

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

К.Т. Даглдян, Б.А. Поливода

# АБСТРАКТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

ОСНОВЫ ТЕОРИИ  
и практические методы творчества  
в абстрактной живописи и скульптуре

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ  
С ЭЛЕКТРОННЫМ ПРИЛОЖЕНИЕМ



ВЛАДОС

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

---

К.Т. Даглдиян, Б.А. Поливода

# АБСТРАКТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

ОСНОВЫ ТЕОРИИ  
И ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ТВОРЧЕСТВА  
В АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЕ  
(с электронным приложением)

*Учебное пособие для вузов*



Москва



2018



УДК 372.016:7.1+75.049.6(075.8)

ББК 74.58/85.15я73-1

Д14

Рецензенты:

Академик Российской академии художеств (РАХ),  
председатель Южного регионального отделения РАХ С.Н. Олешня;  
доктор педагогических наук, профессор А.А. Прищепа;  
кандидат искусствоведения, доцент Т.И. Лесневская

**Даглдиян К.Т., Поливода Б.А.**

Д14

Абстрактная композиция: основы теории и практические методы творчества в абстрактной живописи и скульптуре (с электронным приложением): учеб. пособие для вузов / К.Т. Даглдиян, Б.А. Поливода. — М.: Издательство ВЛАДОС, 2018. — 208 с.: ил.; 16 с. цв. вкл.: ил. + 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): электрон. прил. — (серия «Изобразительное искусство»).

ISBN 978-5-906992-59-8

Агентство СІР РГБ.

В книге рассматриваются вопросы возникновения и развития абстрактной живописи и скульптуры, как одного из направлений современного изобразительного искусства, психофизиологические основы творчества художника-абстракциониста, основы теории визуального (зрительного) восприятия произведений, использование изобразительных средств в абстрактной композиции.

Отдельные главы посвящены теоретическим основам абстрактных композиций, и практическим методам их создания.

Книга снабжена электронным приложением, в котором даются примеры абстрактных живописных и скульптурных композиций.

Учебное пособие написано для студентов художественных учебных заведений, будет полезно начинающим художникам и художникам-профессионалам.

**УДК 372.016:7.1+75.049.6(075.8)**

**ББК 74.58/85.15я73-1**

© Даглдиян К.Т., Поливода Б.А., 2018

© ООО «Издательство ВЛАДОС», 2018

© Художественное оформление. ООО «Издательство ВЛАДОС», 2018

ISBN 978-5-906992-59-8

© Оригинал-макет. ООО «Издательство ВЛАДОС», 2018

*Учебное издание*

**Даглдиян Калуст Тигранович, Поливода Борис Андреевич**

## **АБСТРАКТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ**

**Основы теории и практические методы творчества  
в абстрактной живописи и скульптуре (с электронным приложением)**

*Учебное пособие для вузов*

Зав. редакцией *А.Н. Соколов*; зав. художественной редакцией *И.В. Яковлева*  
Компьютерная верстка *С.В. Иванцов*

Подписано в печать 02.10.2017. Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 15,21 + вкл. 1,17. Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1–1 000 экз.). Заказ №

ООО «Издательство ВЛАДОС». 119571, Москва, а/я 19.

Тел./факс: (495) 984-40-21, 984-40-22, 940-82-54. E-mail: [vlados@dol.ru](mailto:vlados@dol.ru) <http://www.vlados.ru>

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленного электронного оригинал-макета  
в типографии филиала ОАО «ТАТМЕДИА» «ПИК «Идел-Пресс».  
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

# Содержание\*

От авторов .....	5
Возникновение и развитие абстрактной (беспредметной) живописи и скульптуры как одного из направлений современного изобразительного искусства .....	6
I. ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА В АБСТРАКТНОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ .....	15
1. Абстрагирование как метод познания окружающего мира .....	15
2. Художественно-образная сущность абстрактного изобразительного искусства .....	15
3. Как и почему художники переходят к творчеству в абстрактном изобразительном искусстве .....	18
4. Музыка и абстрактное изобразительное искусство .....	19
5. Психофизиологическая природа абстрактного изобразительного творчества .....	20
6. Художественная природа абстрактного изобразительного творчества .....	21
7. Композиция как одна из основ абстрактного изобразительного искусства .....	23
II. ОСНОВЫ ТЕОРИИ ВИЗУАЛЬНОГО (ЗРИТЕЛЬНОГО) ВОСПРИЯТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА .....	25
1. Закономерности визуального восприятия произведений изобразительного искусства .....	27
2. Принципы визуального восприятия произведений изобразительного искусства .....	42
3. О творческой свободе использования закономерностей и принципов визуального восприятия при создании абстрактных композиций .....	77
III. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ (ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ) СРЕДСТВ И ИХ СВОЙСТВ В АБСТРАКТНОЙ КОМПОЗИЦИИ .....	78
1. Точка .....	79
2. Линия .....	80

---

\* Авторы: Дагладян К. Т. – методика, иллюстрации; Поливода Б. А. – литературный текст.

3. Цвет как одно из главных изобразительных средств в абстрактной живописной композиции .....	94
4. Форма .....	130
5. Фактура и текстура .....	149

IV. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ АБСТРАКТНЫХ ЖИВОПИСНЫХ И СКУЛЬПТУРНЫХ КОМПОЗИЦИЙ .....	152
1. Два главных направления в модернистском изобразительном искусстве .....	152
2. Две главные ошибки в истинно абстрактном творчестве .....	154
3. Первый шаг к созданию абстрактной композиции: первоначальный авторский замысел или нахлынувшие чувства и внезапное озарение? .....	154
4. Идея в абстрактном изобразительном искусстве .....	156
5. Идеи абстрактного изобразительного искусства и человеческий фактор .....	156
6. Как возникают идеи в абстрактном изобразительном творчестве .....	157
7. Четыре главных качества, обеспечивающих абстрактной композиции (живописной или скульптурной) подлинную художественность и зрительский интерес .....	159
8. Как возникают в абстрактном произведении экспрессия, эмоциональность и коммуникативность .....	161
9. Как возникает искусственность в абстрактном изобразительном искусстве .....	162
10. Понятие абстрактной изобразительной композиции, ее художественная форма и содержание .....	162
11. Формат и картинная плоскость абстрактной живописной композиции .....	164
12. Рождение художественной формы абстрактной композиции .....	165

V. ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ СОЗДАНИЯ АБСТРАКТНЫХ ЖИВОПИСНЫХ И СКУЛЬПТУРНЫХ КОМПОЗИЦИЙ .....	167
1. Основные типы произведений (композиций) абстрактного изобразительного искусства .....	167
2. Начальная психологическая подготовка к абстрактному изобразительному творчеству .....	172
3. Создание абстрактных композиций методом творческого использования готовых образцов .....	174
4. Создание абстрактных композиций методом геометрической абстракции .....	175
5. Создание абстрактных композиций методом последовательных преобразований .....	178
6. Создание абстрактных композиций интуитивно-эмоциональным методом .....	189
7. Создание абстрактных композиций методом абстрактной экспрессии и его разновидностью — живописью действия (Action abstract painting) .....	192
8. Использование основных технических методов при создании абстрактных композиций .....	206



## От авторов

В последние годы вышло немало книг, в которых представлены лучшие образцы отечественного и зарубежного абстрактного изобразительного искусства и хорошо освещены история и условия их создания. Однако все эти издания не имеют того главного, что наиболее глубоко интересует как состоявшихся профессионалов, так и тех, кто только готовится стать художником, а также и всех любителей абстрактной живописи и скульптуры, мечтающих понять, **как** создаются эти произведения, **что** представляют собой методы абстрактного творчества, **в чем** таятся секреты этого мастерства.

Создать учебное пособие, рассчитанное на широкий круг читателей,

нас побудило практически полное отсутствие учебных материалов, обучающих методам творчества в абстрактной живописи и скульптуре. Поэтому эта книга, раскрывая секреты «творческой лаборатории» художника-абстракциониста, обучает основным принятым в современной мировой практике методам создания художественных произведений (композиций) абстрактного изобразительного искусства.

Учебное пособие написано для профессиональных художников и художников-любителей, студентов художественных учебных заведений и для тех, кто любит и ценит эстетику подлинно художественного абстрактного изобразительного искусства.

*Дагдзиян К.Т. — кандидат педагогических наук, доцент  
кафедры живописи Академии архитектуры  
и искусств Южного федерального университета,  
Поливода Б.А.*

# Возникновение и развитие абстрактной (беспредметной) живописи и скульптуры как одного из направлений современного изобразительного искусства

До начала XX века в мировом изобразительном искусстве господствующее положение занимала классическая (академическая) живопись, графика и скульптура. Однако в самом конце XIX века в ряде европейских стран, в первую очередь — во Франции и Германии, а вскоре и в России, начали возникать новые художественные течения, получившие впоследствии одно общее название — *модернизм* (от лат. «*modern*» — *новый, современный*). Это символическое название должно было говорить о появлении чего-то нетрадиционного, новаторского, сообщало о появлении *модернистского искусства* — нового современного искусства.

Различные школы, течения и направления модернистского изобразительного искусства, возникавшие, как правило, независимо друг от друга в разных странах, имели кроме существенных различий одно общее — отход от академических канонов классического изобразительного

искусства реализма. В то же время различные модернистские течения довольно глубоко отличались одно от другого. Основные различия выражались в разной степени отхода от реалистичного (в том числе, фигуративного<sup>1</sup>) отображения окружающего мира, в различных соотношениях в создаваемых произведениях модернистского искусства и окружающей действительности, в различном понимании взаимоотношений формы и содержания, в различных способах достижения коммуникативности модернистского произведения, главным образом, в способе донесения до зрителей идеи картины или скульптуры.

За время своего активного существования не все модернистские направления и течения прошли проверку временем. Но те из них, которые сумели доказать свою жизнеспособность и подлинную новаторскую

---

<sup>1</sup> Фигуративное изображение — это изображение, в котором присутствуют фигуры людей и (или) представителей фауны.

прогрессивность, нашли свое место в культуре многих стран мира в качестве нового направления в изобразительном искусстве.

### Импрессионизм (илл. 1–2 диска)



Началом переходного периода, а точнее — легким «переходным мостиком», между академическим изобразительным искусством и искусством модернизма можно считать (хотя и очень условно) художественное течение, возникшее в 70-х годах XIX века во французской живописи и получившее название — **импрессионизм** (от лат. *impression* — *впечатление*).

Основоположники импрессионизма — выдающиеся художники Оскар Клод Моне, Камилль Писсарро, Альфред Сислей, Эдгар Дега, Пьер Огюст Ренуар, стремились в своих картинах передать самые тонкие впечатления, ощущения и настроения художника от окружающих человека красот живой природы.

Идеология и сущность импрессионизма — это восторженное отношение к жизни, к природе, наслажде-

ние красотой природного колорита. Основные художественные методы и приемы импрессионистов заключались в особой манере изображения световой среды, в создании так называемой «импрессионистской воздушной перспективы», в использовании светлых, чистых, сверкающих тонов и сложной красочной мозаики с беглыми декоративными штрихами. Сюжеты картин импрессионистов не затрагивали острых социальных конфликтов и бытовых противоречий.

Ни на шаг не отступая от классического реализма, импрессионисты обогатили и обновили академическую технику изображения живой природы, наполнив ее новым чувственным содержанием. Периодом становления, развития и расцвета в живописи импрессионизма считаются годы с 1860 по 1890.

### Постимпрессионизм (илл. 3–4 диска)



В своем развитии импрессионизм довольно легко и плавно, начиная с 1880 года, перешел в **постимпрессионизм**, который, в свою очередь, просуществовал до 1905 года.



По сравнению с творчеством импрессионистов картины постимпрессионистов были более эмоциональны по колориту и более интересны композиционно. К наиболее известным постимпрессионистам, произведения которых были достаточно реалистичны, относятся Поль Сезанн, Поль Гоген, Винсент Ван Гог, Жорж Сера. Творчество постимпрессионистов наиболее ярко характеризуют такие картины, как «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» П. Гогена, «Звездная ночь», «Подсолнухи», «Ирисы» В. Ван Гога, «Яблоки, персики, груши и виноград» П. Сезанна.

В период, последовавший за постимпрессионизмом — с 1905 по 1950 год, в изобразительном искусстве происходило активное разрушение любых законов и границ, установленных академизмом.

### Фовизм (илл. 5–6 диска)



В 1905 году группа молодых французских художников — Анри Матисс, Андре Дерен, Морис де Вламинк и ряд других, считавших, что

не только классическая живопись, но и импрессионисты недостаточно активно воспроизводят окружающий мир, организовала в Париже выставку своих новых работ. Провозгласив своей целью активное отображение окружающей действительности, художники этой группы в своих пейзажах и натюрмортах смело использовали новую и совершенно необычную колористику. Яркие, сталкивающиеся, диссонирующие цвета как бы специально создавали острый контраст с картинами импрессионистов, где в привычных цветовых сочетаниях была лишь усилена яркость цветов и тональных оттенков.

Так как на картинах создателей нового художественного течения посетители выставки увидели совершенно непривычные розовые и голубые улицы, синие деревья и оранжевое небо, то многие из них просто не смогли понять сущности замысла авторов этих произведений и услышать то, о чем «кричали» эти колоритные полотна. В итоге выставка получила шумный, но скандальный успех, а критика не нашла для художников-новаторов других более мягких определений, чем «дикие», «дикари». В дальнейшем название **фовисты** (от франц. *fauve* — *дикий*) прочно закрепилось (уже без прежнего пренебрежительного смысла) за всеми художниками, воспринявшими идеи, методы и манеру этого нового художественного течения.

Активно используя для выражения своих мыслей, впечатлений и чувств необычные цветовые сочетания при отображении окружаю-

щего мира, «фовисты» вместе с тем в своих картинах достаточно реалистично изображали природу и предметное окружение человека.

Исторически **фовизм** явился переходным этапом между **постимпрессионизмом** и **экспрессионизмом**.

### **Экспрессионизм** (илл. 7–8 диска)



В первом десятилетии XX века в Австрии и Германии возникло новое художественное направление, распространившееся вскоре в европейском искусстве и получившее название — **экспрессионизм** (от лат. *expressio* — выражение, выявление). Предшественниками этого нового направления считаются художники: бельгиец (англичанин по рождению) Джеймс Энсор, норвежец Эдвард Мунк, швейцарец Фердинанд Ходлер и оказавший наиболее сильное влияние на становление экспрессионизма голландец Винсент Ван Гог.

Идеи экспрессионизма были активно восприняты группой молодых

немецких художников, создавших в Дрездене в 1905 году художественное объединение «Мост». Своей главной творческой задачей экспрессионисты считали передачу в своих картинах с крайней формой выразительности психологического духовного начала. Ради этой предельной экспрессии деформировалась отображаемая действительность, геометрически упрощались формы, «импрессионистская» воздушная перспектива заменялась плотными массами однородных тонов, в линейных очертаниях преобладала изломанность с резко контрастной динамикой. Сюжеты и композиция картин экспрессионистов, отражая состояние духовного мировоззрения художника, остро подчеркивали его полный разлад с окружающей социальной действительностью. Человек на картинах экспрессионистов мог только страдать от жестоких условий своего существования во враждебном ему мире. Экспрессию большинства таких полотен можно было определить словами: острые переживания, страдания, боль.

*Для более полного и расширенного понимания термина «экспрессионизм» нужно учитывать, что любые произведения изобразительного искусства (в том числе и таких старых мастеров, как например, Эль Греко), в которых предельно и даже в преувеличенной, гипертрофированной форме показаны человеческие переживания и страсти, могут быть отнесены к экспрессионистским. И это будет тем более справедливым, если главной целью произведения*

являются эти самые переживания и страсти.

Объединение «Мост», полностью оставаясь на позициях экспрессионизма, просуществовало до 1912 года.

К этому времени в Германии сформировался еще один крупный центр экспрессионизма. В 1911 году группа художников, довольно интернациональная по своему составу, основала в Мюнхене художественное объединение «Синий всадник». Одним из главных организаторов и активных участников этого объединения был работавший в Германии русский художник Василий Васильевич Кандинский (1866–1944). (Достаточно сказать, что в 1909 году в Мюнхене В. Кандинским совместно с А. Явленским было организовано «Новое художественное объединение», а совместно с Францем Марком основан альманах «Синий всадник». На выставке картин, организованной в 1911 году редакцией альманаха «Синий всадник» и ставшей отправной точкой для создания художественного объединения «Синий всадник», были представлены 43 работы В. Кандинского).

Члены объединения «Синий всадник» стали идейными приемниками объединения «Мост», продолжая развивать идейные принципы и художественные традиции экспрессионизма. Однако в поисках нового участники «Синего всадника» постепенно отклонялись от идеологических и художественно-творческих установок «Моста». Социальная обостренность сюжетов картин постепенно снижалась и заменялась поисками той сущности

изображаемых объектов, которая находится по ту сторону их натуральной внешней видимости. Это было началом пути к абстрактному искусству, что подтверждает написанная В. Кандинским в 1910 году картина «Первая абстрактная акварель».

Творческое наследие Кандинского как основоположника абстракционизма крайне разнообразно. Кроме огромного количества живописных и графических произведений он оставил и много теоретических работ.

Объединение художников-экспрессионистов «Синий всадник» просуществовало до 1914 года, но это не означало, что экспрессионизм как художественное направление прекратил свое существование.

### Кубизм (илл. 9–11 диска)



Непрекращающиеся поиски новых путей развития и расширения изобразительных средств в живописи и скульптуре привели к появлению во Франции нового художественного течения, получившего название — **кубизм**.



1908 год, когда на парижской выставке художники-кубисты показали публике свои работы, принято считать началом этого течения в изобразительном искусстве. Из Франции кубизм распространился в другие страны, в том числе и в Россию.

Теоретическим обоснованием кубизма служило представление о возможности более точного отображения всех явлений и объектов окружающего мира (включая и человека) путем упрощения и геометризации всех видимых внешних форм. Воздушная перспектива и изображение пространства объявлялись ненужными, а объемность и пространственность должны были достигаться только расстановкой и сопоставлением изображаемых объектов. Пабло Пикассо (1881–1973) так определил идею упрощения форм в изобразительном искусстве: «Природа может быть приведена к наименьшему знаменателю и доведена до трех основных форм: куб, сфера и конус».

Следуя этим принципам, художники-кубисты становились единоличными и независимыми создателями новой действительности, стремясь достичь в своих произведениях «тотальности изображаемого». Занимаясь решением во многом формальных изобразительных задач, кубисты не отрицали сложившихся художественных традиций и стремились достичь в своих строго выстроенных картинах и скульптурах гармонии и общего единства.

На возникновение и становление кубизма значительно повлияло творчество двух художников — Пабло Пикассо и Жоржа Брака, которых

принято считать основоположниками этого течения. Основы принципов кубизма были заложены еще молодым Пикассо в большой картине «Авиньонские девицы», написанной в 1907 году и положившей начало кубистской живописи. В 1907 году Жорж Брак, познакомившись с картиной Пикассо и сразу же попав под его творческое влияние, пишет свою картину «Обнаженная», в которой впервые использует принципы кубизма.

Некоторые представители кубизма предпринимали попытки объявить предшественником этого направления Поля Сезанна, что не соответствовало исторической истине. Геометризация отдельных элементов в картинах Сезанна являлась лишь условным художественным приемом и никак не могла рассматриваться как попытка заложить основы кубизма.

Из наиболее известных и последовательных художников периода становления кубизма выделяются Хуан Грис, Фернан Леже, Альбер Глез, Джинно Северини.

В 1913–1914 годах начинается более активное проникновение и становление кубизма в скульптуре. Основателями кубистской скульптуры принято считать американского художника и скульптора украинского происхождения Александра Порфирьевича Архипенко, французского скульптора Анри Лорана, французского, а с 40-х годов прошлого века — американского скульптора Жака Липшица и французского скульптора румынского происхождения Константина Бранкуси. В работах этих

талантливых скульпторов уже отчетливо просматриваются принципы кубизма: снижение динамики и пластики скульптурных форм на основе их геометризации, утяжеление и возрастание статичности.

### **Футуризм** (илл. 12–14 диска)



Примерно через год после возникновения во Франции кубизма в Италии очень активно заявило о себе новое течение в искусстве, получившее название **футуризм** (от лат. *futurum* — *будущий*). Из Италии футуризм распространился в другие страны, в том числе и в Россию.

В отличие от других модернистских течений, футуризм начинался не с изобразительной практики, а с опубликования и активного распространения целого ряда теоретических программных манифестов, первые из которых появились в 1909 году в Милане, Риме, Венеции и других городах Италии. В своих манифестах футуристы излагали свое понимание способов отражения окружающей действительности средствами живописи, скульптуры, музыки и литературы.

Краеугольным положением футуризма было абсолютное отрицание не только всего прошлого, но и современного ему искусства, и создание нового искусства, с новыми современными сюжетами, несущими в себе ощущения нового мира. Пространство этого созданного художником мира должно быть заполнено динамизмом, энергией, силой, движением, быстротой.

Главным основоположником футуризма считается итальянский художник и скульптор Умберто Боччони, выставивший в 1911 году серию своих футуристических картин «Состояние души». К наиболее известным художникам, стоявшим у истоков итальянского футуризма, относятся: Карло Карра, Луиджи Руссоло, Джино Северини.

В отличие от других итальянский футуризм был во многом политизирован, что придавало ему чрезмерно наступательный и иногда агрессивный характер.

К началу Первой мировой войны период активного развития футуризма закончился.

### **Абстракционизм** (илл. 15–16 диска)



Наиболее поздним этапом развития модернистского изобразительного искусства стало широкое и емкое направление, получившее общее название **абстракционизм** (от лат. *abstractio* — *отвлечение*) и представленное главным образом абстрактными живописью и скульптурой.

Абстракционизм требовал от художника полного отказа от реалистичного изображения любых объектов и явлений окружающего мира, считая что это только мешает ему выявить, а затем выразить их внутреннюю сущность. Таким образом, полностью абстрактными живопись или скульптура становятся с того момента, когда в них исчезают всякие следы связи с реальным изображением объектов окружающего мира. С этим условием напрямую связано второе название абстракционизма — «беспредметное изобразительное искусство». Родоначальниками этого нового вида искусства принято считать сразу нескольких различных по своим творческим методам художников: Василия Васильевича Кандинского (1866–1944), Пита Мондриана (1872–1944), Франтишека (Франца) Купку (1871–1957), Робера Делоне (1885–1941), Казимира Севериновича Малевича (1878–1935).

Началом пути к абстрактной живописи русского художника В. Кандинского считается написанная им в 1910 году полностью абстрактная (беспредметная) картина «Первая абстрактная акварель». В после-

довавшем за ней целом ряде «Импровизаций» и «Композиций» почти полностью или же полностью отсутствует предметность окружающего мира. С 1912 года Кандинский уже прочно и уверенно стоит на позициях абстракционизма.

Работавший в Париже голландский художник П. Мондриан, в 1912 году показал свои первые картины, выполненные методом геометрически прямоугольной, плоскостной живописи и полностью лишённые какой-либо предметности.

Чешский художник Ф. Купка, работавший в Париже, написал в 1912 году абстрактную картину «Фуга красного и синего» («Двухцветная фуга»).

Французский художник Р. Делоне, экспериментируя с цветовыми сочетаниями и стремясь с их помощью отражать в своих картинах различные движения и ритмы, показал в 1912 году на парижской выставке серию работ «Симультанные окна» (одновременно открытые окна), за которыми последовала серия уже полностью абстрактных «Симультанных дисков».

В 1915 году русский художник К. Малевич выставил свою абстрактную картину «Чёрный квадрат» и в дальнейшем продолжал развивать метод сочетания и компоновки на формате с белым или цветным фоном главным образом плоских геометрических фигур. Свой метод Малевич назвал «супрематизмом» (от франц. *supreme* — *высший*), а художественные результаты использо-



вания метода — «Супрематическими композициями».

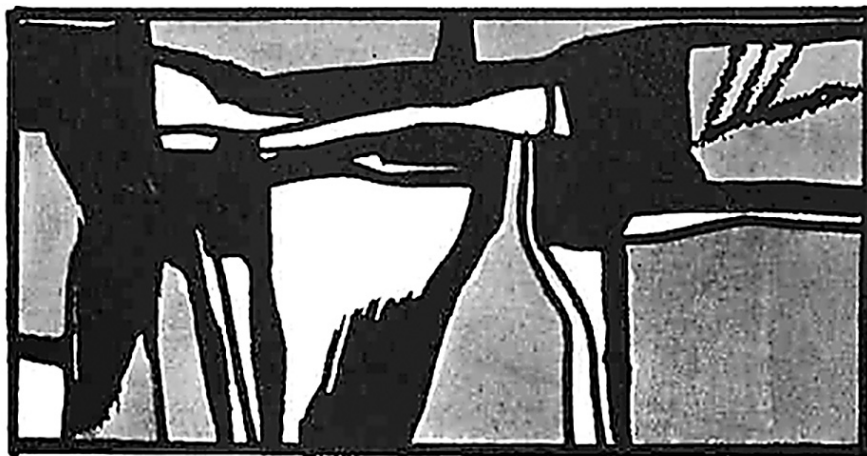
Наряду с основоположниками абстракционизма у его истоков стояли: Франсуа (Франсис) Пикабиа (1879–1953), уже написавший к 1909 году несколько абстрактных акварелей, швейцарец Пауль (Поль) Клее (1879–1940), и русские художники — Михаил Федорович Ларионов (1881–1964), Наталья Сергеевна Гончарова (1881–1962), Любовь Сергеевна Попова (1889–1924).

За время своего активного существования не все модернистские направления и течения прошли проверку временем. Появившийся позже традиционного абстракционизма, современный **неомодернизм** включает: *оп-арт*, *поп-арт*, *кинетическое искусство* и целый ряд других самых различных течений, которые объединяет одно общее — почти или же полное отрицание всех достижений изобразительного искусства предшествующих периодов, в том числе и модернистского изобразительного искусства XX века. Подавляющее большинство всех этих течений не могут считаться дальнейшим развитием модернистского изобразительного искусства и в первую очередь потому, что полностью отказываются от изобразительной художественной деятельности. Например, в *оп-арте* (оптическое искусство), одним из основоположников и крупнейшим деятелем которого являлся французский художник (венгр по происхождению) Виктор Вазарели (1908–1997), заняты соз-

данием особых моно- или хроматических узоров, в которых зритель в результате оптических иллюзий и эффектов видел бы цвета и формы, которых в действительности там нет. Все виды оптических иллюзий можно рассматривать в *оп-арте* как развлекательные трюки, безобидные оптические манипуляции. И только иногда оптические иллюзии могут использоваться для создания определенной атмосферы или особого духовного пространства. В *поп-арте* (популярное искусство) главным художественным методом является подбор и компоновка самых разных и, как правило, самых неэстетичных предметов быта — жестяных банок, изношенной обуви, объедков еды, унитазов и всего такого прочего. Все эти и им подобные течения *неомодернизма* не имеют отношения ни к подлинному абстрактному изобразительному искусству, ни к изобразительному искусству вообще.

Но те виды модернизма, которые сумели доказать свою жизнеспособность и подлинную новаторскую прогрессивность, нашли свое место в культуре многих стран мира в качестве нового направления в изобразительном искусстве. Подлинно художественные образцы абстрактной живописи, графики и скульптуры довольно широко используются также и в оформлении интерьеров и экстерьеров общественных зданий и жилых помещений. И все это позволяет сделать важный вывод: **изобразительное искусство не является чем-то застывшим на века.**

# I. ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА В АБСТРАКТНОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ



## 1. Абстрагирование как метод познания окружающего мира

Общим теоретическим обоснованием абстрактного изобразительно-го искусства является философский тезис, что путем мысленного абстрагирования (*отвлечения*) от ясно видимых и как бы лежащих на поверхности свойств и признаков любых объектов и явлений окружающего мира можно полнее и глубже изучать сущность этих объектов и явлений и поэтому точнее ее отображать.

В.Г.Белинский так охарактеризовал роль абстракции в познании окружающего мира: *«Идея доступна только перешедшему чрез область абстракции (отвлечения). Абстракция не есть сама себе цель, но без нее невозможно конкретное понимание»*. Идея более глубокого познания природных и общественных явлений с помощью абстрагирования не только не нова, но и уходит корнями в глубь веков — она известна со времен Древней Греции.

## 2. Художественно-образная сущность абстрактного изобразительного искусства

Философский тезис о мысленном абстрагировании стал для абстрактного изобразительного искусства

основой всех творческих методов. *Основой любых творческих методов в абстрактном изобразитель-*

ном искусстве является выявление и выделение с помощью абстрагирования скрытых свойств и внутренней сущности объектов и явлений окружающего мира с последующим художественным отображением этой сущности в ее чувственном восприятии в картине, скульптуре или архитектуре.

Webster — авторитетный толковый словарь США, дает такое определение: «Абстрактное искусство — это искусство выражать сущность и качество, находясь в стороне (не затрагивая, отстраняясь — Прим. авт.) от самого объекта». Другими словами, это искусство передавать то неосознаваемое, которое ускользает на фотографии объекта, на его реалистическом изображении или при его обычном зрительном восприятии. О необходимости абстрагирования (отвлечения) в изобразительном искусстве и бесперспективности простого копирования природы великий Микеланджело Буонарроти высказался коротко, образно и ясно: «Человек живописует своими мозгами, а не своими руками».

Абстракция как художественный метод является психофизиологическим объединением визуального и чувственного опыта художника. В абстракции сливаются в единый сплав то, что художник видит и то, что он от увиденного чувствует. Подобно стенографическому письму абстракция открывает путь к быстрому художественному отображению внутренней сути того или иного предмета или явления, а кажу-

щаяся упрощенность абстракции не что иное, как закономерное открытие в форме и методе изображения.

Абстрагирование в полностью абстрактных изобразительных произведениях должно быть полным. Видимая предметность любых явлений реального мира здесь присутствовать не должна, чтобы не отвлекать абстракциониста от чувственного восприятия внутренней сущности этого явления, а затем — от творческого отображения возникающих при этом мыслей, чувств, настроений и ощущений. В свою очередь, высокохудожественные абстрактные картины и скульптуры обязаны передавать отображенные в них чувства и ощущения зрителям. Если такой процесс происходит, то это означает, что данные абстрактные произведения обладают свойством *коммуникативности* (лат. *communicatio* — *связь, общение*) — свойством визуальной психофизиологической связи и общения со зрителем.

Так как абстрактное изобразительное искусство не основано на отображении реального окружающего мира, то некоторая часть любителей искусства и даже отдельные художники-реалисты считают, что абстрактное искусство — это нечто легковесное и настолько несложное, что создать абстрактную картину или скульптуру может чуть ли не каждый желающий. Однако в действительности все происходит иначе. Бездумно и бесчувственно нанесенная на формат случайная мозаика красок, возможно даже внешне при-

влекательная, не дает ни малейшей надежды оценивать такой на первый взгляд «живописный» формат с позиций изобразительного искусства.

В. Кандинский, определенную часть теоретических работ которого нужно воспринимать с учетом современных знаний достаточно критично, оказался совершенно прав, говоря о сложности абстрактного искусства: *«Из всех видов искусства абстрактная живопись — самая трудная. Она требует умения рисовать, высоко развитые чувства композиции и цвета, и чтобы художник был истинным поэтом, что совершенно необходимо»*. Опытные профессионалы, работавшие, как в реалистической, так и в абстрактной живописи и скульптуре, едины во мнении — подлинное абстрактное искусство не менее, а зачастую и более сложно, чем реалистическое. Однако увидеть этот факт сразу, при первом взгляде удается далеко не всем и не всегда. Истина в том, что абстрактное изобразительное искусство — это новая и по сравнению с реалистическим совершенно другая форма искусства, это искусство другого порядка. В то же время подлинное абстрактное искусство — это во многом искусство эстетики и оно прежде всего искусство интеллектуальное.

Рассматривая хорошо выполненную абстрактную картину или скульптуру, зрители иногда спрашивают: в чем здесь идея, что означают выбранные цвета или пластика, что это в целом отображает? Такие вопросы свидетельствуют, что эти зри-

тели ищут и не находят в абстрактном произведении привычных объектов из реальной действительности. И это мешает им почувствовать ту взаимную подсознательную связь, которая должна возникать между произведением и зрителем. Сюда же относятся и некоторые художники, хотя и очень успешно работающие в реалистическом искусстве. Они не могут перейти черту, за которой нужно уметь увидеть вместо реальных объектов абстрактные формы, линии, цвет, общую композицию, которые и передают реальность, но только в ее чувственном отображении. *В отличие от реалистического искусства создатель абстрактной картины или скульптуры стремится вызвать эмоции зрителей не самим изображаемым явлением или предметным объектом, а изображением тех чувств и ощущений, которые вызвало у него это реальное явление или объект*. Абстрактные произведения трудны для понимания потому, что они создаются не для зрительного восприятия чего-то реального, а для пробуждения чувств об этом реальном, для передачи неосязаемого. Между художником и зрителем возникает иной уровень и новый вид визуальной связи — не изображением самого предмета, а с помощью беспредметного изображения тех чувств, которые он вызывает.

Здесь необходимо сразу понять, что абстрактное искусство это не новый метод художественной деформации или же образного искажения

окружающей действительности, как, например, кубизм. Это также не метод создания новой, воображаемой художником действительности, как, например, сюрреализм. А это метод особой «художественной линзы», с помощью которой художник должен увидеть, разглядеть, а затем «вставить» возникшие чувства и ощущения в картину или скульптуру, используя нужные для этого изобразительные средства. Талантливая абстрактная композиция должна чистым и ясным языком изобразительного искусства «говорить» с мышлением и подсознанием зрителя. Именно здесь проходит животрепещущая грань между спаянными вместе искусством и психофизиологией человека. *Изобразительное абстрактное искусство состоит в искусстве использовать интерактивную природу визуального входа в сознание зрителя в виде матрицы*

*живописных форм, линий и цветов.* Чтобы находить эту грань, художнику необходимо по-новому мыслить и, как указывал Кандинский, мыслить поэтически. С этой точки зрения главное не то, что картина или скульптура визуально представляют сами по себе, а то, как они действуют на сознание, а точнее — на подсознание зрителей. Хорошее абстрактное искусство, вызывая сильные эмоциональные реакции, заставляет мозг зрителя создавать новые психофизиологические пути, чтобы достичь понимания на первый взгляд непонятного. Формы, линии, цвета — все что воспринимается вне окружающего мира, активизирует новые нервные пути, воздействующие на человеческое сознание. Этим абстрактное искусство создает мощную силу, которая освобождает креативную (созидательную) составляющую человеческого мозга.

### **3. Как и почему художники переходят к творчеству в абстрактном изобразительном искусстве**

Самая большая ошибка, которую может допустить в своем творчестве художник, это уверенность в том, что изобразительное искусство должно быть достаточно точным и полным воспроизведением окружающего мира. Многие художники, пройдя период творчества в реалистическом искусстве, начинают осознавать, что для выражения своих внутренних чувств создателю композиции совсем не обязательно использовать

в ней объекты и явления из реальной жизни. Такие художники начинают подсознательно ощущать, что творческое сочетание на картинной плоскости разных цветов и ряда различных форм, в том числе и геометрических, может создать мощный художественный эффект. Этот эффект возможен оттого, что абстрактные формы по своей природе полностью свободны и бесконечно выразительны.

В то же время некоторые начинающие художники, поверив в кажущуюся легкость абстрактного искусства, приступают к созданию абстрактных картин и скульптур, не понимая психофизиологических основ этого искусства и к тому же не достигнув определенного прогресса в реалистическом изобразительном искусстве. Это бесперспективный путь, на котором очень немногие и только особо одаренные люди могут достичь определенных творческих успехов. Давно известно, что в любом виде искусства, в том числе и в изобразительном, следует продвигаться вперед от известного и понятного к более сложному и неизученному. Как правило, хорошо подготовленный и всесторонне развитый художник рано или поздно начинает пробовать себя, если не во всех, то в целом ряде основных направлений в живописи или скульптуре, близких ему по мировоззрению или же по художественному чутью. Главная и универсальная причина, побуждающая художника перейти к абстракции, — это острое стремление войти внутрь своего **Я** и худо-

жественно выражать свои подсознательные чувства. В жизни все люди, даже не осознавая этого, в огромной степени подвержены воздействию своих внутренних подсознательных чувств. А некоторые в тех или иных жизненных ситуациях намеренно обращаются к этим чувствам и ими руководствуются.

Стремление художника увидеть большее, чем внешность изображаемых вещей и явлений, также приводит его к абстрактному изобразительному творчеству. Перейти к этому виду творчества для художника означает пойти путем, на котором он еще не бывал. Определиться в каком-либо новом направлении и достичь в нем творческих успехов художнику помогает накопленный багаж художественных знаний и умений. Общеизвестно, что произведения абстрактной живописи и скульптуры, созданные приблизительно до конца 40-х годов XX века, принадлежали художникам, прошедшим хорошую школу реалистического искусства, и, как правило, этот факт придавал их произведениям высокую художественность и ценность.

## 4. Музыка и абстрактное изобразительное искусство

Существует ли реалистическая музыка? Существует и даже иногда встречается. Например, флейта может очень похоже имитировать пение птиц, барабаны и литавры почти точно имитируют раскаты грома. Но тогда все остальное богатство звуков,

которые не существуют в природе и которыми заполнены произведения мировой музыки — это, по своей сущности, абстрактная музыка. Сочиняя музыкальное произведение, композитор талантливо сочетает неизмеримое разнообразие музыкальных звуков,

которые должны вызывать у слушателей различные эмоции, настроения и мысли. Точно так и в абстрактном изобразительном искусстве художник

использует неизмеримое количество сочетаний красок, форм и линий, передающих зрителю неосознанные эмоции, настроения, ощущения и мысли.

## 5. Психофизиологическая природа абстрактного изобразительного творчества

Художник-абстракционист должен уметь настраиваться на окружающий его мир как на *универсум*, данный в сознании, чувствах и ощущениях. И при этом уметь творчески ответить на внутренний поток энергии, вызываемый этим *универсумом*, используя простые изобразительные средства — линии, формы, цвет. Такое художественное мышление является элитарным и, как правило, совпадает с творческой зрелостью художника.

В самом общем понимании абстрактное изобразительное творчество — *это свободный процесс выражения внутренних (подсознательных) чувств и инстинктов художника на холсте или скульптора в глине*. Другими словами, можно считать, что абстракционист создает своими произведениями визуальное выражение (экспрессию) самого себя, превращает свои невидимые внутренние психофизиологические чувства и ощущения в видимые.

Высокая художественность абстрактного произведения зависит от силы созидательных (креативных) инстинктов художника и яркости выразительности (экспрессии) его ума. Эти качества врожденные

и проявляющиеся спонтанно (бессознательно). При виде чистого холста или глины, у талантливого абстракциониста возникают мощные, рвущиеся наружу внутренние чувства, которые ему необходимо выплеснуть на этот холст или глину.

Творчество для абстракциониста — это визуальный язык, которым он говорит о своем подсознательном видении тех или иных вещей в окружающем мире. Абстрактные произведения возникают в результате работы подсознательного источника созидания (*источника креативности*). Они вытекают из этого источника в результате стремления художника выразить свои чувства в спонтанных (*подсознательных*) «действиях-картинах». Но так как абстрактное искусство по своему определению — АБСТРАКТ (*отвлеченность без конкретных индивидуальных признаков*), то для абстракциониста не существует единственно правильного пути, чтобы выразить в абстрактной композиции себя и свои конкретные чувства. Каждый художник делает это по-своему. Способность художника испытывать сильные чувства в сочетании с богатством его

воображения и умением превращать эти чувства в яркие визуальные образы, которые затем будут тоже по-своему чувствовать и понимать

(интерпретировать) зрители, делают абстрактное искусство таким прекрасным как для художника, так и для зрителя.

## 6. Художественная природа абстрактного изобразительного творчества

Абстрагирование является универсальным методом познания окружающего мира и его явлений. Это один из главных методов в философии, математике, экономике, естествознании и многих других науках. В музыкальном искусстве у композитора для выражения своих мыслей и чувств, для создания чувственных образов принципиально не существует иных путей, кроме музыкально-звуковой абстракции. Сам собой возникает вопрос, почему в изобразительном искусстве для выражения мыслей и чувств художника не может применяться метод зрительной (визуальной) абстракции? Все дело в том, что абстракция в изобразительном искусстве (точно так, как и в музыкальном) становится художественным явлением только тогда, когда она — истинно творческая, «пропитана» внутренними чувствами ее создателя и основана на подлинно абстрактном художественном мышлении. Подлинно художественная абстракция не может быть подражательной, умозрительной, поверхностной, а тем более — фальшивой или спекулятивной.

Абстракция скрыта во внутренней структуре любого объекта или явления окружающего мира. Эта

внутренняя структура — *сущность объекта*, не совпадает с его внешней структурой, подобно тому, как внутренняя сущность многих людей не совпадает с их внешним видом. *Художественная природа абстрактного изобразительного творчества основана на том, что внешнюю оболочку любого реального объекта или явления можно разложить на простые формы, цвета и линии и, отбросив основные (определяющие) элементы, из которых состоит внешняя оболочка, чувственно выявить внутреннюю сущность этого объекта или явления и превратить его из реального в абстрактный.* Однако процесс мысленного преобразования видимых реальных форм в абстрактные не знаком большинству людей, и поэтому для определенной части зрителей абстрактное изобразительное искусство является сложным для восприятия. Подобно этому сложными для восприятия оказываются для некоторых людей и произведения классической музыки. Почему это происходит? А все происходит точно так, как это происходит в математике, философии и во многих других науках. Мысли и понятия, которыми наполнены эти



науки, не приходят естественным и простым путем в голову большинства людей, потому что эти мысли абстрактны и из-за этого имеют более высокий уровень сложности, чем конкретные «реальные» мысли.

Абстрагировать в изобразительном творчестве — это значит мысленно отвлекаться (отстраняться) от внешних свойств изображаемых объектов и явлений с целью почувствовать, выделить и изобразить их внутренние, главные закономерные признаки, передать изобразительными средствами их внутреннюю сущность. *Внутренняя сущность — это изначальное естество, то, ради чего возникли и существуют данный объект или явление.* Поэтому абстракционист старается создать или же реконструировать видимый образ так, чтобы он был похож на сущность объекта больше, чем это можно увидеть на его реалистическом изображении. Например, отвесные склоны горного ущелья, даже изображенные мастерски, все равно не станут для зрителя внутренне осязаемым, прочувствованным объектом. Поэтому абстракционист будет стараться передать не реально увиденное ущелье, а чувства и настроения, вызываемые этим ущельем.

Метод абстракции, отбрасывая видимую оболочку, открывает путь к быстрому художественному выражению (изображению) сути любого объекта или явления, а возникающая при этом кажущаяся внешняя упрощенность — это главный признак нового метода их изображения

на основе психофизиологического объединения визуального (зрительного) и чувственного опыта художника-абстракциониста.

Целью создания абстрактной картины или скульптуры является стремление помочь зрителю получить не прямой доступ к своей психике и своим подсознательным чувствам. Сила воздействия абстрактного произведения именно в отсутствии в изображении *фигуративности* и *предметности*, что сводит сознательное отвлечение зрителя до минимума и направляет всю силу его мозга на пробуждение внутренних, подсознательных чувств. В результате у зрителя раскрывается его внутреннее **Я**, которое воспринимает энергию и дух картины или скульптуры и позволяет им свободно общаться с психикой.

В основе формальной художественной техники абстрактного искусства лежит главная идея: *«Формальные качества картины или скульптуры не менее, а иногда и более важны, чем ее представительное содержание».* Другими словами, *форма* абстрактного произведения не менее, а иногда и более важна, чем его видимое *содержание*. Великий древнегреческий философ Платон писал: «Ровные линии и круги не только красивы, но и красивы абсолютно». Здесь он имел в виду, что ненатуралистические образы имеют абсолютную неизменную красоту. Поэтому картина может иметь высокую художественную ценность за ее формы, цвета и линии, а скульпту-

ра — за ее объемные формы и пластику, даже если эти произведения не представляют реалистические образы и сцены. Эту мысль хорошо иллюстрирует следующий пример из реалистического изобразительно-го искусства. Картина может иметь плохой рисунок, а скульптура — плохие формы человеческой фигуры, но если в рисунке отлично и по-особому

подобраны цвета, а скульптура поражает оригинальной пластикой, то эти произведения могут восприниматься как высокохудожественные. Здесь формальные качества — *цвет и объемная пластика*, могут превзойти представительное содержание — *реалистический рисунок или реалистическую скульптуру* человеческой фигуры.

## 7. Композиция как одна из основ абстрактного изобразительного искусства

Композиция в изобразительном искусстве — это то же самое, что грамматика в литературном творчестве. В своих теоретических работах об абстрактном искусстве В. Кандинский писал: «...*абстрактная живопись... требует умения рисовать, высоко развитые чувства композиции и цвета...*». Все последующие периоды развития абстрактного искусства сделали неоспоримым факт, что композиция в абстрактной картине или скульптуре не менее, а иногда — и более, важна, чем в реалистической.

Слово «*композиция*» (от лат. *compositio* — «составление») употребляется, как правило, в двух основных смыслах. «Словарь русского языка» (изд. АН СССР, 1981) кратко, но предельно ясно определяет и разъясняет оба эти смысла:

1. *Композиция — строение, расположение и соотношение составных частей произведений искусства, литературы.*

2. *Композиция — произведение живописи, имеющее определенное построение, единство.*

В первом случае *композиция* понимается как одно из конструктивных свойств произведения искусства или литературы. Однако во втором определении *композиция* превращается из обычной конструктивной характеристики в важнейшее оценочное качество произведений изобразительного искусства, без которого они не могут иметь общего единства формы и считаться законченными. Дело в том, что в отличие от остальных видов искусств (музыки, театра, кино) и литературы, восприятие произведений которых растянуто во времени, произведения изобразительного искусства и их композиция воспринимаются зрителем сразу и в целом. Именно поэтому во все периоды развития изобразительного искусства композиции уделялось первостепенное внимание. Во все времена и во всех видах изобрази-

тельного искусства высоко ценилось чутье и умение художника выстраивать логически четкую, легко воспринимаемую визуально и ясно понимаемую композицию. Можно с уверенностью считать, что не позже, а возможно, и раньше XVII века, и в России, и за ее пределами композиция в изобразительном искусстве вполне осознанно понималась как согласованность всех изобразительных средств (форма и все ее свойства, линия, цвет, фактура) в одном произведении. (Здесь стоит отметить, что отдельные абстрактные композиции одного из основоположников абстрактной живописи В. Кандинского современные ему художественные критики находили композиционно недостаточно уравновешенными, тяжеловесными и не всегда имеющими общее единство.)

*С практической точки зрения абстрактная композиция — это ограниченное место взаимного расположения составных элементов (объектов) картины (линий, форм, цвета, фона) или составных элементов скульптуры (линий, объемных пластичных форм и их частей).*

*С точки зрения художественного творчества — это путь и способ показа мыслей и идей абстракциониста именно так, как он их осознанно или подсознательно ощущает и чувствует.*

В абстрактной живописи и скульптуре композиция очень часто не придумывается, не обдумывается и даже не намечается, а возникает в творческом процессе воплощения нахлынувших на абстракциониста чувств, настроений и охватившей его идеи.

Абстрактная композиция не будет предлагать зрителю найти в ней что-либо узнаваемое из реального мира. Она будет заставлять зрителя войти в мир чувств, созданный на картинной плоскости или в глине, чтобы мозг и внутренние чувства зрителя откликнулись только на формы, цвета, пластику, движение линий, фактуру красочных мазков или фактуру материала скульптуры. В то же время любая **абстрактная** композиция всегда будет выглядеть более художественно, эффектно и выразительно, если она соответствует **реальным** закономерностям визуального (зрительного) восприятия.

## II. ОСНОВЫ ТЕОРИИ ВИЗУАЛЬНОГО (ЗРИТЕЛЬНОГО) ВОСПРИЯТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА



*Закономерности и принципы теории визуального (зрительного) восприятия являются психофизиологическим свойством человеческого мозга, ответной реакцией психики и физиологии человека на любые видимые им объекты и явления окружающего мира. Независимо от того, рассматривает человек реальный пейзаж или же пейзаж изображенный, эти закономерности и принципы будут действовать приблизительно одинаково. Так же одинаково они будут действовать независимо от того, рассматривает зритель произведение реалистического или же абстрактно-изобразительного искусства.*

Закономерности визуального восприятия были теоретически разрабо-

таны к середине 30-х годов XX века. Опираясь на свойства человеческого мозга, психологи установили, как мозг воспринимает, накапливает и организует визуальную (видимую) информацию, как влияют форма, цвет, размер и взаимное расположение объектов окружающего мира на психофизиологическое (в том числе и на эмоциональное) восприятие этих объектов человеком.

*Закономерности и принципы визуального восприятия одинаково ярко проявляют себя во всех видах изобразительного искусства (живописи, графике, скульптуре), независимо от творческих школ, направлений, течений, методов и стилей.*

В реалистическом изобразительном искусстве знание и осознанное использование этих закономерностей в ходе предварительного обдумывания композиции является основой для создания произведений, обладающих гармонией, общим единством и художественной ценностью. Во многих видах абстрактного изобразительного искусства (в первую очередь, в *абстрактном экспрессионизме*) осознанное использование этих закономерностей входит в противоречие с природой подлинного, стопроцентного абстрактного творчества, которое зачастую протекает без предварительного обдумывания, спонтанно (*самопроизвольно, под влиянием возникших внутренних чувств*) и, как правило, интуитивно, на подсознательном уровне. В этом противоречии заключается одна из главных сложностей абстрактного изобразительного творчества, но это противоречие не является непреодолимым.

Когда человек каменного века взял в руку обожженную ветку и впервые изобразил на стене пещеры свое представление об окружающем мире, его рисунок уже подчинялся психофизиологическим закономерностям визуального восприятия. Точно так, подчиняясь этим же закономерностям, художественность произведений абстрактного искусства зависит от того, насколько внутренне и внешне они соответствуют закономерностям визуального восприятия человека-зрителя. *Поэтому абстракционист должен настолько глубоко почувствовать*

*закономерности и принципы визуального восприятия, так «пропитать» ими свою психику, чтобы они «хранились» в подсознании, а в процессе творчества проявлялись без обдумывания, спонтанно и непосредственно в моменты возникновения самой абстрактной композиции.* В отличие от художника-реалиста художник-абстракционист, познакомившись с закономерностями визуального восприятия, должен «вставить» их в себя и в свое творчество не с помощью своего ума, а всеми своими чувствами и даже — своим телом. У опытного абстракциониста закономерности визуального восприятия проявляют себя и действуют на подсознательном чувственном уровне. В этом творчество абстракциониста должно быть похоже на творчество великих мастеров прошлых столетий, которые, не подозревая о существовании закономерностей визуального восприятия, интуитивно воплощали их в своих вечных шедеврах.

*Задумывая абстрактную композицию или тем более будучи внезапно озарен ее идеей, абстракционист далеко не всегда осознанно использует в творческом процессе те или иные закономерности визуального восприятия. Однако заложенное и закрепленное в его мозгу подсознательное ощущение этих закономерностей, заставит мозг абстракциониста в момент творчества спонтанно выплеснуть их на полотно или в глину.* Не напрасно многие знаменитые мастера-но-

ваторы, нисколько не умаляя роль подсознания и интуиции, неоднократно указывали на необходимость знания теоретически обоснованных визуальных закономерностей. Например, вот как два друга — Винсент Ван Гог и Поль Гоген, шутили по этому поводу: «Можно и без теории написать хорошую картину, но знание теории экономит массу полезного времени».

В абстрактном (беспредметном) изобразительном творчестве, в котором фигуративные сюжеты, фигуративность (*изображения людей, фауны и флоры*) и все ее признаки

отсутствуют по определению, закономерности и принципы визуального восприятия становятся для абстракциониста очень важной творческой основой для создания высокохудожественных произведений. *Эта основа проявляет себя в подсознательном ощущении абстракционистом визуальных отношений, возникающих на картинной плоскости между различными изобразительными средствами: между абстрактными формами, между различными цветами, между отдельными частями композиции и всей композицией в целом.*

## 1. Закономерности визуального восприятия произведений изобразительного искусства

Теория визуального восприятия выделяет *пять* основных визуальных закономерностей:

- *завершения (или упрощения),*
- *продолжаемости (или направления движения),*
- *подобия (или похожести),*
- *соседства,*
- *выравнивания.*

Смысл этих закономерностей показан с помощью простых графических схем. Однако понимать эти простые обучающие схемы нужно значительно шире, чем это будет изображено. Например, диагональная (или наклонная) линия, направленная на схемах из нижнего левого угла формата в верхний правый, создает визуальное ощущение движения. Но это совсем не означает, что

имеется в виду только лишь линия как таковая. Вместо линии можно подразумевать и другие изобразительные средства — точки, формы, цветовые пятна и т.д., имеющие диагональное или же наклонное расположение на картинной плоскости композиции.

### Закономерность завершения (упрощения)

Закономерность *завершения* основана на свойстве мозга самостоятельно дополнять или даже создавать недостающую визуально-образную информацию и восполнять ею какую либо абстрактную форму или даже использовать для завершения всей композиции в целом.

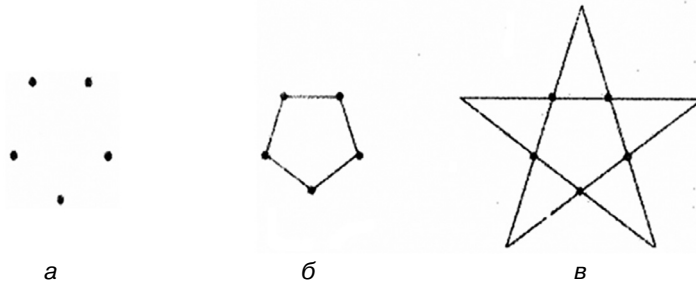


а — из круга постепенно убирается все большая часть его контура, но круг, как геометрическая форма, будет оставаться узнаваемым, пока не исчезнет почти весь его контур. Мозг будет автоматически завершать форму круга, визуальнo добавляя недостающие части контура;

б, в, г, д — примеры визуально-образного завершения форм: треугольника, прямоугольника, шара, змеи. Получая неполную визуальную информацию, мозг автоматически использует уже знакомые ему визуальные шаблоны.

Закономерность *завершения* называют также закономерностью *упрощения*, потому что, дополняя недостаю-

щую визуальную информацию, мозг автоматически стремится выбрать для нее наиболее простую форму.



а, б, в — группу из пяти точек мозг зрителя подсознательно объединяет в законченную форму пятиугольника, но выбирает при этом из нескольких возможных вариантов наиболее простую форму «пятиугольник», а, например, не форму «звезда», которая значительно сложнее.

Закономерность *завершения* удачно проявляется в геометрических абстракциях, где иногда достаточно визуального «намекa», чтобы «подтолкнуть» мозг к завершению целой формы. В композиции для каждой конкретной формы некоторая визуальная информация является обязательной, и ее необходимо дать. В то же время другая часть этой информации — явно

второстепенная, может (а возможно, и должна!) быть убрана. Внутренне чувствуя эту закономерность, абстракционист должен обращать главное внимание не столько на количество, сколько на качество визуальной информации, которое поможет сделать абстрактный чувственный образ выразительным и вызывающим ответный отклик в сознании зрителя.

## Закономерность продолжаемости (направления визуального движения)

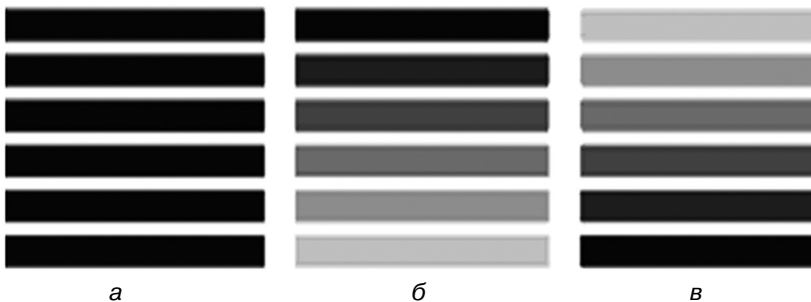
Закономерность *продолжаемости*, которую иногда называют также закономерностью *направления движения*, основывается на двух свойствах и одном предпочтении зрительной системы человека.

**Первое свойство:** взгляд человека подсознательно выбирает движение от более темного к более светлому, другими словами, взгляд движется к свету и за светом.

**Второе свойство:** взгляд зрителя подсознательно продолжает обзор

визуальной информации в том направлении, в котором оно уже было начато. Например, начав обзор композиции с какой-то определенной точки и в каком-то определенном направлении, зритель будет продолжать смотреть в этом направлении до тех пор, пока что-либо другое — более существенное и интересное, не отвлечет его внимание и не перенесет его взгляд на другое направление.

**Предпочтение зрительной системы:** взгляд зрителя, как правило, предпочитает двигаться слева направо, от более темного к более светлому, легко следуя по направлениям одинаковой тональности.



- а* — одинаково темные горизонтальные прямоугольники статичны и не создают визуального движения;
- б* — горизонтальные прямоугольники с постепенно изменяющейся тональностью вызывают движение взгляда сверху вниз (от темного к более светлому);
- в* — эти же прямоугольники, но повернутые на 180°, вызывают движение взгляда снизу вверх (от темного к более светлому).

Закономерность *продолжаемости* может создавать в абстрактной композиции поток визуальной информации, вызывая у зрителя ощущение *движения* и этим увеличивать композиционную активность и динамичность. Движение взгляда зрителя и перемещение его внимания по картинной плоскости

возникает под действием различных изобразительных средств: линий, форм и их размеров, цвета, разницы в цветовой тональности и т.д.

Закономерность *продолжаемости* подсознательно подсказывает предпочтительные направления для продолжения одной формы или для



расположения группы форм на картинной плоскости. Например, диагональное расположение форм в левой нижней части картинной плоскости очень легко направляет взгляд зрителя к ее середине. И вообще, расположение форм и цвета по диагонали увеличивает динамичность композиции, создавая визуальное движение.

Визуальное движение создается на картинной плоскости под влиянием различных причин. Самыми распространенными из них являются:

- движение взгляда зрителя от одного объекта композиции к другому в результате их взаимного расположения и места на картинной плоскости;
- в результате повторения форм, линий, цветов, создающих линии, направляющие глаз;
- в результате тональной разницы цвета — от темных к светлым участкам;
- в результате, возникающей на картинной плоскости, условной перспективы.

Иногда движение взгляда зрителя через композицию происходит по пути, который имеет «вход» и «выход» из картинной плоскости. Вход — довольно часто оказывается

где-либо внизу картинной плоскости, а выход — где-либо в наименее важной ее области. Возникающая форма этого пути может быть самой различной: по диагонали, наклонная, овальная, изогнутая и т.д. Однако в любом случае путь взгляда быстро или не сразу приведет зрителя к наиболее важному и интересному участку картинной плоскости — *композиционному центру* композиции.

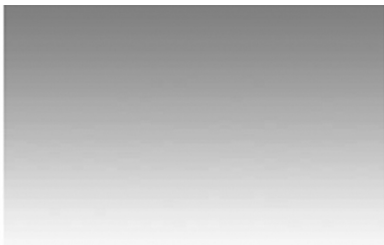
Самой естественной, а поэтому и наиболее важной причиной возникновения на картинной плоскости визуального движения является *цветотональная разница*. Движение обеспечивают темные и светлые цветотональные «проходы» и «связки».

Так как *цветотональное движение* основано на первом свойстве зрительной системы человека, то глубокое внутреннее прочувствование абстракционистом этого движения имеет принципиальное значение для понимания всех остальных видов композиционного движения, возникающих при создании абстрактных произведений.

Рассмотрим создание *цветотонального композиционного движения*.

(Примеры приводятся в ахроматическом виде.)

а



а — формат заполнен ахроматическим серым цветом с плавно изменяющейся тональностью от верхнего края к нижнему.

Если быстро взглянуть на середину формата, то можно ощутить, как взгляд начнет непроизвольно перемещаться по формату сверху вниз, направляясь к наиболее светлой тональности.

б



в



формата нет очевидного «выхода», и взгляд задерживается в середине формата значительно дольше, чем на всех предыдущих форматах. Таким образом, в центре формата находится его *композиционный центр*, созданный с помощью светлого пятна.

### Закономерность подобия (похожести)

Закономерность *подобия*, которую иногда называют закономерностью *похожести*, является одной из группирующих закономерностей. Она основывается на свойстве мозга воспринимать группу видимых форм всесторонне, фиксируя и анализируя признаки и свойства каждой из них (вид и размер форм, их цвет, фактуру и т.д.), и сразу же автоматически оценивать, как признаки и свойства отдельных форм влияют на восприятие всей группы в целом. Другими словами, закономерность *подобия* определяет связь между внешним видом форм и тем влиянием (эффе-

б — тональность ахроматического серого цвета плавно изменяется по диагонали формата.

