут к однообразию. Гораздо важнее стремиться к созданию индивидуальности стиля, при котором каждый плакат при сохранении своего стилевого единства и лаконичности оказывал бы на зрителя разностороннее воздействие, пробуждая в нем всю гамму психических процессов и состояний.

Бессмысленно пытаться создать плакат, «бьющий» только на эмоции, или только на внешний эффект восприятия, или только на «интеллектуальный интерес». Малоэффективно добавлять «по частям» к уже готовому образу фрагменты, рассчитанные на усиление того или иного психологического воздействия. Художественный образ, несущий определенную идейно-эмоциональную нагрузку, возникает в сознании автора как некое целое и воспринимается тоже как целое. Если этого не произошло, значит, творческий акт и полновесное общение со зрителем просто не состоялись!

Плакат работает в условиях улицы, производственных помещений, мест отдыха и т. д. При этом его не снабжают надписью-указателем: «Остановись и посмотри!». Он добивается этого сам, обладая важным исходным свойством — способностью привлечь внимание зрителя. Если такое свойство отсутствует, плакат просто не будет замечен, и все усилия его создателей и распространителей пропадут даром. Поэтому знание и практическое использование художником-плакатистом психологических приемов привлечения непроизвольного внимания в значительной мере определяет успех его творческой работы.

В обычных условиях наше внимание активнее всего привлекается каким-либо внезапным изменением в окружающей обстановке: движением человека или предмета, изменением какого-то объекта или появлением нового объекта и т. д. Изображения на плакате не могут

физически перемещаться или изменяться. Тем не менее динамичность изображения — очень распространенный и оправдывающий себя прием в искусстве плаката. Художник схватывает наиболее выразительный момент начавшегося, но не законченного движения и фиксирует его. Рука, поднятая для приветствия или в ораторском жесте, молот, занесенный над наковальней, фигура человека, наклонившегося в разбеге, летящий предмет — вот типичные примеры такого рода решений. Воображение зрителя невольно достраивает предшествующие зафиксированному моменту ситуации и прогнозирует дальнейшие возможные изменения. Поэтому динамическое изображение — это всегда маленькое повествование о каком-то событии или действии, имеющем начало, течение и предполагаемый конец.

Существует множество психологических средств привлечения внимания, широко применяемых художниками. Одни из них опираются на особенности сенсорной организации человека (то есть работу системы его органов чувств). Другие включают смысловые элементы. Безотказное действие оказывают большие площади яркого цвета и особенно цветовой контраст (хроматический и ахроматический) с резкой границей перехода. Общий принцип зрительного контраста строится на сочетании сходного и различного, внесении разнообразия в однообразие. Если, например, в длинном ряду спичек поместить одну зажженную, то она непременно привлечет внимание.

Наиболее частый прием смыслового контраста — соединение объектов, обладающих какими-либо противоположными качествами: гигант и карлик, старик и ребенок, человек в состоянии полной невозмутимости и человек в крайнем возбуждении и т. д. Контраст такого типа может быть усилен нарочитой необычностью ситуации, внесением элементов фантастики, использованием всевозможных аллегорий. Контрастирующие (по художественному исполнению и смыслу) части изображения не только привлекают, но и удерживают внимание зрителя, сопоставляющего отдельные детали.

Широко используется в плакате прием постепенного или внезапного преобразования предметов. Зритель, включившись в рассматривание цепочки превращений, обычно доводит этот процесс до конца. Несмотря на большую популярность данного приема, возможности его дальнейшего применения, по-видимому, практически безграничны — нужно только удачно варьировать смысловое содержание и изобразительные нюансы таких превращений. Ряд приемов привлечения внимания строится на использовании привычных ассоциаций и информативности определенных изображений. Предостерегающий жест человека на плакате может быстрее подействовать на наблюдателя, чем соответствующий знак или надпись. В силу нашего жизненного опыта поза человека, его лицо всегда очень информативны и потому обязательно привлекают внимание. Наибольший объем неречевой информации несут глаза человека, с которым мы общаемся. Специальные исследования психологов показали, что при рассматривании портретов и фотографий наблюдатель преимущественно фиксирует свой взгляд на глазах. Именно поэтому изображение глаз (и даже одного глаза) — эффективный способ привлечения внимания.

Как уже отмечалось, человек, в первую очередь, обращает внимание на изменение ситуации, связанное с перемещением объектов и их воздействием друг на друга. На картине зритель невольно выделяет те фрагменты, где происходит (или предполагается) определенное взаимодействие людей или предметов. При изображении массовых сцен такими фрагментами становятся, как правило, рукопожатие, жест, обращение к собеседнику, угрожающая поза.



Даже на изображениях неодушевленных предметов мы выделяем точки их реального или возможного физического взаимодействия. Примером может служить простая композиция, представленная на рис. 14. Точкой зрительного напряжения здесь является то место круга, которое обращено к ближайшей стороне квадрата и должно «столкнуться» с ней при движении круга в этом направлении.

Привлечение и удержание на какое-то время внимания — важная, но лишь начальная задача художника. Ее изолированное решение не составляет большого труда. Гораздо труднее другое — не сделать используемые для этого средства слишком кричащими (чему достаточно примеров в буржуазной торговой рекламе), а главное — не сделать их самоцелью. В. Корецкий с достаточным основанием говорит о бессмысленности применения в плакате различных формалистических ухищрений, не связанных с содержанием, например, «пятна ради пятна». Большая цветная поверхность, яркое, выделяющееся пятно, резкий контраст — все это допустимо и подчас необходимо в плакате, но лишь как первый шаг в процессе его осмысленного восприятия и оценки, причем шаг, естественно ведущий к дальнейшему движению на пути раскрытия основного содержания и главной идеи плаката. Если этого нет, то зритель, привлеченный внешней формой изображения и не нашедший затем в нем ничего интересного, нового, впечатляющего, просто почувствует себя обманутым.

В то же время художникам не стоит бояться так называемых абстрактных форм. Ведь в силу предметности нашего восприятия и под действием закона психологических ассоциаций (то есть установившихся в жизненном опыте прочных связей между предметами и явлениями, а также между предметами и их условными обозначениями) непредметные изображения невольно ассоциируются в нашем сознании с конкретными объектами действительности. Ярким примером может служить мультфильм У. Диснея, «персонажами» которого являются большой и маленький треугольники, совершающие взаимосвязанные движения. При этом зритель воспринимает их «поведение», как человеческое, и даже наделяет этих «человечков» определенными чертами характера. Вообще же известная схематизация и формализация изображений не только упрощает задачу художника, но и облегчает и обостряет восприятие зрителя.

Может ли непредметная форма сама по себе привлечь внимание и произвести определенное психологическое впечатление? В наших экспериментальных исследованиях на этот вопрос получен достаточно убедительный положительный ответ. Например, форма экрана определенным образом организует процесс поиска на нем слабозаметного сигнала. Эта же закономерность справедлива в отношении организующего влияния формы изобразительной поверхности. Квадратная, прямоугольная, овальная, круглая, треугольная плоскости по-разному распределяют внимание зрителя (рис. 15). А это значит, что, выбирая ту или иную форму листа, художник может как бы заранее акцентировать внимание будущего зрителя на его определенных зонах. Интересно сравнить наш экспериментальный результат, полученный на квадратной поверхности, с умозрительным размещением зон напряженного внимания, предложенным в книге Р. Арнхейма. И в том и в другом случае углы квадрата оказались очень активными зонами. Данная закономерность в принципе давно известна мастерам кисти. С ней связана традиция рисования портретов в овале: углы не должны отвлекать внимание зрителя от главного — изображения лица. Напротив, в знаменитой Сикстинской мадонне Рафаэля углы картины заполнены соответствующими персонажами, играющими определенную смысловую роль.

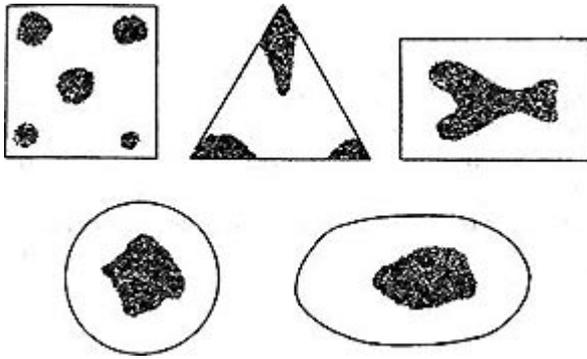


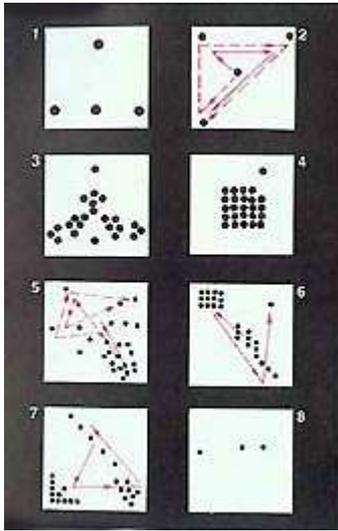
Рис. 15

В другом нашем экспериментальном исследовании было установлено, что композиции, составленные из несмысловых форм, способны управлять вниманием зрителя и закономерно ассоциируются в его сознании с конкретными свойствами и качествами предметов. Материалом для психологического анализа в наших опытах послужили, известные «супрематические» композиции К. Малевича, а объективным основанием для заключения об их действенности — запись движений глаз у испытуемых. Оказалось, что почти все зрители очень однотипно, в одинаковой последовательности рассматривают такие композиции. Последовательность обзора элементов в большинстве случаев осуществляется в привычном для наблюдателя порядке: слева направо и сверху вниз. Если художественный строй композиции совпадает с таким направлением обзора, происходит как бы сложение двух этих факторов. Стандартный порядок обзора может быть сломан путем определенной перестановки зрительных акцентов.

Очень действенным средством служит контраст между статическими и динамическими элементами. Первые создаются устойчивостью формы и преобладанием горизонтальных и вертикальных линий, вторые — линиями наклонными, вытянутыми, заостренными, как бы летящими в пространстве. Взаимодействие тех и других производит впечатление их самостоятельной жизни. Динамические элементы значительно активнее привлекают внимание зрителя.

Эффективным способом привлечения внимания является выделение (по какому-нибудь признаку) одного элемента среди других. Например, наиболее выступающий угол четырехугольника становится (независимо от его пространственного положения) местом концентрации внимания.

Простые геометрические формы быстрее воспринимаются зрителем и лучше запоминаются (по сравнению со сложными неправильными формами). Однако сложные формы интереснее для зрителя и дольше задерживают его внимание.



Наряду с композициями К. Малевича экспериментальной проверке подвергались композиции, составленные художниками-графиками ВНИИ технической эстетики по определенному заданию достичь управления вниманием зрителя с помощью различных вариантов размещения точечных элементов (кружков постоянной величины) (рис. 18).

Результаты опытов показали, что даже при таком жестком ограничении изобразительных средств можно направлять внимание зрителя, если правильно учитывать некоторые психологические особенности процесса восприятия. Выявлены общие закономерности:

- внимание зрителя привлекают, как правило, места более плотного скопления элементов, создающие впечатление массы;
- четко выделяются на первых этапах восприятия сочетания точек, образующих, правильные геометрические фигуры или их фрагменты;
- внимание акцентируется на близко расположенных и как бы влияющих друг на друга элементах;
- в случае преобладания аморфного размещения элементов внимание привлекается в первую очередь пространственно выделенными точками («отлетевшими» в сторону, отделенными от других наибольшими промежутками);
- с помощью точек легко создаются динамические и статические композиции, при этом первые из них как бы ведут взор зрителя в направлении предполагаемого движения.

Таким образом, оба приведенных примера психологического эксперимента говорят о несомненной действенности бессмысловых формализованных изображений.

Однако было бы неправомерно от закономерностей, выявленных нами в описанных выше опытах, переходить непосредственно к общим принципам психологической и эстетической оценки плаката. Требуемая от плаката оперативность воздействия на зрителя несомненно предполагает жесткую организацию внимания. Привлечь же внимание и предопределить первые шаги восприятия еще не означает обеспечить общую эффективность произведения. Важнейшую роль здесь играет закономерность, известная в психологии как *принцип фазности восприятия*.

Согласно этому принципу, восприятие предмета и ситуации в целом проходит через несколько быстро сменяющихся фаз (или стадий). Начальная стадия этого многоступенчатого процесса дает лишь общую информацию, лишенную предметной конкретности. Мы можем обнаружить преобладание какого-то цвета, приближенные

размеры еще неясных объектов, их примерное расположение в поле зрения. Каждая последующая фаза конкретизирует видимую картину, наполняя ее новым содержанием за счет выделения сначала более крупных и контрастных, а затем мелких объектов и деталей. Заканчивается этот процесс ясным, отчетливым видением всей ситуации в целом и ее основных элементов.

Теория фазности восприятия имеет принципиальное значение для понимания особенностей воздействия на зрителя изобразительного искусства. Эта теория позволяет правильно оценить ту роль, которую играют те или иные изобразительные средства в целостном впечатлении от картины, скульптуры, плаката. Процесс восприятия проходит несколько стадий. Первая, предварительная ориентировка и общий настрой зрителя создаются размерами полотна, распределением масс, цветовой гаммой, преобладающим цветом. Затем определенные композиционно-психологические средства, использованные автором (такие, как соотношение статики и динамики, симметрии и асимметрии, пропорционирование, ритм, цветовые контрасты и нюансировка цвета), как бы ведут взор и внимание зрителя по тому пути, который по замыслу (или интуиции) художника позволяет наиболее полно раскрыть содержание и смысл картины. На следующей, завершающей стадии происходят ознакомление зрителя со всеми деталями картины, выявление смысловых связей, объединение всех элементов (с учетом уже предварительно сложившейся композиционной канвы) в целостный образ, а затем (сразу или через какое-то время) — формирование оценочного отношения эмоционального, интеллектуального, эстетического. При этом оценка зрителя может быть двойной: по отношению к изображенному событию (факту, предмету) и по отношению к художественным достоинствам изображаемого.

Первый этап описанного процесса может быть назван подготовительной стадией, второй — стадией организованного восприятия и третий — стадией целостного образа и его оценки.



Рис. 19

Теория фазности (или стадильности) восприятия поможет разобраться в реальных психологических механизмах формирования художественного образа и определить конкретную роль и степень, действительности различных изобразительных средств. Для примера возьмем плакаты, созданные авторами различных творческих позиций. Очень показателен в этом отношении появившийся в годы гражданской войны плакат «Красным клином бей белых!» (рис. 19), решенный исключительно абстрактными средствами. При сопоставлении его с приведенными выше композициями К. Малевича нетрудно заметить определенное сходство изобразительных мотивов у обоих авторов. Однако автор плаката пытается насытить абстрактную форму конкретным политическим содержанием. Очень активный зрительно красный треугольник символизирует остроту и мощь удара Красной

Армии, раскалывающей силы белых, изображенные в виде белого шара. Использованный автором прием несомненно привлекает внимание зрителя и сразу же создает устойчивый акцент на взаимодействии двух элементов. Но не более этого! Вся остальную смысловую нагрузку несет текст плаката, без которого даже самое приближенное толкование его смыслового содержания просто невозможно. Произошло гипертрофирование отдельного формального приема, подменяющего собой целостный образ. Между изобразительной и смысловой частью плаката остался ничем не заполненный разрыв.

Формальный прием, взятый изолированно, сам по себе неспособен создать художественный образ. Эффективный, как средство привлечения и акцентирования внимания, он теряет смысл в тематическом произведении искусства, так как зритель просто не доходит до третьей, основной стадии восприятия.

Плакаты, решенные в реалистическом ключе, в большинстве своем содержат определенные формальные элементы, которые также играют свою положительную роль на первой и второй стадиях восприятия. Однако не следует забывать, что это лишь вспомогательная роль. Главную же нагрузку всегда несут смысловые элементы. Взаимодействие всех фаз восприятия, их естественный переход друг в друга обеспечивают нарастающее обогащение зрительного образа, увеличение числа ассоциаций, извлекаемых из памяти зрителя, и параллельно — возникновение определенного эмоционального и эстетического отношения. На рис. 20, 21 приведены плакаты, которые хорошо иллюстрируют такое взаимодействие фаз восприятия.

На плакате «Единство! Свобода! Мир!» большой багровый диск солнца, доминирующий на всем листе, мгновенно привлекает внимание зрителя. Очень активная черно-красная цветовая гамма определяет исходный эмоциональный фон формирования образа: напряженно-драматический и в то же время торжественный, вполне соответствующий идее трудной, но победоносной борьбы. В следующей фазе восприятия зритель видит голову негра, рельефно выступающую на фоне солнечного диска. Дальнейшее формирование целостного образа определяется выражением его лица, сильной, высоко поднятой рукой и немногими, лаконично показанными деталями изображения, уточняющими характер и цель борьбы. Цветок, пересекающийся с автоматом, символизирует устремление героя к миру как главной и конечной цели той борьбы, которую он ведет. Лаконичный лозунг «Единство! Свобода! Мир!».



Рис. 20, 23

Все это позволяет сжато, броско и доступно выразить основную идею плаката. Однако здесь же таится и серьезная опасность (которой, к сожалению, не всегда удается избежать даже талантливым и опытным плакатистам) — потеря оригинальности и переход к штампу.

Примелькавшиеся зрителю символы (а их число весьма ограничено) и полусимволы (такие, как подъемные краны, вышки, ферменные конструкции и т.д.) вместо духовного подъема начинают вызывать раздражение зрителя. Это вполне понятно: мы сталкиваемся здесь с хорошо известным психологам и физиологам эффектом привыкания и утомления от монотонности раздражителей, с тем, что И.П. Павлов назвал когда-то «долблением в одну клетку».

Закон ассоциаций требует, чтобы некоторые аспекты (или фрагменты) изображения были достаточно известны зрителю, связывались с его личным опытом — иначе не произойдет его контакта с автором. В то же время эти аспекты не должны быть слишком стереотипны, навязчивы — они могут играть нужную роль лишь при взаимодействии с элементами новизны. В этом случае реализуется как бы двойной контакт: по принципу психологических ассоциаций и на основе того познавательного интереса, который всегда вызывается новизной предмета. Эмблема, знак, символ исполняют в плакате роль хорошо знакомых зрителю элементов, прочно ассоциированных с определенными предметами, явлениями, событиями. Но сами по себе они еще не создают художественного образа. Подобно тому как абстрактные приемы привлечения внимания предполагают дальнейшее естественное развитие процесса восприятия, так и символ должен вести сознание зрителя к раскрытию и пониманию предметного и сюжетного содержания плаката. Если эмблема или символ просто сопровождаются текстом призыва или информации, художественное воздействие неизбежно снижается. Напротив, удачные, оригинальные (опирающиеся на найденный автором новый плакатный ход) сочетания знаково-символических и предметных элементов обеспечивают ту гармонию изобразительного и выразительного, к которой должен стремиться художник. При таком решении достигается достаточно полное развертывание всех перечисленных выше фаз восприятия. Яркий и броский символ берет на себя роль ударного звена, с которого начинается восприятие. Каждый последующий шаг в сознании зрителя ведет к расширению образных и логических связей, последовательному обогащению художественного образа и его органическому слиянию с идеей плаката.

Решающее влияние на быстроту, четкость и определенность восприятия оказывает *соотношение фигуры и фона*. На живописных полотнах, как и в реальных ситуациях, фигура воспринимается зрителем как некая предметная форма, расположенная ближе к нему, а пространство вокруг нее составляет фон. Чем контрастнее фигура по отношению к фону, тем легче происходит ее выделение. Закономерности взаимодействия фигуры и фона всегда учитываются художником: опираясь на них, он может зрительно акцентировать тот или иной фрагмент картины, облегчить восприятие контура фигуры или, наоборот, завуалировать какую-то деталь, сделать ее малозаметной.

В разных шкалах и направлениях живописи художники по-разному используют психологическое влияние контрастов и взаимопереходов фигуры и фона.

В искусстве плаката соотношение «фигура — фон» приобретает принципиально важное значение. Именно эти закономерности позволяют автору с помощью весьма экономичных изобразительных средств (трех-четырёх локальных контрастирующих цветов) достигнуть требуемой броскости, лаконичности и выразительности.

Практически неисчерпаемость приемов, построенных на подчеркнутом соотношении «фигура — фон», возможность тонких нюансов значительно снижают опасность надоедания таких приемов зрителю. Например, плакат, представленный на рис. 23, решен с помощью наиболее общей психологической закономерности в отношениях «фигура-фон» — возможности их взаимных переходов, при которых они как бы меняются местами. Здесь контур белого голубя (символа мира) образован соединением нескольких черных бомб. Каждая часть изображения (черная и белая) может служить и фигурой, и фоном, а

зрительная борьба за приоритет предметности подчеркивает напряженную динамику реальной борьбы социальных сил.

Но фигуру-фоновые отношения могут иногда вопреки воле автора оказывать нежелательный побочный эффект. На сатирическом плакате (рис. 24), разоблачающем сущность империалистических альянсов, центральное желтое пятно, выполненное, разумеется, только как фон, в некоторые моменты колебания внимания зрителя начинает восприниматься как фигура, что не способствует сохранению целостности изображения.

Нарочитое подчеркивание в плакате отношений «фигура-фон» тесно связано с другой особенностью этого вида искусства: произвольными деформациями пространственных отношений, сокращением объема и глубины пространства. Хорошо известно, что даже на живописных полотнах, построенных по всем правилам классической перспективы, глубина пространства передается далеко не так детально и полно, как мы видим ее в реальности. Задний план картины обычно изображается размыто и упрощенно, что подчеркивает детали переднего плана. Здесь мы еще раз сталкиваемся с проявлением селективности восприятия. В плакате эта закономерность выступает особенно четко. Художник-плакатист, работающий в самом реалистическом ключе, чаще всего не стремится к реалистическому изображению пространства. Он имеет полное право умышленно искажать пространственные отношения, предпочитая плоскостные решения объемным, и вообще совмещать на плакатном листе совершенно несовместимые в реальной жизни объекты.



Рис. 24

Все эти приемы вовсе не дань упрощенчеству и оперативности в изготовлении «массовой продукции», а интуитивно найденные в практическом опыте художников способы усиления психологического воздействия на зрителя. Многоплановая живописная картина с тщательно проработанной перспективой, широкой палитрой красок, световыми рефlekсами и тонкими нюансами света и тени требует (подобно незнакомой реальной ситуации) длительного ознакомления, сопровождаемого не всегда предсказуемой сменой впечатлений и размышлениями. Плакат же должен действовать на зрителя быстро и однозначно. Чем меньше планов имеет изображение, тем легче и быстрее оно воспринимается. Это объясняется тем, что восприятие глубины пространства связано с более сложными и тонкими психофизиологическими механизмами зрения, чем восприятие равноудаленных предметов. Осмотр многоплановой сцены требует многократной перестройки функций зрительного аппарата, так как, настроившись на один план, наш глаз перестает (подобно фотоаппарату с большой диафрагмой) отчетливо различать другие. Это затруднение в значительной мере снимается в плакатных изображениях, где резкие контрасты фигуры и

фона (с преобладанием локального цвета) сводят к минимуму число планов, а перспектива — если таковая имеется — дается весьма условно.

В истории советского плаката были периоды, когда сильное психологическое воздействие на зрителя достигалось живописной манерой изображения. На последующих этапах живописный и графический способы исполнения конкурировали и продолжают конкурировать. Но всегда, в большей или меньшей степени, сохранялась плакатная специфика использования формы и цвета. Конечно, картинная манера исполнения — не единственная. Важно добиваться разнообразия плакатов не только за счет тематики и идейного содержания, но и за счет их стилового многообразия. Такой путь позволяет предельно расширить спектр психологического воздействия плакатного искусства. И все-таки мы полагаем, что центральным стилевым направлением в развитии этого искусства остается то, в котором сочетаются фигуρο-фоновые отношения с определенной мерой плакатной условности.

Типичное для многих плакатов произвольное совмещение различных фрагментов реальности играет определенную психологическую роль. Сочетание или столкновение образов всегда символизирует те или иные связи между событиями или идеями. Глубина психологического воздействия на зрителя зависит в этих случаях от того, насколько выбранные автором образы, метафоры, аллегории отвечают требованию отмеченного выше диалектического единства: прочно ассоциируются с чем-то уже знакомым зрителю и в то же время будят его интерес своей новизной.

В творчестве художника всегда присутствуют в той или иной степени условность и фрагментарность изображения, в основе которых лежат психологические закономерности восприятия. Детальность видимой нами ситуации зависит от освещенности и расстояния, постоянно меняющихся в очень широких пределах. Несмотря на способность нашего зрения приспосабливаться к таким изменениям (например, адаптироваться к уровню освещенности), правильная оценка окружающей действительности в большей мере связана с нашими знаниями об окружающих предметах. Опираясь на свой визуальный опыт, мы легко узнаем по контурной линии отдаленные лес, горы, строения, в сумерках только по силуэту без труда различаем большинство предметов, людей, животных. Нам достаточно видеть лишь часть предмета (иногда очень небольшую), чтобы субъективно воспринимать этот предмет в целом. Именно эта закономерность целостности и предметности восприятия дают художнику возможность с помощью сравнительно скупых изобразительных средств передавать сложные картины реальной действительности.

Чем лаконичнее изображение, тем большую смысловую и эстетическую нагрузку несет каждая его деталь. По закону ассоциаций зритель, опираясь на фрагменты, силой своего воображения восстанавливает целостный образ. Такой путь всегда интересен, так как предполагает активное «сотворчество» зрителя и определенную степень субъективной свободы. Следует, однако, помнить, что любая, даже незначительная, неточность или неудачный художественный прием могут исказить ассоциативные связи и направить воображение зрителя совсем не по тому пути, который предполагается автором. Например, на фестивальном плакате. «За антиимпериалистическую солидарность...» (рис. 26) разноцветные детали изображения в большей мере могут ассоциироваться с пачками мороженого, пирожными, чем с пальцами сжатого кулака, отчего художественный образ теряет свою целостность, а сама символика солидарности становится неубедительной. На плакате «Иные граждане...» (рис. 27) слишком заострены фигуρο-фоновые отношения, что приводит к ненужным в данном случае колебаниям внимания: зритель воспринимает профиль слева то как фигуру, то как фон по отношению к правой части изображения. Причем положительный персонаж плаката наделен такими чертами (низкий, убегающий лоб, явно уступающий нижней челюсти, мощное надбровье), которые вряд ли могут вызвать симпатию зрителя. Кроме того, его силуэтное и неустойчивое (из-за мерцаний «фигура-

фон») изображение делает этот персонаж гораздо менее реальным по сравнению с другими, а потому в обоснованность его требований не очень-то веришь.

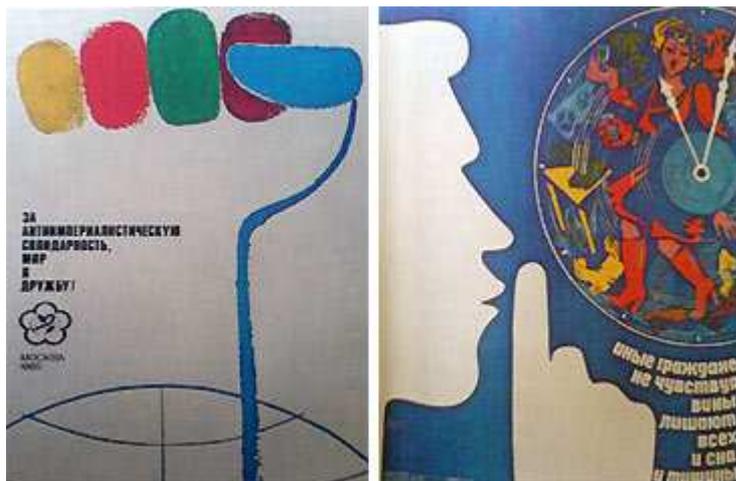


Рис. 26, 27

Лаконичность и фрагментарность плакатных изображений тесно связаны с их обобщенным характером. С позиции психологии это вполне закономерно, так как переход от образа к идее всегда предполагает в качестве промежуточного звена определенную степень обобщения. Надо заметить, что диалектико-материалистическая философия и исследования советских психологов диалектически снимают многовековое противоречие между единичным образом и обобщенным понятием, показывая двусторонность движения процессов в нашем сознании: от конкретного к абстрактному и от абстрактного к конкретному. Создавая определенные условия для обобщенного восприятия, художник в значительной мере предопределяет тот путь, по которому пойдет зритель в своем сознании. Вместе с тем нельзя не отметить, что стремление художника к обобщенной подаче образа в сочетании с трафаретностью примененных изобразительных средств наиболее часто ведет к недопустимому в искусстве штампу. Именно так рождаются бесчисленные однотипные профили, наложенные один на другой, руки, встречающиеся в пожатии или несущие столь же однотипные знамена, и т.д. и т.п. Поэтому одним из главных профессиональных требований к художнику-плакатуисту должно быть умение сочетать определенную степень типизации с широчайшим многообразием изобразительных средств и приемов, умение избежать повтора и штампа в любых формах.