Если быстро взглянуть на середину формата, то можно ощутить, как взгляд начнет произвольно перемещаться от левого верхнего угла к правому нижнему, направляясь к наиболее светлой тональности.

в — формат заполнен ахроматическим серым цветом с наиболее светлой серединой.

Если взглянуть на формат со светлой серединой, то можно ощутить видимую разницу между *композиционным движением за светом* и значением света как *композиционного элемента*.

Самое светлое пятно на формате находится в центральной части, и поэтому взгляд в первую очередь направляется в центр, к свету. Однако из центра

том), какое этот внешний вид оказывает на их группировку (визуальное объединение в группы). Согласно закономерности *подобия* формы, имеющие похожие признаки и свойства (вид, размер, визуальная масса, цвет, цветовая тональность, фактура), а также похожие расположения и ориентации на картинной плоскости, будут восприниматься зрителем как взаимосвязанные объекты, принадлежащие к одной группе.

Дело в том, что количество визуальной информации, за которой мозг может следить одновременно, не может расти бесконечно. Как только это количество доходит до определенного предела, мозг начинает ее упрощать путем группировки. Поэтому законо-

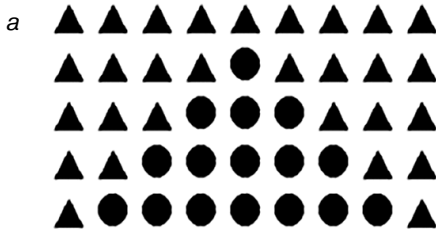
мерность *подобия*, как и закономерность *завершения*, иногда называют закономерностью *упрощения*.

Группы визуальных форм создаются мозгом подсознательно на основании логической и всесторонней оценки внешнего вида каждой формы, а также их взаимного расположения. Чем больше похожи формы по виду, размерам, цвету и другим признакам, тем больше вероятность, что они образуют визуальную группу и усилят *единство* композиции. И наоборот, чем больше в формах различий, тем активней будет визуальное сопротивление их группированию и сильнее тенденция к разнообразию композиции. Таким образом, благодаря закономерности *подобия*, в абстракт-

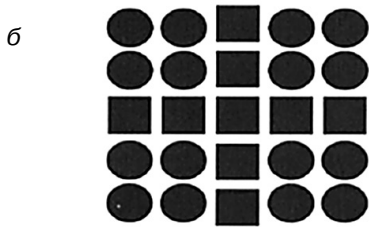
ной композиции может усиливаться как *единство*, так и *разнообразие*.

Существуют три основных типа (признака) *подобия* (или же наоборот различия!) форм в композиции: *подобие по виду*, *подобие по размерам*, *подобие по цвету* (включая *подобие по цветовой тональности*). Дополнительными видами *подобия* считаются *подобие по фактуре* и *по текстуре*.

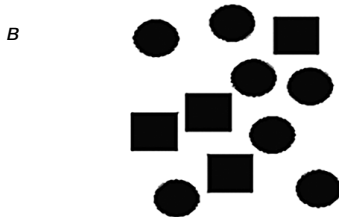
**Подобие по виду.** Вид форм, а также их взаиморасположение на картинной плоскости являются группировочными факторами. При одинаковых или подобных размерах и цветах сам вид форм, возникающих в композиции, неплохо выполняет группировочные функции.



а — формы в виде круга визуально группируются в один общий треугольник;

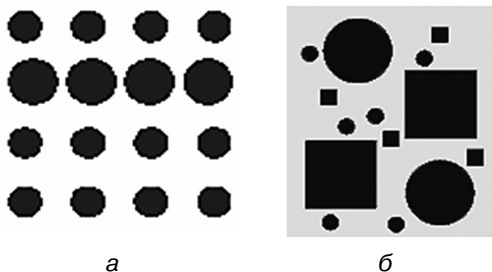


б — формы в виде квадрата визуально группируются в форму «креста», но все формы как единая группа не воспринимаются;



в — квадратные и круглые формы создают две группы. Один квадрат (справа сверху) и один круг (слева внизу) остаются вне группировок.

**Подобие по размерам.** Для объединения форм в группы отчетливо видимая разница в размерах этих форм имеет большее значение, чем сам их вид. Но как только разница в размерах форм делается невелика,



то главным группирующим фактором становится их вид.

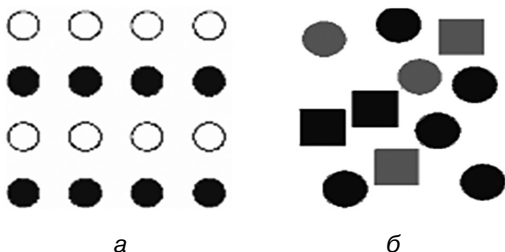
*Таким образом, эффективность группировки форм по их размерам значительно выше, чем по их виду.*

а — круги большего размера воспринимаются как отдельная группа среди остальных кругов;

б — квадраты и круги двух равных размеров визуально группируются по размерам, а не по своей форме.

**Подобие по цвету или по цветовой тональности.** В этих случаях факторами, группирующими формы на картинной плоскости, являются одинаковые или близкие цвета и цветовые тона. Цвет, цветовая тональность делают формы легко определяемыми, и поэтому обладают очень высоким потенциалом для их группировки. Очень важно, что хорошим группирующим фактором может быть не только сам цвет как таковой,

но и его яркость, а также насыщенность, которые могут группировать объекты самостоятельно и как бы независимо от того или иного конкретного цвета. Цветовая тональность (светлота или темнота цвета) является важной характеристикой хроматических цветов. Одинаковая цветовая тональность форм, действуя как группирующий фактор, иногда может дать даже больший эффект, чем непосредственно сам цвет.



а — несмотря на одинаковый вид и размеры, формы группируются по одинаковому цвету, и воспринимаются как четыре самостоятельные линии;

б — формы, имеющие одинаковый цвет (цветовую тональность), группируются не по своему виду и размеру, а по цвету.

**Подобие по фактуре и текстуре.** Фактура и текстура форм могут стать достаточно интересными и эффективными изобразительными

средствами, соединяющими различные формы в абстрактной композиции в одну общую группу.

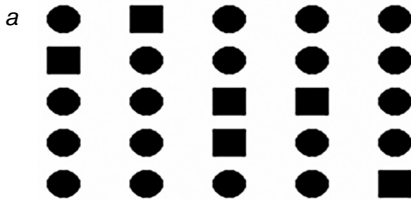
### **Выводы:**

1. *Наивысший группирующий эффект создает цвет (цветовая тональность) форм, несколько меньший — размер форм, и наименьший — вид форм.*

2. *Закономерность подобия при изображении похожих форм объединяет их в визуальные группы, усиливая общее единство абстрактной композиции, или же, наоборот, при изображении разных форм разъединяет их, усиливая разнообразие в композиции.*

### **Закономерность соседства (близости)**

Закономерность *соседства*, которую иногда называют закономерностью *близости*, является одной из



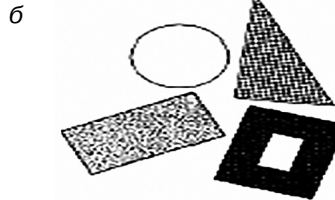
а — несмотря на разный вид, все формы воспринимаются как «колонки», а не как «строчки», потому что расстояние между формами по вертикали меньше, чем по горизонтали.

Благодаря закономерности *соседства*, в абстрактной композиции может усиливаться как единство, так и разнообразие.

Как группирующий фактор, закономерность *соседства* действует, как правило, мощнее, чем законо-

группирующих закономерностей. Она основывается на свойстве мозга автоматически оценивать, как взаимное расположение форм по отношению друг к другу влияет на визуальное восприятие группы этих форм в целом. Другими словами, закономерность *соседства* определяет связь между месторасположением форм в композиции и тем влиянием (эффектом), какое оказывает это месторасположение на объединение форм в группу.

Согласно закономерности *соседства* те формы, которые находятся в композиции ближе друг к другу, воспринимаются как принадлежащие к одной группе, и чем эти формы ближе, тем сильнее общее единство этой группы.



б — четыре формы разного вида, с разной ахроматической тональностью и с разной фактурой образуют группу, потому что находятся в отношениях соседства.

мерность *подобия*. Однако наиболее мощный группирующий эффект возникает, когда закономерности *соседства* и *подобия* действуют совместно.

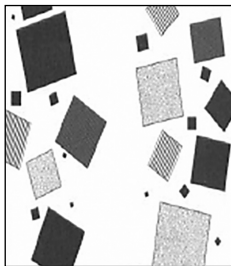
Существуют четыре основных типа (признака) *соседства* и *сосед-*

*ских отношений* в композиции: *близкие края, касание, оверлэппинг* и *комбинирование любых двух или всех трех этих типов.*

**Соседство типа «близкие края».** Чем ближе расположены контуры

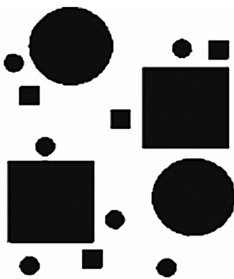
форм друг по отношению к другу, тем больше вероятность, что они будут визуально восприниматься как группа. Площади занимаемого и свободного пространства формата при этом относительноны.

а



а — формы разных видов и размеров, с разной фактурой и различно расположенные на картинной плоскости благодаря соседству типа «близкие края» образуют две группы и не воспринимаются разобщенно и «разбросанно».

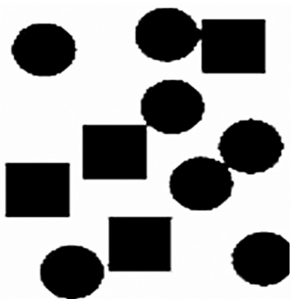
б



б — 14 форм, имеющих подобные вид и размеры и расположенных в отношениях соседства типа «близкие края», образуют при совместном действии закономерностей соседства и подобия три группы при одном «лишнем» круге (нижний справа), который не совсем входит в группу, расположенную над ним.

**Соседство типа «касание».** Этот тип соседства возникает, когда в композиции контуры форм касаются друг друга. В этом случае формы воспринимаются еще как разные,

но уже визуально связанные друг с другом. Это дает очень сильный (более сильный, чем «близкие края») группирующий и формообразующий эффект.

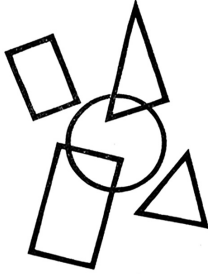


Формы, которые касаются друг друга, образуют более прочные группы, чем формы, сгруппированные по типу «близкие края».

**Соседство типа «оверлэппинг»** (от англ. *overlapping* — «наложение», «нахлест»). Этот тип соседства

возникает, когда контуры форм накладываются друг на друга и взаимно друг друга перекрывают.

а



а — контуры форм перекрывают друг друга, но видны полностью. Такие формы визуальнo полностью равноценны, так как нельзя определить, какая впереди, а какая сзади, и какая из них перекрывает другую.

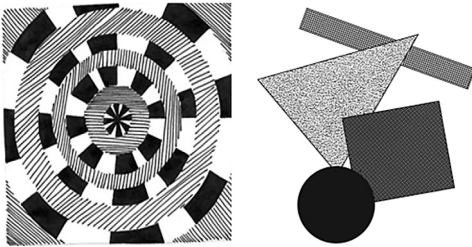
Так как одни и те же участки картинной плоскости принадлежат сразу двум формам, то это нарушает целостность каждой из них и разрушает пространственность;

б



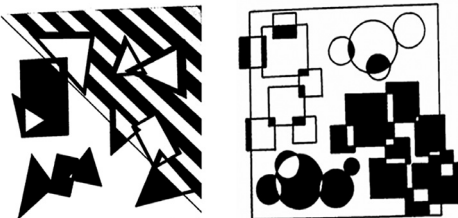
б — контуры форм перекрывают друг друга и частично не видны. Если эти формы имеют одинаковый цвет или оттенок, то они могут восприниматься как единая, более сложная форма. В этом случае такая единая форма кажется плоской. Если же эти формы имеют разный цвет или оттенок, то они воспринимаются как разные формы, и могут создавать неглубокое пространство;

в



в — контуры форм, наслаиваясь друг на друга, могут разделить изображение на условные передний, средний и задний планы — главные формы впереди, а все остальные — поочередно за ними. В результате может возникнуть довольно сильный эффект трехмерности изображения;

г



г — два учебных примера композиций, созданных на основе соседства форм по типу «оверлэппинг»;

д



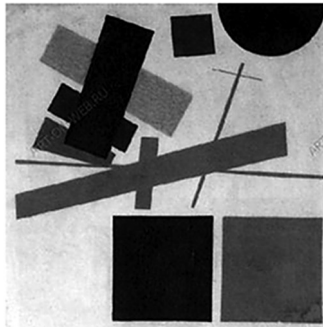
д — круглые и квадратные формы малого размера группируются как по закономерности подобию, так и с большими «фоновыми» квадратами и кругами по закономерности соседства по типу «оверлэппинг». Это связывает композицию особо прочно.

Примеры соседства форм, по типу «оверлэппинг» в работах признан-

ных мастеров. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)



а



б



в

- а — на картинной плоскости «Композиции» В. Кандинского оверлэппинг разнообразных форм обеспечивает их прочную группировку и создает в композиционном центре полное единство;
- б — соседство подобных форм (прямоугольников) по типу «оверлэппинг» создает в «Беспредметной композиции» К. Малевича ясно видимый композиционный центр;
- в — картинная плоскость «Живописной конструкции» Л. Поповой заполнена формами, которые находятся по отношению одна к другой в соседстве по типу «оверлэппинг». Это обеспечивает исключительное единство композиции и придает ей определенную пространственность.

При группировке форм в абстрактной композиции нужно учитывать, что наиболее мощный группирующий и формообразующий эффект дает соседство типа «оверлэппинг» с одноцветными формами, чуть сла-

бее — оверлэппинг с двухцветными и многоцветными формами. За оверлэппингом по мощности следует — группирование форм с касанием контуров, а уже затем — группирование с близкими краями контуров форм.



## Закономерность выравнивания

Закономерность *выравнивания* является своеобразным продолжением закономерности *соседства*, и тоже является группировающей. Она основана на подсознательном стремлении мозга «выравнивать» видимые формы по отношению друг к другу с учетом их взаимного расположения, их вида, размеров, визуальной массы, цвета и фактуры с тем, чтобы для лучшего восприятия этих форм группировать их в условные «выровненные» группы.

Закономерность *выравнивания* создает в композиции не только группировающий эффект, но также — баланс и гармонию.

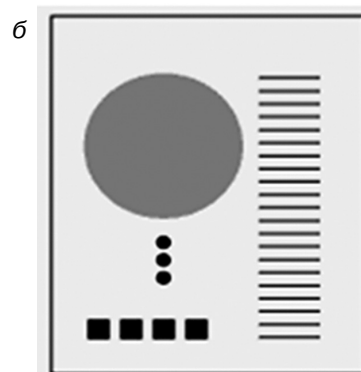
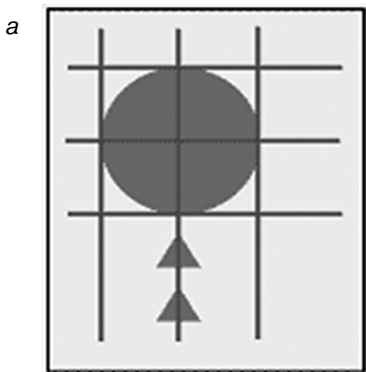
Простейший пример *выравнивания* дают печатные тексты, в которых выравниваются горизонтальные и вертикальные линии печати. Эффект *выравнивания* иногда настолько очевиден, что кажется нет ника-

кой необходимости говорить об этом особо. Однако на самом деле существует значительно больше возможностей возникновения композиционного *выравнивания*, чем это видно на первый взгляд.

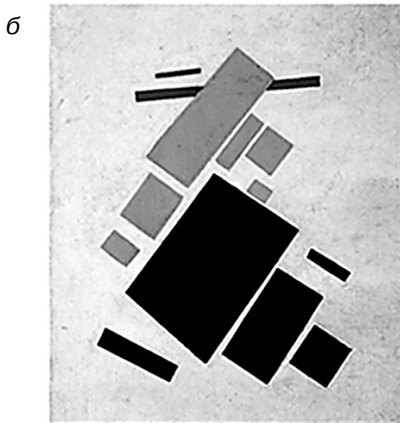
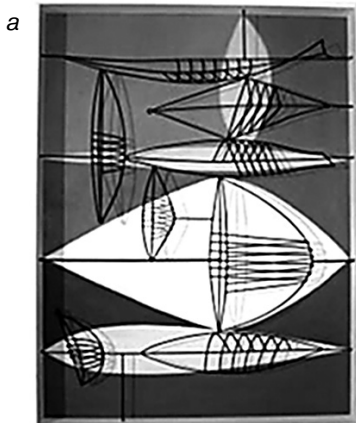
Существуют четыре основных типа выравнивания форм в абстрактной композиции:

- *выравнивание относительно собственных осей главной формы композиции,*
- *краевое выравнивание,*
- *центральное выравнивание,*
- *выравнивание относительно наклонных осей.*

**Выравнивание относительно собственных осей главной формы.** У любой формы подразумевается шесть собственных осей: две центральные, сверху, снизу и две по бокам. Выравнивание других форм по отношению к этим осям создает группы, что в итоге ведет к усилению единства композиции.



- а — определение собственных осей главной формы композиции и выделение среди них центральных осей;
- б — выравнивание остальных форм композиции относительно собственных осей главной формы.



а — композиция — черная тушь на темно-золотистом фоне (США. Музей Иллинойса).

В композиции (печатается в ахроматическом виде) все формы выровнены относительно собственных осей главной (доминантной) формы — большая светлая геометрическая форма;

б — «Аэроплан летящий» (К. Малевич, 1915).

В композиции (печатается в ахроматическом виде) все основные формы выровнены относительно собственных осей главной (доминантной) формы — большой черный геометрически неправильный прямоугольник.

Формы в композиции могут выравниваться не только по их осям, но и по их визуальным центрам.

**Краевое выравнивание.** Этот тип

выравнивания очень удачен для форм с ровными краями, и особенно эффективен — для прямоугольных или квадратных форм.



а

б

а — черный прямоугольник расположен не слишком близко и не слишком далеко от краев серого прямоугольника. Такое взаимное расположение вызывает ощущение незавершенности и дисгармонии. На первый взгляд кажется, что нужно передвинуть черный прямоугольнике центр серого, но это создаст ненужную симметрию;

б — улучшить взаимное расположение прямоугольников, не используя симметрию, можно с помощью *выравнивания* и взаимного «связывания» краев прямоугольников.

В абстрактной композиции формы могут выравниваться вдоль краев их контуров, и для этого подходит любая форма с ровными краями или одним ровным краем. Прямоугольная или квадратная форма предлагают для выравнивания четыре ровных края, а шестиугольник — все шесть.

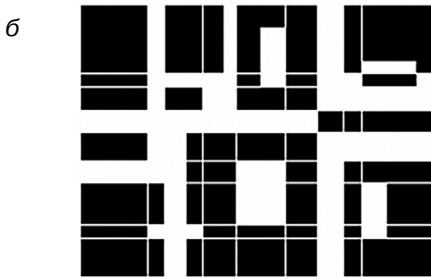
Прямые углы, если они возникают в композиции, придают ей ощущение

порядка и единства. Чем большее число углов прямоугольника выравниваются, тем большее единство возникает у него с окружающими формами.

При краевом выравнивании нужно учитывать, что неровная линия расположения форм на картинной плоскости визуально более интересна, чем ровная.



a — выравнивание краев форм относительно горизонтали (или вертикали) создает хороший группирующий эффект;



б — выравнивание на основе прямых углов создало для группы форм общую прямоугольную форму. (Светлыми линиями, показаны границы возможного нанесения цвета);



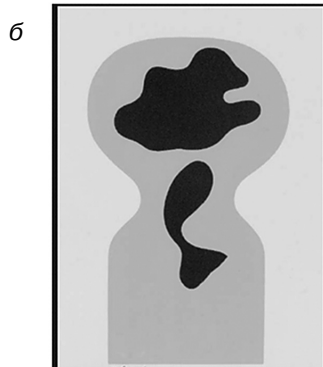
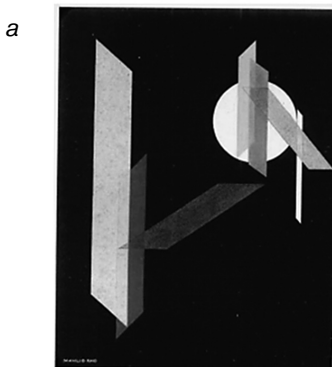
в — в работе В. Кандинского «Белое на черном № 531» (1930) (работа печатается фрагментарно) выравнивание на основе прямых углов визуально объединило квадратные и прямоугольные формы композиции в несколько групп.

**Центральное выравнивание.** На формате композиции всегда подразумеваются центральные оси, а также любые другие вертикальные и горизонтальные оси картинной плоскости. Относительно этих осей и может

возникать *центральное выравнивание* форм композиции. Этим способом могут группироваться формы любого вида с учетом расстояний их визуальных центров тяжести от оси выравнивания.

Наиболее эффективно проявляет себя центральное выравнивание на вертикальных осях, потому что они дают зрителю лучшее ощущение

баланса. Поэтому абстрактные и усложненные геометрические формы наиболее естественно и удачно группируются на вертикальных осях.

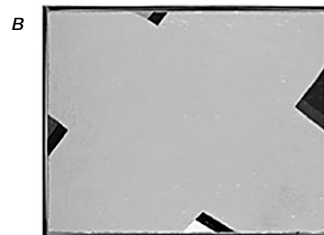
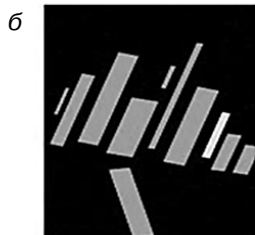
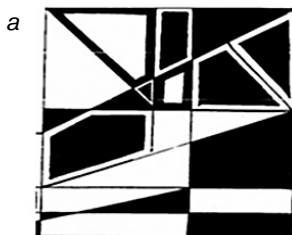


а — в работе Манлио Ро «Композиция XXIV» (1936) (работа печатается в ахроматическом виде) пять геометрических форм из восьми выровнены на основе центрального выравнивания на вертикальных осях;

б — в работе Ганса Арпа «Форма» (1956) (работа печатается в ахроматическом виде) две абстрактные формы выровнены (сбалансированы по своей визуальной тяжести) на нейтральной вертикальной оси картинной плоскости.

**Выравнивание относительно наклонных осей.** Любые формы абстрактной композиции могут выравниваться и группироваться относительно диагональных и любых наклонных

осей и линий картинной плоскости. В этих случаях могут возникать разные типы выравнивания, в которых абстракционист, как правило, использует свое внутреннее ощущение баланса.



а — в композиции возникли основные типы выравнивания: краевое, центральное и относительно наклонных осей;

б — в композиции возникли группировка и выравнивание форм относительно наклонных осей;

в — в картине Эла Хэлда «Желтое» (1956) (печатается в ахроматическом виде) четыре цветные формы, выходящие за края однородной желтой картинной плоскости, выравниваются по четырем воображаемым наклонным осям.

В заключение нужно указать, что самый мощный эффект, объединяющий формы абстрактной композиции в одну группу, возникает при

совместном и одновременном действии всех трех группирующих закономерностей — *подобия, соседства и выравнивания*.

## 2. Принципы визуального восприятия произведений изобразительного искусства

На основе *пяти* основных закономерностей, выделяют также *восемь* основных *принципов визуального восприятия* произведений изобразительного искусства. Это принципы:

- *ограничения (или отбора)*,
- *контраста*,
- *акцента*,
- *доминанты*,
- *ритма*,
- *баланса*,
- *гармонии*,
- *общего единства*.

Нужно сразу разобраться, чем являются эти принципы для абстрактного изобразительного искусства и чем они являться не могут. Эти принципы **не являются** установленными правилами типа «нужно делать только так, а не делать иначе». При творческом подходе к созданию абстрактной композиции жестких правил быть не может. **Не являются** эти принципы и общим руководством для достижения определенных целей. В отличие от рукотворных правил и руководств *принципы визуального восприятия* больше похожи на законы природы — неопровержимые, незыблемые и неизменные. В изобразительной композиции любого вида (реалистической или абстракт-

ной) независимо от воли и желания ее создателя *принципы визуального восприятия* проявляются и воплощаются через видимые формы и элементы самой композиции.

*Точно так же, как и пять закономерностей, абстракционист должен настолько глубоко прочувствовать восемь принципов визуального восприятия, так «пропитать» ими свою психику, чтобы они «хранились» в подсознании, а в процессе творчества проявлялись без обдумывания, спонтанно (самопроизвольно), непосредственно в моменты возникновения самой абстрактной композиции.*

### Принцип ограничения (отбора)

Очевидной целью создания абстрактной композиции является *привлечение внимания* (взгляда) зрителя с расчетом удерживать это внимание как можно дольше. Зрительная система человека позволяет ему визуально охватывать все, что попадает в поле его зрения. Однако все, что видит человек, не может (да и не должно!) вызывать его интерес и тем более длительно его поддерживать. Если бы мозг и психика человека были уст-

роены иначе, они были бы постоянно перегружены, утомлены и «запутаны» непрекращающимся потоком «интересных» визуальных объектов и связанных с ними эмоций. Поэтому визуальный интерес возникает у человека в первую очередь тогда, когда в поле его зрения попадают или новые, незнакомые ему визуальные объекты (особенно — с неожиданными признаками), или — уже знакомые, но внешне или внутренне организованные по-новому и поэтому вызывающие у него достаточно сильные эмоциональные реакции. Именно на этом свойстве человеческой психики — эмоционально воспринимать все новое, основан принцип *ограничения*, который называют также принципом *отбора*. Согласно этому принципу, *чтобы создать и поддерживать визуальный интерес к абстрактной композиции, нужно не утомлять, не перегружать и не «запутывать» глаз зрителя обилием цветов, визуальных форм или их излишней, неоправданной сложностью*. Зрительная система и мозг могут воспринять и сосредоточиться только на определенном количестве форм, размеров, цветов, фактур и других элементов в одной композиции.

Поэтому создатель абстрактной композиции подсознательно отбирает только те составные элементы композиции, которые наиболее эффективно и эмоционально передадут зрителю его настроение, эмоции, его отношение к тому или иному явлению окружающей жизни. Добиться этого можно только создав особую, как правило,

неповторимую композицию, которая никаким образом не должна напоминать механистическую конструкцию.

Отказ от устоявшихся эталонов художественного мышления — один из важнейших творческих принципов создателя абстрактной композиции и первый главный шаг к ее высокой ценности.

### Принцип контраста

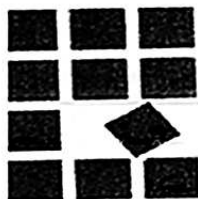
В соответствии с принципом *контраста* (от лат. *contrario* — «противоположный») у зрителя возникает повышенный визуальный интерес, когда в поле его зрения одновременно попадают два или больше объектов композиции с достаточно резко выраженными противоположными свойствами и расположенных в непосредственной близости друг от друга. Например:

- имеющие разный цвет (или разную цветовую тональность),
- имеющие разную форму,
- имеющие разные размеры,
- имеющие разное направление (месторасположение) на картинной плоскости,
- имеющие разную фактуру.

*Контрастные* сочетания могут создавать в композиции динамику, напряженность, и даже — внутренний визуальный *диссонанс* (от лат. муз. термина *dissonantia* — «несовместность», «нестройное звучание») и этим привлекать внимание зрителя, заставляя его сопоставлять одно с другим, вызывая у зрителя различные эмоциональные реакции.



а



б



в

а — в окружении форм произвольного (не геометрического) вида одна геометрическая форма обязательно будет выделяться;

б — в окружении статичных форм одна динамичная форма обязательно будет выделяться;

в — тональный контраст выделяет центральную форму.

Контрастные противопоставления могут:

- создавать между формами композиции динамичное напряжение (вплоть до конфликта!),
- подчеркивать и взаимно усиливать различные признаки и свойства объектов композиции,
- драматизировать художественно-чувственное содержание абстрактной композиции,
- увеличивать визуальное разнообразие на картинной плоскости композиции.

Одна из важных особенностей *контраста* — обеспечивать отдельным формам композиции максимальную визуальность (видимость). Чем выше *контраст*, тем сильнее выделяется форма на картинной плоскости.

Контрастные сопоставления форм и элементов абстрактной композиции могут быть очень резкими или же, наоборот, достаточно «мягкими». Такие различия называются *степенью* или же *силой контраста*. Чем выше степень контраста, тем боль-

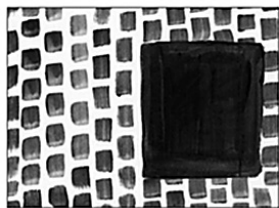
ший драматический эффект он вызывает, и чем ниже эта степень, тем ниже драматическое напряжение, которое постепенно может перейти в успокоенность. Крайней формой *контраста* является *дисгармония*, созданная автором композиции в соответствии с его чувствами и творческим замыслом.

*Контрасты*, полученные с помощью противопоставления разных цветов, могут быть достаточно сильными, но, как правило, они уступают по силе контрастам, возникающим из-за разницы цветовых тонов. Наивысшая *степень контраста* может возникать в результате разницы в цветовой тональности. В ахроматической композиции наивысший светотеневой *контраст* создает разница между черным и белым.

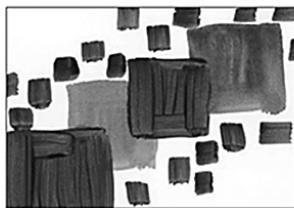
Достаточно сильные контрасты делают абстрактную композицию эмоционально активной, эстетически динамичной и могут создавать глубинное пространство. Отсутствие контрастов или же их недостаточная сила

делают композицию эмоционально пассивной, монотонной, эстетически излишне декоративной и пространственно статичной. Чтобы у зрителя возникло желание проникнуться чувствами ее создателя, в ней долж-

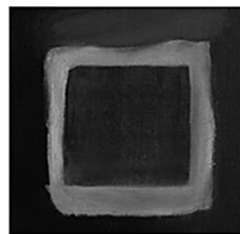
на возникнуть визуальная «игра» (или даже «борьба») противоположных сил — светлого против темного, яркого против тусклого, ровного против изогнутого, гладкого против шероховатого и т.д.



*а*



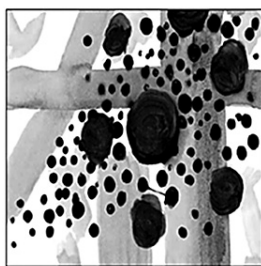
*б*



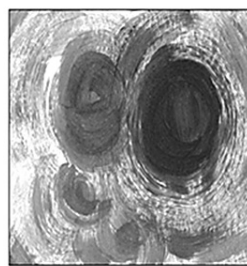
*в*



*г*



*д*



*е*

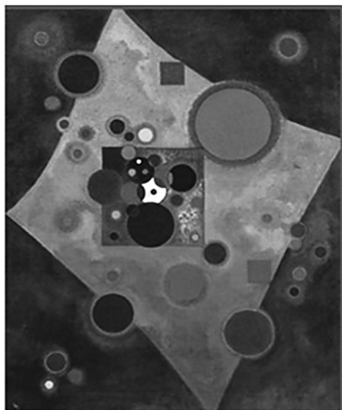
- а* — разные размеры и тональная разница создают контраст между квадратными формами;
- б* — тональная разница между четырьмя большими квадратными формами и разными размерами больших и малых квадратных форм создают серию контрастов;
- в* — разница в форме между геометрически правильными темными квадратами и геометрически неправильным светлым квадратом создают контраст, который усиливается и подчеркивается тональной разницей;
- г* — разница в форме и в размерах между большими абстрактными и малыми овальными формами, а также тональные различия создают контрастные отношения на картинной плоскости;
- д* — различия в форме, в размерах, в тональности, в месторасположении и направлении всех форм на картинной плоскости гарантированно создают сильные контрастные отношения;
- е* — если в этой композиции использовать противоположные яркие цвета и разные тональности этих цветов, то на картинной плоскости могут возникнуть цветовые и цветотональные контрасты наивысшей степени.



С точки зрения психологии принцип *контраста* основан на факте, что противоположности вызывают в мозгу человека повышенный интерес потому, что они являются главным признаком основных природных процессов, протекающих вокруг человека, а также — признаком и самой биологической жизни. Мужское и женское начала в мире живой природы, молодость и старость, тепло и холод, свет и тьма, огонь и вода, вода и суша — все эти и многие другие противоположности являются основой и признаками движения живой и неживой материи в окружающем нас мире.

### Принцип акцента

В соответствии с принципом *акцента* (от лат. *accentus* — ударение), который довольно тесно связан с принципом *контраста*, у зрителя возникает повышенный визуаль-



Участки *акцента* в абстрактной композиции могут возникать также

и от действия *контраста* достаточной силы и резкости. ный интерес, когда в поле его зрения попадают один или несколько объектов композиции, художественно выделенных таким образом, что они кажутся ему более интересными и значимыми по сравнению с другими близлежащими объектами. Такие «подчеркнутые» участки композиции называются участками или областями *акцента*.

Повышенное внимание зрителя к определенному объекту или определенной части абстрактной композиции достигается разными способами. Например:

- месторасположением объекта в композиции в ее *композиционном центре*,
- увеличением размеров объекта,
- искажением вида формы объекта,
- яркостью цвета или цветотональной разницей,
- большей или меньшей детализацией формы объекта.

В композиции «Акцент на розовом цвете» (В. Кандинский, 1926) художественный акцент достигается сразу несколькими способами: увеличением размера ромбовидной формы, искажением ее геометрической правильности, особым месторасположением этой формы на картинной плоскости и использованием противоположных цветов — розового для ромбовидной формы и темно-синего для общего фона. (Работа печатается в ахроматическом виде.)

и от действия *контраста* достаточной силы и резкости.

## Принцип доминанты

Принцип *доминанты* (от лат. *dominantis* — господствующий) является дальнейшим развитием принципов *контраста* и *акцента*. Цель абстрактной композиции выразить и передать зрителю определенные мысли, идеи, настроения, чувства. Однако объекты (элементы композиции), возникающие в результате этого на картинной плоскости не должны вызывать у зрителя одинаковый визуальный интерес и одинаковые по силе эмоции. В гармоничной и целостной абстрактной композиции должно быть что-то наиболее важное, заметное и поэтому — визуально более интересное. Известно, что контрасты противоположных сил — объектов и элементов композиции — подчеркивают и усиливают характерные качества друг друга. В то же время они могут взаимно себя ослаблять и даже уничтожать. Например, если светлые и темные участки занимают в композиции примерно одинаковую площадь, они будут визуально «бороться» друг с другом, стараясь привлечь к себе внимание зрителя. Но так как визуальные силы этих двух противоположностей примерно равны, то зритель, вместо интересной «борьбы» двух контрастных тонов, будет воспринимать лишь усредненный серый тон. Ударный эффект «светлое против темного» будет нейтрализован.

Принцип *доминанты* помогает найти правильное соотношение *контрастов*, *акцентов* и противо-

положных сил в абстрактной композиции и эффективно «выплеснуть» их на картинную плоскость. Согласно этому принципу «игра» или даже «борьба» в композиции *контрастов* и противоположных визуальных сил должна закончиться «победой» одного из *контрастов* или же одной из противоположных сил (например, светлый или темный оттенок), которые должны выделиться и стать *доминантной*, т.е. более важными, господствующими. А другая противоположная визуальная сила или *контраст* должны подчеркивать, оттенять, придавать наибольшую выразительность *доминантной* силе или *доминантному контрасту*. Другими словами, в композиции нежелательно идеальное равенство противоположных сил, так как восприятие зрителя будет подсознательно требовать, чтобы в борьбе этих сил был определен победитель, чтобы визуальный конфликт был завершен, и одна из сил стала в композиции главной — *доминантной*.

**В абстрактной композиции роль доминанты получает тот объект композиции с помощью которого и через который создатель композиции стремится передать свои главные чувства, ощущения, настроения, мысли и идеи.**

*Доминантными* могут стать любые объекты композиции. Доминантные объекты принято называть *доминантой композиции*. Такой *доминантой* может стать один из *акцентов*, если его визуальная сила в композиции будет наивысшей.

Рассматривая принцип *доминанты* с точки зрения его основной роли при возникновении абстрактной композиции, можно сделать вывод, что этот принцип указывает на необходимость возникновения в композиции определенных и, как правило, неравноценных пропорций при использовании визуальных контрастов и противоположностей.

Роль *доминанты* в композиции достаточно важна и многообразна. *Доминанта* легко выявляет взаимный визуальный вес объектов композиции, лучше организует пространство картинной плоскости. Очень часто *доминанта*, привлекая внимание зрителя, определяет первоначальное направление, а затем и продолжение движения его взгляда по картинной плоскости. Поэтому *доминанта* композиции довольно тесно связана с понятием *композиционный центр* композиции. Как правило, на картинной плоскости вокруг *доминанты композиции* возникает область, которая привлекает внимание зрителя в первую очередь и вокруг которой создается своеобразный центр повышенного визуального интереса. Эта область называется *композиционным центром* композиции. Композиция, в которой возникли *композиционный центр* и *доминанта*, намного художественней и интересней. Как правило, воплощение идеи абстрактной композиции начинается с того места на картинной плоскости, откуда начнется и будет развиваться все визуальное «действие». *Доминанта* и *композиционный центр*

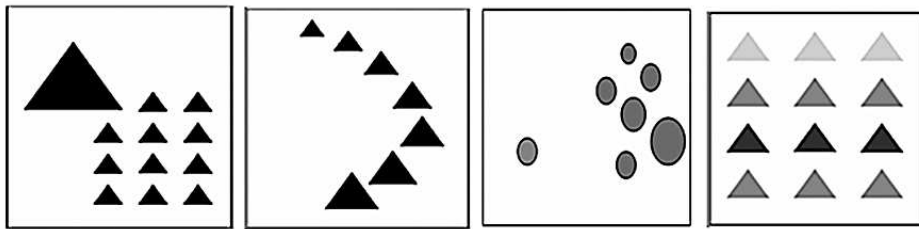
являются тем «сердцем», с помощью которого абстракционист стремится передать зрителю свои главные чувства, мысли и идеи. Взгляд зрителя привлекает к *доминанте* чаще всего: ее *размеры, форма, цвет, цветовая тональность, местоположение на картинной плоскости*. Особенно эффективно их совместное действие. Доминантный объект выделяют и подчеркивают также более четкая детализировка и более сильные контрасты, чем у других объектов.

Если абстрактная композиция не имеет ясно выраженного *композиционного центра* и *доминанты*, то самым важным местом на картинной плоскости становится ее центральная область. Это место, на которое взгляд зрителя попадает в первую очередь, и, следовательно, любой объект в центре сразу привлечет его внимание. Чем дальше объекты от центра, тем менее становятся заметными. Однако по мере приближения объектов к внешним краям формата они делаются несколько более заметными, потому что они начинают соотноситься уже с самим форматом, который всегда является доминантной формой любой композиции. Еще больше заметны объекты композиции, контуры которых накладываются на края формата и частично эти края перекрывают. (Другими словами, объекты композиции находятся в соседстве с краями формата по типу «оверлэппинг»).

Как правило, в абстрактной композиции без доминанты все ее объекты визуально приблизительно равноценны и создают на картинной

плоскости единый ансамбль. Однако в любом случае, абстрактные композиции без доминанты явно, а иногда и чрезмерно, тяготеют к декоративности. Композиция намного выразительней и интересней, если она содержит *доминанту* и соответственно *композиционный центр*.

*Доминанта и композиционный центр* в абстрактной композиции могут возникать в силу разных причин. Однако в любых случаях для этого на картинной плоскости должны возникнуть особые выделения, подчеркивания и оттенки доминантного объекта.



*а* — если размеры одного из объектов композиции больше (или меньше), чем размеры остальных, он становится доминантой и композиционным центром одновременно.

*Указание.* Большой размер всегда сделает объект заметным. Однако слишком большая разница в размерах объектов может привести к дисбалансу всей композиции. Поэтому размер объекта композиции нужно рассматривать как относительный признак.

*б* — объекты одинаковой формы с последовательно изменяющимися размерами гарантированно приводят взгляд зрителя к доминанте;

*в* — в первую очередь взгляд привлекает группа кругов. Но почти сразу взгляд переходит к отдельно расположенному (изолированному) кругу. Таким образом, изоляция одной формы от остальных не всегда превращает ее в доминанту композиции, однако, как правило, делает ее более заметной, выделяет ее;

*г* — три наиболее темных объекта (второй ряд снизу) за счет своего большего визуального «веса» создают на картинной плоскости композиционный центр. Хотя взгляд, как правило, следует за светом, он может тем не менее в первую очередь направляться к объекту, который темнее окружающих его объектов. Поэтому композиционный центр может возникать вокруг одного или нескольких самых светлых или же, наоборот, самых темных объектов композиции.

Разница в цвете (особенно с противоположными цветами) — это, как правило, гарантия возникновения доминанты и композиционного центра.

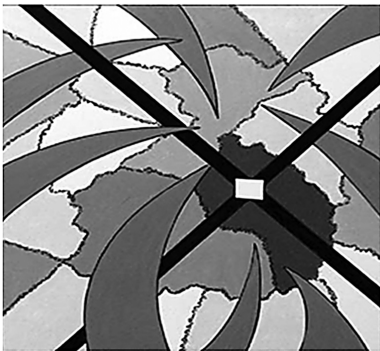
Объект композиции самого яркого цвета (также как и объект самого тусклого цвета) будет привлекать взгляд зрителя в первую очередь.

Если на картинной плоскости большинство форм расположено горизонтально, то одна вертикальная

форма будет выделяться как доминанта или даже как композиционный центр.

Если форма имеет произвольный вид или же наоборот — геометрический, и находится в окружении одинаковых форм другого вида, она привлечет взгляд зрителя в первую очередь. Однако контраст, за счет разницы вида форм, менее сильный, чем контраст, который может возникнуть от разницы в размерах или от разницы в цветовой тональности.

Направлять взгляд зрителя к *доминанте* могут также направляющие и ведущие линии, которые «вводят» взгляд на картинную плоскость, направляют его к *доминанте*, а затем дают возможность рассмотреть всю композицию. Действие направляю-

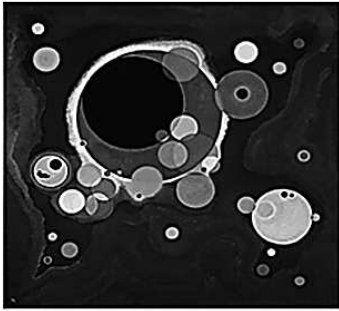


Если на картинной плоскости возникла вполне очевидная доминанта, с помощью которой и через которую художник-абстракционист передаст свои главные чувства, ощущения, настроения и мысли, то все остальные объекты и элементы композиции должны возникать в виде своеобразного «эха», «отклика» на эту доминанту. Принцип *доминанты* не обязательно подразумевает присутствие в композиции только одной доминанты, хотя

щих линий, ведущих взгляд к *доминанте* или какому либо другому объекту, наиболее эффективно, если они начинаются в левом углу формата. Это связано с тем, что большинство зрителей начинают осмотр композиции с левого нижнего угла, и этим делают его лучшим местом для начала ведущей линии. Если же ведущая линия начинается в правой стороне формата, то это может вывести взгляд зрителя за пределы композиции. **Очень неудачное начало направляющих линий — точно из угла формата.** В этом случае они могут создавать иллюзию «стрелы», указывающей взгляду выход из картинной плоскости.

Доминанта композиции — маленький светлый прямоугольник, и композиционный центр — наиболее темная абстрактная форма, окружающая доминанту, возникли сразу по нескольким причинам: разница в форме и размерах, разная тональность, расположение доминанты на пересечении двух черных наклонных направляющих линий.

бы потому, что если в композиции выделен только один объект и нет второго и других визуально интересных объектов, к которым взгляд зрителя переходит естественным образом, то это может создавать ощущение незаконченности композиции. Главная роль наиболее важных после доминанты объектов композиции: подчеркивать и оттенять доминанту; при необходимости визуально ее уравновешивать, создавать в композиции



а



б



в

а — на картине В. Кандинского «Несколько кругов» (1926) (печатается в ахроматическом виде) доминантой является наиболее темный круг, находящийся в отношениях соседства по типу «оверлэппинг» с более светлым и наиболее крупным кругом. Вокруг доминанты возникает композиционный центр.

Указание. Круг — визуально особо мощная форма, и если он или какая-либо другая форма оригинального вида становятся доминантой, то могут не только задержать на себе взгляд зрителя, но и «помешать» ему свободно передвигаться по картинной плоскости композиции.

б — в цветной композиции Роя Лихтенштейна «Американские индейцы, тема II» (резьба по дереву, 1980) (печатается в ахроматическом виде) доминантой является светлый овал с темной спиралью, вокруг которой возникает композиционный центр — четыре ступенчатых прямоугольника, находящиеся с доминантой в отношениях соседства по типу «оверлэппинг»;

в — в композиции «Черное на сером» черный круг вместе с окружающим его симметричным узором, являются одновременно доминантой и композиционным центром.

динамику и разнообразие; визуально «подталкивать» зрителя после осмотра доминанты к дальнейшему осмотру композиции. Например, чтобы взгляд легко перешел к следующему после доминанты объекту, этот второй объект должен оказаться с доминантой в отношениях *соседств* или *подобия*, т.е. подчиняться рассмотренным выше, группирующим закономерностям визуального восприятия. Объект, на который направлена *доминанта* композиции, может быть по закономерности *продолжаемости* замечен после нее

следующим. (Эта закономерность для нужного направления взгляда зрителя требует внимательного и аккуратного подхода.)

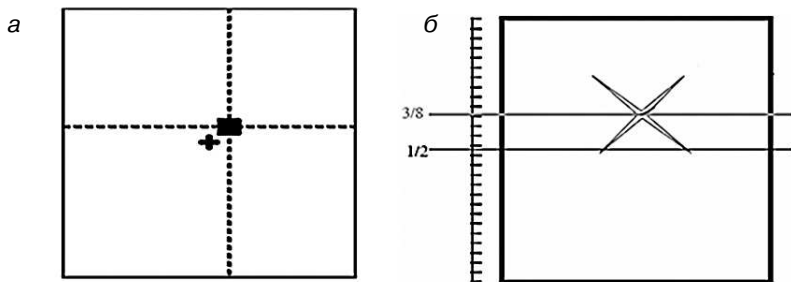
Объект, который имеет с *доминантой* композиции одинаковую *фактуру*, возможно, будет замечен следующим.

Месторасположение на картинной плоскости менее важных и визуально менее интересных объектов вблизи доминанты не должно мешать первоначальному направлению взгляда к доминанте.

Если это не противоречит отображаемым чувствам или же созревшему творческому замыслу автора композиции, то для создания особо эффектных и визуально выигрышных доминанты и композиционного центра их можно разместить в области *визуального центра* формата. Понятие «*визуальный центр*» формата — это главным образом понятие геометрическое, и совсем не то же самое, что «*геометрический центр*» или «*композиционный центр*». По отношению к геометрическому центру формата любой композиции его *визуальный центр* лежит несколько выше и чуть правее, и является для зрителя естественной точкой фокусирования взгляда. (Это связано с тем, что мозговые центры, отвечающие за визуальный, музыкальный и эмоциональный виды памяти, а также за силу воображения и твор-

ческие способности, расположены в правом полушарии головного мозга, в то время как в левом полушарии расположены центры языковой и математической памяти.) Картины в залах музеев развешиваются с учетом расположения естественного *визуального центра* их форматов, и тогда такая высота картин над полом называется «музейной высотой».

Поэтому, чтобы визуально выделить и подчеркнуть доминанту и центр композиции, их всегда лучше располагать несколько в стороне от геометрического центра или от самой середины формата картинной плоскости. А если доминанту или центр композиции расположить непосредственно в *визуальном центре*, то это сделает их особо привлекательными. Этот художественный прием исключительно мощно усиливает в композиции визуальный эффект доминантной формы.



а — геометрический центр (показан «крестиком») и истинный визуальный центр (показан прямоугольником) формата любой композиции;

б — при более точном определении визуального центра формата считают, что он лежит на расстоянии  $\frac{3}{8}$  по боковой стороне от верхней стороны формата и несколько правее от его середины.

### Указания.

1. Размещать доминанту или композиционный центр непосред-

ственно в визуальном центре формата можно только тогда, когда для этого есть особые причины.

Дело в том, что доминанта станет тогда настолько визуально привлекательной, что может помешать взгляду зрителя передвигаться дальше, и композиция потеряет часть своей «ударной» силы.

2. Размещение доминанты или композиционного центра строго в геометрическом центре формата композиции будет, как правило, всегда наименее удачным.

Существуют методы, помогающие выработать внутреннее чувство подсознательного (спонтанного) выбора месторасположения доминанты композиции и композиционного центра. В процессе творчества месторасположение доминанты и композиционного центра в абстрактной композиции происходит в основном спонтанно, подсознательно под влиянием отображаемых в композиции субъективных чувств автора. Однако наряду с этим на выбор месторасположения на картинной плоскости доминанты и композиционного центра существенно влияют объективные психофизиологические законы визуального восприятия мозгом художника и зрителя произведений изобразительного искусства. На этой объективной основе в художественной практике сложился ряд соответствующих формальных (технических) правил. Подавляющее большинство из них в той или иной степени основано на так называемом законе «золотого сечения», который был хорошо известен и плодотворно использовался великими мастерами

изобразительного искусства уже в раннем Средневековье. Самыми главными и наиболее известными из этих правил являются: правило «золотой пропорции», правило третьей (деления на трети), правило двух прямоугольников, правило пяти долей, правило «золотого прямоугольника», которое иногда называют правилом «золотого формата». Все эти правила основаны на одной из психофизиологических закономерностей визуального восприятия, в соответствии с которой при прочих равных условиях объекты композиции, смещенные от ее центра и центральных осей на определенное расстояние, вызывают у зрителя больший визуальный интерес. Поэтому главная цель всех этих формальных правил состоит в разделении на картинной плоскости геометрического центра формата и композиционного центра.

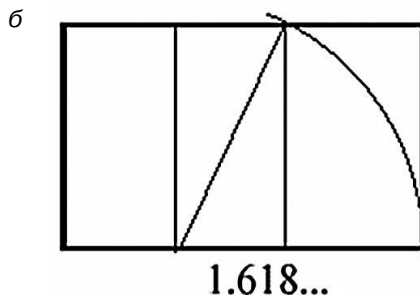
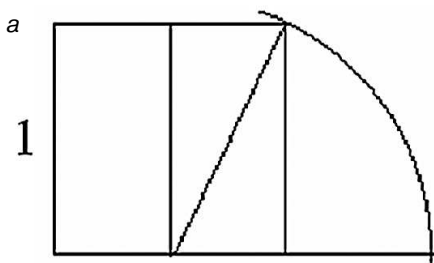
Однако при творческом подходе к созданию абстрактных композиций нужно понимать, что эти формальные технические правила не являются ни строгими правилами, ни тем более — догмами. Это доказывают многие интересные и высокохудожественные композиции. И все же эти формальные правила вполне можно считать проверенным и полезным практическим руководством.

*Правило «золотого прямоугольника» («золотого формата»).* В соответствии с этим правилом для размещения будущей композиции выбирается прямоугольный формат с отношением короткой сторо-



ны к длинной в пропорции **1: 1,618**, что равно пропорции «золотого сечения».

На практике для построения «золотого формата» используется удобный геометрический способ.

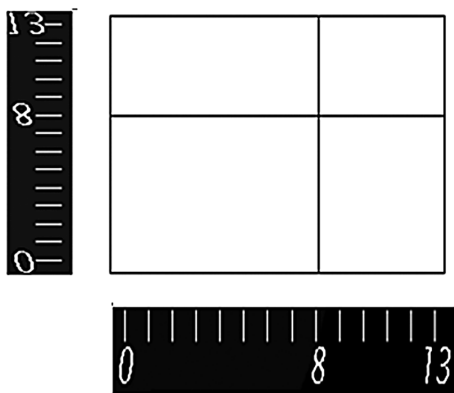


**а** — строится квадрат, сторона которого выбирается равной короткой стороне формата будущей композиции;

**б** — квадрат делится пополам, и диагональ одной из его половин откладывается на продолжении горизонтальной стороны квадрата. У построенного прямоугольника короткая сторона будет относиться к длинной стороне в пропорции «золотого сечения», равной **1: 1,618...**

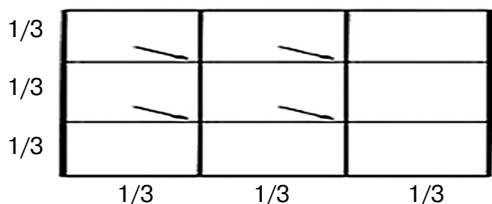
На формате «золотого прямоугольника» объекты и элементы композиции могут располагаться, как в соответствии с предыдущими формальными правилами, так и свободно, полностью в соответствии с чувствами и настроениями создателя композиции.

*Правило «золотой пропорции».* Это правило с наибольшей точностью соответствует закону «золотого сечения», так как оно математически точнее всего соответствует главной пропорции этого закона, равной **1: 1,62** (точнее, **1: 1,618...**).



Длинная и короткая стороны прямоугольного формата делятся на тринадцать равных долей. Восьмое деление, как с одной, так и с другой стороны, будут определять положение точки предпочтительной для доминанты или композиционного центра.

*Правило третьей (деления на трети).* Это правило является упрощенным вариантом правила «золотой пропорции».



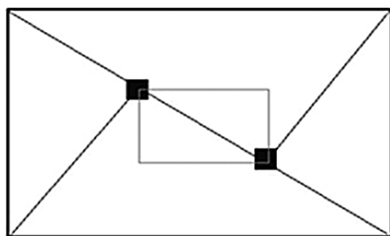
*Примечание.* В реалистической живописи очень часто на одной из двух горизонтальных линий, определенных согласно правилу деления на трети, располагают линию горизонта.

*Правило двух прямоугольников.* Это правило достаточно точно соответствует правилу «золотой пропорции» и может удачно использоваться для выбора месторасположения

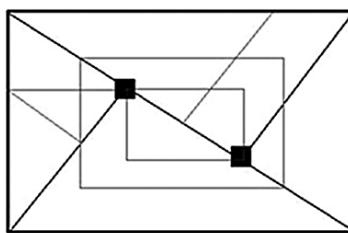
лотой пропорции», и не совсем точно соответствует закону «золотого сечения».

Формат будущей композиции, делится по вертикали и по горизонтали на три равные части. Участки формата, близкие к четырем точкам пересечения линий деления, являются предпочтительными для размещения на картинной плоскости доминанты, композиционного центра и акцентированных (подчеркнутых) объектов.

доминанты или композиционного центра будущей композиции, а также — и объекта второго по значению после доминанты.



*а*



*б*

*а* — из двух углов прямоугольного формата опустить на его диагональ два перпендикуляра. В точках пересечения двух перпендикуляров с диагональю формата построить малый прямоугольник, четыре угла которого будут предпочтительными точками для размещения доминанты или композиционного центра будущей композиции;

*б* — продолжить более длинную сторону найденного малого прямоугольника до ее пересечения с боковой стороной формата. Из полученной точки пересечения опустить перпендикуляр на прямую (первый перпендикуляр в пункте «а»), соединяющую углы формата и малого прямоугольника. С помощью полученной новой точки пересечения построить новый средний прямоугольник. Четыре угла этого среднего прямоугольника являются предпочтительными для размещения объекта композиции — второго по значению после доминанты, а также других акцентированных (подчеркнутых) объектов композиции.

## Принцип визуального ритма

*Ритм* (от греч. *ритмос* — «течение») это то, с чем человек рождается, живет и ежечасно сталкивается в повседневной жизни. Биение сердца (пульс), дыхание, сон и бодрствование, промежутки между приемами пищи — все без исключения физиологические процессы в теле человека протекают *ритмично*. С точки зрения физики *ритм* — это естественный признак всеобщего движения живой и неживой материи во Вселенной. И поэтому органы чувств человека — в первую очередь слуховая и зрительная системы подсознательно и автоматически реагируют на присутствие или же, наоборот, на отсутствие *ритма* в явлениях окружающего мира.

«Словарь русского языка» (изд. АН СССР, 1981) так определяет понятие *ритма*: «Ритм — чередование каких-либо элементов (звуковых, речевых, визуальных и т.п.), происходящее с определенной последовательностью, частотой». Самыми наглядными примерами визуальных *ритмов* в их наиболее чистом виде могут служить древнеегипетские и древнегреческие *орнаменты* (от лат. *ornamentum* — «украшение»).

Отсутствие *ритма* в тех явлениях, в которых *ритм* привычно ожидается, вызывает отрицательные эмоции. Например, когда танцоры на сцене сбиваются с *ритма* танца, то первым естественным чувством зрителей будет желание отвернуться. И точ-

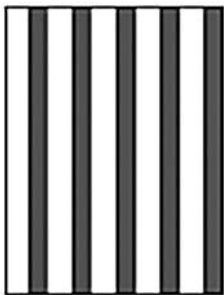
но так, как ухо слушателя подсознательно воспринимает *ритм* музыки, глаз зрителя подсознательно воспринимает *визуальный ритм* в абстрактной композиции. Каким же образом понятие *ритма*, которое связано с движением во времени, применяется к произведениям изобразительного искусства, которые во времени не движутся? В изобразительном искусстве объекты композиции действительно не движутся во времени, но воспринимая эти объекты визуально, по ним движется взгляд зрителя. Таким образом, *ритм в произведениях изобразительного искусства возникает в результате визуального ощущения движения*. Можно дать достаточно точное определение понятию — «ритм в изобразительной композиции». «*Ритмичность — это последовательная и размеренная повторяемость одного или нескольких объектов композиции или их частей, или же — каких-либо свойств этих объектов (форма, размеры, цвет, оттенок, фактура и т.д.), в результате которой при визуальном восприятии этих объектов возникает ощущение ритмичного движения*».

Возникновение *ритмичности* на картинной плоскости абстрактной композиции происходит по разным причинам.

Размеренное повторение в композиции одного цвета (в более сложных вариантах — различных оттенков одного цвета) — это один из распространенных видов визуальной *ритмичности*. Однако повторы в компо-

зиции могут создаваться не только для возникновения определенного ритма. Например, цвет, который повторяется в разных местах композиции, может увеличивать ее экспрессивность.

Самые различные изменения в композиции: от светлого тона через «средние» тона к темному, от яркого цвета к такому же, но тусклому, от объекта большего размера к подобному объекту, но меньшего размера (или же — наоборот), от объекта одной формы к подобному объекту, но с измененной формой и т.д., если эти изменения возникают на картинной плоскости размеренно и последовательно, они могут создавать визуальную *ритмичность* и визуальное движение. Использование в определенной последовательности родственных цветов (например, «желтый, желто-зеленый и зеленый») может создавать в композиции визуальный ритм.



*Прогрессирующий ритм.* Этот ритм возникает под влиянием более сложных внутренних чувств, когда абстракционист последовательно изменяет формы, размеры,

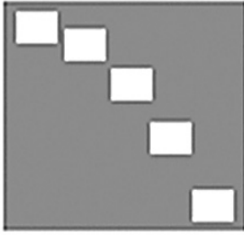
Художники прошлых столетий очень удачно, хотя и не совсем полно, выражали многогранность понятия «*ритм в композиции*» всего лишь тремя словами: «Ритм — это разнообразное повторение».

При создании абстрактных композиций под влиянием чувств и настроений, испытываемых их создателями, может возникать довольно много различных видов *визуального ритма*. Главное различие между ними заключается в том ощущении, которое возникает при их визуальном восприятии.

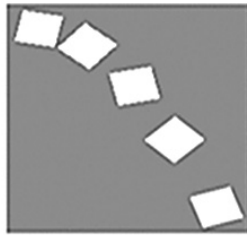
*Регулярный ритм.* Этот ритм возникает, когда абстракционист, желая передать покой и умиротворенность, подсознательно использует одинаковые (или почти одинаковые) расстояния (интервалы) между объектами на картинной плоскости, а сами объекты идентичны или же имеют подобные форму и размеры. Этот вид ритма для абстракции недостаточно интересен.



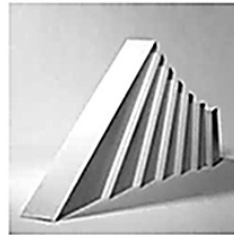
цвет объектов, а также — изменяет интервалы между ними или их расположения на картинной плоскости. Этот вид ритма визуальнее более интересен.