Способность зрителя к объединению фрагментов в целостный образ и к восстановлению образа по его элементам была давно подмечена психологами и получила в зарубежной психологии название принципов гештальта («гештальт» — форма, образ). Опыт советских исследователей показывает, что принципы (или, как их иногда называют, законы) гештальта следует рассматривать как один из аспектов общей закономерности — фазности восприятия, о которой уже шла речь. Знание и практическое применение этих принципов (часто используемых художниками интуитивно) несомненно полезно для художника-плакатуиста, в творчестве которого фрагментарность изображений занимает особое место.

Наиболее важные принципы объединения элементов изображения — принцип близости, когда легче объединяются в группы близко расположенные элементы, и принцип сходства (или подобия), то есть объединение и группировка сходных по каким-либо параметрам (размеру, форме, цвету, ориентации) элементов.

Практическое использование обоих этих принципов художником-плакатуистом эффективно в тех случаях, когда нужно подчеркнуть смысловую связь между фрагментами плаката, отражающими разные «кусочки» реальности, или противопоставить одну часть изображения другой.

Так, на плакате «Ни пуха ни пера» (рис. 29) непосредственная близость затвора охотничьего ружья и фотокассеты становится в силу закона ассоциаций хорошей рекламой фотоохоты (вместо обычной охоты).

На плакате «9 мая» (рис. 30) идея выстраданной советским народом победы не была бы столь ощутимой, если бы рядом с гильзой, превращенной в цветочную вазу, не лежали еще две стреляные гильзы от таких же снарядов.



Рис. 29, 30

Наиболее действенным принципом гештальта является так называемый фактор общей судьбы, выражающийся в том, что группировка элементов определяется не только их статическим сходством, но и общим характером изменений; однонаправленным перемещением, изменением размера, формы, яркости и т. д. Художник не может показать на плакате физическое движение как таковое, но сплошь и рядом показывает признаки движения и изменения, благодаря чему неподвижное изображение воспринимается как мгновенная фотография динамического процесса (рис. 31). Неустойчивые, схваченные в падении формы, диагонально ориентированные, как бы летящие в пространстве предметы и множество побочных признаков реального движения (завихрения снега или пыли, клубы дыма или выхлопных газов и т. д.) — вот тот испытанный арсенал художественных средств, который позволяет художнику изобразить физическое движение. Во всех этих случаях он имеет полную возможность применить принцип «общей судьбы» для объединения (или, наоборот, противопоставления) фрагментов плаката.

Из других правил гештальта определенный интерес для плакатиста представляют принцип переходящих линий («хорошего продолжения») и принцип замкнутости. Первый из них наиболее отчетливо проявляется при пересечении линий (или плоскостей, или линий с плоскостью) и при выборе вариантов в комбинировании отрезков линий. Обычно зритель легче воспринимает в таких случаях варианты с наименьшим изменением кривизны линий. Второй выражается в том, что замкнутые линии предпочитаются разомкнутым, а также в способности зрителя соединять в своем воображении разорванные участки контура фигуры.

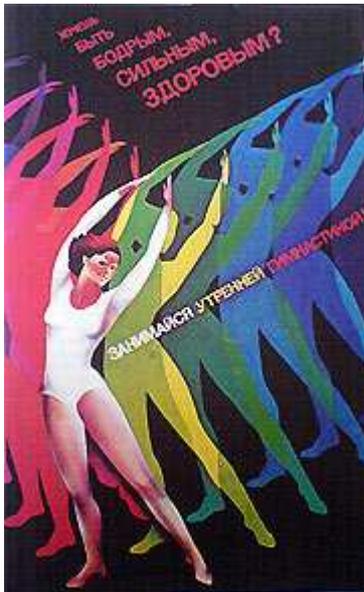


Рис. 31

© П. Кудин, Б. Ломов, А. Митькин

## Психология восприятия и искусство плаката (фрагменты)



П.А. Кудин, Б.Ф. Ломов, А.А. Митькин. Психология восприятия и искусство плаката. — Москва, «Плакат», 1987. — 208 с.

Книга написана в содружестве психологов и художника. Авторы книги — чл.-корр. АН СССР Б. Ф. Ломов, доктор психологических наук А. А. Митькин, кандидат искусствоведения П. А. Кудин — объединили результаты исследований ученых-психологов, которые изучают законы искусства, с профессиональным композиционным анализом конкретных плакатов. Книга дает художнику-плакатисту знания психологических закономерностей зрительного восприятия, вооружает приемами привлечения внимания, научно обосновывает возможности наиболее эффективного влияния на современного человека.

Авторы с научно-психологических позиций анализируют процесс общения художника со зрителем, раскрывают возможности повышения эффективности воздействия современного плаката, опираясь на целенаправленное использование психологических закономерностей

зрительного восприятия и законов композиции. Книга рассчитана на художников-плакатистов, дизайнеров. Она может представить интерес и для широкого круга читателей, приобщенных к проблемам изобразительного искусства и наглядной агитации.

На протяжении всего времени существования психологической науки неоднократно делались попытки найти и выделить своего рода кирпичики, элементы, из которых складывается психика человека. Однако в настоящее время становится все более ясно, что в ее целостности, несводимости к элементам — главная и исходная характеристика психического.

Аналогичная картина наблюдается и в современной теории искусства. На смену различным концепциям, выделявшим (с большей или меньшей обоснованностью) отдельные аспекты эстетического воздействия, закономерно приходит системная теория эстетического, ставящая во главу угла принцип целостности такого воздействия.

Можно и, по-видимому, нужно говорить о синтетичности художественного образа, но не следует понимать эту синтетичность как некий конгломерат «элементов», обладающих самостоятельным бытием. В целостной системно организованной психике человека мы с достаточным основанием выделяем три главные подсистемы: когнитивную (то есть познавательную, включающую процессы восприятия, представления, мышления, памяти), регулятивную (соответствующую в наибольшей мере эмоционально-волевой сфере человека) и коммуникативную (психологическое содержание всех форм общения людей между собой). Эстетическое влияние на человека обусловлено определенными психологическими механизмами. Поэтому вполне естественно, что в художественном образе и в том реальном воздействии, которое он оказывает на реципиента (зрителя, слушателя), мы можем выделить те или иные аспекты (например, познавательные, эмоциональные). Вместе с тем главная специфика художественной идеи и художественного образа (определяющая их фактическую эффективность) заключается в целостности, нарушение которой приводит к распаду самого образа.

Плакат — наиболее массовая форма изобразительного искусства, выполняющая определенную утилитарную функцию и нацеленная на решение конкретных социальных задач. Его основная идея должна быть выражена ясно, доходчиво, непротиворечиво. Подаваемая в художественной форме экспресс-информация, рассчитанная в большинстве случаев на весьма ограниченное время непосредственного воздействия на зрителя. Такая оперативность (как по срокам создания, так и в отношении процесса восприятия) предъявляет особые требования к образному строю плаката и всему стилю его исполнения.

Из необходимости быстрой и однозначной передачи информации вытекает требование простоты и лаконичности художественного решения: сокращение глубины пространства, ограничение планов до одного-двух, минимальное использование светотени, локальности цвета, простота и резкость контура, силуэтность изображения, отсутствие воздушной перспективы и т. д. Оперативное полиграфическое тиражирование плакатов выдвигает дополнительные требования к ограничению количества цветов и стандартным размерам листа.

Очевидно, что формальные требования к плакату создают определенные сложности и противоречия на пути поиска и реализации тех или иных изобразительных средств. Стремление к лаконичности и доходчивости может повести к обеднению художественных приемов, то есть к штампу, что само по себе недопустимо. Однозначность передаваемой информации уводит от вариантности трактовки образного языка. Художественный образ в таком случае блекнет, теряет свою эмоциональную силу, целостность, не затрагивает субъективный мир зрителя и потому не может быть действенным.

Эти противоречия очень существенны. Если «однозначность» — непреложный закон плаката, то язык искусства для него не подходит, нужен жесткий язык науки. Если же применять язык художественных образов (а без этого плакат не нужен, он превращается в словесный лозунг), то от вариативности трактовок (в каких-то пределах) уйти нельзя. Наивно полагать, что человека можно воспитать (или еще сложнее — перевоспитать) «в один прием». Нужно использовать так называемый куммулятивный эффект искусства (то есть постепенное накопление его влияния на людей) и его побочное воздействие. Необходима тщательно продуманная система плакатов, рассчитанная на разностороннее и постепенное воздействие.

Требование творческой оперативности несомненно налагает на художника-плакатиста определенные обязательства: плакатист обязан работать «про запас», всегда иметь продуманные варианты образов и решений возможных для него тем. И при этом категорически избегать повторов, трафарета, уметь найти новый плакатный ход. «Оперативный отклик на события, но без искры выдумки и художественных качеств действует не больше, чем призыв: «Вносите деньги в сберегательную кассу!»»

Самое трудное в искусстве плаката (как, впрочем, в любом виде искусства) — достижение органического единства содержания и художественной формы. Это может быть получено только в результате целостного и разностороннего психологического воздействия плаката на зрителя, путем обращения к его памяти, интересам, мышлению, эмоциональной сфере, навыкам восприятия, к творческим его возможностям, поскольку восприятие и оценка художественного произведения всегда включают элементы сотворчества.

Проблема целостности восприятия плаката тесно связана с традиционным в искусствоведении делением художественных средств на изобразительные и выразительные. Первые отражают действительность «в формах самой жизни», вторые используют для этого условные знаковые системы и различную символику. С позиций психологии восприятия это не совсем верно. Любое, самое реалистическое отражение жизни в искусстве всегда содержит элементы условности. И напротив, всякий знак или символ может употребляться только потому, что он ассоциируется с определенными предметами и явлениями действительности. В произведениях подлинного искусства разные уровни условности в отражении действительности тесно переплетаются между собой, что и создает возможность их активного и разностороннего восприятия зрителем.

Вопрос о соотношении изобразительного и выразительного стоит в искусстве плаката особенно остро. Дело в том, что специфика плаката допускает широкое употребление знаков и символов, несущих определенную смысловую нагрузку. Подчиняясь этой специфике, очень легко нарушить живую связь с действительностью и уклониться в сторону формализма.

Кроме того, ограниченность алфавита знаков и символов таит в себе и другую, не меньшую опасность — неизбежность повторов и переход к штампу.

В то же время было бы неверно стремиться во что бы то ни стало отказаться вообще от символики в плакате. Живописно-психологическая, а затем графическая манера исполнения в плакате имели несомненный успех, но они, как показала практика, ведут к однообразию. Гораздо важнее стремиться к созданию индивидуальности стиля, при котором каждый плакат при сохранении своего стилевого единства и лаконичности оказывал бы на зрителя разностороннее воздействие, пробуждая в нем всю гамму психических процессов и состояний.

Бессмысленно пытаться создать плакат, «бьющий» только на эмоции, или только на внешний эффект восприятия, или только на «интеллектуальный интерес». Малоэффективно добавлять

«по частям» к уже готовому образу фрагменты, рассчитанные на усиление того или иного психологического воздействия. Художественный образ, несущий определенную идейно-эмоциональную нагрузку, возникает в сознании автора как некое целое и воспринимается тоже как целое. Если этого не произошло, значит, творческий акт и полновесное общение со зрителем просто не состоялись!

Плакат работает в условиях улицы, производственных помещений, мест отдыха и т. д. При этом его не снабжают надписью-указателем: «Остановись и посмотри!». Он добивается этого сам, обладая важным исходным свойством — способностью привлечь внимание зрителя. Если такое свойство отсутствует, плакат просто не будет замечен, и все усилия его создателей и распространителей пропадут даром. Поэтому знание и практическое использование художником-плакатистом психологических приемов привлечения непроизвольного внимания в значительной мере определяет успех его творческой работы.

В обычных условиях наше внимание активнее всего привлекается каким-либо внезапным изменением в окружающей обстановке: движением человека или предмета, изменением какого-то объекта или появлением нового объекта и т. д. Изображения на плакате не могут физически перемещаться или изменяться. Тем не менее динамичность изображения — очень распространенный и оправдывающий себя прием в искусстве плаката. Художник схватывает наиболее выразительный момент начавшегося, но не законченного движения и фиксирует его. Рука, поднятая для приветствия или в ораторском жесте, молот, занесенный над наковальней, фигура человека, наклонившегося в разбеге, летящий предмет — вот типичные примеры такого рода решений. Воображение зрителя невольно достраивает предшествующие зафиксированному моменту ситуации и прогнозирует дальнейшие возможные изменения. Поэтому динамическое изображение — это всегда маленькое повествование о каком-то событии или действии, имеющем начало, течение и предполагаемый конец.

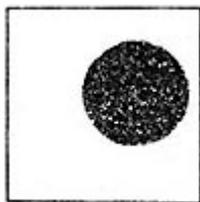
Существует множество психологических средств привлечения внимания, широко применяемых художниками. Одни из них опираются на особенности сенсорной организации человека (то есть работу системы его органов чувств). Другие включают смысловые элементы. Безотказное действие оказывают большие площади яркого цвета и особенно цветовой контраст (хроматический и ахроматический) с резкой границей перехода. Общий принцип зрительного контраста строится на сочетании сходного и различного, внесении разнообразия в однообразие. Если, например, в длинном ряду спичек поместить одну зажженную, то она непременно привлечет внимание.

Наиболее частый прием смыслового контраста — соединение объектов, обладающих какими-либо противоположными качествами: гигант и карлик, старик и ребенок, человек в состоянии полной невозмутимости и человек в крайнем возбуждении и т. д. Контраст такого типа может быть усилен нарочитой необычностью ситуации, внесением элементов фантастики, использованием всевозможных аллегорий. Контрастирующие (по художественному исполнению и смыслу) части изображения не только привлекают, но и удерживают внимание зрителя, сопоставляющего отдельные детали.

Широко используется в плакате прием постепенного или внезапного преобразования предметов. Зритель, включившись в рассматривание цепочки превращений, обычно доводит этот процесс до конца. Несмотря на большую популярность данного приема, возможности его дальнейшего применения, по-видимому, практически безграничны — нужно только удачно варьировать смысловое содержание и изобразительные нюансы таких превращений. Ряд приемов привлечения внимания строится на использовании привычных ассоциаций и информативности определенных изображений. Предостерегающий жест человека на плакате может быстрее подействовать на наблюдателя, чем соответствующий знак или надпись. В силу нашего жизненного опыта поза человека, его лицо всегда очень информативны и

потому обязательно привлекают внимание. Наибольший объем неречевой информации несут глаза человека, с которым мы общаемся. Специальные исследования психологов показали, что при рассматривании портретов и фотографий наблюдатель преимущественно фиксирует свой взгляд на глазах. Именно поэтому изображение глаз (и даже одного глаза) — эффективный способ привлечения внимания.

Как уже отмечалось, человек, в первую очередь, обращает внимание на изменение ситуации, связанное с перемещением объектов и их воздействием друг на друга. На картине зритель невольно выделяет те фрагменты, где происходит (или предполагается) определенное взаимодействие людей или предметов. При изображении массовых сцен такими фрагментами становятся, как правило, рукопожатие, жест, обращение к собеседнику, угрожающая поза.



Даже на изображениях неодушевленных предметов мы выделяем точки их реального или возможного физического взаимодействия. Примером может служить простая композиция, представленная на рис. 14. Точкой зрительного напряжения здесь является то место круга, которое обращено к ближайшей стороне квадрата и должно «столкнуться» с ней при движении круга в этом направлении.

Привлечение и удержание на какое-то время внимания — важная, но лишь начальная задача художника. Ее изолированное решение не составляет большого труда. Гораздо труднее другое — не сделать используемые для этого средства слишком кричащими (чему достаточно примеров в буржуазной торговой рекламе), а главное — не сделать их самоцелью. В. Корецкий с достаточным основанием говорит о бессмысленности применения в плакате различных формалистических ухищрений, не связанных с содержанием, например, «пятна ради пятна». Большая цветная поверхность, яркое, выделяющееся пятно, резкий контраст — все это допустимо и подчас необходимо в плакате, но лишь как первый шаг в процессе его осмысленного восприятия и оценки, причем шаг, естественно ведущий к дальнейшему движению на пути раскрытия основного содержания и главной идеи плаката. Если этого нет, то зритель, привлеченный внешней формой изображения и не нашедший затем в нем ничего интересного, нового, впечатляющего, просто почувствует себя обманутым.

В то же время художникам не стоит бояться так называемых абстрактных форм. Ведь в силу предметности нашего восприятия и под действием закона психологических ассоциаций (то есть установившихся в жизненном опыте прочных связей между предметами и явлениями, а также между предметами и их условными обозначениями) непредметные изображения невольно ассоциируются в нашем сознании с конкретными объектами действительности. Ярким примером может служить мультфильм У. Диснея, «персонажами» которого являются большой и маленький треугольники, совершающие взаимосвязанные движения. При этом зритель воспринимает их «поведение», как человеческое, и даже наделяет этих «человечков» определенными чертами характера. Вообще же известная схематизация и формализация изображений не только упрощает задачу художника, но и облегчает и обостряет восприятие зрителя.

Может ли непредметная форма сама по себе привлечь внимание и произвести определенное психологическое впечатление? В наших экспериментальных исследованиях на этот вопрос получен достаточно убедительный положительный ответ. Например, форма экрана определенным образом организует процесс поиска на нем слабозаметного сигнала. Эта же закономерность справедлива в отношении организующего влияния формы изобразительной

поверхности. Квадратная, прямоугольная, овальная, круглая, треугольная плоскости по-разному распределяют внимание зрителя (рис. 15). А это значит, что, выбирая ту или иную форму листа, художник может как бы заранее акцентировать внимание будущего зрителя на его определенных зонах. Интересно сравнить наш экспериментальный результат, полученный на квадратной поверхности, с умозрительным размещением зон напряженного внимания, предложенным в книге Р. Арнхейма. И в том и в другом случае углы квадрата оказались очень активными зонами. Данная закономерность в принципе давно известна мастерам кисти. С ней связана традиция рисования портретов в овале: углы не должны отвлекать внимание зрителя от главного — изображения лица. Напротив, в знаменитой Сикстинской мадонне Рафаэля углы картины заполнены соответствующими персонажами, играющими определенную смысловую роль.

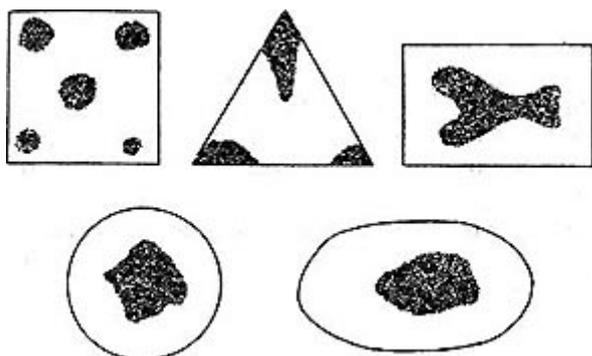


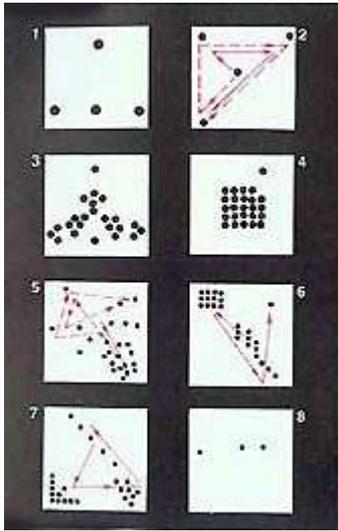
Рис. 15

В другом нашем экспериментальном исследовании было установлено, что композиции, составленные из несмысловых форм, способны управлять вниманием зрителя и закономерно ассоциируются в его сознании с конкретными свойствами и качествами предметов. Материалом для психологического анализа в наших опытах послужили, известные «супрематические» композиции К. Малевича, а объективным основанием для заключения об их действенности — запись движений глаз у испытуемых. Оказалось, что почти все зрители очень однотипно, в одинаковой последовательности рассматривают такие композиции. Последовательность обзора элементов в большинстве случаев осуществляется в привычном для наблюдателя порядке: слева направо и сверху вниз. Если художественный строй композиции совпадает с таким направлением обзора, происходит как бы сложение двух этих факторов. Стандартный порядок обзора может быть сломан путем определенной перестановки зрительных акцентов.

Очень действенным средством служит контраст между статическими и динамическими элементами. Первые создаются устойчивостью формы и преобладанием горизонтальных и вертикальных линий, вторые — линиями наклонными, вытянутыми, заостренными, как бы летящими в пространстве. Взаимодействие тех и других производит впечатление их самостоятельной жизни. Динамические элементы значительно активнее привлекают внимание зрителя.

Эффективным способом привлечения внимания является выделение (по какому-нибудь признаку) одного элемента среди других. Например, наиболее выступающий угол четырехугольника становится (независимо от его пространственного положения) местом концентрации внимания.

Простые геометрические формы быстрее воспринимаются зрителем и лучше запоминаются (по сравнению со сложными неправильными формами). Однако сложные формы интереснее для зрителя и дольше задерживают его внимание.



Наряду с композициями К. Малевича экспериментальной проверке подвергались композиции, составленные художниками-графиками ВНИИ технической эстетики по определенному заданию достичь управления вниманием зрителя с помощью различных вариантов размещения точечных элементов (кружков постоянной величины) (рис. 18).

Результаты опытов показали, что даже при таком жестком ограничении изобразительных средств можно направлять внимание зрителя, если правильно учитывать некоторые психологические особенности процесса восприятия. Выявлены общие закономерности:

- внимание зрителя привлекают, как правило, места более плотного скопления элементов, создающие впечатление массы;
- четко выделяются на первых этапах восприятия сочетания точек, образующих, правильные геометрические фигуры или их фрагменты;
- внимание акцентируется на близко расположенных и как бы влияющих друг на друга элементах;
- в случае преобладания аморфного размещения элементов внимание привлекается в первую очередь пространственно выделенными точками («отлетевшими» в сторону, отделенными от других наибольшими промежутками);
- с помощью точек легко создаются динамические и статические композиции, при этом первые из них как бы ведут взор зрителя в направлении предполагаемого движения.

Таким образом, оба приведенных примера психологического эксперимента говорят о несомненной действенности бессмысловых формализованных изображений.

Однако было бы неправомерно от закономерностей, выявленных нами в описанных выше опытах, переходить непосредственно к общим принципам психологической и эстетической оценки плаката. Требуемая от плаката оперативность воздействия на зрителя несомненно предполагает жесткую организацию внимания. Привлечь же внимание и предопределить первые шаги восприятия еще не означает обеспечить общую эффективность произведения. Важнейшую роль здесь играет закономерность, известная в психологии как *принцип фазности восприятия*.

Согласно этому принципу, восприятие предмета и ситуации в целом проходит через несколько быстро сменяющихся фаз (или стадий). Начальная стадия этого многоступенчатого процесса дает лишь общую информацию, лишенную предметной конкретности. Мы можем обнаружить преобладание какого-то цвета, приближенные

размеры еще неясных объектов, их примерное расположение в поле зрения. Каждая последующая фаза конкретизирует видимую картину, наполняя ее новым содержанием за счет выделения сначала более крупных и контрастных, а затем мелких объектов и деталей. Заканчивается этот процесс ясным, отчетливым видением всей ситуации в целом и ее основных элементов.

Теория фазности восприятия имеет принципиальное значение для понимания особенностей воздействия на зрителя изобразительного искусства. Эта теория позволяет правильно оценить ту роль, которую играют те или иные изобразительные средства в целостном впечатлении от картины, скульптуры, плаката. Процесс восприятия проходит несколько стадий. Первая, предварительная ориентировка и общий настрой зрителя создаются размерами полотна, распределением масс, цветовой гаммой, преобладающим цветом. Затем определенные композиционно-психологические средства, использованные автором (такие, как соотношение статики и динамики, симметрии и асимметрии, пропорционирование, ритм, цветовые контрасты и нюансировка цвета), как бы ведут взор и внимание зрителя по тому пути, который по замыслу (или интуиции) художника позволяет наиболее полно раскрыть содержание и смысл картины. На следующей, завершающей стадии происходят ознакомление зрителя со всеми деталями картины, выявление смысловых связей, объединение всех элементов (с учетом уже предварительно сложившейся композиционной канвы) в целостный образ, а затем (сразу или через какое-то время) — формирование оценочного отношения эмоционального, интеллектуального, эстетического. При этом оценка зрителя может быть двойной: по отношению к изображенному событию (факту, предмету) и по отношению к художественным достоинствам изображаемого.

Первый этап описанного процесса может быть назван подготовительной стадией, второй — стадией организованного восприятия и третий — стадией целостного образа и его оценки.



Рис. 19

Теория фазности (или стадильности) восприятия поможет разобраться в реальных психологических механизмах формирования художественного образа и определить конкретную роль и степень, действенности различных изобразительных средств. Для примера возьмем плакаты, созданные авторами различных творческих позиций. Очень показателен в этом отношении появившийся в годы гражданской войны плакат «Красным клином бей белых!» (рис. 19), решенный исключительно абстрактными средствами. При сопоставлении его с приведенными выше композициями К. Малевича нетрудно заметить определенное сходство изобразительных мотивов у обоих авторов. Однако автор плаката пытается насытить абстрактную форму конкретным политическим содержанием. Очень активный зрительно красный треугольник символизирует остроту и мощь удара Красной

Армии, раскалывающей силы белых, изображенные в виде белого шара. Используемый автором прием несомненно привлекает внимание зрителя и сразу же создает устойчивый акцент на взаимодействии двух элементов. Но не более этого! Вся остальную смысловую нагрузку несет текст плаката, без которого даже самое приближенное толкование его смыслового содержания просто невозможно. Произошло гипертрофирование отдельного формального приема, подменяющего собой целостный образ. Между изобразительной и смысловой частью плаката остался ничем не заполненный разрыв.

Формальный прием, взятый изолированно, сам по себе неспособен создать художественный образ. Эффективный, как средство привлечения и акцентирования внимания, он теряет смысл в тематическом произведении искусства, так как зритель просто не доходит до третьей, основной стадии восприятия.

Плакаты, решенные в реалистическом ключе, в большинстве своем содержат определенные формальные элементы, которые также играют свою положительную роль на первой и второй стадиях восприятия. Однако не следует забывать, что это лишь вспомогательная роль. Главную же нагрузку всегда несут смысловые элементы. Взаимодействие всех фаз восприятия, их естественный переход друг в друга обеспечивают нарастающее обогащение зрительного образа, увеличение числа ассоциаций, извлекаемых из памяти зрителя, и параллельно — возникновение определенного эмоционального и эстетического отношения. На рис. 20, 21 приведены плакаты, которые хорошо иллюстрируют такое взаимодействие фаз восприятия.

На плакате «Единство! Свобода! Мир!» большой багровый диск солнца, доминирующий на всем листе, мгновенно привлекает внимание зрителя. Очень активная черно-красная цветовая гамма определяет исходный эмоциональный фон формирования образа: напряженно-драматический и в то же время торжественный, вполне соответствующий идее трудной, но победоносной борьбы. В следующей фазе восприятия зритель видит голову негра, рельефно выступающую на фоне солнечного диска. Дальнейшее формирование целостного образа определяется выражением его лица, сильной, высоко поднятой рукой и немногими, лаконично показанными деталями изображения, уточняющими характер и цель борьбы. Цветок, пересекающийся с автоматом, символизирует устремление героя к миру как главной и конечной цели той борьбы, которую он ведет. Лаконичный лозунг «Единство! Свобода! Мир!».



Рис. 20, 23

Все это позволяет сжато, броско и доступно выразить основную идею плаката. Однако здесь же таится и серьезная опасность (которой, к сожалению, не всегда удается избежать даже талантливым и опытным плакатистам) — потеря оригинальности и переход к штампу.

Примелькавшиеся зрителю символы (а их число весьма ограничено) и полусимволы (такие, как подъемные краны, вышки, ферменные конструкции и т.д.) вместо духовного подъема начинают вызывать раздражение зрителя. Это вполне понятно: мы сталкиваемся здесь с хорошо известным психологам и физиологам эффектом привыкания и утомления от монотонности раздражителей, с тем, что И.П. Павлов назвал когда-то «долблением в одну клетку».

Закон ассоциаций требует, чтобы некоторые аспекты (или фрагменты) изображения были достаточно известны зрителю, связывались с его личным опытом — иначе не произойдет его контакта с автором. В то же время эти аспекты не должны быть слишком стереотипны, навязчивы — они могут играть нужную роль лишь при взаимодействии с элементами новизны. В этом случае реализуется как бы двойной контакт: по принципу психологических ассоциаций и на основе того познавательного интереса, который всегда вызывается новизной предмета. Эмблема, знак, символ исполняют в плакате роль хорошо знакомых зрителю элементов, прочно ассоциированных с определенными предметами, явлениями, событиями. Но сами по себе они еще не создают художественного образа. Подобно тому как абстрактные приемы привлечения внимания предполагают дальнейшее естественное развитие процесса восприятия, так и символ должен вести сознание зрителя к раскрытию и пониманию предметного и сюжетного содержания плаката. Если эмблема или символ просто сопровождаются текстом призыва или информации, художественное воздействие неизбежно снижается. Напротив, удачные, оригинальные (опирающиеся на найденный автором новый плакатный ход) сочетания знаково-символических и предметных элементов обеспечивают ту гармонию изобразительного и выразительного, к которой должен стремиться художник. При таком решении достигается достаточно полное развертывание всех перечисленных выше фаз восприятия. Яркий и броский символ берет на себя роль ударного звена, с которого начинается восприятие. Каждый последующий шаг в сознании зрителя ведет к расширению образных и логических связей, последовательному обогащению художественного образа и его органическому слиянию с идеей плаката.

Решающее влияние на быстроту, четкость и определенность восприятия оказывает *соотношение фигуры и фона*. На живописных полотнах, как и в реальных ситуациях, фигура воспринимается зрителем как некая предметная форма, расположенная ближе к нему, а пространство вокруг нее составляет фон. Чем контрастнее фигура по отношению к фону, тем легче происходит ее выделение. Закономерности взаимодействия фигуры и фона всегда учитываются художником: опираясь на них, он может зрительно акцентировать тот или иной фрагмент картины, облегчить восприятие контура фигуры или, наоборот, завуалировать какую-то деталь, сделать ее малозаметной.

В разных шкалах и направлениях живописи художники по-разному используют психологическое влияние контрастов и взаимопереходов фигуры и фона.

В искусстве плаката соотношение «фигура — фон» приобретает принципиально важное значение. Именно эти закономерности позволяют автору с помощью весьма экономичных изобразительных средств (трех-четырёх локальных контрастирующих цветов) достигнуть требуемой броскости, лаконичности и выразительности.

Практически неисчерпаемость приемов, построенных на подчеркнутом соотношении «фигура — фон», возможность тонких нюансов значительно снижают опасность надоедания таких приемов зрителю. Например, плакат, представленный на рис. 23, решен с помощью наиболее общей психологической закономерности в отношениях «фигура-фон» — возможности их взаимных переходов, при которых они как бы меняются местами. Здесь контур белого голубя (символа мира) образован соединением нескольких черных бомб. Каждая часть изображения (черная и белая) может служить и фигурой, и фоном, а

зрительная борьба за приоритет предметности подчеркивает напряженную динамику реальной борьбы социальных сил.

Но фигуру-фоновые отношения могут иногда вопреки воле автора оказывать нежелательный побочный эффект. На сатирическом плакате (рис. 24), разоблачающем сущность империалистических альянсов, центральное желтое пятно, выполненное, разумеется, только как фон, в некоторые моменты колебания внимания зрителя начинает восприниматься как фигура, что не способствует сохранению целостности изображения.

Нарочитое подчеркивание в плакате отношений «фигура-фон» тесно связано с другой особенностью этого вида искусства: произвольными деформациями пространственных отношений, сокращением объема и глубины пространства. Хорошо известно, что даже на живописных полотнах, построенных по всем правилам классической перспективы, глубина пространства передается далеко не так детально и полно, как мы видим ее в реальности. Задний план картины обычно изображается размыто и упрощенно, что подчеркивает детали переднего плана. Здесь мы еще раз сталкиваемся с проявлением селективности восприятия. В плакате эта закономерность выступает особенно четко. Художник-плакатист, работающий в самом реалистическом ключе, чаще всего не стремится к реалистическому изображению пространства. Он имеет полное право умышленно искажать пространственные отношения, предпочитая плоскостные решения объемным, и вообще совмещать на плакатном листе совершенно несовместимые в реальной жизни объекты.



Рис. 24

Все эти приемы вовсе не дань упрощенчеству и оперативности в изготовлении «массовой продукции», а интуитивно найденные в практическом опыте художников способы усиления психологического воздействия на зрителя. Многоплановая живописная картина с тщательно проработанной перспективой, широкой палитрой красок, световыми рефлексам и тонкими нюансами света и тени требует (подобно незнакомой реальной ситуации) длительного ознакомления, сопровождаемого не всегда предсказуемой сменой впечатлений и размышлениями. Плакат же должен действовать на зрителя быстро и однозначно. Чем меньше планов имеет изображение, тем легче и быстрее оно воспринимается. Это объясняется тем, что восприятие глубины пространства связано с более сложными и тонкими психофизиологическими механизмами зрения, чем восприятие равноудаленных предметов. Осмотр многоплановой сцены требует многократной перестройки функций зрительного аппарата, так как, настроившись на один план, наш глаз перестает (подобно фотоаппарату с большой диафрагмой) отчетливо различать другие. Это затруднение в значительной мере снимается в плакатных изображениях, где резкие контрасты фигуры и

фона (с преобладанием локального цвета) сводят к минимуму число планов, а перспектива — если таковая имеется — дается весьма условно.

В истории советского плаката были периоды, когда сильное психологическое воздействие на зрителя достигалось живописной манерой изображения. На последующих этапах живописный и графический способы исполнения конкурировали и продолжают конкурировать. Но всегда, в большей или меньшей степени, сохранялась плакатная специфика использования формы и цвета. Конечно, картинная манера исполнения — не единственная. Важно добиваться разнообразия плакатов не только за счет тематики и идейного содержания, но и за счет их стилового многообразия. Такой путь позволяет предельно расширить спектр психологического воздействия плакатного искусства. И все-таки мы полагаем, что центральным стилевым направлением в развитии этого искусства остается то, в котором сочетаются фигуρο-фоновые отношения с определенной мерой плакатной условности.

Типичное для многих плакатов произвольное совмещение различных фрагментов реальности играет определенную психологическую роль. Сочетание или столкновение образов всегда символизирует те или иные связи между событиями или идеями. Глубина психологического воздействия на зрителя зависит в этих случаях от того, насколько выбранные автором образы, метафоры, аллегории отвечают требованию отмеченного выше диалектического единства: прочно ассоциируются с чем-то уже знакомым зрителю и в то же время будят его интерес своей новизной.

В творчестве художника всегда присутствуют в той или иной степени условность и фрагментарность изображения, в основе которых лежат психологические закономерности восприятия. Детальность видимой нами ситуации зависит от освещенности и расстояния, постоянно меняющихся в очень широких пределах. Несмотря на способность нашего зрения приспосабливаться к таким изменениям (например, адаптироваться к уровню освещенности), правильная оценка окружающей действительности в большей мере связана с нашими знаниями об окружающих предметах. Опираясь на свой визуальный опыт, мы легко узнаем по контурной линии отдаленные лес, горы, строения, в сумерках только по силуэту без труда различаем большинство предметов, людей, животных. Нам достаточно видеть лишь часть предмета (иногда очень небольшую), чтобы субъективно воспринимать этот предмет в целом. Именно эта закономерность целостности и предметности восприятия дают художнику возможность с помощью сравнительно скупых изобразительных средств передавать сложные картины реальной действительности.

Чем лаконичнее изображение, тем большую смысловую и эстетическую нагрузку несет каждая его деталь. По закону ассоциаций зритель, опираясь на фрагменты, силой своего воображения восстанавливает целостный образ. Такой путь всегда интересен, так как предполагает активное «сотворчество» зрителя и определенную степень субъективной свободы. Следует, однако, помнить, что любая, даже незначительная, неточность или неудачный художественный прием могут исказить ассоциативные связи и направить воображение зрителя совсем не по тому пути, который предполагается автором. Например, на фестивальном плакате. «За антиимпериалистическую солидарность...» (рис. 26) разноцветные детали изображения в большей мере могут ассоциироваться с пачками мороженого, пирожными, чем с пальцами сжатого кулака, отчего художественный образ теряет свою целостность, а сама символика солидарности становится неубедительной. На плакате «Иные граждане...» (рис. 27) слишком заострены фигуρο-фоновые отношения, что приводит к ненужным в данном случае колебаниям внимания: зритель воспринимает профиль слева то как фигуру, то как фон по отношению к правой части изображения. Причем положительный персонаж плаката наделен такими чертами (низкий, убегающий лоб, явно уступающий нижней челюсти, мощное надбровье), которые вряд ли могут вызвать симпатию зрителя. Кроме того, его силуэтное и неустойчивое (из-за мерцаний «фигура-

фон») изображение делает этот персонаж гораздо менее реальным по сравнению с другими, а потому в обоснованность его требований не очень-то веришь.

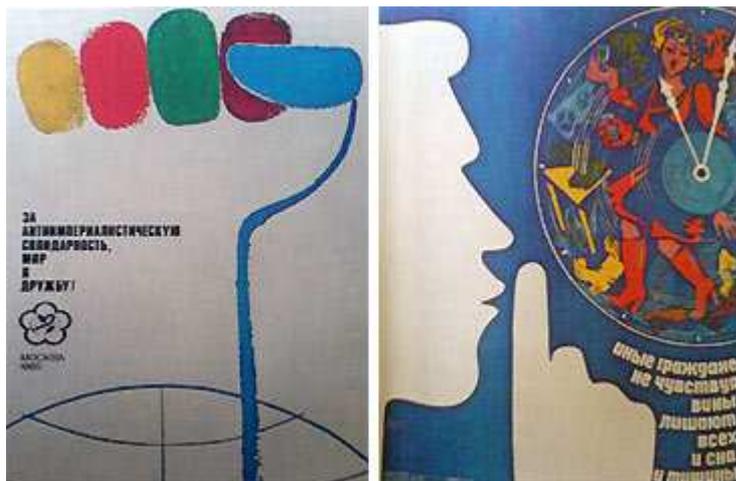


Рис. 26, 27

Лаконичность и фрагментарность плакатных изображений тесно связаны с их обобщенным характером. С позиции психологии это вполне закономерно, так как переход от образа к идее всегда предполагает в качестве промежуточного звена определенную степень обобщения. Надо заметить, что диалектико-материалистическая философия и исследования советских психологов диалектически снимают многовековое противоречие между единичным образом и обобщенным понятием, показывая двусторонность движения процессов в нашем сознании: от конкретного к абстрактному и от абстрактного к конкретному. Создавая определенные условия для обобщенного восприятия, художник в значительной мере предопределяет тот путь, по которому пойдет зритель в своем сознании. Вместе с тем нельзя не отметить, что стремление художника к обобщенной подаче образа в сочетании с трафаретностью примененных изобразительных средств наиболее часто ведет к недопустимому в искусстве штампу. Именно так рождаются бесчисленные однотипные профили, наложенные один на другой, руки, встречающиеся в пожатии или несущие столь же однотипные знамена, и т.д. и т.п. Поэтому одним из главных профессиональных требований к художнику-плакату должно быть умение сочетать определенную степень типизации с широчайшим многообразием изобразительных средств и приемов, умение избежать повтора и штампа в любых формах.

Способность зрителя к объединению фрагментов в целостный образ и к восстановлению образа по его элементам была давно подмечена психологами и получила в зарубежной психологии название принципов гештальта («гештальт» — форма, образ). Опыт советских исследователей показывает, что принципы (или, как их иногда называют, законы) гештальта следует рассматривать как один из аспектов общей закономерности — фазности восприятия, о которой уже шла речь. Знание и практическое применение этих принципов (часто используемых художниками интуитивно) несомненно полезно для художника-плакату, в творчестве которого фрагментарность изображений занимает особое место.

Наиболее важные принципы объединения элементов изображения — принцип близости, когда легче объединяются в группы близко расположенные элементы, и принцип сходства (или подобия), то есть объединение и группировка сходных по каким-либо параметрам (размеру, форме, цвету, ориентации) элементов.

Практическое использование обоих этих принципов художником-плакату эффективно в тех случаях, когда нужно подчеркнуть смысловую связь между фрагментами плаката, отражающими разные «кусочки» реальности, или противопоставить одну часть изображения другой.

Так, на плакате «Ни пуха ни пера» (рис. 29) непосредственная близость затвора охотничьего ружья и фотокассеты становится в силу закона ассоциаций хорошей рекламой фотоохоты (вместо обычной охоты).

На плакате «9 мая» (рис. 30) идея выстраданной советским народом победы не была бы столь ощутимой, если бы рядом с гильзой, превращенной в цветочную вазу, не лежали еще две стреляные гильзы от таких же снарядов.



Рис. 29, 30

Наиболее действенным принципом гештальта является так называемый фактор общей судьбы, выражающийся в том, что группировка элементов определяется не только их статическим сходством, но и общим характером изменений; однонаправленным перемещением, изменением размера, формы, яркости и т. д. Художник не может показать на плакате физическое движение как таковое, но сплошь и рядом показывает признаки движения и изменения, благодаря чему неподвижное изображение воспринимается как мгновенная фотография динамического процесса (рис. 31). Неустойчивые, схваченные в падении формы, диагонально ориентированные, как бы летящие в пространстве предметы и множество побочных признаков реального движения (завихрения снега или пыли, клубы дыма или выхлопных газов и т. д.) — вот тот испытанный арсенал художественных средств, который позволяет художнику изобразить физическое движение. Во всех этих случаях он имеет полную возможность применить принцип «общей судьбы» для объединения (или, наоборот, противопоставления) фрагментов плаката.

Из других правил гештальта определенный интерес для плакатиста представляют принцип переходящих линий («хорошего продолжения») и принцип замкнутости. Первый из них наиболее отчетливо проявляется при пересечении линий (или плоскостей, или линий с плоскостью) и при выборе вариантов в комбинировании отрезков линий. Обычно зритель легче воспринимает в таких случаях варианты с наименьшим изменением кривизны линий. Второй выражается в том, что замкнутые линии предпочитаются разомкнутым, а также в способности зрителя соединять в своем воображении разорванные участки контура фигуры.

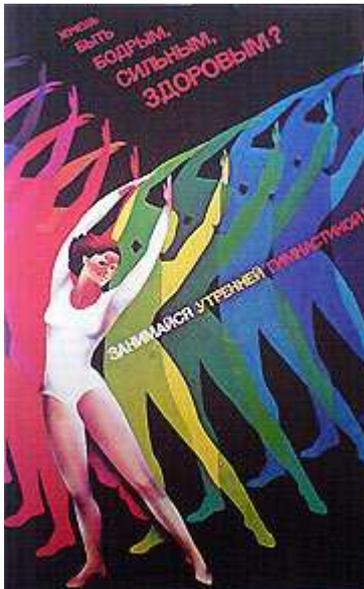


Рис. 31

## Психология восприятия и искусство плаката

[<<< К началу](#)

### **Организация внимания зрителя**

В процессе восприятия плаката непременно включается тот или иной вид внимания. Внимание может возникать произвольно, независимо от воли человека, но может появляться и по его желанию. В основу произвольного внимания заложен ориентировочный рефлекс. Костяком произвольного внимания служит заинтересованность в получении информации. В соответствии с этими двумя формами все плакаты можно условно разделить на две категории: плакаты, вызывающие внимание независимо от желания человека, и плакаты, композиция и художественный образ которых способствуют усилению произвольного внимания, создают условия для спокойного, длительного их восприятия.

Плакаты, вызывающие произвольное внимание, чаще всего носят призывный, агитирующий характер композиции. Их общие черты: повышенная оригинальность, динамичность композиции, необычность формы, большая контрастность линий и цвета и т. д. Внимание, вызванное такими плакатами, осуществляется без заранее осознанной цели и не требует особой затраты волевых усилий. Оно возникает и длится до тех пор, пока человек не освоит имеющуюся в плакате смысловую и эстетическую информацию. Плакат «Ты записался добровольцем?» (рис. 33) вызывает произвольное внимание. Указательный палец и суровый взгляд красноармейца непрерывно следует за зрителем.



Произвольное внимание — результат заранее поставленной цели. Зритель сам, по своему желанию выбирает объект внимания, который становится для него предметом изучения, а все, что окружает его, отодвигается на второй план, превращается в фон. Порой это происходит даже в тех случаях, когда фон интенсивнее плаката. Поэтому для активизации произвольного внимания существеннее не бросакая форма, а четкая композиционная структура, подчеркивающая содержание.

Непроизвольное и произвольное внимание часто переходят друг в друга. Так, в плакате «Люди, будьте бдительны!» (рис. 36) создана необычная композиция, способная вызвать у человека непроизвольное внимание. В процессе дальнейшего восприятия появляется же

вание рассмотреть внимательнее светлые пятна, образующие тело змеи. Теперь уже произвольно зритель вглядывается в них и прочитывает слово «Реваншизм». Такой композиционный прием позволяет человеку осознать, что и сегодня фашизм может представлять угрозу, если люди не будут бдительными.

Произвольно или непроизвольно вызванное внимание тотчас же проявится в одном из трех его процессов: сосредоточении, переключении, распределении. Или их комбинациях.

Чтобы человек сосредоточил внимание на главном в плакате, надо сделать центр композиции (обычно он и является главным по содержанию) небольшим по размеру. Трудно сосредоточиться на чем-то, что занимает большую площадь. Для того чтобы повысить интенсивность сосредоточенного внимания, центр сосредоточения делается более прорисованным, в нем устанавливается такая мера контраста, которая не будет утомлять зрителя. Тогда наиболее важная информация плаката спрессовывается в композиционном центре и лучше воспринимается человеком.



Устойчивость и интенсивность сосредоточения являются важнейшими и диалектически противоположными свойствами процесса внимания. При повышении интенсивности сосредоточения системы восприятия быстро утомляются, возникают колебания внимания, отклонения его в ту или иную сторону. Наоборот, снижение интенсивности внимания означает уменьшение энергозатрат организма до некоторого, неутомляющего уровня, создает хорошие условия для увеличения устойчивости сосредоточения. Из этого следует, что в решении композиции плаката необходимо найти меру активности каждого из этих свойств, сделать одно из них ведущим в соответствии с принципом соподчиненности.

Вторым процессом внимания является его последовательное переключение с объекта на объект. Переключение — это перестройка внимания в связи с переходом к восприятию другого предмета несущего в себе новую информацию.

Композиция плаката, способствующая переключению внимания, коренным образом отличается от композиции, организующей сосредоточение внимания. Переключение внимания имеет также два характеризующих его диалектических свойства: последовательность и избирательность.

Композиция произведения может состоять из нескольких частей, значительно отличающихся по смысловому содержанию, раскрывающих основную мысль плаката с разных, часто противоположных сторон. Главная мысль подается зрителю путем одномоментного единого охвата всей композиции. Однако следующий, более глубокий уровень познания темы возможен лишь в процессе последовательного осмысления информации, которую несет в себе каждая относительно самостоятельная часть композиции.

Восприятие любого плаката идет от центра композиции, затем, отключившись от него, зритель переводит взгляд на другую часть. Так, последовательно происходит рассматривание и познание смыслового различия и единства всех частей, составляющих композицию. После этого зритель возвращается к композиционному центру — исходной точке восприятия. Очередность, последовательность маршрута восприятия в плакате жестко не детерминируется, так как зависит от знаний человека, его жизненного опыта и т. д. Однако время восприятия каждой такой части не должно быть ни слишком долгим, ни чрезмерно коротким.

Свойство избирательности проявляется в том случае, когда каждая часть композиции обособлена, в меру выделена среди других частей. Тогда на ней легче и укрепить внимание, остановить взор при переключении и не удерживать его более того, чем это необходимо.

Та часть, которая не способна удержать на себе внимание достаточно длительное время, не будет способствовать раскрытию содержащейся в ней информации. Когда же одна часть композиции слишком долго удерживает на себе внимание, а другая почти не задерживает его, нарушается последовательность восприятия, и целые области композиции выпадают из поля зрения.

Если же части композиции равнозначны, появляется излишняя размеренность в очередности их осмотра, безразличность выбора маршрута восприятия, что в конечном счете делает переключение монотонным. Следовательно, для переключения внимания одинаково вредны как излишняя организованность, повышенная упорядоченность последовательности восприятия, так и очаговая выделенность частей, приводящая к увеличению числа остановок внимания при его переключении. В первом случае появляется скользкое восприятие — последовательность восприятия без остановок, что характерно для распределения, а не переключения внимания. Во втором случае фактически возникает процесс сосредоточения внимания.

Таким образом, чтобы каждая часть и каждый элемент композиции плаката способствовали переключению внимания, они должны, с одной стороны, активно привлекать его, а с другой — задерживать ненадолго.

Интересный и эффективный прием, провоцирующий последовательное переключение внимания и сопоставление элементов,— использование совмещенных (наложенных одно на другое) изображений. Так, на плакате «Милитаризм. Агрессия. Конфронтация» (рис. 38) огромная тень атомной бомбы легла на фасад многоэтажного жилого дома, символизируя опасность, которой подвергает жителей современного города безудержная гонка вооружений. Напряженное взаимодействие двух элементов изображения подчеркивает реальность угрозы и остроту борьбы, необходимой для ее предотвращения.

В плакате «Партизанская колыбельная» (рис. 39) хорошо организовано переключение внимания, создана относительная равнозначность информации в каждой части композиции, уравновешенность тональности, что способствует легкому отрыву от объекта восприятия. Одновременно все части композиции представляют собой предметы с резко выраженной контрастностью форм, что облегчает процесс поиска, выбора очередного объекта восприятия и установления на нем взора.

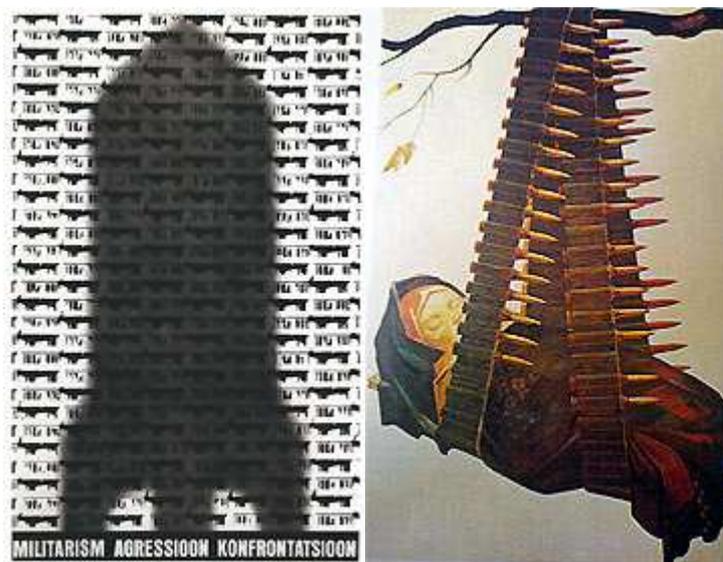


Рис. 38, 39

Зритель видит ребенка, безмятежно спящего на доске-люльке. Переключив затем внимание на пулеметную ленту, он с грустью улыбнется находчивости родителей-партизан,

необычным образом применивших (во имя жизни) средство уничтожения врага. Ветвь дерева привлечет к себе внимание тем, что покажется зрителю ненадежной конструкцией для сохранения ребенка. Тем самым эта часть композиции становится важным звеном последовательности переключения внимания.

Третьим процессом внимания является его распределение. Сущность этого процесса состоит в том, что внимание распределяется на возможно большее количество взаимосвязанных между собой предметов.

Главные свойства, процесса распределения — всеобщность и конкретность. Они, как и свойства сосредоточения и переключения во многом противоположны. Всеобщность распределения обязывает к тому, чтобы в восприятии участвовало как можно больше предметов (элементов композиции). Конкретность требует ограничения объема внимания. Таким образом для всеобщего, широкого распределения внимания характерно решение конкретной ограниченной задачи. Объектом конкретного распределения могут служить не предметы (элементы композиции), а какой-либо один их признак, общий для всех элементов композиции. Тогда внимание будет скользить от предмета к предмету по всей композиции, отмечая особенности изменения этого признака. Важно, чтобы данный признак был существенной частью информации плаката. При повышении значения свойства всеобщности распределения на части и элементы композиции затрудняется осуществление свойств конкретности распределения. Наоборот, усиление конкретности распределения приводит к выявлению предметов, выделению их из среды остальных элементов композиции, что в конечном счете, будет вызывать иной, отличный от распределения вид внимания например, переключение. Установление меры между степенью всеобщности и конкретности означает, что одно из свойств распределения должно стать ведущим.

В плакате «Олимпиада Москва-80» (рис. 40) все части композиции (олимпийские кольца, текст, римские цифры, голубь и цветы) имеют относительную равнозначность и превращены в своеобразный орнамент. Они все как бы выровнены по форме, их информационной значимости, степени проработанности изобразительных элементов. Поэтому воспринимая плакат, зритель скользит взглядом по всему полю композиции, нигде особенно не задерживаясь, что обуславливает появление свойства всеобщности распределения. Вместе с тем орнаментальность композиции настраивает человека на выделение в плакате стилизованных декоративных признаков русского орнамента, что характерно для конкретности распределения внимания. Через красоту декора, стиль ручного орнамента решается главная задача плаката — раскрытие национального колорита той страны, где проводятся XXII Олимпийские игры. Следовательно, конкретность является ведущим свойством, всеобщность — вторым по значению свойством распределения внимания.

В плакатах редко создаются условия для одного-единственного из трех процессов внимания. Обычно сосредоточение, распределение и переключение сопутствуют друг другу. Причем один из процессов выступает в главной речи, а другие два упорядочиваются по соподчиненности. Это очень важно, так как для решения задачи выбирается только какая-то одна комбинация из процессов внимания и соответствующая иерархия их свойств.



В плакате «Всесоюзная. Комсомольская. Ударная» (рис. 41) ритмико-пропорциональный строй композиции создает условия прежде всего для появления переключения внимания. Взор человека следует ритму слов, затем переключается с флага на лицо рабочего или наоборот, в любой очередности. С другой стороны, равномерная распределенность единых по стилю пластического выражения элементов конструкции стройки, их равноценность способствуют появлению распределенного вида внимания. Сосредоточивается внимание в центре композиции, затем переключается для более внимательного изучения на неотчетливо изображенную фигуру рабочего.

Знакомство зрителя с плакатом начинается прежде всего с кратковременного, подчас мгновенного визуального охвата произведения в целом. Далее включаются все процессы внимания. Например, при восприятии работы художников Кукрыниксов (см. [рис. 24](#)) главным процессом внимания является сосредоточение.

Центральное место в композиции занимает рукопожатие двух персонажей карикатуры. Эта часть композиции выделена тем, что окружена свободным пространством. Центр композиции в своей иносказательности богат по содержанию, необычен по форме. Его структура и пластика глубоки и сложны по эстетическим качествам. Чтобы раскрыть и познать всю глубину смысла этой части композиции, зритель должен сосредоточить на ней внимание, тем более что композиция произведения способствует этому процессу. Остальные части и элементы дополняют главное.

С целью сбора дополнительной информации человек переходит от сосредоточения на центральной части к последовательному переключению внимания на другие области композиции, делая выбор по своему усмотрению. Завершается восприятие общим, итоговым обзором целого. В этом последнем процессе участвует прежде всего распределение внимания.

Рассмотрим еще один пример. Может создаться впечатление, что композиция плаката «Октябрю — 50. 1917-1967. Слава!» (рис. 42) организует прежде всего сосредоточение внимания, так как заметный акцент сделан на звезде, выделенной светлым пятном (цифра ноль). Однако здесь преимущественное значение имеет распределение внимания, далее — переключение и, наконец, его сосредоточение.

Дело в том, что первичная информация плаката познается тотчас же, при одномоментном охвате произведения.



Пластическое единство всех элементов композиции очень выразительно, и человек не может не следовать красоте ее геометрической структуры. Тем самым первичный охват целого затем переходит в процесс скользящего по всему полю произведения распределения внимания.

После непродолжительного времени распределение сменяется переключением внимания. Появление этого процесса обусловлено двухтоновой структурой: выделением красным цветом слов «Октябрю — слава!» и белым тоном — «50.1917-1967». Переключение с элементов композиции, изображенных красным цветом, на элементы белого тона сопровождается некоторым усилением, что характерно для данного процесса внимания.

Несмотря на то, что контрастно выделенная звезда является наиболее активной частью композиции, ее информационная ясность не может создать главенство процесса сосредоточения внимания. Звезда вместе со шпилем башни скорее становится звеном последовательного переключения, а сосредоточение внимания на звезде в круге отойдет на третий план.

В композиции часто используется такой прием. Важная и понятная зрителю часть произведения лишь незначительно выделяется, чтобы затем уступить более информативным частям работы, восприятие которых, образно говоря, «разжигает» зрителя. Преодоление точки притяжения внимания для получения более существенной смысловой и эстетической информации составляет основу динамики восприятия многих произведений искусства.

Показанные здесь предположительные схемы иерархии внимания, естественно, не у всех людей будут точно такими, как они описаны. Это и не главное. Разбор процессов внимания сделан для того, чтобы на анализе конкретного материала показать необходимость знания психологии внимания тем, кто создает плакаты, кто причастен к выходу их в свет. Знание особенностей организации внимания в композиции может обогатить и тех читателей, которые просто любят плакат, ценят его как произведение изобразительного искусства.