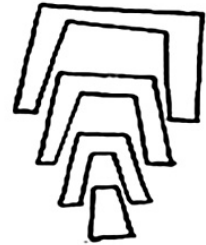
*а*



*б*



*в*



*г*

- а* — равномерный сдвиг квадратных форм с последовательным изменением расстояния между ними. В результате возникает ощущение ритмического движения;
- б* — последовательный сдвиг подобных форм с увеличением расстояния между ними и одновременным изменением положения (поворотом) каждой следующей формы. В результате возникает ощущение ритмического движения;
- в* — последовательное уменьшение наклона и размера подобных форм. В результате возникает ощущение ритмического движения;
- г* — последовательное изменение размеров подобных форм с одновременным их поворотом. В результате возникает ощущение ритмического движения.



Разные виды ритма в работе Сони Делоне «Расцветенный ритм» (1958), (печатается в ахроматическом виде) придают композиции динамизм, разнообразие и визуальный интерес.



Абстрактная композиция увеличивает свое художественное разнообразие и приобретает больший интерес, когда в ней используются сразу несколько видов ритмического движения. Например, регулярный ритм вместе с прогрессирующим.

*Текущий ритм (напоминающий течение реки).* Этот ритм возникает, когда в композиции последовательно и плавно изменяются линии, цвета,

цветовые тональности, что дает ощущение непрерывного движения. Этот вид ритма по своей природе, как правило, очень органичен для абстракции.



Две композиции Джорджи О Кифф дают примеры использования текущего ритма. (Работы печатаются в ахроматическом виде).

*Ритм «стаккато» (от итал. staccare — «отрывать»).* Этот ритм возникает под влиянием сильных внутренних чувств абстракциониста, неудержимо рвущихся в создаваемую

композицию. Он отличается часто меняющимися повторами форм, линий или цвета, что создает сложное визуальное движение: с ускорениями, замедлениями и рывками.



а

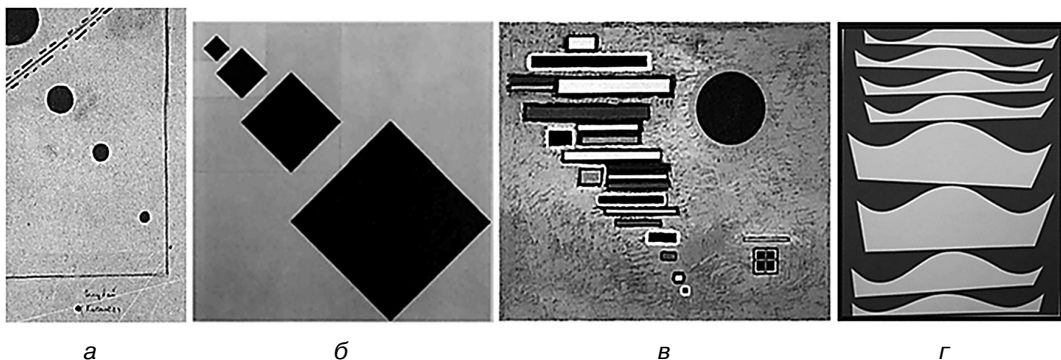


б

а — схематичные изображения ритма «стаккато»;

б — «Композиция с круговыми формами» Софи Тойбер-Арп (1935).

В работе Софи Тойбер-Арп однородные геометрические формы при одновременном действии прогрессирующего ритма и ритма «стаккато» создают на картинной плоскости яркую эмоциональную динамику. (Работа печатается в ахроматическом виде.)



Примеры использования ритма в работах известных мастеров.  
(Работа К. Малевича печатается фрагментарно в авторском варианте, остальные три — в ахроматическом виде).

а — «Голубой космос». К. Малевич, 1917;

б — «Арифметическая композиция». Тео ван Дусбург, 1930;

в — «Неравное». В. Кандинский, 1932;

г — «Композиция». Софи Тойбер-Арп.

Абстрактная композиция, в которой возникает визуальная ритмичность в нескольких видах (например, сочетание текущего ритма и ритма «стаккато»), легко воспринимается зрителем. Взгляд активно следует за ритмически повторяющимися объектами, потому что визуальный ритм эмоционально родственен ритму музыки и танца. Поэтому одним из наиболее ярких чувственных выражений ритма в абстракции является отображение чувств, возникающих при звуках музыки, при виде танца или во время танца.

**Общее указание.** Согласно принципу ограничения (отбора) в одной композиции не должно возникать слишком много ритмов, особенно однообразных.

### Принцип визуального композиционного баланса

Принцип *визуального баланса* (от лат. *bi-lance* — уравнивание, равновесие) основан на закономерностях визуального восприятия, и подсознательно заставляет взаимно размещать объекты и элементы на картинной плоскости абстрактной композиции в соответствии с чувствами автора и эстетикой художественной формы. В более глубоком понимании принцип *баланса* тесно связан с распределением визуального интереса каждого объекта и элемента композиции на ее формате, и помогает найти правильный ответ на вопрос: **что есть где** в конкретной композиции?

Чувство *баланса* (или же, наоборот, — *дисбаланса*) является врожденным чувством, с помощью которого человек может стоять, ходить, ездить на велосипеде и, постоянно сталкиваясь с такими физическими свойствами окружающих объектов как масса и вес, может, вообще, существовать в окружающем его мире.

При создании абстрактных композиций художник постоянно использует собственное чувство баланса, так как баланс в произведениях изобразительного искусства (особенно, в объемных произведениях, например, в скульптуре) очень похож на баланс в жизни. Естественное физическое чувство баланса помогает *баланси́ровать* (эффективно распределять) в композиции визуальную информацию, несмотря на то, что для объектов, изображаемых в композиции, такие физические свойства как масса и вес могут быть только воображаемыми. Поэтому в композициях вместо естественного физического баланса создается иллюзия баланса, так называемый *визуальный баланс*. При этом воображаемые массу и вес объектов и элементов композиции называют *визуальной тяжестью* или *визуальным весом*. Изменение размеров объектов,

как правило, изменяет их визуальный вес (тяжесть) в композиции. Поэтому большие размеры объекта делают его визуально более важным, подчеркивают и «приближают» к зрителю.

Что же должно быть сбалансировано в любой абстрактной композиции? Самый короткий ответ таков: сбалансированным должен быть **визуальный интерес** объектов композиции. Общность понятий *визуальный интерес* и *визуальный вес* хорошо поясняет следующий пример. Если маленький объект явно оригинальной формы находится рядом с большим объектом простой геометрической формы, то оба объекта могут выглядеть сбалансированными. Форма маленького объекта имеет больший *визуальный интерес*, чем форма большого, и поэтому маленький объект может значительно увеличить свой *визуальный вес*. Разные формы и размеры, разные цвета и цветовые тональности, разные фактуры и другие свойства объектов композиции создают (или придают) им разные степени интереса, другими словами, разный визуальный вес. И поэтому все эти свойства объектов композиции могут успешно создавать композиционный баланс.



1

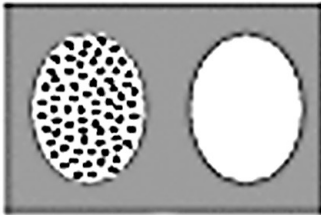
Большая форма визуально тяжелее, чем форма меньшего размера.





2

Темная форма визуально тяжелее, чем светлая форма такого же размера.



3

Форма, имеющая фактуру, визуально тяжелее, чем гладкая форма такого же размера.



4

Сложная форма визуально тяжелее, чем простая форма такого же размера.



5

Две или более формы малого размера могут сбалансировать одну большую форму.



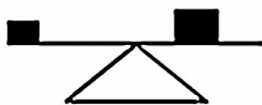
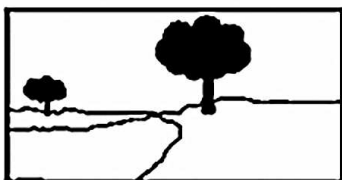
6

Темная форма малого размера может сбалансировать большую светлую форму.

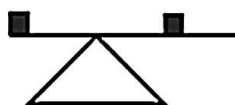
**Балансирование абстрактной композиции** — это распределение визуального интереса объектов композиции в зависимости от выражаемых ими чувств. В самом общем виде композиционный баланс нужно рассматривать как видимое и чувственно ощущаемое зрителем равномерное распределение общей визуальной тяжести (веса), иначе, визуального интереса объектов композиции между отдельными ее частями.

Наиболее легко баланс в композиции возникает при изменении местоположения ее объектов на картинной плоскости. Можно даже считать, что композиционный баланс почти

напрямую зависит от расположения объектов на картинной плоскости. Но при этом нужно учитывать, что при одинаковых формах и размерах темные, а также яркие или же более «плотно» окрашенные объекты и элементы композиции, имеют больший визуальный вес, чем светлые, тусклые и нейтральные, а также окрашенные менее «плотно» («прозрачные»). Кроме того, так называемые «теплые» цвета (например, красный, желтый, оранжевый) визуально увеличивают, расширяют объект или участок композиции, а «прохладные» цвета (например, голубой) их уменьшают.



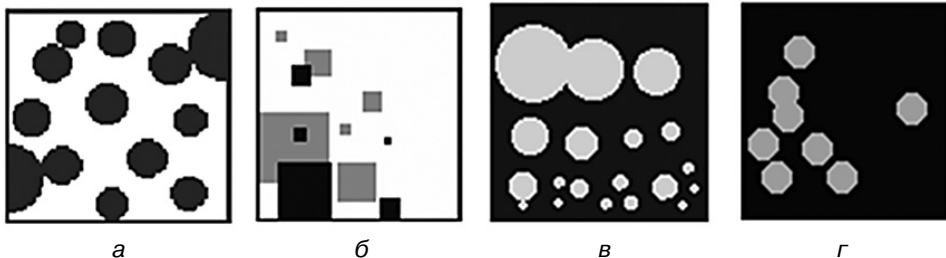
а



б

а — визуальный баланс двух объектов одинакового цвета, но разного размера, и имеющих поэтому, разный визуальный вес, возникает в связи с разными расстояниями этих объектов от вертикальной оси формата: меньшего расстояния для большого объекта и большего расстояния для малого объекта. Балансировка возникает из-за взаимного месторасположения объектов;

б — визуальные веса большого светлого и малого темного объектов примерно одинаковы, так как визуальный вес малого объекта увеличился за счет темного цвета. В результате визуальный баланс этих двух объектов может возникать на равных, или почти равных, расстояниях от вертикальной оси формата. Балансировка возникает из-за разницы в цвете объектов.



- а — неудачное маловыразительное расположение объектов композиции и плохой композиционный баланс;
- б — художественно удачное расположение объектов композиции, но плохой композиционный баланс;
- в — художественно неудачное расположение объектов композиции, но хороший композиционный баланс;
- г — художественно удачное расположение объектов композиции и хороший композиционный баланс.

В создании композиционного баланса могут участвовать любые изобразительные средства: форма, размер, цвет, цветовая тональность, фактура, месторасположение и направление объектов на картинной плоскости. Например, один большой объект может сбалансироваться (визуально уравновеситься) несколькими объектами различной формы и маленьких размеров. В этом слу-

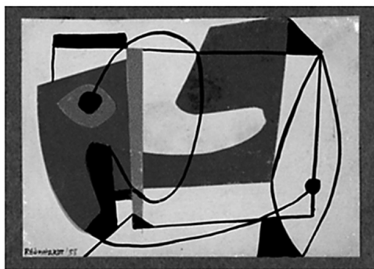
чае можно также говорить об одной большой *доминантной* форме, выражающей главное чувство, которую подчеркивают, оттеняют и одновременно уравнивают несколько меньших форм. Или же, например, нейтрально окрашенный объект большого размера может сбалансироваться объектами меньшего размера, окрашенными более насыщенными цветами.



Примеры композиционного баланса в работах известных мастеров. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

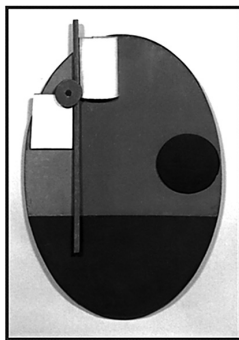
- а — «Композиция» (Ганс Арп). Более темные абстрактные формы уравнивают светлые абстрактные формы, также и за счет своего расположения в композиционном центре;

б



б — «Композиция» (Эд Рейнхардт).  
Две большие абстрактные темные  
формы взаимно уравнивают  
друг друга и обеспечивают общий  
композиционный баланс;

в



в — «Композиция» (Курт Швиттерс,  
1923). Нижний темный полуовал  
меньшего размера уравнивает  
более светлый полуовал большего  
размера. Темный круг справа уравнивает  
четыре более светлые  
формы, расположенные слева.



а

б

в

г

Учебные примеры композиционного баланса. (Работы печатаются в ахроматическом виде).

а — композиция из группы объектов геометрической формы сбалансирована разницей форм, тональной разницей и месторасположением объектов на картинной плоскости. Доминанта композиции — горизонтальный прямоугольник наиболее светлой тональности;

б — самый большой прямоугольник (доминанту композиции) уравнивают прямоугольные и квадратные формы разных размеров, которые визуально подчеркивают доминанту;

в — семь подобных форм сбалансированы взаимным месторасположением и разницей тональностей;

г — композиция сбалансирована формами разного вида, разными размерами форм и тональной разницей.

Таким образом, ясно, что не существует каких-либо особых правил или ограничений для создания и возникновения визуального баланса в абстрактной композиции. Как раз в отсутствии таких правил и заключается привлекательность абстрактного творчества. Удачно возникший композиционный баланс не позволяет композиции быть статичной и поверхностной. Он создает у зрителя ощущение визуального напряжения, активности, движения, и этим вызывает повышенный интерес. Явно недостаточный, визуально «невнятный» баланс этот интерес снижает. Полное отсутствие баланса (так называемый, *дисбаланс*) вызывает у зрителя чувство незавершенности и недосказанности. Однако в ряде случаев *дисбаланс* может создавать в композиции ощущения визуального поиска, напряжения, драматизма или даже прямого столкновения. Однако при чрезмерном *дисбалансе* — на грани хаоса, у зрителя может возникнуть чувство визуального дискомфорта и даже полного неприятия композиции. Поэтому абстракционист должен уметь чувствовать как *баланс*, так и *дисбаланс* во всех их проявлениях. Если по всей абстрактной композиции внимание художника, а затем и зрителя распределяется более или менее равномерно, то скорее всего баланс в этом случае есть. Если же взгляд постоянно возвращается к какому-то участку, который не является ни доминантой, ни композиционным

центром, то очень возможно, что баланса в композиции нет.

Одним из практических (технических) способов достижения баланса в абстрактной композиции является *эффект конфетти*. Разноцветное конфетти, произвольно брошенное на чистый формат, создает ощущение *баланса* или *дисбаланса*. *Эффект конфетти* наглядно показывает главный смысл принципа баланса в композиции: **более или менее визуально интересные объекты композиции должны распределяться по всей картинной плоскости более или менее равномерно**. Однако, чтобы композиция не получилась монотонной и скучной, в ней должно обязательно появиться также и разнообразие. Излишняя визуальная равномерность при недостаточном разнообразии может сделать композицию невыразительной и недостаточно ясно передающей чувства ее создателя.

Цвет может значительно изменять визуальный вес объектов композиции. Например, маленькая форма яркого цвета может иметь такой же или даже больший визуальный вес, чем большая форма неяркого, тусклого цвета. Нужно также учитывать и тот визуальный факт, что при возникновении контрастов темное помогает светлому выглядеть еще более светлым, тусклое помогает яркому выглядеть еще ярче, а гладкие поверхности заставляют шероховатости выглядеть более шероховатыми.

## Светотеневой баланс в ахроматических (черно-белых) абстрактных композициях

*Светотень* в ахроматических абстрактных композициях используется для достижения самых разных изобразительных целей. Она служит главным средством для передачи эмоций и настроений. С ее помощью в композиции создаются эмоциональная выразительность и различные настроения: *темное* — грустное, загадочное, таинственное, *светлое* — радостное, бодрое, легкое, воздушное, *серое* — скучное, унылое. С помощью *светотени* легко создаются световые контрасты. Резкие подчеркивания и контрасты между наиболее светлыми и наиболее темными тональностями вносят в композицию драматизм. И наоборот, все



С помощью постепенного изменения *светотени* или, наоборот, повторения на картинной плоскости одинаковых *светотеневых* тональностей в композиции создается визуальное движение, а также взгляд зрителя направляется к определенному объекту или определенной области композиции.

Темные *светотени* визуально придают объектам композиции массивность, светлые — большую лег-

оттенки средних серых тональностей сглаживают драматизм и «убивают» светотеневые контрасты.

Достаточно сильный светотеневой контраст (*светлое* — *темное*) выдвигает светлые объекты композиции вперед и соответственно более темные — отодвигает назад. Минимальный светотеневой контраст (средние *серые* тональности) также отодвигает объекты назад. Поэтому *серые* тональности, особенно в сочетании с «прохладными» цветами, могут создавать ощущение определенной дистанции между объектами. Таким образом, разницу *светотеневых* тональностей, возникающую у двух или нескольких объектов композиции, можно использовать для создания небольшой глубины пространства.

Разница между тремя серыми тональностями создает для трех объектов, расположенных в соседстве по типу «оверлэппинг», неглубокое пространство.

кость и воздушность. Поэтому размещая в разных областях композиции *светотени* различной тональности, можно плавно балансировать композицию и ее части.

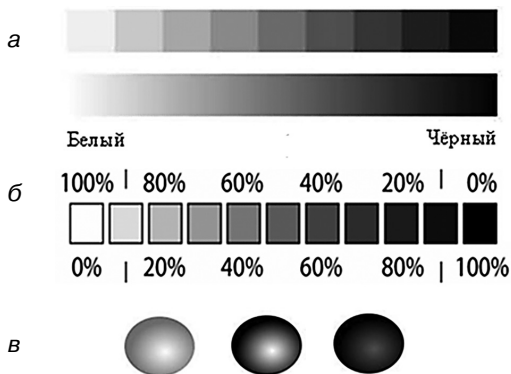
Путем повторения идентичных или подобных *светотеней* можно увеличивать композиционную гармонию и создавать *общее единство* композиции, которое предусматривает возникновение *светотеневого баланса*.

Светотеневой баланс является важной составной частью общего композиционного баланса. На практике этот баланс чаще всего достигается с помощью использования **принципа светотеневой трехкомпонентности**. Согласно этому принципу для достижения наилучшего визуального восприятия будущей композиции необходимо, чтобы все многообразие используемых в ней светотеневых тонов (светотеней) можно было условно разделить на три крупные группы — темные, средние и светлые. Этот принцип основан на визуальных законах *отбора* и *подобия*, согласно которым объекты с подобными (близкими) тонами *светотени* объединяются в удобные для восприятия визуальные группы, и наоборот — при неограниченном количестве разных, но ничем не связанных между собой *светотеневых* тонов, как правило, теряются гармония и общее единство композиции. Учитывается также принцип *контраста*, согласно которому должны возникать и контрасты *светотени*.

Важно сразу понять, что *принцип светотеневой трехкомпонентности*

не является ограничивающим принципом. Создавая ахроматическую композицию, можно использовать **любое количество светотеневых** тонов, что будет только усиливать ее художественность. Однако все это *светотеневое* разнообразие и богатство должно с достаточной очевидностью визуально распределяться, группироваться и укладываться в три условные группы: темные тона, средние и светлые. Рекомендуемые соотношения площадей картинной плоскости для этих трех групп, приблизительно, таковы: темные тона — 25%, средние — 60% и светлые — 15%. Однако для достижения определенного эмоционального или художественного эффекта вполне возможно сознательное несоблюдение этих соотношений.

Для удобства визуального контроля *светотеневых* тонов и объединения их в группы используют ахроматическую («серую») шкалу светотеневой градации, которая представляет собой шкалу плавных переходов от *белого* к *черному* и, наоборот, — от *черного* к *белому*, со всеми оттенками серого между ними.



Ахроматическая («серая») шкала светотеневой градации:

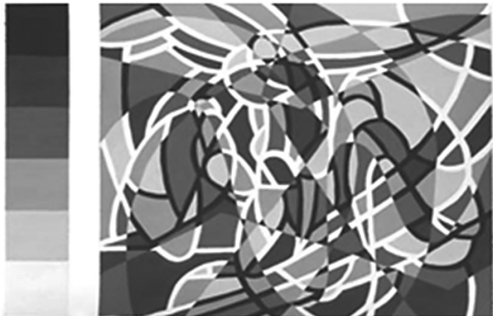
а — светотеневая шкала с плавными переходами одной тональности в другую;

б — светотеневая шкала с фиксированными переходами между тональностями с указанием процентных соотношений *белого* и *черного*;

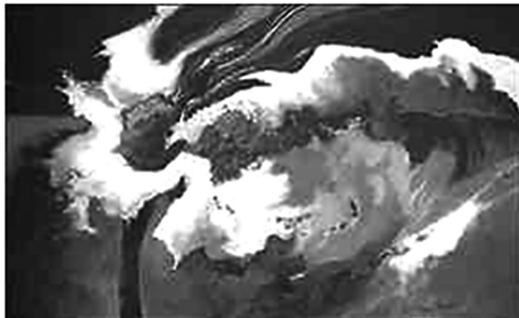
в — примеры создания с помощью светотени объемной формы шара.

Все оттенки серого между белым («свет») и черным («тьма», «тень») могут быть использованы для создания светотени.

Ахроматическая или «серая» шка-



ла наглядно показывает, насколько близко к белому или черному стоят тональности, выбираемые для создания светотени и светотеневого композиционного баланса.



Две ахроматические композиции, обладающие гармонией и общим единством на основе трехкомпонентного светотеневого баланса.

Понимание принципов создания светотеневого (ахроматического) композиционного баланса намного облегчает изучение и понимание принципов создания *цветового (колористического) баланса*.

### Принцип гармонии

*Принцип гармонии* (от греч. *хармония* — «связь, созвучие») является обобщающим принципом. При визуальном восприятии абстрактной композиции зритель независимо от своего желания, т.е. подсознательно, стремится почувствовать в ней тот или иной вид упорядоченности. Это стремление возникает от действия одного из психофизиологических законов, который говорит о том, что привычные гармоничные сочетания

объектов и явлений окружающих человека, являются для него определяющим признаком безопасного и комфортного существования. Применительно к изобразительному искусству в целом и к абстрактному в частности принцип *гармонии* указывает создателю композиции на необходимость художественной и эстетической связи между объектами композиции, особенно если они расположены рядом друг с другом. Например, если в композиции на каком-либо участке появились волнистые линии и произвольные (т.е. не геометрические) формы, то для достижения гармонии нужно продолжать придерживаться линий и форм такого же типа. Гармонию в композиции очень легко нарушить, поместив среди волнистых линий



и произвольных форм всего лишь одну геометрическую форму. Другими словами, если это не противоречит внутренним чувствам созда-



теля композиции, формы объектов, расположенных достаточно близко друг к другу, должны между собой *гармонизировать*.

Отсутствие гармонии между формами, размерами и взаимным месторасположением отдельных объектов композиции.

В самом общем виде принцип гармонии нужно понимать как сравнительные гармоничные соотношения между признаками и свойствами всех объектов композиции — формами, размерами, цветом, цветовыми тональностями, фактурой, взаимным месторасположением и т.д.

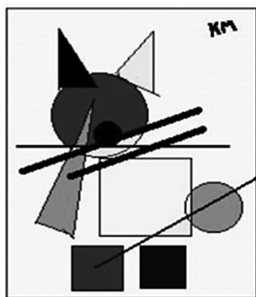
Композиционная гармония возникает по разным причинам:

— в результате общего визуального баланса в композиции, что является основой ее гармоничности,

— благодаря присутствию визуального ритма в композиции. Повтор на разных участках картинной плоскости соотносимых друг с другом объектов с подобными свойствами: формой, размерами, цветом и т.д. уси-

ливает композиционную гармонию, — в результате достаточно близкого расположения и комбинации объектов с общими признаками и свойствами,

— благодаря *общей пропорциональности* в композиции. Несмотря на то что наличие на картинной плоскости похожих участков может быть излишне монотонным и скучным, разница в размерах участков и объектов композиции не должна доходить до такой степени, что они начинают казаться не имеющими отношения друг к другу и, следовательно, не гармонирующими друг с другом. Это относится также и к слишком большой разнице в форме объектов, особенно расположенных рядом.



а



б

Примеры композиционной гармонии в работах известных мастеров. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

а — «Композиция» (К. Малевич). Гармония возникает в результате общего композиционного баланса, а также близкого расположения геометрических форм и их взаимной пропорциональности;

б — «Моя забавная "валентинка"» (Ричард Принц, 2001). Композиционная гармония возникает в результате взаимного месторасположения подобных геометрических форм и их общего визуального баланса;

в



в — «Композиция» (Арчил (Аршиль) Горки). Общую гармонию и композиционное разнообразие создает взаимное месторасположение хорошо сбалансированных разнообразных абстрактных форм;

г



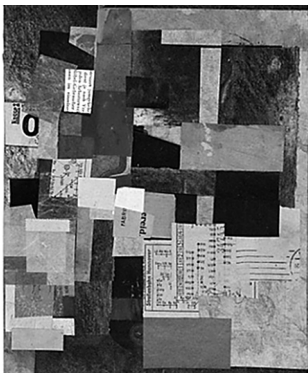
г — «Композиция» (Софи Тойбер-Арп). Композиционную гармонию создает отличная сбалансированность двух сложных абстрактных форм;

д

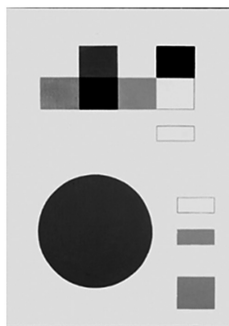


д — «Абстрактная композиция» (Ольга Розанова, 1916). Композиционная гармония возникает в результате близкого расположения (оверлэппинг) и сбалансированной комбинации геометрических форм с общими признаками и свойствами;

е



е — Коллаж (Курт Швиттерс, 1924). Композиционная гармония возникает в результате близкого расположения (оверлэппинг) и сбалансированной комбинации подобных геометрических форм, а также от использования элементов композиционного ритма.



а



б



в

Учебные примеры достаточной композиционной гармонии. (Примеры печатаются в ахроматическом виде.)

- а — композиционная гармония возникает в результате взаимного месторасположения геометрических форм и их общего визуального баланса;
- б — общую гармонию и композиционное разнообразие создает взаимное близкое месторасположение («близкие края») хорошо сбалансированных разнообразных абстрактных форм;
- в — композиционная гармония возникает в результате близкого расположения (оверлеппинг) и сбалансированной комбинации геометрических и абстрактных форм.

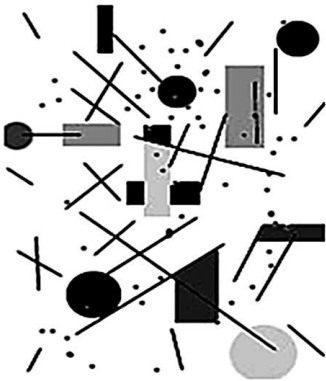
## Принцип общего единства

*Принцип общего единства* приобретает исключительную важность на заключительном этапе создания абстрактной композиции, так как является собирательным и обобщающим принципом теории визуального восприятия. Главным признаком *общего единства* в абстрактной композиции является факт, что при разглядывании готовой композиции ни у самого создателя, ни у зрителей не возникает подсознательное желание что-то добавить или что-то убрать, чтобы улучшить композицию. Другими словами, зритель психофизиологически не ощущает в композиции каких-ли-

бо излишних объектов, но при этом также не ощущает неполного заполнения картинной плоскости и отсутствия в композиции чего-то необходимого. Все объекты на картинной плоскости взаимосвязаны таким образом, что создают ощущение единого целого, выражают единые чувства, но в то же время каждый из объектов вносит свой вклад в возникновение и передачу этих чувств. Ни один объект композиции, обладающей общим единством, не может быть изменен без нарушения целостности ее чувственного восприятия. С точки зрения принципа *общего единства* можно дать краткое определение всему процессу создания абстрактной ком-

позиции: «На основе абстрагирования и чувственного восприятия внутренней сущности отображаемого явления подсознательное (или же осознанное) комбинирование различных изобразительных средств таким образом, чтобы отдельные объекты создаваемой композиции выражали целое, но целое при этом должно главенствовать над всеми составными частями и быть более значимым и важным, чем сумма всех частей».

С точки зрения психологии общее единство абстрактной композиции проявляется в виде эстетически положительных и целостных (не разрозненных!) визуальных «отзвуков» (ощущений-сигналов), которые получает зритель от общих взаимоотношений объектов на картинной плоскости. Явные и значительные нарушения общего единства вызыва-



Однако разнообразие не является самоцелью. Оно должно прежде всего служить главному — передаче чувств, ощущений, мыслей и идей

ют ощущения незаконченности, дисгармонии, беспорядка в композиции, а иногда и хаоса.

В то же время абстрактная композиция, в которой есть гармония и общее единство, но нет художественного разнообразия — контрастов, акцентов, доминанты, ритмов, композиционного движения с изменением направлений, а также нет интересных колористических соотношений, будет, как правило, восприниматься зрителем без интереса. Разнообразие в его тесной связи с общим единством можно условно считать еще одним из принципов, обеспечивающих абстрактной композиции высокую художественность. В общем, разнообразием можно считать все, что нарушает монотонность изображения и непривольно привлекает к нему взгляд и внимание зрителя.

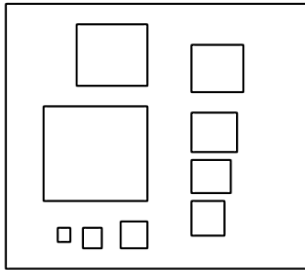
В гармоничной композиции с общим единством взаимно сбалансированы (уравновешены) визуальные массы (вес) объектов, их формы, размеры и пропорции. Разные месторасположения и направления объектов на картинной плоскости придают композиции разнообразие и делают ее динамичной. Визуальное движение, создаваемое объектами, сбалансировано контрдвижением, в основном с помощью линий.

автора, создавая при этом динамическое напряжение. Напряжение и энергия — это та жизненная сила, которая всегда присутствует во всех

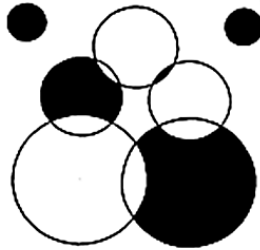
хороших абстрактных произведениях. Именно энергия заставляет картину и скульптуру «говорить», делает ее оригинальной и узнаваемой как произведение данного художника. Самые интересные композиции это те, в которых наряду с *общим единством* имеется и достаточное *разнообразие*. Сочетание этих двух качеств стимулирует работу мозга зрителя.

Чтобы найти «золотую середину», своеобразное равновесие между

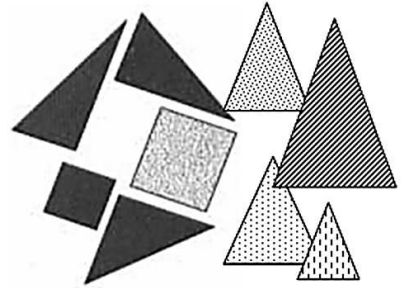
общим единством и разнообразием, абстракционист должен находиться в состоянии творческого поиска. **Этот поиск не относится к виду и силе выражаемых художником чувств, но он относится к ясной форме их выражения.** Слишком много общего единства — и абстрактная композиция может выглядеть однообразной, слишком много разнообразия — и композиция может выглядеть бесвязно и хаотично.



а



б

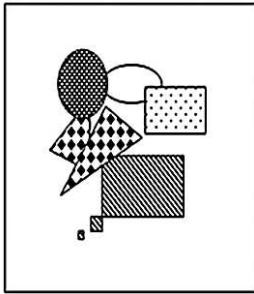


в

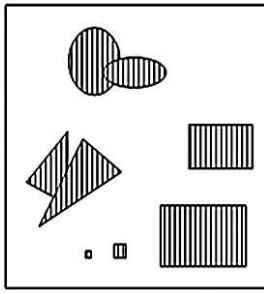
- а — изменение размеров, закономерности выравнивания и соседства по типу «близкие края» создают на картинной плоскости разнообразие *одинаковых* форм (квадратов) без потери общего композиционного единства;
- б — изменение размеров, цвета, а также эффект оверлэппинга создают разнообразие *одинаковых* форм без потери общего единства;
- в — изменение размеров, цвета, фактуры, соседства типа «оверлэппинг» и «близкие края», а также закономерность выравнивания создают разнообразие *подобных* форм без потери общего единства.

Принцип *общего единства* указывает абстракционисту на все виды гармоничных соотношений между отдельными частями и целым (между отдельными объектами, между частями композиции и всей композицией в целом) как на главный фак-

тор общей целостности композиции или же, наоборот, — на причину ее разобщенности и раздробленности. Другими словами, принципы гармонии и общего единства требуют для абстрактной композиции *единой художественной формы*.



а

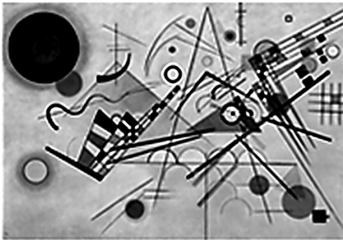


б



в

- а — закономерность соседства (близости) по типу: «близкие края», «касание», «оверлэппинг», создают общее единство *различных* форм;
- б — общие цвет и фактура, закономерность соседства по типу «оверлэппинг», создают общее единство *различных* форм;
- в — общий цвет фона создает на картинной плоскости общее единство для *различных* форм разного цвета и разной фактуры.



а



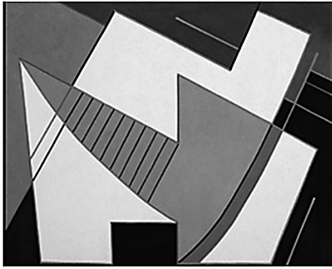
б



в

Примеры общего единства в сочетании с композиционным разнообразием в работах известных мастеров. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

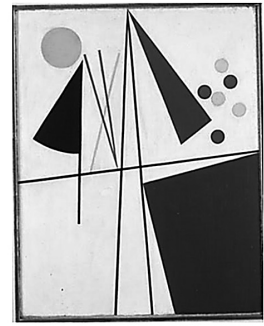
- а — «Композиция VIII» (В. Кандинский, 1923). Общий цвет фона, взаимное месторасположение и уравнивание различных сложных абстрактных форм, а также соседства типа «близкие края» и «оверлэппинг» создают на картинной плоскости общее единство и разнообразие;
- б — «Композиция» (Франсис Пикабия, 1947). Общее единство и композиционное разнообразие создает взаимное близкое месторасположение («близкие края») хорошо сбалансированных разнообразных абстрактных форм и линий;
- в — «Композиция» (Тео ван Дусбург, 1922). Изменение размеров, месторасположения, закономерности выравнивания и соседства по типу «близкие края» и «оверлэппинг», а также сбалансированность цветовых оттенков создают общее единство и разнообразие для подобных форм (прямоугольников и квадратов),



г



д



е

- г — «Композиция» (Альберто Маньелли, 1958). Общее единство и разнообразие на картинной плоскости создано взаимной балансировкой сложных абстрактных форм, а также использованием их взаимного соседства по типу «оверлэппинг»;
- д — «Готовая одежда» (Стюарт Дэвис, 1955). Общее единство и композиционное разнообразие создает сбалансированность самых различных абстрактных форм и использование соседства типа «оверлэппинг»;
- е — «Композиция» (Софи Тойбер-Арп). Общее композиционное единство и разнообразие создают: общий цвет фона, взаимное месторасположение и уравнивание различных геометрических форм и линий, а также соседство типа «близкие края».



а



б



в

Учебные примеры общего композиционного единства и разнообразия. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

- а — общее композиционное единство и разнообразие возникает в результате эффекта соседства по типу «оверлэппинг» и сбалансированной комбинации сложных и разнообразных геометрических форм;
- б — общее единство и разнообразие коллажа создают хорошо сбалансированные разнообразные абстрактные формы, имеющие различную фактуру и связанные одна с другой соседством по типу «касание»;
- в — общий цвет фона, взаимное месторасположение и уравнивание различных сложных геометрических и абстрактных форм, а также соседство типа «оверлэппинг» создают на картинной плоскости общее единство и разнообразие.

### 3. О творческой свободе использования закономерностей и принципов визуального восприятия при создании абстрактных композиций

В процессе создания абстрактной композиции закономерности и принципы визуального восприятия могут проявлять себя в зависимости от чувств, настроений и намерений абстракциониста двумя противоположными способами: во-первых, чтобы их подсознательно (или, возможно, осознанно) соблюдали, и во-вторых, чтобы их в большей или меньшей степени нарушали. Абстрактное искусство, как и музыкальное — тоже по сути своей, абстрактное, имеет **все уровни независимости** и, создавая свою композицию, абстракционист вправе нарушать любые принципы или же создавать новые, если этого требует художественная форма, наиболее подходящая и близкая ему для передачи своих внутренних чувств. Например, действуя вопреки группирующим закономерностям (*подобия, соседства, выравнивания*) и принципам (*баланса, гармонии, об-*

*щего единства*), можно разобщать группы объектов композиции, придавать отдельным объектам самостоятельность и уникальность, вносить в композицию драматизм любого уровня — вплоть до диссонанса. И наоборот, действуя под влиянием этих же закономерностей и принципов, можно создавать абстрактные композиции с наивысшим уровнем гармонии и общего единства. Однако творчески созданный баланс между двумя противоположными подходами к закономерностям визуального восприятия является для создаваемой абстрактной композиции основой ее успеха и ценности.

В заключение стоит отметить, что прочувствованное знание закономерностей и принципов визуального восприятия позволяет легко анализировать произведения изобразительного искусства любого вида, стиля и жанра.



### III. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ (ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ) СРЕДСТВ И ИХ СВОЙСТВ В АБСТРАКТНОЙ КОМПОЗИЦИИ



Изобразительные средства — это те элементарные «строительные материалы», из которых и с помощью которых возникают самые разные произведения абстрактного изобразительного искусства. Для создания чувственного образа эти изобразительные элементы являются главными. Например, темные, «тяжелые» формы могут вызывать чувства и представления о монументализме, торжественности, мрачности или даже о чем-то мистическом. Легкие, «воздушные» формы — о свободе, веселье, радости. Хорошо сбалансированные формы — о покое и умиротворенности. Картина или скульптура с угловатыми, «рваными» формами в темно-красных тонах вызывает

совершенно другие эмоции, чем картина с округленными, «мягкими» формами в желтых и белых тонах.

Цвет объекта композиции и цветовые пятна передают те чувства, которые вызывает абстрактно изображаемый объект или явление, и этим создают их чувственный образ и позволяют их «почувствовать». Как в идеале должен работать цвет? Например, если правильно выбрать цвет леса для его полностью абстрактного изображения без реалистических элементов, то зритель все равно должен будет «почувствовать» именно лес. Если повторить изображение леса в другое время года, то зритель должен будет «почувствовать» два разных сезона леса.

Фактура поверхности абстрактного произведения (картинной плоскости или скульптуры) может быть самой различной. Например, мазки могут быть легкими, грубыми, широкими, гладкими, рельефными, размашистыми и т.д. Их вид и форма выражают внутреннее состояние, настроение и чувства художника, и этим участвуют в создании общего чувственного образа. Например, энергичные мазки, яркие цвета, грубые формы и внешне грубая композиция отображают мощную физическую энергию, жизненность, жизнеутверждение, жизнеспособность.

В абстрактных композициях используются все без исключения

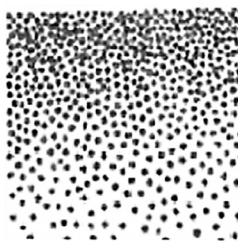
изобразительные (выразительные) средства: *точка, линия, цвет и цветовая тональность, форма, размер, пропорции, объемная форма и пластика (в скульптуре), фактура и текстура, формат и площади композиции*. Главными изобразительными средствами в живописной абстрактной композиции считаются: *цвет, форма и линия*, потому что этой триады вполне достаточно для создания художественно полноценного произведения. Для скульптурной абстрактной композиции главной изобразительной триадой являются — *объемная (пространственная) форма, пластика, пространственная линия*.

## 1. Точка

Точка — это отметка на картинной плоскости, имеющая месторасположение, но не имеющая длины, толщины (ширины) и направления. (Иногда считают, что точка не имеет размеров, но это не так. Чтобы точка была видна, она должна иметь хоть какие-то размеры).

При определенной группировке ряда точек они могут подсознательно объединяться зрителем в одну общую линию или форму (в соответствии с визуальными закономерностями *завершения и соседства*).

В ахроматических композициях точка чаще всего используется для создания светотени и выявления объемности форм, в цветных — для создания цветовых тональностей с плавными переходами от большей



насыщенности к меньшей или — наоборот. Однако точку можно использовать не только как элементарное и вспомогательное изобразительное средство. С помощью определенного множества точек, имеющих разные размеры, цвета, разные группировки и расположения на картинной плоскости, можно создавать и самостоятельные композиции. Точки можно легко превращать в небольшие цветные пятна.

## 2. Линия

Линия — одно из самых старых и фундаментальных изобразительных средств. Первые линии, обнаруженные на стенах древних пещер и на костяных орудиях труда, имеют возраст свыше 20 тысяч лет.

Линия — это отметка, полученная с помощью непрерывного движения точки по поверхности плоскости или в пространстве в определенном направлении.

Линия может возникать и самопроизвольно, как общая часть двух смежных плоских форм на плоскости или объемных форм в пространстве. Линию могут также образовывать границы между смежными областями частями композиции, имеющими разный цвет или разную фактуру.

Линии имеют разную длину, толщину (ширину), форму, цвет, направление и месторасположение на

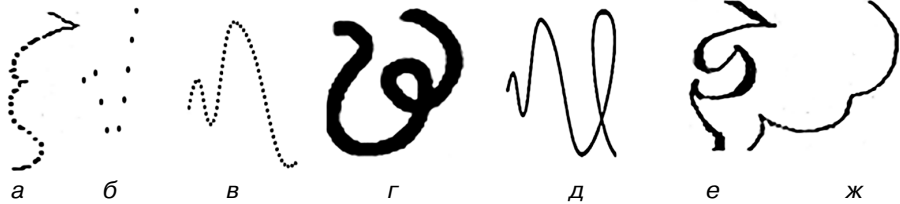
плоскости или в пространстве, но не имеют глубины. (Иногда считают, что линия не имеет ширины, но это не так. Чтобы линия была видна, она должна иметь хоть какую-то ширину).

Длина линий характеризуется определениями: длинная, короткая, непрерывная, прерывистая (например, из отдельных штрихов).

Толщина (ширина) линий характеризуется определениями: толстая (широкая), тонкая (узкая), неровная (переменная) по толщине, сходящая «на нет».

Форма линий характеризуется определениями: прямая, ломаная, изогнутая, волнистая, спиралеобразная, петлеобразная.

Цвет линий характеризуется определениями: черная, белая, серая, одноцветная, многоцветная, светлая, темная.



а, б, в — прерывистые линии; г — изогнутая линия;  
д — волнистая линия; е, ж — ломаные линии.

Направление линий рассматривается по отношению к центральным осям формата плоской композиции и по отношению к трехмерным координатным осям объемной. Направление линий характеризуется определениями: горизонтальная, вертикальная, перпендикулярная, параллельная,

диагональная, наклонная, с меняющимся направлением.

В композиции могут возникать и так называемые *воображаемые линии*. Это не вырисованные линии, а например, группы плоских или же объемных форм, расположенных на плоскости или же в пространстве дос-

таточно близко друг к другу и в одном и том же направлении.

В своем движении по картинной плоскости глаз зрителя подсознательно требует какой-либо линии, чтобы ему было за что «зацепиться». И глаз ищет эту линию, если даже она очень тонкая, нечеткая или воображаемая. Поэтому линией в этом смысле может считаться даже достаточно «мягкое» изменение цвета между двумя областями (участками) композиции.

В абстрактных композициях для достижения самых различных целей используются все виды линий со всеми своими характеристиками:

— для создания живописных, графических и скульптурных композиций как единственное или же наиболее важное изобразительное средство,

— для обрисовки контуров, а также выявления фактуры или текстуры плоских или же пространственных форм,

— для выделения границ и краев плоских или же пространственных областей, участков и частей композиции,

— для создания в композиции визуального ритма, движения и баланса,

— для направления и непроизвольного движения взгляда зрителя по композиции в нужном направлении или к нужному месту (например, к доминанте композиции).

*Однако главное назначение линий в абстрактных композициях — передавать определенную эмоциональную окраску и создавать у зрителя те или иные чувственные ощу-*

*щения. Линии должны выразить внутренние эмоции, настроения и ощущения абстракциониста и передавать их зрителю.*

Линии остаются самым простым и надежным изобразительным средством для передачи зрителю внутренних чувств. Например, неровные, угловатые, зигзагообразные, остроконечные линии могут передавать чувства тревоги, дискомфорта, злости, ненависти, ужаса. Плавно изогнутые, округленные, волнистые линии передают ощущения успокоенности, расслабленности, душевной легкости, красоты, любви.

Действуя в композиции целенаправленно, линии могут вести взгляд зрителя по картинной плоскости, создавать на ней визуальное движение и динамичное напряжение.

Одни лишь только линии различных видов, расположенные на плоскости или же в пространстве, могут создавать самостоятельные абстрактные композиции.

**Указание.** *Используя линии в абстрактных композициях, полезно помнить, что в окружающем мире линий не существует. Есть только формы (условно плоские или же пространственные) и границы этих форм, которые мы условно изображаем линиями.*

На картинной плоскости абстрактной композиции разные линии создают свойственную им эмоциональную окраску.

Прямая линия монотонна, наиболее статична и создает наименьший контраст и наибольшую декоратив-

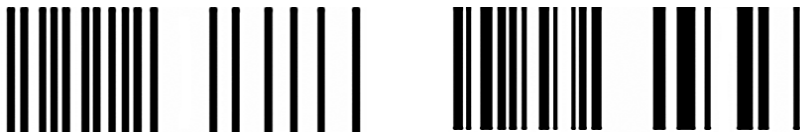
ность. Однако она наиболее точная и поэтому хороша для упрощения изображений.

*Прямые горизонтальные линии* создают чувство статичности, стабильности, упорядоченности, покоя, умиротворения.

*Прямые вертикальные линии* вызывают ощущения силы, мощи, величия, достоинства и стабильности. Однако вместе с некоторым потенциалом для передачи композиционной динамики и движения они обладают очевидным запасом статичности и декоративности, хотя и меньшим, чем горизонтальные линии.

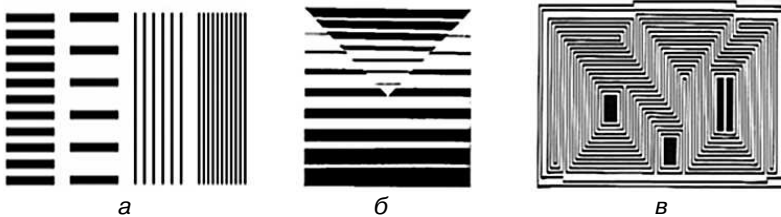
По сравнению с линиями другой направленности и другой формы горизонтальные и вертикальные линии эмоционально более пассивны, эстетически декоративны и пространственно статичны. Однако нужно помнить, что линия любой формы, любой направленности и любого вида по своей изобразительной природе несет в себе огромный запас скрытой энергии и никогда не бывает полностью статичной.

Изменяя толщину линий и расстояния между ними, можно создавать в абстрактной композиции ощущение визуального движения и динамичность.



**а** — линии одинаковой толщины, но с произвольными расстояниями между ними, создают небольшое визуальное движение;

**б** — линии произвольной толщины и с произвольными расстояниями между ними значительно увеличивают свое визуальное движение, которое может доходить до ощущения беспорядка.



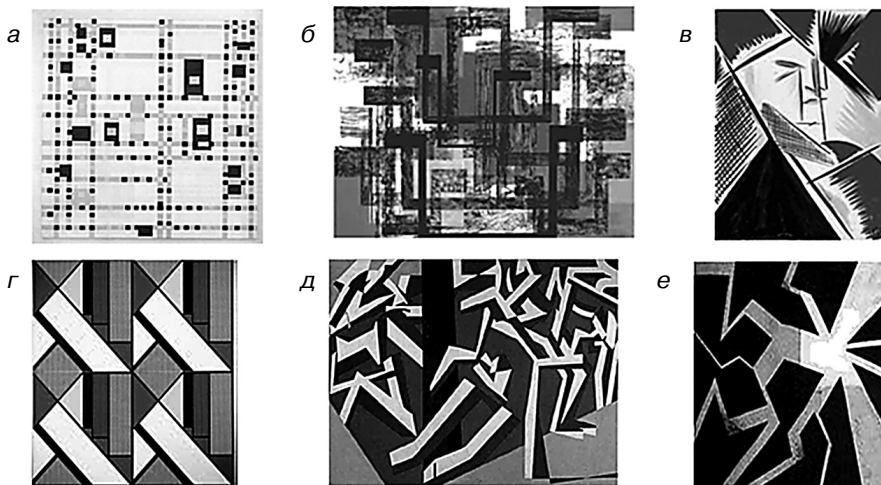
**а** — прямые горизонтальные и вертикальные линии одинаковой толщины и с равными расстояниями между ними вызывают ощущения статичности, упорядоченности и покоя (горизонтальные линии статичны в большей степени);

**б** — прямые линии (даже горизонтальные) разной толщины и с разными расстояниями между ними вызывают ощущение визуального движения и могут создавать встречный прогрессирующий ритм;

**в** — прямые горизонтальные и вертикальные линии могут создавать динамику движения и глубину пространства.

Прямые диагональные и наклонные линии не имеют себе равных по степени визуальной интенсивности, предполагающей динамичное движение, мощь и при необходимости — глубину пространства. Взгляд очень чувствительно и с большим интересом реагирует на любое движение по диагонали. Когда две или несколько

диагональных или наклонных линий встречаются, создавая острие «стрелы», они гарантированно направляют взгляд зрителя в нужном направлении. Диагональные и наклонные линии эмоционально активны и эстетически динамичны. С их помощью легко создаются и возникают художественные контрасты.



Примеры использования прямых линий в работах известных мастеров. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

- а — живописная композиция на основе прямых линий с распределенными между ними акцентами вызывает ощущение множественного и разнообразного визуального движения («Бродвей, буги-вуги», 1942–1943, Пит Мондриан);
- б — живописная композиция с ломаными под прямым углом линиями создает ощущения жизненного тупика и безысходности («Полуночное солнце», 1954, И.-Р. Перейра);
- в — живописная композиция с лучами света и цвета — множество наклонных линий, расходящихся в разных направлениях от композиционного центра (середина картинной плоскости), полна динамичного визуального движения («Макияж», 1913–1914, Наталья Гончарова);
- г — живописная композиция с вертикальными и наклонными (одна диагональная) линиями создает ощущения динамизма и, одновременно, — устойчивости. Композиция имеет небольшую глубину пространства («Картина из четырех одинаковых панелей», 1969, Рой Лихтенштейн);
- д — живописная композиция с прямыми наклонными, хаотично расположенными и частично наложенными друг на друга, линиями создает ощущения вязкости и неустойчивости («Грязевая ванна», 1914, Дэвид Бомберг);
- е — живописная композиция с прямыми наклонными, падающими вниз, угловатыми и остроугольными линиями создает ощущения жесткости, драматизма и негатива («Столкновение», 1917, Дэвид Бомберг).

*Изогнутые и волнистые линии* в абстрактной композиции наиболее естественны и намного более динамичны, чем горизонтальные и вертикальные прямые. Они «смягчают» изображение, вносят в него легкость и грациозность. Плавно изогнутые линии, идущие вверх, передают и отображают позитивную экспрессию: спокойствие, красоту, грацию, нежность. Но они могут создавать

также и контраст. Однако равномерное расположение в абстрактной композиции изогнутых линий может создавать излишнюю упорядоченность и даже статичность.

В комбинациях прямых и изогнутых линий соединяется некоторая статичность одних с динамичностью других, и возникают различные оттенки эмоционального воздействия.



а



б



г



а

Примеры использования изогнутых и волнистых линий в работах известных мастеров. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

а — композиция на основе черных жестких линий, расположенных в связках «крест—накрест» на бледном фоне, передает силу и созидательную энергию («Т 1956/57», 1956–1957, Ханс Хартунг);

б — живописная композиция на основе изогнутых петлеобразных линий передает ощущения сложности и запутанности динамичной жизненной ситуации («Без названия», 1970, Сай Твомбли);

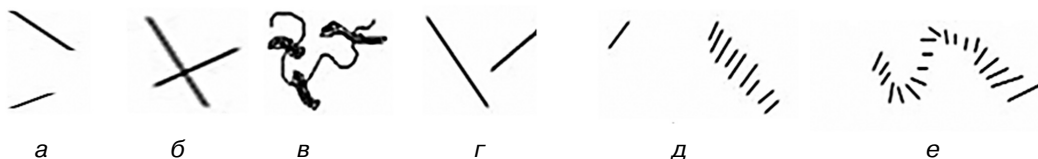
в — живописная композиция на основе изогнутых, частично плотно переплетающихся, линий со свободными участками формата, создает ощущения столкновений, отдельных схваток, борьбы («Голубой кобальт», акварель — черным на светло-голубом фоне, 2006, Дотти Холдрен);

г — живописная композиция на основе плавно изогнутых линий передает чувства покоя и умиротворения («Эпитафия, картина № 5», 2001, Брайс Марден).

Линии могут придавать абстрактной композиции не только общую эмоциональную окраску, но и создавать визуальное движение, а также иметь свою собственную художественную выразительность в зависимости от характера их нанесения: твердая, мягкая, четкая, рыхлая (расплывча-

тая), шероховатая, плавная, изломанная, замкнутая, разомкнутая и т.д.

Сочетание прямых и изогнутых линий может создавать в абстрактной композиции визуальное движение, регулировать его темп, приостанавливать движение, изменять его направление.



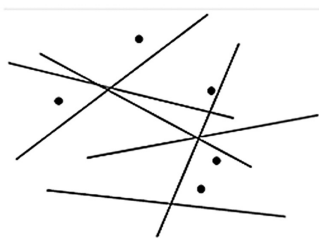
Способы (показаны схематично) создания и возникновения в абстрактной композиции визуального движения, контрдвижения (противодвижения) и баланса с помощью линий.

- а** — две наклонные линии создают два направления движения. Линия, направленная из нижнего левого угла в верхний правый, создает восходящее движение, а линия, направленная из верхнего левого угла к нижнему правому, создает нисходящее движение. Такое восприятие визуального движения связано с тем, что левое полушарие головного мозга в логическом отношении доминирует над правым, и наш глаз, если его не привлекает что-либо более интересное, стремится сначала считать левую часть изображения, а затем — правую;
- б** — линия, создающая нисходящее движение, пересечена наклонной линией с противоположным направлением. Эта вторая линия создает контрдвижение (противодвижение). Она «останавливает» и нейтрализует движение нисходящей линии, и этим может балансировать определенный участок композиции;
- в** — изогнутая линия, которая должна создавать на картинной плоскости визуальное движение, пересекается с маленькими темными формами. Эти формы в разных местах «останавливают» движение, и этим могут балансировать определенные участки композиции;
- г** — одна наклонная линия должна создавать нисходящее движение от верхнего левого угла к нижнему правому. Однако короткая линия, направленная ей навстречу, создает контрдвижение, «останавливает» и нейтрализует движение первой линии, и этим может балансировать определенный участок композиции;
- д** — одна короткая наклонная линия направлена от нижнего левого угла к верхнему правому, что должно было бы создавать восходящее движение. Однако справа от этой короткой линии расположена группа подобных наклонных линий, имеющих, казалось бы, такое же направление. Но, несмотря на совпадение направлений, все наклонные линии вместе (одна отдельная линия и группа линий) создают общее нисходящее движение от верхнего левого угла к нижнему правому, потому что это направление создает правая группа линий как единое целое;
- е** — группа наклонных линий, по-разному ориентированных, создает и формирует сложное «изогнутое» движение через картинную плоскость.



Для создания абстрактной композиции или же ее значительной части могут быть использованы только одни изогнутые или же одни прямые линии — вертикальные, горизонтальные, наклонные, угловатые, широкие, узкие, с переменной толщиной, имеющие разный цвет. Место-

расположение линий на картинной плоскости, их вид и способ нанесения зависят от соответствующего внутреннего чувства абстракциониста. Направление, толщина и цвет линий должны передавать творческий замысел и, как можно ярче, выражать определенные идеи, мысли и эмоции.



а



б



в

Примеры использования прямых наклонных и угловатых линий в работах известных мастеров (работы печатаются в ахроматическом виде).

- а — тонкие разнонаправленные наклонные линии создают ажурную и благодаря эффекту оверлэппинга как бы пространственную конструкцию. Легкость и пространственность всей конструкции оттеняют и подчеркивают пять маленьких темных кругов («Композиция», Кристина Там);
- б — широкие черные угловатые и изломанные прямые и наклонные линии, хаотично пересекаясь, создают ощущение драматизма и неустойчивости жизни («Композиция» (фрагмент), Франц Кляйн, 1953);
- в — сложная система многократно пересекающихся разнонаправленных наклонных линий балансирует и связывает две неправильные геометрические формы, обеспечивая общее единство композиции («Композиция», Софи Тойбер-Арп).

### Практическое задание № 1

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4, черный карандаш или тушь. О линейке и угольнике даже не думать.

2. Без долгого обдумывания, интуитивно, руководствуясь внутренним чувством композиционного баланса и используя 10–12 прямых линий любого направления, создавать на формате композиции, обладающие гармонией и общим единством:

а) композицию из двух групп, имеющую баланс и гармонию внутри каждой группы, между обеими группами, между обеими группами и форматом композиции,

б) композицию из трех групп, имеющую баланс и гармонию внутри каждой группы, между тремя группами, между всеми группами и форматом композиции,

в) единую композицию с небольшим преобладанием горизонтальных линий внизу формата, стараясь передать чувство общей приземленности,

г) единую композицию с небольшим преобладанием горизонтальных линий вверху формата, стараясь передать чувство общей легкости и стремления ввысь.

*Указание к пункту «в».* Количество горизонтальных линий внизу формата должно быть минимально необходимым для создания ощущения приземленности.

Эти две работы знаменитого нидерландского художника и архитектора Тео ван Дусбурга могут при вы-

*Указание к пункту «г».* Количество горизонтальных линий вверху формата должно быть минимально необходимым для создания ощущения легкости.

*Общее указание.* Практическое задание № 1 выполнить несколько раз в разных вариантах.

полнении практического задания № 1 послужить «искрой», разжигающей творческое воображение.



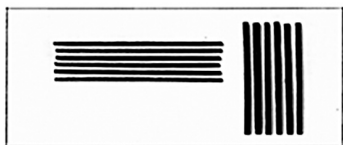
а



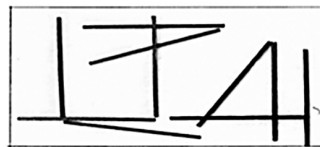
б

а — «Композиция» (фрагмент) (Тео ван Дусбург, 1918);

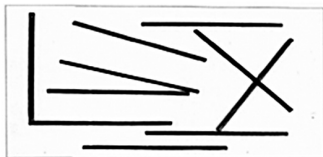
б — «Композиция XII в черном и белом» (фрагмент) (Тео ван Дусбург, 1918).



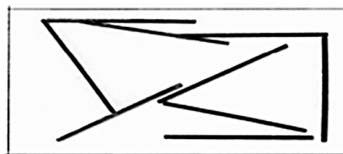
а



б



в



г

Учебные примеры выполнения практического задания № 1.

## Практическое задание № 2

1. Приготовить альбом для рисования формата А4, черный карандаш или тушь. О линейке и угольнике даже не думать.

2. Без долгого обдумывания, интуитивно, руководствуясь внутренним чувством композиционного баланса и используя только прямые линии любого направления и разной толщины, создавать на формате композиции, обладающие гармонией и общим единством:

Работы Любви Поповой «Пространственно-силовое построение» (1918), (печатается в ахроматическом виде) и Франца Кляйна «Белые формы» (фрагмент)

а) композицию, передающую ощущение спада, провала, трагедии,

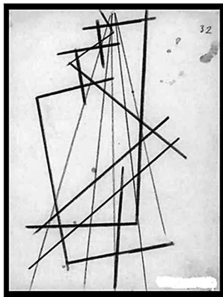
б) композицию, передающую чувства легкости и приподнятости,

в) спонтанный набросок типа «морской еж», «взрывающаяся звезда»,

г) свободную композицию из 6–10 прямых линий, имеющую гармонию и общее единство.

*Общее указание.* Практическое задание № 2 выполнять несколько раз в разных вариантах.

Работы Любви Поповой «Пространственно-силовое построение» (1918), (печатается в ахроматическом виде) и Франца Кляйна «Белые формы» (фрагмент) могут послужить при выполнении практического задания № 2 «искрой», разжигающей творческое воображение.