[Библиотека](#) » [Пропаганда, История пропаганды](#) » [Законы композиции](#)

© П. Кудин, Б. Ломов, А. Митькин

## **Психология восприятия и искусство плаката**

[<<< К началу](#)

## По законам композиции

Работая над художественным образом, необходимо знать, как организовать внимание зрителя, как правильно выстроить композицию, чтобы создать целостность восприятия плаката. Художник может сознательно применить те или иные композиционные законы, соблюдать композиционные принципы, профессионально использовать композиционные средства.

Наиболее общие закономерности композиций — законы единства, соподчинения, равновесия, видоизменения, соразмерения. Каждый из этих законов раскрывается с помощью принципов композиции. Закон единства проявляется на основе принципов функциональности и структурности, закон соподчинения — на основе принципов масштабности и контрастности, закон равновесия — симметричности и тектоничности, закон видоизменения — пластичности и тональности, закон соразмерения — на основе композиционных принципов ритмичности и пропорциональности.

Композиционные принципы, в свою очередь, раскрываются композиционными средствами. Их названия родственны своим принципам. Например, принцип функциональности есть взаимодействие функций каждого элемента композиции. Точно так же принцип структурности представляет собой взаимодействие структур всех элементов композиции (рис. 43).



Рис. 43

Закон единства — главный закон композиции, поэтому анализ произведений искусства плаката следует начинать именно с него.

В плакате каждый предмет (элемент композиции) имеет свою функцию, а чаще всего — несколько функций. В зависимости от темы одни и те же предметы наделяются разными, подчас противоположными функциями. Так как в плакате изображается какое-то количество предметов с неодинаковыми функциями, то возникает необходимость их взаимного согласования. Взаимозависимое единство всех отдельных функций образует новое качество композиции — функциональность.

Плакат «Пирчюпис. 1944.6.3» (рис. 44) посвящен героической и вместе с тем трагической странице истории Великой Отечественной войны. Литовская деревня Пирчюпис была сожжена фашистскими захватчиками вместе со всеми ее жителями 3 июня 1944 года. В огне погибли 119 человек, большинство из которых — женщины, старики, дети.

В композиции плаката явно прослеживается противопоставление, борьба жизни и смерти. Изображением посмертной маски, отражающей благородное спокойствие людей, отдавших свои жизни за свободу народа, создается предпосылка для появления у зрителя глубокого уважения, благодарности и чувства скорби. Вторая часть композиции (изображение трепетных, непрерывно изменяющихся языков пламени Вечного огня) создает у зрителя представление о бессмертии людей, самоотверженно вступивших в борьбу против фашизма.

Каждая часть композиции повторяет идею целого: смерть и бессмертие. В этом плакате использован композиционно-психологический прием объединения и сопоставления двух непохожих частей в одно целое, функциональный смысл которого — призыв людей к бдительности, к борьбе против фашизма.

Иной эмоциональный настрой создает плакат «Помните!» (рис. 45). По другому принципу построена его композиция. Здесь нет той иносказательности, которая положена в основу предыдущей работы. Содержание предстает перед зрителем в четкой однозначности. Композиционная структура представляет собой две параллели, одна из которых — текст, а другая — руки матери, соединенные фотографией погибшего сына. Сравнение юного возраста солдата и преклонного матери, переданного через пластику и фактуру морщинистых пальцев, дополняет все недосказанное словами.



Рис. 44,45

И совсем по-другому композиционно решен плакат «Этот день победы порохом пропах...» (см. рис. 30). Главная его мысль выражена в тексте, а изображение призвано дополнить ту сторону художественного образа, которая не вошла в одну строку замечательной песни. Плакат создает настроение праздника, что обусловливается правильным выбором предметов композиции. Цветы, помещенные в стреляную гильзу, хорошо передают впечатление контраста — резкого перелома от войны к миру.

Функциональная роль деталей, отдельных элементов композиций хорошо видна на плакате, посвященном Олимпиаде-80 (рис. 46). В композиции этой работы имеется три смысловых изображения: пушка как орудие для стрельбы; поперечный спил дерева, используемый как пробка; официальная эмблема Московской Олимпиады. Функции каждого отдельно взятого предмета имеют мало общего. Соединенные вместе, они образуют функциональность, не сводимую к простой сумме отдельно взятых функций. Возникшая функциональность придает плакату антивоенное звучание, а функция предметов — новый смысл. Пушка стала символом войны: полено преобразовалось в заглушку, разрушающую жерло войны, то есть не в официальный, а образный символ Московской Олимпиады; официальная эмблема придала новому смыслу настрой, создала установку на восприятие новой функциональности, наделила ее иносказательностью. Эмблема Олимпиады-80 стала теперь символом единения спортсменов всей планеты в борьбе за мир.



Рис. 46, 47

Функциональность раскрывается художественным образом плаката. Найти образ, адекватный функции, — нелегкая задача, которую не всегда удастся решить. Иногда малозаметная подмена функции плаката, выраженная текстом, функцией, раскрываемой художественным образом, ведет к несогласованности между текстом и художественной формой произведения. В плакате «Береги инструмент» (рис. 50) показаны пришедшие в негодность инструменты, что само по себе может быть естественным итогом их износа. Но не раскрывается тема бережливости, обозначенная в тексте. Изображение покаленного инструмента представляет собой лишь формальную аналогию темы бережливости и фактически нацелено на то, чтобы вызвать у зрителя реакцию жалости к «несчастному» инструменту.

Итак, функциональность раскрывается показом взаимосвязи функций всех предметов — элементов композиции. Но элементы, определенным образом расположенные и взаимосвязанные, это и есть структурность композиции.

В киноплакате, рекламирующем художественный фильм «9 дней одного года» (см. рис. 48), изображены отдельные геометрические структуры — темные и светлые прямоугольники. Эти отдельные структуры, составленные в ряд, образовали новое качество — архитектурный интерьер, не замкнутое с двух сторон пространство трех измерений. Это — простейшее понимание структурности.



Рис. 48

В плакате «Сохраним памятники старины» (см. рис. 47) проводится параллель между структурой архитектурного сооружения и структурой кристалла. В их соединении возникает структурность целого, которая придает иной, новый смысл этим элементам композиции. Башня Кремля теперь предстает перед зрителем как драгоценный камень, бриллиант из короны древнерусской архитектуры, а небольшой по своим размерам кристалл наделяется качеством монументальности.

Встречаются попытки использовать нарушение структуры для усиления функциональности плаката. В общем это хороший композиционный прием. Однако в плакате «Все работы в поле — под Знаком качества» (см. рис. 49) изображен государственный Знак качества в виде нарушения технологии обработки поля, разрушения структуры, что привело к неоправданному парадоксу. Призыв обрабатывать поле качественно передается в плакате фактически посредством изображения брака.

Композиционный закон соподчинения упорядочивает все смысловые и формообразующие стороны композиции в соответствии с их значимостью в произведении. Действует также на основе всех композиционных принципов, но имеет и свои, которыми являются масштабность и контрастность, как это показано на схеме (рис. 51).



Рис. 49, 50



Рис. 51

Методом противопоставления в композиции выделяются главные и второстепенные ее элементы<sup>1</sup>, осуществляется тонкая настройка их неравенства.

Масштабная значимость элементов композиции, как правило, неодинакова. К примеру, если по функции они образуют одну очередность возрастания (или убывания), то по размерам, цветотональности и т. д. иерархическая последовательность этих же элементов будет иной.

Таким образом, какие-то элементы выступают в композиции как главные и по всем признакам. Они-то и являются главными элементами целого по принципу соподчиненности.

<sup>1</sup>Элементами назовем относительно самостоятельные целостные образования в композиции. Если рассматривать в таком элементе его детали, тогда элемент приобретает значение части композиции, а элементами становятся относительно самостоятельные, целостные образования внутри этой части.



Рис. 53

Например, на плакате, посвященном охране природы (рис. 52), гнездо с аистами олицетворяет собой природу. Своей значимостью и целостностью показав оно предстает перед зрителем как главная, масштабно значимая часть в функциональном отношении, в сравнении с другими частями и элементами композиции. Вместе с тем по размерам изображения и месту, занимаемому в пространстве листа, аисты и гнездо уступают главенство крану, поднявшему пакет из слов «Осторожно! Осторожно! Осторожно!» Можно построить следующий уровень иерархии внутри этих двух частей композиции: аисты — гнездо, кран — груз. Здесь обнаруживается совершенно иной строй значимости элементов композиции. Так, гнездо является ведущим элементом по тональности при сравнении с аистами, груз уступает крану в конструктивной жесткости, в непримиримой прямолинейности его пластики.

Рассмотрим теперь влияние принципа контрастности на проявление в композиции закона соподчинения. Главным контрастом, на котором строится здесь композиция, является противопоставление острого угла груза, составленного из слов, плавным линиям тел аистов, то есть контраст пластик. Большая тяжесть груза контрастирует с легкостью, конструктивной уязвимостью гнезда и птиц — контраст тектоник.

Суммарное взаимодействие всех отдельных контрастов создает контрастность композиций, всего целого. Контрастность плаката в целом может быть высокой, намного большей, чем контрастность рассмотренного примера с аистами. Она может быть еще более низкой, чем в плакате «Путь к медалям олимпийским начинается с зарядки!» (рис. 53).

Мера контрастности зависит от характера образа, раскрывающего тему.

Закон равновесия устанавливает правила, по которым должны распределяться визуальные силовые взаимодействия элементов в пространстве. Создаваемая на этой основе степень устойчивости — неустойчивости, статичности — динамичности, тяжести — легкости частей и целого — одна из сторон художественно-образной задачи плаката.

Композиционный закон равновесия осуществляется в процессе реализации его принципов — симметричности и тектоничности с помощью композиционных средств: различного вида симметрии и разных форм тектоник, как это показано на схеме (рис. 54).



Рис. 54

Симметричность определяет положение главного смыслового центра, распределение визуальных масс и пространств композиции относительно осей равновесия, обуславливает вид симметрии каждого элемента. В искусстве плаката редко встречаются полностью симметричные композиции, абсолютно уравновешенные относительно оси или центра симметрии листа. В подавляющем большинстве случаев композиция плакатов асимметрична относительно оси симметрии, но полностью уравновешена относительно оси равновесия, располагающейся вблизи оси симметрии. Асимметричная композиция характеризуется тем, что ее ось равновесия находится на значительном расстоянии от оси симметрии, и ее должна уравновешивать другая композиция, которая дополняет ее до целого, уравновешенного в их единстве. Динамическая ось асимметричной композиции не должна выходить за пределы границ, определяемых точками золотого сечения по обе стороны от оси симметрии. За этими пределами асимметричная композиция перестает быть целостным произведением, переходит в категорию фрагмента. Полностью симметричные композиции создаются главным образом в орнаментах. В плакатах бывают приближения к симметрии, как это видно из композиции плаката «Весна идет!» (рис. 55).

Асимметрия — сложное явление композиции. Один из способов приведения элементов асимметричной композиции к равновесию применен в сатирическом плакате «Любитель кусок пожирнее урвать...» (рис. 56). Изображенные в плакате «весы» имеют равные плечи (расстояние грузов от оси симметрии) и неравные тяжести на чашах. Очевидное неравенство грузов уравновешивается противоположно направленными силами. Правая рука «любителя» поддерживает «весы» в равновесии, чтобы удержать материальные блага, полученные им от нетрудовых доходов. Левая рука осуществляет усилия по приведению «весов» к равновесию. Ясно, что эти усилия не приносят пользы обществу, не приводят к росту производительности труда.



Рис. 56

Принцип тектоничности предполагает создание таких силовых взаимодействий между элементами композиции, которые будут раскрывать соответствующую сторону художественно-образной задачи плаката. Тектоничность целого складывается из тектоник всех и особенно главных элементов композиции. Тектоника скрепляет все части в единое целое, придает каждому элементу такую степень визуальной свободы движения, которая ему необходима и достаточна в условиях равновесия, обусловленного проявлением функции частей и целого.

Слово «тектоника» в античности означало «строительное искусство» (архитектоника). Затем так стали называть отрасль в геологии, изучающую закономерности движения и деформации земной коры. В настоящее время понятие тектоники широко используется во многих областях науки и искусства. Так как этот термин означает прежде всего работу сил в конструкции и материале в изобразительном искусстве — зрительное впечатление действия этих сил, следовательно, для его раскрытия в композиции плаката можно воспользоваться общими положениями соответствующих разделов механики. Поэтому различают тектоники сжатия, растяжения, изгиба, среза, кручения, подвеса, консоли, арки, балки, стойки и т. д.

В плакате «Комсомол — ударная бригада пятилетки» (рис. 57) в художественной форме изображены тектоника перемещения тяжести на катках (вагонетки) в одном направлении и тектоника консольно нависшей тяжести двутавровых конструкций в противоположном направлении. Посредством этих противодействий создается напряженность художественного образа, отражающая динамику-физического труда, характерного для строек первых пятилеток.

Важнейшим средством передачи художественной идеи в плакате «Природа — не игрушка!» (рис. 58) стала тектоника сдвига. В широко известной игрушке сдвинуты этажи, уровни природной жизни, нарушены структурная целостность и функция растительного и животного мира, экологическое равновесие. Все вытекающие из этого сдвига последствия зритель остро представляет. При этом становится понятным, что секции кубика (отдельные стороны природы) нельзя беспорядочно, не задумываясь, переставлять, не нарушив баланса.

Закон видоизменения определяет меру всех изменений внутренней структуры и формы поверхности (контура, цвета), устанавливает для них качества родства, согласованности. Это закон материализации замысла, перевод его из понятийно-вербального вида в зримую форму. Причем это такое «овеществление» замысла, когда главная мысль произведения по своему повторяется во всех частях формы. «Большое» отражается в «малом» — так можно кратко охарактеризовать важнейшую особенность этого закона. Реализуется закон видоизменения прежде всего на основе композиционных принципов пластичности и тональности (рис. 59).



Рис. 59

В понятие «пластика» заложена степень податливости формы от приложенных к ней усилий, а также сопротивляемости формы этим усилиям. В соединении этих двух качеств возникает

основное свойство пластики — в момент приложения к предмету сил форма изменяет свой первоначальный вид до некоторого предела, обеспечивающего потенциальную возможность возврата формы к первоначальному виду.

Зритель имеет хорошее представление о пластике (хотя бы на интуитивном уровне) почти любого изображенного в плакате предмета. Из имеющегося опыта зритель создает свое представление о соответствии пластики изображенного предмета реальной действительности. Этим пользуется художник, чтобы лучше раскрыть замысел произведения. В одном случае он показывает изменения предмета, не создающие у зрителя впечатления разрушения формы. В другом случае он изображает пластику такой, что не оставляет у зрителя сомнений в безвозвратном изменении формы. Например, в плакате «Нет!» (рис. 60) изображены изменения двух «непластичных» элементов композиции. Удар молота (усилий всего прогрессивного человечества) вызвал необратимые изменения формы бомбы (военных устремлений милитаристских кругов, капиталистического мира). При этом в движении сторонников мира также имеются пусть незначительные, но необратимые потери. Диалектику этого столкновения художник передал посредством скола формы в восклицательном знаке. Отметим, что места разрушения формы расположены на противоположных концах диагонали композиции.



Рис. 55, 60

Пластика иного характера показана в плакате «Страна родная, принимай наш казахстанский каравай!» (рис. 61). Под воздействием степного ветра одежда девушки принимает мягкие, волнообразные изменения, напоминающие колыхания пшеничного поля. Округлая форма хлеба — главного элемента композиции, ритмические колебания одежды создают у зрителя представление о стабильной цикличности, вызывая ассоциации и о стабильности получения высоких урожаев на казахстанских полях. Так пластика композиции стала одним из главных средств выражения содержания плаката.

Гармоничное соединение отдельных пластик в единое целое создает пластичность произведения. При этом пластика главной части композиции, отражающей основной художественный замысел, должна в той или иной мере повториться во всех частях целого. «Это положение имеет особое значение, когда главная художественная мысль выражается через пластичность композиции. Основной художественный замысел в композиции плаката «Хиросима не должна повториться!» (рис. 62) состоит в проведении аналогии между пластикой течения струй взметающегося столба атомного взрыва и пластикой оплывающих от ядерного жара скелетов зданий. Характерная для атомного взрыва грибовидная шапка подобна пластике головы женщины. Ее тело как бы соединяет обе пластики в единое целое — пластику композиции.

«Совсем по-другому пластика отражает художественный замысел плаката «Октябрь 1917 года» (рис. 63). Революционный порыв красногвардейцев показан здесь пластикой развевающегося, вибрирующего от напряжения красного знамени. Колебаниям полотнища революционного стяга подходят все остальные пластические мотивы композиции, кроме слова «Октябрь». Это слово композиционно удерживает вибрацию от чрезмерности, стабилизирует лист плаката. Оно не принадлежит только данному текущему моменту, являясь более общим символом. Отсюда и иная пластика.

Тональность — второй принцип закона видоизменения. Понятие тональности включает в себя свет, цвет и звук. В плакате «Утвердить навечно мир и покой на земле» (рис. 64) соединились все три вида тона: звук, свет и цвет. Свет заходящего солнца как бы высекает звук из колокола, напоминая о трагедии сожженной фашистами вместе с людьми белорусской деревни Хатынь. Памятник красного цвета показан на фоне синего неба, что является резким цветовым контрастом. Все это усиливает впечатление драматизма художественного образа, переданного с помощью композиционного принципа тональности.

Закон соразмерения устанавливает количественные соотношения между всеми свойствами элементов композиции и целым. В гармоничной композиции такими мерами являются закономерности — ритмичность и пропорциональность, как это показано на схеме (рис. 65). Ритмичность и пропорциональность в своем взаимодействии создают тонкую числовую настройку между элементами композиции и целым. В результате согласования всех размеров образуется гармония, которая облегчает процесс восприятия, увеличивает его длительность.



Рис. 65

Композиционный принцип ритмичности предполагает согласование отдельных ритмов в единое ритмическое взаимодействие. Взаимосогласованные ритмы обогащают друг друга и в своем единстве создают своеобразную ритмическую пульсацию — ритмичность композиции. В этой связи отметим, что плакат отличается от других видов изобразительного искусства (живописи, станковой графики) тем, что в нем часто используются композиционные средства, в частности ритм, в открытой, явной форме.

Такая проявленность композиционных средств позволяет художнику быстрее донести содержание плаката до зрителя, точнее выразить главную мысль, причем так, что она будет однозначно совпадать с темой плаката. Приведем пример. В плакате, посвященном Московской Олимпиаде (рис. 68), уходящие в перспективу линии беговых дорожек, ступени беговых барьеров и деления на их перекладинах образуют почти математический, открытый ритм, который можно охарактеризовать с помощью профессии. Этот ритм сосредоточивает внимание зрителей-спортсменов на награде за успехи в соревнованиях. Тем самым плакат не допускает множественности толкования его содержания и активизирует всех спортсменов в равной степени на достижение высоких результатов. Ритмичность самой медали отличается от ритмичности остальных элементов композиции. Ее ритмы и пластика характерны для станкового искусства. Неявность ритмов медали создает ей некоторую притягательную таинственность, в данном случае полностью оправданную.

Принцип пропорциональности скрепляет парными отношениями с целым все стороны композиции, все свойства изображенных предметов. Это могут быть длины и площади, пластические и масштабные отношения и т. д. Отдельные отношения, взаимосвязанные друг с другом и целым, создают пропорциональность композиции. Важно, чтобы пропорциональные отношения были обусловлены художественной задачей произведения, выходили из его функционального назначения.



Рис. 66, 68

Композиционное средство пропорции в изобразительном искусстве недостаточно изучалось. Наибольшее число исследований связано с архитектурой. Изучались также пропорции тела человека. Однако правила, следуя которым можно было бы построить гармоничные пропорции, еще не сформулированы. Тем не менее здесь все же будет сделана попытка дать некоторые рекомендации, которые, по нашему мнению, будут полезны для уточнения пропорций во время разработки композиции или для искусствоведческого анализа пропорций уже созданного плаката.

Композиционные законы, принципы и средства сами собой не определяют появление художественного образа, но неудачное обращение с ними существенно снижает качество плаката. Например, в плакате «Слава труду!» (рис. 66) в попытке соединить символы труда серп и молот в единую структуру был избран формальный прием, не вытекающий из существа задачи. В результате нарушения принципа структурности и формального понимания способов соединения пластик защитная каска рабочего и разрозненные серп и молот превратились в конгломерат из элементов композиции, а не в их единство.



Рис. 67

В этом отношении выгодно отличается плакат «Дружбе молодежи социалистических стран — крепнуть!» (рис. 67). Символ социалистического государства показан здесь в неразрозненной целостности, занимает в композиции центральное место в соответствии с темой плаката. Серп и молот соединяют лица и развевающийся флаг в единое целое, естественным образом вплетается в общую структуру композиции.

В изобразительном искусстве между понятиями композиционных законов, принципов, средств и понятием художественного образа промежуточное место занимает понятие композиционного приема. Иногда его смешивают с художественным образом. Но композиционный прием — это лишь схема художественного образа, краткое описание наиболее естественных сторон конкретной композиции. Вместе с тем композиционный прием содержит в себе типические черты схемы, пригодной для решения целого ряда родственных композиционных задач.

Мало того, один и тот же прием может помочь разным художникам создавать яркие, самобытные художественные образы. В плакатах «Бей так: что ни патрон — то враг!», «Едем с нами!», «Советским труженикам — жилье отличного качества!» (рис. 69, 70, 71) использован один и тот же композиционный прием, а раскрывает он различные, совершенно несходные между собой схемы.



Рис. 69,70



Рис. 71, 78

Политический плакат относится к изобразительному искусству. Поэтому в нем нередко встречаются композиционные приемы, характерные и для станковой живописи. Композиционный прием, использованный в картине «Оборона Петрограда» художником А. Дейнекой (рис. 72), оригинально применен в панно для оформления завода (рис. 73). Но механическое совмещение фрагментов, взятых из различных произведений, — не творческий путь создания нового плаката (рис. 74). Часть композиционного приема, примененного в картине «1919 год. Тревога» художником К. Петровым-Водкиным (рис. 75), нашла выражение в плакате «Пусть будут счастливы все дети!» (рис. 76).



Рис. 72



74. В. Корсаков, А. Рудкович



Рис. 73, 74

Частичное подобие композиционных приемов наблюдается в плакатах «Мир и счастье детям Земли» и «Международный день защиты детей. 1 июня» (рис. 77, 78). Однако плакаты, имеющие одинаковое название «А ну-ка, взяли!» (рис. 79, 80), построены на разных композиционных приемах. При беглом взгляде может показаться, что в плакате «Многим, видно, невдомек, что дает наш уголек!» (рис. 81) и карикатуре Кукрыниксов (рис. 82) использован одинаковый композиционный прием, основанный на тектонике подвеса. Но это не так. Принципиальное различие между этими композиционными приемами как раз и скрывается в различии их тектоник. В карикатуре Кукрыниксов изображен «гамак» (тектоника подвеса), в котором поместился «груз» — заокеанский босс. Композиционный прием плаката построен на ассоциации с непрерывным движением белой ленты, которая «поток» струится из почерневших от угольной пыли рук шахтера.



Рис. 75, 76

Эти примеры показывают, что композиционный прием определяет не формальное подобие структур, а выражение глубинных сторон содержания плаката. В этой связи отметим, что композиционный прием, выбранный для плаката «Стану овцеводом!» (рис. 84), неудачен тем, что раскрывает только утилитарную, не главную сторону данной профессии.

Нравственное начало художественного образа, составляющее основу социалистического реализма, ушло в плакате на второй план. От этого своеобразная и интересная структура приема потеряла свое значение, не вылилась в значительный художественный образ.

Композиционный прием, в котором реальная часть изображения заменяется другими элементами, умело использован в плакате к кинофильму «Обыкновенный фашизм» (рис. 83). Одна из эмблем фашизма — череп — передается в плакате с помощью шрифта текста. Изменения шрифта — придание буквам «О» сходства с ушами — и другие его трансформации, а также реалистическое изображение фуражки относятся не к композиционному приему, а к способу создания художественного образа.



Рис. 83, 84

Активный композиционный прием — это только предпосылка для создания художественного образа. Инертный же не является даже такой предпосылкой. Например, значение композиционного приема в плакате «Слава шахтерскому труду!» (рис. 85) фактически сведено к нулю, так как соединение портрета шахтера с конструкцией наземной части шахты сделано чисто формально, не создало запоминающейся композиционной структуры, без чего невозможно - довести изображение до уровня художественного образа.

Неудачным оказалось и противопоставление живописно-графического исполнения портрета декоративно-плоскостному решению шахты, острый угол которой не соединился, а зрительно врезался в лицо шахтера.



Рис. 80

Итак, рассмотрены все основные композиционные закономерности, наиболее часто встречающиеся в изобразительном искусстве. Одни из них здесь названы композиционными законами, принимая во внимание их всеобщность; другие определены как композиционные принципы, учитывая их тяготение к раскрытию того или иного закона; третьи обозначены как композиционные средства, так как с их помощью осуществляются принципы, реализуются композиционные законы в произведениях искусства. Совокупность композиционных законов, принципов и средств представлена в схемах, что облегчает процесс запоминания и помогает использовать их как в практической работе над композицией, так и при анализе готовых плакатов.

В эстетике и искусствоведении многое сделано для познания композиционных закономерностей на понятийном уровне. В отечественной психологии ряд композиционных средств изучался экспериментально-эстетическими методами. Результаты этих исследований могут быть использованы в практической работе над композицией плаката.

### ***Симметричные композиции. Композиционный центр***

В работе над плакатом художник опирается прежде всего на внутреннее чувство гармонии, на ощущение слаженности всех элементов композиции. Это чувство не покидает его на всех этапах творчества — от первого штриха до завершения работы.

В античности слово «гармония» означало степень совершенства устройства космоса и мира человека как подобия космоса, душевный склад. Гармонией греки называли также скрепу, связь, соединение, согласование, соглашение, договор, строй и лад (в музыке), стройность, соразмерность, равновесие противоположностей, согласие разногласного, а кроме того, симметрию, пропорциональность.

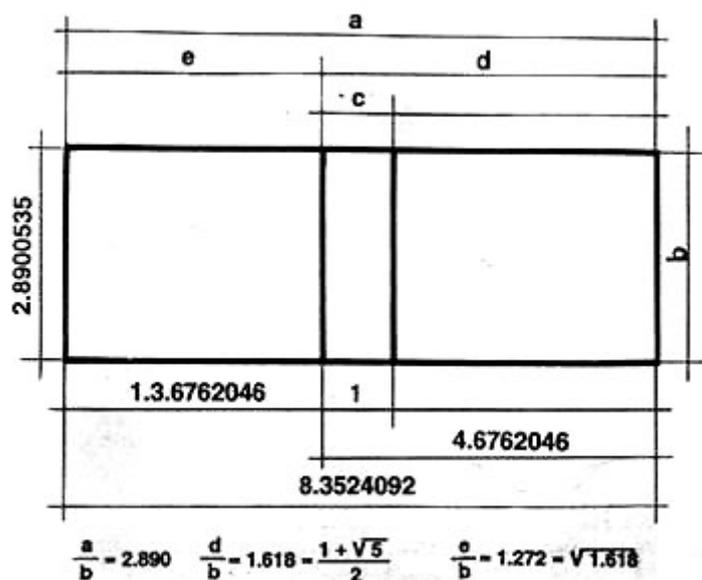
Даже в простом перечислении значений этого слова можно увидеть глубокое родство с пропорциями. Не случайно композиционные средства иногда называют средствами гармонизации.

Плакат — произведение искусства, создаваемое на плоскости прямоугольной формы. Поэтому изучение гармонии лучше проводить на геометрических композициях прямоугольной формы.

Психологические, экспериментально-эстетические методы анализа гармонии композиции не противопоставляются философским, историческим, методологическим, понятийным, а также

искусствоведческим исследованиям. Они дополняют, углубляют и уточняют их. Разумеется, не следует видеть в элементарных композициях, которые изучаются экспериментальными методами, прототип композиции реальных плакатов. Здесь познаются закономерности, типичные проявления гармонии для родственных по композиционно-художественному приему композиций.

Может ли среди геометрических композиций одного и того же вида (например, прямоугольников с любым отношением сторон и разделенных симметрично двумя вертикальными линиями на три произвольные части) существовать такая композиция, которая была бы наиболее гармоничной по отношению к остальным? (рис. 86). Ответ на этот вопрос дали проведенные со студентами-художниками эксперименты [15].



Подобрать критерий, на основе которого испытуемые должны сделать выбор композиции, достаточно трудная задача. Исходя из того, что необходимой составной частью композиции является гармония, были выбраны критерии «выразительного» и «приятного».

Слово «выразительное» ориентирует человека на поиск композиции, которая вызвала бы у него сильную реакцию. В искусстве с этим понятием связывают большую силу воздействия композиции на человека, ее повышенную контрастность, подчеркнутую динамичность, напряженность, интенсивность, например насыщенность цвета. Такие качества композиции в большей мере адресованы сложным психическим процессам.

Слово «приятное» создает у человека установку на поиск других решений, так как адресуется прежде всего к важнейшим физиологическим процессам.

Было исследовано 256 композиций. Можно сделать следующие выводы.

1. Композиции, наиболее часто выбираемые при установках на «выразительное» и «приятное», существенно отличаются друг от друга. При поиске «выразительных» композиций художники выбирали прямоугольники с контрастным отношением сторон центральной части и целого. Поиск «приятных» композиций приводил к выбору прямоугольников, близких к золотому сечению.
2. Между этими двумя группами прямоугольников (с качеством контрастности и качеством умеренности отношений) располагаются композиции у которых отношение сторон можно назвать одновременно и «выразительным», и «приятным».

3. В центре группы прямоугольников, характеризующихся «борьбой двух качеств», находится композиция, которую всегда выбирали студенты-художники, обладающие хорошо развитым, обостренным художественным восприятием, наделенные от природы тонким чувством гармонии.

4. Композицию, вобравшую в себя лучшие качества выразительности и вместе с тем спокойствия, следует признать самой гармоничной среди исследованных.

Какими же свойствами обладает эта композиция? Оказалось, что она построена на основе двух прямоугольников *золотого сечения*. Эти прямоугольники как бы наложились друг на друга, при этом вычленился центральный, главный прямоугольник, подобный целому. Его поворот на 90 градусов по отношению к целому создает необходимый контраст, своеобразное диалектическое противоречие между главной частью композиции и ее целым.

Заметим, что в этой композиции проявляются закономерности трех классических средних величин. Геометрическая средняя:  $\sqrt{ac} = 2,890$ , арифметическая средняя:  $(a + c) : 2 = 4,676$ . Третья основная величина прямоугольника получается путем умножения значения гармонической средней на известное число золотого сечения:  $[2ac : (a + c)] * \sqrt{(2+\sqrt{5})} = 3,676$ . Гармоническая средняя связана с двумя другими средними через следующее отношение:  $(\sqrt{ac})^2 : [(a + c) : 2] = 2ac : (a + c)$ .

Найденную гармоническую композицию следует рассматривать не в виде готовой композиции для плаката, а как модель, которую можно использовать для выяснения одной из сторон гармонии геометрической композиции. Однако в симметричных композициях с выраженным центром такая структура встречается часто. Очевидно, что композиция плаката «Ленинские заветы, ленинские принципы...» (рис. 87) аналогична строению рассмотренной геометрической модели.

Не меньший интерес представляет изучение композиций тех же прямоугольников, но расчлененных двумя горизонтальными линиями. Тогда получится также множество (поле) композиций, но с асимметричным расположением частей по вертикали, от середины вверх и вниз.

Такое исследование было проведено. В экспериментах использовалось 420 композиций, ориентированных в одном направлении, и столько же прямоугольников, повернутых на 180 градусов. В результате экспериментов выявились в основном те же закономерности, что и при исследовании симметричных композиций, расчлененных по горизонтали. Имеются лучшие композиции и в области «приятных» и «выразительных» прямоугольников. Точно так же обнаружилась одна композиция, которая признана наиболее гармоничной.

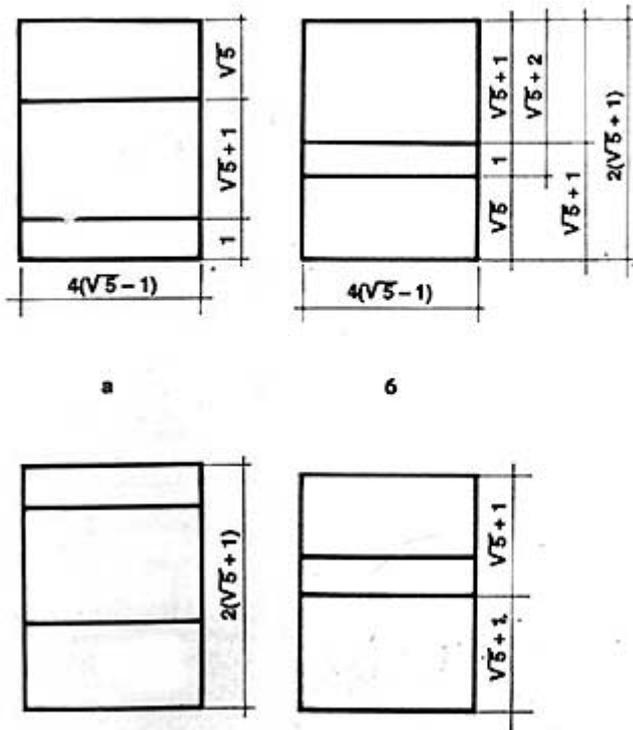
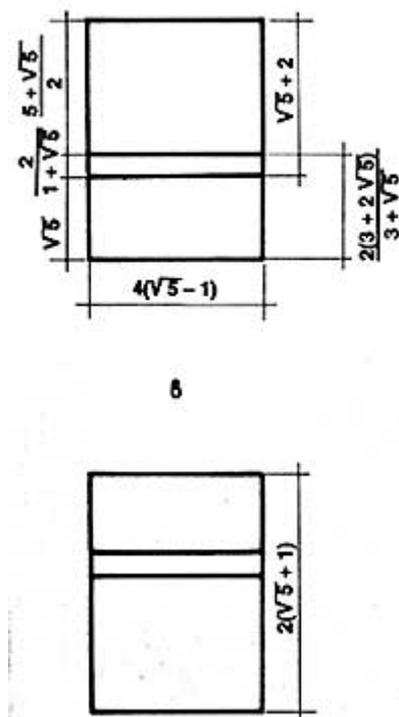


Рис. 88 а, б

Изучение асимметричных прямоугольников позволило уточнить понятие гармонии композиции, выявить фактор, который не мог быть обнаружен в предыдущем эксперименте из-за симметричного расположения частей в целом. Дело в том, что наиболее гармоничной оказалась композиция, которая также находится посередине между наилучшей «спокойной» и «контрастной», однако эта композиция не теряет своих качеств притягательной красоты даже в том случае, если ее повернуть на 180 градусов. Таким же свойством обладают и две другие композиции — лучшие из «спокойных» и «контрастных», причем при изучении поля из  $420 + 420$  композиций, то есть ориентированных в нормальном и перевернутом положении, оказалось, что несколько других, также отмеченных как «приятные» и «выразительные», при различной ориентации не совпадают.



Совпадающими оказались фактически три прямоугольника. То есть выбор этих композиций как наиболее привлекательных не зависел ни от характера

психологической установки, ни от их ориентации в пространстве (рис. 88а, б, в). Первую композицию назовем спокойно-гармоничной (а), противоположную ей — контрастно-гармоничной (в), среднюю между ними — среднегармоничной (б).

Как это видно из иллюстрации, все элементы спокойно-гармоничной композиции те же самые, что и в среднегармоничной. Ее «спокойствие» определено тем, что центральное место в композиции занял наибольший элемент. Контрастность третьей композиции обусловлена уменьшением высоты центрального элемента в сравнении с таким же в среднегармоничной композиции.

В этой связи небезынтересно вспомнить, что художники (плакатысты, живописцы, графики) в процессе работы над композицией периодически переворачивают планшет (холст, лист), чтобы увидеть свою работу по-новому. В перевернутом положении особенно ясно видны все недостатки работы. Некоторые детали ее начинают как бы «вылезать» из плоскости листа или «проваливаться» в глубину. Какие-либо предметы могут зрительно изменять направление «движения» при визуальном продолжении этой траектории. Художнику лучше видны даже незначительные несогласованности цвета, светлых и темных мест произведения. Этому способу видеть свою композицию молодых художников учат еще на школьной скамье, в училище, вузе. Когда в обычном и перевернутом состоянии работа смотрится хорошо, можно говорить о появлении в ней гармонии. Однако из этого не следует, что все композиции, в которых при их переворачивании не замечаются какие-либо отклонения, всегда гармоничны.

Эксперимент с асимметричными композициями подтвердил важную роль золотого сечения для достижения гармонии и показал, что восприятие совершенных композиций мало зависит от условий их предъявления зрителю.

В искусстве плаката имеются примеры композиций, структура которых аналогична рассмотренной асимметрии. В плакате «Время не ждет!» (рис. 89) показано, что части композиции расчленяют целое в отношениях, близких к отношениям, рассмотренным в эксперименте с отрезками золотого сечения.

Если же внимательно посмотреть на плакат «1 Мая. Всероссийский субботник» (рис. 90), то обнаружится, что структура «спокойно-гармоничной» композиции проявляется в этом плакате дважды, в двух ее поворотах. Данный факт является еще одной характеристикой гармонии композиции, и то обстоятельство, что этот плакат относится к классическим образцам советского искусства, конечно же нельзя считать случайностью.

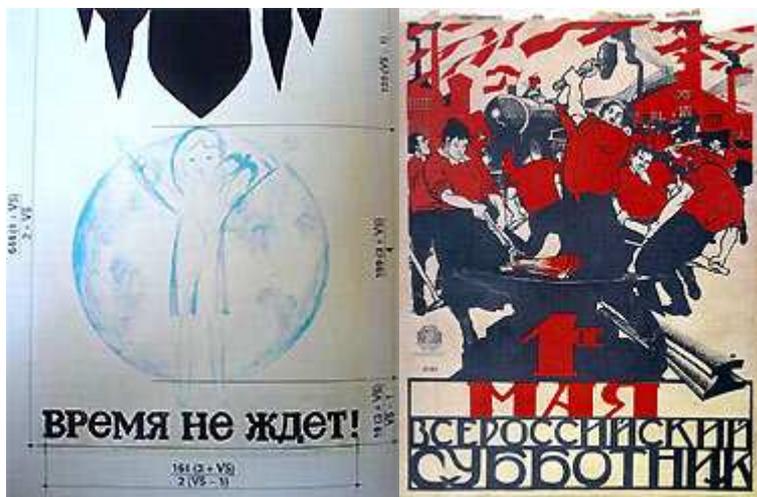
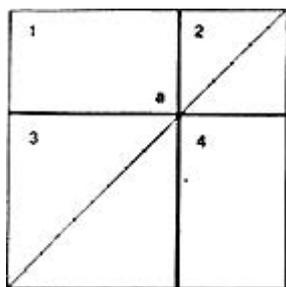


Рис. 89, 90

Выделение в модельных примерах средней части прямоугольника связано с вопросом организации композиционного центра плаката. Организация ядра композиции всегда является предметом особого внимания художника, так как центр произведения во многом определяет компоновку остальных частей целого. Малейшие изменения положения композиционного центра влекут за собой значительную перестройку в других частях плаката. В то же время изменения, даже существенные, на периферии композиции не всегда вызывают большие перемены в области ее ядра. Каждая относительно самостоятельная деталь художественного образа лучше решает свою задачу, если она точнее «настроена» по композиционному центру, как по своеобразному камертону.

Ядро композиции по величине пятна варьируется в плакате в широких пределах. Если его площадь понимать в узких границах, тогда в нем можно определить точку как средоточие всей композиции. Вертикаль и горизонталь, проведенные через такую точку-средоточие, расчленят композицию на четыре прямоугольника. Можно предположить, что в высокоорганизованной композиции соотношения между пропорциями этих прямоугольников будут закономерными, гармоничными. Возьмем квадрат. Так как положение точки-центра может в квадрате широко варьироваться, то с целью сокращения вариантов разместим эту точку только на диагонали квадрата. Вертикальная и горизонтальная средняя линии не будут представлять интереса для исследования, так как их симметрия не позволит получить гамму разнообразных пропорций внутри квадрата.



Разобьем диагональ квадрата ABC на любое количество равных интервалов, например шестнадцать (рис. 91). Достаточно рассмотреть девять точек, лежащих на половине одной из диагоналей, так как вторая их часть даст симметричный результат. Разделим квадрат двумя взаимно перпендикулярными линиями, параллельными его сторонам, так, что точка их пересечения (а) будет проходить через каждую из девяти точек диагонали. Квадрат делится на четыре прямоугольника: 1, 2, 3, 4, из которых путем соединения смежных частей будут получены еще пять прямоугольников: 1+2, 1+3, 2+4, 3+4, 1+2+3+4.

Для анализа пропорций вычислим отношения сторон обособленных и составных прямоугольников, а также отношения их площадей к площади всего квадрата. Результаты отношений изобразим в виде графиков отношений сторон и отношений площадей (рис. 92а, б), предварительно упорядочив их по величине отношений. Из иллюстраций видно, что для отношений сторон графики пересекаются в точке 0,618 (большой отрезок золотого сечения), а для отношений площадей — в точке 0,382 (меньший отрезок золотого сечения). Если же точки пересечения прямых не лежат на диагонали квадрата, то графики отношений сторон и площадей не пересекаются в указанных точках. Более того, точки пересечения большинства графиков фактически отсутствуют, они как бы «размыты».

Тот факт, что исследованные прямоугольники внутренне связываются золотым сечением, подтверждает особую роль диагоналей прямоугольника в организации центра композиции. Эта закономерность хорошо согласуется с практикой. Во многих произведениях главные элементы композиции размещаются вдоль одной из диагоналей. Этот композиционно-художественный прием помогает достичь гармонии пропорций частей и целого, особенно в асимметричных композициях.

Внимательно изучая модель и графики, можно заметить два прямоугольника, выделяющихся из всех других. Прямоугольники 3+4 и 1 максимально сближены по величине отношений сторон и одновременно максимально отличаются по величине отношений площадей. Прямоугольники 3 и 1+2, наоборот, максимально контрастны по величине отношений сторон и максимально сближены по величине отношений площадей. Отметим, что в указанных парах прямоугольники смежные и не дублируются.

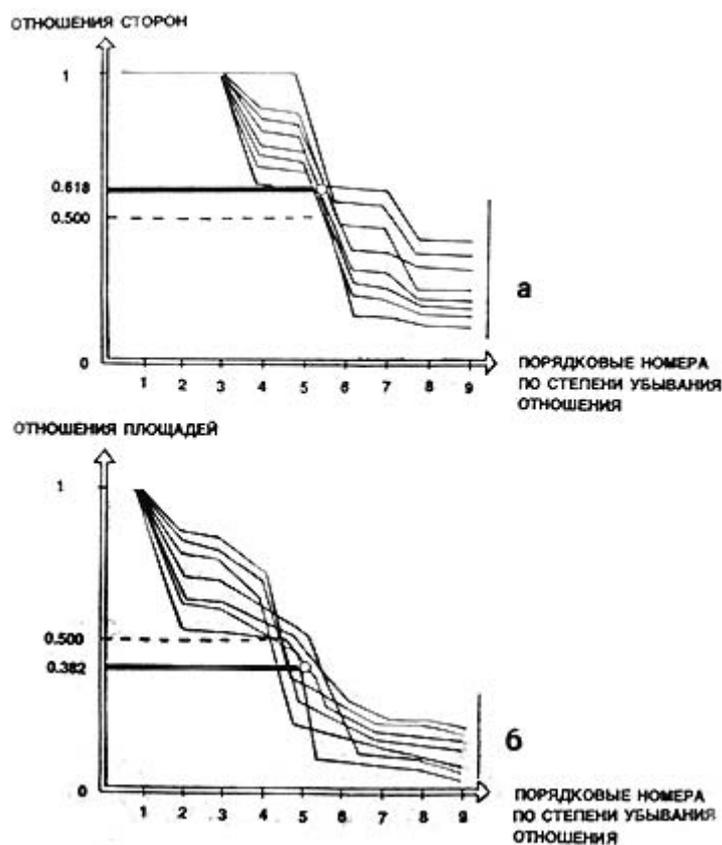


Рис. 92

Изучение пропорций и площадей квадрата позволяет лучше понять гармонию симметричного прямоугольника, у которого центральный элемент подобен целому (см. рис. 86). Если в этой композиции взять отношение площадей отдельных и составных прямоугольников к площади целого, то получим значения: 8,352, 2,272, 1,786. Для отношений сторон: 1,272 ( $\sqrt{1,618}$ ), 1,618, 2,890, 2,890. Очевидно, что отношения площадей здесь максимально разнообразны, а отношения сторон максимально сближены, так как они или подобны, или тождественны. Поскольку эта композиция одновременно и спокойная и контрастная, то, по-видимому, сближенность отношений сторон (пропорций) оказалась решающим фактором при выборе художниками данной композиции как «приятной». Контраст отношений площадей «сказал свое слово» при выборе «выразительной» композиции.

Расположение композиционного центра на одной из диагоналей играет особую роль в плакатах с выраженным и асимметричным центром. Тема плаката к кинофильму «Октябрь» (рис. 93) раскрывается в направлении его диагоналей. Острия штыков создали две точки — кульминации и средоточия композиционного центра. В плакате «Дети пролетарской революции рождены для борьбы за мировой Октябрь» (рис. 94) точка композиционного центра совпадает со ртом юноши, произносящего революционный призыв. Композиция плаката активно развивается по двум диагоналям и их параллелям.

Геометрический центр — пересечение диагоналей выражен в плакате «Верю, сотую встретим годовщину» (рис. 95). Эта точка находится как раз посередине пространства, на рукопожатии рабочего и крестьянина.



Рис. 94, 95

Местоположение композиционного центра может быть любым. Если центр плаката предоставлен второстепенным деталям образа, это означает, что или композиция несовершенна (такое встречается чаще всего), или в этом состоит новизна композиционно-художественного приема. Бывает, что художники намеренно создают композиционный центр на периферии листа, чтобы перевести туда внимание зрителя, добиться большей динамики восприятия всего плаката, снять излишнюю концентрацию внимания в центре, переключить и распределить его по всему пространству произведения.

Перенесение композиционного центра на край плаката обуславливает появление резкой асимметрии композиции, которая становится контрастно-гармоничной (конечно, если она совершенна).

Функции плаката различны. Каждой из них соответствует своя степень напряженности, возникающей у зрителя при восприятии плаката, а значит, и соответствующий ей вид гармоничности.

### ***Зрительные оси равновесия в асимметричной композиции***

Добиться уравновешенности в асимметричной композиции не так-то просто. Художники часто используют композиционные оси равновесия. Фактически таких зримых осей в плакате нет, они незримо, подчас неосознанно учитываются художником. На важность установления композиционных осей в произведении указывал один из крупнейших советских живописцев — К. Петров-Водкин. Он писал: «...анализом образования живописных форм я занялся, и предо мной вскрылся организм картины: я увидел «композицию»».

Количества любого цвета, распределенные по холсту, оказались не случайными. Основные направления живописных масс давали картине динамику либо равновесие, в зависимости от темы. Сквозь живые образы обнаружились передо мной схемы и оси, врезавшиеся в картинную плоскость и выступавшие вовне, на зрителя. Я понял, что это они и производят во мне или бурю зрительного воздействия, или радость и покой равновесия. На эти управляющие пространством схемы и оси и наращивались объекты изображения до любой иллюзии.

Я понял, что живопись, лишенная этих основных смыслов, полагающая смысл в не организованном композицией предмете, становится натурализмом, и ее действие — подавляющее физиологически» [39, с. 338].

Рассмотрим подробно часть таких осей, а именно те оси, которые отражают уравновешенность элементов композиции и произведения в целом.

Зрительная система человека сформировалась в гармоничной связи со средой, а одной из особенностей природной среды является постоянно действующее поле гравитации. Под влиянием силы тяжести сформировались как объекты живой и неживой природы, так и системы человека.



В плакате равновесие композиции создается на плоскости. Поэтому главное значение здесь придается вертикальным осям равновесия. Какие же факторы обеспечивают равновесие объектов зрительного восприятия?

Плакат имеет строго ограниченную плоскость. Следовательно, всегда, независимо от характера композиции, у него есть вертикальная ось симметрии ( $O_s$ ), которая делит прямоугольник плаката на две равные части. Ось симметрии тождественна средней (медиальной) оси тела человека, поэтому художник и зритель тонко чувствуют эту вертикаль. Значение оси  $O_s$  всегда велико, но особенно ее роль возрастает в асимметричных композициях. Связано это с тем, что в плакатах с выраженной асимметрией ось  $O_s$  выступает в качестве сдерживающего начала в условиях полного несовпадения правой и левой частей композиции, когда ее формы своей внутренней динамикой и асимметрией в расположении как бы стремятся «раскачать» композицию, привести ее в движение.

Равновесие асимметричной композиции отражает другая ось — ось равновесия ( $O_R$ ), которая находится в определенном отношении с осью симметрии. Равновесие асимметричной композиции складывается из равновесия главного и дополнительного композиционных центров — доминант, равновесия между оптическими плотностями масс (под «массой» понимается относительно самостоятельная часть композиции, воспринимаемая как «пятно») и, наконец, из равновесия зрительных движений форм в правой и левой частях композиции.

В большинстве плакатов имеется два важнейших композиционных центра. Один из них является главным, другой дополняет его или же находится с ним в диалектическом противоречии. Через каждый из этих центров (доминант) можно провести вертикальную линию, которая будет осью соответствующей доминанты ( $O_{a1}$   $O_{a2}$ ). Понятно, что каждая такая ось пройдет по наиболее значимому элементу части, через средоточие информации в

данной доминанте. Посередине, между этими осями, будет проходить общая для них ось равновесия доминант ( $O_d$ ).



Рис. 96

В плакате «И за того парня!» (рис.96) двумя центрами-доминантами являются точки, расположенные на защитном стекле сталевара (ведущая доминанта) и в начале текста плаката (дополнительная доминанта). Ведущая доминанта проходит через центральную лицевую ось, а значит, между руками и связкой гранат у отраженного в стекле воина. Вертикаль второй доминанты — между началом текста и рукой рабочего. Посередине, между этими двумя вертикалями, проходит ось  $O_d$ , которая в данном случае расположена вблизи оси симметрии. Но она может находиться и на более значительном расстоянии от оси  $O_s$ .

В плакате «Мы молодые хозяева земли!» (рис. 97) главным действующим персонажем следует, признать самого юного члена этой молодой семьи, так как он олицетворяет будущее. Через него (а также и текст) пройдет вертикаль ( $d_1$ ). Второй доминантой композиции является отец семьи ( $d_2$ ), так как он сильнее выделен тоном (что особенно важно в данной композиции). Третьим по соподчиненности доминирующим акцентом композиции ( $d_3$ ) является молодая мать. Поза и взгляд ее направлены в большей мере к ребенку, что подчеркивает ее социальную функцию. Все три доминанты составляют пары: отец — сын, мать — сын, муж — жена. Их общая доминантная ось проходит также в непосредственном соседстве с осью симметрии, что особенно характерно для композиций с преобладанием симметрии в расположении их частей.



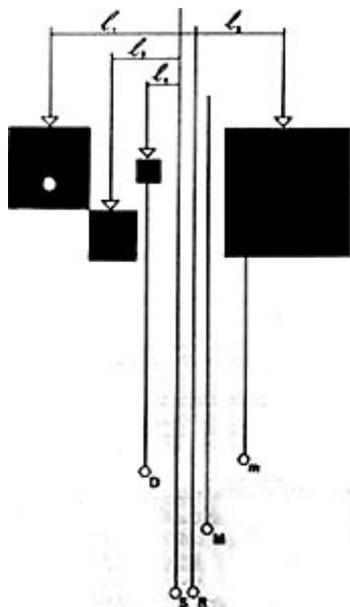
Помимо смысловых акцентов в равновесии композиции участвуют, по выражению К. Петрова-Водкина, и «живописные массы». Ими являются те же самые смысловые формы, но воспринятые как цветотональные «пятна» разной конфигурации. В процессе работы над композицией художник эпизодически отвлекается от функциональных связей между элементами композиции, чтобы на какое-то время воспринять плакат как плоскость, заполненную «массой», не равнозначной по оптической плотности. Делает он это для того, чтобы уравновесить все части композиции по отношениям: светлое — темное, цветное — ахроматическое, крупное — мелкое, активное — пассивное и т. д. Повышенная интенсивность воздействия какого-либо из перечисленных факторов в одной части композиции компенсируется усилением активности другого фактора в противоположной стороне листа. В этой связи необходимо коснуться вопроса особенностей восприятия художника, выработанного им в процессе обучения живописи, развитого во время творческой работы и закрепленного знакомством с шедеврами отечественного и мирового искусства.

В стремлении увидеть плакат как целое вырабатывается особый способ восприятия художником своей композиции. Состоит этот способ в том, чтобы посмотреть на работу, не фокусируя свой взгляд на поверхности листа, а как бы сквозь лист на что-то расположенное вдали за плакатом. При этом зрительные оси устанавливаются почти параллельно. В этот момент наступает своеобразная парадоксальная фаза восприятия, во время которой взгляд устремлен вдаль, а внимание направлено на композицию. Такой вид восприятия позволяет лучше увидеть композицию в целом. Это самый лучший из известных способов увидеть часть одновременно с целым и в целом. Только на основе восприятия «через композицию» художнику удается соподчинить целое и части в нем.

Другой важной особенностью «взгляда художника» является факт расторможения двигательных действий. В этот момент рука плакатиста работает свободнее и точнее. Несмотря на то что художник не смотрит на кисть или карандаш, его действия отличаются легкостью и непосредственностью при выполнении творческих задач. В этот момент двигательная, моторная система человека не испытывает перенапряжения, хотя она много и активно работает, а вот зрительная система бывает чрезмерно перенапряжена. Художник быстро утомляется, а при длительной работе появляются признаки некоторого истощения зрительной системы.

Более простой способ видения композиции — так называемое смотрение «общо». Для этого художник прикрывает веки с целью уменьшения светового потока и откидывает голову назад (чтобы не перенапрягать веки), затем наклоняет голову набок направо и налево для усиления монокулярности зрения при частичном сохранении его бинокулярности. При искусственном уменьшении светового потока снижается острота зрения, исчезают

второстепенные детали композиции. Элементы, сближенные по тону или близко расположенные, визуально соединяются. Композиция воспринимается без подробностей, в своих крупных частях. Значительно лучше видны достоинства и недостатки плаката. Отчетливо осознается неуравновешенность больших и малых масс композиции. В это время могут исчезнуть из восприятия те элементы композиции, которые, несмотря на свои небольшие размеры или незначительную контрастность, все же не должны пропадать. Тогда их следует выделить свободным пространством, контуром или другим способом.



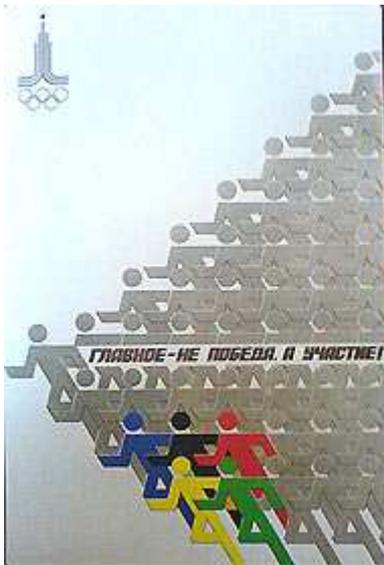
Взгляд художника описан здесь так подробно для того, чтобы легче было раскрыть на модельных примерах отдельные слагаемые равновесия композиции [14]. Плакатист умеет увидеть одновременно (и постоянно делает это): целое и уравновешенность в нем масс; целое и уравновешенность с ним зрительных движений форм; целое и уравновешенность его смысловых доминант; целое как равновесие всех его составляющих факторов. Рассмотрим в этой связи модельный пример.

На рисунке (рис. 98) показана композиция, составленная из квадратов разной величины, но одного тона. Все квадраты, взятые вместе, образуют композиционную «массу» (оптическую), площадь которой легко посчитать. Если провести в композиции вертикальную линию так, что по обе ее стороны окажется равное количество «массы» (площади квадратов), то эта вертикаль и будет осью равновесия масс ( $O_m$ ). Приведем конкретный пример.

В плакате «Дадим пролетарские кадры Урало-Кузбассу!» (рис. 99) подсчитать площадь «живописных масс» трудно, но можно примерно сказать, что ось пройдет через середину буквы «М», в просвете, образовавшемся между группой людей на переднем плане.

Определим на модели ось равновесия доминант ( $O_D$ ). Для упрощения задачи примем самый меньший квадрат за единственный центр композиции, ее доминанту. В геометрически строгой симметрии все элементы сбалансированы относительно оси симметрии. В асимметричной композиции каждый отдельно рассматриваемый предмет зрительно будет опрокидываться. Если он находится справа от оси симметрии, то он будет «падать» в направлении часовой стрелки, а если слева от оси, то он получит импульс визуального вращения против часовой стрелки. Поэтому асимметрия строится по принципу погашения зрительного вращения одних элементов противоположным движением других либо реакцией опоры от других элементов композиции. Так, на плакате «В профессии каждой место творчеству есть!» (рис. 100) видно, что круг зрительно укатился бы вдоль нитей, если бы его не поддерживала голова девушки (как опора), а поворот головы не создавал бы против движения.

Рассмотрим теперь плакат «Главное — не победа, а участие!» (рис. 101).