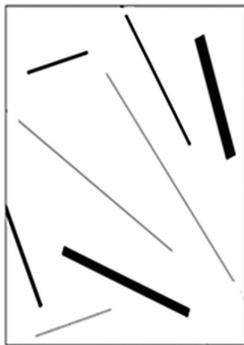
а



б

а — Л. Попова;

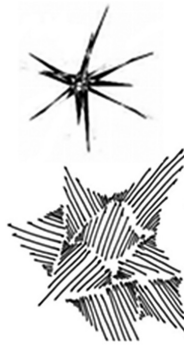
б — «Белые формы» (фрагмент)  
Ф. Кляйн.



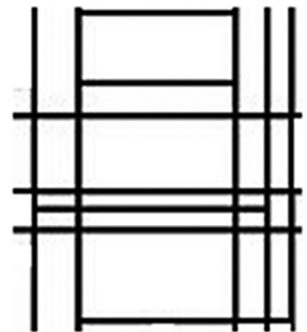
а



б



в



г

Учебные примеры выполнения практического задания № 2.

Все виды линий, особенно изогнутые линии, должны восприниматься абстракционистом прежде всего как воплощение движения. Простые линии в интригующем извилистом движении по картинной плоскости могут создать богатую основу для абстрактной композиции. Основные линии могут быть дополнены и обогащены небольшими «ручейками» различной формы и размеров, «узелками», извилистыми поворотами, создающими и выражающими эмоции. Поэтому абстракционист должен развивать способность быстро и не задумываясь, а в дальнейшем — бессознательно, создавать с помощью линий рисовальную основу будущей композиции.

Линейное движение в абстрактной композиции может состоять из сотни линий. Эмоциональным «двигателем» является постоянно создающееся движение, которое продолжает меняться от своего начала до своего конца. Движение линий позволяет создавать неожиданные композиции,

а



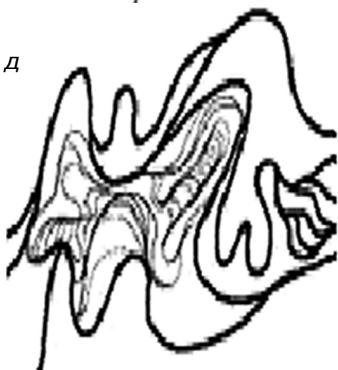
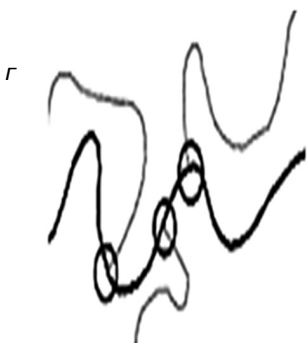
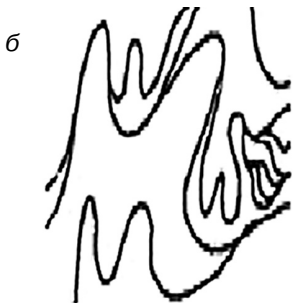
которые вырастают от линии к линии, от пространства к пространству, давая абстракционисту простор для свободного выражения своего «Я». Линии начинаются, причудливо сливаются друг с другом, но путь их движения не нужно заранее рассчитывать и предопределять. Это должен делать не разум, а подсознание абстракциониста. Воистину, линия — это красивейший изобразительный элемент сам по себе.

Для изображения самых различных элементов абстрактной композиции чаще всего используются *изогнутые* линии, которые не должны проводиться или наноситься без соответствующего внутреннего чувства. Форма, направление, толщина и цвет линий должны соответствовать творческому замыслу и выражать определенные идеи, мысли и эмоции. Специфику использования линий в абстрактной композиции наглядней и удобней всего рассматривать с помощью практических схем.

Примерная учебная схема создания абстрактной композиции с изогнутыми линиями.

а — на первом этапе выбирается начальная линия движения, форма которой должна в зачатке содержать тот или иной вид передаваемых эмоций (бодрость, спокойствие, оживление, грусть, радость, страх, напряжение, драматизм и т.д.). Эта первая линия может начинаться от любого края картинной плоскости и продолжать свое волнообразное движение до противоположного края.

На приведенной учебной схеме форма начальной линии должна передавать спокойную и углубленную созерцательность;



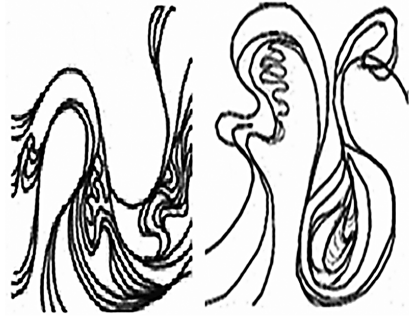
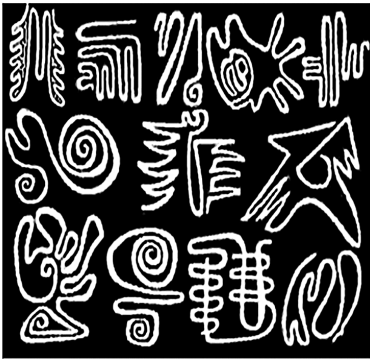
б — к первоначальной линии добавляются дополнительные линии, которые должны поддерживать выбранное эмоциональное настроение. Эти линии могут начинаться от края или непосредственно от самой начальной линии. Для достижения общей «мягкости» композиции важно, чтобы все новые линии сохраняли скользящее волнообразное движение начальной линии, напоминающее движение волн прибое, однако не получали бы при этом однообразную форму. Все дополнительные линии, независимо от того, где они начинались, уходят вдаль, за край формата;

в — с учетом общего характера движения дополнительные линии должны плавно совмещать свои начала и концы с начальной линией или друг с другом, как бы «вытекая» одна из другой. Начинаются линии несколько позади того участка, из которого они в конце концов «вытекают», и несколько миллиметров продолжают совмещаться с той линией, из которой они вышли. Это гарантирует плавное соединение линий (показано овалами);

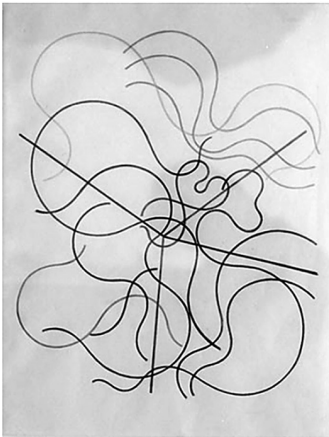
г — с учетом выбранного вида создаваемых эмоций не допускаются соединения линий под углами близкими к прямым, что нарушает общую плавность (показано овалами);

д — свободные участки между длинными линиями заполняются более мелкими «связками» линий с разнообразными и сложными движениями. Появления компактных «связок» среди «моря» длинных изогнутых линий, заполняющих картинную плоскость, вносит эффект неожиданности и побуждает зрителя композиции к размышлениям;

е — на заключительном этапе в композицию вносится цвет.



Характерные примеры движения (течения) и соединения изогнутых линий в абстрактных композициях.



а



б



в

Примеры использования изогнутых линий в работах известных мастеров. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

- а — ажурное переплетение изогнутых и волнистых линий, создает в композиции легкость, воздушность и пространственность, вызывая ощущение неповторимой красоты жизни («Композиция», Софи Тойбер-Арп);
- б — непрехотливые сочетания изогнутых и зигзагообразных линий, поднимающихся куда-то ввысь, вызывают ощущения таких же непрехотливых звуков, висящих в воздухе («Уличная музыка I», Тео ван Дусбург, 1915);
- в — здесь основная композиционная роль изогнутых линий — создание сложных границ, разделяющих три цвета: зеленый, желтый и оранжевый («Зеленое, желтое и оранжевое», Джорджия О Кифф, 1960).



а



б



в

Учебные примеры использования изогнутых линий в абстрактных композициях. (Примеры печатаются в ахроматическом виде.)

- а — изогнутые линии служат для создания в композиции главного ощущения — красоты растительного мира, окружающего человека;
- б — вокруг центра, с расходящимися от него лучами прямых «колючих» линий, раскручивается и прихотливо изгибается лента спирали. Композиция наводит на философские размышления о смысле и превратностях человеческой жизни;
- в — картинная плоскость расчленена сложными изогнутыми линиями на несколько участков с разным декором. Ощущения, которые будет вызывать композиция в хроматическом виде, во многом зависят от цвета, которым могут быть окрашены ее участки: от светлых и радостных, до мрачных и драматичных.

### Практическое задание № 3

1. Приготовить альбом для рисования формата А4, черный карандаш или тушь.

2. Без долгого обдумывания, интуитивно, руководствуясь внутренним чувством композиционного баланса и используя только изогнутые линии (желательно разной толщины), а также точки (пятна), создавать на формате композиции, обладающие гармонией и общим единством:

а) композицию из одних изогнутых линий,

б) композицию из изогнутых линий и точек (пятен),

в) рисунок, использующий одну непрерывную линию разной формы на разных ее участках. В процессе рисования карандаш не отрывается от бумаги,

г) свободную композицию, состоящую из 3–4 участков изогнутых линий. Возможно добавление двух-трех линий или точек (пятен).

*Общее указание.* Практическое задание № 3 выполнять несколько раз в разных вариантах.

Эти работы известных мастеров при выполнении практического задания № 3, могут послужить «искрой»,

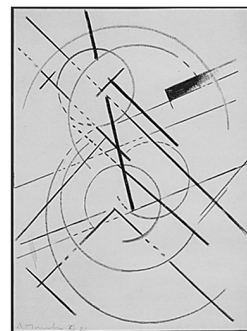
разжигающей творческое воображение. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)



*а*



*б*



*в*

- а* — главную объединяющую роль в композиции выполняют мягкие, спокойные изогнутые линии, которые вызывают чувства, схожие с теми, что возникают при виде красивого пейзажа («Ландшафт», В. Кандинский, 1917);
- б* — изломанные динамичные изогнутые линии и точки (пятна) в композиции, разделенной на две части, вызывают ощущения драматизма и столкновения («Композиция», Джексон Поллок);
- в* — гармоничное сочетание округлых и прямых линий вызывает ощущения полета, размаха, стремления ввысь, а в целом — бурного развития научно-технического прогресса («Живописная архитектоника», Любовь Попова, 1918).



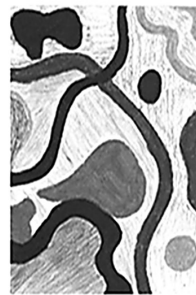
*а*



*б*



*в*



*г*

Учебные примеры выполнения практического задания № 3.

- а* — плавные и непересекающиеся отрезки изогнутых линий одинаковой толщины создают атмосферу спокойствия и умиротворенности;
- б* — хаотично разбросанные по картинной плоскости изогнутые линии разного вида и разной толщины, беспорядочные вкрапления точек и пятен создают ощущение постоянной неустроенности жизни, запутанности очень многих жизненных ситуаций;
- в* — рисунок вызывает ощущение энергии, удали и размаха;
- г* — четыре плавные изогнутые линии с разной тональностью обеспечивают композиционный баланс, разнообразие, гармонию и общее единство композиции.



### 3. Цвет как одно из главных изобразительных средств в абстрактной живописной композиции

Уже в самом начале творческого пути абстракционист должен вырабатывать в себе чувство, что в абстрактной живописи цвет является одним из главных изобразительных средств, а в некоторых видах абстракции — наиважнейшим, а иногда — просто единственным. Поэтому нужно целенаправленно развивать способность без труда и долгого обдумывания интуитивно выбирать, сочетать и смешивать цвета, создавая самые разные цветовые тональности и цветовые сочетания.

Абстракционист должен на подсознательном уровне прочувствовать, что в абстрактной картине живопись в ее классическом понимании целиком и полностью отсутствует. Цвета красок служат не для живописания окружающего мира, а для визуального выражения мыслей, чувств, впечатлений и переживаний абстракциониста, полученных им от наблюдения или даже от столкновения с явлениями окружающего его мира. Единственное, о чем можно с уверенностью говорить, то это о том, что при передаче внутренних чувств и ощущений роль цвета является одной из важнейших.

Из-за огромного разнообразия творческих подходов к своему использованию в живописной абстрактной композиции цвет создает определенные сложности и не очень «дружелюбно» относится к начинающим абстракционистам.

В эффективном использовании цвета в абстрактной композиции должно помочь понимание и умение «управлять» его главными характеристиками и свойствами в соответствии со своими идеями, мыслями, внутренними чувствами и ощущениями.

#### Главные характеристики цвета

Все хроматические цвета и их оттенки имеют три главные характеристики, по которым их можно определить и оценить, как качественно, так и количественно: *цвет (цветовой тон)*, *светлота (яркость)*, *чистота (хроматичность)*. Эти три характеристики одновременно являются и важнейшими колористическими изобразительными средствами.

*Цвет* или *цветовой тон* — это общее понятие для физики, физиологии и изобразительного искусства, характеризующее главные признаки спектральных цветов (*длину, форму и амплитуду электромагнитных колебаний световой волны*), которые позволяют зрительной системе человека разделять цвета по этим признакам и называть их родовыми именами: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. С точки зрения физики эти имена являются точными названиями чистых спектральных цветов. Название (родовое имя) *цвета* определяет его положение в спектре, который

возникает при разложении белого солнечного света. (*илл. 17 диска*).

С точки зрения физиологии *цвет* — это реакция, своеобразный «отклик» зрительной системы человека на различные длины волн той части электромагнитного спектра, которую человек может видеть.

Ахроматические (бесцветные) цвета: белый, черный и их смесь — серый, отсутствуют в спектре солнечного белого света и **не являются цветами** в истинном смысле этого слова. В практике изобразительного искусства белые и черные пигменты часто для удобства называют «цветами». Однако ни сами эти пигменты, ни их смеси, дающие все множество оттенков серого, цветами не являются. С точки зрения физики эти пигменты являются «ахроматическими нейтралами» (бесцветными нейтралами), которые характеризуются и отличаются друг от друга только своей *светлотой*. Эту разницу нужно хорошо понимать при использовании цвета в любых художественных композициях.

*Светлота* или *яркость* — характеризует количество света, которое способен отражать тот или иной конкретный *цвет* или его оттенок. Чем больше падающего на него света отражает (излучает) *цвет*, тем он ярче.

Среди цветов спектра наибольшую *светлоту* (*яркость*) имеет желтый цвет, а наименьшую — фиолетовый. Оранжевый светлее красного, а голубой светлее синего.

*Светлота* ахроматических «нейтралов» зависит от соотношения

в них белого и черного. У белого «нейтрала» *светлота* наибольшая, у черного — наименьшая.

*Чистота* или *хроматичность* цвета — характеризует количество чистого спектрального цвета в конкретном взятом цвете. Высшая *хроматичность* равная 100% присвоена каждому чистому спектральному цвету. В любом другом цвете, кроме чистого спектрального, присутствуют примеси белого, черного или же примеси иных цветов, и его чистота при любых условиях будет ниже 100%. Чем меньше в том или ином конкретном цвете примесей, тем выше его хроматичность. Чем выше хроматичность цвета, тем более чистым, живым и сочным он выглядит. Иногда цвет с высокой хроматичностью называют «сильным», а с низкой — «слабым». Однако в любых случаях для характеристики хроматичности цвета понятия «яркий» и «тусклый» употреблять нельзя, так как они напрямую относятся к *светлоте* (*яркости*) цвета.

*Чистота* ахроматических «нейтралов» — белого, черного и серого равна нулю.

*Чистоту* или *хроматичность* цвета точно измерить без специальных приборов (колориметров, спектрофотометров) невозможно. Поэтому на практике для характеристики *чистоты* цвета, как правило, используют визуально воспринимаемую *насыщенность* цвета, которая определяется как степень отличия данного хроматического цвета от ахроматического цвета такой же *светлоты*

(*яркости*). Насыщенность визуально показывает степень приближения окраски к предельно возможной для данного цвета. Насыщенность имеет второе название *интенсивность*, и в зависимости от условий освещенности (много или мало света падает на конкретный цвет) может визуально изменяться при неизменном составе данного цвета. Например, в солнечный день красный цветок как будто ярко горит на солнце. Но стоит туче закрыть лучи солнца, и ярко-красный цветок сразу становится бледно-красным. Для характеристики насыщенности цвета понятия «яркий» или «тусклый», «светлый» или «темный» употребляться не должны, так как они напрямую относятся к *светлоте (яркости)* цвета. Насыщенность цвета обычно характеризуют теми же словами, что и *хроматичность* — «чистый», «сильный», «бледный», «слабый» (*илл. 18 диска*).

К трем главным объективным (физическим) характеристикам цвета в художественной практике часто добавляют ряд его субъективных (условных) характеристик, которых у цвета с точки зрения физики нет. Эти условные характеристики возникают субъективно и проявляются у смотрящего в виде эмоциональных ощущений и реакций при визуальном восприятии того или иного цвета. Главные из этих условных характеристик: «*температура цвета*», «*вес цвета*», «*звучность цвета*» и «*пространственная подвижность цвета*».

В абстрактных композициях цвет служит главным средством для пе-

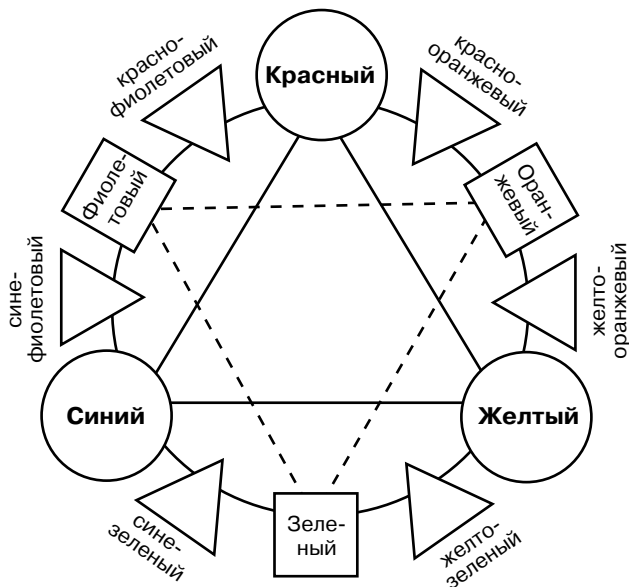
редачи эмоций и настроений. С его помощью можно придавать областям композиции определенную эмоциональную выразительность, создавая различные настроения: *темное* — загадочное, таинственное, грустное; *светлое* — легкое, воздушное, бодрое, радостное; *серое* — скучное, унылое.

С помощью цветовых тональностей легко создаются световые контрасты. Резкие подчеркивания и контрасты между наиболее светлыми и наиболее темными тональностями вносят в композицию драматизм. И наоборот, все оттенки средних тональностей сглаживают драматизм и «убивают» световые контрасты.

## Цветовой круг

В изобразительной практике для удобства использования *цвета* чистые спектральные цвета, а также их главные производные, полученные от смешивания цветов солнечного спектра друг с другом, располагают по *цветовому кругу* в той же последовательности, как и в спектре. Такой свернутый по окружности спектр помогает наглядно выявлять взаимоотношения между цветами и их комбинациями.

Основным видом *цветового круга* считается двенадцатицветный круг, однако могут использоваться *цветовые круги* и с большим количеством цветов и их оттенков — с восемнадцатью, двадцатью четырьмя и даже больше. (В принципе, количество цветов и цветовых оттенков *цветового круга* или какой-либо



Цветовой круг с двенадцатью цветами (двенадцатицветовой).

иной цветовой формы или фигуры можно расширять до бесконечности, потому что в действительном спектре солнечного света все цвета постепенно переходят друг в друга.) (илл. 17 диска).

Три цвета: красный, желтый и синий, равноудаленные друг от друга на цветовом круге (лежат в вершинах равностороннего треугольника с горизонтальным основанием), называются *первичными* (*простыми*) цветами, потому что их нельзя разложить на какие-либо другие цвета, и они не могут быть получены путем смешивания любых других цветов. В то же время, смешивая и комбинируя эти три уникальных цвета в различных пропорциях, можно получить все остальное бесчисленное множество цветов и оттенков.

Три цвета — зеленый, оранжевый и фиолетовый (лежат в вершинах перевернутого треугольника), называются *вторичными* цветами, так как они получаются от смешивания в равной пропорции тех *первичных* цветов между которыми расположены (50% красного и 50% желтого — это оранжевый; 50% желтого и 50% синего — это зеленый; 50% красного и 50% синего — это фиолетовый). Эти три цвета иногда называют *промежуточными*.

*Вторичные* цвета имеют наряду с *первичными* 100%-ю хроматичность, но занимают второе место после *первичных* по своей яркости.

Еще шесть цветов, полученных от смешивания в равной пропорции одного *первичного* и одного, рядом лежащего, *вторичного* цвета но-

сят название *третичных* (красно-оранжевый, желто-оранжевый, желто-зеленый, сине-зеленый, сине-фиолетовый и красно-фиолетовый (пурпурный)).

Эти цвета расположены между рядом лежащими *первичными* и *вторичными* цветами, и так же как и эти, образовавшие их цвета, имеют 100%-ю *хроматичность*. *Первичные, вторичные* и *третичные* цвета, составляющие двенадцатицветовой круг, условно принято называть *основными*.

Иногда два лежащих рядом *основных* цвета называют *аналогичными* цветами. Например, *аналогичными* цветами будут пары цветов: красный и красно-оранжевый, оранжевый и красно-оранжевый, оранжевый и желто-оранжевый, желтый и желто-оранжевый и т.д. по цветовому кругу.

Два хроматических цвета, которые при смешивании в определенной пропорции дают ахроматический «нейтрал» (серый или белый), называются *взаимодополнительными* или просто *дополнительными* цветами. По мере добавления к определенному цвету его *дополнительного* цвета, первый цвет, теряя хроматичность и яркость, начинает приближаться к серому, постепенно переходя в полунейтральный цвет. Если смешивание продолжать, то оба цвета станут серыми, и ни один из них не будет виден как цвет.

*Взаимодополнительные* цвета могут быть только парными и обычно лежат на противоположных концах диаметра *цветового круга*. На-

пример, *взаимодополнительными* являются пары цветов: красный — зеленый, желтый — фиолетовый, синий — оранжевый. Эти парные цвета разные настолько, насколько это возможно, потому что каждый из них не содержит никаких цветов, из которых состоит другой. Иногда два цвета, составляющих пару *взаимодополнительных* цветов, называют *противоположными* или *контрастными* цветами. Расположенные рядом (или достаточно близко друг к другу), эти цвета подчеркивают друг друга наилучшим образом. Например, оранжевый на синем фоне, желтый на фиолетовом и красный на зеленом будут восприниматься наиболее яркими и чистыми. (*За эту способность взаимно усиливать хроматичность друг друга пары взаимодополнительных цветов иногда называют, особенно в зарубежном цветоведении, комплиментарными парами — «делающими друг другу комплимент»*).

Все цвета двенадцатицветного круга называются *насыщенными*, потому что они не содержат ни черного, ни белого «нейтралов», а также не содержат примесей своих *дополнительных* цветов.

### **Использование главных характеристик и свойств цвета при создании абстрактных композиций**

Работая с цветом в абстрактных композициях (особенно, в полихроматических), нужно всегда учиты-

вать, что даже незначительное изменение хотя бы одной из трех главных характеристик цвета обязательно вызовет объективные изменения самого цвета и, следовательно, изменение его художественно-изобразительного эффекта.

Чистые спектральные цвета имеют собственную природную *светлоту* (*яркость*). Однако самый светлый из них — желтый, нельзя сделать таким же светлым как белый нейтрал, а самый темный из всех спектральных цветов — фиолетовый, нельзя сделать таким же темным как черный нейтрал. Еще большие различия по *светлоте* возникают при смешивании цветов. Однако во всех случаях *светлота* конкретного цвета зависит от количества в этом цвете белого или черного (серого).

При добавлении к чистому спектральному цвету белого (*разбеление*), серого (*приглушение*) или черного (*зачернение*) «нейтралов» *хроматичность* этого цвета снижается в точной пропорции к количеству добавленного «нейтрала». Но так как в *цветовом круге* не все цвета имеют максимальную *яркость*, которую они могли бы достичь, то добавлением небольшого количества белого можно, как правило, значительно увеличить их *яркость*, незначительно снижая при этом *хроматичность*.

Если необходимо уменьшить *хроматичность* (*насыщенность*) цвета, не изменяя при этом его *светлоты* (*яркости*), то используют так называемое «приглушение» цвета, которое заключается в добавлении

к нужному цвету серого «нейтрала», имеющего такую же *светлоту*, какую имеет сам цвет.

Способность хроматических цветов плавно изменять свою *светлоту* (*яркость*) и *чистоту* (*хроматичность*) открывает для создания абстрактной композиции широчайшие колористические возможности. Плавно изменяя эти две главные характеристики любого спектрального цвета, например, красного, постепенным добавлением к нему «нейтралов»: белого («разбеление» цвета) или же черного («зачернение» цвета), можно получить цветовой ряд, состоящий из огромного количества тонов красного цвета — от самого темного до самого светлого. Полученный таким способом для красного цвета цветовой ряд называется «*семейством красных тонов*». (Иногда для «зачернения» цвета используют его *дополнительный* цвет из цветового круга. Однако полученный в результате цветовой ряд или «семейство тонов» не будет для первоначально взятого цвета хроматически чистым.) (*илл. 18 и 19 диска*).

«Семейство тонов» может быть получено для любого хроматического цвета и фактически является шкалой плавных переходов от наиболее светлого состояния этого цвета к наиболее темному. В «семействе тонов» тональности цвета при переходе от одной к другой плавно изменяют свою *яркость*, *хроматичность* и (или) *насыщенность*. Такие «семейства тонов» намного облегчают использование в композиции *цветовых то-*

нальностей (цветотональностей). Цветовые ряды («семейства тонов») довольно широко используются в абстрактных композициях самостоятельно для передачи эмоциональных состояний, эффектов освещения, сияния, для создания иллюзий деформации различных отображаемых объектов и явлений.

Используя в композиции «зачернение» цвета, нужно учитывать, что цвета с высокой насыщенностью увеличивают объемность изображаемых объектов, а зачерненные — уменьшают. Кроме того, «разбелы» и «зачернения» не только снижают насыщенность цвета, но и ослабляют цветовые контрасты.

В своем чистом виде три первичных цвета — красный, желтый и синий, имеют наивысшую хроматичность (насыщенность), высокую яркость, выглядят наиболее живо и сочно, увеличивают объемность изображения, обладают тонизирующим, бодрящим психологическим действием, и поэтому издавна широко используются в народном декоративно-прикладном творчестве: в костюмах, вышивках, в малой скульптуре и игрушках, в орнаментовке посуды и кухонной утвари.

Черный — это полное отсутствие всякого цвета. Белый — это полное смешение всех цветов. Черный и белый — это не цвета, а нейтралы, которых нет на цветовом круге.

Для получения в абстрактной композиции нужного цвета или цветового оттенка используется смешивание цветов. Смешивание позволяет

получить бесчисленное количество цветовых оттенков (цветотональностей).

Смешивая три первичных цвета в различных пропорциях, а также смешивая и комбинируя остальные девять основных цветов цветового круга, можно получить все бесчисленное множество, так называемых, производных (сложных) цветов и цветовых оттенков. Смешивание первичных цветов друг с другом дает вторичные цвета, смешивание первичных и вторичных цветов друг с другом дает третичные цвета. Таким образом, производные цвета получаются: смешиванием первичных цветов друг с другом, первичных со вторичными, вторичных друг с другом в различных пропорциях и комбинациях. Например,  $\frac{2}{3}$  красного и  $\frac{1}{3}$  желтого дают красно-оранжевый, но  $\frac{2}{3}$  желтого и  $\frac{1}{3}$  красного дают уже оранжево-красный, а  $\frac{3}{4}$  красного и  $\frac{1}{4}$  желтого дают красно-оранжевый красный. В двенадцатицветовом круге используются только «одноцветные» и «двухцветные» наименования цветов. В расширенных цветовых кругах, содержащих 18, 24 и более цветов и оттенков, кроме «одноцветных» и «двухцветных» наименований, для производных цветов используются и «трехцветные» наименования (например, красно-оранжевый красный, оранжево-красный оранжевый и т.д.). Поэтому на цветовом круге (особенно если он включает восемнадцать или двадцать четыре цвета и цветовых оттенков) можно не только увидеть тот

или иной *производный* цвет, но и по его названию ориентировочно определить его состав.

Теоретически при смешивании в равных пропорциях трех *первичных* цветов может быть получен черный «нейтрал», имеющий нулевую *хроматичность*, однако практически при таком смешивании можно получить что-то очень близкое к черному.

При смешивании двух *первичных* цветов или же *первичного* цвета со *вторичным* (например, красного и оранжевого) при любом количественном соотношении смешиваемых цветов *хроматичность* получившегося третьего цвета теоретически не изменяется. Однако на практике получившийся цвет выглядит чуть менее сочным и живым, чем смешиваемые цвета.

При смешивании *первичных* цветов со своим *дополнительными* (например, красного с зеленым), а также при смешивании *вторичных* цветов друг с другом (например, оранжевого и фиолетового) возникают гармоничные «нейтральные» цветовые тона. Большое многообразие цветов и оттенков: оливково-зеленый, цвет «хаки», каштановый, шоколадный, рыжий (оранжево-коричневый), рыже-красный, цвет увядших листьев, ржавчины, цвет морской волны (голубой «морской» и ему подобные), цвет угля (антрацит), асфальта, земляные цвета и очень многие другие — это результаты такого смешивания цветов в разных пропорциях. Многообразие получающихся *промежуточных* цветов объясняется тем,

что каждый *первичный* цвет со своим *дополнительным* и каждая пара *вторичных* цветов содержит все три *первичные* цвета.

При смешивании двух цветов, расположенных на цветовом круге ближе друг к другу, чем *взаимодополнительные* цвета, могут быть получены любые цвета, лежащие на цветовом круге в промежутке между двумя смешиваемыми цветами. **(Результаты смешивания цветов показывает илл. 20 диска.)**

Чтобы получить коричневый цвет, который не входит в состав двенадцатицветового круга, а также получить все оттенки коричневого, смешивают один *первичный* цвет с его *дополнительным* цветом. Для получения трех основных оттенков коричневого *взаимодополнительные* цвета смешивают по 50% каждого. 50% желтого и 50% фиолетового дают цвет «охра», 50% красного и 50% зеленого дают цвет «умбра», 50% синего и 50% оранжевого дают цвет «сиена». Незначительно изменяя эти пропорции при смешивании, можно получать различные оттенки «охры», «умбры» и «сиены». Если же значительно изменить основные пропорции смешивания, взяв их, например, 75% и 25%, то получившийся цвет все равно будет близок к коричневому, но все же он будет более характерен тому цвету, которого в процентном отношении больше. Например, от смешивания 75% желтого и 25% фиолетового получается цвет очень похожий на цвет старого золота.



Смешивание цветов и их разнообразие используется в абстрактной композиции, с одной стороны, для цветового выражения мыслей, чувств, настроений и ощущений абстракциониста, которые он стремится передать зрителям, и с другой — для создания в композиции колористической гармонии и общего единства. Однако для создания в композиции в соответствии с чувствами автора не гармонии, а, наоборот, цветового диссонанса и даже хаоса, используются оттенки цветов, которые не очень гармонично и хорошо смешиваются друг с другом.

### **Использование эмоционального воздействия цвета**

Наиболее важным и ценным свойством цвета в абстрактном изобразительном искусстве является способность разных цветов и их оттенков вызывать у людей соответствующие психофизиологические чувства и ощущения. Зритель ощущает эти «цветовые» эмоции, даже не догадываясь о том, почему он их ощущает. Здесь возникает почти полная аналогия цвета с музыкальными звуками, которые создают собственные эмоции у слушателей хорошей музыки.

В художественной практике сложились следующие определения чувств и ощущений, вызываемых разными цветами:

*красный* — страсть, любовь, возбуждение, стремление, конфликт;  
*розовый* — нежность, доброта, чувственность, романтичность;

*желтый* — радость, оптимизм, игривость, спонтанность;

*голубой* — спокойствие, доверие, серьезность;

*синий* — основательность, доверие, серьезность;

*зеленый* — спокойствие, безопасность, щедрость, упрямство, ревнивость;

*оранжевый* — динамизм, легкость и безоблачность жизни;

*пурпурный* — величественность, таинственность;

*коричневый* — надежность, преданность.

*Цвет и цветовая тональность* являются двумя очень мощными и наиболее эмоциональными изобразительными средствами. Однако при сравнении степени эмоционального воздействия этих двух родственных изобразительных средств, а также их выразительных возможностей для передачи зрителю тех или иных мыслей и чувств, того или иного настроения, первенство остается за *цветовой тональностью*. Достаточно сказать, что существуют высокохудожественные абстрактные композиции, созданные с помощью лишь одних «семейств тонов». Поэтому чрезмерное и постоянное увлечение яркостью и контрастностью цвета или, наоборот, гармоничными цветовыми сочетаниями может привести к недооценке такого высокохудожественного выразительного средства как *цветотональность*.

*Тональность цвета* среди всех изобразительных средств занимает особое место. Правильное понимание

роли *цветотональности* в абстрактной композиции намного облегчает понимание роли и самого *цвета*.

*Цветотональность* в количественном отношении характеризуется наличием в ней белого (светлого) или же черного (темного). В то же время «семейство тонов» любого цвета наглядно показывает, сколько белого или черного имеет тот или иной *тон* этого цвета. И поэтому по аналогии с «серой» шкалой черно-белой *светотени* «семейство тонов» какого-либо конкретного цвета является хроматической шкалой градации *цветовой тональности* для этого цвета. На практике интенсивность конкретной *цветовой тональности* определяют путем сравнения ее цветового тона с тональностями стандартной ахроматической (серой) шкалы черно-белой *светотональности*.

Таким образом, использование в абстрактной композиции *цветотональности*, полученной *разбелением* (добавлением белого нейтрала) или *зачернением* (добавлением черного или серого нейтрала) можно рассматривать совместно и на примере использования *черно-белой (ахроматической) светотональности*, потому что в этом случае *свето- и цветотональность* имеют одну общую природу и одну общую характеристику — соотношение белого и черного. Только для ахроматического цвета это соотношение используется в его чистом виде, а для хроматических цветов используется соотношение белого или черного в конкретном цвете. По этой причине ахромати-

ческая «серая» шкала светотеневой градации служит стандартным эталоном для измерения и сравнения интенсивности, как *черно-белой светотональности*, так и *цветовой тональности* конкретного цвета, полученной *разбелением* или *зачернением*.

*Цветовая тональность*, кроме создания чисто колористических эффектов, в полной аналогии с черно-белой *светотональностью*, используется для достижения самых различных художественно-изобразительных целей.

Во всех композициях, черно-белая *светотеневая тональность* — в ахроматических, и *цветотональность* — в цветных, являются одним из главных средств для передачи зрителю мыслей, идей, эмоций, настроений, а также для создания световых и цветовых контрастов. Более светлые области *цветовых тональностей* создают эмоциональные настроения радости, бодрости, легкости и, наоборот, более темные участки создают в композиции визуальные ощущения грусти, подавленности, загадочности, таинственности. Достаточно большие области композиции, в которых нет *цветовых тональностей*, могут иногда выглядеть однообразно, скучно и даже уныло.

С помощью более светлой или более темной *цветотональности* можно соответственно создавать визуальные эффекты расширения или же сокращения той или иной области композиции.

Резкие *цветотональные* подчеркивания и контрасты между наиболее светлыми и наиболее темными тонами одного цвета или нескольких цветов вносят в композицию драматизм. И наоборот, однотонность цвета и близкие тональности сглаживают драматизм и «убивают» сильные *цветотональные* контрасты.

Используя *цветотональный* контраст, можно с помощью более светлой тональности визуально «выдвигать» объекты композиции вперед и соответственно с помощью более темной — «отодвигать» их назад. Минимальная интенсивность цветового тона также отодвигает объекты назад, особенно, при использовании «холодных» или «прохладных» цветов, что часто помогает создать ощущение определенной дистанции между объектами. С помощью *цветовой тональности* можно успешно создавать на картинной плоскости небольшую глубину пространства.

Разная по интенсивности *цветотональность* позволяет удачно и плавно балансировать композицию, изменяя визуальную тяжесть (вес) и статичность (устойчивость) объектов композиции. Более темные тона визуально придают объектам массивность, более светлые — большую легкость и воздушность.

В полной аналогии со *светотеневой тональностью* с помощью *цветовой тональности*, полученной изменением светлоты цвета, можно создавать в композиции визуальное движение, а путем повторения

подобных или идентичных *цветотональностей* можно направлять взгляд зрителя к определенной области или же к определенному объекту композиции.

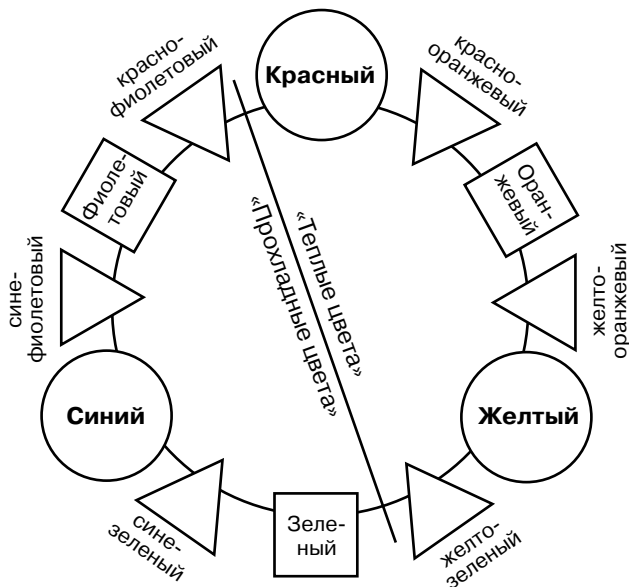
Композиционное повторение подобных или же идентичных *цветовых тональностей* может увеличивать гармонию и усиливать *общее единство* композиции.

При создании абстрактных композиций часто используется его субъективная (условная) характеристика, так называемая — «*температура*» цвета. Условная «температурная» характеристика цветов возникла не случайно. Одни цвета эмоционально воспринимаются как «*теплые, горячие*», вызывая представления о солнце, огне, жарком лете. Другие цвета воспринимаются как «*прохладные, холодные*», вызывая в подсознательные ощущения холодной воды, зимы, снега, льда.

«*Теплые*» цвета («*теплая*» гамма) ускоряют пульс и повышают температуру тела зрителя, они радуют, возбуждают и как будто «подогревают» активность. Иногда они могут вносить также и драматизм.

«*Прохладные*» цвета («*прохладная*» гамма), наоборот, замедляют пульс, вызывают грусть, создают впечатление успокоенности и как будто «охлаждают» активность.

«*Теплые*» цвета отражают больше света, чем «прохладные» и поэтому они более яркие. Нейтралы — белый, черный и серый, остаются нейтралами и с точки зрения их «температуры».



Условные «температурные» характеристики цветов

Условная «температура» цвета на практике определяется понятиями: теплый, горячий, жгучий, прохладный, холодный, ледяной, «ни теплый, ни прохладный».

Общего мнения о границах на цветовом круге для «теплых» и «прохладных» цветах не существует. Чаще всего к «теплым» относят цвета правой стороны цветового круга, начиная от красного и до желто-зеленого. Тогда в группу «прохладных» попадают цвета от красно-фиолетового до зеленого. Наклонная разделительная линия показывает, что *теплые* цвета имеют примесь *желтого* цвета, а прохладные цвета имеют примесь *голубого*.

Иногда считают, что группу «теплых» цветов дополняет также и красно-фиолетовый. А иногда счи-

тают, что желтый, его смеси с красным и красный, а затем красный и его смеси с фиолетовым и сам фиолетовый, принадлежат к «теплой» стороне цветового круга. При этом цвета от голубо-фиолетового до желто-зеленого принадлежат к его «прохладной» стороне. Есть и еще одно мнение, согласно которому фиолетовый и желто-зеленый являются «безтемпературными» цветами, т.е. — ни «теплыми», ни «прохладными».

С учетом всех этих мнений наиболее правильным будет понимание того, что в каждом цвете с точки зрения его «температуры» заложены как «теплые», так и «прохладные» свойства. Например, лимонно-желтый цвет — явно «прохладный», а золотисто-желтый — явно «теплый», хотя оба эти цвета являются чистыми

формами желтого цвета. Точно так проявляют себя в «температурном» отношении и все остальные цвета. И все же для получения самого «теплого» цвета используют смешивание красного с оранжевым, а для получения самого прохладного — смешивание голубого и зеленого.

На «температурную» характеристику цвета влияют также *светлота* и *насыщенность* этого цвета.

Кроме различия в «температурных» свойствах, «теплые» и «прохладные» цвета по-разному воспринимаются в пространстве композиции. «Теплые» цвета, особенно с достаточно темной тональностью, визуально увеличивают размеры объектов композиции и несколько выдвигают их вперед. «Прохладные» цвета, особенно со светлой тональностью, наоборот, визуально уменьшают размеры объектов и несколько отодвигают их назад. Эти свойства «теплых» и «прохладных» цветов позволяют визуально «передвигать» объекты композиции и создавать небольшую глубину пространства. Однако на подобные «движения» цветов в значительной мере влияют цвета, расположенные рядом или по соседству.

Визуально-чувственное ощущение «температуры» того или иного объекта композиции нужно рассматривать не изолированно, а с учетом «температуры» цвета всех соседствующих объектов. Соседство «прохладного» и «теплого» цветов делает «прохладный» более «прохладным», а «теплый» более «теплым». Соседство двух цветов с одинаковой или с похожей «тем-

пературой» делает два «прохладных» цвета менее «прохладными», а два «теплых» цвета менее «теплыми».

Теплота цвета зависит и от его окружения. Например, ярко красный цвет по отношению к оранжевому воспринимается холодным, а по отношению к синему цвету — теплым.

Разные «температуры» цвета могут создавать контрастные взаимоотношения. Например, самый «теплый» объект или участок в «прохладной» композиции или же самый «прохладный» объект или участок в «теплой» композиции обязательно привлекут к себе повышенное внимание зрителя. Исключительно удачно создавать контраст могут также «теплые» и «прохладные» цветотональности.

Сочетание и противостояние «теплых» и «прохладных» цветов в абстрактной композиции могут активно создавать, как ощущения успокоенности и гармоничной организации колорита, так и яркие чувства борьбы, противостояния и драматизма.

Различные цвета при их визуальном восприятии иногда условно определяют как «легкие» или «тяжелые». К «легким» или «воздушным» цветам обычно относят светлые, холодные малонасыщенные цвета и цветотональности, особенно — синие и голубые, напоминающие цвет неба, воздушного пространства. К «тяжелым» относят теплые, темные, плотные цвета — коричневые, оливковые, черные, темно-серые и др. «Тяжелые» цвета часто подсознательно ассоциируются с цветом земли.

В художественной практике часто одни цвета называют «звучными», а другие — «глухими». Эти субъективные эмоциональные характеристики зависят от насыщенности того или иного цвета. Например, насыщенный ярко-красный цвет самый «звучный, звонкий», а насыщенный темно-коричневый цвет — один из самых «глухих, беззвучных, безмолвных».

На основе субъективного эмоционального восприятия иногда делят цвета на «выступающие» и «отступающие». Например, если два объекта композиции одинакового размера и формы имеют: один — красный, а другой — синий цвета, то объект красного цвета будет визуально выдвигаться и «выступать» вперед, а синий объект будет «отступать» назад.

Кроме «выступающих» и «отступающих» цветов на основе субъективного восприятия выделяют также «глубокие» и «поверхностные» цвета.

При создании абстрактных композиций используют два вида контраста: ахроматический — световой, и хроматический — цветовой. Цветовой контраст является одним из важнейших формообразующих элементов живописной абстрактной композиции. Цветовая тональность, цветовая гармония, общий колорит очень часто строятся по принципу контраста. Вполне можно считать, что контраст — это «соль» любой композиции.

Например, когда нужно передать человеческие чувства и пережи-

вания, возникающие во время природных катаклизмов и разрушений (ураган, землетрясение, цунами, наводнение) и вызывающие целый водоворот негативных эмоций, то, как правило, кисть самопроизвольно выбирает противоположные и контрастные цвета. Почти это же происходит и при передаче человеческих страстей и любых драматических столкновений.

Все чистые спектральные цвета в большей или меньшей степени контрастируют друг с другом, создавая цветовой контраст. Поэтому любые два цвета, стоящие рядом или же накладывающиеся друг на друга, испытывают взаимное влияние. Например, красный объект на желтом фоне будет визуально казаться меньше, тусклее и несколько отодвинется назад. Этот же красный объект на зеленом фоне будет визуально казаться больше, ярче, и несколько выдвигаться вперед. Этот пример показывает, что *взаимодополнительные (противоположные)* цвета (в данном случае, красный и зеленый) создают самый сильный контраст. Способность *взаимодополнительных* цветов, когда они рядом, казаться ярче, визуально изменять размеры объекта носит название *противоположного (или взаимодополнительного)* цветового контраста.

Значительные «разбеления» или «зачернения» любых сопоставляемых цветов уменьшают эффективность цветовых контрастов.

При сопоставлении «прохладных» цветов возникает более сильный цве-

товой контраст, чем при сопоставлении «теплых».

Чтобы акцентировать или подчеркнуть чистоту, «звучность» того или иного цвета, часто используют контраст по насыщенности.

Контрасты, полученные с помощью сопоставления разных цветов, могут быть достаточно сильными, но, как правило, они уступают по силе цветотональным контрастам. Так, например, два разных цвета с одинаковой градацией тональности (по сравнению и в соответствии с ахроматической («серой») шкалой светотеневой градации) создают контраст не такой большой силы, на которую можно было бы рассчитывать. В любом случае для достижения наибольшей силы контраста с помощью разных цветов нужно использовать яркие цвета, и лучше — на тусклом фоне. Яркие цвета, как правило, больше привлекают взгляд, чем тусклые.

Для усиления визуального интереса к отдельным объектам или областям композиции, можно использовать все виды контрастов, которые создаются с помощью цвета: контрасты по хроматичности и яркости (светлоте) цветов, контрасты цветовых тонов, контрасты площадей картинной плоскости занятых разными цветами, контрасты цветовой «температуры» («прохладные» и «теплые» цвета). Не все эти виды цветовых контрастов нужно обязательно использовать в одной композиции. Как правило, достаточно создать один — два из них.

### **Цветотональный (колористический) баланс в цветной абстрактной композиции**

Цветотональный баланс для цветной абстрактной композиции основан на тех же принципах и создается теми же или подобными методами, которыми создается светотеневой баланс в ахроматической (черно-белой) композиции.

(См. раздел. Принцип визуального композиционного баланса. Светотень и светотеневой баланс в ахроматических абстрактных композициях.)

Наличие в композиции цветовых тональностей предусматривает возникновение цветотонального баланса (баланса цветовых тонов), который укрепляет общий композиционный баланс и общее единство композиции.

Подобно светотеневому балансу в ахроматических композициях цветотональный баланс возникает на основе принципа цветотональной трехкомпонентности. Согласно этому принципу для наилучшего восприятия будущей композиции нужно, чтобы все многообразие используемых в ней цветовых тонов можно было бы условно разделить на три крупные группы: темные цветовые тона, средние и светлые. По своей внутренней сути принцип цветотональной трехкомпонентности основан на закономерностях отбора и подобия, согласно которым объекты с подобными (близкими) тонами цвета визуально объединяются в удобные для восприятия группы. И, наоборот,

при неограниченном количестве разных, как по цвету, так и по светлоте (яркости), ничем не связанных между собой цветовых тонов теряются гармония и общее единство композиции. Действует при этом также и принцип *контраста*, согласно которому сила контраста может зависеть не только от самого цвета, но и от контраста *цветотональностей*.

Необходимо понимать, что *принцип цветотональной трехкомпонентности* не является ограничивающим принципом. При создании композиции может возникать любое количество цветовых тонов, что только усилит ее художественность. Однако все это цветотональное богатство должно распределяться по картинной плоскости с возможностью визуального выделения трех условных групп: темные цветовые тона, средние и светлые. Наиболее выразительные соотношения площадей формата композиции, занятых этими тремя группами, приблизительно, такие: темные цветовые тона — 25%, средние — 60% и светлые — 15%. Однако при определенных эмоциональных настроениях создатель композиции вполне может и не соблюдать этих соотношений.

На практике для контроля за объединением цветовых тонов в группы по своей *светлоте* (*яркости*) используется ахроматическая «серая» шкала, с помощью которой сравнивается *светлота* данного хроматического цвета с соответствующей *светлотой* ахроматического цвета на «серой» шкале.

## **Основные схемы цветовых тональностей фона и изображения и возникающие при создании абстрактных композиций**

Иногда удобно начинать композицию с условного заднего плана — фона. Это позволяет сразу определить общий цветовой колорит картины, ее цветотональный «ключ», который открывает путь к выбору и созданию теплой или же прохладной цветовой схемы. Чаще всего фон композиции может быть:

— темный (почти черный) или светлый (почти белый);

— с использованием одного первичного цвета или (и) его тональностей;

— с использованием многих цветов (мультицветной);

— с использованием градации различных цветовых тональностей;

— с использованием видимых краев соприкасающихся цветовых участков фона. Здесь возможно использование разделительных линий различного типа;

— с использованием «мягких», размытых, неразличимых краев перехода между различными цветовыми участками фона;

— с использованием поверхностной фактуры или даже текстуры;

Примеры выбора фона из практики признанных мастеров:

1. Белый фон, на нем прямоугольные формы простых первичных цветов, разделенные толстыми черными линиями (Пит Мондриан).

2. Несколько простых геометрических форм, размещенных на плотном



цветном или белом фоне (Казимир Малевич).

3. Двух-четырёхцветный прямоугольник с «мягкими», размытыми краями цветных переходов (Марк Ротко).

4. Достаточно плотный цветной фон с расположенными на нем биоморфными формами, окрашенными в первичные цвета и иногда связанные линиями (Хуан Миро).

Подсознательное или осознанное использование *принципа цветотональной трехкомпонентности*, как правило, приводит создателя абстрактной композиции к возникновению одной из шести основных схем цветотональных соотношений между фоном и изображением:

1. Темные цветные объекты на фоне цветовых оттенков средних или светлых тонов.

2. Светлые цветные объекты на фоне цветовых оттенков средних или темных тонов.

3. Большие темные и малые светлые цветные объекты на фоне цветовых оттенков средних тонов.

4. Большие светлые и малые темные цветные объекты на фоне цветовых оттенков средних тонов.

5. Объекты композиции с плавно меняющейся разницей цветовой тональности.

6. Объекты и элементы композиции с «шахматной» разницей цветовой тональности.

Всегда лучше, если между фоном и объектами композиции возникают те или иные разграничения, так как отношения между фоном и конкрет-

ным объектом уже многое скажут о самом объекте. В зависимости от передаваемых эмоций можно по-разному использовать фон всей композиции или какой-то ее части, а также фоновое окружение тех или иных объектов композиции. Например, используя остроугольное («рваное») фоновое окружение объекта, можно выразить этим по отношению к нему негативную эмоцию. И наоборот, спокойное («гладкое») фоновое окружение выражает положительные чувства по отношению к объекту. Цвет фона, его интенсивность, размеры фонового окружения объектов композиции служат инструментом для усиления ее выразительности. Однако на картинных плоскостях многих абстрактных композиций просто не находится места для фона и соответственно для фонового окружения ее объектов.

При распределении *цветовых тональностей* и создании в абстрактной композиции колористического баланса чаще всего возникают два основных пути, которые условно можно назвать — «мажорным» и «минорным» распределением. При «мажорном» — используются *цветовые тональности* достаточно отдаленные друг от друга как по цвету, так и по светлоте (яркости), что можно проверить по «серой» стандартной шкале. Максимально достижимая при этом разница — самая темная и самая светлая *цветовая тональность* при сравнении с «серой» шкалой. Путь контрастного распределения *цветовых тональностей* созда-

ет в композиции драматическую игру светлого против темного. Наиболее удачный фон при «мажорном» распределении — различные цветовые оттенки «средней» тональности.

При «минорном» распределении используются *цветовые тональности* с небольшой тональной разницей как по цвету, так и по светлоте и расположенные достаточно близко друг от друга при их сравнении по «серой» шкале. В результате возникает более «тонкая» и более художественная колористическая «игра». Малоконтрастное распределение *цветовых тональностей* снижает драматический эффект, но удачно передает различные более «тонкие» эмоциональные ощущения. «Минорное» распределения тональностей удобно также для создания в композиции цветового ритма.

В практике создания абстрактных композиций распределение *цветовых тональностей* происходит в зависимости как от мыслей, чувств и настроений, охвативших абстракциониста, так и от возникающих в творческом процессе гармоничных соотношений с другими изобразительными средствами, которые используются в композиции.

Широкие возможности выбора и варьирования *цветовой тональности* являются одной из причин сложности точного «попадания» цветового оттенка в нужное чувство, настроение или ощущение в создаваемой композиции.

Иногда для начинающих абстракционистов полезным практическим

шагом перед выбором *цвета и цветовой тональности* для композиции может служить пробное распределение ахроматических *светотеневых тональностей* на отдельном опытном формате. *Светотеневую тональность* можно рассматривать и корректировать по «серой» шкале достаточно объективно, в то время как выбор в самом начале *цвета и цветовой тональности* вносит в творческий процесс дополнительные эмоции и мешает объективному суждению. После того как *светотеневые тональности* будут сбалансированы в «серой» шкале, можно с помощью этой же «серой» шкалы настраиваться на *цвет и цветовую тональность*. Как правило, если композиция хорошо выглядит в *ахроматическом* варианте, она будет хорошо выглядеть и в окончательном *хроматическом* виде, потому что многие композиционные проблемы (визуальная тяжесть объектов, общий баланс, разнообразие, гармония и общее единство) окажутся уже решенными. Останется почувствовать, ощутить и выбрать *цвета и цветовые тональности* в соответствии с возникающими чувствами, настроениями и ощущениями. После завершения работы можно проверить и скорректировать выбор цветовых тонов с помощью «серой» шкалы.

Для окончательной проверки качества эмоционального распределения *цветовых тональностей* можно сделать черно-белое фото готовой цветной композиции, на котором отчетливо проявятся, как распреде-

ление, так и соотношения цветовых тонов. Такое фото полезно потому, что иногда именно сам цвет может мешать правильному восприятию *цветовых тональностей*. Перевести композицию из цветной в черно-белую можно также с помощью компьютера.

Композиция в черно-белом выявляет то, что сам цвет иногда может скрывать. Цвет часто маскирует трудноопределяемые композиционные ошибки. Довольно часто вполне «гладкая» цветная композиция может сразу показать в черно-белом

### **Практическое задание № 4**

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4 и краски, которые можно разводить водой. Активизировать диск цветных иллюстраций.

2. Из иллюстраций диска (*илл. 21–40*) выбирать поочередно все 20 композиций мастеров абстрактной живописи и скульптуры.

3. Ознакомиться с приведенными анализами каждой работы.

4. Детально изучить цветотональную структуру (цвет и цветотональность форм, линий, цветовых полей и фона) каждой живописной композиции. Определить, насколько совпадает эта структура с *принципом цветотональной трехкомпонентности*.

Детально изучить пластическую структуру (формы, линии, объемная пластика) каждой скульптурной композиции.

5. Изобразить в произвольной форме, но с наиболее точной цветопередачей полную цветотональную структуру (выбираются не линии и формы, а только цвета и цветотональности) отдельно для всех живописных композиций. (В самом простом варианте цветотональная структура каждой рассматриваемой композиции будет пред-

варрианте свои проблемы с композиционным балансом, гармонией и даже с фактурой. Этот факт относится к визуальному восприятию любых живописных картин. Черно-белый вариант любых живописных полотен позволяет быстрее и лучше увидеть их слабые места и недостатки.

Еще одним приемом проверки качества распределения цветовых тонов является последовательное рассматривание готовой цветной композиции через стеклянные или пластиковые светофильтры: красный, желтый, синий.

ставлять собой горизонтальный ряд цветных мазков полностью соответствующих всем цветам и цветотональностям имеющимся на картинной плоскости конкретной композиции).

Изобразить в произвольной форме, но с наибольшей точностью пластическую структуру каждой скульптурной композиции.

6. Преобразовать каждую полученную цветотональную структуру в гармоничное цветовое поле. (Допускается добавление одного-двух цветовых оттенков.)

7. С учетом полученных навыков просмотреть весь диск цветных иллюстраций, стараясь «на глаз» определить в рассматриваемых работах наличие или отсутствие принципа цветотональной трехкомпонентности.

#### **Указания**

1. Начинающему абстракционисту значительно легче переходить от реализма к творчеству в абстракции, используя в качестве временной помощи, своеобразного временного «костыля», цветовые и цветотональные наброски и подсказки, содержащиеся в произведениях классиков абстрактного изобразительного искусства.

2. Выполняя задания, нужно суметь *почувствовать*, как цвета и цветотонально-

сти, использованные в известных композициях, «работают» в комбинации, чтобы создавать иные эмоции и экспрессию, чем они создают каждый в отдельности. Глубоко проникнуться одним из главных законов абстрактной живописи: «Даже самые простые цветовые сочетания — это всегда нечто намного большее, чем сумма этих же цветов, взятых в отдельности».

### **Практическое задание № 5 (развивающее психофизиологическое чувство цвета)**

1. Приготовить картон для рисования (или холст) формата А3 и масляные краски. Активизировать диск цветных иллюстраций.

2. Выбирать поочередно 4 композиции признанных мастеров — Марка Ротко и Поля Клее, созданные методом «цветовых полей» (*илл. 41 и 42*).

Поочередно рассматривать цветовую ткань (цветовую структуру) полотен до тех пор, пока не почувствуется, исходящий от них особый «запах» чувств и особый «вкус» выразительности.

3. Не придерживаясь формата оригинала, сделать в произвольной форме как можно более точную копию цветотональной структуры (только цвета и тональности) каждой из пяти работы. Главное — передать как можно точнее сочетание цветов и изменения тональностей. (В самом простом варианте цветотональная структура каждой рассматриваемой композиции будет представлять собой горизонтальный ряд цветных мазков полностью соответствующих всем цветам и цветотональностям, имеющимся на картинной плоскости конкретной композиции).

4. Используя в качестве основы для подражания пять цветотональных структур, полученных при выполнении пункта 3 этого задания, создать с помощью каждого цветотонального рисунка два собственных варианта цветотональной структуры путем замены цветов оригинального рисунка на цвета, лежащие на цветовом круге рядом

с цветами оригинала — сначала с одной, а затем — с другой стороны. Например, оранжевый цвет оригинального рисунка заменить сначала на красно-оранжевый, а затем — на желто-оранжевый. И подобно этому поступить так со всеми остальными цветами оригинала. (Цветовой круг показан на *илл. 17* диска).

5. Используя 10 собственных цветотональных структур, полученных при выполнении пункта 4 задания, увеличить в этих структурах количество тональностей с помощью «семейств тонов», подчиняясь собственным чувствам цвета. (Примеры семейств тонов показаны на *илл. 19* диска).

**Указание.** При выполнении задания широко использовать разбелы, зачернения, приглушения и смешивания цветов. (Примеры приведены на *илл. 18–20* диска).

Учебные примеры выполнения практического задания № 5 показывают *илл. 43–46* диска.

### **Практическое задание № 6 (вырабатывающее психофизиологическое чувство цвета на основе цветового упражнения, созданного мастером абстрактной живописи Полем Клее)**

1. Приготовить картон для рисования (или холст) формата А4 и масляные краски.

2. Используя цветовой круг (*илл. 17* диска), из шести *первичных* (простых) и *вторичных* цветов выбирать по очереди какой-нибудь один цвет, переносить его на картон, смотреть на него, стараясь представить и как можно лучше, почти физически почувствовать, каким этот цвет мог бы быть «на вкус», если бы был съедобным.

Разные цвета, действуя психофизиологически, способны вызывать разные вкусовые ассоциации вместе с внутренними чувственными ощущениями.

Например, желтый — может ассоциироваться со вкусом лимона или же сливочного либо растительного масла, красный — с чем-то сладким или наоборот — «горячим» как горький перец, синий — с кисло-сладкой сливой, с холодной и пресной «минералкой»

без газа или наоборот — со вкусом теплой и соленой морской воды, зеленый — с очень кислым яблоком или наоборот — с безвкусным травянистым салатом, оранжевый — с кисло-сладким апельсином или же грейпфрутом или наоборот — с неповторимым и сложным вкусом персика, коричневый — со сладким шоколадом или наоборот с горьковатой подгоревшей хлебной коркой.

3. Последовательно выбирать по очереди цвета и мысленно представлять, как два разных «вкуса» каждого цвета могут заставить рисовать этот цвет по-разному.

4. Очень лаконично, двумя-тремя мазками изобразить один, а затем другой «вкус» каждого цвета. Для этого необходимо внутренне почувствовать нужную цветовую тональность и «уловить», какие именно мазки помогут цвету «заговорить» и показать свой «вкус». Для этого используются: форма и размер мазков, размашистость или сдержанность, гладкость или объемность фактуры, прозрачность или многослойность одной краски или нескольких красок и т.д.

**Указание.** При выполнении задания широко использовать разбелы, зачернения, приглушения и смешивания цветов (*илл. 18–20 диска*).

### Практическое задание № 7

1. Приготовить картон для рисования (или холст) формата А4 и масляные краски.

2. Выбирать по 3–4 цвета, лежащих рядом на цветовом круге (например, оранжевый, желто-оранжевый, желтый и желто-зеленый, а также другие варианты), и с помощью этих цветов, а также их оттенков создавать цветотональные поля:

а) найти живописный путь, чтобы показать как выбранные цвета плавно «спускаются» вниз;

б) найти живописный путь, чтобы показать как выбранные цвета «спускаясь», постепенно уменьшают насыщенность и «размываются»;

в) найти живописный путь, чтобы показать как выбранные цвета «спускаясь», постепенно увеличивают свою насыщенность;

г) найти живописный путь, чтобы показать как выбранные цвета «спускаясь», лучатся;

д) найти живописный путь, чтобы показать как выбранные цвета «спускаются», но не просто, а *обрушиваются* вниз;

е) Найти несколько живописных путей, чтобы показать, как выбранные цвета не «спускаются», а *поднимаются* вверх.

**Указание.** В процессе выполнения задания нужно будет получать разные тональности выбранных цветов с плавными переходами от одного оттенка к другому. Для изменения насыщенности цвета широко использовать его разбеление, зачернение или приглушение, а для изменения яркости (светлоты) — разбеление.

При выполнении практического задания № 7 «искрой», разжигающей творческое воображение, могут послужить работы известных мастеров, показанные на диске: «Молокаи» (Г. Петерди), *илл. 28*; «Грязный снег» (Д. Митчел), *илл. 59*; «Композиция» (М. Матюшин), *илл. 89*; «Водяные лилии» (К. Моне), *илл. 94*; «Красные каллы» (Джорджия О Кифф), *илл. 103*.

Учебные примеры выполнения практического задания № 7 показывают *илл. 43–46* диска.

### Практическое задание № 8

1. Приготовить картон для рисования (или холст) формата А4 и масляные краски.

2. Используя навыки, полученные при выполнении заданий 4–7, создать:

а) 2–3 варианта «тонкого», воздушно-го, как бы почти «безоблачного» цветового поля;

б) 2–3 варианта «тяжелого», напряженно-го, как бы «предгрозового» цветового поля;

в) 2–3 варианта мрачного, драматично-го, как бы «катастрофического» цветового поля;

г) 2–3 варианта «легкого», радостного, как бы «праздничного» цветового поля.

Учебные примеры выполнения практического задания № 8 показаны на *илл. 43–46* диска.

## Взаимные отношения фона и изображения в цветной абстрактной композиции

Создавать абстрактную композицию часто удобно — от большого к малому. Например, вначале можно заполнить весь формат фоном.

Одной из проблем, которой иногда уделяют недостаточное внимание, при создании цветной абстрактной композиции является выбор *цвета* или же *цветовой тональности* для фона (*негативного пространства*). Цветовой оттенок фона может значительно влиять на общую расстановку *цветовых тональностей* на картинной плоскости и этим изменять эмоциональный характер композиции. Фон всегда нужно считать одним из элементов композиции. Если фон получает «среднюю» тональность какого-либо цвета, то тогда в изображении (*позитивном пространстве*) могут появляться *цветовые тональности* любой интенсивности — от наиболее светлых до наиболее темных, хотя в целом это будет менять драматический эффект композиции. Если фон получает «светлую» цветовая тональность, то в изображении могут возникать «средние» и «темные» *цветовые тона*. И наоборот, если фон имеет «темную» цветовую тональность, то в изображении скорее всего могут появляться «средние» и «светлые» *цветовые тональности*. Поэтому, например, сочетание «светлых» бежевых или пастельных голубых оттенков фона и «светлых» или «средних» тонов изображения могут сделать изображение маловыразительным.

Создавая цветовой оттенок для фона, нужно учитывать, что на фоне с «темной» цветовой тональностью (особенно, на черном или темно-сером) цвета изображения воспринимаются менее *насыщенными*, и наоборот, на фоне со «светлой» цветовой тональностью (особенно, на белом или светло-сером) цвета изображения воспринимаются более *насыщенными*.

Белый фон визуально увеличивает хроматичность цветов композиции, делает их более яркими и жизненными. Этот эффект белого фона позволяет подчеркивать или визуально усилить насыщенность цвета. Серый фон (особенно, темно-серый) снижает хроматичность цветов изображения, делает их менее яркими и более мягкими. Белый фон дает наивысший контраст с изображением, серый фон этот контраст снижает.

На «среднем» сером фоне хорошо выглядят насыщенные *первичные* цвета: красный, желтый, синий (лучше — голубой), а также «нейтралы» — белый и черный.

Более темный серый фон, в целом, способен увеличивать яркость цветов изображения, однако его использование бывает не всегда удачным, так как некоторые цвета на этом фоне могут снижать свою хроматичность, «увядать» и «теряться».

Черный фон, несмотря на то, что он визуально снижает насыщенность любого цвета, в целом способен несколько увеличить яркость цветов, а главное — резко усилить драматизм всей композиции. Однако

некоторые цвета (например, голубо-фиолетовый, фиолетовый) будут «теряться» из-за низкого контраста с этим фоном.

Цветной фон неярких, светлых и даже бледных оттенков: желто-зеленый, голубо-фиолетовый, красно-оранжевый и т.д., если он достаточно светлый, то, как правило, создает хороший контраст с цветами изображения. Поэтому в абстрактных композициях светлый фон возникает достаточно часто. Однако иногда появляется фон намного темнее, чем цвета объектов композиции. Такие цветотональные отношения *позитивного* и *негативного* пространства картинной плоскости могут напоминать фотографический негатив, и при соответствующем настроении автора могут создавать высокий драматизм.

Таким образом, при любых случаях появления в абстрактной композиции фона между *позитивным* (изображение) и *негативным* (фон) пространствами картинной плоскости должен обязательно возникать контраст.

### **Главные функции и факторы действия цвета в абстрактной композиции**

Цвет изобразителен и предметен сам по себе. В абстрактной композиции цвет не воспроизводит и не передает краски окружающего мира в натуральном виде, а существует в виде абстрактной изобразительной идеи — в цвете абстракционист сосредотачивает эмоциональность

и экспрессивность своей абстрактной композиции.

Цвет и цветовые тональности передают те чувства, которые вызывает объект или явление, изображаемые абстрактно, и этим создают их чувственный образ, позволяют их «прочувствовать». В этом смысле цвет — это эмоциональный удар абстракциониста, рассчитанный на отклик зрителя. Как в идеале должен работать цвет в абстракции? Например, если правильно выбрать цвет леса для его полностью абстрактного изображения без реалистических элементов, то зритель все равно должен будет «почувствовать» именно лес. Если повторить изображение леса в другое время года, то зритель должен будет «почувствовать» два разных сезона леса.

Используя цвет, абстракционист может:

1. Создавать и наиболее ярко и экспрессивно передавать зрителю свои мысли, чувства, настроения и ощущения: позитивные (оживление, бодрость, лиричность, веселье, радость, счастье), нейтральные (спокойствие, созерцательность, безразличие) или негативные (скука, грусть, безысходность, напряжение, страх, драматизм, злость, ярость).

2. С помощью колористического баланса создавать визуальные ощущения гармоничности, законченности и общего единства композиции.

При создании композиционного колористического баланса использовать все богатство количественных и качественных характеристик цве-

та (хроматичность, яркость, сочетаемость и взаимовлияние цветов, цветовую тональность, «температуру», «вес», «подвижность» цвета и т.д.).

3. Расширять или сужать пространство картинной плоскости композиции, придавать ему легкость или массивность, прозрачную открытость или, наоборот, замкнутость.

4. Усиливать общее единство композиции с помощью общего доминантного цвета или же с помощью повторения какого-либо определенного цвета или его оттенков.

5. Создавать выделения, подчеркивания (акцент) определенных объектов композиции с помощью цветового или цветотонального контраста.

6. Создавать композиционное движение (динамику) или ритмичность, а также — направление взгляда зрителя по картинной плоскости.

### **Методы создания гармоничных цветовых схем абстрактных композиций**

Для обозначения совокупности всех цветовых элементов композиции, а главное — для характеристики их соотношения, взаимосвязи и взаимодействия, существует понятие *колорит композиции*, который по своей сути является цветовым строем композиции и одной из важнейших составляющих ее художественной формы. (Колорит — итал. «colorito» от латин. «color» — цвет, краска). Поэтому любую, творчески задуманную и талантливо созданную цветовую схему абстрактной ком-

позиции нужно рассматривать как план использования цветового строя, который обеспечит будущей композиции *колористическую гармонию и единство*. Очень часто *колорит композиции* определяется входящими в нее доминирующими цветами и их оттенками. Если, например, в композиции преобладают зелено-голубые цвета, то при наличии в ней небольших участков коричневого и желтого она все равно будет иметь зелено-голубой колорит и в этом колорите восприниматься зрителем.

*Цветовая (колористическая) гармония* является результатом творческого поиска такого сочетания цветов, которое должно способствовать, а иногда и обеспечивать композиции высокую художественную выразительность. *Цветовая гармония* создается согласованностью цветов и пропорциональностью между цветовыми площадями, цветовыми равновесиями и созвучиями, найденными и основанными на неповторимом облике (эффекте) каждого цвета. При создании цветовой гармонии чаще всего используются принципы гармоничного сочетания цветов или же принципы цветового (хроматического) контраста. Цветовая гармония должна при этом иметь и содержательную обоснованность, направленную на выявление мыслей, чувств, ощущений абстракциониста и в целом его творческого замысла.

Так как цветовая гармония возникает, как правило, из цветов, объединенных между собой по какому-либо принципу, то поэтому все богатст-



во цветовых композиционных схем можно условно разделить на три большие группы:

1. *Формальные* цветовые схемы, основанные на обдуманном планировании цветовых сочетаний с использованием *цветового круга* или других цветовых форм разной степени сложности, а также — на основных законах (физических и визуальных) сочетаемости и взаимовлияния цветов.

2. *Комбинированные* цветовые схемы, основанные на сочетании двух или нескольких *формальных* цветовых схем.

3. *Неформальные* цветовые схемы, основанные полностью или же в большей степени на творческом воображении создателя композиции.

## **Основные формальные цветовые схемы абстрактных композиций**

Так как глаз психофизиологически воспринимает логические сочетания цветов наилучшим образом, то большинство теорий цветовых сочетаний основано на логической связи цветов в цветовом круге.

Для удобства можно упрощенно представлять цветовую схему композиции как гармоничную палитру или гармоничную гамму цветов.

### **1. Монохроматическая (одноцветная) цветовая схема и монохроматическая композиция.**

В *монохроматической* композиции используется самая простая цветовая схема — гармония только одного цвета (например, красного)

с его собственными цветотональностями — «семейством тонов». Другими словами, в одноцветной композиции используется один цвет и любые тональности этого цвета. И поэтому основными практическими приемами при создании *монохроматической абстрактной* композиции являются: «разбелы» (осветления) и «зачернения» (затемнения) выбранного композиционного цвета, а также — «приглушения» (добавление к основному цвету серого такой же светлоты (яркости). Иногда для уменьшения яркости и соответственно хроматичности цвета, выбранного для композиции, этот цвет смешивают в тех или иных пропорциях с его *дополнительным* цветом.

Для художественного обогащения *монохроматической* абстрактной композиции обычно используют четыре основных способа:

а) добавление в композицию форм или акцентов белого или черного, что не изменяет ее *монохроматической* природы;

б) добавление в композицию серых форм или оттенков серого, что не изменяет ее *монохроматической* природы;

в) иногда в *монохроматическую* композицию добавляют еще один цвет, *родственный* основному композиционному цвету. Однако при этом общая концепция *монохроматической* цветовой схемы должна сохраняться;

г) для усиления разнообразия и оживления одноцветной гармонии в *монохроматической* композиции

можно успешно использовать разную фактуру объектов композиции.

К очевидным достоинствам *монокроматической* цветовой схемы относится практически гарантированная цветовая гармония. Однако есть и серьезная опасность — не совсем творческий подбор цветовых тонов может привести к цветовой монотонности композиции и даже сделать ее скучной.

Несмотря на то что *монокроматические* абстрактные композиции на практике встречаются не часто, ничто не мешает такой композиции при совпадении творческого замысла с *монокроматической* цветовой схемой быть высокохудожественным произведением. Опыт признанных мастеров абстракции показывает, что для выражения определенного авторского замысла монокроматическая композиция может быть очень актуальной.

## **2. Цветовая схема гармонии родственных цветов и родственно-цветовая композиция.**

В *родственно-цветовой* композиции используется цветовая схема, построенная на гармонии нескольких *родственных* цветов и их оттенков.

В классическом варианте *родственно-цветовой* гармонии используется один *первичный* цвет, один соседний с ним *вторичный* цвет и один *третичный* цвет, лежащий между этими двумя цветами. Естественно, что при этом могут использоваться любые цветовые тональности этих трех *основных* цветов цветового круга. Всего в классическом варианте

сочетания *родственных* цветов возможны шесть видов *родственно-цветовых* гармоний: красно-оранжевая; желто-оранжевая; красно-фиолетовая; сине-фиолетовая; сине-зеленая; желто-зеленая.

Классический вариант гармонии *родственных* цветов, давая возможность достаточно широкого выбора цветовой гаммы, в то же время практически гарантирует композиции цветовую гармонию. Однако, возбуждая чувство радости и «подогревая» активность, этот вариант цветовой гармонии испытывает определенный недостаток *драматизма*.

В расширенном варианте *родственно-цветовых* гармоний используются от трех до пяти цветов, расположенных рядом (взятых подряд) на цветовом круге. Такие цвета считаются *родственными*, особенно если они имеют один общий цвет (например, красный, красно-оранжевый и красно-фиолетовый; оранжевый, красно-оранжевый и желто-оранжевый; желтый, желто-зеленый и желто-оранжевый и т.д.)

Иногда для уменьшения яркости и соответственно хроматичности любого из выбранных для композиции *родственных* цветов его смешивают в тех или иных пропорциях с его *дополнительным* цветом.

Для усиления разнообразия в *родственно-цветовой* композиции в качестве отдельных элементов могут быть введены черный, белый и серый «нейтралы».

Расширенный вариант *родственно-цветовых* гармоний значительно

увеличивают возможности выбора цветовой гаммы, позволяет достаточно легко передавать настроения и возбуждать эмоции, однако тоже испытывают недостаток драматизма, хотя и в меньшей степени, чем классический вариант.

### **3. Цветовая схема гармонии родственно-контрастных цветов и родственно-контрастная цветовая композиция.**

*Родственно-контрастная* цветовая гармония использует сразу два *первичных* цвета (красный с желтым, красный с синим, желтый с синим), и одновременно к каждому из двух выбранных *первичных* цветов добавляются по одному их ближайшему *вторичному* цвету. Таким образом, в *родственно-контрастной* цветовой схеме участвуют четыре цвета: два *первичных* и два их ближайших *вторичных*. Всего в этой цветовой схеме возможны шесть цветовых сочетаний:

1. Красный — желтый — оранжевый — зеленый.
2. Красный — желтый — оранжевый — фиолетовый.
3. Красный — синий — фиолетовый — зеленый.
4. Красный — синий — фиолетовый — оранжевый.
5. Желтый — синий — оранжевый — зеленый.
6. Желтый — синий — зеленый — фиолетовый.

Основной цветовой контраст в *родственно-контрастной* схеме возникает вследствие того, что

во всех ее шести вариантах один из двух, входящих в схему *первичных* цветов, имеет свой *дополнительный* (*противоположный*) цвет (например, красный и зеленый, желтый и фиолетовый и т.д.).

Существует упрощенный вариант *родственно-контрастной* цветовой гармонии, в котором используются сочетания трех цветов: одного *первичного* и двух *вторичных*, расположенных на цветовом круге по обе стороны от этого *первичного*. Всего в этой цветовой схеме возможны три цветовые сочетания:

1. Красный — оранжевый — фиолетовый.
2. Синий — фиолетовый — зеленый.
3. Желтый — зеленый — оранжевый.

В этих цветовых сочетаниях *вторичные* цвета являются родственными с *первичным* и контрастными по отношению друг друга.

Абстрактная композиция на основе *родственно-контрастной* цветовой гармонии богата множеством цветовых оттенков, имеет естественный колорит, усиливает настроение активности, радости, и может при этом дополнительно создавать ощущение легкого драматизма.

### **4. Цветовая схема гармонии контрастных цветов и контрастно-цветовая композиция.**

В этой цветовой схеме могут использоваться два вида цветовых контрастных сочетаний.

**А.** Сочетание одного *первичного* цвета со своим *дополнительным* (*вторичным*) цветом.

Этот вариант сочетания *взаимодополнительных* цветов обеспечивает наиболее чистый и наиболее сильный цветовой контраст. Это происходит оттого, что *первичный* цвет и его *дополнительный вторичный* разные настолько, насколько это возможно, потому что каждый из них не содержит никаких цветов, из которых состоит другой.

Однако в этом варианте *контрастной* цветовой схемы возможны только три цветовых сочетания:

1. Красный — зеленый.
2. Синий — оранжевый.
3. Желтый — фиолетовый.

**Б.** Сочетание двух любых цветов (кроме *первичного* со своим *дополнительным*), лежащих на цветовом круге напротив друг друга и условно называемых *противоположными*.

Этот вариант открывает исключительно широкие возможности для контрастных цветовых сочетаний. Главными из них являются сочетания двух *третичных* цветов, лежащих на цветовом круге напротив друг друга: красно-оранжевый и сине-зеленый; желто-оранжевый и сине-фиолетовый; желто-зеленый и красно-фиолетовый.

Так как в *контрастно-цветовой* композиции используются только два цвета, то распределение площади картинной плоскости между этими двумя цветами отличается от общепринятого. После выбора доминантного цвета можно отдать под этот

цвет до 75% всей площади, оставив для второго цвета оставшиеся 25%.

Добавление в композицию в качестве отдельных элементов черного, белого или серого нейтралов, а также оттенков коричневого может производиться в разумных пределах за счет площадей двух основных контрастных цветов без нарушения при этом общей цветовой схемы.

При использовании вариантов *контрастно-цветовой* схемы можно добавлять в композицию третий оттенок, взятый из цветотонального ряда («семейства тонов») любого из двух основных *противоположных* цветов. Например, используя в качестве основных желтый и фиолетовый цвета, можно добавить к ним «разбеленный» или же «зачерненный» желтый или фиолетовый.

Уже говорилось, что, оказываясь в композиции рядом (или достаточно близко друг к другу), *противоположные* цвета очень выгодно подчеркивают и взаимно обогащают свою *хроматичность*. Оранжевый на синем фоне, желтый на фиолетовом и красный на зеленом будут восприниматься наиболее яркими и чистыми. И наоборот, когда *противоположные* цвета смешиваются, то они взаимно ослабляют *хроматичность* друг друга. Поэтому неудачно выбранная пропорция при смешивании двух *противоположных* цветов может привести к появлению в композиции тусклого и невыразительного (нейтрального) цвета. В то же время, если насыщенность *противоположных* цветов уменьшается, то они делаются менее драматичными

и более приемлемыми для композиции с общим «спокойным» колоритом. Чтобы уменьшить контрастность и драматичность *противоположных* цветов, их можно, не используя смешивания, разделить на картинной плоскости каким-нибудь другим цветом.

Используя гармонию *контрастных цветов*, можно создавать в композиции наивысший хроматический контраст и получать звучную «мажорную» цветовую гамму, в которой цвет проявляет себя наиболее активно. В то же время *цветовой контраст* вносит в композицию подлинный драматизм, делает ее броской, захватывающей внимание. Поэтому разумное использование контрастных чистых цветов и в других цветовых схемах, как правило, придает абстрактной композиции большую выразительность. Например, очень эффектно выглядят рядом два *взаимодополнительных* цвета для выделения или для подчеркивания объектов композиции, особенно при создании доминанты или сильных акцентов.

### **5. Цветовая схема гармонии разделенных контрастных цветов.**

Эта цветовая схема существует в двух вариантах: трехцветном и четырехцветном.

**А.** В этом варианте цветовой схемы используются три цвета: один любой цвет из цветового круга и два цвета, расположенные по обе стороны от того цвета, который является *дополнительным* или *противоположным* первому цвету. Например, синий, желто-оранжевый и красно-

оранжевый; сине-фиолетовый, желтый и оранжевый и т.д.

**Б.** В этом варианте цветовой схемы используются четыре цвета: любые три цвета, взятые подряд на цветовом круге, и добавленный к ним *дополнительный* или *противоположный* цвет к среднему цвету из трех взятых подряд. Например, зеленый, сине-зеленый, желто-зеленый и красный (*взаимодополнительный* с зеленым); синий, сине-фиолетовый, сине-зеленый и оранжевый (*взаимодополнительный* с синим); фиолетовый, сине-фиолетовый, красно-фиолетовый и желтый (*взаимодополнительный* с фиолетовым); фиолетовый, красно-фиолетовый, красный и желто-зеленый (*противоположный* красно-фиолетовому) и т.д.

Абстрактная композиция, имеющая цветовую схему в варианте «А», очень художественна, так как должна быть построена на тонкой разнице между прямым *дополнительным* или *противоположным* цветом, который ожидает увидеть зритель, и двумя соседними с ним цветами.

В абстрактной композиции, имеющей цветовую схему в варианте «Б», *противоположный* цвет нужно использовать подчиненно — с целью небольшого «приглушения» трех соседних родственных цветов при одновременном сохранении общей цветовой гармонии.

### **6. Цветовая схема гармонии двойных контрастных цветов.**

В этой цветовой схеме используется гармония четырех цветов. Из цве-

того круга выбираются два любых, чаще всего соседних цвета, и к ним добавляются два других цвета, расположенных на цветовом круге прямо напротив первых (*дополнительные* или *противоположные* цвета). Например, красный — красно-оранжевый — зеленый — сине-зеленый; фиолетовый — сине-фиолетовый — желтый — желто-оранжевый и т.д.

### **7. Цветовая схема гармонии разделенных двойных контрастных цветов.**

Гармония этой полихроматической цветовой схемы строится в полном соответствии со схемой гармонии разделенных контрастных цветов (*цветовая схема № 5*), но только при этом используется не один, а два набора «разделенных» *взаимодополнительных* или *противоположных* цветов.

Главная колористическая опасность при создании этой полихроматической схемы — возможность возникновения хаоса цвета и формы.

### **8. Цветовая схема гармонии тройных контрастных цветов.**

В этой полихроматической цветовой схеме используется гармония шести цветов. Из цветового круга выбираются три любых, чаще всего соседних цвета и к ним добавляются три других цвета, расположенных на цветовом круге прямо напротив первых (*дополнительные* или *противоположные* цвета). Например, красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый.

### **9. Триадная (трехцветная) схема цветовой гармонии.**

В этой цветовой схеме используется гармония трех цветов, и схема существует в трех вариантах:

**А.** Гармония любых трех цветов, расположенных на цветовом круге на одинаковых расстояниях друг от друга (т.е. равноудаленных). Такие цвета (*илл. 20*) лежат в вершинах вписанного в цветовой круг равностороннего треугольника. Например: красный — синий — желтый; оранжевый — зеленый — фиолетовый; сине-зеленый — красно-фиолетовый — желто-оранжевый, и т.д.

В этом варианте *триадной* цветовой схемы возникает сочетание трех *первичных* цветов: красный — синий — желтый. Теоретически любое сочетание *первичных* цветов друг с другом: красного с синим, красного с желтым или синего с желтым, является по вполне понятным причинам нейтральным, как в отношении их взаимной родственности, так и контрастности. Это теоретическое положение относится к чистым цветам, в которых нет примесей любых других цветов или же «нейтралов» — белого, черного или серого.

*Примечание.* В художественной практике нейтральные сочетания чистых первичных цветов друг с другом все же чаще всего условно относят к контрастным.

**Б.** Гармония любых трех цветов, которые лежат в вершинах вписанного в цветовой круг равностороннего треугольника. Например: красный — сине-зеленый — желто-зеленый;

фиолетовый — желто-зеленый — желто-оранжевый и т.д.

**В.** Гармония любых трех цветов, которые лежат в вершинах вписанного в цветовой круг прямоугольного треугольника. Например: красный — зеленый — синий.

Равносторонний, равнобедренный и прямоугольный треугольники можно плавно поворачивать внутри цветового круга, получая новые *триадные* цветовые схемы. (Чтобы не вписывать в двенадцатицветовой круг равносторонний треугольник, можно от выбранного первого цвета отсчитать пять цветов в одну, а затем пять цветов в другую сторону.)

При создании в абстрактной композиции *триадной* схемы вначале, как правило, выбирается доминирующий цвет, а затем к нему добавляются еще два.

*Триадные* цветовые схемы обеспечивают довольно сильные хроматические контрасты, и это позволяет композиции выглядеть достаточно выразительно.

#### **10. Двойная триадная схема цветовой гармонии.**

В этой полихроматической цветовой схеме используется гармония шести цветов. Схема существует в двух вариантах.

**А.** Гармония шести цветов, расположенных на цветовом круге на одинаковых расстояниях друг от друга (т.е. равноудаленных). Эти цвета лежат в вершинах двух вписанных в цветовой круг равносторонних треугольников. Для двенадцатицветово-

го круга такими цветами будут: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый; красно-оранжевый, желто-оранжевый, желто-зеленый, сине-зеленый, сине-фиолетовый, красно-фиолетовый. В цветовом круге, состоящем из 18 или же из 24 цветов, таких *двойных триадных* сочетаний, соответственно, больше;

**Б.** Гармония шести цветов, которые лежат в вершинах двух вписанных в цветовой круг равнобедренных треугольников. Например: красный, сине-зеленый, желто-зеленый, зеленый, красно-фиолетовый, красно-оранжевый.

В цветовом круге, состоящем из 18 или же из 24 цветов, таких *двойных триадных* сочетаний соответственно больше.

Главная колористическая опасность при использовании этой полихроматической схемы — возможность возникновения хаоса цвета и формы.

#### **11. Тройная триадная схема цветовой гармонии.**

В этой полихроматической цветовой схеме используется гармония девяти цветов и соответственно три триадных набора цветов.

Главная колористическая опасность при использовании этой полихроматической схемы — возможность возникновения хаоса цвета и формы.

#### **12. Комбинированные цветовые композиционные схемы.**

*Комбинированные* схемы цветовой композиционной гармонии пред-

ставляют собой различные варианты и разнообразные сочетания двух или более предыдущих формальных схем, основанных на их глубоком понимании и творческом использовании.

### **13. Неформальные цветовые композиционные схемы.**

Создание неформальных цветовых композиционных схем требует не только глубоко творческого подхода, использования неограниченного художественного воображения и интуитивного чувства *цвета*, но и глубокого понимания абстракционистом основных законов сочетаемости и взаимовлияния цветов. Исключительно плодотворным в этом случае может быть сочетание *неформальной* цветовой схемы с одной или несколькими *формальными*.

#### **Использование принципа доминанты в цветовых схемах абстрактных композиций**

В процессе создания композиционных цветовых схем (особенно, имеющих два и более цвета) используется *принцип цветовой доминанты*. Согласно этому принципу какой-либо один цвет или группа оттенков из «семейства тонов» должны быть на картинной плоскости господствующими (доминантными), а другие цвета должны занимать подчиненное положение, оттенять и подчеркивать доминантный цвет. Кроме придания композиции выразительности, *принцип цветовой доминанты* предохраняет общий колорит композиции от

так называемой «борьбы» цветов, когда два или несколько цветов, занимая на картинной плоскости одинаково важное положение и одинаковые площади, взаимно уменьшают и приглушают свои цветовые эффекты.

Например, в *родственно-цветовой* абстрактной композиции используются три цвета: зеленый, синий и сине-зеленый. В качестве доминантного цвета выбран сине-зеленый. Тогда, около 50% площади картинной плоскости можно отвести для сине-зеленого цвета, включая все его оттенки из «семейства тонов» — «разбелы» и «зачернения». Примерно 50% формата остается для двух других цветов — зеленого и синего. Однако разделить между этими цветами оставшуюся площадь поровну нельзя, потому что в этом случае между ними возникнет нежелательный визуальный эффект «борьбы» цветов. Из двух оставшихся цветов нужно выбрать один цвет, который будет подчинен доминантному, но в то же время он будет все-таки более важен, чем оставшийся третий цвет. В качестве такого второго цвета можно выбрать синий, и отвести для него и для его «семейства тонов» 30–35% площади формата. Тогда оставшиеся 15–20% площади займет зеленый цвет и его «семейство тонов».

После общего распределения картинной плоскости на три цветовые области нужно переходить к частным распределениям площадей внутри каждой из этих областей. Безусловно, эти три частных распределения будут во многом зависеть от авторско-



го замысла и творческой манеры его воплощения, однако при этом желательно соблюдение некоторых основных принципов. Например, определяя участки для какого-либо цвета и его «семейства тонов», нельзя допускать равенства площадей, которые займут сам цвет и его «семейство тонов» — «разбелы» и «зачернения». Это нежелательно делать по той же причине, по которой в самом начале нельзя было отводить равные площади для трех основных цветов композиции. Поэтому при распределении площадей, занятых самим цветом и его же «разбелами» и «зачернениями» («семейством тонов»), нужно использовать *принцип частной цветовой доминанты*. Например, очень часто в качестве *частной доминанты* внутри участка, занятого каким-либо «семейством тонов», выбирается сам чистый цвет. Однако сама идея каждой композиции дает несколько путей решения этой творческой проблемы, хотя в любых случаях полезно помнить общее правило: при использовании цвета в любых композиционных цветовых схемах не рекомендуется «уравниловка» в любых своих смыслах и проявлениях.

### **Практические указания для выбора и создания цветовых схем абстрактных композиций**

1. Выбирая ту или иную цветовую схему абстрактной композиции, нельзя забывать, что ни одна схема сама по себе не является более предпочтительной в художественном

отношении. Выбор должен зависеть только от идеи, мыслей и чувств абстракциониста и художественного способа их выражения.

2. Все теории и схемы гармоничных цветовых сочетаний нужно рассматривать как общие закономерности, которые можно плодотворно использовать для передачи идеи, мыслей и чувств абстракциониста в конкретной абстрактной композиции.

3. Указанные во всех цветовых схемах те или иные *цвета* нужно рассматривать в качестве основных, от которых можно образовывать необходимое количество *цветовых тонов*. В этом случае общее количество возможных гармоничных цветовых сочетаний будет зависеть от числа интервалов — промежуточных *цветовых тонов*, и может варьироваться в очень широких пределах, в первую очередь с помощью приемов «разбеления», «зачернения» и «приглушения».

4. Используя ту или иную цветовую схему композиции, нужно учитывать, что цветовая гармония в определенной степени зависит не только от сочетания самих цветов как таковых, но и от их *светлоты*, *насыщенности* и *площадей*, занимаемых этими цветами на картинной плоскости.

5. В цветовую схему абстрактной композиции для усиления ее экспрессии и эмоциональности могут быть добавлены белый, серый и черный «нейтралы», так как все они имеют общее свойство хорошо сочетаться с любыми хроматическими цветами.

Так как эти «нейтралы» цветами не являются, то поэтому могут в качестве отдельных элементов и в определенных пределах добавляться к любой цветовой схеме для ее обогащения, не изменяя при этом ее цветовой природы. При этом «теплые» цвета лучше всего гармонируют с темными «нейтралами», а «прохладные» —

со светлыми. (Например: «теплый» красный с темно-серым; «прохладный» голубой с белым или со светло-серым). Насыщенные хроматические цвета лучше гармонируют с черным или белым, а малонасыщенные (например, с примесью серого) лучше сочетаются с различными оттенками серого.

### **Практическое задание № 9**

1. Приготовить картон для рисования (или холст) формата А4 и масляные краски. Активизировать диск цветных иллюстраций.

2. Выбирать поочередно композиции мастеров абстрактной живописи (*илл. 47–87 диска*).

Изучить цветотональную структуру каждой работы и определить насколько соответствует эта структура одной из схем цветовых гармоний.

3. Изобразить в произвольной форме (несколькими мазками), но с наиболее точной цветопередачей цвета и их оттенки, использованные мастерами в своих работах для создания цветовой гармонии (выбираются только цвета и цветотональности).

4. Просмотреть весь диск цветных иллюстраций, стараясь «на глаз» определить в приведенных иллюстрациях наличие или отсутствие какой-либо конкретной схемы цветовой гармонии.

### **Практические приемы создания выразительности (экспрессии) цвета и сбалансированного общего колорита в абстрактных композициях. Основные техники использования цвета**

Большинство методов и приемов создания экспрессии цвета и общего цветового единства в абстрактных композициях использует предварительную разбивку абстрактного контурного рисунка на визуально экспрессивные цветовые области и участки. При этой разбивке первоначального рисунка руководствуются главным правилом: *«Экспрессия цвета возникает в тех случаях, когда на картинной плоскости наряду с общим колористическим единст-*

*вом композиции представлено динамичное разнообразие и драматичное сочетание цветов».*

Для достижения в абстрактной композиции гарантированного цветового разнообразия число участков разбивки первоначального рисунка под будущую цветовую схему может доходить до двадцати и больше, если это не противоречит идее, мыслям и чувствам абстракциониста. Чаще всего контуры абстрактного рисунка создают 12–16 цветовых участков, в которых может неоднократно повторяться один и тот же цвет или оттенок.

При выборе конкретных цветов и оттенков для отдельных участков абстрактной композиции и для соз-

дания общего колорита пользуются схемами цветовых гармоний.

Представьте, что каждый цвет на палитре — это сгусток того или иного человеческого чувства или настроения, в том числе и настроения самого художника. В своих руках вы держите не палитру и краски, а целый набор своих настроений и чувств. Если субъект композиции (реальный или воображаемый объект или явление — природное или общественное) волнует создателя композиции, он подсознательно выбирает более интенсивный цвет или сочетание цветов, чтобы выразить свои чувства по отношению к этому субъекту. Чем ярче цвета, тем более интенсивна изображаемая эмоция, чем темнее цвет, тем более подавлена эмоция и приглушена. При возникновении на полотне любых сочетаний цветов, в этих сочетаниях должно ощущаться внутреннее «Я» их создателя.

**Вывод:** цвет способен ясно и четко передавать конкретные чувства и настроения. Интенсивность цвета передает силу этих чувств. Изменяйте интенсивность цвета (усиливайте его или приглушайте), подчиняясь силам своих чувств и настроений.

Дополнительно к тому, что цвета должны наиболее точно выражать ваши внутренние чувства, они могут передавать и более тонкие оттенки этих чувств и настроений. Другими словами, изменением цвета или его оттенка можно усиливать определенный подтекст внутреннего чувства, передавать так называемую ок-

раску чувства. Например, внезапная радость может быть окрашена печалью, печаль — надеждой на лучшее, грусть может быть светлой, а может быть и безысходной.

Наряду с использованием собственно цвета для абстракциониста крайне важно умение использовать цветовые тональности. Например, ярко-красный цвет может передавать ярость, злость, страсть, а менее насыщенный красный — энергию, мощь, бодрость, движение. Однако красный цвет, разбеленный до розового, начинает передавать нежность, любовь, счастье, мечтательность.

**Вывод:** в то время как сам цвет и его интенсивность наиболее удобны для выражения конкретных чувств и их силы, то совместное использование интенсивности цвета и его оттенков дает возможность выразить сложные, многогранные чувства и создавать в композиции многостороннюю экспрессию.

Перед тем как выбрать цвет, внутренне сосредоточьтесь на тех чувствах, которые вызывает у вас определенный цвет, какое он создает настроение, какие вызывает мысли и образы. Например, любитель гитарной музыки может выбрать для передачи чувства, которое вызывает у него эта музыка, яркий оттенок розового цвета. Чувства, которые возникают у человека по отношению к нелюбимой работе, у жены — к нелюбимому мужу, а у студента-двоечника — по отношению к его зачетной книжке, можно выразить с помощью тусклого серого цвета.

Если в абстрактной композиции преобладающие цвета окажутся близкими к реалистичным, в первую очередь землистыми, то и вся картина может выглядеть реалистично, несмотря на то, что она все же будет абстрактной.

Использование в композиции цветотональных отношений придадут абстракции внутреннее пространство и усилят общее единство.

**Вывод:** *выбирая цвета для передачи в абстрактной композиции определенных чувств и настроений, опирайтесь только на те чувства и отзвуки, которые этот цвет вызывает у вас. Просто смотрите какое-то время на определенный цвет и сосредоточьтесь на том, какие эмоции возникают при этом в вашем внутреннем мире. Точного и объективного ответа на вопрос, какой цвет «правильный», а какой «неправильный» для передачи того или иного конкретного чувства не существует, потому что это во многом субъективно.*

*Теории цветового символизма здесь не рассматриваются, так как для истинного, 100-процентного абстрактного искусства важны не символические значения того или иного цвета, а только те внутренние субъективные чувства, которые этот цвет вызывает у создателя абстрактной композиции.*

Для передачи чувств абстракциониста значительная роль отводится не только цвету, но и виду мазков, которыми этот цвет внесен в композицию. Сильные мазки, дерзкие цве-

та и грубая композиция выражают интенсивную физическую энергию, подвижность и живость. Гладкие мазки помогают выразить умиротворенность, нежность и тихую радость или грусть. Когда вносите цвет, думайте о том, какие именно мазки помогут этому цвету «заговорить». Например, создавая в композиции повышенную экспрессию, работайте свободными широкими мазками, выбирая вначале только основные цвета.

Вообще, в творческом процессе необходимо использовать и пробовать различные мазки (штрихи), стараясь почувствовать, что и как они выражают. Прочувствовав, использовать эти качества. Однако вначале желательно работать крупно и использовать столько краски, сколько будет необходимо.

Чтобы композиция получилась объемной, не нужно слишком придерживаться первых мазков (штрихов). Когда на формате возникнет первый слой, можно при необходимости без колебаний продолжать рисовать поверх него. Однако если в композиции уже возникла объемность, а чувства и ощущения требуют передать «тонкий» воздушный эффект, то никакие старания не смогут улучшить чистоту самых первых мазков.

Если при работе с цветом возникают сложности, сделайте композицию в черно-белом. Черно-белая «подкартина» может стать хорошей дорогой для пошагового создания абстрактной картины. Перед использованием цвета черно-белый вариант дает возможность работать только со светом, пространством и штрихом.

## 4. Форма

Форма — одно из основных изобразительных средств абстрактного изобразительного искусства, с помощью которого абстракционист выражает свое понимание, ощущения и чувства по отношению к окружающему миру, не используя при этом в своей композиции абсолютно никаких реально существующих в мире форм.

Формой считается участок композиции на плоскости или в пространстве, который обособлен от других участков и (или) фона. Это обособление, а точнее — *возникновение (создание)* формы, чаще всего происходит, когда на плоскости встречаются концы одной линии или же в пространстве встречаются края одной плоскости, чтобы окружить какой-либо участок на плоскости или же в пространстве и создать *контуры* плоской или же объемной формы. Границей формы может быть не только линия контура, но и край формата.

### Виды форм

Формы существуют в четырех основных видах: *реалистические, органические* или «*биоморфические*»

(*натуралистические*), *геометрические, абстрактные*.

*Реалистическими* считаются формы, передающие с той или иной степенью точности сходство формы изображаемых объектов с формой объектов из окружающей жизни.

*Органическими* или *натуралистическими* называются негеометрические формы с неправильными контурами, напоминающими контуры объектов живой природы — флоры и фауны.

В подлинном (истинном) абстрактном изобразительном искусстве *реалистические* и *органические* формы не используются.

Главными *правильными геометрическими* формами (плоскими и объемными) считаются: *круг (шар)* и *квадрат (куб)*, потому что путем их преобразования и комбинирования можно получить все остальные *правильные геометрические* формы: *эллипс (эллипсоид), прямоугольник (параллелепипед), треугольник (правильная пирамида), ромб (двусторонняя правильная пирамида)*.



круг



квадрат



прямоугольник



треугольник



эллипс

Правильные геометрические формы

Правильные геометрические формы всегда симметричны относительно собственных центральных осей. Самая симметричная форма — круг (шар), так как имеет все возможные виды симметрии: вертикальную, го-

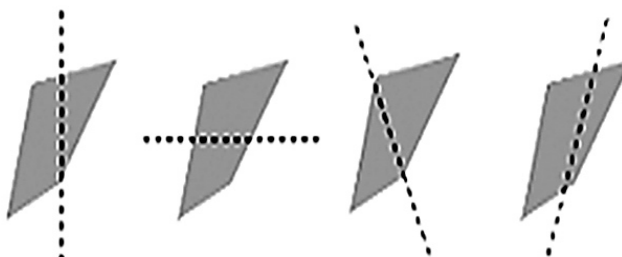
ризонтальную, диагональную и радиальную.

Комбинируя правильные геометрические формы, можно получать множество сложных геометрических форм: *правильных* и *неправильных*.



Сложные *правильные* геометрические формы

Неправильные геометрические формы всегда асимметричны.



Неправильные геометрические формы

*Абстрактными* считаются любые воображаемые формы, не относящиеся

к реалистическим, геометрическим или органическим (натуралистическим).



Примеры *абстрактных* форм

Каждая форма имеет три главные характеристики: *вид*, *размер* и *цвет*.

*Вид* формы зависит от очертаний ее контура.

*Размер* формы можно считать вторичным изобразительным средством, благодаря которому возникают величинные отношения между формами, а также — и между другими элемен-

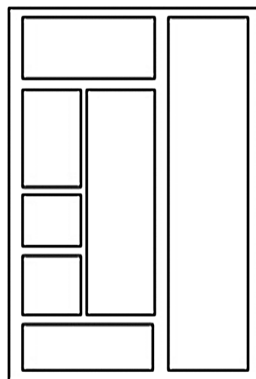
тами композиции (линиями, цветовыми полями, между различными участками композиции. На практике для оценки размера форм на картинной плоскости используют пять условных определений: *очень большой, большой, средний, малый, очень малый*.

*Цвет* в зависимости от своих собственных эмоционально-выразительных качеств способен придавать форме самые разнообразные выразительные и эмоциональные окраски.

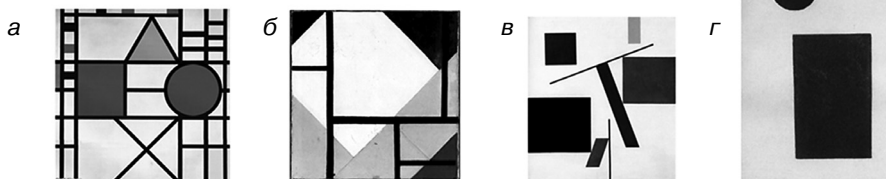
*Пропорциональность (соотношение)* между размерами разных форм — это тоже вторичное изобразительное средство, благодаря которому возникают взаимные величинные соотношения между размерами форм, а также — между размерами всех остальных элементов композиции.

Пропорциональность в композиции, обычно не замечается до тех

пор, пока в отношении тех или иных объектов или частей композиции не возникает чувство отсутствия *баланса и гармонии*.

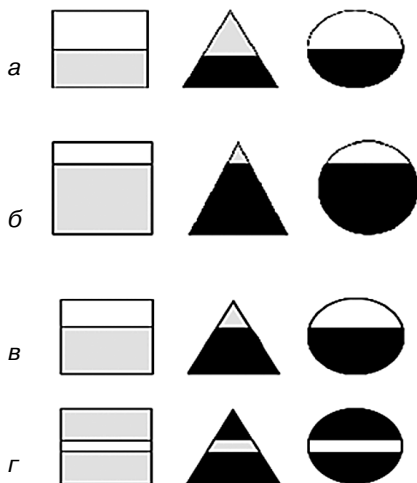


Пропорционально выбранные размеры прямоугольных форм, при членении (делении) картинной плоскости на участки создают гармонию и общее единство.



Примеры пропорциональных соотношений в работах известных мастеров. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

- а — в композиции создана художественная пропорциональность при пленении формата картинной плоскости на участки, а также — между тремя основными большими формами и их взаимным месторасположением («Композиция», Пит Мондриан);
- б — в композиции создана художественная пропорциональность между расчлененными участками формата и главной светлой формой на картинной плоскости («Композиция», Тео ван Дусбург);
- в — в композиции создана художественная пропорциональность между тремя большими квадратами, а также между всеми формами в целом и форматом картинной плоскости («Композиция», Софи Тойбер-Арп);
- г — в композиции создана художественная пропорциональность между двумя формами и форматом картинной плоскости («Композиция», К. Малевич).



Примеры неудачного и удачного пропорционального деления объектов.

*а* — деление объектов на явно равные части создает монотонность;

*б* — деление объектов на явно неравные части нарушает принцип гармонии;

*в* — удачное простое деление объектов с соблюдением гармоничной пропорциональности;

*г* — удачное сложное деление объектов с соблюдением гармоничной пропорциональности.

### Эмоциональные свойства форм различных видов при создании подсознательных чувственных образов

В зависимости от своего эмоционального воздействия формы делятся на две большие группы: *статичные*, вызывающие чувства покоя и стабильности, и *динамичные*, вызывающие ощущения нестабильности, напряжения и движения.

*Геометрические* формы по сравнению с абстрактными формами любого вида эмоционально пассивны, пространственно статичны и легко создают ощущение покоя и стабильности. Они, как правило, предполагают минимальный контраст, недостаток драматизма и наибольшую декоративность. Чем проще *геометрическая* форма, тем более она статична и стабильна в композиции.

*Квадрат* эмоционально воспринимается как неяркая, маловыра-

зительная форма, связанная с ощущениями монотонности, скуки, педантизма, но также — надежности и работоспособности. Формы, близкие к квадратным, говорят о решительности, твердости, постоянстве.

Квадрат с горизонтальным основанием является наиболее стабильной, надежной, визуально «тяжелой» и устойчивой формой.

*Круг* создает ощущения теплоты, защищенности, бесконечности. Не имея горизонтального основания, круг всегда неустойчив. Круг или близкие к нему округлые формы часто выражают чувства умиротворения, расслабленности.

*Треугольник* — это самая динамичная геометрическая форма, потому что одна (в прямоугольном треугольнике), две (в равностороннем и равнобедренном) или даже все три (в косоугольном треугольнике) его стороны образованы наклонны-



ми линиями. Поэтому треугольник вызывает ощущения действия, конфликтов, напряжения.

Треугольник может быть устойчив и достаточно статичен только при горизонтальном основании.

Абстрактные формы с различной степенью округленности способны передавать экспрессию, яркие эмоции, драматическое содержание, а также создавать на плоскости глубину пространства. Округленность — это самое характерное качество, которое обеспечивает абстрактным формам не только выразительность, но и открывает путь к их огромному разнообразию.

Абстрактные формы, очертания которых состоят в основном из прямых линий, менее эмоциональны, чем округленные.

Темные, «тяжелые» формы могут вызывать чувства и представления о монументальности, торжественности, мрачности или даже о чем-то мистическом. Легкие, «воздушные» формы — о свободе, веселье, радости. Хорошо сбалансированные формы — о покое и умиротворенности. Угловатые, «рваные» формы в темно-красных тонах вызывает совершенно другие эмоции, чем округленные, «мягкие» в желтых и голубых тонах.

Если простые очертания абстрактных или геометрических форм усложнятся и станут разнообразнее, то они будут в композиции все более заметными. Сложные формы могут визуально выделяться заметней и активней, однако существует психоло-

гическая привлекательность простых, в том числе и геометрических, форм, которая во многих случаях делает их более мощным визуальным элементом. Простые формы привлекают глаз зрителя потому, что удовлетворяют подсознательное стремление мозга к упорядоченности.

С помощью определенного расположения форм разного вида, цвета и размера удачно распределяется и балансируется визуальный вес отдельных участков композиции. Желая получить визуальную уравновешенность композиции, абстракционист должен подсознательно чувствовать, что любая геометрическая форма визуально весит больше, чем абстрактная форма такого же размера. Нужно также прочувствовать, что формы, расположенные вертикально, имеют больший визуальный вес, чем наклонные и неустойчивые.

Последовательное расположение (повторы) одинаковых или же подобных форм создают в абстрактной композиции визуальное движение и ритм.

Целенаправленное повторение на картинной плоскости одинаковых или подобных форм достаточно легко ведет взгляд зрителя в нужном направлении или же к определенному участку композиции.

Использование одной формы непохожей на остальные создает в композиции подчеркивание или акцент.

Повторение одинаковых или подобных форм достаточно легко усиливает *общее единство* композиции.

Выбирая размеры той или иной формы в композиции, абстракционист должен интуитивно чувствовать и учитывать размеры других, окружающих форм, особенно если они находятся с выбираемой формой в отношениях *соседства*. При таком расположении истинные размеры форм иногда могут визуальнo искажаться.

С целью достижения гармонии и общего единства в абстрактных композициях в качестве основы довольно часто и успешно используется комбинация трех-четырех больших форм с обязательным соблюдением принципа *доминанты*.

*(Примечание. Совместное расположение геометрических и абст-*

*рактных форм с использованием закона соседства, и особенно — по типу оверлэппинг, часто бывает неудачным).*

Уже в самом начале творческого пути абстракционист должен развивать способность без труда и долгого обдумывания интуитивно комбинировать формы, цвета и линии, «Композиция — это искусство аранжировки различных изобразительных элементов рукой художника, чтобы выразить его чувства» (Анри Матисс). Эта способность должна последовательно развиваться, и в идеале привести к умению спонтанно создавать абстрактные композиции.

### **Практическое задание № 10**

1. Приготовить альбом для рисования формата А4, черный или обычный графитовый карандаш и краски, которые можно разводить водой.

О линейке и угольнике даже не думать.

2. Охватить взглядом формат и мысленно разделить его воображаемыми прямыми линиями на 3–5 участков (чем больше участков, тем лучше). Удерживать в памяти разделенный формат с участками как можно дольше.

Проделать несколько раз, мысленно изменяя контуры участков.

3. Проникнуться единственной мыслью-желанием: «**Я** хочу, чтобы формат стал выразительным и интересным!», и больше ни о чем не думать.

4. Отпустить карандаш «на свободу» и, действуя интуитивно без долгого раздумывания, разделить (расчленив) формат на произвольные **участки-формы** тремя — четырьмя **прямыми ломаными** линиями, которые, двигаясь от одного края формата к другому, могут два-три раза менять свое

направление. Число возникающих участков-форм — от 5 до 10.

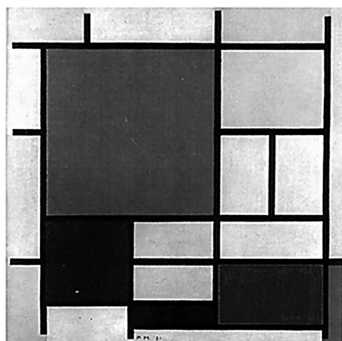
Работать быстро, особо не задумываясь над тем, что и как сделать, и куда и как движется карандаш. Подчиняться единственному желанию — внести в формат эмоциональность и визуальный интерес за счет разнообразных и оригинальных контуров возникающих участков-форм.

5. Создать несколько набросков (чем больше, тем лучше) и выбрать из них наилучший вариант.

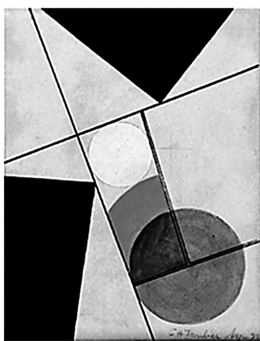
6. Подчиняясь возникающим сиюминутным внутренним чувствам, окрасить возникшие участки-формы отобранного формата.

### **Практическое задание № 11**

1. Действуя точно так, как и при выполнении предыдущего задания № 10, разделить (расчленив) формат на произвольные **участки-формы**, используя от 3 до 10 (или больше) **изогнутых** линий. Двигаясь от одного края формата к другому, линии могут два-три раза менять направление или же иметь двойные изгибы (типа буквы S), но



а



б



в

При выполнении практических заданий № 10–12 эти три работы известных мастеров — Пита Мондриана (а), Софи Тойбер-Арп (б) и Поля Клее (в), могут послужить «искрой», разжигающей творческое воображение. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

больше одного-двух таких изгибов на каждой линии лучше не допускать. Число возникающих участков-форм — не менее 10.

2. Создать несколько набросков (чем больше, тем лучше) и выбрать из них наилучший вариант.

3. Подчиняясь внутренним чувствам, окрасить возникшие участки-формы отобранного формата.

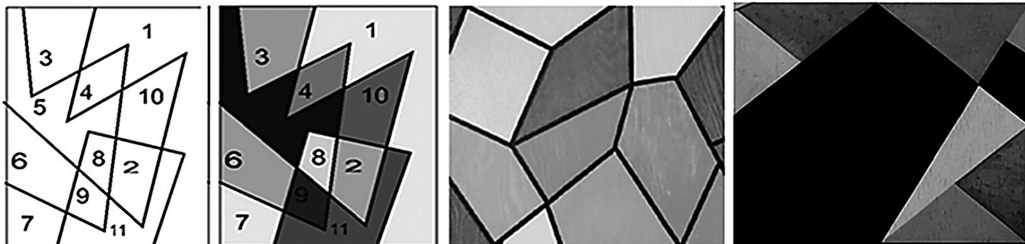
### Практическое задание № 12

1. Действуя точно так, как и при выполнении заданий № 10 и 11, разделить (рас-

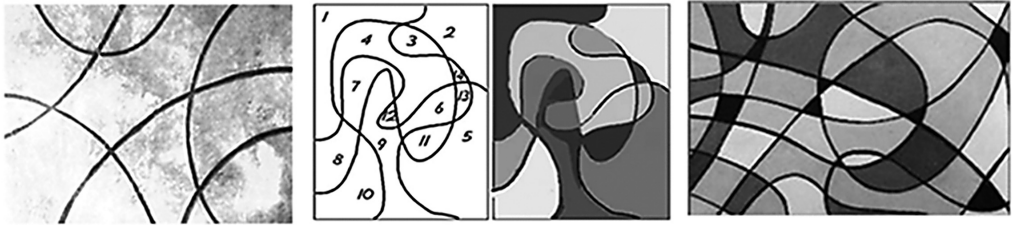
членить) формат на произвольные **участки-формы**, используя от 3 до 10 (или больше) **прямых и изогнутых** линий. Двигаясь от одного края формата к другому, линии могут несколько раз менять свое направление и иметь любые изгибы. Число возникающих участков-форм — не менее 10.

2. Создать несколько набросков (чем больше, тем лучше) и выбрать из них наилучший вариант.

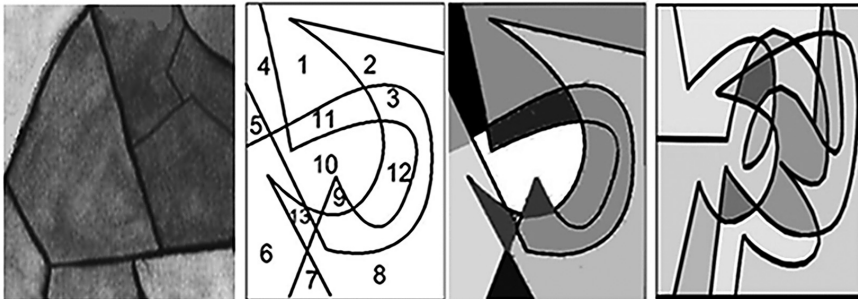
3. Подчиняясь внутренним чувствам, окрасить возникшие участки-формы отобранного формата.



Учебные примеры выполнения практического задания № 10



Учебные примеры выполнения практического задания № 11



Учебные примеры выполнения практического задания № 12

### **Взаимные отношения изображения (форм и линий) и фона на картинной плоскости абстрактной композиции**

Все объекты абстрактной композиции (формы, линии, различные цветные пятна) изображенные на ее картинной плоскости и передающие зрителю визуальную информацию, являются изображением, которое также называется *позитивной формой*. Площадь формата, занятая изображением, называется *позитивным пространством*. Все остальные области картинной плоскости, не занятые изображением, являются фоном, который также

называется *негативной формой*. Площадь формата, занятая фоном, называется *негативным пространством*. Собственных контуров фон, как правило, не имеет, однако он имеет форму. По отношению к изображению фон и бордюр (если бордюр имеется) являются окружающей средой.

*Позитивное пространство* имеет контур (формы) или же границы (цветовые пятна) и занимает, как правило, большую часть площади картинной плоскости. При этом большие объекты композиции визуально уменьшают формат, а маленькие его увеличивают.

Все объекты абстрактной композиции распределяются на картинной плоскости так, чтобы между ними, а также между разными областями композиции не возникало стандартных математических соотношений. Не допускается разделение формата композиции на равные половины, трети, четверти и т.д. Более «тонкие» соотношения между областями композиции придают ей динамичность.

Правильно выбранные соотношения (пропорции) *позитивного* и *негативного* пространств должны обеспечивать их баланс и создавать для зрителя ощущение визуального комфорта, позволять глазу легко определять и соотносить друг с другом отдельные области композиции. Иногда полезно рассматривать фон композиции как место, где глаза зрителя могут спокойно отдохнуть. Однако фон может удачно использоваться и в качестве одного из организующих элементов композиции.

Визуальные отношения между изображением и фоном играют важную композиционную роль. *Позитивное пространство* композиции (изображение) воспринимается зрителем как более к нему близкое, чем *негативное* (фон). Но в то же время изображение и фон не могут существовать независимо друг от друга. Они нераздельны, так как контуры или границы изображения одновременно являются и краями фона. Передвигаясь по объектам композиции, взгляд одновременно передвигается и по фону. Поэтому в процессе создания композиции учитываются также

и взаимные отношения *позитивного* и *негативного* пространств картинной плоскости, другими словами, взаимные отношения изображения и фона. Например, чтобы передать ощущение разобщенности, отдаленности, оторванности объектов абстрактной композиции друг от друга и этим усилить общий драматизм, используется прием, при котором фон явно доминирует над изображением. Разобщенность объектов может подчеркиваться при этом также значительным разнообразием их форм и размеров, а также наклонными или извилистыми направлениями движения.

Взаимоотношения между изображением и фоном настолько важны, что должны учитываться от начала создания абстрактной композиции до полного его окончания. Нельзя планировать создание одного лишь изображения, потому что композиция будет полностью, а не частично интересной лишь тогда, когда на 100% площади ее формата будут художественно разработаны все ее объекты и фон, а когда это требуется, то и определенная глубина пространства. В любом случае нужно стремиться, чтобы в законченной композиции негативное пространство вызывало бы почти такой же визуальный интерес, как и позитивное.

В заключение нужно добавить, что в некоторых видах абстракции, особенно в абстрактном экспрессионизме и «живописи действия», позитивное и негативное пространство, практически, равноценны и неотли-

чимы друг от друга. Довольно часто в этих видах абстрактной живописи вся картинная плоскость композиции занята изображением при полном отсутствии фона.

### **Использование пространства картинной плоскости в абстрактных композициях**

В реалистических произведениях живописи и графики, цель которых отобразить окружающий мир так, как он виден глазу, для достижения большего реализма композиции используются естественные виды перспектив: линейная (прямая и обратная), воздушная и иногда условно сферическая. *Пространство* картинной плоскости в этих произведениях визуально трехмерное. Абстрактные композиции, расположенные на плоском формате, довольно часто не передают общую композиционную перспективу, а если это необходимо, то используют перспективу для одного — двух или более трехмерных объектов. Поэтому *пространство* картинной плоскости у таких абстрактных композиций, практически, двухмерное (плоскостное). Объекты и элементы двухмерной абстрактной композиции расположены рядом, и позади изображения ничего нет. (Если бы было иначе, то возникла бы иллюзия трехмерного пространства.) Однако достаточно часто в плоскостных абстрактных композициях возникает условная и неглубокая пространственная трехмерность. Для ее создания используются различные

изобразительные средства: разница в цветотональности или же в светотеневой тональности при изображении нескольких объектов; наложение (оверлэппинг) контура одного объекта на контур другого; расположение объектов разного размера относительно друг друга на картинной плоскости и т.д. Поэтому лучший способ определить, имеет ли глубину *пространство композиции* или не имеет, — это общая оценка всей картинной плоскости.