Приставим острие карандаша к основанию фигуры, состоящей из бегущих спортсменов. Нетрудно найти такую точку, относительно которой зрительное перевешивание правой или левой части этой «массы» прекратится и наступит равновесие этих своеобразных «качелей». Вертикаль, проведенную через эту нулевую точку, назовем осью равновесия моментов ( $O_M$ ).

Из механики известно, что момент силы определяется как произведение силы на плечо, то есть на расстояние от точки приложения силы до выбранной точки баланса. В качестве силы  $P$  в модельном примере (как и в конкретном произведении) выступают композиционная «масса» (площадь элементов и ее оптическая плотность) и другие факторы, которые для простоты обсуждения здесь не учитываются. В модели (см. рис. 98) линия действия силы  $P_{1-4}$  делит площадь каждого квадрата пополам. Тогда расстояния  $l_{1-4}$  есть плечи этих сил. Через точку, в которой наступит равенство моментов, пройдет ось  $O_M$  — ось моментов.

Предметом особой важности и целью окончательного установления уравновешенности композиции является определение места интегральной оси равновесия ( $O_R$ ). Способ определения места интегральной оси равновесия сходен с тем, который был использован для определения оси моментов. Различие между этими методами состоит в том, что острие карандаша' приставляется не к «массе» (так как пространство выключалось из восприятия, так же как и пространство всего целого), а к основанию композиции, то есть в восприятие включается вся композиция. Продвигая вправо и влево эту опору, находят точку, относительно которой вся композиция плаката оказывается уравновешенной.

В экспериментах используется прибор, позволяющий устанавливать нить визира путем плавного вращения ручек настройки.

Независимо от степени рассредоточенности, «разброса» этих осей в композиционном поле общая суммарная ось равновесия должна быть максимально приближена к оси симметрии. Их полное совпадение возможно только в математически точной симметрии. В лучших произведениях советского плакатного искусства ось равновесия располагается, как правило, в непосредственной близости к оси симметрии. Из этого не следует обратное утверждение, что плакат, у которого ось равновесия находится рядом с осью симметрии, есть высокое произведение искусства.



Рассмотрим взаимодействие осей равновесия на примере еще одного плаката — «Ударным темпом полным ходом за пятилетку в четыре года» (рис. 102). Главным центром этой композиции является группа сталеваров, работающих у печи. Дополнительной доминантой выступает группа кузнецов, которая по построению подобна первой группе. Если провести вертикали через лицо первого сталевара и устье печи, то окажется, что эти линии находятся практически на равном расстоянии от оси симметрии. Точно так же линии, проведенные через середину группы сталеваров и середину группы кузнецов, будут располагаться почти на равном расстоянии от оси симметрии. Все это говорит о том, что суммарная ось равновесия доминант располагается вблизи от оси симметрии.

Тональное решение плаката являет собой также пример согласованности. Так, кузнецы, изображенные красным цветом, сближены по тону с бежевым фоном, а центральный черный прямоугольник уравновешен по среднеоптиче-скому тону, так как справа и слева он как бы смягчен фигурами сталеваров и ритмом рук кузнецов. Поэтому ось равновесия «масс» находится также на близком расстоянии от оси симметрии.

«Движение» фигур сталеваров (влево вниз) усиливается асимметричным расположением текста. Этому зрительному движению противостоит как противодвижение наклоненность фигур кузнецов. Они создают визуальное вращение композиции вправо вниз. В результате этого действия и противодействия оказывается, что ось равновесия моментов проходит также рядом с осью симметрии.

Так как все три оси расположены в непосредственной близости к оси симметрии, следовательно, и ось равновесия всей композиции будет находиться рядом с ними.

На основе экспериментов по выявлению факторов, определяющих уравновешенность композиции, выяснилось, что определение положения оси равновесия требует большого внутреннего напряжения [14]. Только на основе многократных поисковых операций человек утверждает во мнении, что он установил ось равновесия. Обычно выделяется некоторая зона, на границах которой появляется отчетливое чувство неуравновешенности. Эту зону можно назвать зоной равновесия. Окончательное положение оси находится, как правило, в середине этой зоны. У одних людей зона равновесия бывает уже, у других она шире.

Рассмотренные вопросы равновесия композиции будут полезны плакатистам в их творчестве, так как, чтобы установить оси равновесия даже в простой геометрической композиции, художнику необходимо прилагать значительные усилия. Еще труднее найти оси равновесия непосредственно в плакатах.

# Психология восприятия и искусство плаката (Правило золотого сечения)

[<<< К началу](#)

## Золотое сечение

Можно ли подсказать художнику-плакату простой и действенный способ поиска гармоничных пропорций? Из всех известных способов приведения пропорций к единству наиболее устойчивыми оказались два: в музыке — теория созвучных интервалов, в области зрительного восприятия форм — деление в крайнем и среднем отношении, или золотое сечение.

Пропорция золотого сечения имеет много замечательных свойств. Важнейшим является то, что она непременно включает в себя целое. Строится пропорция по формуле: целое так относится к своей большей части, как эта большая часть относится к меньшей части целого. Рассмотрим получение главного числа золотого сечения.

Если целое разделено на две неравные части, назовем их **а** и **в**, то *пропорция золотого сечения* выражается следующим равенством:

$$\frac{a + b}{a} = \frac{a}{b}.$$

Разделив числитель и знаменатель первого члена равенства на **в** (что не изменит это отношение), получим выражение:

$$\frac{\frac{a}{b} + \frac{b}{b}}{\frac{a}{b}} = \frac{a}{b}.$$

Приняв отношение  $a/b = x$  получим:  $(x+1)/x = x$ . Отсюда:  $x^2 - x - 1 = 0$ . Положительный корень этого уравнения есть главное число золотого сечения:

$$x = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1,6180339...$$

Это иррациональное число часто обозначают греческой буквой  $\phi$ . Главное золотое число  $\phi$  — единственное положительное число, которое переходит в обратное ему за вычетом единицы:

$$\frac{1}{1,618} = 0,618.$$

Прямоугольник золотого сечения является единственным прямоугольником, расчленяемым на квадрат и такой же золотой прямоугольник. Можно сказать, что прямоугольник золотого сечения состоит из квадратов, величины которых убывают (возрастают) по закону золотого сечения (рис. 103).

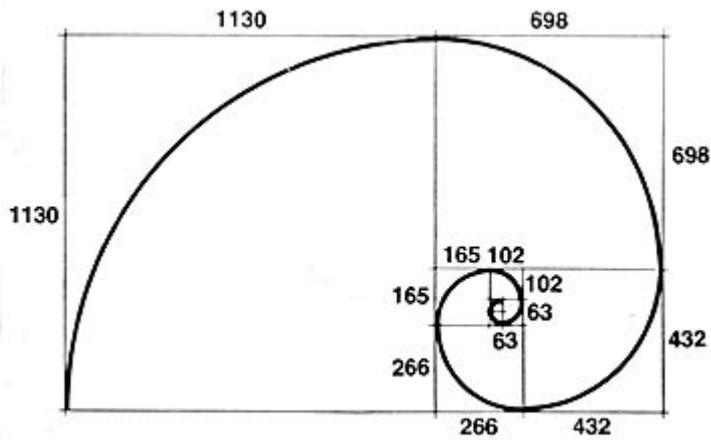


Рис. 103

Примем стороны первого, наибольшего квадрата равными 1130 мм. Тогда стороны последующих квадратов будут уменьшаться по закону золотого сечения:  $1130 \cdot 0,618 = 698$  мм, и т. д. Получим следующие величины сторон квадратов, показанные на рисунке. Сложим две стороны каждого квадрата и получим ряд чисел: 2260, 1396, 864, 532, 330, 204, 126... Затем суммируем смежные стороны двух разных квадратов: 1828, 1130, 698, 431, 267, 165, 102... В результате получены простейшим способом все числа «красного» и «синего» рядов широко известного «Модулора», разработанного архитектором Ле Корбюзье. Данная совокупность чисел была им названа соразмерной масштабу человека всеобщей гармоничной системой мер, применимой как в архитектуре, так и в механике [22].

Точки, рассекающие стороны прямоугольника, лежат, как это видно на рисунке, на логарифмической спирали. Логарифмическая спираль — единственный вид спирали, не изменяющий своей формы при увеличении размеров. На всем своем протяжении — от центральной части до противоположной — она остается неизменной. Каждое последующее число этого ряда получается путем суммирования двух предыдущих чисел. При делении двух смежных чисел получается главное золотое число  $\phi$  (1,618 или 0,618).

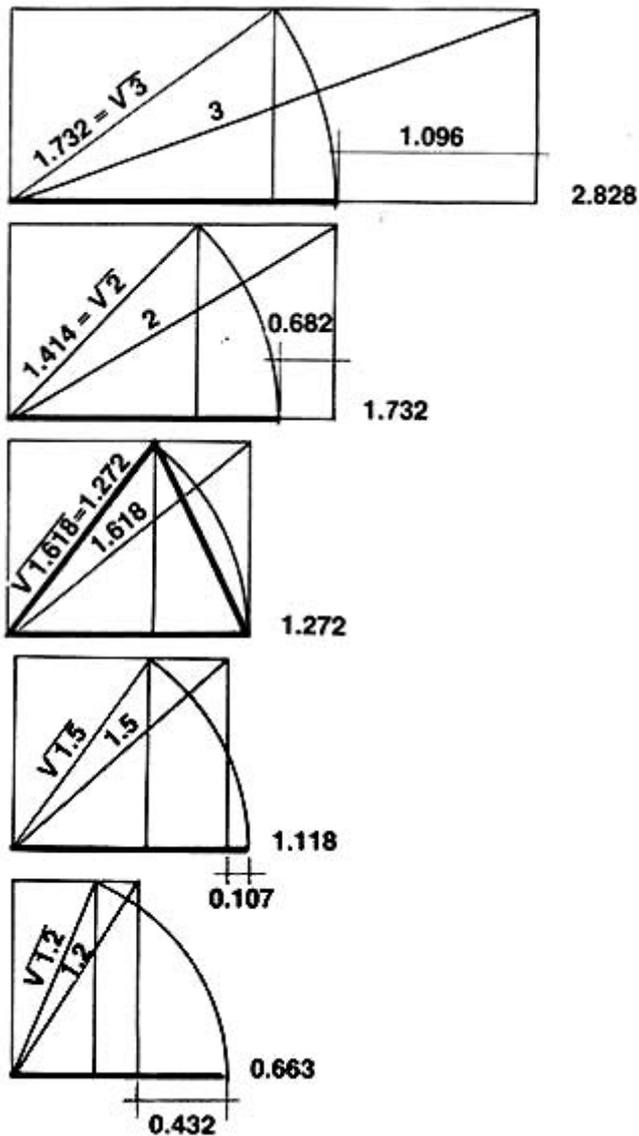


Рис. 104

Рассмотрим еще одно важное свойство золотого сечения. Возьмем несколько прямоугольников с высотой, равной единице. Прямоугольники могут быть любыми. Например, их диагонали равными числам: 3; 2; 1,618 ( $\phi$ ); 1,500; 1,200. Расчленим каждый прямоугольник таким образом, чтобы внутри образовались прямоугольники с диагоналями:

$$\sqrt{3}; \quad \sqrt{2}; \quad \sqrt{\phi}; \quad \sqrt{1,500}; \quad \sqrt{1,200}$$

(рис. 104). На рисунке видно, что диагонали вторичных прямоугольников сначала меньше оснований первых, исходных прямоугольников, затем больше их. Только в единственном случае, когда диагональ вторичного прямоугольника равна  $\sqrt{1,618}$ , она равна основанию целого. Внутри золотого прямоугольника, таким образом, выявился равнобедренный треугольник, который, как скрепа (гармония), соединил все части с целым (рис. 105).

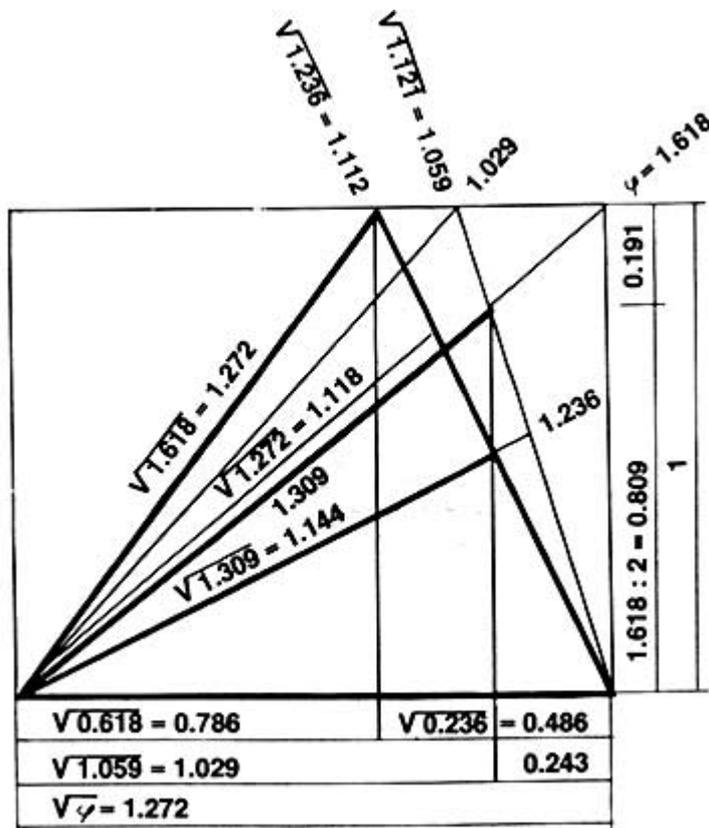


Рис. 105

Здесь проявились важнейшие числа шкалы золотых отношений: 1,059; 1,236; 1,272; 1,309; 1,618 и т. д. Итальянский математик Лука Пачоли (1445—1509) в книге, посвященной золотому сечению, описывает тринадцать исключительных свойств этого отношения, а Леонардо да Винчи, близкий друг Пачоли, иллюстрирует эту книгу прекрасными рисунками. Как известно, Леонардо обладал большими познаниями в области математики, теории пропорций и музыкальной гармонии. Дружба с Пачоли обогатила его глубокими знаниями золотого сечения. Кстати, именно Леонардо да Винчи назвал эту пропорцию золотым сечением, а числа этой пропорции — золотыми числами [28].

Художники Возрождения предположили, что можно перенести законы музыкальной гармонии в область искусства, воспринимаемого зрением. Поиск благозвучий начинался в античности. Было замечено, что основные благозвучные интервалы можно не только зафиксировать на монохорде, но и найти аналитическим путем, с помощью пропорций, именуемых арифметической, гармонической и геометрической.

Красота произведений античного искусства постоянно наталкивала ее ценителей и исследователей на мысль, что основу системы визуальных пропорций у греков составляла теория музыкальной гармонии. Следует более серьезно относиться к поэтическому сравнению архитектуры и скульптуры с «застывшей музыкой», которое сделали Гегель, Гёте, Шеллинг и другие философы, поэты. В лекциях по философии искусства Шеллинга (1775-1854) читаем: «...архитектура, как музыка в пластике, следует необходимо арифметическим отношениям; поскольку же она есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка, эти отношения оказываются также и геометрическими отношениями» [47, с. 281].

Гармония в визуальных искусствах возникает на основе одних и тех же законов арифметической, гармонической и геометрической пропорций, как и в музыке.

Создадим ряд чисел золотого сечения, подобный музыкальному звукоряду. Воспользуемся для этого античным звукорядом. Такой ряд не будет состоять сугубо из чисел золотого

сечения, так как во время его построения золотые числа будут как бы настраиваться по камертону звукоряда. Получится шкала чисел, соединяющих в себе какую-то часть свойств звукоряда и одновременно сохраняющих наиболее важные свойства золотого сечения линейных отрезков.

Первая ступень шкалы начинается от единицы. Вторая (по очередности создания) завершает отрезок золотого сечения: 1,000 — 1,618. Третья ступень является средним арифметическим между этими крайними ступенями:  $A_{cp} = (1+1,618)/2 = 1,309$ , а четвертая — это средняя гармоническая между крайними точками отрезка:  $H = (2*1*1,618)/(1+1,618) = 1,236$ . Остальные шесть главных ступеней вычисляются путем умножения арифметической и гармонической средних на самих себя и последние числа (табл. 1). Первые 28 делений (ступеней) шкалы, найденные таким способом, показаны на рисунке.

В таблице 1 представлены величины полной шкалы, состоящие из двух отрезков. Показаны их порядковые номера на шкале, номер очередности их получения, а также величины корней квадратных из первых десяти главных ступеней, так как они образуют оси равновесия на шкале.

Табл. 1

Шкала золотых отношений типа античного звукоряда (шкала ф)					1	2	3	4	5
					40	124	67	1.2514	2.0248
					41	125	17	1.2578	2.0352
Порядковые номера делений шкалы	Номера очередного получения делений и корни из первых номеров			Величина делений	42	126	36	1.2642	2.0455
					43	127	85	1.2720	2.0581
								1.2735	2.0606
Первый отрезок	Второй отрезок		Первый отрезок шкалы	Второй отрезок шкалы	44	128	35	1.2799	2.0709
					45	129	18	1.2864	2.0814
1	2	3	4	5	46	130	68	1.2929	2.0919
					47	131	53	1.3024	2.1073
1	85	1	1.	1.6180	48	132	3	1.3090	2.1180
2	86	52	1.0051	1.6263	49	135	50	1.3156	2.1287
3	87	69	1.0124	1.6381	50	134	71	1.3253	2.1444
4	88	19	1.0176	1.6465	51	135	21	1.3320	2.1552
5	89	34	1.0227	1.6548	52	136	32	1.3388	2.1662
6	90	84	1.0279	1.6632	53	137	82	1.3456	2.1772
7	91	37	1.0355	1.6755				1.3471	2.1796
8	92	16	1.0407	1.6839	54	138	39	1.3554	2.1931
9	93	66	1.0460	1.6925	55	139	14	1.3623	2.2042
10	94	55	1.0537	1.7049	56	140	64	1.3692	2.2154
11	95	5	1.0590	1.7135				1.3742	2.2235
12	96	48	1.0644	1.7222	57	141	57	1.3793	2.2317
13	97	73	1.0722	1.7348	58	142	7	1.3863	2.2431
14	98	23	1.0776	1.7436	59	143	46	1.3933	2.2544
								1.0804	1.7481
15	99	30	1.0831	1.7525	60	144	75	1.4035	2.2709
16	100	80	1.0886	1.7614	61	145	25	1.4106	2.2824
17	101	41	1.0966	1.7743				1.4142	2.2882
18	102	12	1.1021	1.7832	62	146	28	1.4178	2.2940
19	103	62	1.1077	1.7923	63	147	78	1.4250	2.3057
								1.1118	1.7989
20	104	59	1.1159	1.8056	64	148	43	1.4354	2.3225
21	105	9	1.1215	1.8146	65	149	10	1.4427	2.3347
22	106	44	1.1272	1.8238	66	150	60	1.4500	2.3461
23	107	77	1.1355	1.8373				1.4553	2.3547
24	108	27	1.1412	1.8465	67	151	61	1.4607	2.3635
					68	152	11	1.4681	2.3754
					69	153	42	1.4755	2.3874



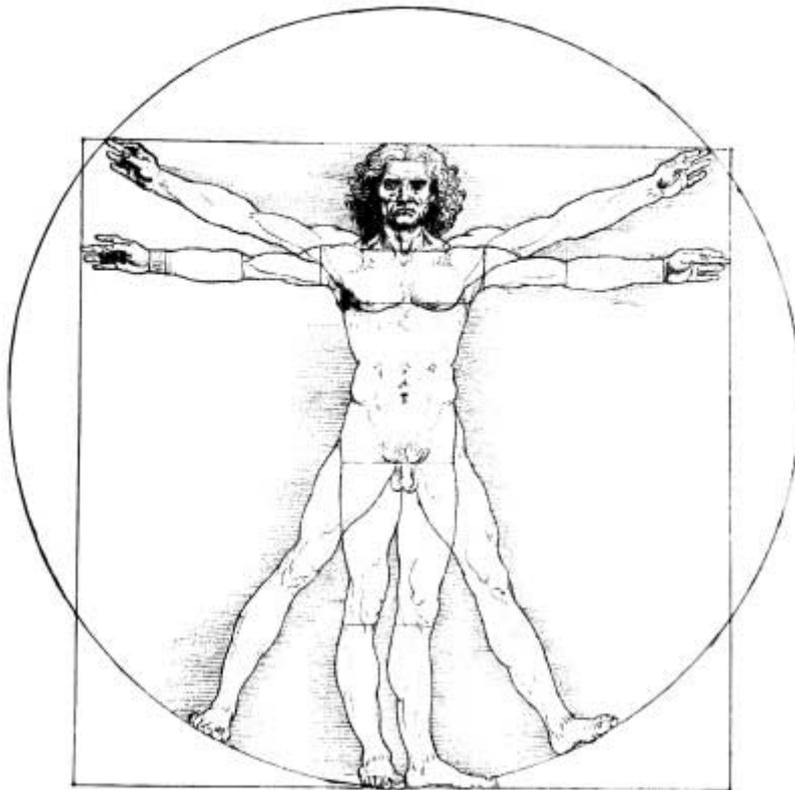


Рис. 106

Анализ геометрической структуры Рисунка показывает, что его основные элементы выражаются числами шкалы  $\phi$ . Например, отношение периметра квадрата ( $P$ ) к длине окружности ( $L$ ) есть число 1,059 (№ 5 на шкале  $\phi$ ). Отношение диаметра круга ( $d$ ) к диагонали прямоугольника ( $K$ ), отсеченного от квадрата диаметром круга, равно  $\sqrt{1,059} = 1,029$  (рис. 107). Диагональ ( $c$ ) прямоугольника, отсеченного от квадрата линией распрямленных рук относится к хорде круга ( $v$ ), как  $\sqrt{5} - 1 = 1,236$  (№4). Диагональ ( $c$ ) относится к стороне квадрата ( $a$ ), как  $\sqrt{1,618} = 1,272$ . Отношение хорды ( $v$ ) к стороне прямоугольника ( $t$ ) такое же, как отношение сторон  $m$  и  $n$ : оно равно  $1,618/2 = .1,309$ , и т. д.

В этой связи следует вернуться к вышеописанному анализу прямоугольника с диагональю 1,618, расчлененного прямоугольником с диагональю  $\sqrt{1,618}$  (см. рис. 105), и отметить, что в рисунке Леонардо встречаются те же самые числа. Кроме того, эти числа принадлежат и шкале  $\phi$ .

В структуре рисунка имеется значительно большее количество золотых чисел и производных от них. Обращает на себя внимание необычный подход Леонардо да Винчи к изучению пропорций человека. Дело в том, что, вписывая фигуру человека в квадрат и круг, художник тем самым вывел поиск соразмерности за пределы габаритов тела как такового. Он включил пропорции человека с распрямленными в стороны руками и отодвинутыми ногами. При этом оказывается, что произведение размера распрямленных рук на величину диаметра круга есть число  $1,272 = \sqrt{1,618}$ .

Корень квадратный из числа  $\phi$  имеет особое значение для поиска соразмерности композиции плаката, равно как и других произведений искусства, так как оставляет величину пропорции неизменной при перестановках числителя и знаменателя в одном из отношений пропорции. Таким образом, чтобы исследовать пропорции какой-либо композиции, необходимо выйти за пределы целого, то есть умножить целое на 1,272 (при анализе пропорций по шкале  $\phi$ ).

Чтобы определить пропорции человека, надо составить сложное отношение, состоящее из двух простых отношений, по следующей схеме:



симметрия была неотделима от понятия гармонии. Но гармония, точнее, ее числовое выражение не выступает в явном виде.

Опираясь на анализ пропорций человека в одном, вертикальном направлении, рассмотрим соразмерность композиции в двухмерном пространстве. Возьмем для этих целей плакат «Героям Малой земли слава!» (рис. 109). Для выявления наиболее важных структурных точек плаката проводится такой эксперимент. Предъявляется нескольким художникам (необязательно плакатистам), каждому в отдельности, плакат с просьбой указать наиболее важные, с его точки зрения, композиционные узлы. По результатам совпадений отбираются эти конструктивные точки, и рассматриваются пропорциональные связи между ними. Затем через каждую из этих точек проводятся прямые — вертикальная и горизонтальная (рис. 110). Прямые, пересекаясь, расчленят друг друга на два, в большинстве случаев неравных, отрезка. Для каждой прямой составляется свое сложное отношение.

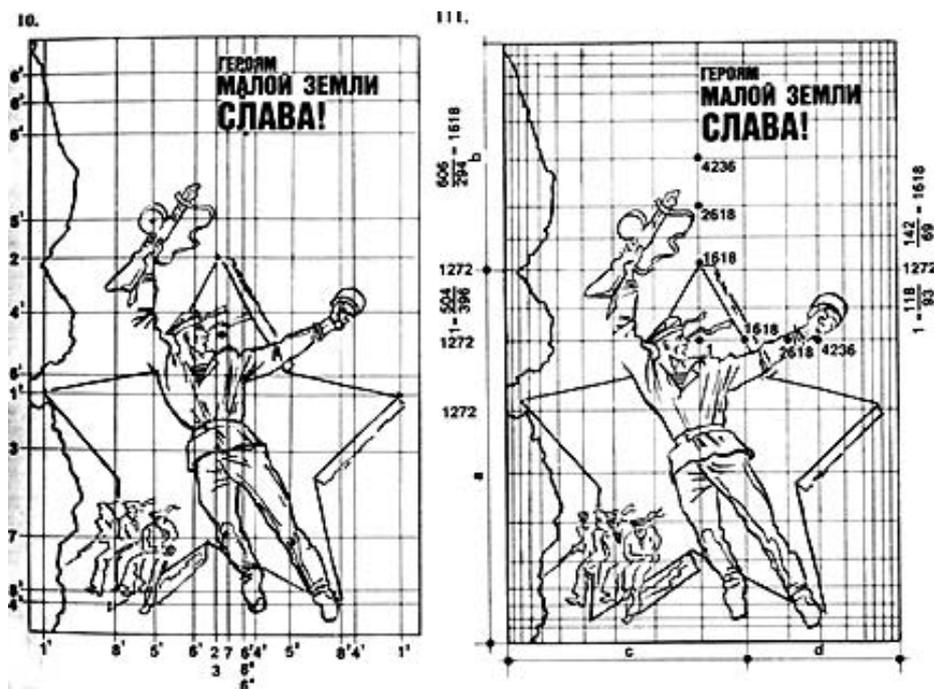


Рис. 110, 111

Пропорции горизонтальной прямой находятся как соотношение ее частей к целому (это размер плаката по его основанию) и большему целому, которое определяется путем умножения длины основания плаката на  $\sqrt{\phi} = 1,272$ . Аналогично находятся пропорции и для отрезков вертикальной прямой, проходящей через ту же структурную точку композиции. В этом случае высота плаката умножается также на 1,272, чтобы получить большее целое для всех вертикалей.

Результаты анализа пропорциональности плаката показаны в таблице 2. В первой графе таблицы даны обозначения структурных точек, показанных на рисунке (рис. 110). Во второй графе приводятся отношения частей горизонтали и вертикали для каждой точки. Величина сложного отношения для вертикали и отдельно для горизонтали дана в третьей графе. Каждой величине сложного отношения соответствует свой порядковый номер на шкале  $\phi$ . Они показаны в четвертой графе. Разность между порядковыми номерами для каждой точки дана в пятой графе. Образовалась последовательность разностей порядковых номеров. Ее основу составляет (как и в пропорциях тела человека) простой метрический порядок: 6 17 31 48 68 85 99 110

Табл. 2. Величины отношений отрезков по вертикали и горизонтали, образованных структурными точками 1-8, в композиции плаката «Героям Малой земли — слава!»

Обозначения точек в композиции	Отношения отрезков по вертикали и горизонтали, мм, размеры плаката 900 x 600 мм.		Величина сложного отношения на 1 и 2 отрезках шкалы ф	Порядковый номер на шкале ф	Разность между порядковыми номерами
1 <sup>1</sup> , 1 <sup>2</sup>	539	361	1.1731	29	
	579	21	1.2086	34	6
2	575	325	1.3923	59	
	300	300	1.2720	43	17
3	619	281	1.0722	13	
	300	300	1.2720	43	31
4 <sup>1</sup>	491	409	1.0590	11	
	493	107	1.3863	58	48
4 <sup>2</sup>	858	42	1.4607	67	
	351	249	1.1159	20	
5 <sup>1</sup>	624	276	1.0966	17	
	403	197	1.6099	84	68
5 <sup>2</sup>	739	161	2.2317	141	
	395	205	1.5202	74	
6 <sup>1</sup>	504	396	1	1	
	336	264	1	1	
6 <sup>2</sup>	840	60	1.618	85	
	336	264	1	1	1,85
6 <sup>3</sup>	808	92	1.618	85	
	336	264	1	1	
6 <sup>4</sup>	755	145	1.618	85	
	336	264	1	1	
7	739	161	2.2317	141	
	300	300	1.272	43	99
8 <sup>1</sup>	832	68	1.4035	60	
	461	139	2.6180	169	110
8 <sup>2</sup>	832	68	1.4035	60	
	461	139	2.6180	169	

11 14 17 20 17 14 11  
3 3 3 3 3 3

Существенно отметить, что в результате первой разности появился симметричный ряд. Такая скрытая симметрия является одним из наиболее важных факторов, придающих композиции внутреннюю уравновешенность, несмотря на большую динамику композиции и выраженную асимметрию изобразительных форм плаката.