Естественно, что визуальное восприятие реалистичной трехмерной многоплановой, имеющей перспективу композиции требует от зрителя некоторого времени и определенного напряжения. В абстрактных же композициях, у которых главная цель — это выразительность беспредметного изображения, легко и наиболее точно передающего зрителю ощущения и чувства ее создателя, наличие общей перспективы и значительной *глубины пространства* этой цели не способствует. Если же на картинной плоскости абстрактной композиции возникает необходимость использовать перспективу, то используют так называемую *двухмерную перспективу*. Для этого естественную перспективу сознательно искажают, совмещая все три плана изображения на одной плоскости. При этом задний и средний планы переносятся и «выдвигаются» вперед. Передний план так и остается впереди, однако, как правило, «выдвигается» вперед еще больше. Все изображенное на *картинной плоскости* «спрессовывает-

ся», сжимается относительно среднего плана, который в результате этого стремится стать единственным планом всей композиции. Подобное сближение трех условных планов изображения и решающее усиление роли среднего плана и называется «*двухмерной перспективой*». В итоге сама абстрактная композиция выигрывает в выразительности и легкости зри-

тельного восприятия, так как передний и задний планы практически не требуют от зрителя разномоментного осмотра и этим облегчают ему активное восприятие возникающих мыслей, эмоций и ощущений. Этот факт во многом объясняет тот повышенный интерес, который вызывают у зрителей умело выстроенные плоскостные абстрактные композиции.

### **Практическое задание № 13**

1. Приготовить альбом для рисования формата А4, черный или обычный графитовый карандаш и краски, которые можно разводить водой.

2. Действуя быстро, долго не раздумывая над тем, что и как сделать, разместить *красные* формы и контуры *белых* форм любого вида (геометрические и (или) абстрактные) *равномерно по формату*, подчиняясь внутреннему чувству гармонии и композиционного баланса. Одинаковые формы могут повторяться, формы могут накладываться друг на друга (оверлэппинг).

3. Подобрать фон к возникшей композиции.

4. Повторить задание 3–4 раза.

**Общее указание к практическим заданиям № 13–17.** Повторять каждое задание до тех пор, пока не возникнет чувство, что из него «выжато» все что можно, и что последние варианты начали вызывать те или иные эмоциональные отклики, пусть и не очень яркие.

Обратить особое внимание на разницу в возникающих откликах.

### **Практическое задание № 14**

1. Действуя точно так, как при выполнении задания № 13, разместить *синие* формы и контуры *белых* форм любого вида (геометрические и (или) абстрактные), таким образом, чтобы из них возникла «*дорожка*»,

проходящая через весь формат. «Дорожка» из форм может иметь форму ломаной прямой линии или же быть криволинейной. Попадать на другие участки формата, кроме «*дорожки*», формы не должны.

Выполняя задание, подчиняться внутреннему чувству гармонии и композиционного баланса. Одинаковые формы могут повторяться, формы могут накладываться друг на друга (оверлэппинг).

2. Подобрать фон к возникшей композиции.

3. Повторить задание 3–4 раза.

### **Практическое задание № 15**

1. Действуя точно так, как при выполнении задания № 13, разместить *желтые* формы и контуры *белых* форм любого вида (геометрические и (или) абстрактные), таким образом, чтобы возникла *ничем не заполненная пустая «дорожка»*, проходящая через весь формат. «Дорожка» может иметь форму ломаной прямой линии или же быть криволинейной. Попадать на «*дорожку*», формы не должны.

Выполняя задание, подчиняться внутреннему чувству гармонии и композиционного баланса. Одинаковые формы могут повторяться, формы могут накладываться друг на друга (оверлэппинг).

2. Подобрать фон к возникшей композиции.

3. Повторить задание 3–4 раза.

## Практическое задание № 16

1. Действуя точно так, как при выполнении задания № 13, разместить *красные, синие, желтые* формы и контуры белых форм любого вида (геометрические и (или) абстрактные), таким образом, чтобы в центре формата образовалось *ничем не заполненное пустое «пятно»*.

Выполняя задание, подчиняться внутреннему чувству гармонии и композиционного баланса. Одинаковые формы могут повторяться, формы могут накладываться друг на друга (оверлэппинг).

2. Подобрать фон к возникшей композиции.

3. Повторить задание 3–4 раза.

## Практическое задание № 17

1. Действуя точно так, как при выполнении задания № 13, разместить *красные, синие, желтые* формы и контуры белых форм любого вида (геометрические и (или) абстрактные), таким образом, чтобы в одном из углов формата образовалось *ничем не заполненное пустое «пятно»*.

### Примерная учебная схема создания абстрактной композиции на основе форм и линий

1. Создаются формы (объекты композиции), композиционно балансируются и распределяются на картинной плоскости. Создание форм и их распределение зависит от вида переживаемых и передаваемых абстракционистом эмоций (спокойствие, бодрость, оживление, грусть, радость, страх, напряжение, драматизм и т.д.) На приведенной схеме выбранные формы передают сложность и напря-

Выполняя задание, подчиняться внутреннему чувству гармонии и композиционного баланса. Одинаковые формы могут повторяться, формы могут накладываться друг на друга (оверлэппинг).

2. Подобрать фон к возникшей композиции.

3. Повторить задание 3–4 раза.

## Практическое задание № 18

1. Из композиций, созданных при выполнении заданий № 13–17, выбрать наиболее удачные и создать из них *методом коллажа* (рисунки можно разрезать для выбора лучших участков) три-четыре новые композиции. Новые композиции размещать на форматах «А3».

2. Добиваясь наибольшей эмоциональности и экспрессивности создаваемых композиций, можно использовать дополнительно по два — три оттенка уже имеющихся трех первичных цветов. Контуры белых форм, попавших в новую композицию, допускается заполнять цветом.

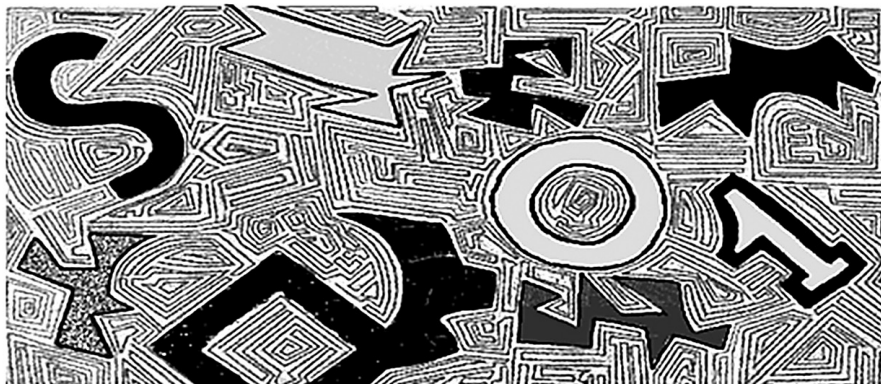
3. Подобрать фон к возникшей композиции.

4. Повторить задание 2–3 раза и выбрать наилучший вариант.

женность окружающего человека огромного современного мира.

2. С учетом передаваемого эмоционального состояния промежутки между формами заполняются в основном угловатыми линиями, которые должны поддерживать выбранное эмоциональное настроение. Эти линии никогда не пересекаются и не совмещаются друг с другом. Они приблизительно параллельны и могут начинаться от любой части края картинной плоскости. Этим подчеркивается универсальная однообразность жизни людей в крупном мегаполисе





и их взаимная отчужденность. В то же время эти линии, напоминающие движение в переходах лабиринта, в своих деталях достаточно сложны, а иногда даже вычурны, чем вызывают представление о различиях в конкретных человеческих судьбах.

3. Движение прямых угловатых линий зависит от расположения форм на картинной плоскости и возникающего выравнивания линий относительно этих объектов. Линии

### ***Общие указания к выполнению практических заданий № 19–23.***

По мере создания композиций максимально пробуждать внутреннее чувство разнообразия: разные контуры и размеры форм, разные направления и месторасположения, разные отношения каждой формы с последующей и со свободным остатком фона. Добиваться, чтобы внутреннее чувство разнообразия возникало спонтанно (самопроизвольно, стихийно) без слишком долгого предварительного обдумывания.

Развивая композицию, нужно создавать «игру» между формами, линиями, направлениями, месторасположениями, цветом и цветотональностями, фактурой, используя внутренние чувства и настро-

двигаются по картинной плоскости в разных направлениях, избегая и обходя препятствия в виде форм, давая ощущения самых различных превратностей и сложностей в человеческих судьбах.

С учетом напряженности передаваемых эмоций в композиции практически не используются плавные изогнутые линии.

4. На заключительном этапе в композицию вносится цвет.

ния и сверяя их с закономерностями визуального восприятия.

Видоизменяя формы, их направления и месторасположение на картинной плоскости, повторять эти задания до тех пор, пока не возникнет чувство, что из них «выжато» все, что можно, и что последние работы начали вызывать те или иные эмоциональные отклики, пусть и не очень яркие. Полезно сформулировать и записать эти чувствотклики прямо на конкретных форматах.

### ***Практическое задание № 19***

1. Приготовить альбом для рисования формата А4, черный или обычный графитовый карандаш и краски, которые можно

разводить водой. О линейке и угольнике даже не думать.

2. Проникнуться единственной мыслью — желанием: «Я хочу, чтобы будущая композиция стала выразительной и интересной!» После этого больше ни о чем не думать.

3. Охватить взглядом весь формат и, работая карандашом интуитивно и подолгу не задумываясь, создать на картинной плоскости свободную композицию, используя только *правильные геометрические формы (простые и сложные)*, которые могут быть расположены как отдельно, так и с наложением друг на друга (оверлэппинг). Одинаковые по виду и по размеру формы могут повторяться сколько угодно раз, но формы могут быть и полностью разными.

Работать быстро, долго не раздумывая над тем, что и как сделать. Подчиняться единственному желанию — внести в создаваемую композицию эмоциональность

и визуальный интерес за счет разнообразия форм и их взаимного расположения.

При выполнении задания можно делать непродолжительные, как бы мимолетные остановки для обдумывания.

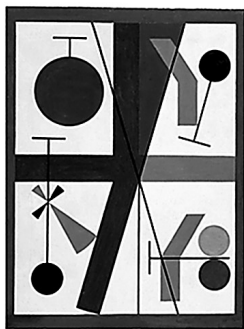
После завершения композиции допускается стирать отдельные участки, которые покажутся явно неудачными, и заменять их новыми.

4. Рассмотреть созданную композицию. При явном недостатке визуального интереса не расстраиваться, потому что вначале так часто бывает.

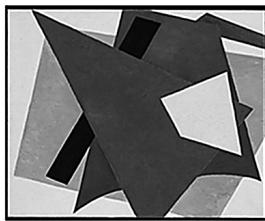
5. Подчиняться возникающим внутренним чувствам, внести в созданную композицию цвет (формы и фон).

6. На следующих страницах альбома создать еще 2–3 композиции и выбрать из всех наилучший вариант.

7. Из всех полученных вариантов, не изменяя в них ничего, создать общую абстрактную композицию.



а



б



в



г

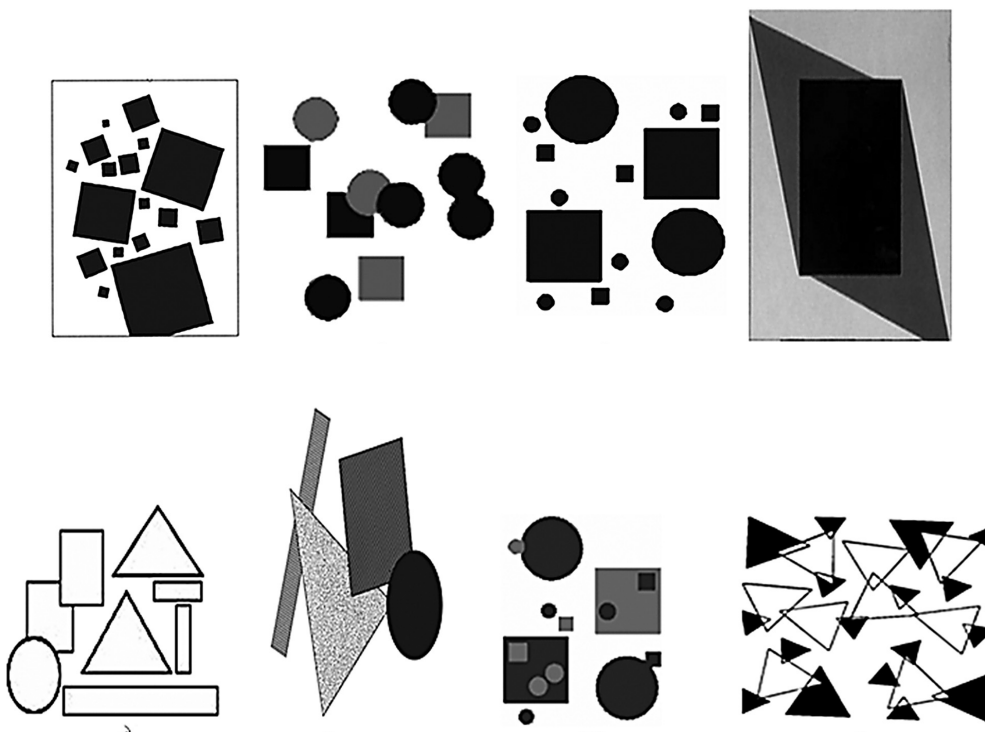
При выполнении практического задания № 19 эти четыре работы признанных мастеров могут послужить «искрой», разжигающей творческое воображение. (Работы печатаются в ахроматической виде.)

а — «Композиция» (Софи Тойбер-Арп);

б — Живописная архитектура» (Л. Попова);

в — «Жизнь № 1» (Августо Хербин, 1966);

г — «Кубы XII» (Дэвид Смит, 1963).



Учебные примеры выполнения практического задания № 19

### Практическое задание № 20

1. Действуя точно так, как и при выполнении предыдущего задания № 19, создать на картинной плоскости формата А4 свободную композицию, используя *правильные и неправильные геометрические формы (простые и сложные)*, которые могут быть расположены как отдельно, так и с наложением друг на друга (оверлэппинг). Одинаковые по виду и по размеру формы могут повторяться сколько угодно раз, но формы могут быть и полностью разными.

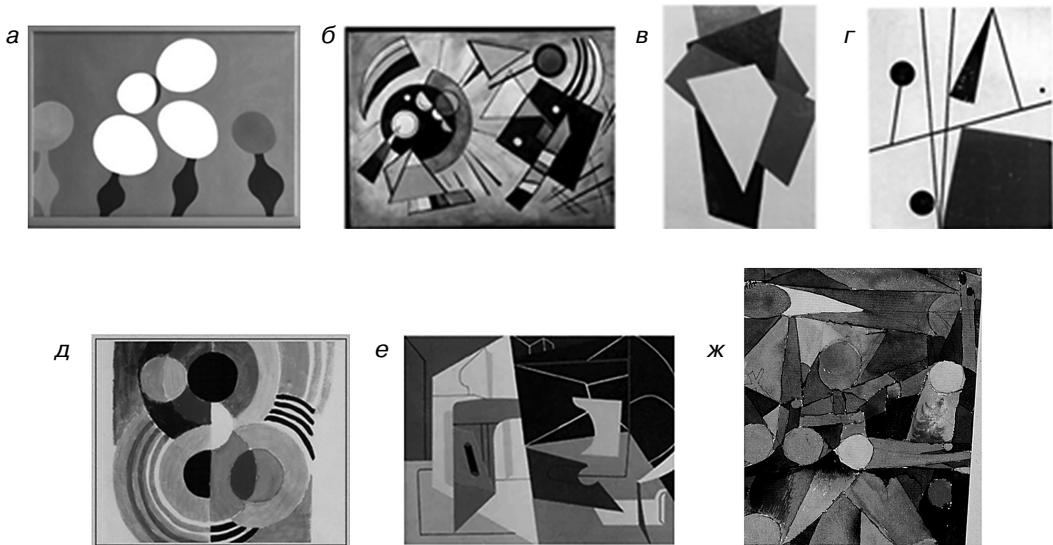
При выполнении задания можно делать непродолжительные, как бы мимолетные, остановки для обдумывания.

После завершения композиции допускается стирать отдельные участки, которые покажутся явно неудачными, и заменять их новыми.

2. Подчиняясь возникающим внутренним чувствам, внести в созданную композицию цвет (формы и фон).

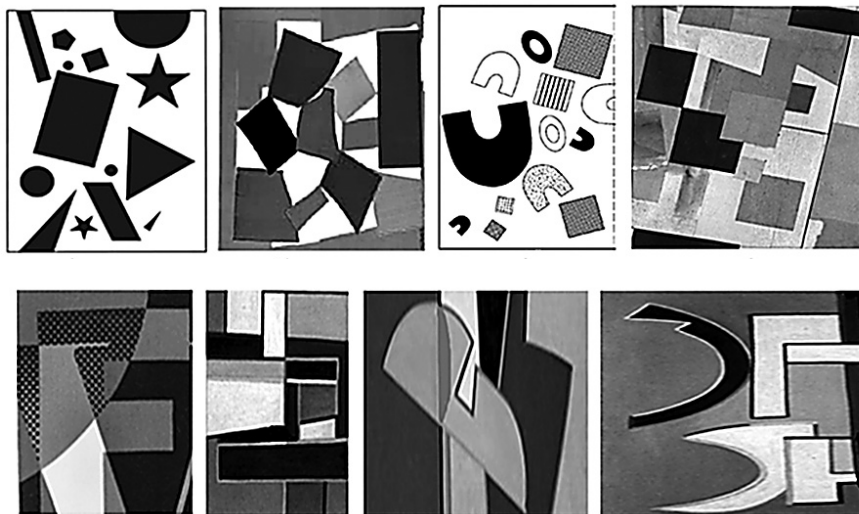
3. На следующих страницах альбома создать еще 2–3 композиции и выбрать из всех наилучший вариант. Каждая новая композиция должна композиционно выглядеть по-своему, и все они должны быть как можно более разными по своему наполнению.

4. Из всех полученных вариантов, не изменяя в них ничего, создать общую абстрактную композицию.



При выполнении практического задания № 20 эти семь работ признанных мастеров могут послужить «искрой», разжигающей творческое воображение. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

а — «Композиция» (Ганс Арп); б — «Композиция» (И. Кандинский); в — «Живописная архитектура» (Любовь Попова, 1917); г — «Схематичная композиция» (Софи Тойбер Арп, 1933); д — «Композиция с дисками» (Соня Делоне, 1959); е — «Взбивалка для яиц № 4» (Стюарт Дэвис, 1928); ж — «Цветные формы» (Поль Клее, 1928).



Учебные примеры выполнения практического задания № 20

## Практическое задание № 21

1. Действуя точно так, как и при выполнении предыдущих заданий № 19 и 20, создать на картинной плоскости формата А4 свободную композицию, используя *любые геометрические формы (правильные и неправильные, простые и сложные) с добавлением ограниченного числа (2–3) абстрактных форм*. Формы могут быть расположены, как отдельно, так и с наложением друг на друга (оверлэппинг). Одинаковые по виду и по размеру формы могут повторяться сколько угодно раз, но формы могут быть и полностью разными. Использование линий и точек (пятен) вполне допускается.

При выполнении задания допускаются непродолжительные, как бы мимолетные, остановки для обдумывания.

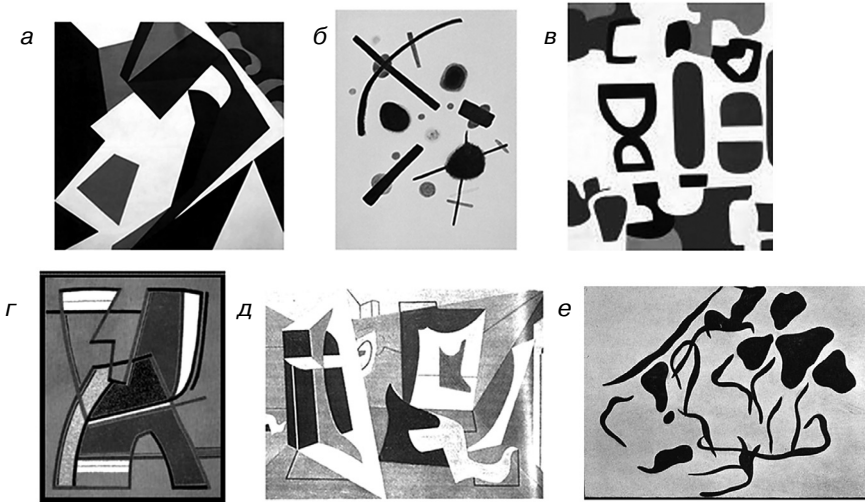
После завершения композиции допускается стирать отдельные участки, которые покажутся явно неудачными, и заменять их новыми.

2. Подчиняясь возникающим внутренним чувствам, внести в созданную композицию цвет (формы и фон).

3. На следующих страницах альбома создать еще 2–3 композиции и выбрать из всех наилучший вариант. Каждая новая композиция должна композиционно выглядеть по-своему, и все они должны быть как можно более разными по своему наполнению.

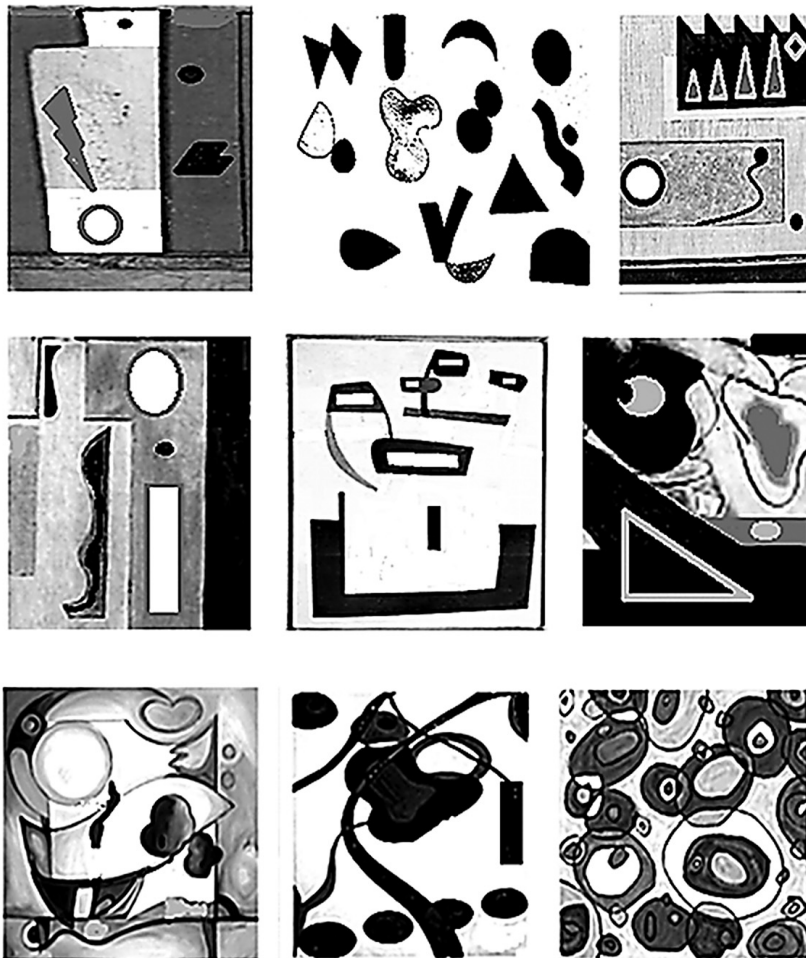
4. Из всех полученных вариантов, не изменяя в них ничего, создать общую абстрактную композицию.

**Указание.** Выполняя задание, стараться *почувствовать*, как формы, возникшие на картинной плоскости, «работают» в комбинации, чтобы создавать иные эмоции и экспрессию, чем они создавали в отдельности. Глубоко проникнуться одним из главных законов абстрактной композиции: *«Даже самая простая композиция — это всегда нечто намного большее, чем сумма всех ее частей»*.



При выполнении практического задания № 21 эти шесть работ признанных мастеров могут послужить «искрой», разжигающей творческое воображение. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

*а* — «Композиция» (Ганс Арп); *б* — «Без названия» (В. Кандинский, 1920–1921); *в* — «Красное и черное» (Нэлл Блэйн, 1948); *г* — «Импровизация № 3» (Альберто Маньелли, 1962); *д* — «Взбивалка для яиц III» (Стюарт Дэвис); *е* — «Автоматический рисунок» (Ганс Арп, 1916).



Учебные примеры выполнения практического задания № 21

### **Практическое задание № 22**

1. Действуя точно так, как и при выполнении предыдущих заданий № 19–21, создать на картинной плоскости формата А4 свободную композицию, используя *любые абстрактные формы*, которые могут быть расположены, как отдельно, так и с наложением друг на друга (оверлэппинг). Использование линий и точек (пятен) также вполне допускается.

При выполнении задания можно делать непродолжительные, как бы мимолетные, остановки для обдумывания.

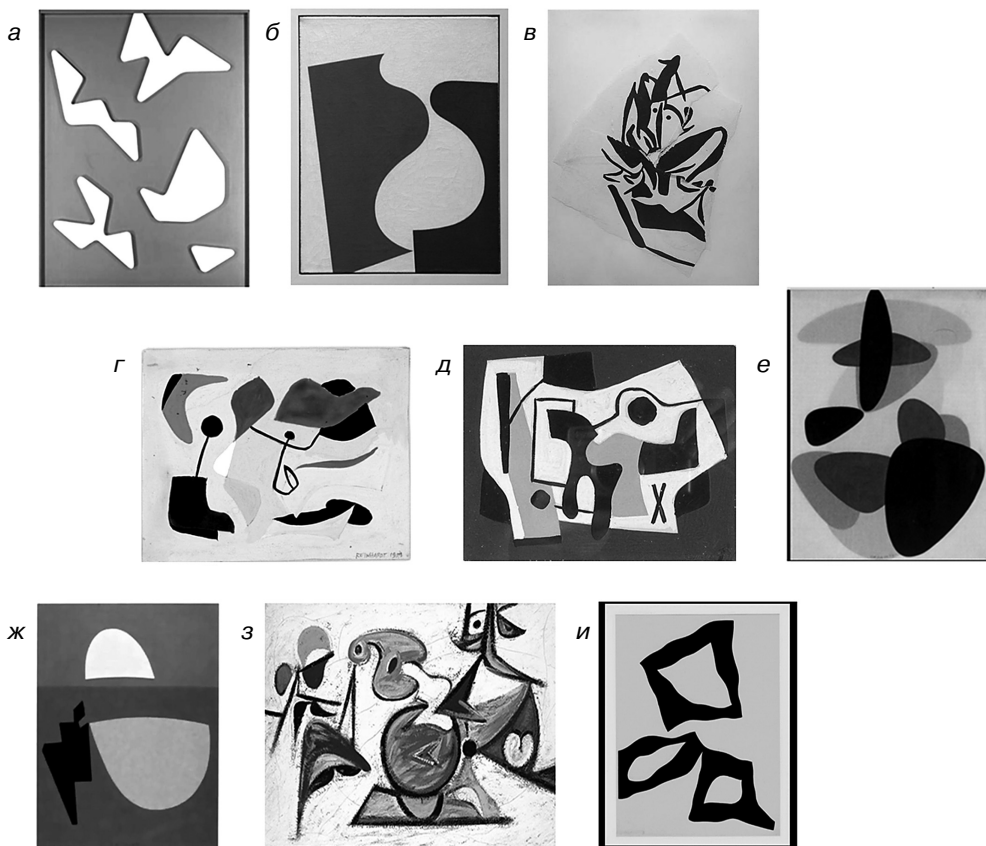
После завершения композиции допускается стирать отдельные участки, которые покажутся явно неудачными, и заменять их новыми.

2. Подчиняясь возникающим внутренним чувствам, внести в созданную композицию цвет (формы и фон).

3. На следующих страницах альбома сделать еще 2–3 композиции и выбрать из всех наилучший вариант. Каждая новая композиция должна композиционно выглядеть по-своему, и все они должны быть как можно более разными по своему наполнению.

4. Из всех полученных вариантов, не изменяя в них ничего, создать общую абстрактную композицию.

**Указание.** Выполняя задание, стараться *почувствовать*, как формы, возникшие на картинной плоскости, «работают» в комбинации, чтобы создавать иные эмоции и экспрессию, чем они создавали в отдельности. Глубоко проникнуться одним из главных законов абстрактной композиции: «Даже самая простая композиция — это всегда нечто намного большее, чем сумма всех ее частей».



При выполнении практического задания №22 эти девять работ признанных мастеров могут послужить «искрой», зажигающей творческое воображение. (Работы печатаются в ахроматическом виде.)

а — «Композиция» (Ганс Арп); б — «Без названия» (Софи Тойбер Арп); в — «Обрезки дерева» (Ганс Арп); г — «Композиция» (Эд Рейнгард, 1939); д — «Композиция» (Эд Рейнгард); е, ж — «Композиция» (Виктор Вазарели); з — «Композиция» (Арчил (Аршиль) Горки); и — «Черное на желтом» (Ганс Арп).

## Практическое задание № 23 (комплексное)

Используя любые композиции (или части композиций), возникшие в процессе выполнения практических заданий № 19–22, отобрать наиболее удачные и создать на их основе *три новые* композиции, включающие лучшие элементы из отобранных для этой цели вариантов.

**Указания.** 1. При создании новой комплексной композиции допускается добав-

лять новые формы или же заменять старые формы новыми.

2. Новые композиции размещать на форматах А3, добиваясь их наибольшей эмоциональности и экспрессивности (выразительности).

3. При выполнении заданий подобного рода, как правило, возникает необходимость в изменении цвета отдельных форм, а также — в изменении общего колорита композиции (колористического баланса).

## 5. Фактура и текстура

*Фактура* (от лат. *factura* — «обработка, строение») является как визуальной, так и тактильной характеристикой поверхности объектов окружающего мира и зависит от вида и характера их изготовления и обработки (например, фактура бархата, шелка, дерева, стекла, линолеума и т.д.). Фактура поверхности описывается определениями: гладкая, неровная, шероховатая, матовая, шелковистая, глянцевая, сияющая и т.д.

*Текстура* (от лат. *textura* — «ткань, связь, строение») является как визуальной, так и тактильной характеристикой объектов окружающего мира и зависит от внутреннего строения материалов этих объектов: дерева, кирпича, металла, бетона, камня и т.д. Текстура передает физическое состояние и вид внутреннего строения материала объекта композиции и описывается определениями: гладкая, пористая, грубая, зернистая, мягкая, твердая, жесткая, шероховатая, волокнистая и т.д.

Принципиальная разница между понятиями «фактура» и «текстура»

в том, что фактура является характеристикой естественной или же искусственно созданной внешней поверхности предметов окружающего мира, а текстура характеризует естественную поверхность материала (вещества), из которого состоит предмет, и поэтому увидеть текстуру можно только на поверхности среза, скола или излома предмета (срез дерева, излом кирпича, металла).

В живописных абстрактных композициях реальные изображения строения материалов, из которых состоят объекты окружающего мира (изображения реальной текстуры), как правило, не используются. И наоборот, фактура объектов композиции — неровная, сияющая, шероховатая, объемная, полученная с помощью специфической техники мазков, используется широко и создает ощущения эмоциональной активности и динамичности. В то же время гладкая, матовая, маловыразительная фактура придает объекту пассивность и повышенную декоративность.



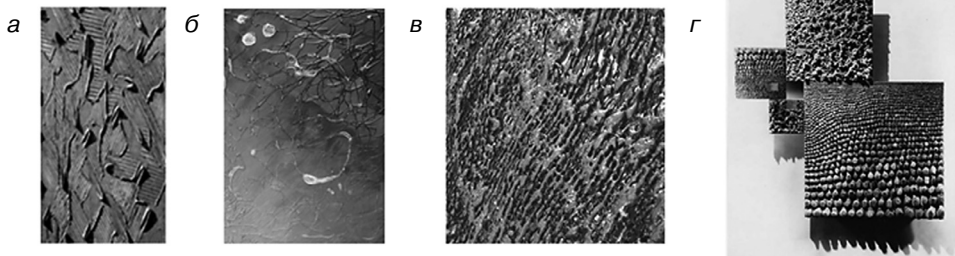
В абстрактных скульптурах фактура поверхности играет довольно важную художественную роль. Иногда (полностью или частично) используется и текстура того материала, из которого создается скульптурная композиция.

Фактура объектов абстрактной живописной композиции во многом зависит от характера техники, используемой для их изображения. Необычная фактура объекта композиции создает его подчеркивание и акцентирует на нем внимание зрителя. Повторение одинаковой или подобной фактуры направляет взгляд зрителя в определенном направлении. Повторение идентичных и подобных фактур увеличивает *общее единство* композиции.

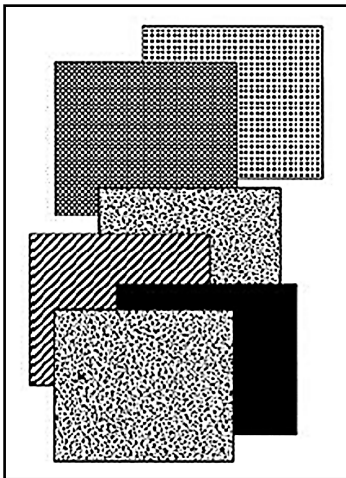
Фактура поверхности абстрактного произведения (картинной плоскости или скульптуры) может быть самой различной. В абстрактной живописной композиции фактура во многом связана с характером, индивидуальностью и вкусом абстракциониста. Например, мазки могут

наноситься плоской или же боковой стороной кисти, могут быть легкими, грубыми, широкими, гладкими, рельефными, размашистыми, могут иметь вид квадратных блоков и т.д. Их вид и форма выражают внутреннее состояние, настроение и чувства художника, и этим участвуют в создании общего художественного чувственного образа. Например, энергичные мазки, яркие цвета, грубые формы и внешне грубая композиция отображают мощную физическую энергию, жизненность, жизнеутверждение, жизнеспособность. Технически разнообразные фактуры создаются разными манерами мазков и разными кистями. Оригинальные и сложные виды фактур на картинной плоскости могут создаваться различными способами: выдавливанием краски из тюбиков, капанием красками, размазыванием краски пальцем, использованием гребенки (расчески) и т.д.

При использовании тяжелого подкрасочного слоя или же многослойной техники на картинной плоскости может проявляться и текстура.



а, б, в — фактуры рельефных красочных мазков с разной техникой выполнения;  
г — сложные фактуры из морских кремней и песка на основах из фанеры («Прогрессия», Мэри Бауэрмайстер, 1963).



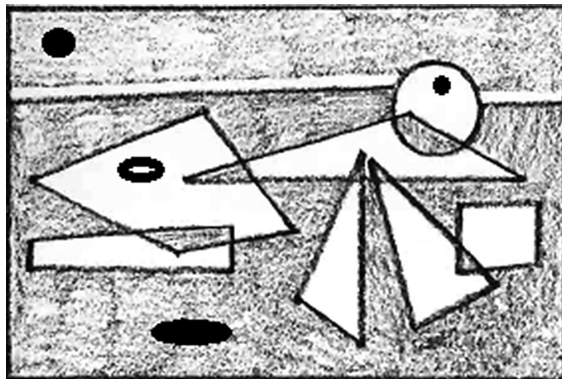
Выделение (подчеркивание) объектов с помощью их фактуры (или же текстуры) особенно естественно и удобно при создании абстрактных коллажей, когда используются материалы с разной фактурой и текстурой.

Шесть прямоугольников с подобными размерами находятся в отношениях соседства по типу оверлэппинг. С одинаковой фактурой эта группа выглядела бы однообразно. Различная фактура этих шести форм вносит в общую группу очевидное разнообразие.

Фактура может удачно использоваться в композиции, чтобы увеличивать разнообразие на картинной плоскости (*илл. 139 и 140 диска*).

Уже в самом начале творческого пути абстракционист должен развивать способность интуитивно «чувствовать» разные фактуры.

## IV. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ АБСТРАКТНЫХ ЖИВОПИСНЫХ И СКУЛЬПТУРНЫХ КОМПОЗИЦИЙ



### 1. Два главных направления в модернистском изобразительном искусстве

Модернистское изобразительное искусство развивалось по двум главным направлениям. Эти два направления, имея общую психофизиологическую основу и общую цель — воздействовать на подсознание зрителя, в то же время почти никогда не пересекались, хотя и находились очень близко друг от друга. И иногда настолько близко, что перетекали друг в друга, и их было трудно различать.

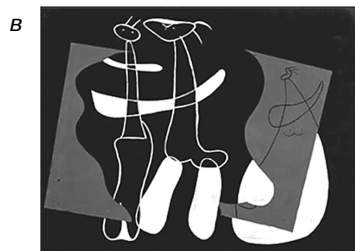
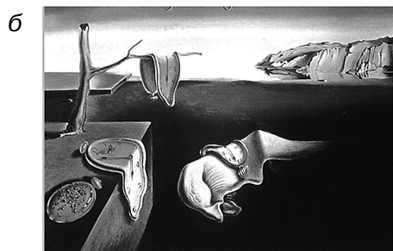
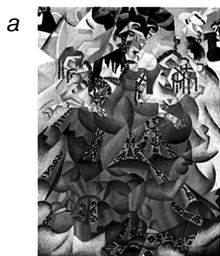
Одним из этих двух главных направлений был *абстракционизм*. В подлинно абстрактном изобразительном искусстве абстрагирование должно быть полным. *Подлинное (оно же — истинное, оно же — чистое, оно же — абсолютное, оно же — стопроцентное) абстрактное искусство полностью исключает фигуративность и любую видимую предметность явлений реального мира. Суть*

всех этих названий в том, что создатель абстрактной композиции не использует никаких реальных объектов и явлений окружающего мира. Толчком к творчеству здесь являются чувства, переживания и ощущения абстракциониста, подсознательно преобразованные его мозгом в изображение или в объемную пластику. Полный отказ от реального изображения совершенно необходим, чтобы не отвлекать художника от чувственного восприятия внутренней сущности этих объектов и явлений, а затем — от творческого отображения возникающих при этом мыслей, чувств, переживаний, настроений и ощущений. Если же в абстрактном произведении есть что-то от реальных объектов, пусть даже значительно видоизмененных, то такое произведение не может считаться полностью абстрактным. В та-

ких случаях можно говорить о произведении с большими или меньшими элементами абстракции.

Второе главное направление составил целый ряд художественных течений, наиболее важными из которых являлись: *кубизм*, *футуризм* и *сюрреализм* (франц. *surrealisme* — сверхреализм). Произведения, созданные в этих течениях, основаны, как правило, на явлениях и объектах окружающей жизни, которые с помощью метода абстракции значительно видоизменены, а иногда — доведены почти до полной неузнаваемости. Хотя такие произведения не выглядят вполне реалистично, они могут тем не менее дать зрителю визуальный намек, подсказку или идею к пониманию изображенного. Такой подход к изобразительному творчеству дает художнику полную свободу самовыражения путем абстрагирования, но с некоторыми ограничениями и сдерживающими факторами. Эти факторы проявляются в виде использования в произведении очертаний узнаваемых форм, которые создают визуальные отклики с реальностью. Ассоциации, символические намеки

и отклики с реальностью являются неотъемлемой частью творческой работы над такими произведениями. Большая или меньшая реальность этих ассоциаций придает произведению большую или меньшую степень абстракции. Несмотря на то что кубистские или сюрреалистические картины и скульптуры тоже в основном обращаются к подсознанию зрителя, они все же используют некоторые формы, напоминающие реальные, на которые зритель может сознательно и достаточно легко реагировать. Очень часто в таких произведениях можно разглядеть или просто почувствовать *фигуративность*, т.е. человеческие, животные или другие жизненные формы, и поэтому эти произведения, по сравнению с произведениями полностью абстрактными, более доходчивы и с большей легкостью вызывают зрительский интерес. В качестве иллюстрации этих положений, приведены три известные картины (печатаются в ахроматическом виде): футуристическая — «Балерина в голубом» и две сюрреалистические — «Постоянство памяти» и «3 персонажа, любящие ночь».



а — «Балерина в голубом» (Дж. Северини, 1912);  
б — «Постоянство памяти» («Мягкие часы», С. Дали, 1931);  
в — «3 персонажа, любящие ночь» (Х. Миро).

Подлинно абстрактные произведения полностью лишены возможности вызывать зрительский отклик с помощью узнаваемых реальных форм. Цель чисто абстрактного произведения — пробудить воображение зрителя и вызвать его эмоциональный отклик с помощью абстрактных форм. Движение взгляда по картинной плоскости или по пластичным объемам скульптуры

должно вызывать подсознательную работу мозга, который, будучи свободным от изображения чего бы то ни было реального, проникается чувствами и духом абстрактного произведения. В этом смысле подлинное абстрактное искусство гораздо сложнее, менее доходчиво и требует от абстракциониста, а затем — и от зрителя, особого психологического настроя.

## 2. Две главные ошибки в истинно абстрактном творчестве

Первую ошибку совершает абстракционист, когда в полностью абстрактной композиции вольно или невольно использует отдельные элементы изображения, напоминающие, пусть даже очень отдаленно, нечто из реального мира или же вызывающие представления (ассоциации) о чем-то реальном.

Вторую ошибку совершает зритель (по сути, второй участник абст-

рактного творчества), когда вместо того, чтобы проникнуться чувствами, вызываемыми полностью абстрактной композицией, задает себе вопросы: что представляют эти формы и линии, как и почему выбраны эти цвета. Зритель пытается найти элементы изображения, напоминающие ему нечто знакомое, что-то из реального мира, и с разочарованием этого не находит.

## 3. Первый шаг к созданию абстрактной композиции: первоначальный авторский замысел или нахлынувшие чувства и внезапное озарение?

В практике изобразительного искусства сложились два основных творческих подхода к созданию абстрактных произведений: **первый** — предварительное обдумывание идеи будущей композиции и постепенное воплощение и совершенствование первоначального авторского замысла, и **второй** — внезапное, спонтанное озарение-«толчок», возникшее под влиянием нахлынувших чувств,

и немедленное, без предварительного обдумывания воплощение подсознательного творческого озарения. Озарение-«толчок» приходит к абстракционисту под влиянием эмоциональных переживаний, воспоминаний, но может быть также и итогом подсознательной работы мозга, возбужденного и затронутого каким-либо природным или общественным явлением.

Несмотря на то что эти два подхода являются прямо противоположными, творчество признанных мастеров-абстракционистов доказало их плодотворность. Практика абстрактного изобразительного искусства последнего столетия не выявила явных преимуществ какого-либо одного из этих двух творческих подходов. Однако за это время стало очевидным, что выбор творческого метода во многом зависит от личности и мироощущения художника, склада его характера и темперамента, опыта прошлой жизни, личной эмоциональности и, наконец, от силы чувств, переживаемых художником в данный момент в связи с природными или общественными явлениями, поразившими его воображение.

Немалую роль при выборе творческого метода играет то художественное течение, в котором работает художник-абстракционист. Например, перед созданием композиции, использующей геометрические формы и соотношения, предварительное обдумывание идеи и даже с предварительными набросками может оказаться наиболее плодотворным. А перед созданием композиции, в которой художник неудержимо стремится выразить свои сиюминутные, только что полученные, «свежие» чувства, впечатления и ощущения, предварительное обдумывание и постепенное воплощение идеи может ему только помешать.

В практике абстрактного творчества довольно часто возникает и комбинированный подход к началу создания композиции: в процессе обдумывания

замысла и идеи вдруг спонтанно (самопроизвольно) творческое озарение, которое не обязательно должно совпадать с первоначальным замыслом, и следуя за чувствами и настроением, принесенными этим озарением, абстракционист немедленно начинает эмоционально точное их воплощение.

На первоначальном творческом этапе исключительно важна идея для эмоционально точной передачи мыслей, подсознательных настроений и ощущений, в виде законченной художественной формы, наиболее полно, удачно и ярко выражающей мысли и чувства, которые испытывает абстракционист.

Главный принцип, который сразу же после озарения-«толчка» должен подсознательно управлять рукой абстракциониста — это *принцип отбора (ограничения)*. Проникшись сутью этого принципа, мозг абстракциониста начинает подсознательно действовать по единственно правильной схеме: *отбирать, упрощать, подчинять и оставлять только то, что наиболее ярко выражает его мысли, чувства и ощущения, а все остальное — автоматически отбрасывать*. Этот этап зарождения имеет исключительное значение для художественной ценности будущей абстрактной композиции. На практике этот этап выражается в подсознательном (интуитивном) отборе объектов будущей композиции и выборе изобразительных средств, наиболее ярко и доходчиво выражающих внутренние чувства и ощущения абстракциониста. Комплексное про-

явление *принципа отбора* на подсознательном уровне обеспечивает высокую художественность формы абстрактной картины или скульптуры, наиболее точно, полно и удачно выражающей мысли, чувства и ощущения создателя композиции.

Изобразительная техника и материал-носитель, которые используются для абстрактного произведения, тоже в определенной мере влияют на интуитивные пути и методы воплощения творческого озарения-«толчка».

## 4. Идея в абстрактном изобразительном искусстве

Идея, с которой абстракционист приступает к работе, как правило, имеет решающее значение для конечного результата — она во многом определяет, как будет выглядеть, а главное, как будет «чувствоваться» картина или скульптура. На поиск идеи будущего произведения начинающий абстракционист сознательно или бессознательно расходует большую часть творческого времени. Очень важно сразу понять, что все идеи находятся и живут в подсознании и даже в физическом теле самого абстракциониста. Чтобы найти идею абстракционист должен сосредотачиваться на том, что можно **прочувствовать** (в первую очередь, это природные и общественные явления окружающей жизни) и как полученные чувства можно **выразить** в изображении. Очень часто абстракционист старается осмыслить и прочувствовать вечные понятия и идеи изобразительного

искусства: *красота, гармония, истина, духовная чистота, честность, справедливость, несправедливость, жестокость, ужас* и многие другие. Однако вызвать у будущих зрителей эмоциональные отклики, например, к идее КРАСОТА с помощью реалистического образа красивой женщины абстракционист не может. Поэтому он должен создать очищенный от фигуративности и реальной предметности эмоциональный показ гармонично связанных изобразительных элементов, которые подсознательно вызовут у зрителя представление о КРАСОТЕ, в том числе — и о красоте человека. Если же абстракционист захочет рассказать и вызвать представление о ГАРМОНИИ, царящей в природе, он может, не обращаясь к конкретным природным объектам, использовать любую часть неизмеримого богатства гармоничных цветовых и цветотональных сочетаний.

## 5. Идеи абстрактного изобразительного искусства и человеческий фактор

Мы (художники, скульпторы, зрители) — люди, и, чтобы абстрактное произведение имело подлинную ху-

дожественную ценность, оно должно иметь какое-то отношение к тому, кто мы есть. Абстрактное произведение

ничего не предлагает и не делает напрямую, как это происходит в реализме. Оно не преподносит зрителю идею, которая «разжевана» в реалистическом сюжете. Абстрактное произведение «ждет», чтобы зритель открыл ему навстречу свою душу и пережил те чувства, которые ее создали и которыми она «пропитана».

Довольно часто художники и скульпторы стремятся проникнуть в душу зрителя, выбирая какой-нибудь один из двух противоположных путей. Один путь — увлечь зрителя красотой и гармонией композиции, вызывающей только приятные, умиротворяющие, радостные отклики. Другой путь — ошеломить дисгармонией, резкостью, хаотичностью и даже уродством композиции, вызывающей у зрителя чувства неудовлетворенности, боли, гнева, страха.

Если автор идет только одним из этих путей, то его произведения редко становятся по-настоящему значительными. Потому что в жизни есть место, как всему хорошему, в том числе и красоте, так и всему плохому, в том числе жестокости и урод-

ству. Как и действительность, искусство не может быть только приятным и красивым, но также не может быть только уродливым. В жизни рядом с хорошим где-то рядом присутствует и что-то плохое, от которого нужно быть защищенным. А плохое может в дальнейшем переродиться или быть как-то нейтрализовано. В хорошем произведении некоторая доля уродства только подчеркнет его красоту, а там, где уродства достаточно много, должно найтись место и для надежды на перелом, перерождение или хотя бы — утешение. Все эти чувства и должен испытывать абстракционист, окончательно осмысливая и прочувствуя идею своего произведения. Поэтому по-настоящему значительные абстрактные картины и скульптуры, родившиеся под влиянием чувств и переживаний их создателей, хорошо знающих жизнь, несут в себе мощный потенциал, зовущий к перелому, к дальнейшему развитию. И этот потенциал развития намного превосходит отдельно взятые потенциалы красоты или уродства.

## **6. Как возникают идеи в абстрактном изобразительном творчестве**

Способность художника к созданию абстрактных идей иногда бывает врожденной. Однако в большинстве случаев идеи произведений абстрактного искусства рождаются подсознательно, спонтанно, под влиянием внутренних чувств. В практике абстрактного творчества существует

и используется огромное количество идей, которые, однако, имеют одну общую основу и поэтому соприкасаются друг с другом. *Этой общей основой является незримая, подсознательная связь подлинно художественных абстрактных идей с реальностью.* В абстракции существу-



ет обязательное «золотое» правило: *«Чтобы абстрактное творчество стало подлинным искусством, оно должно каким-то образом соотноситься с реальным или же, если сказать иначе, соотноситься с внутренним подсознательным или даже осознаваемым человеческим опытом»*. Например, абстракционист может рисовать, что и как угодно, но он всегда с чем-то соотносит то, что рисует. Если он не соотносит изображение с реальным объектом, как это происходит в реализме, то в абстракции он соотносит изображаемое с чем-то другим: *со своими реальными чувствами и ощущениями, своим настроением, реальным чувством своего тела, с тем, что взволновало и вызвало радость или душевную боль, или возмущение и гнев, с теми реальными жизненными явлениями, которые хорошо известны художнику и занимают его воображение*. Все это может породить идею, возникающую внезапно и зачастую неосознанно. Эта идея во время творческого процесса растет и крепнет.

Очень часто абстрактная идея рождается из внешнего вида реального объекта или внешнего проявления какого-либо реального явления окружающего мира. Все окружающее может стать «искрой», разжигающей воображение и создающей идеи для абстракции. Но выражаются эти идеи в форме не внешнего, а их внутреннего чувственного восприятия абстракционистом. Таким образом, источником, самой сущностью абстрактной идеи является чувственная идея, ото-

рванная от внешности объектов и явлений окружающего мира. Есть главное практическое правило: *«Можно абстрактно изображать любой объект или явление, если только придерживаться и следовать его внутренней сути»*. Поэтому идеи для абстрактной композиции могут приходить отовсюду и возникать совершенно неожиданно. Иногда этих идей может быть даже слишком много. Такие объекты окружающего мира, как фактура и текстура различных материалов живой и неживой природы, трещины на камнях, кора и мох на деревьях, покров земли в лесу и многое-многое другое. В этом смысле идеи для абстрактной композиции везде и всюду вокруг нас. Деревья, кустарники, цветы и любая другая растительность — великолепный и неиссякаемый источник идей для абстракциониста. Чтобы эти идеи накапливать, можно зарисовывать или делать фото наиболее интересных природных форм, линий и узоров, искать удачные направления движения.

Существует еще одно правило, которым можно пользоваться при выборе идей для абстрактных картин и скульптур: **«Абстрактное искусство может абстрактно отображать внутреннюю сущность любых объектов и явлений окружающего мира, но наиболее ценными и важными являются изображения тех внутренних чувств и переживаний, которые эти объекты и явления вызывают»**. Именно поэтому современным абстракционистам наиболее интересно изображать явления и вещи, которые

не имеют или еще не имеют внешне-го вида. Открывается полная свобода для изображения тех чувств, которые эти явления могли бы вызвать.

Довольно часто идея абстрактной картины или скульптуры возникает и формируется непосредственно во время творческой работы художника или скульптора, и понимается самим создателем произведения только позже.

Научить созданию идей в полностью абстрактной живописи или скульптуре невозможно, потому что эти идеи, как правило, являются спонтанным отражением на холсте

### **Практическое задание № 24**

1. Активизировать диск цветных иллюстраций.

Разглядывать фрагменты композиций на *илл. 21–40*. Осознавать, что изучение и прочувствование художественной структуры (художественной ткани) произведений мастеров — это самый прямой путь к началу собственного творческого процесса.

2. Изучить искусствоведческие анализы этих работ.

или в глине сиюминутного внутреннего психофизиологического состояния абстракциониста.

Для начала хороший способ разбудить, расслышать и прочувствовать свои внутренние подсознательные идеи — это вдумчивое разглядывание работ известных мастеров абстрактного искусства и знакомство с отзывами специалистов об этих работах. Изучение этих работ и понимание их сущности должно помочь найти собственные идеи в абстрактном искусстве и оказать неоценимую помощь при выработке и развитии собственного творческого стиля.

3. Продолжать разглядывать фрагменты композиций мастеров на *илл. 41–87* диска. Для каждой композиции делать самостоятельный анализ желательно с его записью.

Анализируя абстрактные произведения, рассматривать все объекты композиции, как в целом, так и отдельно: формы, цвета, линии, фон, пластику (для скульптуры), а главное — способы их взаимного сочетания и возникающие от этого визуальные эффекты.

## **7. Четыре главных качества, обеспечивающих абстрактной композиции (живописной или скульптурной) подлинную художественность и зрительский интерес**

Главные и необходимые качества, обеспечивающие произведению абстрактного искусства подлинную художественность и ценность — это *идея и (или) тема, экспрессивность, эмоциональность и коммуникативность*.

Во-первых, абстрактное произведение должны иметь *идею и (или) тему*. Идеей и (или) темой в абстракции становится не изображение реального явления или объекта из окружающего мира, а те яркие и интересные внутренние мысли, чув-

ства, ощущения или переживания, которые охватили создателя произведения, увидевшего эти явления.

Во-вторых, абстрактное произведение должно вполне ясно и отчетливо выражать мысли, чувства и ощущения автора, связанные с выбранной идеей и (или) темой. Эти мысли, чувства и ощущения автора должны быть выражены в беспредметной и наиболее ясной и доступной форме, чтобы вызывать у зрителя на подсознательном уровне чувства и ощущения созвучные тем, какие испытывал автор в моменты создания своего произведения. Это означает, что абстрактное произведение должно быть *экспрессивным* (*выразительным*). Термин «экспрессия» соответствует понятиям «выразительность, сила выражения» и происходит от латинского *expressio* — «*выражение, выявление*». Можно считать, что творческая, созидательная (*креативная*) экспрессия — это душа абстрактного искусства.

В-третьих, мысли, чувства и ощущения автора должны быть выражены как можно более ярко, красочно, захватывающе. Это означает, что абстрактное произведение должно быть *эмоциональным* (*чувственным*) (франц. *emotion* — *чувство, переживание человека*).

В-четвертых, абстрактное произведение обязано найти подсознательную связь со зрителем и передать ему отображенные в нем чувства и ощущения его создателя. Абстракционист должен всегда помнить о принципах этой связи и повторять про себя:

*«Я хочу, чтобы картина (скульптура) сказала ЭТО, вызвала ТАКИЕ эмоции или же напомнила ОБ ЭТОМ».*

Люди, как социальные существа, постоянно ищут пути общения и связи друг с другом с помощью искусства. Поэтому абстрактное искусство можно считать творческим изобретением нового пути общения и связи людей на уровне их подсознания. Если эта связь возникает и процесс передачи и общения происходит, то такие абстрактные произведения обладают свойством *коммуникативности* (лат. *communicatio* — *связь, общение*) — свойством визуальной связи и общения со зрителем.

Все сказанное подтверждает практика художественного творчества. Например, если абстракционист имеет страстный, «горячий» темперамент, склонный к драматизированию, то его произведения должны, как правило, иметь соответствующую этому темпераменту идею-тему, экспрессию (*выразительность*), яркую эмоциональность (*чувственность*) и, по возможности, хорошую коммуникативность (*доходчивость, понятность, реальную связь с подсознанием зрителя*). В любом подлинно художественном абстрактном произведении через эти четыре качества должно ощущаться внутреннее «Я» его создателя.

Абстрактное произведение становится для его создателя инструментом для проникновения в мир собственных, а затем и зрительских подсознательных мыслей, чувств и ощущений. Однако острота этого

инструмента зависит не только от таланта абстракциониста, но и от коммуникативности самого зрителя — от его особого внутреннего настроя принимать и понимать передаваемые ему мысли и чувства. Рождение коммуникативности требует от зрителя абстрактного произведения особого эмоционально-психологического состояния.

В заключение полезно обратиться к практике реализма. Есть достаточно много произведений реалистиче-

ской живописи и скульптуры, в которых технически верно использована изобразительная техника для показа какого-либо сюжета, но которые нисколько не затрагивают воображение и чувства зрителей. Дело в том, что такие произведения, несмотря на свою полную реалистичность, были изначально лишены четырех главных качеств, обеспечивающих подлинную художественность: *интересной идеи, экспрессивности, эмоциональности и коммуникативности.*

## 8. Как возникают в абстрактном произведении экспрессия, эмоциональность и коммуникативность

Стремление автора произведения охватить какое-то явление, создать какой-то образ, рассказать какую-то историю, выразить или же просто проиллюстрировать какую-то идею — это общая цель как в реализме, так и в абстрактном искусстве. Реализм способен пробуждать мощные мысли, яркие чувства и создавать стойкие впечатления. Однако при всей мощи своей экспрессивности, эмоциональности и коммуникативности реализм затрагивает и использует лишь поверхность сознания зрителя. Абстракционизм же обращается к подсознательной работе человеческого мозга, и только от таланта художника зависит, насколько глубоко он сможет проникнуть в подсознание зрителя и открыть ему отдельные стороны его же собственного внутреннего мира. Так, некоторые работы В. Кандинского, например, «Композиция VI» (*илл. 32*), «Ком-

позиция VII» (*илл. 73*) даже спустя столетие способны достаточно мощно воздействовать на подсознание зрителя и вызывать у него соответствующие внутренние эмоции.

Чтобы в абстрактном произведении возникли экспрессия, эмоциональность и коммуникативность, художник должен в процессе творчества держать в своем подсознании принцип экспрессивной коммуникативности: «Я хочу, чтобы картина (скульптура) сказала именно ЭТО, вызвала именно ТАКИЕ чувства, которые обязательно должны быть ЯРКИМИ и хорошо ПОНЯТНЫМИ». Однако автор абстрактного произведения всегда должен быть готовым к тому, что окончательный результат может оказаться сюрпризом для него самого.

Основным содержанием чисто абстрактного искусства являются подсознательные чувства и ощущения ху-

дожника. Чем их будет больше, и они будут ярче, тем произведение будет не только абстрактным, но и подлинно художественным — экспрессивным, эмоциональным и коммуникативным. И это закономерно, потому что любой человек большую часть жизненных действий совершает подсознательно. Многие поступки человек соверша-

ет без их прямого видения и без их предварительного обдумывания, не прибегая к логическому мышлению. В основе такого поведения людей лежат природные инстинкты — сильные, необузданные иррациональные силы, которые *дают жизнь нашему существу и определяют, что значит быть человеком.*

## 9. Как возникает искусственность в абстрактном изобразительном искусстве

Бывает, что художник переходит к абстракции с целью создать эффектное произведение, не испытывая при этом яркого внутреннего чувства или переживания, которое послужило бы ему творческим путеводным маяком. В отличие от абстракционистов, которые творят под действием собственных эмоций, такие художники стараются создать в своих произведениях *экспрессию и эмоции* искусственно. Поэтому в картинах и скульптурах сама абстракция может колебаться между двумя край-

ностями: это может быть честной попыткой художника вести диалог со зрителем на подсознательном эмоциональном уровне, или же быть обдуманной попыткой художника манипулировать эмоциями зрителей с целью вызвать у них искусственный эмоциональный отклик, который, однако, будет иметь малое отношение к действительности. К сожалению, такую искусственную манипуляцию эмоциями, если она сделана опытным художником, как правило, наглядно выявить и определить очень сложно.

## 10. Понятие абстрактной изобразительной композиции, ее художественная форма и содержание

Абстрактная изобразительная композиция — это живописная или скульптурная композиции, которые созданы методом художественного абстрагирования. Конечной целью абстракциониста является создание единой (целостной) *художественной формы* своей композиции для наиболее полного и яркого выражения ее *содержания*, которым являются

его личные чувства, ощущения, настроения, мысли. Другими словами, *абстрактная композиция — это средство для выражения и передачи чувств ее создателя зрителю с помощью наилучшей формы.*

Чаще всего изобразительная абстрактная композиция выражает:

1) главную определяющую характеристику (*внутреннюю сущность*)

какого либо объекта или явления окружающего мира;

2) интенсификацию (*подчеркнутую эмоциональность*) каких-либо чувств абстракциониста по отношению к объектам или явлениям окружающего мира;

3) разложение какого-либо объекта или явления окружающего мира на составляющие элементы и художественно-эмоциональный показ этих отдельных элементов.

Форма и содержание высокохудожественной абстрактной композиции должны вызывать в сознании зрителя тот или иной чувственный образ, который у разных зрителей не обязательно должен быть одинаков. Художественный чувственный образ в абстракции создается экспрессией собственного «Я» абстракциониста и возникает из соединения воедино, выбранных им изобразительных средств.

Иногда чувства и мысли некоторых создателей абстрактных композиций принимают форму *символизма*. В композицию вносятся какие-либо символические элементы или даже она в целом приобретает символический характер. *Символизм, используемый в абстракции, может значительно снижать художественную ценность абстрактной композиции.*

Форма живописной абстрактной композиции может при необходимости включать иллюзию глубины и воздушности пространства, а также перспективу, которые создаются теми же способами, что и в реализ-

ме. Например, комбинация острых и широких пятен на заднем плане, или же мазки, суживающиеся по направлению к какой-либо точке, могут создавать точку перспективы. Для создания небольшой глубины пространства может использоваться и цвет. Например, на фоне «холодных» цветов «теплые» выдвинутся вперед, а на фоне «теплых» вперед выдвинутся «холодные». Глубина пространства может создаваться и с помощью контрастных цветов.

С точки зрения достигнутого уровня выражения и передачи чувств создателя композиции зрителю рассматривают главные визуальные характеристики композиции, которые оказывают воздействие на зрителя, вызывая у него соответствующие эмоции и представления. К этим характеристикам относятся:

— *эстетическая направленность композиции*: абсолютная абстракция, абстракция с элементами декоративности, абстракция с элементами предметности (в том числе и фигуративности);

— *экспрессивность композиции*: активная, средняя, пассивная;

— *эмоциональность композиции*: высокая, средняя, низкая;

— *коммуникативность композиции*: высокая, средняя, низкая;

— *пространственное решение композиции*: полностью плоскостная (двухмерная), с условной «двухмерной» перспективой, с передним планом и перспективной глубиной.

С точки зрения художественной оценки композиции рассматривают

качество и эффективность использования в ней изобразительных средств и ее соответствие (или несоответствие) главным закономерностям визуального восприятия: гармония и общее единство (целостность формы), соотношение гармонии и разнообразия, динамичность, которая внешне выражается в произвольном движении взгляда зрителя по картин-

ной плоскости, или же наоборот — статичность, которая внешне выражается в замедленном движении взгляда зрителя по картинной плоскости, композиционные ритмы, контрастность или однообразие, общий композиционный баланс, в том числе цветовой (колористический) или светотеневой (для ахроматических композиций).

## 11. Формат и картинная плоскость абстрактной живописной композиции

Как результат творческого использования принципа *ограничения (отбора)* в сознании абстракциониста возникает *картинная плоскость*, которая ограничена краями будущей композиции и может быть размером, как с поздравительную открытку, так и площадью целой стены. Отсюда и возникает понятие большего или меньшего *формата*, который фактически является формой и размерами картинной плоскости абстрактной композиции. Формат будущей композиции не обязательно должен быть прямоугольным или квадратным. В первую очередь он должна зависеть от творческого замысла автора (содержание композиции, передаваемые чувства и настроения), а также от выбранного способа его воплощения. Поэтому формат картинной плоскости может быть: прямоугольным (длинная сторона горизонтальна или вертикальна), квадратным, круглым, овальным (эллипсовидным), треугольным, он может иметь сложную форму — со-

четание полукруга с прямоугольником, овала с прямоугольником расположенным горизонтально. Наконец, формат может иметь форму произвольного многоугольника или вообще не иметь конкретной геометрической формы, т.е. быть абстрактным.

Прямоугольники — это самые экономные формы для размещения визуальной информации, и именно поэтому плоский прямоугольный формат чаще всего используется в живописи и графике. Прямоугольный формат дает наиболее четкие различия между горизонталью и вертикалью и между направлениями вправо и влево. Важными участками являются углы прямоугольника. Самый приятный для глаза размер формата картинной плоскости — это прямоугольник с отношением сторон  $1 : 1,618$  (1,62), т.е. «золотой прямоугольник».

Выбор нужного формата во многих случаях означает не только выбор размеров будущего изображения, но и выбор размеров и формы будущего фона. В абстрактной композиции

края формата указываются чаще всего краями фона (фонового цвета).

Выбранные размеры и форма формата композиции должны позволять свободное размещение на нем изображения и фона таким образом, чтобы зрителю был наиболее понятен авторский замысел. Однако в любом случае формат композиции не должен создавать впечатление неполного заполнения. Другими словами, если избыточная визуальная стимуляция будет утомлять и «запутывать» глаз зрителя, то явный ее недостаток может ему наскучить. Поэтому при определении формата и соответственно *картинной плоскости* композиции всегда преследуют главную цель — привлечь взгляд зрителя к будущей композиции и заставить задержаться на ней как можно дольше.

В художественной практике сложился ряд общих рекомендаций по распределению и заполнению площади картинной плоскости абстрактной композиции:

1) белые или светлые участки на картинной плоскости могут помочь при выделении того или иного объекта композиции. Но слишком большие

чистые или светлые области могут визуально «разрезать» картинную плоскость на части,

2) вертикальные или горизонтальные объекты не всегда нужно размещать в центре картинной плоскости, так как может возникнуть эффект разделения ее на две части,

3) в случаях необходимости деления картинной плоскости на части иметь в виду:

а) асимметричное членение картинной плоскости, как правило, предпочтительней симметричного,

б) композиционные членения картинной плоскости в пропорциях 2 : 5 и 3 : 5 визуально более интересны,

4) если количество главных объектов абстрактной композиции можно достаточно легко пересчитать, то их нечетное количество визуально более интересно, чем четное. Например, при всех равных условиях три объекта на картинной плоскости будут визуально интересней, чем два или четыре,

5) визуально более «тяжелые» объекты иногда лучше размещать в нижней части картинной плоскости, чтобы они не нависали сверху над другими объектами.

## 12. Рождение художественной формы абстрактной композиции

Начинающий абстракционист, даже достаточно опытный в реалистическом творчестве, выбирая пути для воплощения возникшего творческого замысла, довольно часто полагается на удачное комбинирование

на формате основных изобразительных средств, что и должно привести его к поставленной цели. Однако методы, в основе которых лежит умо-зрительная, хорошо выверенная, но в конечном счете все же механи-



стичная компоновка объектов будущей композиции, как правило, не приводит к созданию эмоциональной художественной формы, способной передать зрителю идеи, мысли, чувства и ощущения ее создателя. Так происходит потому, что решающим фактором рождения художественной формы абстрактного произведения является творческая интуиция художника, способного на подсознательном уровне (интуитивно) почувствовать внутреннюю сущность изображаемого явления и как можно яснее и эмоциональней выразить в беспредметной композиции свои идеи, мысли и чувства, вызванные у него этим явлением. При этом полученные результаты зачастую могут отличаться от первоначального представления абстракциониста о своем творческом замысле и даже совсем с ним не совпадать. Однако композиция, возникшая на основе

ярких и острых чувств, подсознательно пробуждающих творческое воображение художника, как правило, будет целостной, выразительной и притягательной для зрителей.

Закончив композицию, но чаще всего, создав ее основу, абстракционист может скорректировать окончательный вариант на основе своего подсознательного ощущения основных закономерностей визуального восприятия. Соответствие художественной формы рождающейся композиции этим закономерностям является вторым, после интуитивных чувств и ощущений, фактором успеха. *Главное и решающее требование к художественной форме абстрактной композиции: она должна наилучшим образом передавать те мысли и эмоции, которые стремился вложить в нее ее создатель, и соответственно, вызывать эти мысли и эмоции у зрителей.*

## V. ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ СОЗДАНИЯ АБСТРАКТНЫХ ЖИВОПИСНЫХ И СКУЛЬПТУРНЫХ КОМПОЗИЦИЙ



### 1. Основные типы произведений (композиций) абстрактного изобразительного искусства

Хотя деление произведений абстрактного искусства на основные типы во многом условно, оно помогает анализировать произведения как классиков, так и современных мастеров, и вместе с этим вырабатывать свои приемы творчества и свой собственный творческий стиль.

С точки зрения искусствоведения деление абстрактных произведений на типы не является абсолютно точным. Однако оно очень важно для абстракциониста-практика, потому что это деление отражает одновременно:

а) школы и течения в абстрактном изобразительном искусстве,

б) методы, способы и технику абстрактного изобразительного творчества.

#### 1. Изгиболинейный тип (илл. 88, 89 диска)

В абстрактных композициях этого типа основным изобразительным элементом после цвета являются линии различного вида: с изгибами самых разных форм, спиральями и бесконечными переплетающимися узорами. Психологическая сущность этого типа абстракции заключается в том, что линия, как изобразительное средство, является фундаментальным источником эмоциональной экспрессии.

Изгиболинейный тип абстракции берет свое начало от одного из древнейших видов декоративного изобразительного искусства — орнамента.

## 2. Геометрический тип

(илл. 90—93 диска)

Этот тип, который считается наиболее интеллектуальным видом абстрактного искусства, возник, ориентировочно, в первом десятилетии XX века. До этого наиболее распространенным типом был *аналитический кубизм*, который отказался от линейной перспективы и пространственной глубины на картинной плоскости, чтобы сосредоточиться на двухмерном изображении.

В абстрактных композициях *геометрического типа* основными изобразительными элементами после цвета являются геометрические формы различных видов и различные линии (вначале использовались в основном прямые линии). Не имея ни малейшей связи с реальностью, геометрический тип является наиболее чистой формой абстракционизма.

В геометрической абстракции существует несколько течений. Основателем течения под названием — *супрематизм*, является Казимир Малевич, самая известная картина — «Черный квадрат» (1915). Основателем течения *неопластицизм* является Пит Мондриан, наиболее известная картина — «Бродвей, буги-вуги» (1942).

### Художник и геометрическая абстракция

Рядом с широкой дорогой, ведущей в абстракцию, есть боковая тропинка, на которой может затеряться художник и не только начинающий. Эта боковая тропинка на самом деле —

целый математический мир геометрических форм и цвета. У Кандинского как раз и была склонность жить и творить в этом холодноватом математическом мире.

Чтобы не потеряться в этом бесконечном и зачастую — безмолвном мире, абстракционист должен как можно чаще творить не по законам геометрии, а под влиянием своих внутренних чувств, ощущений и переживаний.

## 3. Цветоносительный тип

(илл. 94—97 диска)

Отдельные элементы абстракции цветоносительного типа впервые появились в работах английского импрессиониста Джозефа Тёрнера («Интерьер Тэтворда», 1837) и французского импрессиониста Клода Моне («Водяные линии», 1903). Эти мастера начали использовать цвет таким образом, чтобы «оторвать», отдалить изображение от реальности. По мере того как изображение объекта растворяется в круговороте цветов и оттенков, ощущение реальности, если не исчезало полностью, то значительно снижалось. Так в серии картин «Водяные лилии», созданной с 1897 по 1919 год, сами лилии просматриваются только на переднем плане. Такие элементы абстракции видны и в некоторых импрессионистских картинах Кандинского.

В 1940–1950 годах цветоносительный тип возродился и получил развитие в виде полностью абстрактных «цветовых полей» в работах создателя и самого видного представите-

ля этого течения — американца русского происхождения Марка Ротко (1903–1970). Одна из его наиболее характерных и известных картин — «Белый центр» (1950) содержит большие участки чистых цветов.

В абстрактных произведениях цветоносительного типа основным изобразительным элементом становятся цветовые поля и семейства цветов, плавно переходящие друг в друга. Главная идея абстракции «цветовых полей» — не столько вызывать у зрителя мысли об увиденном, сколько создавать и передавать с помощью цветовых полей сиюминутные ощущения и пробуждать основные человеческие эмоции. Марк Ротко — основоположник этого течения абстракционизма, говорил, что его не интересуют форма и даже отношения между формой и цветом. Все что его интересует — это изображать с помощью цвета основные человеческие чувства: любовь, страх, гнев, экзальтацию и т.д. При этом он старался создавать и контролировать экспрессивность и эмоциональность своих картин путем ограничения цветов.

Абстракция «цветовых полей» сводит к минимуму использование в композиции разделительных и ограничительных линий. Основными изобразительными методами становятся: плавные цветовые переходы с участием и комбинацией всех элементов цвета (светлоты, яркости, насыщенности), использование фактуры поверхностей цветовых полей, а также соотношение и форма этих

поверхностей на картинной плоскости. Для творчества в этом типе абстракции необходимы повышенное чувство цвета и отличное знание его законов. Например, одним из «производственных секретов» в абстракции цветового поля является многослойность красок. Так, например, картина «Кто боится красного, желтого и синего?» (Барнет Ньюмен, 1966) была написана красным кадмием, а сверху был положен слой прозрачного и слегка прохладного обычного красного. В результате возник эффект необычно глубокого, как бы «плавающего» красного цвета.

#### **4. Лирический тип абстракционизма** (илл. 98–100 диска)

В самой середине XX века во Франции возник особый тип цветоносительной абстракции, который получил название «*лирический абстракционизм*». Лирическая абстракция — довольно сложная область изобразительного искусства, но некоторым художникам удалось с ее помощью глубоко проникнуть во внутренний мир человеческих чувств. Для лирического абстракционизма характерны плавные, «текущие» композиции с использованием широкого, несколько «приглушенного» цветового диапазона. (Отдельные изобразительные элементы этого художественного направления уже были видны в целом ряде работ Кандинского.) Образность в лирической абстракции, выраже-

на менее ярко и более деликатно. Но лирической абстракции удалось не «идти в геометрию». Художники этого направления, в частности самый признанный мастер лирической абстракции — американка Джорджия О Кифф (1887–1986), использовали в качестве идеи абстрактной композиции очень личные, интимные чувства, но при этом показывали на холсте многое. В лирическом абстракционизме наиболее плодотворно найти средний путь, который должен зависеть от характера и внутреннего мира самого художника.

### **5. Минималистический тип (Минимализм)** (илл. 101 диска)

В этом типе абстракции виден своеобразный возврат к прошлому — отказ в композициях от любых внешних связей, чувств и ассоциаций в сочетании с простотой. Говоря образно, в картине или скульптуре можно увидеть только то, что изображено и ничего больше. В произведениях этого типа, не имеющих излишеств и украшений, используется минимальное количество изобразительных элементов как по видам, так и по их количеству и, как правило, подчеркивается или цвет, или форма. В скульптуре геометрические формы сведены к минимуму или полностью отсутствуют. Одну из основных ролей, при главенствующей роли цвета, в минималистической абстракции играет взаимное расположение изобразительных элементов и их местоположение на картинной плоскости.

Кроме цвета, часто используются геометрические формы.

*Минималистический тип* абстракции преимущественно используется в скульптуре. Но есть примеры использования *минимализма* и известными художниками. В первую очередь — это американский художник Фрэнк Стелла (род. 1936), использующий на больших полотнах небольшие кластеры (*группы*) простых форм и цветов.

### **6. Интуитивный, или эмоциональный тип** (илл. 102–104 диска)

Этот тип включает смесь стилей, имеющих общую натуралистическую направленность и биоморфную художественную тенденцию. Натурализм виден в формах и цветах, используемых в абстрактных произведениях. Используя натуралистические элементы, интуитивная абстракция в отличие, например, от геометрической, часто отображает природные, общественные и другие явления окружающего мира, но это отображение значительно отличается от реализма. В этом типе абстрактного искусства выделяются два важных течения: а) *Органическая (биоморфная) абстракция*, б) *Сюрреализм*.

*Органическая абстракция* широко представлена во многих картинах Хуана Миро и Сальватора Дали, Элементы органической абстракции (в основном растительной) встречаются в целом ряде работ Джорджии О Кифф. Наиболее известные при-

меры использования некоторых элементов *органической абстракции* можно увидеть в отдельных работах Кандинского — «Композиция IV» (1911) (*илл. 102*), «Композиция VII» (1913) (*илл. 73*). Этот вид абстракции использовался в скульптурах Константина Бранкуси — знаменитый «Поцелуй» (1907) (*илл. 39*) и скульптурах Генри Мура — «Лежащая фигура» (1936) (*илл. 40*).

В абстракциях *эмоционального типа*, создаваемых, как правило, быстро и интуитивно под влиянием ярких эмоций, сиюминутных настроений и впечатлений, выделить основные изобразительные элементы, кроме цвета, затруднительно, так как в таких произведениях при главенствующей роли цвета могут использоваться все без исключения изобразительные средства.

## **7. Абстрактный экспрессионизм** (илл. 105–112 диска)

Абстрактный экспрессионизм возник в США. Становление этого художественного направления проходило с 1940 по 1965 год. Это направление является не столько художественной школой, сколько способом прочувствования художником самого акта творения, акта создания своего произведения.

В абстрактных композициях, созданных художниками-экспрессионистами, очень много цвета и почти полностью отсутствует геометрия. Преимущественное положение на картинной плоскости занимают не формы, а цвет. При этом те формы,

которые используются, не являются геометрическими. Такие картины — в активном художественном стиле, с мощной энергетикой цвета и фона, заставляют зрителей больше чувствовать, чем что-то видеть. Здесь главная цель художника — выразить свой внутренний (подсознательный) мир в форме прямо противоположной логическому мышлению.

В абстрактном экспрессионизме наметилось несколько стилей. Наиболее известные примеры этих стилей — это «цветоносительный» стиль картин Марка Ротко и стили двух лидеров абстрактного экспрессионизма — американцев Джексона Поллока (1912–1956) и Виллема де Кунинга (1904–1997). Наиболее известные работы Поллока — «Лавандовый туман» и «Ключ» (*илл. 105 и 61*). Наиболее характерные картины Виллема де Кунинга — «Готемские новости», «Женщина VI», «Хранитель в бумажной шляпе», «Две фигуры в пейзаже», «Визит» (*илл. 55, 60, 107, 114*).

Значительное влияние на развитие абстрактного экспрессионизма оказало также творчество американца армянского происхождения Арчила (Аршила) Горки (1904–1948). Наиболее известные его картины — «Однолетний молочай», «Организация», «Сад в Сочи» (*илл. 108, 121, 54*).

К известным художникам направления «абстрактный экспрессионизм» принадлежит американец Сэм Фрэнсис (1923–1994). Наиболее характерные его картины — «Одноцентровая жизнь», «Без названия» (*илл. 70, 77*).

## 8. Абстрактная живопись действия (Action abstract painting) (илл. 113–119 диска)

Этот тип абстракции («экшн» живопись) является одной из форм абстрактного экспрессионизма. Произведения этого типа создаются, как правило, спонтанно под влиянием сиюминутно нахлынувших эмоций. Здесь особую, а иногда и главную, роль приобретает сам процесс создания произведения, в том числе и его чисто техническая сторона. Например, краска может быть нанесена на картинную плоскость самыми необычными способами, отличными от традиционного, в том числе — и без использования кисти. Если же используется кисть, то свободными размашистыми жестами ею делаются быстрые, отрывистые и как бы «распахнутые» мазки. Отсюда возникло видоизменение этого типа абстракции — «*gestural abstract painting*» — «живопись широкими жестами», в котором главную роль играют красноречивые и не «приглаженные» мазки кистью.

## 2. Начальная психологическая подготовка к абстрактному изобразительному творчеству

В процессе общей художественной подготовки будущего абстракциониста к практическому творчеству главное место занимает психологическая подготовка. Главная сложность, которую должен психологически преодолеть начинающий абстракционист — это подготовить и «научить» свое сознание полностью

Ли Краснер (1908–1984) — жена Джексона Поллока, создала в «экшн живописи» собственный метод — «*drip painting*» — «живопись капанием красками».

Создателем и наиболее видным представителем «экшн живописи» является Джексон Поллок. Видным представителем живописи этого типа является также канадец Жан-Поль Риопель (1924–2002). Наиболее характерные его картины — «Паван» и «Открытый горизонт» (илл. 110). Создателем и наиболее видным представителем разновидности — «живопись широкими жестами», которая характеризуется некоторым снижением экспрессии и использованием в композиции прохладных цветовых сочетаний, является Виллем де Кунинг. Наиболее характерная его картина, выполненная в этом стиле — «Хранитель в бумажной шляпе» (илл. 107).

Приблизительно с 1990 годов в абстрактном экспрессионизме и живописи действия стали значительно активней использоваться формы, однако при главенствующей роли цвета.

раскрепощаться в моменты творчества. Нужно добиться, чтобы в эти моменты внутренние чувства «текли» полностью свободно и, «стекая» через пальцы и кисть, экспрессивно и эмоционально «выплескивались» на полотно или в глину. Если эта главная сложность абстрактного искусства будет преодолена, то в дальнейшем

композиции начинающего абстракциониста могут стать по-настоящему художественными. В некоторых случаях чисто техническое умение может даже отойти на второй план.

Во-первых, и прежде всего нужно не просто понять, а на психофизиологическом уровне «впитать» в себя главную идею абстрактного искусства и его изобразительной техники: *линия, форма, цвет, пластика (для скульптуры), имеют врожденную внутреннюю художественную ценность сами по себе и поэтому могут визуально создавать яркий чувственный отклик в полностью нереалистичных и беспредметных произведениях. Выразительность стиля изображения, цвет, форма, пластика, фактура становятся более важными, чем реалистичное изображение.* Зритель активно и эмоционально реагирует на эти изобразительные элементы, если даже они не создают узнаваемый объект, но образуют художественную абстрактную композицию.

Во-вторых, нужно очистить свое сознание от всех предубеждений и создать такое внутреннее состоя-

### **Практическое задание № 25 (общий психологический тренинг)**

Начать принимать всерьез элементарные изобразительные средства и учиться мыслить только ими:

а) под влиянием сиюминутных внутренних чувств мысленно комбинировать только одни геометрические и абстрактные формы разных размеров (но не реалистические или натуралистические) серого и (или) черного цвета. Убедить себя, что для худо-

ние психики, *чтобы только то, что рисуется в данный момент, только само изображаемое влияло на мозг и психику.* Нужно всегда быть готовым в моменты творчества «отпустить» свое сознание, освободить его от «визуальных цепей» окружающего мира, раскрепостить свое внутреннее Я, отдаться своему произведению и позволить чувствам вести себя туда, куда они сами будут устремляться.

В-третьих, с самого начала нужно укоренить в своем сознании мысль-убеждение, *что абстрактное искусство во много раз более личностное, чем реалистическое.* Абстракционист не связан фигуративностью, предметностью и похожестью изображения и поэтому имеет безграничную свободу самовыражения — выражения своего Я, своих чувств, настроений, ощущений и тех убеждений, которые он приобрел в течение своей жизни.

Начинать подготовку нужно с простых психофизиологических тренировок. Затем, осваивая абстрактное творчество на практике, переходить к специальным, более сложным тренингам.

жественного выражения своих внутренних чувств никаких других изобразительных средств в природе не существует;

б) мысленно комбинировать геометрические и абстрактные формы разных размеров, активно добавляя различные линии и цвета;

в) проникнуться убеждением и прочувствовать, что в процессе комбинирования форм происходит выражение (экспрессия) самого себя (своего Я) через мысленно создаваемые абстрактные композиции.



### 3. Создание абстрактных композиций методом творческого использования готовых образцов

Метод творческого использования готовых образцов является главным образом учебным методом, с помощью которого начинающий абстракционист, действуя как хирург-анатом, должен научиться «разрезать» художественную ткань картины или скульптуры, чтобы «живую» прочувствовать стиль и приемы творчества признанных мастеров абстрактного искусства, психофизиологически ощутить те идеи и мысли, которые мастера вложили в свои произведения. Освоение метода исключительно полезно для развития многогранного художественного мышления и в дальнейшем должно стать основой для выработки своего собственного творческого стиля.

Существует целый ряд способов создания абстрактных композиций с использованием реальных объек-

тов окружающего мира. Вот эти основные способы:

- 1) упрощение оригинала до полной неузнаваемости;
- 2) удлинение линий и изменение форм реального объекта с использованием блоков цветов при создании новой формы;
- 3) выделение и обработка ограниченной площади реального объекта, выделение и последующая обработка мелких, иногда еле различимых, его деталей;
- 4) использование явно нехарактерных цветов для реального объекта с целью создания повышенной эмоциональной привлекательности;
- 5) использование разноцветной многослойной техники;
- 6) использование в изображении самых различных спонтанных отметин;
- 7) и так далее.

#### **Практическое задание № 26**

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4 и краски, которые можно разводить водой. Активизировать диск цветных иллюстраций.

2. Поочередно выбирать каждую из 20 работ признанных мастеров абстрактного искусства, помещенных на диске (*илл. 21–40*).

Детально изучая художественную структуру (художественную ткань) каждой выбранной работы, выявить, понять и прочувствовать назначение каждого структурного элемента (форм, линий, цвета, фона), использованного для создания этих произведений.

3. Разделить (деконструировать) художественную структуру каждой выбирае-

мой композиции на отдельные, составляющие ее, структурные элементы, включая фон. Изобразить на формате все выделенные структурные элементы (формы, линии, цветовые поля, фон), каждый элемент отдельно. Стараться почувствовать те отдельные эмоции и экспрессию, которые каждый отдельно взятый элемент композиции вносит в общую эмоциональность и экспрессивность произведения.

5. Используя выделенные из каждой конкретной работы структурные элементы, создать столько же собственных абстрактных композиций.

6. Используя любые структурные элементы, выделенные из всех выбранных работ, создать 2–3 собственные абстрактные композиции.

7. Создать 2–3 собственные абстрактные композиции, используя 50% любых готовых структурных элементов, а 50% — собственных.

8. Создать 2–3 собственные абстрактные композиции, используя 10% любых готовых структурных элементов, а 90% — собственных.

#### **Указания к выполнению задания № 26.**

1. Начинающему абстракционисту значительно легче переходить от реализма к творчеству в абстракции, используя в качестве временной помощи, своеобразного временного «костыля», наброски и подсказки, содержащиеся в произведениях классиков абстрактного изобразительного искусства.

2. Выполняя задание, нужно суметь *почувствовать*, как элементы, возникающие в композиции, «работают» в комбинации, чтобы создавать иные эмоции и экспрессию, чем они создавали в отдельности. Глубоко проникнуться одним из главных законов абстрактной композиции: *«Даже самая простая композиция — это всегда*

*нечто намного большее, чем сумма всех ее частей»*».

3. Создавая композиции методом творческого использования готовых образцов, нужно стремиться вносить в них, насколько только возможно, свежесть, новизну и свою индивидуальность. Например, новой идеей, новым колоритом, новым общим композиционным решением.

4. В процессе выполнения задания стараться почувствовать, как вырабатывается уверенность в собственных творческих возможностях, как увеличивается способность видеть, способность прочувствовать и обобщить увиденное, как растет понимание того, как и какие эмоции вызываются с помощью различных изобразительных средств — линий, форм, цвета.

Руководствуясь возникающими внутренними чувствами, дополнить поочередно каждый фрагмент, стараясь создать собственные полные версии этих композиций. В самостоятельной работе опорой должны стать принципы гармонии и общего единства.

## **4. Создание абстрактных композиций методом геометрической абстракции**

При создании *геометрической абстракции* главную роль играют хорошо обдуманые математические, в основном геометрические художественные приемы, а также закономерности известных теорий цвета. В самом начале творческого процесса широко используется составление предварительных геометрических схем и математических расчетов.

Довольно часто композиции, созданные этим методом, отражают научно-технические или же архитектурно-строительные темы (идеи). Цель композиций, созданных методом геометрической абстракции — вызывать, заранее предусмотренные, те

или иные зрительские эмоции. Однако в результате, даже при достаточно высоком художественном совершенстве, такие композиции могут как вызывать, так и не вызывать у зрителей эмоциональных откликов.

Основным творческим приемом, обеспечивающим *гармонию и общее единство* абстрактной композиции *геометрического типа* является достаточно четкое предварительное представление и видение всей картинной плоскости в целом или хотя бы какой-то значительной ее части. После этого начало работы с отдельными объектами композиции будет более успешным. Используя различ-

ные объекты, абстракционист должен постоянно помнить, что каждый выбранный объект имеет свое значение и обязательно что-то добавляет к общему эффекту. Но зритель должен в первую очередь увидеть целое, а не коллекцию разнообразных и эффектных объектов. Главная задача — найти точный баланс между *разнообразием* и *общим единством*.

Довольно полезным практическим способом, который помогает выявить некоторые несоответствия на картинной плоскости *геометрической абстракции*, является рассмотрение готовой композиции в зеркале, что позволяет более объективно судить о *единстве* и *композиционном балансе*, о *размерах* и *пропорциях* объектов композиции, об эффективности использования *цветовых тоналностей*.

Несмотря на кажущуюся простоту, метод геометрической абстракции достаточно сложен. Чтобы вызвать широкий зрительский интерес, он требует специфического художественно-математического мышления, оригинальной выдумки и использования различных визуальных «трюков». Картины и скульптуры, созданные этим методом, скорее умозрительны, чем эмоциональны, и, как правило, не вызывают яркого отклика у рядового зрителя. Геометрический абстракционизм не всегда является жизнеутверждающим искусством, и может тронуть в основном интеллектуальную часть зрителей.

Определенную сухость и даже жесткость геометрической абстракции

может смягчать добавление в композицию обтекаемых или же растекающихся абстрактных форм.

Создание композиций методом геометрической абстракции обычно включает несколько этапов.

1. Обдумать и выбрать первоначальные характеристики формата (прямоугольник, квадрат, овал, размеры формата), так как для геометрической композиции форма и размер формата имеют особое значение. В процессе работы над композицией первичные характеристики формата могут изменяться.

2. При необходимости составить на отдельном формате предварительную схему композиции.

3. Выбрать цвет для фона — условного «заднего плана» будущей композиции. Например, довольно плотный, но не очень яркий цвет золотистой охры.

4. Выбрать небольшое, определенное количество разных геометрических форм для условного «среднего» плана. Представить их взаимное месторасположение и направления на картинной плоскости, и ориентировочно определить для них цвета и фактуры. Например, выбрать пять форм: две большие — прямоугольник и квадрат темно- и светло-фиолетового оттенка и, возможно, один большой и два небольших косоугольных треугольника — все три с разными оттенками красного цвета и с некоторой поверхностной фактурой.

5. Закончить композицию, балансируя все формы и добиваясь общего единства.

6. Оценить композицию в целом и в случае необходимости для усиления ее гармонии, а также — и разнообразия, можно добавить несколько линий (прямых и изогнутых) и заполнить отдельные свободные участки дополнительными формами, выбирая для них цвет и фактуру, например, два-три небольших деформированных прямоугольника

### Практическое задание № 27

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4, обычный графитовый карандаш, ластик и краски, которые можно разводить водой.

2. Обдумать тему (идею) будущей композиции и найти ответы на главные вопросы: о чем рассказать, что выразить или проиллюстрировать; с какой целью (для чего) это показывать; как это выразить или показать наилучшим образом?

3. Графитовым карандашом наметить (сделать набросок) предварительную геометрическую схему будущей композиции. (Можно делать неограниченное количество набросков. Допускается использовать линейку, угольник, лекала.)

4. На основе построенной схемы, используя геометрические формы, линии и цвет (добавление ограниченного количества абстрактных форм допускается), создать

с сетчатой фактурой голубого и пурпурного цвета.

7. Оценить уровень художественности готовой композиции и убедиться, что механическое, нетворческое использование предлагаемых указаний помогает понять техническую сторону создания геометрической абстракции, но не открывает путь к созданию шедевров.

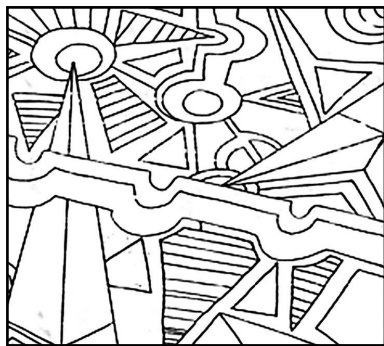
3–4 геометрические абстрактные композиции на задуманные темы, обладающие гармонией и общим единством.

**Указания.** 1. Удачно начинать создание первых абстрактных композиций, держа в голове цифру «3»: три формы, три размера, три цвета, три фактуры. При взаимном расположении форм на картинной плоскости можно использовать оверлэппинг.

2. При одновременном использовании геометрических и абстрактных форм (особенно при их взаимном близком расположении) не допускать нарушений гармонии и общего единства.

3. Избегать наиболее частой ошибки — превращения геометрической абстрактной композиции в декоративную.

При выполнении практического задания № 27 «искрой», разжигающей воображение, могут послужить работы известных мастеров, помещенные на *илл. 120–123* диска, а также на *илл. 21, 23, 24, 26, 29, 33* и *34*.



Учебный пример выполнения практического задания № 27.

Композиция (бумага, черная тушь) передает ощущение постоянного и неотвратимого усложнения технической картины мира.

Цветные примеры выполнения практического задания № 27 показаны на *илл. 124* и *125* диска.

## 5. Создание абстрактных композиций методом последовательных преобразований

В начале пути в абстрактное изобразительное творчество абстракционисту вполне допустимо иметь в своем воображении или на бумаге исходное изображение чего-то реального или же чего-то — с элементами реальности. Это изображение исходного реального объекта или явления из окружающей жизни может быть выполнено собственноручно (с той или иной степенью реалистичности) или же быть фотографией, репродукцией, картиной, скульптурой или же — реально существующим объектом. Вначале лучше выбирать в качестве исходного такие объекты, которые пробуждают яркие и сильные эмоции. Затем исходное изображение реального объекта или природного (общественного) явления путем нескольких творческих *последовательных преобразований* превращается в полностью абстрактное. После последнего преобразования в композиции не должно остаться ничего, кроме ее абстрактных изобразительных элементов и цвета.

Практическая суть метода заключается в **выборе и первоначальном использовании** реальных объектов или явлений с целью **выявления и абстрактного отображения** внутренней сущности этих же самых объектов или явлений путем их последующего творческого **преобразования**.

Метод *последовательных преобразований* наиболее очевиден пси-

хологически и поэтому наиболее понятен для начинающего абстракциониста. Однако это не означает, что используя этот метод, можно с легкостью создавать высокохудожественные произведения.

Осваивая этот метод преобразований, нужно вырабатывать полезную привычку и умение: увидев реальный объект или явление, сразу же преобразовывать увиденное в абстрактные формы и цвета.

Идеи для создания абстрактных композиций методом последовательных преобразований находятся и живут вокруг нас и в огромном количестве. В качестве исходного объекта для *метода последовательных преобразований* могут быть выбраны любые объекты и явления окружающего мира: фигуры и лица людей, представители фауны и флоры, пейзажи, различные природные и общественные явления — гроза, снегопад, наводнение, спортивные состязания, митинги, гулянья, бытовые сцены, танцы, игры и многое — многое другое.

### Основные этапы метода последовательных преобразований

1. В соответствии со своими чувствами и предпочтениями абстракционист выбирает первоначальный образ — реальный объект или явление, которые «просятся» быть отображенными абстрактно.

2. Выбранный объект или явление путем жестких ограничений по форме, цвету, размерам и пропорциям доводятся до крайней степени *упрощения*, очень часто — до геометрической. Чтобы приблизиться к внутренней сущности упрощаемого объекта, от него отделяется и убирается все лишнее и второстепенное. Например, при упрощении объектов живой и неживой природы (представителей животного мира, деревьев, растений, цветов и плодов, речных и морских берегов, гор, холмов и самых различных пейзажей и т.д.) оставляются только самые характерные и яркие их особенности. Иногда из нескольких характерных признаков упрощаемого объекта выбирается один главный, который становится доминирующим, а другие характерные особенности объекта или смягчаются, или же полностью отбрасываются. При этом характерные признаки и особенности упрощаемого объекта могут в самой различной степени преобразовываться и видоизменяться. Например, формы объекта близкие к геометрическим окончательно превращаются в геометрические, вытянутые формы могут быть вытянуты еще больше, а округленные — округляются в большей степени или же сжимаются. В этом творческом процессе самопроизвольно (спонтанно) возникает ситуация, при которой чем ближе изображение приближается к истинной сущности объекта, тем оно становится все более абстрактным.

3. На заключительном — самом важном этапе, из того, что в резуль-

тате получилось и осталось, творчески создается абстрактная композиция, целью которой и является отображение и показ внутренней сущности первоначально выбранного объекта или явления.

## **Основные изобразительные приемы метода последовательных преобразований**

### ***1. Изменение формы первоначального объекта или явления.***

Это активный способ выражения внутренних чувств и мыслей абстракциониста в новой визуальной форме. Он наиболее художественен и эффективен, когда изменение формы происходит *подсознательно*. Для этого нужно сосредоточиться на своих внутренних ощущениях и «почувствовать» нужную форму для упрощения или видоизменения объекта, которая ярче и лучше всего будет передавать сущность (или особые свойства) этого объекта. (См. раздел «Эмоциональные свойства форм различных видов»). Один из распространенных практических приемов — смотреть на выбранный объемный объект как на плоскую форму.

Довольно часто абстрактное изображение объединяет нескольких характерных признаков первоначального реального объекта, совместно выражающих его внутреннюю сущность.

Наряду с видоизменением форм широко используется и видоизменение линий: по длине, толщине и виду (прямые, изогнутые и т.д.).

## **2. Изменение цвета первоначального объекта или явления.**

Видоизменение цвета требует особого отношения. Это «тонкий» интуитивный прием, тесно связанный с личным восприятием абстракционистом различных цветов и цветовых оттенков. Здесь важно «расслышать» свои внутренние чувства и руководствоваться только ими.

Цвета реалистичного пейзажа — это природные цвета неба, земли и растительности — голубой, коричневый и зеленый. Но даже прекрасное реалистическое изображение пейзажа не может передать зрителю те внутренние чувства и ощущения, которые испытывал художник, впервые увидев этот пейзаж. *Цель видоизменений цвета — сделать эти чувства видимыми.*

Изменение цвета объекта может быть легким («тонким») или же преувеличенным, вплоть до внесения нехарактерного или даже противоположного цвета. Это главный и очень выразительный способ передачи чувств, настроений и ощущений, который должен наилучшим образом выявлять и показывать внутреннюю сущность первоначального объекта или явления.

Одним из специальных приемов изменения цвета объектов является использование разноцветной многослойной техники.

Иногда для этой цели можно попробовать и яркие флуоресцентные краски.

## **3. Изменение степени детализации первоначального объекта или явления.**

Этот прием используется как при изображении отдельных частей объекта, так и для целых участков картинной плоскости, и, как правило, служит для регулирования эмоциональности разных участков композиции. Степень детализации соотносится с чувствами абстракциониста и с интенсивностью этих чувств. Разница в степени детализации передает также относительную важность объектов композиции — более важные объекты или их части могут быть детализированы в большей степени. Одинаковая же степень детализации двух или нескольких отдаленных друг от друга объектов композиции вызывают ощущение связи между этими объектами. Явная разница в степени детализации объектов композиции помогает абстракционисту ярче и яснее отобразить их внутреннюю сущность.

Один из специальных приемов изменения детализации — выделение и особая обработка ограниченной площади объекта, а также — выделение и последующая обработка мелких, иногда еле различимых деталей объекта.

В полуабстрактных композициях (сюрреалистических, органических или биоморфных) уровень детализации объектов может косвенно указывать на их большую или меньшую связь с реальностью.

## **4. Изменение перспективы изображения.**

Изменение и даже искажение перспективы при изображении первоначального объекта или его части

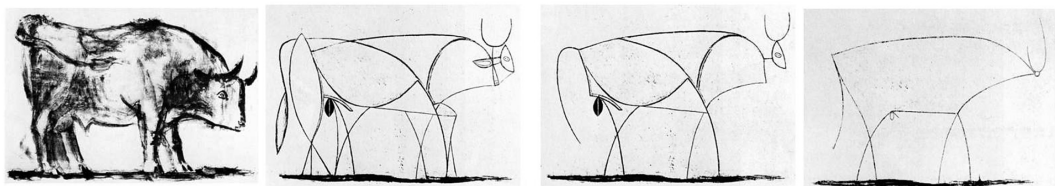
является мощным инструментом для интенсивного выражения и показа внутренней сущности этого объекта. Например, искажение перспективы для объекта композиции может выражать эмоциональный разлад, отсутствие контакта, отчужденность, враждебность или же просто подчеркивать какую-то странность в отображаемом объекте или явлении.

Целый ряд полуабстрактных картин П. Пикассо — отличный пример использования разных перспектив при отображении сущности одного и того же объекта. Например, полуабстрактное изображение лица дается во фронтальной перспективе, а левый глаз показан в правом профиле.

### Три примера практического использования художественных возможностей метода последовательных преобразований

А. В литографической серии «Бык» (декабрь 1945 — январь 1946), состоящей из 11 ахроматических рисунков, П. Пикассо дает пример высокохудожественного использования метода последовательных преобразований для создания полуабстрактного изображения быка. Последний, 11-й рисунок имеет настолько высокий уровень абстрагирования, что от полностью абстрактного изображения его отделяет только один шаг.

Из этой серии приводятся 1-й и три последних рисунка — 9-й, 10-й и 11-й.



а

б

в

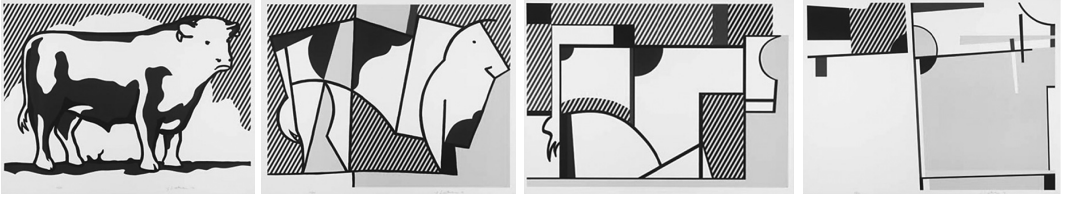
г

- а — первый рисунок — реалистичное изображение быка;
- б — на 9-м этапе изображение доведено до полностью линейного рисунка;
- в — на 10-м этапе из линейного рисунка убираются наиболее сложные участки, чтобы оставшиеся основные формы и линии яснее и ярче передавали абсолютную внутреннюю сущность быка — силу и мощь;
- г — на 11-м этапе рисунок окончательно видоизменяется, выражая силу и мощь быка в предельно сжатой форме.

Б. В цветной серии «Бык» Роя Лихтенштейна (1973), состоящей из 6 рисунков, реалистичное изображение быка доведено *методом последо-*

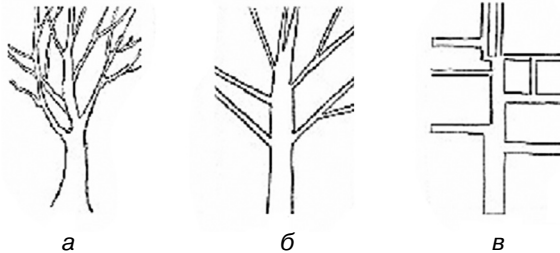
*вательных преобразований* до полностью абстрактного. Из этой серии приводятся 2-й, 3, 4 и 6-й рисунки в ахроматическом виде.





- а — на 2-м этапе — изображение быка все еще вполне реалистично;
- б — на 3-м этапе формы тела быка заметно видоизменены, но продолжают сохранять связь с реалистичным изображением;
- в — на 4-м этапе тело быка сведено к геометрическим формам. Но изображение все еще содержит некоторое подобие реалистичного образа, для чего использованы очень легкие визуальные подсказки: изгиб головы в том месте, где должны находиться рога, форма хвоста и два сегментных пятна сверху (малое и большое), вызывающие представление о пятнистости шкуры. Реалистичный образ быка как будто еще существует, но на первый план выдвигается, переданное абстрактными геометрическими формами, ощущение мощи, которое главенствует над остатками реалистичного образа.
- На 5-м этапе (не приводится) изображение продолжает видоизменяться.
- г — на 6-м этапе возникает полностью абстрактное изображение, передающее внутреннюю сущность быка — мощь и грубую силу. Только очень богатое воображение может помочь разглядеть в этом изображении реалистичный образ быка.

**В.** В серии из трех рисунков изображение дерева (акация, дуб, липа) доведено *методом последовательных преобразований* до полностью абстрактного.



- а — на 1-м этапе реалистичный рисунок дерева упрощается — сохраняется только реальная форма ствола и основные ветви дерева;
- б — на 2-м этапе изображение дерева преобразуется путем замены всех изогнутых линий на прямые. Упрощается форма ствола. Одновременно от ствола дерева отбрасываются все мелкие ветки;
- в — на 3-м этапе все узнаваемые части дерева — ствол, крупные ветви, заменяются полностью абстрактными формами, выражающими внутреннюю сущность дерева — его рост и усложняющееся снизу вверх гармоничное развитие.

**Общие методические указания к практическим заданиям метода последовательных преобразований (№ 28–37).**

1. Выполняя эти задания, надо быть готовым к тому, что получаемые результаты могут лишь постепенно достигать поставленной цели и приобретать определенную ценность. Значение и ценность выражаются в тех чувствах, которые будут вызывать готовые абстрактные композиции.

2. Почувствовать в процессе работы, что выполнение и повторение этих заданий в разных видах и вариантах может развивать и закреплять абстрактное художественное мышление.

**Практическое задание № 28**

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4 и краски, которые можно разводить водой.

2. Для каждого из трех изображений деревьев: засохшего дуба, плакучей ивы и ели продолжить процесс упрощения и методом последовательных преобразований создать за 3–5 дополнительных этапов полностью абстрактные изображения, выражающие внутреннюю сущность не только самого дерева, но и его породы. Характерность формы объектов должна присутствовать, но оставаться на втором месте.

На последнем этапе ввести цвет.



а



б



в

Учебный пример выполнения практического задания № 28.

а — первый рисунок — реалистичное изображение дерева;

б — на 2-м этапе — произведена предварительная организация форм;

в — на 3-м этапе — формы объединяются в будущие абстрактные блоки.

В 4-м и 5-м этапах самостоятельно но создать абстрактное изображение

в соответствии с условием задания — выражение внутренней сущности.



Учебные примеры выполнения 5-го этапа задания № 28

### Практическое задание № 29

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4 и краски, которые можно разводить водой.

2. Для каждого из трех изображений: яблока, растущей кисти винограда и натюрморта из фруктов продолжить процесс изменения (упрощения) формы, изменения цвета и степени детализировки, и *методом последовательных преобразований* создать в 3–4 этапа полностью абстрактные изображения, выражающие внутреннюю сущность каждого объекта.

На последнем этапе ввести цвет.

**Указание.** 1. Передавая абстрактными формами и цветом внутреннюю сущность каждого объекта, нужно выбрать и объединить самые характерные его черты и свойства — те, которые выражают не только внешнюю, но и главным образом, его внутреннюю сущность.

2. Постараться *почувствовать*, что общая внутренняя сущность для всех этих объектов — *их особый вкус*. Характерность формы объектов должна присутствовать, но оставаться на втором месте.

3. Узнаваемое изображение, например, яблока в любой форме — идеальной, типичной или стилизованной, не допускается.



### Практическое задание № 30

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4 и краски, которые можно разводить водой.

2. Для каждого из трех упрощенных (стилизованных) изображений: кошки, змеи и собаки продолжить процесс упрощения и *ме-*

*тодом последовательных преобразований* создать в 3–4 этапа полностью абстрактные изображения, выражающие внутреннюю сущность каждого объекта. Характерность формы объектов должна присутствовать, но оставаться на втором месте.

На последнем этапе ввести цвет.

**Указание.** Передавая абстрактными формами и цветом внутреннюю сущность объектов, все время *чувствовать*: природа кошки — *независимость*. И нужно обязательно учитывать высказывание Леонар-

до да Винчи: «Кошка — это непревзойденное природное совершенство». Природа змеи — *скрытая готовность напасть или защищаться*. Природа собаки — *преданность хозяину — человеку*.



### Практическое задание № 31

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4 и краски, которые можно разводить водой.

2. Для каждого из трех упрощенных (стилизованнных) изображений: голубя в полете, улитки и ласточки в момент пикирования, продолжить процесс упрощения и *методом последовательных преобразований* создать в 3–4 этапа полностью абстрактные изображения, выражающие общую

внутреннюю сущность каждого объекта — *движение*. Характерность формы объектов должна присутствовать, но оставаться на втором месте.

На последнем этапе ввести цвет.

**Указание.** Передавая абстрактными формами и цветом ощущения движения, *все время чувствовать*: голубь летает плавно и не очень быстро, ласточка славится скоростью и стремительностью полета, а медлительность улитки давно вошла в поговорку.



### Практическое задание № 32

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4, обычный графитовый карандаш и краски, которые можно разводить водой.

2. Мысленно представить простой и хорошо знакомый реальный объект:

- а) арбуз,
- б) ботинок,

- в) клюкву,
- г) мобильный телефон,
- д) гитару,
- е) часы,
- ж) стул,
- з) бочку,
- и) компьютер.

3. Поочередно мысленно преобразовывать видимый образ каждого объекта в его абстрактный образ, используя в качестве

ве творческого «маяка», скрытую от глаз внутреннюю сущность этого объекта. Например, «арбуз» — сладкий, мягкий, сочный; «ботинок» — прочный, надежный, необходимый, «работяга» и «защитник» от горячего асфальта и камней мостовой; «компьютер» — современный, сложный и всеобъемлющий.

4. Используя мысленные абстрактные образы объектов, создать абстрактные изображения, выражающие внутреннюю сущность этих объектов.

Цвет использовать на любом этапе работы.

### **Практическое задание № 33**

1. Приготовить бумагу для рисования формата А3 и краски, которые можно разводить водой.

2. Подобрать 4–5 красочных репродукций признанных мастеров пейзажа (Левитан, Шишкин, Айвазовский и др.).

3. Внимательно разглядывать репродукцию пейзажа, чтобы прочувствовать внутреннюю сущность и дух, «настроение» изображенного «островка» природы. Стараться «уловить» идею для абстрактного отображения этой сущности. Чтобы помочь появлению идеи — смотреть на пейзаж и представлять, что его изображение постепенно теряет четкость, «смазывается» и видится как бы в тумане. Смотреть, пока не возникнет идея художественного видоизменения пейзажа вплоть до его абстрактной сущности.

4. Для каждой из выбранных репродукций создать в 4–6 этапов *методом последовательных преобразований* полностью абстрактное изображение, передающее внутреннюю сущность и дух реального пейзажа.

Цвет использовать на любом этапе работы.

#### **Указания.**

1. Внутренняя сущность, дух и «настроение», как реального пейзажа, так и его абстрактного отображения характеризуются такими понятиями: солнечный, красочный, уютный, жизнеутверждающий, величест-

венный, безмолвный, безжизненный, загадочный, мрачный и т.д.

2. Абстрактное изображение начинать с видоизменения формы главных объектов в композиционном центре: «размывать» четкость контуров, огрублять, делать их едва узнаваемыми, добавлять новые формы и части форм, смазывать, сгущать или размывать краски, изменять и добавлять цвета. В творческом процессе стремиться к общему единству в создаваемой абстрактной композиции.

3. Во время работы думать и возобновлять только те чувства, которые возникали при рассматривании исходной репродукции.

4. Цвета в абстрактном варианте должны подчиняться внутренней сущности пейзажа и вызываемыми этой сущностью чувствами, но не копировать реальные цвета исходной репродукции. В случае близости реальных цветов с цветами внутренней сущности пейзажа, может возникать так называемое «перетекание» цветов.

5. Созданная абстрактная композиция, несмотря на отсутствие реалистичного изображения и иное расположение цветов, должна тем не менее передавать внутреннюю сущность и настроение исходного пейзажа и вызываемые им чувства.

6. В процессе работы над абстрактной композицией убедиться, что цвета и их взаимное расположение крайне важны для передачи чувств и настроений.

### **Практическое задание № 34**

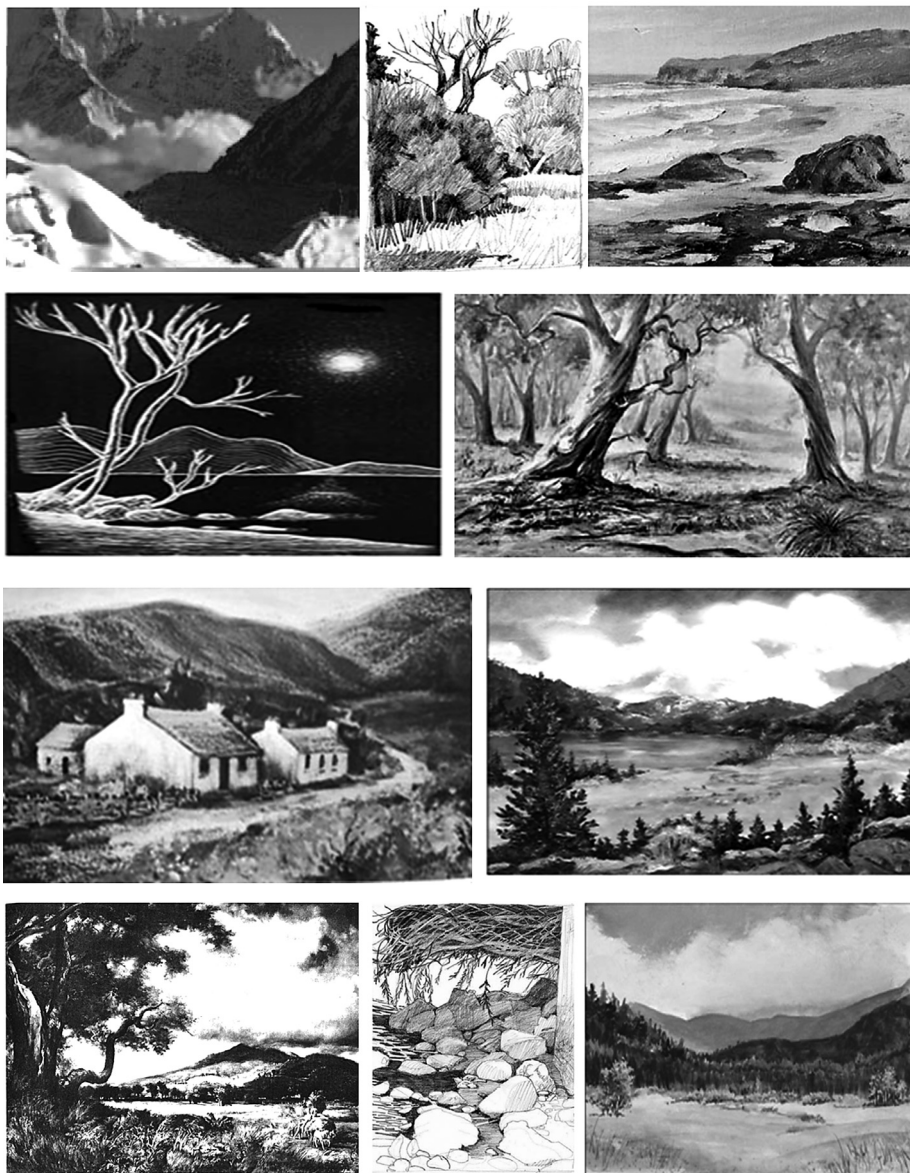
1. Приготовить бумагу для рисования формата А3 и краски, которые можно разводить водой.

2. Для каждого из десяти реалистичных пейзажей (приведены в ахроматическом виде) создать в 4–6 этапов *методом последовательных преобразований* полностью абстрактные изображения. Изображение должно выражать внутреннюю сущность каждого пейзажа (*слева направо*): безмолвную красоту и величественность высокогорья, уютную прелесть солнечной

лесной полянки, безжизненность пустынного морского берега, загадочность ночного пейзажа, солнечную красоту старого леса, неугасающую жизнь у горной дорожки, жизнеутверждающую стойкость вечнозеленых на заснеженном предгорье, томи-

тельность долгого пути среди природных красот, нежное журчанье ручейка под ветвями плакущей ивы, размах и широту природных просторов.

Цвет использовать на любом этапе работы.





а



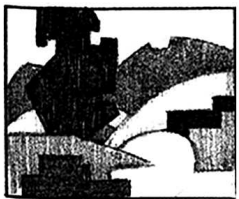
б



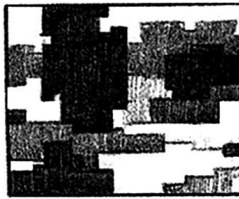
в



г



д



е

Учебный пример выполнения практического задания № 34.

- а — первый рисунок (слева направо) — реалистичное изображение пейзажа;
- б — на 2-м этапе — все объекты пейзажа упрощаются и объединяются в несколько общих форм;
- в — на 3-м этапе — объединенные формы округляются и начинают приобретать абстрактные очертания;
- г — на 4-м этапе — формы пейзажа получают абстрактные очертания, однако продолжают иметь отдаленную связь с реальностью;
- д — на 5-м этапе — вводятся вертикальные и горизонтальные линии, и формы пейзажа окончательно становятся абстрактными;
- е — на 6-м (последнем) этапе — все абстрактные формы видоизменяются в геометрические.

**Указание.** Если бы преобразования выполнял другой абстракционист, то результат был бы тоже другим, вплоть до полной противоположности данному варианту. Другие варианты имели бы разные уровни абстракции, другие цвета и формы.

### Практическое задание № 35

1. Приготовить бумагу для рисования формата А3 и краски, которые можно разводить водой.

2. Рассмотреть живой окружающий пейзаж или фотографию (репродукцию) любого реалистичного пейзажа.

3. Выбрать из вида пейзажа те формы и линии, которые вызывают наибольший визуальный интерес или видны яснее других.

4. Действуя методом *последовательных преобразований*, одновременно наполнять выбранные формы и линии новым окружением и цветовым содержанием. В результате создать абстрактную композицию, передающую настроение исходного реалистичного пейзажа и вызываемые им чувства и ощущения.

Цвет использовать на любом этапе работы.

5. Наполнить выбранные формы и линии исходного пейзажа другим окружением и цветовым содержанием, передающими не красоту и гармонию реалистичного пейзажа, а его состояние после природного бедствия — засухи или лесного пожара. Например, небо можно представить белым или ярко-желтым, землю — черной или темно-серой, деревья — изломанными и т.д.

Цвет использовать на любом этапе работы.

### **Практическое задание № 36**

1. Выбрать в качестве исходного изображения реальный живой пейзаж. Работая непосредственно на природе, постараться увидеть этот пейзаж «размытым», как бы «не в фокусе».

2. Не обращая внимания на детали, сделать кистью или цветными карандашами, быстро и не задумываясь, набросок настолько широких контуров пейзажа, чтобы его формы оказались достаточно далекими от реальных, а сами контуры выделились нечеткими, «туманными» и смутными.

3. Глядя на реальный пейзаж, вслушиваясь в свои внутренние чувства и ощу-

щения, видоизменять и добавлять формы и линии, наполнять их цветом, комбинировать цвета, использовать при необходимости фактуру, создавая полностью абстрактную композицию, передающую чувства от увиденного реального пейзажа и его внутреннюю сущность.

### **Практическое задание № 37**

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4 или А3 и краски, которые можно разводить водой.

2. Используя фотографию хорошо знакомого человека (мужчины или женщины), создать *методом последовательных преобразований* абстрактную композицию, раскрывающую внутреннюю сущность этого человека.

**Указание.** В законченной композиции не должны оставаться реалистичные представления о лице и внешности человека, а должны использоваться представления о том, какой этот человек по жизни — его характер, склонности, привычки и образ действий в разных жизненных ситуациях.

## **6. Создание абстрактных композиций интуитивно-эмоциональным методом**

*Интуитивно-эмоциональный метод* внешне похож на *метод последовательных видоизменений*, так как тоже основан на использовании реальных объектов и явлений окружающего мира. Однако на этом сходство между этими двумя совершенно разными методами заканчивается. *Метод видоизменений* имеет целью преобразование изображения реального объекта в абстрактное, чтобы выявить внутреннюю сущность этого же самого реального объекта. Интуитивно-эмоциональный метод использует исходный реальный

объект лишь в качестве «искры», «разжигающей» творческое воображение абстракциониста, который под влиянием возникших интуитивных чувств (эмоций) создает самостоятельное абстрактное произведение, передающее не сущность исходного объекта, а те интуитивные чувства, которые возникают при визуальном знакомстве с этим объектом или явлением.

Практическая суть интуитивно-эмоционального метода заключается в **выборе и первоначальном использовании** реальных объектов или яв-



лений с целью получить **озарение-толчок** к интуитивному (подсознательному) творчеству. Возникающее при этом новое произведение может быть никак не связано ни с внешним видом, ни с внутренней сущностью первоначального объекта. Другими словами, первоначальный объект — это одно, а возникшая композиция — **это совсем о другом**. Поэтому, используя для озарения-толчка одни и те же реальные объекты, разные абстракционисты, стремясь отразить не внутреннюю суть объекта, а передать свои личные внутренние чувства, вызываемые этим объектом, будут получать разные конечные результаты.

Идеи для композиций, создаваемых интуитивно-эмоциональным методом, как правило, рождаются из внешнего вида окружающих реальных объектов. Эти идеи буквально окружают опытного абстракциониста. Ветка сложной или необычной формы на дереве или лежащая на земле, линии разломов в старых стенах и тротуар-

ных плитах, необычная фактура коры деревьев, интересные формы кустарников и цветов, любые выразительные не только *позитивные*, но и *негативные* формы — все это может стать «искрой», разжигающей воображение и создающей идеи для абстрактной композиции интуитивно-эмоционального типа. Один из самых эффективных практических приемов — фотографирование во время прогулки по лесу, пляжу или по улицам объектов живой и неживой природы с наиболее интересными формами, линиями или цветом. Иногда за первоначальное исходное изображение можно принять ограниченный участок или небольшую часть реального объекта, например, наиболее интересную часть какого-либо пейзажа.