Рассмотрим еще одну особенность композиции плаката. Так же как и картина в живописи, композиция плаката имеет четкие границы. Границы целого, внутри которых развиваются изобразительные формы, сильно влияют на прилегающие к ним элементы композиции. Посмотрим, как влияют границы на пропорции пространства. Для этого будем перемещать горизонталь и вертикаль от центра влево-вправо и вверх-вниз с шагом, равным прогрессии золотого сечения: 1; 1,618; 2, 618; 4,236 и т. д., и вычислим эти сложные отношения. Например, сложное отношение для центральной точки по вертикали будет следующим:

$1145\text{мм}/900\text{мм} : 450\text{мм}/450\text{мм} = 1.272$ , а по горизонтали —  $763\text{мм}/600\text{мм} : 300\text{мм}/300\text{мм} = 1,272$  (размеры плаката «Героям Малой земли — слава!» — 900x600 мм).

Продолжая вычисления положений точек в пространстве композиции (с шагом ф) и приведя все результаты к первому отрезку шкалы ф, получаем каждый раз те же самые величины. В результате получается сетка (рис. 111), отрезками шкалы адаптированная к масштабу плаката. Меньшие отрезки располагаются по краям композиции. Тем самым пропорции

форм по границам композиции получают некоторое напряжение, что используется художником-плакатистом Для получения большего контраста композиции.

Художник-живописец к краям картины снижает напряженность развития форм, обобщает детали, приглушает яркость света, насыщенность цвета. Плакатист в большинстве случаев поступает аналогичным образом (рис. 112). Но искусство плаката не тождественно искусству живописи, хотя они и являются видами изобразительного искусства. В плакате границы листа во многих случаях активно включаются в композицию, художники в преодолении краевого эффекта усиливают эффект воздействия плаката на зрителя. Особенно часто используются границы листа для размещения вблизи них текста (рис. 113).



Рис. 112, 113

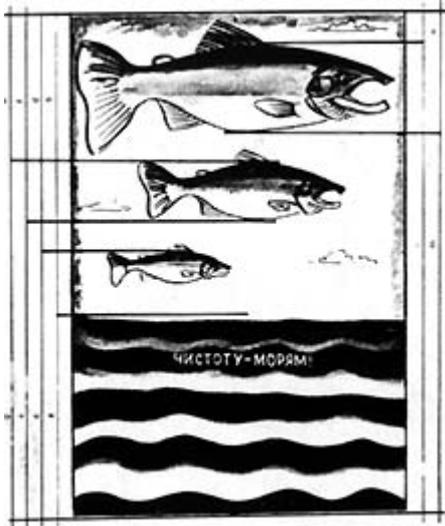
Рассмотрена одна из важнейших сторон гармонии композиции — асимметрия видимых форм при одновременной симметрии пропорциональных отношений. Перейдем теперь к обсуждению других сторон гармонии пропорций — подобия и дополнительности.

При анализе пропорций плаката выясняется, что обнаружить прямое геометрическое подобие в композиции чаще всего не удастся. Получается парадоксальная ситуация: подобие, этот неоспоримый компонент понятия гармонии, как бы не присутствует в произведении. Но если нет подобия в явном виде, тогда оно должно находиться в скрытой форме. Для его выявления воспользуемся также золотым сечением.

Отношения сторон плаката стандартизированы. Один из часто встречающихся размеров плаката 120x80 см. Отношение его сторон равно  $3:2=1,500$ . Соотнесем это отношение с числом  $\phi$ , чтобы найти другое отношение, дополняющее первое до золотого сечения. Разделим числитель и знаменатель на  $\phi^2$  и  $\phi$ , чтобы получить частное, не выходящее за пределы первого отрезка шкалы, то есть в интервале от 1 до 1,618. Полученное отношение будет дополнять начальное до 1 : 618.

$3 : 1,618^2 = 1,147$ ;  $2 : 1,618 = 1,236$ ;  $1,236 : 1,147 = 1,0787$ . Таким образом, получено отношение (1,0787), которое дополняет исходное до числа  $\phi$ .

$1,500 * 1,0787 = 1,6180$ . Этим способом можно найти дополнение до числа  $\phi$  для любого членения композиции плаката, взятого по вертикали или горизонтали. Рассмотрим конкретный пример.



Отношение сторон плаката «Чистоту — морям» (рис. 114)

110x70 см = 1,5710 (отношение целого). Наиболее заметным членением композиции является линия горизонта моря. Оказывается, что это членение композиции по вертикали тождественно отношению целого:  $a : b = 1,571$  (рис. 115). Найдем к нему золотое дополнение:  $1,618 : 1,571 = 1,030$ . Такое же отношение частей образуется линией, проходящей по спине нижней рыбы:  $d : c = 1,030$ . Взаимно дополнительные (к золотому сечению) следующие членения:  $e : f = 1,252$  и  $g : h = 1,293$ , так как  $1,252 \times 1,293 = 1,618$ .

Верхняя, наиболее крупная рыба находится в более сложном подобии. Линия, проходящая по ее спине, расчленяет композицию в том же отношении, что и линия спины нижней рыбы:  $k : l = d : c = 1,030$ . В то же время линия, проходящая по нижней линии верхней рыбы, образует отношение, тождественное одному из отношений, создаваемых средней рыбой:  $m : n = g : h = 1,293$ . Аналогичным образом находятся членения композиции по горизонтали.

Итак, анализ соразмерности тела человека и композиций плаката показывает, что гармония пропорций создается на основе ритмической упорядоченности изобразительных элементов, вытекающей из содержания плаката. Но эта ритмичность не проявляется явно, в большинстве случаев она глубоко скрыта.

Пропорциональность создается прежде всего при опоре на главные структурные (конструктивно-смысловые) точки композиции. Выражаются пропорции посредством множества различных чисел, которые, как правило, не являются какими-то особыми числами — выразителями красивых пропорций. Это — любые числа. Однако все разнообразие чисел в композиции связывается гармонией, скрепляется золотым отношением в подобия и дополнительности к золотому сечению. При этом отмечается, что пропорциональные числа очень тонко настраиваются по отношению друг к другу и целому. Точность настройки их в хорошо сбалансированной, гармоничной композиции чрезвычайно высока, и повышению степени этой точности нет предела.

В этой связи обратим внимание на следующий факт. Художник-плакатист (и живописец) оперирует техническими средствами, далекими от понятия высокой математической точности. На листе плаката или в картине создаются широкие мазки, живописные «пятна» и «массы». Однако анализ композиции произведений искусства показывает, что в этих «пятнах» — эпицентр, средоточие, структурная точка, важная для пропорции произведения. Такие точки концентрируют в себе пропорциональность всего произведения. Определить такую точку для исследователя искусства (и даже для самого художника-автора) — задача тоже творческая. Но такие особые точки в любой композиции есть. Художникам хорошо известно, что эти места композиции требуют особо точной «настройки», внимательной отработки. Плакатисты знают, что когда композиция уже установилась, но еще идет ее совершенствование, то именно в этих местах ничего нельзя сдвинуть ни на йоту. В то же время в других частях композиции могут быть сделаны изменения.

Пропорциональные отношения не являются прерогативой только линейно-пространственных отношений. Принципу пропорциональности подчиняются все свойства композиции. Существуют ритмическо-пропорциональные связи и в цветотональных отношениях. Не случайно в искусстве употребляются такие композиционные термины, как «ритм цвета», «цветовой баланс», «цветовая гармония» и др. Почти во всех видах искусства цвет и ритм занимают среди композиционных средств важное место. В искусстве плаката ритм и цвет часто выступают как решающие факторы композиции, как средства выражения художественной идеи произведения.

## ***Ритм***

В искусстве плаката ритмы принимают самые разнообразные формы. Они всегда являются средством выражения смысловой функции плаката. Ритм определяется как всякое равномерное чередование, как порядок сочетания во времени и пространстве всех элементов композиции, как закономерное чередование акцентов (элементов композиции) и интервалов (пространств между ними).

В произведениях плаката он призван соединять части и элементы, придавать им общность. Но он может и разъединять их, когда это необходимо для выражения определенной идеи. Ритм часто используется для создания напряжения в какой-либо области композиции, но может одновременно разряжать напряженность при организации изобразительного материала в композиционное целое.

Ритм никогда не выступает на основе какой-либо одной закономерности. В сложных композициях он проявляется как чередование не только сходных, но даже далеких по форме друг от друга предметов, выступает в виде повторяемости линий, цветовых пятен, светотени и т. д. Один из этих факторов становится, как правило, ведущим, определяет собой ритмичность всего произведения. Часто ритм принимает в композиции скрытые формы, почти не поддающиеся анализу.

Не всегда ритмичность образуется как чередование элементов и интервалов, то есть как дискретное, раздельное, прерывистое изменение ряда, состоящего из отдельных элементов. Во многих случаях она создается как непрерывное поступательное (радиальное или прямолинейное) изменение какой-либо величины (например, спираль, угол, состоящий из прямых или пластически изменяемых линий, и т. д.)

Плакат «Мелиорацию — полям!» (рис. 117) построен, главным образом, на трех видах ритма. Один из них, образованный из перспективно сходящихся прямых линий возделанного поля, составляет основу композиции. Другой представляет собой арку, созданную из колосьев урожая. Третий ритм является сложносоставленным чередованием синих пятен неба, облаков, звезд и луны с ее отражением.

Ритм, представленный в виде чередования равных или почти равных элементов, расположенных через равные или близкие к равенству интервалы, принято называть метром. В плакате метр редко выступает в чистом виде. Чаще всего основной метр сочетается с другими его видами, образуя сложный метр, или ритмичность композиции, состоящую из взаимосвязанных между собой метров. В композиции часто встречаются соединения метра и ритма. Рассмотрим пример.



Рис. 116

В плакате «Колхозник, будь физкультурником!» (рис. 116) очевидна метрическая основа композиции. Метр, который может состоять как минимум из трех элементов (лучше из четырех, так как между четырьмя элементами возникает еще один метр — три интервала между элементами), проявляется здесь в двух видах. Прежде всего, это три физкультурника (однородный метр), затем три разнородных элемента, составленные в ряд через почти равные интервалы: трактор; колхозник, стоящий на втором плане, и третий элемент, составленный из различных предметов и шрифта. Если подойти ко второму метру более строго, то можно обнаружить, что он им не является, так как представляет собой уже ритм. Действительно, в нем происходит постепенное изменение (увеличение) размеров элементов. Кроме того, последний элемент этого метра является в своей главной части также ритмом, так как он создан из расходящихся слов. Сложные ритмы имеются также в фигурах колхозников. Все это показывает, насколько трудно вычленить отдельные метры, хотя это простейшие виды ритма.

Рассмотрим теперь ритм в связи с задачей организации внимания в композиции плаката. В качестве примера выберем плакат «Молодым нести эстафету!» (рис. 118). Ритм композиции — острый угол, образованный направлением оси отбойного молотка и линией, пересекающей лист плаката по диагонали. Этим приемом создается ритмическое напряжение в острове угла, где помещена дата зарождения стахановского движения в нашей стране — 31 августа 1935 года. В противоположном направлении происходит разряжение ритмического движения. Однако эта часть композиции не ослаблена, так как голова шахтера усилена контрастом света и тени. Тем самым оба конца ритмического ряда приобрели почти равное значение. Внутри угла-ритма оставлено пустое пространство, которое (как ритм) способствует продвижению по нему взора.

Итак, в плакате созданы два почти равнозначных фокуса притяжения внимания. Ритм своей внутренней динамикой как бы заставляет человека переключать внимание с верхнего края плаката на его нижний край, не задерживаясь в центре композиции. Этим приемом достигается увеличение амплитуды переключения, в результате возрастает активность восприятия плаката в целом.



Рис. 117, 118

Художники достигают высоких результатов в организации внимания с помощью ритмов. Но плакатистам хорошо известно, что применение в композиции ритмов, с помощью которых решалась бы главная задача произведения, — работа очень сложная, трудоемкая и длительная. Одна из причин, обуславливающих эти трудности, состоит в том, что у художника имеется мало сведений о реакции зрительной системы человека при восприятии основных, классических видов ритма.

Наиболее результативным методом познания закономерностей восприятия элементов композиции является метод эстетического эксперимента. Через познание эстетической реакции человека на восприятие, например, ритма можно будет впоследствии лучше осознать проявления ритма в конкретном произведении.

Сведения о закономерностях восприятия композиционных средств, естественно, не будут представлять собой свод прописных истин и готовых рецептов.

Они будут просто вооружать художника в его ремесленной стороне творчества. «Теоретическое знание прекрасного не дает, конечно, таланта там, где его нет. Но там, где талант есть, это знание делает его сознательным. А сознательная работа всегда делается лучше» [11, с. 226].

Ритмичность, как и любой другой композиционный принцип, представляет собой многоуровневую закономерность, так как состоит из множества взаимосвязанных ритмов. В композиции плаката невозможно вычленить какой-либо один ритм для дальнейшего экспериментального изучения. Поэтому изучать восприятие ритма можно лишь на уровне простейших, элементарных композиций, построенных на основе фундаментальных ритмов. Такими первичными ритмами являются ряды, построенные на основе одной из трех (или их комбинаций) классических прогрессий: арифметической, геометрической и гармонической. Метр является предельным случаем ритма, в частности, арифметической прогрессии.

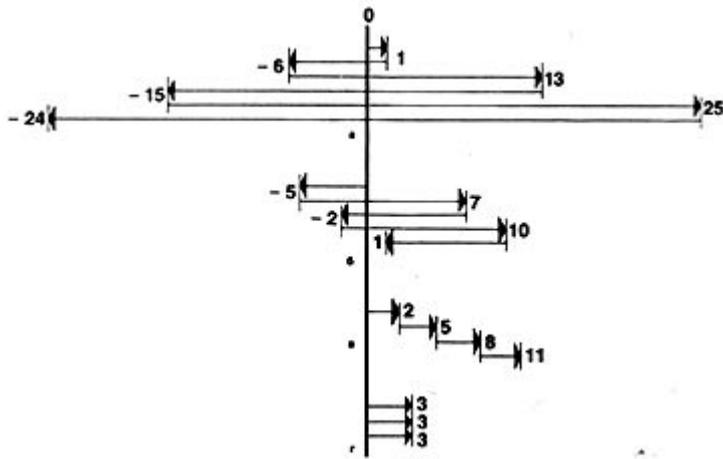
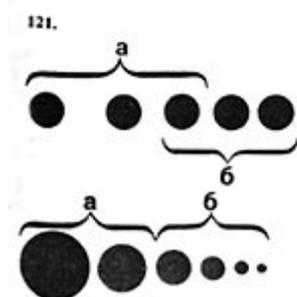
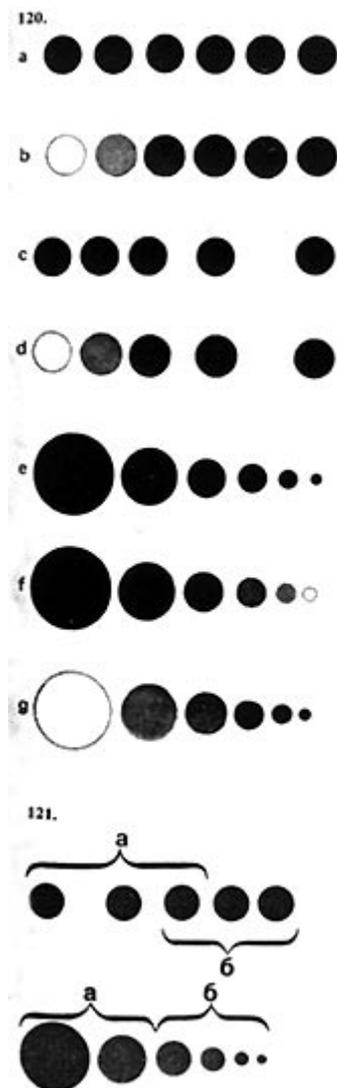


Рис. 119

В математическом смысле ритмом можно назвать любую последовательность чисел, которая в явном или неявном виде содержит метр, состоящий не менее чем из трех элементов. Обнаружение в последовательности скрытого метра осуществляется с помощью одноразового или повторяющегося вычитания, если последовательность состоит из положительных чисел, и сложения каждых двух смежных чисел последовательности, если в ней есть отрицательные числа. Например, если взять первую разность между смежными числами последовательности: 3, 4, 8, 1, 11, то получим числа 1, 4, 7, 10. Вторая разность между числами новой последовательности образует метр: 3, 3, 3. Выполним аналогичные операции на последовательности: 1, -6, 13, -15, 25, -24. Тогда получим следующую алгебраическую сумму: -5, 7, -2, 10, 1. Вторая сумма образует новую последовательность: 2, 5, 8, 11. Очевидно, эта последовательность содержит в себе метр: 3, 3, 3. Представим эту операцию в графическом виде (рис. 119).

Рассмотренные примеры обнаружения скрытого метра в последовательности чисел имеют исключительно важное значение для познания гармонии пропорций тела человека, соразмерности композиционной структуры плакат) и других произведений искусства.



Для того чтобы получить по возможности «чистые» результаты исследования в экспериментальных ритмах, было сведено к минимуму проявление других композиционных средств. В результате такого «очищения», приведения их к простейшей закономерности ритмы приобрели тот рациональный вид, который в большинстве случаев не может быть механически перенесен в композицию плаката.

В практике искусства находят применение только общие выводы о закономерностях восприятия ритма.

Всего в экспериментах изучалось семь ритмов (рис. 120): а) простой метр; б) метр с закономерным изменением светлоты тона его элементов; в) ритм, образованный изменением интервалов между элементами; г) ритм с закономерным изменением интервалов и светлоты его элементов; д) ритм, полученный в результате изменения величины элементов; е) ритм, в котором закономерно изменялись величина элементов и их светлота от большего темного к меньшему светлому; ж) ритм, в котором изменялись величина элементов и их светлота от большего светлого к меньшему темному.

Исследование проводилось в два этапа. На первом этапе были получены результаты субъективных оценок восприятия ритмов. Здесь удалось выявить те элементы и признаки ритмов (величина, светлота, интервал), которые сильнее других привлекали внимание после кратковременного предъявления ритма.

На втором этапе исследования регистрировались движения глаз в процессе восприятия тех же ритмических рядов. Такая методика дала возможность выяснить, в какой мере субъективный выбор того или иного элемента ряда совпадает с объективной регистрацией

фиксации взора на этом элементе. Кроме того, это позволило установить, действительно ли ритм влияет на перемещение взора и в каком направлении преимущественно перемещается взор в зависимости от вида ритма. Результаты показали:

1. При восприятии ритмического ряда пространственное перемещение взора соответствует закономерности «движения» ритма, то есть происходит в направлении преимущественного изменения какого-либо признака, создающего ритм.

2. Из всех признаков, создающих изучаемые ритмы, наиболее действенным является размер, далее — интервал, затем — светлота. Сравнительная эффективность перечисленных факторов особенно заметна в тех случаях, когда один из них как бы конкурирует с другим. В комбинации «интервал — светлота» более сильным оказался признак «интервал», а в соединении «размер — светлота» более сильным — «размер». Таким образом, восприятие ритмического ряда происходит от больших элементов к меньшим, от темных — к светлым, от малых интервалов — к большим. Если оба признака в соединении задавали одну и ту же направленность ритма, то общий эффект, естественно, усиливался. В случае их разной направленности происходила их «сшибка», в результате которой либо один из них все же преодолевал влияние другого, либо они полностью «нейтрализовали» друг друга. В последнем случае взор человека оставался на месте фиксации ряда.

3. Восприятие элементов ряда и даже акцентирование на них внимания в условиях кратковременной экспозиции не всегда сопровождается скачком глаз в сторону этих элементов. Иногда восприятие осуществляется периферией зрения. Так бывает чаще всего в тех случаях, когда элементы ряда имеют значительные размеры, обеспечивающие их четкое восприятие периферическим зрением.

4. В процессе восприятия ряда его элементы часто группируются. Например, большие или рассредоточенные элементы зрительно объединяются в одну группу, а сближенные и меньшие — в другую (рис. 121). В этом случае каждая группа воспринимается «одномоментно» — достаточно одной фиксации взгляда для восприятия нескольких элементов.

Анализ композиции произведений плакатного искусства и живописи показал, что закономерности восприятия ритма, обнаруженные в описанных здесь экспериментах, находят свое подтверждение.

Ритмичность как композиционное средство используется в искусстве плаката по-разному. В одних случаях она становится фактором, во многом определяющим композиционный строй произведения, в других — выступает с небольшой степенью активности, в третьих — используется в неявном виде, придавая художественному образу скрытую динамику. Избрав ритмичность в качестве главного средства построения композиции, художник стремится (интуитивно или осознанно) предопределить пространственно-временную последовательность восприятия его произведения зрителями. Путем выделения одних ритмических элементов и снижения значимости других он «задает» стратегию восприятия плаката.

Процесс восприятия плаката сложен и многообразен. Ритмические связи между частями произведения не жесткие, не однозначные, а вероятностные. Кроме того, на динамику восприятия влияют (помимо закономерностей ритма) и эмоциональные эффекты, детерминированные содержанием плаката, особенностями художественного образа и другими факторами.

Рассмотрим пример, в котором в качестве ведущего средства композиции избран ритм.

В плакате «Наставник, передай свое мастерство ученику!» (рис. 122) явно выраженный ритм получен за счет чередования строительных конструкций и расположенного на них текста. Этот ритм берет свое начало в центре композиции. И внимание человека стремится именно туда, к центру симметрии. С другой стороны, внимание, как показали эксперименты, привлекается сначала большим элементом ритма, а от него как бы скользит в направлении меньшего элемента. Тем самым при восприятии ритма этого плаката происходит борьба двух противоположно действующих, «конкурирующих» факторов. Один из них фокусирует внимание зрителя в центре, на детали, которую держит в руке наставник. Другой действует в ином направлении, привлекая внимание к слову «Наставник». Этот элемент ритма усилен к тому же красным цветом.



Рис. 122, 123

Далее вступает в действие закон ритмического подобию. Боковые части станка, лампа, инструмент в руках ученика и другие элементы образуют ритм, создающий впечатление распространения, иррадиации ритмических колебаний, как бы возникающих от главного ритма, боковых сторон этого луча. В результате взаимодействия этих ритмов возникла ритмичность, которая охватывает три большие области композиции произведения, создает три зоны переключения внимания — центр, верх и низ плаката.

В плакате «1945—1985. Звезда Победы, сияй над всеми...» (рис. 123) использован аналогичный художественный прием. В этой композиции главную роль играет ось, образованная активным направлением центрального луча звезды. Здесь также имеется два конкурирующих фактора ритма. Схождение угла звезды, завершаемое на краю плаката, «притягивает» взгляд вверх. Но ритм облаков, начиная с большего элемента (нижнего облака), стремится «перетянуть» внимание зрителя в свою сторону, что несомненно удастся. Внутри луча звезды внимание непрерывно переводится вверх-вниз. В результате такого противоборства фокусов притяжения взор укрепляется в центре плаката, точнее, в центре поля зрительного восприятия, которое немного выше точки пересечения диагоналей — центра симметрии. От точки оптического центра композиции влево расположен второй луч звезды, который ведет к тексту плаката. После прочтения текста взор вновь утверждается в визуальном центре листа, где внимание сосредоточивается на глубине ясного неба.

В плакате композиционные средства применяются часто в открытом виде, к примеру в изображении предметных форм используются декоративные моменты. Здесь уже сам ритм в своих основных проявлениях раскрывает художественную идею, содержание плаката.

В открытом виде проявляется ритм в плакате «Чистоту — морям!» (см. рис. 114). Ритму волн моря здесь противопоставлен ритм рыб, парящих, подобно облакам, в воздухе. Линия горизонта как бы преграждает рыбам путь назад, в родную стихию, которая своей

загрязненностью заставляет их пребывать в чуждой среде. Предварительно отметим, что линия горизонта делит плакат по высоте в так называемом золотом отношении.

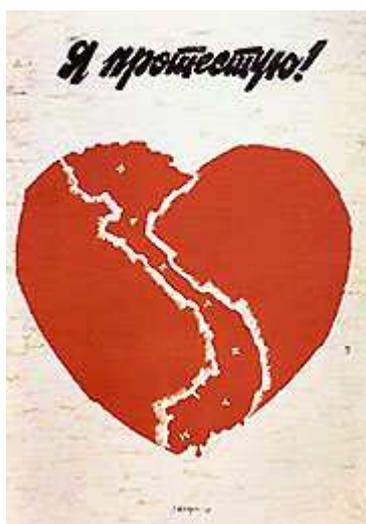
При восприятии плаката сначала создается впечатление, что композиция, выражающая тему плаката, решается с помощью ритма. Однако это не так. Несмотря на то что ритм здесь действительно «бросается в глаза», его действие является в данной композиции вторичным, производным фактором. Более мощным средством выражения содержания стал цвет.

Оранжево-желтые и черные тона моря и рыб создают на синем фоне неба резкий цветовой контраст, который и вызывает у зрителя неприятие возникающих нарушений экологии, протест против загрязнения вод земного шара. Рассмотрим теперь «работу» ритма в этой композиции.

Ритм, образованный чередованием рыб, сходен с ритмами уже рассмотренных плакатов: ритмом облаков (рис. 123) и ритмом текста (рис. 122). В этом плакате восприятие ритма начинается также от большего элемента (самой крупной рыбы) к меньшему (меньшей рыбе или даже к словам «Чистоту — морям!»). Отметим, что ритмы плаката не стали основополагающим средством выражения темы потому, что один из них — ритм моря — не несет в себе необходимой тематической нагрузки (в отличие от ритма рыб, отражающего содержание плаката). Ритм моря формален потому, что выражает собой просто водную среду, а загрязненность ее передается через цветовой контраст. Если бы в плакате был показан не ритм волн, а ритм плавающего мазута, тогда ритмичность композиции соединилась бы по смыслу с цве-тотональностью, и в своем единстве они с большей силой донесли бы до зрителя то бедствие, которое возникает от загрязнения водных бассейнов.

В работе художника все взаимосвязано. Невозможно построить ритм, чтобы не включить тем самым пропорции. Выше обсуждались эксперименты по восприятию ритмических рядов (см. рис. 120), которые представляют собой также и прогрессии. Известно, что прогрессия является таким «продвижением вперед», которое основано на трех классических пропорциях — арифметической, геометрической, гармонической. Сложные ритмы — это более глубоко скрытые пропорции.

## Цвет



Цвет в композиции акцентирует в той или иной степени наиболее существенную сторону темы, главную ее идею: Например, в плакате «Я протестую!» (рис. 124) цвет играет важную, но все же не решающую роль. Поэтому он может быть изменен, допустим, на фиолетовый, голубой или сложносоставленный красивый условный тон. В плакате «Вперед, заре навстречу!» (см. рис. 28) изменить красный цвет на какой-либо другой совершенно невозможно. Здесь цвет несет основную смысловую нагрузку: он выражает одновременно и алую зарю, и красный цвет как символ революции. В соответствии с

поставленными задачами цвет способствует появлению у зрителя чувства прекрасного или безобразного, трагического или комического, возвышенного или низменного. И всегда художник старается добиться цветовой гармонии.

Нельзя в искусстве показать безобразное или низменное через некрасивое сочетание цветов. Даже в плакате, функция которого состоит в том, чтобы вскрыть какие-то негативные стороны действительности, не стоит для усиления отрицательного отношения зрителя к антиобщественному явлению использовать дисгармонию цвета. Такой плакат произведет эффект, противоположный ожидаемому. Свойства цветового дискомфорта вызовут у человека отрицательную реакцию на плакат в целом. Произойдет это на этапе восприятия, когда зритель еще не осознает существа раскрываемой темы.

Плакат создается на плоскости, в двухмерном пространстве. Эта особенность его сильно влияет на формирование цветового строя композиции.

В трехмерном пространстве цвета предметов, рассматриваемых по отдельности, приобретают совершенно иные свойства, если эти предметы расположены вместе и освещены единым световым потоком [18]. В этом случае даже несогласованные предметные, или, как их называют художники, локальные, цвета не вызывают у человека отрицательных эстетических эмоций. В объемном пространстве формы наделяют друг друга «своими» предметными цветами и тем самым сглаживают существующие между ними колористические противоречия, когда они пребывают в локализованном пространстве. Несбалансированность цветов здесь всегда как-то компенсируется. Когда же все цвета расположены на плоскости и нет цветовых рефлексов от объемов, несогласованность, дисгармония цветов выступает сильнее [12]. Поэтому к цветовому строю плаката необходимо относиться с большим вниманием как при его создании, так и во время последующих воспроизведений.

Художник в силу своего природного и воспитанного чувства цветовой гармонии в редких случаях не доводит цвет до хорошего эстетического уровня. При типографском исполнении плаката и особенно при его повторных воспроизведениях нередко появляются существенные отклонения от первоначального колористического замысла. Так, в плакате «Хлеб — Родине!» (рис. 125.) цветовой строй достаточно гармоничен. В результате образ молодого механизатора приобрел черты мягкости, душевной щедрости. При последующей перепечатке плаката (рис. 126) были изменены практически все цвета. Появился новый, серо-зеленый цвет одежды. Глаза стали холодными, цвет тела приобрел другой оттенок. Мягкие переходы от одного тона к другому, выполненные в первом плакате, в дальнейшем были заменены резкими изломами формы, что стало противоречить художественному образу плаката. Взгляд юноши потерял душевность. Потеря мягкости в моделировке формы привела к тому, что улыбка приобрела некоторую «жесткость». В результате плакат потерял те всегда трудно достигаемые эстетические качества, которые являются неотъемлемой его частью как произведения изобразительного искусства.



Рис. 125, 126

Цвет — мощное композиционное средство, и обращаться с ним надо умело.

В понимании цвета между художниками, создающими цветовые гармонии, и исследователями, прежде всего психологами, изучающими законы восприятия гармоничных сочетаний цветов, больших расхождений нет. Кажущееся различие

обусловлено в основном разницей терминологий в описании данных цветовых явлений. Например, психолог на основе частных признаков цвета познает общие закономерности цветового зрения. Художник оперирует теми же самыми частными признаками цвета, но познает их гармонию через проявление в колорите отдельного произведения. Художник ищет частный цвет на основе общих его признаков. Он «настраивает» отдельные свойства цвета (цветовой тон, светлоту, теплоту, насыщенность) одновременно и до тех пор, пока в его восприятии не появится общий «цвет» произведения. Иными словами, в композиции должен появиться такой цветовой строй, который в процессе его дальнейшей и тонкой настройки перерастет в колорит произведения.



Рис. 127, 128

В науке о цвете имеется много экспериментальных исследований реакции человека на его свойства, качественные и количественные характеристики цветовых сочетаний. К сожалению, художники не всегда используют знания цветоведения и психологии восприятия цветов, что иногда приводит к неверному пониманию функциональных возможностей цвета. К примеру, в плакате «Слава женщине-труженице!» (рис. 127) светлый ароматический тон

не соответствует функции художественного образа. Здесь была сделана попытка придать труженице особую женственность. Однако в плакате не удалось найти необходимую меру контраста светлого и темного тонов. В результате облик женщины получился неактивным, призрачным, что в сочетании с бледным фоном сделало его не соответствующим нашим представлениям о счастливом и радостном труде.

В работе «Слава покорителям космоса!» (рис. 128) высокопрофессиональное владение цветом. Последовательное уменьшение площади светлых тонов (поверхность Земли — парящие в невесомости цветы — дальние звезды) создает определенный ритм цвета. Космос показан не черным, каким он предстает перед взором космонавтов, а темно-синим, как бы окрашенным атмосферой Земли. Такой цвет способен выразить большую глубину пространства, чем черный. Цвет воспринимается человеком как глубокий цветовой тон благодаря высокой насыщенности (чистоте, близости к спектральному цвету). По краю Земли сделана растяжка синего цвета на несколько его оттенков, что соответствует действительности и придает серому цвету теплоту. Контраст синего с розовым (цветы) также смягчен с помощью растяжки, но только розового тона. В плакате хорошо сбалансированы цвета и по признаку теплохолодности. Синие, самые холодные цвета в спектре дневного света, стали теплее с помощью «горячего» красного тона, который скоординирован с синим тем, что стал ближе к нему по теплохолодности, приблизился к пурпурному. Так же умело найдена теплохолодность серого тона. Он в меру теплый и одновременно холодный, то есть точно определен в системе всей цветовой композиции.

Еще одно свойство цвета — это его яркость. Она зависит от трех факторов: светлоты цвета, его насыщенности, от отражательной способности бумаги плаката (ее белизны и гладкости, гляцевитости) [24].

Табл. 3

Спектральный цвет	Граничные значения цветовых зон, им	
	по литературным источникам	на шкале $\phi$
Фиолетовый	390 - 455	380 - 447
Синий	450 - 485	447 - 483
Голубой	480 - 510	483 - 512
Зеленый	505 - 550	512-534
Желто-зеленый	550 - 575	534 - 558
Желтый	575-585	558 - 597
Оранжевый	585 - 620	597-632
Красный	620-760	632 - 760

В разделе о пропорциях было показано, что шкала золотых отношений (шкала  $\phi$ ) является надежной основой для поиска гармоничных пропорций. Соотнесем главные ступени шкалы золотых отношений с градациями светового спектра — длинами волн его цветовых зон.

Граничные значения длины волны в определенной мере условны, так как во многих литературных источниках они колеблются в широких пределах (от 10 до 20 нанометров, нм). В табл. 3 показаны границы цветовых зон и интервалы тех же цветов, отображенные на шкале  $\phi$ . Как это видно из таблицы, шкала золотых отношений в пределах первого отрезка плюс расстояние до ступени, образованной гармонической средней на втором отрезке шкалы, то есть интервал шкалы  $\phi$  от 1 до 2, хорошо соотносится во всех своих главных ступенях с данными, полученными в цветоведении. Назовем эту шкалу цветорядом  $\phi$ . На шкале цветоряда (рис. 129) видно, что граничные значения цветов укладываются в интервалы, образованные квадратными корнями из главных ступеней шкалы  $\phi$ . Сами главные ступени находятся в центре цветовой зоны и тем самым выступают в роли главного представителя спектрального цвета. Зоны фиолетового и красного цветов наиболее широкие, так как они находятся на краю спектра. Красный цвет пропорционально увеличен по

отношению к фиолетовому тону. Учитывая, что красный и фиолетовый находятся на границах видимой части шкалы электромагнитных колебаний, удобнее пользоваться теми ступенями их зон, которые располагаются ближе к центру шкалы цветоряда  $\varphi$ . Тогда фиолетовому цвету будет соответствовать порядковый номер 21, а красному — 105. В произведениях живописи редко используются несмешанные краски, цвета которых близки к спектральным. В плакате несоставные, «открытые» цвета применяются, но тоже смешанные используются чаще.

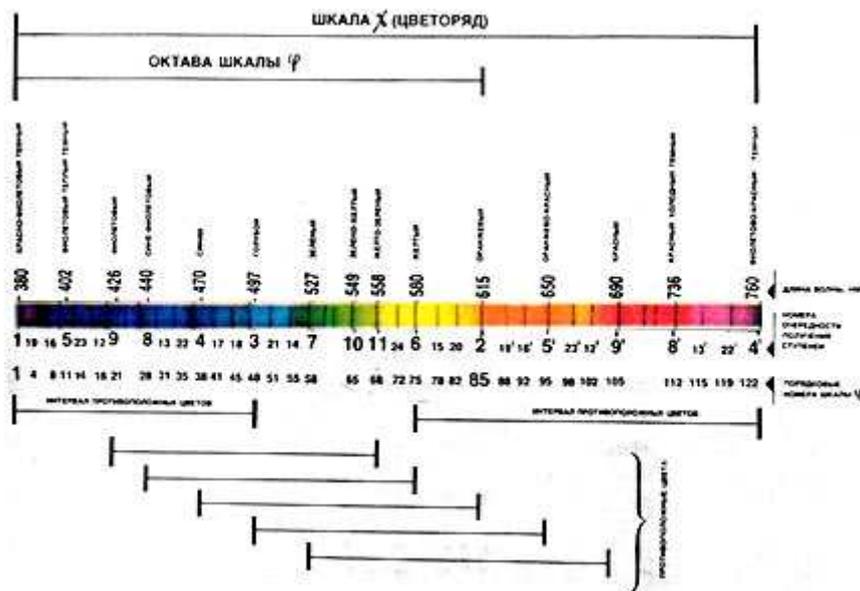


Рис. 129

Существует два вида смешения цветов: слагательное и вычитательное, которые во многом противоположны друг другу. Слагательное смешение предполагает соединение цветных световых потоков. На этом виде смешения основаны цветное телевидение, световые эффекты в театре (рис. 130).

Вычитательное смешение цветов используется в искусстве плаката, живописи и т. д. На рисунке (рис. 131) показано, что оба вида смешения взаимно дополняют друг друга. Так, три первичных цвета слагательного смешения (красный, зеленый, синий) в попарном соединении образуют три основных цвета вычитательного смешения (желтый, голубой, пурпурный).

На рис. 129 показаны противоположные цвета, расстояние между которыми равно интервалу гармонической средней ( $\sqrt{\varphi} = 1,272$ ) шкалы  $\varphi$ . На шкале цветоряда легко найти основные сочетания спектральных цветов с помощью геометрической средней (напомним, что это идеальная средняя). Например: желтый + голубовато-синий = зеленый.

$$H_{\text{ср}} = \frac{2 \times 483 \times 581}{483 + 581} = 527 \text{ нм}$$

(зеленый).

Возможны случаи, когда гармоническая средняя покажет длину волны цвета, противоположного искомому: красный + синий = фиолетовый.

$$H_{\text{ср}} = \frac{2 \times 470 \times 690}{470 + 690} = 559 \text{ нм}$$

(желто-зеленый).

Так как желто-зеленый — противоположный фиолетовому, следовательно, из результата надо вычесть длину волны, равную  $d/\varphi$  для этой пары противоположных цветов, или: 559 нм

— — 132 нм = 427 нм (фиолетовый). Значения корня квадратного из крайнего значения длины волны спектра, что соответствует разности между длинами волн противоположных цветов, видны на рисунке 129. Так, для пары противоположных цветов «фиолетовый — зелено-желтый» эта разность равна: 558 нм — — 426 нм = 132 нм. Аналогичным образом находятся все остальные разности противоположных пар. Пурпурный цвет получается в результате вычитательного смешения красного и фиолетового:

$$H_{\text{ср}} = \frac{2 \times 380 \times 760}{380 + 760} = 506 \text{ нм}$$

(голубовато-зеленый).

Получен цвет, противоположный пурпурному, которого, как известно, в спектре нет.

Обсудим теперь методику получения гармоничных цветов. Наиболее красивые — природные спектральные цветовые тона. Это, так сказать, эталон. Краски, приближающиеся к «эталонным» цветам природы, применяются в несмешанном виде чаще всего в прикладном искусстве народов, проживающих в географических широтах с большим количеством солнечных дней. Яркие солнечные лучи как бы высветляют цвета. Например, красный и оранжевый при большей яркости света кажутся желтее, фиолетовый — синее, теплый желтый — холоднее, синий — зеленее. Если посмотреть на шкалу цветоряда ф, то легко заметить, что все цвета в условиях высокой освещенности как бы «стягиваются» к центру цветоряда, то есть к оси, проходящей через точку 527 нм (зеленый цвет).

В средних широтах, на которых располагается большая часть территории нашей страны, цвета не столь сильно «засвечиваются». Здесь человек легко улавливает даже тончайшие цветовые переходы, отмечает большое количество оттенков одного и того же цвета. А чистые, приближающиеся к спектральным

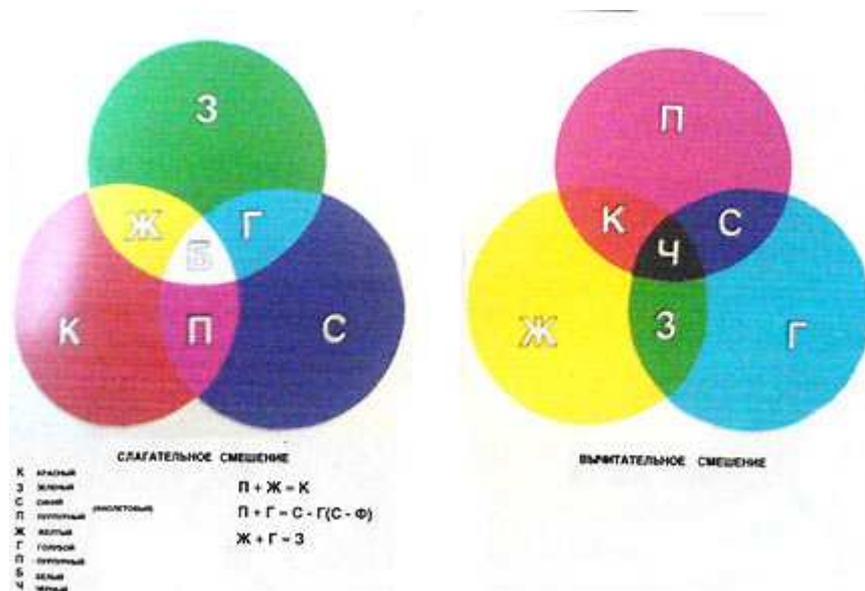


Рис. 130, 131

цвета начинают «выпадать» из сдержанного цветового строя, что особенно заметно в северных широтах. В этой связи приобретают большое значение вопросы достижения гармонии не чистых, а смешанных цветов.

В создании художественного образа плаката порой необходимо добиться гармонии одного цвета. Тема плаката «Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи!» (рис. 132) требовала именно этого. Важное значение цвета здесь состоит также в том, чтобы зритель не уставал

смотреть на плакат. Следовательно, цвет должен быть не ударным, броским, а, скорее, притягивающим, задерживающим на себе взор человека. Цветовой тон такого одноцветного плаката не должен быть чрезмерно ярким, очень легким или слишком тяжелым.

Он не может быть также только теплым или только холодным. Здесь необходима гармония, гармония одного цвета. Добиться этого можно путем смешения трех-четырех красок, причем обычно трудно сказать о соотношении частей, составляющих такой цвет.



Рис. 132

Процесс сочетания двух и более цветов основан на известном высказывании: гармония есть согласие разногласного, единство различного. Различия в мире цвета проявляются через свойства цветового тона. Наибольшее различие — у противоположных цветов по их свойствам: цвет — ему противоположный цвет (красный — зеленый); светлый — темный; насыщенный — ненасыщенный; теплый — холодный. В каждой диалектической паре этих свойств есть зона перехода из одного качества в другое. Поэтому бывает трудно отнести какое-либо свойство цвета к одному из его противоположных состояний (например, сказать, что данный цвет теплый, а не холодный).

В определении цветового строя плаката нельзя заранее сказать, что большей насыщенностью обладают те формы, которые находятся в центральной, то есть главной, части композиции. С помощью цвета возможно изменить акценты композиции. Например, в плакате «Победа!» (рис. 133) насыщенным красным цветом выполнен фон, так как он стал носителем наибольшего количества информации. Советский воин-победитель изображен менее насыщенным цветом, так как в информационном плане он более понятен зрителю. Здесь произошла нередкая для композиции инверсия, перестановка акцентов: фигура солдата, несмотря на то что является главным, центральным элементом композиции, подчинена фону в цветовом отношении. Тем самым значимости функции фигуры и фона выравнялись, все соединилось в неразрывное единство, целостность художественного образа.

Согласование двух противоположных цветов обычно происходит путем сдвига одного из них в сторону другого. Для этого устанавливается ведущий цвет. Однако это не значит, что только подчиненный цвет «шагнет» навстречу ведущему тону. Они оба должны «пойти» навстречу друг другу в сторону нейтральной зоны между ними. Но ведущий цвет сделает меньший шаг, а подчиненный — более значительный. Тогда будет создано основание для проявления гармонии, которая появится при тонкой настройке меры их сдвига в направлении середины. Мера, граница между двумя полярными качествами цвета всегда выступает как середина. Однако практические композиционные приемы выявления меры могут быть различными.

Другой прием согласования противостоящих цветов состоит в том, что в качестве объединяющего используется не промежуточный, средний цвет, а противоположный этому промежуточному цвету-мере. Рассмотрим пример, в котором будут раскрыты оба случая гармонизации двух противоположных цветов.



Рис. 133, 134

Можно так установить гармонию между красным и зеленым, что мерой их согласования будет желто-оранжевый. То есть этот цвет станет тем мерилом, «цветовым камертоном», по которому настроятся красный и зеленый цвета. Это пример первого способа согласования противоположных тонов.

Во втором способе согласования в качестве меры-камертона выступит уже не желто-оранжевый, а противоположный ему синий цвет. Здесь также необходимо соблюсти тонкую настройку тонов. Отметим, что в обоих случаях среднего цвета-меры может не быть в композиции, а он явится третьим цветом, образуя гармоничную триаду цветовых тонов. Приведем пример, в котором цвет, противоположный цвету-мере, является третьим цветом композиции. Так, в плакате «Советскому народу-победителю — слава!» (рис. 134) советский солдат изображен на фоне карты земли, освобожденной от фашизма. Карта как бы соткана из живых цветов. В композиции цветов использованы три цветовых тона: красный, зеленый, синий, то есть те цвета, которые рассмотрены как гармоничная триада. Вспомним также, что это основные, первичные цвета слагательного смешения тонов.

Согласование может быть произведено не только по цветовому тону, но и по другим свойствам (светлоте, теплохолодности). В качестве примера согласования по светлоте используем плакат «Солнце нового урожая» (рис. 135). Здесь два противоположных тона — темный и светлый. Они выполнены как бы в технике линогравюры. Средним тоном-мерой в этой композиции является фотоизображение зерна в руках комбайнера. В этом плакате хорошо соединились роли зерна нового урожая как главного элемента композиции и тонального камертона-меры. Чтобы согласовать очень темное и светлое по среднему тону-мере, темное (как главное в этой композиции) должно немного «посветлеть», а белое — значительно «потемнеть». Светлое и темное здесь взаимно рассекаются линиями, радиально расходящимися от зерна и являющимися одновременно лучами и стеблями злаков.

Более сложным способом согласования цветов в произведениях искусства является колорит. Об этом явлении цветовой гармонии непросто рассказать словами, подобно тому как нелегко описать красоту звучания музыкального произведения. Можно лишь привести общие положения, логическую схему образования колорита.

Колорит — это осуществление в композиции принципа тональности. Это всеобщая для цветотональных отношений реализация композиционного закона единства. Основу колорита составляют, как правило, три тщательно согласованных цвета. Этот своеобразный цветовой аккорд составляет ядро всего цветового строя произведения.

При построении колорита художник выбирает два цвета, которые при их соотнесении с солнечным спектром занимают в нем крайние положения, например пурпурно-фиолетовый (402 нм) и оранжево-красный (651 нм). Затем сформируется цветовой строй, состоящий из

трех гармоничных триад. Вначале создается цветное ядро. Его находят с помощью трех классических средних величин: гармонической, геометрической и арифметической. Найдем эти цвета между двумя крайними тонами, ранее выбранными:

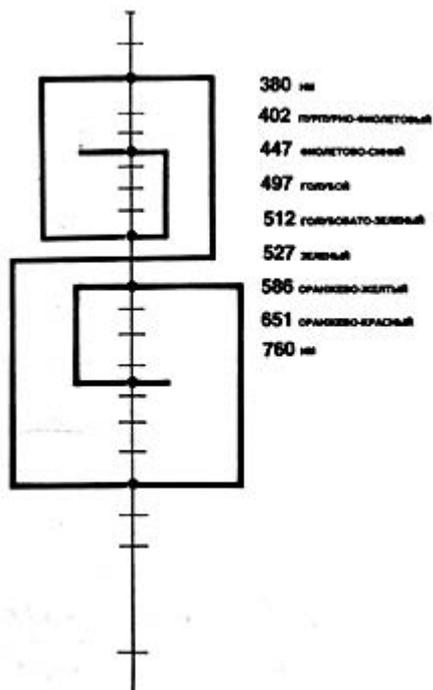
$$\begin{aligned}
 H_{\text{ср}} &= \frac{2 \times 402 \times 651}{402 + 651} = 497 \text{ нм} && \text{(голубой цвет);} \\
 G_{\text{ср}} &= \sqrt{402 \times 651} = 512 \text{ нм} && \text{(голубовато-зеленый);} \\
 A_{\text{ср}} &= \frac{402 + 651}{2} = 527 \text{ нм} && \text{(зеленый цвет).}
 \end{aligned}$$

Остается найти еще два цвета, которые будут располагаться между крайними цветами и ядром цветового строя, то есть между гармонической и арифметической средними. Используя геометрическую среднюю как идеальную, находим эти цвета:

$$\begin{aligned}
 G_{\text{ср}} &= \sqrt{402 \times 497} = 447 \text{ нм} && \text{(синие-фиолетовый);} \\
 G_{\text{ср}} &= \sqrt{527 \times 651} = 586 \text{ нм}
 \end{aligned}$$

(желтый цвет с оранжевым оттенком (рис. 136).

Таким образом, полученный цветовой строй состоит из семи цветов, содержит две пары противоположных цветовых тонов: фиолетово-синий — желтый; голубовато-зеленый — оранжево-красный. Но данный цветовой строй еще не колорит. Эти семь цветов по цветовому тону пока что обладают одинаковой насыщенностью, а их теплохолодность и светлоту определяют их положение в солнечном спектре и характеристики красок завода-изготовителя. Теплохолодность цветов строя подчиняется теплохолодности его ядра, в котором средним цветом является голубовато-зеленый. Значит, теплохолодность всех цветов строя должна быть согласована по этой середине-мере. Цвета, находящиеся слева от нее, в более холодной части спектра, должны «потеплеть», а цвета, расположенные справа от нее, в более теплой зоне спектра, должны стать более холодными. При этом необходимо выполнить тонкую настройку теплохолодности, иначе проделанная работа не получит завершенности и дальнейшие действия по созданию колорита будут малоэффективными.



Завершается схема построения колорита согласованием меры светлоты. Установим для светлоты, например, три градации: светлое, среднее, темное. Тогда светлоте цветов ядра придадим среднее значение, что отвечает смыслу середины цветового строя. Уровень светлоты остальных цветов во многом обуславливается величиной (площадью) цветовых пятен, их расположением в пространстве композиции, смысловым назначением предметов, несущих тот или иной цветовой тон.

Темные цвета в своем большинстве (помимо спектральных) относятся к коричневым тонам. Образуются они на основе «теплой» части спектра, так как его левая часть состоит из темных тонов. Любые цвета, присутствующие в произведении, могут быть (и должны быть) поняты как цвета спектра, но получившие тем или иным способом какое-то количество темного тона. Если это сложносоставленные цвета, то их следует оценить по ведущему цвету. Это необходимо делать для того, чтобы в момент создания колорита в цветовой строй не попали цвета, не принадлежащие к семи цветам строя. Когда в плакате используется большое количество цветов, их следует сгруппировать вокруг центров трех триад цветового строя. Еще раз подчеркнем, что колорит произведения создается на основе спектральных цветов, которые при их согласовании стали или более теплыми (холодными), или более светлыми (темными). Поэтому их в произведении в чистом виде не бывает. Соотнесение сложносоставленного цвета с одним из спектральных тонов позволяет быстро найти к нему противоположный сложносоставленный цвет.

Цветовой строй выступает в роли камертонного ансамбля цветов, на основе которого можно составлять практически неограниченное количество сложно-составленных цветов, не выходящих за его пределы.

Описанная схема — это только первый, но очень важный этап создания колорита. Полное согласование цветов представляет собой единый и одновременный процесс тонкой настройки цветотональности композиции. Этот процесс повторяется во время работы над произведением и длится до тех пор, пока не возникает такая высшая слаженность цвета, которая именуется колоритом.

## **Заключение**

История плакатного искусства наглядно показывает: один хороший плакат по своей действенности и долговечности стоит десятков и сотен посредственных. Эта историческая реальность лишний раз подтверждает, насколько важно, и в то же время непросто, воплотить

в плакате впечатляющую гармонию идейной глубины, художественного совершенства и конкретности психологического воздействия.

Богатство тематики, многообразие изобразительных приемов и возможность прямого обращения к широчайшей массе зрителей делают искусство плаката особенно притягательным для творческой молодежи, всегда стремящейся к новаторству. Лучшей формой реализации таких стремлений должна, видимо, стать регулярная организация конкурсов плаката с широким привлечением молодых художников. Столь же остро ощущается потребность в расширении и углублении социологических и психологических исследований, нацеленных на анализ механизмов воздействия плаката на зрителя и эффективности такого воздействия.

Нельзя, наконец, не сказать о той ответственной роли, которую призван сыграть плакат при решении актуальных задач современного градостроительства и организации всей среды обитания человека. Насущная потребность наших дней в синтезе архитектуры с изобразительным искусством несомненно предполагает органическое включение плаката (во всем многообразии его типов) в городской пейзаж, в интерьеры общественных зданий, в оформление автострад.

На этом пока еще мало испытанном пути перед художником-плакатистом открываются новые горизонты и неограниченные возможности для приложения творческих сил.



## Литература

1. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2-х т. М.: Искусство, 1983. Т. 1 — 605с. Т. 2 — 704 с.
2. Ленин В. И. Поли. собр. соч. 5-е изд. Т. 29. 783 с.
3. Ленин В. И. О литературе и искусстве. 6-е изд. М.: Худож. лит., 1979. 827 с.
4. Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М.: Политиздат, 1986. 352 с.
5. Ответы М. С. Горбачева алжирскому журналу «Револьюсьон африкэн». — Правда. 1986, 3 апр.
6. Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства и повышению его роли в коммунистическом воспитании трудящихся». — Правда. 1986, 11 сент.
7. Ананьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. М.: Наука, 1977. 380 с.
8. Аристотель. Соч. В 4-х т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. 830 с.
9. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
10. Буткевич О. В. Красота: природа, сущность, формы. 2-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1983. 438 с.

11. Варналис К. Эстетика-критика. М.: Иностранная лит., 1961. 258 с.
12. Волков Н. Н. Цвет в живописи. 2-е изд. М.: Искусство, 1984. 320 с.
13. Волков И. И. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 263 с.
14. Ганзен В. А., Кудин П. А. Исследование равновесия в структуре объектов зрительного восприятия.— Вестн. ЛГУ, вып. 4. 1969, № 23, с. 158—162.
15. Ганзен В. А., Кудин П. А., Ломов Б. Ф. О гармонии в композиции.— Техническая эстетика, 1969, № 4, с. 1—3.
16. Демосфенова Г. Л., Нурок А. Ю., Шантыко Н. И. Советский политический плакат. М.: Искусство, 1962. 443 с.
17. Джидарьян И. А. Эстетическая потребность. М.: Наука, 1976. 192 с.
18. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М.: Искусство, 1970. 234 с.
19. Иванов В. С. Как создается плакат. 2-е изд. М.: Плакат, 1980. 48 с.
20. Иванов К. Агитплакат должен агитировать.— Творчество, 1966, № 9, с. 13.
21. Кедров Б. М. Науки.— В кн.: Философская энциклопедия. Т. 3. М.: Сов. энциклопедия, 1962. 582 с.
22. Ле Корбюзье. Модульор. М.: Стройиздат, 1976. 239 с.
23. Корецкий В. Б. Товарищ плакат. Опыт, размышления. М.: Плакат, 1981. 128 с.
24. Кравков С. В. Цветовое зрение. М.: Изд-во АН СССР, 1951. 176 с.
25. Кудин П. А., Ломов Б. Ф. Использование средств архитектурной композиции для организации внимания оператора при зрительном восприятии.— В кн.: Инженерная психология в приборостроении. М.: Машиностроение, 1967, с. 80—92.
26. Кудин П. А., Ломов Б. Ф., Митькин А. А. О восприятии элементарных ритмических композиций на плоскости.— Техническая эстетика, 1969, № 8, с. 10—12.
27. Кузьмин В. П. Принцип системности в теории и методологии К. Маркса. 2-е изд. М.: Политиздат, 1980. 312 с.
28. Леонардо да Винчи. Избр. произв. Т. 2. М.-Л.: Изд-во Академия, 1935. 490 с.
29. Ломов Б. Ф. Формирование графических знаний и навыков у учащихся. М.: Изд-во АПН РСФСР, 1959. 270 с.
30. Ломов Б. Ф. Человек и техника. 2-е изд. М.: Сов. радио, 1966. 464 с.
31. Ломов Б. Ф. Психологическая наука и общественная практика. М.: Знание, 1974. 48 с.
32. Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. М.: Наука, 1984. 445 с: к. ,
33. Ломов Б. Ф. Проблема образа в психологии.— Вестн. АН СССР, 1985, № 6, с. 85—92.
34. Ломов Б. Ф., Митькин А. А. Влияние формы плоского пространства на организацию зрительной деятельности наблюдателя.— Техническая эстетика, 1967, № 3, с. 24—27.
35. Митькин А. А. Электроокулография в инженерно-психологических исследованиях. М.: Наука, 1974. 141 с.

© П.А. Кудин, Б.Ф. Ломов, А.А. Митькин. Психология восприятия и искусство плаката. — Москва, «Плакат», 1987.

<http://psyfactor.org/lib/lomov0.htm>