Умение находить и воплощать идеи для создания композиций *интуитивно-эмоциональным методом* — это самый прямой путь к становлению абстрактного художественного мышления.



Учебные примеры использования интуитивно-эмоционального метода при создании абстрактных композиций.

1. Ночной пейзаж леса (в ахроматическом виде) с тающим снегом «разжег» интуитивные эмоции, которые отразились в композиции, созданной *интуитивно-эмоциональным* методом. Композиция вызывает целую гамму родственных ощущений: столкновения, неустроенности, отсутствия красоты и умиротворенности, но в то же время — возможных перемен.

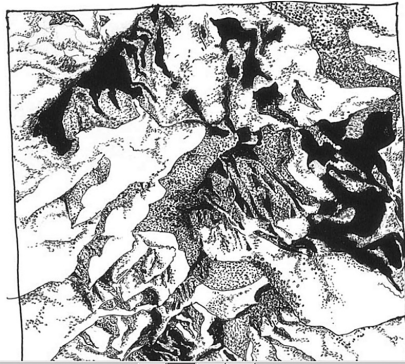
Учебные цветные примеры 2, 3, 4 и 5 использования интуитивно-эмоционального метода помещены на **илл. 126–131** диска.

### Практическое задание № 38

1. Приготовить бумагу для рисования формата А3 и краски, которые можно разводить водой. Активизировать диск иллюстраций.

2. Используя каждый из четырех исходных реальных объектов, помещенных на **илл. 132** диска (трещины в старой стене, цветок, горнолесной пейзаж, подсолнухи), создать в несколько этапов *интуитивно-эмоциональным* методом полностью оригинальные абстрактные композиции. Композиции не должны отображать ни внешний вид, ни внутреннюю сущность исходных объектов, а должны *передавать чувства* создателя композиции, *интуитивно* возникшие у него при разглядывании исходных объектов, выбранных в качестве «искры», разжигающей творческое воображение.

**Указание.** Выбирая в качестве «искры», разжигающей воображение, какой-либо простой объект из окружающей жизни — цветок или другое растение, свое или чужое лицо, очень полезно рисовать этот объект снова и снова самыми разными спосо-



### Практическое задание № 40 (повышенной сложности)

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4 или А3 и краски, которые можно разводить водой.

бами, каждый раз упрощая его и стараясь получить что-то новое. Не обязательно, что в итоге получится что-то геометрическое, например, квадратное, но если так получится, то это будет уже «живой» квадрат. Это совсем другой путь, чем использовать чисто геометрические квадраты.

### Практическое задание № 39

1. Приготовить бумагу для рисования формата А3 и краски, которые можно разводить водой.

2. Выбрать 3–4 цветные репродукции достаточно живописных реалистических пейзажей (морского, горного, лесного и т.д.).

3. Повернуть поочередно каждую исходную репродукцию на 180 град и видоизменяя повернутое изображение, создать в несколько этапов *интуитивно-эмоциональным* методом 3–4 полностью оригинальные абстрактные композиции.

**Указание.** Например, повернутое на 180° изображение парусного судна дает возможность глубже и яснее ощутить сочетание динамики движения и мощь морских просторов.

Учебный пример выполнения практического задания № 39.

Эта композиция (приведена в ахроматическом виде) получена с помощью поворота горного пейзажа на 180°: долина стала горой, а горы долиной. Для выразительности добавлено много новых форм.

2. Используя в качестве «искры», разжигающей воображение, не визуальные, а мысленно представляемые качества объектов и явлений, создать *интуитивно-эмоциональным* методом парные композиции, которые выражают интуитивные чувства

по отношению к прямо противоположным качествам, которые могут быть присущи сразу многим объектам и явлениям:

- а) большое — маленькое;
- б) простое — сложное;
- в) легкое — тяжелое;
- г) твердое — мягкое.

#### **Указания к выполнению практического задания № 40.**

1. Учитывая определенную сложность этого задания, надо быть готовым к тому,

что получаемые результаты могут лишь постепенно достигать поставленной цели и приобретать определенную ценность. Значение и ценность выражаются в тех чувствах и ощущениях, которые будет вызывать готовая абстрактная композиция.

2. В процессе творческой работы почувствовать, что для абстракциониста весь окружающий мир — это *универсум*, который можно отображать в соответствии со своими внутренними чувствами и ощущениями.

## **7. Создание абстрактных композиций методом абстрактной экспрессии и его разновидностью — живописью действия (Action abstract painting)**

*Абстрактный экспрессионизм* это наиболее чистый и наиболее сложный вид подлинно абстрактного изобразительного искусства. Поэтому метод *абстрактной экспрессии (абстрактной выразительности)* прежде всего полностью исключает даже намек на любую видимую предметность явлений реального мира и не допускает использования в творческом процесс каких бы то ни было реальных исходных объектов. В методе *абстрактной экспрессии* абстрагирование должно быть полным и основанным исключительно на внутренних чувствах, настроениях, переживаниях и ощущениях, которые стремится отобразить и выразить художник. В этом методе яркие и сильные чувства — это лучший руководитель и мощный двигатель всего процесса создания абстрактной композиции. В творческом процессе эмоции абстракциониста полностью раскрепощаются и не сдерживаются

никакими условностями. В результате произведение, созданное методом *абстрактной экспрессии*, не отражает ничего реального и ничего реального в нем узнать нельзя, и ничего реального или символического искать не нужно. Такое произведение способно только передавать эмоции и ощущения, вызывая при этом у зрителей подсознательно возникающие мысли и чувства.

Попробуем разобраться, что бы могли выражать те или иные произведения *абстрактного экспрессионизма*. В отдельных случаях сама композиция может быть визуально легко воспринимаема и приятна для глаз. И тогда такое произведение может восприниматься как декоративное, хотя декоративным оно является далеко не всегда. Однако некоторая часть произведений абстрактного экспрессионизма не очень приятна глазу зрителей, потому что в них вместо чего-то красивого, приятного

и оригинального, скрыто нечто другое, нечто большее, чем видит взгляд. Это другое — стремление обнажить скрытый в цвете и в формах контекст и зримо показать этими изобразительными средствами те или иные чувства, ощущения и подсознательные мысли создателя произведения. **Рассматривая, изучая и оценивая произведение абстрактного экспрессионизма, необходимо также помнить, что его создатель подсознательно поддается влиянию того времени, в котором он живет. Поэтому в его произведениях находит отражение жизнь самого создателя, его общественно-социальное окружение, а также та художественная и культурная среда, в которой эти произведения были созданы.**

Практическая суть метода *абстрактной экспрессии* заключается в сознательном (на основе чувств, которые вызывает конкретный объект или явление окружающего мира) или подсознательном (интуитивном) возникновении у абстракциониста внутренних ярких чувств, рвущихся наружу и способных создать озарение-толчок к интуитивному (подсознательному) их выражению на полотне или в глине. Используя цвет, формы и пластику абстракционист выражает эти чувства. Возникающее при этом абстрактное произведение не должно иметь никакой связи с внешним видом объектов и явлений окружающего мира. Основными художественными субъектами, которые отображаются в произведениях, созданных методом *абстрактной*

*экспрессии*, являются главным образом чувства, чувственные понятия и ощущения, такие как *радость, счастье, красота, нежность, любовь, страсть, наслаждение, бесконечность, умиротворенность, уныние, тревога, уродство, страх, ужас, возмущение, злость, ненависть, гнев, ярость, холод, жара, ожог, боль, сладость, горечь*, и так — все бескрайнее море чувств и ощущений. Другими словами, абстракционист зрительно показывает, как «чувствуются» реальный объект или явление, какой у них чувственный «вкус», например, *жизнеутверждающий* или, наоборот, *отвратительный*. Главная ценность метода *абстрактной экспрессии* в том, что он создает свободу и открывает возможность изображать те понятия, которые не имеют внешнего предметного вида: радость, счастье, отчаяние, горе и т.д.

Для успешного творчества методом *абстрактной экспрессии* нужно прежде всего научиться, не задумываясь, спонтанно и подсознательно преобразовывать и превращать возникающие внутренние чувства и ощущения в цвет и формы для дальнейшей передачи этих чувств зрителю. Однако испытывая сильные чувства и пытаясь их выразить с помощью цвета, форм, пластических объемов, нужно помнить, что большое значение будет иметь и общая композиция — передаваемая ею энергия, ее визуальный интерес и ясная коммуникативность. Это последнее положение справедливо абсолютно, и не зависит от выбранного метода творчества.

Неисчерпаемым источником идей для композиций, создаваемых методом *абстрактной экспрессии*, является вся необъятная, плавно изменяющаяся гамма человеческих чувств и ощущений. Эту всеобъемлющую гамму чувств абстракционист открывает с помощью чувственного ассоциативного «ключа» — визуальных, слуховых, тактильных, словесных раздражений, которые возникают у него от разглядывания, прослушивания, осмысления, ощупывания любых предметных или духовных явлений окружающей жизни. Особо яркие чувства возникают у абстракциониста от столкновения, конфликта, противоборства с какими либо явлениями общественной жизни.

В поисках идеи для композиции, которая должна выразить возникшие внутренние чувства и ощущения, абстракционист не должен даже пытаться думать о том, как должна выглядеть готовая работа и что она должна из себя представлять. В обычно принятом смысле этого слова она не должна представлять НИЧЕГО. Например, развитое абстрактное видение не позволит изобразить что-то, даже отдаленно похожее на красивую клумбу или на букет ярких цветов. Оно заставит абстракциониста выразить в своей композиции ту РАДОСТЬ, которую он испытывает, любясь этими цветами. Наблюдая зарождающийся рассвет и наступающее раннее утро, многие испытывают светлое чувство НАДЕЖДЫ на удачный день, на жизненные успехи, на лучшее будущее. Некоторые люди

перед посадкой в самолет испытывают СТРАХ, а если среди остальных пассажиров у них нет знакомых, то этот страх усиливается ощущением ОДИНОЧЕСТВА. Для передачи этих чувств — НАДЕЖДЫ, СТРАХА и ОДИНОЧЕСТВА, не существует никаких правил и никаких инструкций, и прежде всего потому, что каждый художник, как и каждый человек, испытывает эти чувства по-разному, и по-своему подсознательно представляет, что они означают для него самого. Например, ЗЛОСТЬ иногда выражают остроконечными красными линиями или мазками. Однако злость, как и ярость, бывает разная: благородная, справедливая, отчаянная, безысходная, «черная», подлая, болезненная и т.д. Поэтому в *абстрактном экспрессионизме* не существует никаких, единственно правильных, шаблонов для выражения того или иного чувства. Какие бы чувства ни пытался выразить абстракционист, какие бы эффекты он ни старался создать, он все равно будет их выражать, пропуская через свое внутреннее «Я».

Так как *абстрактный экспрессионизм* — это абсолютно свободная форма изобразительного творчества, то оценивать воплощение идей абстракциониста в законченной композиции словами — «это верно, а это неправильно», крайне трудно, а иногда и невозможно. Поэтому при воплощении идеи *абстрактной экспрессии* главным должно стать умение полностью раскрепостить свой мозг, освободить его от всех накопленных ус-

ловностей и позволить ему действовать подсознательно и свободно, дать ему возможность творить, создавать и изображать вместо вас. Иногда от такой подсознательной деятельности мозга можно получить высочайший художественный эффект.

Использование изобразительных средств в методе абстрактной экспрессии имеет свои особенности. В композициях, создаваемых этим методом, а также его разновидностью — живописью действия, **главным изобразительным средством**, как правило, становится **цвет**, а затем уже — форма и линия. Формы в абстрактной экспрессии представлены, главным образом, в двух видах — *обтекаемые* формы и *формы растекающиеся*. Линии могут быть самыми разнообразными.

Всеми этими изобразительными средствами абстракционист создает на картинной плоскости или в глине визуальные конфигурации тех или иных чувственных ощущений и напряжений.

### **Психофизиологические способы освоения метода абстрактной экспрессии и живописи действия (Action abstract painting)**

Подлинная *абстрактная экспрессия* предполагает интуитивность и спонтанность творческого процесса. На практике это означает, что стоя с кистью перед пустым холстом или держа в руках подготовленную глину, абстракционист не имеет представления о законченном произведении. Главным признаком

интуитивного и спонтанного творческого процесса является его мощная экспрессия. Для освобождения этой экспрессивной энергии разными художниками используется целый ряд разных способов. Приводим главные из этих способов.

#### **1. Способ соотнесения собственного тела абстракциониста с живым растительным организмом.**

Этот способ использует наглядную аналогию, в которой абстракционист не только мысленно, но и чувственно должен представить себя, например, живым зеленым деревом. Корни дерева — это жизненный опыт художника. Соки, поднимающиеся внутри ствола и ветвей дерева, — это внутренние чувства и ощущения художника, рождающиеся из его жизненного опыта. Лиственная крона дерева, питающаяся соками корней, — это результат и цель жизни дерева. Произведения, созданные методом абстрактной экспрессии, — это внутренние чувства абстракциониста, выраженные на холсте или в глине. И подобно тому, как никто не ожидает, чтобы корни дерева и его листва были одинаковы, так и жизненный опыт абстракциониста, накопленный в виде образов реального мира, совсем не обязательно должен быть выражен только через эти реальные образы, а не через его внутренние чувства. Поэтому произведения, созданные методом абстрактной экспрессии, не показывают видимое, а делают видимыми чувства художника.

Как этим способом освоить метод абстрактной экспрессии и настроиться на создание абстрактных произведений? Нужно как можно ярче и образней мысленно представить реальную жизненную сцену, которая сейчас или же в свое время глубоко вас затронула и вывела из равновесия. Это может быть сцена, в которой вы участвовали сами или были ее свидетелем. Эту сцену вы могли видеть в кинофильме, в телепередаче, на журнальной или газетной фотографии. Переживите еще раз те чувства, которые вы испытали, увидев эту сцену в первый раз. Ощутите, как чувства, вызванные этой сценой, наполняют мощные «корни» вашего «Я», стремительно растут и растекаются вверх по вашему телу как по стволу и ветвям мощного зеленого дерева. Полностью отдайтесь этим чувствам, «пропитайте ими свою душу», усильте их насколько возможно. Ощутите, что ваши чувства разрастаются в вашей голове наподобие густой листвы дерева. А затем сразу же, действуя быстро и подсознательно, «выплесните» эти чувства, преобразованные в цвет, в формы или в пластичные объемы, на полотно или в глину.

## **2. Способ соотнесения собственного тела абстракциониста с создаваемой композицией (Способ использования «думающих» способностей своего тела).**

Особое место в создании композиций методом *абстрактной экспрессии* занимает творческое соотнесение, а точнее «соединение» будущей

композиции с собственным телом абстракциониста. Способ соотнесения с собственным телом особенно эффективен **при работе стоя**.

По своей сути «соединение» нарождающейся идеи будущей абстрактной композиции с собственным телом означает подсознательное использование абстракционистом «думающих» способностей своего тела. В моменты такого «воссоединения» композиция создает или абстрактный образ самого автора, или же то физиологическое или психологическое состояние, которое он испытывает в данный момент. Иногда в композиции, созданной на основе способа «соединения с собственным телом», можно «почувствовать» даже отдельные органы тела абстракциониста, особенно такие, как сердце, мозг и легкие.

Наиболее ярко «думающие» способности тела подсознательно проявляются у художников, спонтанно создающих большие граффити, а также — у танцоров-импровизаторов во время выступления.

Способ использования «думающих» способностей своего тела предполагает соотнесение прямоугольной картинной плоскости с торсом человеческого тела, которое имеет верх, низ, правую, левую стороны, а также имеет определенные психофизиологические качества и свойства. Наша голова осознает все: мы видим, слышим, дышим, мечтаем. Например, свет заставляет человека видеть окружающие вещи, и поэтому свет необходимый элемент сознания. Мы больше осознаем головой, и, конечно, в какой-то мере —

и сердцем. Но сама голова, обычно, находится в состоянии покоя.

Наши легкие через воздушную среду имеют прямую связь с нашим окружением. Нижняя часть нашего тела более свободна, но она нуждается в материальной опоре. В нижней части происходит процесс пищеварения, и она перемещает нас из одного места в другое. Чрезмерная наполненность головы может вызывать головную боль, а наполненность нижней части (желудка) является жизненно необходимой.

При соотношении готовой композиции с собственным телом можно заметить, что в нижней части картинной плоскости есть наполненность и определенное движение, а верхняя часть находится в состоянии большего покоя, так как включает воздух и пространство, даже если в этом пространстве есть формы и линии.

Используя «думающие» способности своего тела, абстракционист должен постоянно соотносить разные участки создающейся композиции с тем, как он чувствует свое тело. Особо удачное соотношение абстрактного произведения с собственным телом может заставить будущих зрителей подсознательно сделать то же самое и буквально прочувствовать композицию. Как и сам абстракционист, зритель может представить композицию живым «телом», с которым он подсознательно начнет соотносить собственное тело. Так как в абстрактной композиции отсутствуют реальные предметы, которые зритель оценивает главным образом глазами, то «думающие» спо-

собности тела абстракциониста могут стать той главной общностью, которая «соединит» его со зрителем.

При использовании способа соотношения с собственным телом необходимо помнить о том, что отдельные части и органы тела могут испытывать в разное время разные ощущения — головную боль, тяжесть в желудке, бодрость или наоборот — усталость или сонливость.

Способ соотношения собственного тела с создаваемой композицией может привести к тому, что объекты в верхней части композиции начинают выглядеть так, как будто они всплыли вверх или их туда подняла какая-то сила, или же они спускаются откуда-то сверху. В то же время если в верхней части имеются объекты, то они должны давать пространство для работы головы (ума) и для дыхания. Воздух в верхней части чувствуется как что-то вам необходимое. Если же верх будет перегружен формами, линиями или плотными цветами и оттенками, то эти объекты начнут как бы блокировать взор или препятствовать глазу.

В нижней части композиции, которая соотносится с желудком и ногами, ожидается нечто иное: что-то более солидное, визуальное более интересное, имеющее более плотные цвета и оттенки. Что-то такое, чтобы можно было это захватить, переварить или же на этом стоять или передвигаться. Поэтому в нижней части может чувствоваться многое: материальная солидность и мощь, динамика движения, приключение, опасность, неудовлетворенность.



У человека есть психофизиологические «выходы» и кверху, и к низу своего тела. Снизу можно ожидать нечто другое, чем сверху. Но при создании абстрактной композиции с использованием способа соотнесения с собственным телом это не должно означать, что верх — это «духовность», а низ — «приземленность». Просто верх и низ композиции получают **разные качества абстрактной экспрессии**.

В нашем теле левые и правые части неодинаковы. Слева — сердце, справа — печень. Глядя на другого человека или на себя в зеркале, это видится наоборот. Если взять за основу свое тело, то «сердце» композиции окажется слева. Если представить себе другого человека, то «сердце» композиции окажется справа

Формы и цвета, размещенные в композиции *слева*, соотносятся с горячим и беспокойным сердцем, а размещенные *справа* — со спокойной «трудягой»-печенью. Такое возникающее спонтанно расположение объектов — верный путь к созданию красочной, динамичной и экспрессивной композиции.

Углы прямоугольного формата являются важными участками композиции. Поэтому работая, абстракционист должен представлять, что он все время вносит чувства и ощущения своего тела в композицию и эти чувства входят в композицию сверху, снизу, справа и слева. Эти направления очень четко определяют углы формата.

Средняя часть — между левой и правой сторонами тела (грудная

кость и позвоночник), фундаментальна и статична. Располагая объекты на средней линии композиции, абстракционист подсознательно чувствует: «Это — главное, ценное и истинное». Средняя линия имеет три условных центра: вверху, посередине и внизу. Верхний центр — грудная часть, средний — область желудка, нижний центр — область пупка. Каждый из этих центров имеет для тела свое значение. Расположение объектов в этих трех центрах вызывает подсознательные представления, что с этими объектами все прекрасно, они там, где и должны быть. Любые объекты на средней линии — большие, малые, яркие, тусклые, всегда подчеркнуты в полной мере. Такое расположение объектов не всегда приемлемо эстетически, но это в первую очередь зависит от того, что будет их окружать, так как вместе с объектами становятся более значимыми их окружение и даже фон.

Значение объектов на средней линии может изменяться, если смещать их вправо или влево.

### 3. Способ «Рисующая кисть — кинокамера».

В творческом процессе абстракционист для более глубокого **выражения** возникших и охвативших его **эмоций** представляет свою кисть в виде кинокамеры с меняющейся настройкой фокуса. Работая кистью «камерой», он спонтанно меняет фокус изображения (четкое, нечеткое, туманное) в зависимости от возникающих внутренних чувств.

#### 4. Способ «Погружение в музыку».

Музыка способна выражать самые разные чувства: радости, игривости, нежности, любви, грусти, обиды, гнева. Давая выход разным чувствам, музыка может звучать: тихо, громко, резко, сердито, нежно, мелодично, грубо, хаотично, сумбурно, бравурно, торжественно. В поисках чувственно-ассоциативного «ключа» для начала творческого процесса абстракционист прослушивает музыкальные произведения, которые в зависимости от его настроения могут быть самыми различными: классическими, народными, джазовыми, песенными, танцевальными, траурными и т.д. Например, стиль «рок» подходит для сильных эмоций и переживаний. Характер музыки, ее ритм и скорость способны влиять, не только на содержание создаваемой композиции, но и на быстроту ее создания. Например, быстрая и громкая музыка стимулирует создание яркой и «звучной» композиции, иногда возникающей чуть ли не за один взмах кисти. А медленная негромкая и неритмичная симфоническая музыка может подтолкнуть к созданию неяркой, грустной композиции, наполненной лирическими чувствами и переживаниями. Работа с одновременным прослушиванием музыки может усиливать эмоции и вызывать новые. Иногда эмоции хорошо усиливают слова песни, а также — и хорошая поэзия.

Чувства абстракциониста, получаемые от мысленных ассоциаций, возникающих при «слуховом погружении» в музыку, **становятся идеей** для будущей композиции.

Можно добавить, что некоторые абстрактные картины и скульптуры, рождающиеся под влиянием музыки, являются прямыми изобразительными эквивалентами различных музыкальных произведений. Иногда такие произведения получают соответствующие «музыкальные» названия: «ария», «марш», «ноктюрн», Абстрактные произведения, созданные под влиянием танцев, получают названия: «балет», «танго», «рок-н-ролл». Однако в подлинно абстрактных произведениях, созданных под влиянием музыки или танцев, нет реалистичной связи с их названиями. Эта связь присутствует в тех чувствах и ощущениях, которые вызывают эта музыка и танцы сами по себе.

Эти выводы о влиянии музыки на изобразительное творчество справедливы для всех его видов без исключения.

#### **Основные указания к созданию композиций методом абстрактной экспрессии и его разновидностью — живописью действия (Action abstract painting)**

1. Целиком и полностью научить созданию композиций методом *абстрактной экспрессии* невозможно. Точных и безошибочных правил для этого не существует, потому что высокохудожественное произведение абстрактной экспрессии — это спонтанное, легко читаемое и легко воспринимаемое зрителем отображение на холсте или в глине личных чувств абстракциониста. И прежде, чем попасть на холст или в глину, эти

чувства проходят как сквозь призму через личность, жизненный опыт, убеждения, темперамент и талант художника. Поэтому у разных абстракционистов одни и те же или схожие эмоции могут давать различные творческие результаты: у одних — это яркие, волнующие зрителя произведения, у других — серые и маловыразительные работы.

2. Начало и главная часть творческого процесса создания композиции методом *абстрактного экспрессионизма* возникает и протекает в подсознании абстракциониста, поэтому никогда не следует искусственно форсировать этот процесс и приниматься за создание абстрактного произведения в обязательном, «плановом» порядке. Нужно дать возможность будущей картине или скульптуре родиться и вырасти из чувств и ощущений своего внутреннего «Я».

3. Испытывая желание ярко и красочно изобразить свои внутренние чувства, ощущения или состояние, желательно связать это с каким-то конкретным реальным случаем. Нужно еще раз этот случай пережить и представить то, что было совершено или же то, что можно было бы совершить в моменты того происшествия, например, в состоянии злости — какие-то жесты, движения, поступки. В этом проявляется необходимая связь абстрактного творчества любого вида с реальностью. Без такой связи подлинно художественной абстракции быть не может. Например, если попробовать создать абстракцию на тему «Наводнение в пустыне

Сахаре», вряд ли получится что-то стоящее.

4. *Абстрактная экспрессия* возникает в композиции, когда кисть и краски, пальцы и глина берут верх над осознанными мыслями художника и начинают слышать и руководствоваться только подсознательными чувствами и ощущениями абстракциониста, передавая их на холст или в пластичные формы глины. Работая, необходимо раз за разом погружаться в глубину собственного «Я» и находить там свои подсознательные сверхчувства. По ходу творческого процесса полезно «чувствовать» его результаты и добавлять, если это почувствуется, цвета, оттенки, формы, чтобы композиция передавала именно то, что рвется наружу. *Здесь главное — свобода личной экспрессии в свободном потоке подсознания помноженная на силу и ясность выражения.*

5. Вначале нужно стараться выражать свои чувства через композиции, простые по цвету и форме. Например, начинать композицию двумя-тремя первичными цветами и использовать их оттенки, сочетания и возможности до предела. И только когда появится ощущение, что композиция действительно в этом нуждается, можно добавить другие цвета.

К более сложным композициям переходить постепенно.

6. Создавая композицию в стиле абстрактного экспрессионизма, работайте свободными широкими мазками. Работая, используйте вначале только основные цвета.

7. Создавая СВОЕ абстрактное искусство, не расстраиваться, если вначале придется испытать постороннее влияние и пройти путь предпочтений и подражаний. Свобода личной экспрессии выведет на дорогу СВОЕГО искусства и поможет найти в абст-

рактном творчестве СВОЮ личную «отметинку».

8. В *абстрактной экспрессии*, как и во всех остальных видах подлинной абстракции, использование любых символов и символических ассоциаций категорически избегать.

### **Практическое задание № 41 (подготовительное).**

1. Приготовить альбом для рисования формата А4 и черный карандаш.

2. Как можно быстрее, интуитивно и почти не думая, руководствуясь внутренними сиюминутными чувствами, образовывать, не отрывая карандаш от бумаги, самопроизвольно возникающие формы с помощью одной непрерывной линии, стараясь в интуитивном и спонтанном процессе рисования сохранять между линиями приблизительно равные промежутки:

а) создать спонтанный набросок типа «лабиринт», состоящий из форм, полученных прямыми и угловатыми линиями;

б) создать спонтанный набросок типа «лабиринт», состоящий из форм, полученных прямыми и изогнутыми линиями;

в) создать спонтанный набросок подразумеваемой объемной открытой или закрытой формы с помощью изогнутой спиралеобразной линии;

г) создать спонтанные наброски типа «фиалка», «морская звезда», «осьминог», «смятая снежинка» с помощью изогнутой петлеобразной линии.

3. Образовывать указанные выше рисун-

ки левой рукой — для «правшей» и правой рукой — для «левшей». Невысокое качество полученных рисунков не должно расстраивать.

### **Указания к выполнению практического задания № 41.**

1. Уже в начале творческого пути к методу абстрактной экспрессии нужно совершенствовать способность без труда и долгого обдумывания спонтанно создавать простые абстрактные наброски. Вместе с усложнением набросков эта способность должна последовательно развиваться, и в итоге привести к умению спонтанно создавать абстрактные композиции.

2. Выполняя задание, убедиться, что быстрые интуитивные наброски способны вызывать значительный визуальный интерес и даже удивлять.

3. Приступая к выполнению задания, полезно иметь в виду, что многие абстракционисты-практики считают, что нужно не менее 10 минут подготовительных упражнений в виде *интуитивных набросков*, прежде чем наступит креативное (созидательное) состояние, которое даст «вспышку» творческого озарения для начала творческого процесса.



Учебный пример выполнения практического задания № 41

### Практическое задание №42 (подготовительное)

1. Активизировать диск цветных иллюстраций.

2. Внимательно разглядывать композиции, помещенные на *илл. 105–119* диска. «Вслушаться» в создаваемые ими настроения и соотносить эти настроения со своими сиюминутными внутренними чувствами.

3. Используя в качестве творческого «маяка» свои сиюминутные чувства, мысленно и полностью по воображению создать первую, возникшую в мозгу, абстрактную композицию или какую-то ее часть. Удерживать созданную композицию в памяти как можно дольше.

4. Повторить задание, мысленно создавая разные композиции — чем больше, тем лучше.

**Указания.** При выполнении задания строго соблюдать условия:

а) нельзя даже думать о чем-либо, напоминающем реальные объекты. Все реальное целиком и полностью «выбросить» из воображения;

б) мысленно представлять только цвет, формы и линии (можно что-нибудь одно!),

ожидая и добиваясь появления внутреннего ощущения, что в окружающем реальном мире ничего другого не существует;

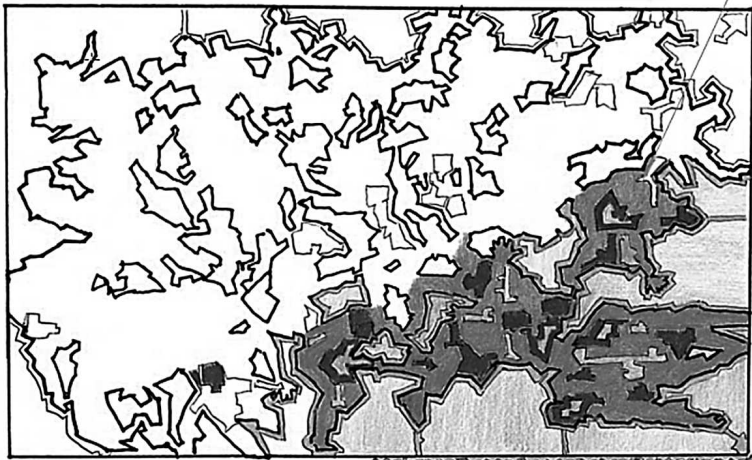
в) «впитать» в себя убеждение, что цвет, форма и линия — это единственные изобразительные средства, которыми только и нужно мыслить и с помощью которых только и можно выразить свои чувства.

### Практическое задание №43 (подготовительное)

1. Приготовить «немую» карту мира, бумагу для рисования формата А3 и краски, которые можно разводить водой.

2. Используя широкую гамму цветов, раскрасить заново карту мира (или один-два континента), не обращая внимания на границы разных стран, а подчиняясь своему внутреннему чувству и представлению о климате и условиях жизни человека в разных странах и разных географических широтах.

2. Еще раз «прочувствовать» возникший набросок и перенести его на бумагу, превращая по ходу работы в законченную композицию.



Учебный пример выполнения практического задания №43 (приводится в ахроматическом виде).

### Практическое задание № 44 (подготовительное)

1. Приготовить медицинскую энциклопедию (или любую иллюстрированную медицинскую книгу), бумагу для рисования формата А3 и краски, которые можно разводить водой.

2. Используя иллюстрации энциклопедии и подчиняясь своим внутренним чув-



### Общее указание к выполнению практических заданий № 45–53.

Например, абстракционист стремится передать чувства, которые вызывает у него свежий букет ярких цветов, стоящий в хрустальной вазе с водой, в светлой комнате с яркими, солнечными оттенками стен и мебели. Возможно, чувства, вызываемые букетом и вазой, можно передать основным темно-красным цветом в окружении ярко-красных и светло-голубых тональностей, а чувства, вызываемые водой — светло-зеленым. Возникший центр композиции можно, следуя за чувствами, рождающимися в светлой солнечной комнате, окружить яркими оттенками других цветов, вызывающих чувства уюта и общей гармонии. И тогда вся композиция в целом в зависимости от возникшего сочетания цветов может передавать зрителю радость жизни, тепло, любовь.

Но если бы цветы букета были неяркими и увядшими, ваза имела бы некрасивую форму, ее стекло было бы со сколами, а комната была бы не очень светлой и с невыразительными оттенками стен, то абстрак-

ствам, ощущениям и представлениям о человеческом теле, выразить в абстрактном рисунке собственное чувственное представление о функциях и работе какого-либо органа или системы тела, например, нервной системы в целом.

3. Еще раз «прочувствовать» возникший набросок, улучшить его и превратить в законченную композицию.

Учебный пример выполнения практического задания № 44 (приводится в ахроматическом виде).

ционисту пришлось бы передавать зрителю явно противоположное — чувства отсутствия уюта, уныния, печали, безысходности.

### Практическое задание № 45

1. Приготовить картон (или холст) для рисования формата А3 и масляные краски.

2. Создать методом *абстрактной экспрессии* четыре композиции, выражающие чувства, возникающие при виде катастроф:

- а) взрыва в большом городе;
- б) лесного пожара;
- в) урагана-цунами на море;

в) обрушения в результате теракта башен-близнецов в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года.

Учебные примеры выполнения заданий № 45–53 помещены на *илл. 133–138* диска цветных иллюстраций.

### Практическое задание № 46

1. Приготовить картон (или холст) для рисования формата А3 и масляные краски.

2. Создать методом *абстрактной экспрессии* три композиции, выражающие чувства, возникающие при «слуховом погружении» в музыку произведений трех разных видов:

а) мелодических частей балета «Лебединое озеро» или же «Спящая красавица» П.И. Чайковского;

б) фортепианных фуг И.-С. Баха;

в) рок-н-роллов, желательно в исполнении Элвиса Пресли.

**Указание.** Иногда полезно, слушая музыку, представлять себя любимым музыкальным инструментом. И тогда пусть музыка и звучание этого инструмента выбирают цвета, ведут руку и кисть и создают композицию.

### **Практическое задание № 47**

1. Приготовить картон (или холст) для рисования формата А3 и масляные краски.

2. Создать методом *абстрактной экспрессии* шесть композиций, выражающих различные и противоположные чувства:

а) радость, вызванную праздником (Новый год, День рождения) или наступлением нового природного сезона (весна, лето, зима);

б) радость от светлого солнечного дня;

в) печаль или другую похожую эмоцию — скуку, хандру, уныние, вызванную потерей кого-либо или чего-либо, расставанием, разлукой, неудачей;

г) скуку от пасмурного холодного утра;

д) предчувствие надвигающейся грозы;

е) душевную муку от ощущения потерянного или разбитого счастья.

**Указание.** Выполняя задание учитывать, что, например, радость праздника отличается от радости солнечного утра.

### **Практическое задание № 48**

1. Приготовить картон (или холст) для рисования формата А3 и масляные краски.

2. Создать методом *абстрактной экспрессии* две композиции, выражающие

два противоположных чувства по отношению к каким-либо двум хорошо знакомым лицам:

а) дружелюбие;

б) неприязнь.

### **Практическое задание № 49**

1. Приготовить картон (или холст) для рисования формата А3 и масляные краски.

2. Используя в качестве *«искры»*, разжигающей воображение, мысленно представляемую внутреннюю сущность (интеллект, характер, привычки и т.д.) хорошо знакомого человека (мужчины или женщины), создать методом *абстрактной экспрессии* композицию, выражающую те чувства, которые вызывают сам этот человек, а также и его внешность.

### **Практическое задание № 50**

1. Приготовить картон (или холст) для рисования формата А3 и масляные краски.

2. Объективно оценивая свои личные свойства и качества как человеческой личности, создать методом *абстрактной экспрессии* композицию, выражающую чувства, испытываемые по отношению к самому себе. Условные названия композиции — «Как я представляю себя», «Кем я чувствую себя».

### **Практическое задание № 51**

1. Приготовить бумагу для рисования формата А4 или А3 и краски, которые можно разводить водой.

2. Создать методом *абстрактной экспрессии* парные композиции, которые выражают чувства и ощущения по отношению к прямо противоположным качествам, которые могут быть присущи многим объектам и явлениям:

а) веселое — грустное;

б) холодное — горячее;

в) яркое — тусклое;

- г) сладкое — горькое;
- д) вкусное — невкусное.

### **Практическое задание № 52 (повышенная сложность)**

1. Приготовить картон (или холст) для рисования формата А3 и масляные краски.
2. Создать методом *абстрактной экспрессии* 4 композиции, выражающие изобразительными средствами:
  - а) шум деревьев на ветру в парке;
  - б) назойливый писк комара и одновременно отдаленные раскаты грома;
  - в) праздничный перезвон церковных колоколов;
  - г) утренние крики и пение птиц;
  - д) ночную звенящую тишину.

### **Что нужно заметить и почувствовать после выполнения всех практических заданий методом абстрактной экспрессии**

1. В процессе практического освоения метода абстрактной экспрессии нужно на подсознательном уровне почувствовать и понять, что весь окружающий мир — это универсум, который абстракционист может экспрессивно отображать в соответствии со своими личными внутренними чувствами и ощущениями.
2. Получить понимание и перестать удивляться тому факту, что получаемый результат в виде готовой композиции не обязательно будет выражать именно то, что ожидалось изначально.
3. Заметить закрепление на подсознательном уровне понимания, что

### **Практическое задание № 53 (повышенная сложность)**

1. Приготовить картон (или холст) для рисования формата А3 и масляные краски.
2. Создать методом *абстрактной экспрессии* 5 композиций, выражающих изобразительными средствами чувства и ощущения, возникающие от:
  - а) полета на воздушном шаре;
  - б) погружения с аквалангом на большую глубину;
  - в) участия в заезде на автогонках «Формула-1»;
  - г) выступления на чемпионате мира по боевым единоборствам;
  - д) получения доказательств о неверности любимой женщины (мужчины).

вместо узнаваемости чего-либо (объекта или явления), гораздо важнее и интереснее может быть эмоциональный и экспрессивный отклик на этот объект или явление.

4. Почувствовать пробуждение чувства бессознательности, интуитивности процесса абстрактного творчества.
5. Заметить увеличение скорости своей работы и сокращение времени на раздумывание перед тем, как начать.
6. Почувствовать удовлетворение от умения интуитивно выражать свои чувства и ощущения непривычным образом.
7. Заметить, что какие-то идеи и темы возникают снова и снова.
8. Почувствовать проявление каких-то новых качеств собственной личности, которые раньше не замечались и не осознавались.



## 8. Использование основных технических методов при создании абстрактных композиций

Кроме своего прямого назначения — создания абстрактных композиций эти методы можно считать начальным этапом подготовки к полноценному подсознательному абстрактному творчеству. Главная цель технических методов — дать ощущение свободы художественного творчества.

Перед тем как приступить к использованию того или иного технического метода, нужно постараться вызвать у себя какое-либо яркое чувство. Например, чтобы будущая абстрактная композиция визуально передавала зрителю чувства напряженности и драматизма, нужно вызвать у себя внутреннее чувство недовольства, неудовлетворенности, злости, которые проявятся в резких линиях абстрактных или геометрических форм и в цвете.

Не испытывая никаких чувств и ощущений, чувствуя внутреннюю пустоту или холодность, приступать к абстракции, даже к технической, НЕЛЬЗЯ. Это может свести «на нет» все последующие усилия.

### 1. Капание красками

С помощью кисти или же прямо из небольших сосудов капать на холст, картон или бумагу красками, используя два-три цвета. Затем формат с каплями красок вращать под разными углами наклона, используя для растекания красок силу тяжести

и центробежные силы. Получив в результате техническую абстракцию, стараться почувствовать и представить, что она может выражать. Почувствовав в результате внутреннее (подсознательное) ощущение-отклик, с помощью кисти и красок (не обязательно только тех, которые были использованы для капания) композиционно дополнить абстракцию цветом, линиями и формами, а затем сбалансировать ее, действуя под влиянием тех чувств, которые она вызвала вначале.

### 2. Сбрызгивание красками

Технически выполняется тремя способами:

а) наполнить краской трубочку и выдуть краску на холст, картон или бумагу;

б) набрать краску зубной или небольшой одежной щеткой и движением большого пальца по щетине сбрызнуть краску на формат;

в) набрать краску на большую кисть и стряхнуть краску с кисти на формат.

Рассматривая абстракцию, полученную техническим способом, стараться почувствовать подсознательное ощущение-отклик, вызванное увиденным. Стараясь удержать и усилить возникшие внутренние чувства, композиционно дополнить и сбалансировать абстракцию цветом, линиями и внесением плавных

тональных переходов, выбранных из семейства тонов. Использовать для дополнения любые формы этот метод не допускает.

**Примечание.** Начиная с середины прошлого века, оба рассмотренных технических метода с авторскими дополнениями и видоизменениями нашли применение в практике абстрактного экспрессионизма, возникшего в США. Один из основателей и наиболее известный представитель этого художественного течения — американец Джексон Поллок (1912–1956), на начальных этапах создания своих абстрактных композиций проливал, капал, сбрасывал краску на большие холсты, разложенные на полу, добавлял в краску стекло и другие материалы. Художественная идея этих методов — соотнесение самого художника не только с его картиной, но и с физическими процессами самой живописи: с красками и их физическими свойствами (текучестью, вязкостью, текстурой), с холстом, с используемыми инструментами. Самую знаменитую картину Д. Поллока «Лавандовый туман» (1950 год, холст, масло), первоначальное название «№ 1, 1950», можно оценить, рассматривая ее не иначе как только в натуре, потому что ни одна иллюстрация или видеоизображение не в состоянии передать все переплетения точно выбранных цветов и сложную объемную мозаику фактуры этого полотна. Кстати, несмотря на второе — более позднее название, цвета лаванды в картине нет.

Американская художница Ли Краснер (1908–1984) — жена Джексона Поллока, усовершенствовала обычное капание красками и создала собственный метод — «drip painting» — «живопись капанием красками».

### 3. Комбинирование геометрических форм

Технически наиболее удобны два способа: а) контурирование и б) коллажирование.

а) Нарезать узкие полоски клейкой малярной ленты. На выбранном формате (холст, картон или бумага) из полосок ленты, выстраивать и распределять контуры будущих геометрических форм — простых и сложных. После оценки предварительного распределения аккуратно и ровно наклеить полоски ленты. Выбрать цвета и окрасить формы внутри полученных контуров. Выбрать цвет и заполнить свободные места (фон). Снять ленту, перед тем как высохнет краска, чтобы края контуров форм и фона чуть-чуть подтекли. Эти края можно даже слегка растушевать.

б) Приготовить достаточное количество самых различных форм (геометрических и других) из белой бумаги, различных тканей, кожи и т.д. На выбранном формате выстраивать и распределять эти формы. После окончательной оценки возникшей композиции формы можно приклеить. Окрасить формы из белой бумаги, а затем и свободные участки, создав цветной фон.

#### **4. Рисование, живопись, лепка в свободном (подсознательном) стиле**

Многие люди, даже не художники, разговаривая по телефону, сидя на собраниях или просто скучая, начинают непроизвольно что-то рисовать или что-то мять в руках. Несмотря на то что в большинстве случаев происходит просто малеванье, но это и есть подсознательное стремление человеческой психики (мозга) визуально выразить те чувства или же те состояния, которые человек испытывает в данный момент. С некоторой натяжкой можно считать, что это и есть стремление к визуальному выражению чувств или сущности переживаемого момента в абстрактной форме.

Вначале нужно мысленно сосредоточиться на чем-либо не относящемся к изобразительному творчеству. Например, можно слушать радио- или теленовости, можно сосредоточиться на звуках, доносящихся из открытого окна, можно завести длинный разговор по телефону и т.д. Одновременно с этим произвольно наносить краску на формат или же разминать пластилин. Результатом такого свободного подсознательного творчества в зависимости от сиюминутного состояния подсознания, может стать как частичная, так и полная абстракция.

**Примечание.** Рассмотренных четыре технических метода можно произвольно комбинировать, получая огромное число самых различных вариантов.

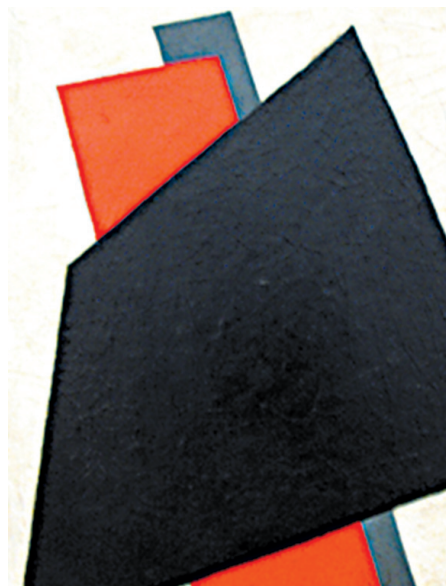
## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



1. Монохроматическая гармония оттенков синего цвета (Учебная работа)



2. Монохроматическая гармония оттенков жёлтого цвета (Учебная работа)



3. Монохроматическая гармония оранжевого цвета и двух нейтралов («Живописная архитектура», Любовь Попова, фрагмент)



4. Монохроматическая гармония оттенков красного цвета и двух нейтралов (Учебная работа)



## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



5. Гармония родственных цветов: синего, голубого, зелёного и жёлтого («Голубые вазы», Джино Северини, фрагмент)



6. Гармония родственных цветов: синего, голубого, зелёно-жёлтого и жёлтого (Учебная работа)



7. Гармония родственных цветов: красного, красно-фиолетового, фиолетового, сине-фиолетового и синего («Композиция», Амелия Эллок, фрагмент)



8. Гармония родственных цветов: красного, красно-оранжевого, оранжевого и жёлто-оранжевого («Композиция», Теодорос Стамос, фрагмент)

**Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях**



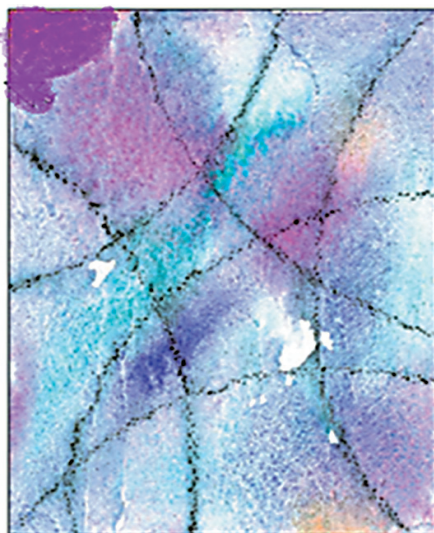
9. Гармония родственных цветов:  
оттенков синего и зелёного  
(Учебная работа)



10. Гармония родственных цветов:  
оттенков синего и красно-фиолетового  
(Учебная работа)



11. Гармония родственных цветов:  
жёлтого, жёлто-зелёного, зелёного и  
оттенков синего (Учебная работа)



12. Гармония родственных цветов:  
оттенков синего и фиолетового  
(Учебная работа)



## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



13. Гармония родственных цветов: красного, оранжевого и жёлтого (Учебная работа)



14. Гармония родственных цветов: оттенков синего и фиолетового (Учебная работа)



15. Гармония родственных цветов: оттенков синего и зелёного (Учебная работа)

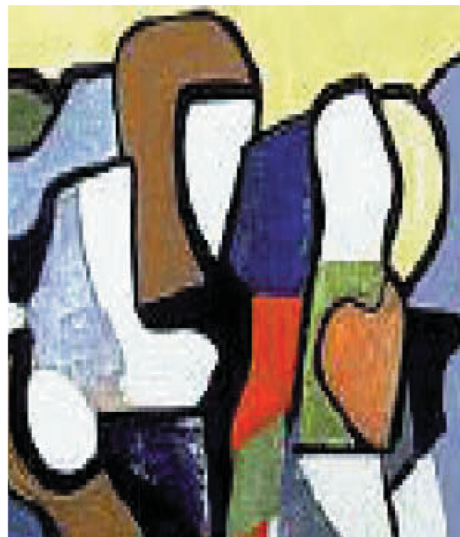


16. Гармония родственных цветов: оттенков синего и фиолетового (Учебная работа)

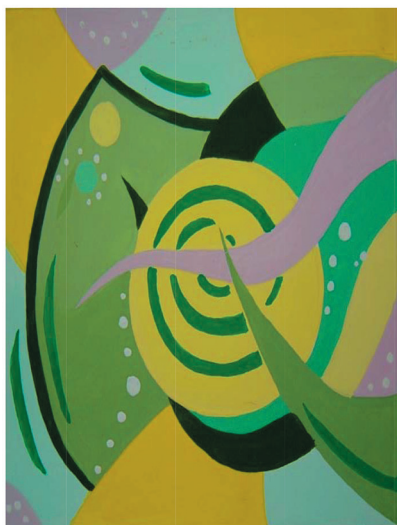
## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



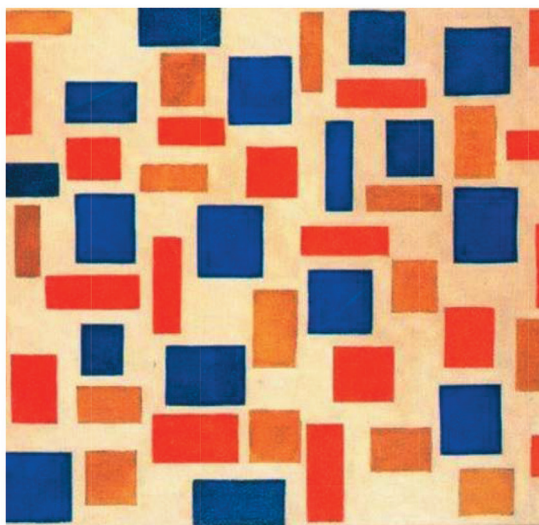
17. Гармония родственно-контрастных цветов: жёлтого, синего, зелёного и оранжевого («Труд», Джино Северини, фрагмент)



18. Гармония родственно-контрастных цветов: красного, синего, фиолетового и зелёного («Абстракция», Нэлл Блейн)



19. Гармония родственно-контрастных цветов: жёлтого, синего, зелёного и фиолетового (Учебная работа)



20. Гармония родственно-контрастных цветов (упрощённый вариант): красного, оранжевого и фиолетового («Композиция», Тео ван Дусбург, фрагмент)



Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



21. Гармония контрастных (первичных) цветов: красного и синего («Готовая одежда», Стюарт Дэвис, фрагмент)



22. Гармония контрастных (первичных) цветов: синего и жёлтого («Недалеко от солнца», Ганс Арп, фрагмент)

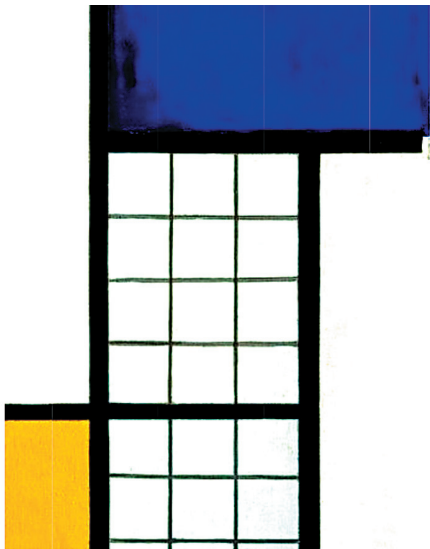


23. Гармония контрастных (первичных) цветов: красного и жёлтого (Учебная работа)



24. Гармония контрастных (первичных) цветов: красного и жёлтого («Тыква», Хуан Миро, фрагмент)

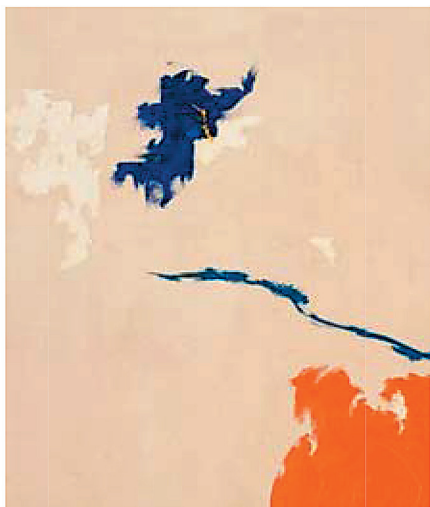
## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



25. Гармония контрастных (взаимодополнительных) цветов: жёлтого и фиолетового («Композиция», Тео ван Дусбург, фрагмент)



26. Гармония контрастных (взаимодополнительных) цветов: красного и зелёного («Живописная архитектура», Л. Попова, фрагмент)



27. Гармония контрастных (взаимодополнительных) цветов: синего и оранжевого («Композиция», Клиффорд Стилл, фрагмент)

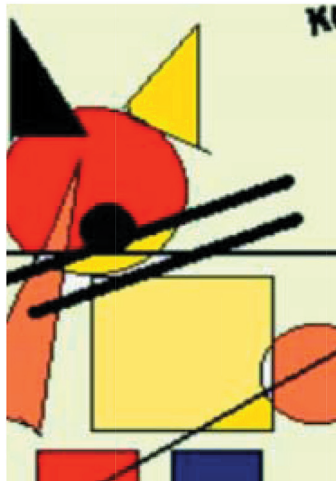


28. Гармония контрастных цветов: оранжевого и фиолетового (Учебная работа)

## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



29. Гармония разделённых контрастных цветов: оранжевого и фиолетового (Учебная работа)



30. Гармония разделённых контрастных цветов: оранжевого и фиолетового («Точильщик», К. Малевич, фрагмент)



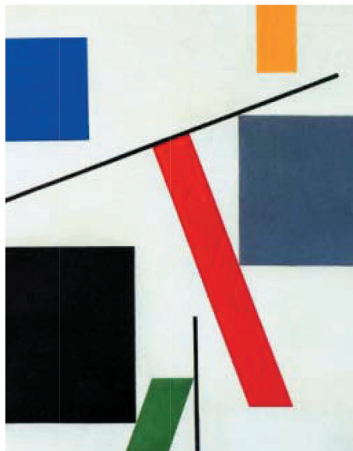
31. Гармония разделённых контрастных цветов: фиолетового и жёлтого («Динамичная конструкция», Соня Делоне, фрагмент)



32. Гармония разделённых контрастных цветов: жёлто-оранжевого и сине-фиолетового («Композиция», Нэлл Блэйн, фрагмент)



## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



33. Гармония двойных контрастных цветов: красного и зелёного, жёлтого и фиолетового («Композиция», Софи Тойбер-Арп, фрагмент)



34. Гармония двойных контрастных цветов: красного и зелёного, оранжевого и синего («Композиция», Элизабет Мюррей, фрагмент)



35. Гармония двойных контрастных цветов: красного и зелёного, красно-фиолетового (лилового) и жёлтого («Формы растений и деревьев перед холмами», Грэхем Сазерленд, фрагмент)



36. Гармония двойных контрастных цветов: красного и зелёного, фиолетового и жёлто-оранжевого («Композиция», Ганс Хоффман, фрагмент)

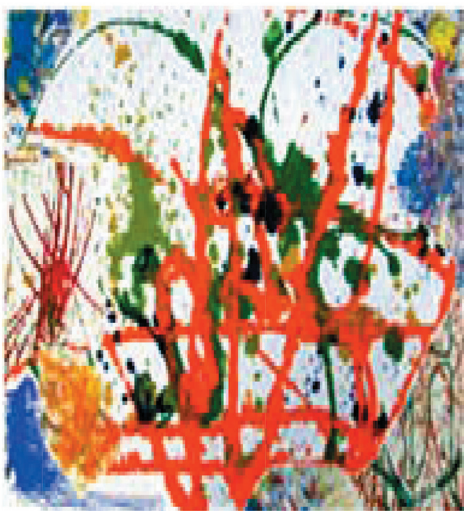
## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



37. Гармония двойных контрастных цветов: красного и зелёного, жёлтого и фиолетового («Без названия», Хуан Миро, фрагмент)



38. Гармония двойных контрастных цветов: красного и зелёного, оранжевого и сине-фиолетового («Бесконечная картина», Йозеф Пикман, фрагмент)

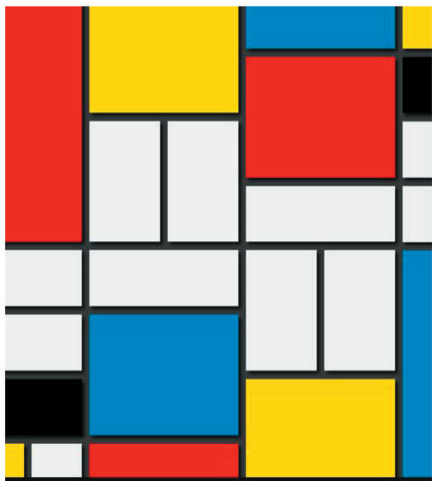


39. Гармония двойных контрастных цветов: оранжево-красного и зелёного, сине-фиолетового и оранжево-жёлтого (Учебная работа)



40. Гармония тройных контрастных цветов: красного и зелёного, синего и оранжевого, жёлтого и фиолетового (Учебная работа)

## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



41. Триадная гармония трёх первичных цветов: красного, синего и жёлтого («Композиция», Пит Мондриан, фрагмент)



42. Триадная гармония трёх первичных цветов: красного, синего и жёлтого («Полёт на аэроплане», К. Малевич, фрагмент)



43. Триадная гармония трёх первичных цветов: красного, синего и жёлтого («Композиция», Тео ван Дусбург, фрагмент)



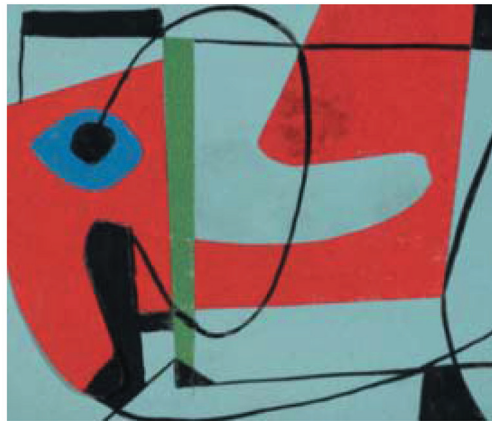
44. Триадная гармония трёх первичных цветов: красного, синего и жёлтого («Американские индейцы II», Рой Лихтенштейн, фрагмент)



## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



45. Триадная гармония цветов: красного, жёлтого и фиолетового («Композиция», Хуан Миро, фрагмент)



46. Триадная гармония цветов: красного, синего и зелёного («Фотография», Эд Рейнгардт, фрагмент)

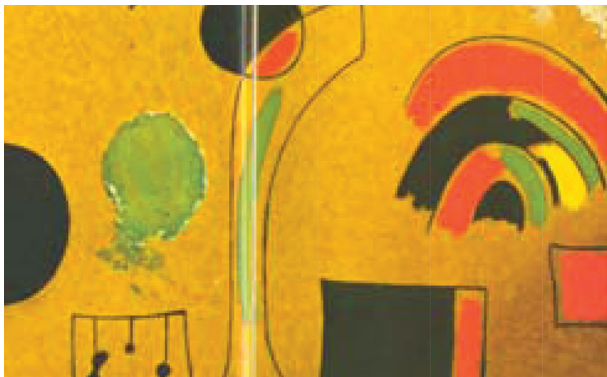


47. Триадная гармония цветов: красно-фиолетового (лилового), синего и жёлто-оранжевого («Композиция» Пит Мондриан, фрагмент)



48. Триадная гармония цветов: красного, зелёного и жёлтого («Чёрный монах», Арчил (Аршил) Горки, фрагмент)

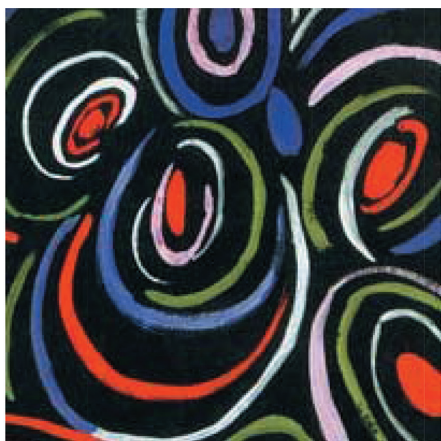
## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



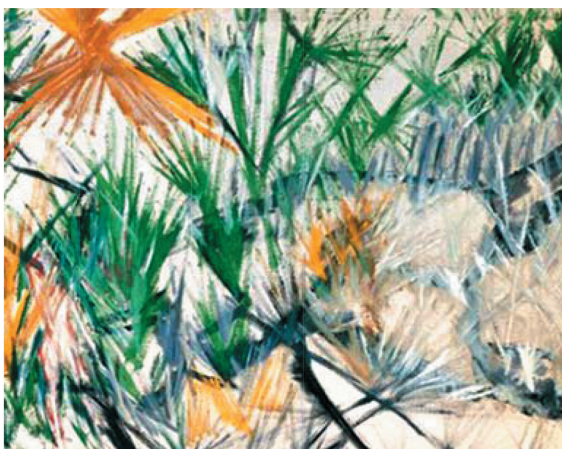
49. Триадная гармония цветов: красного, жёлтого и зелёного («Композиция», Хуан Миро, фрагмент)



50. Триадная гармония цветов: оранжевого, жёлтого и фиолетового (Учебная работа)



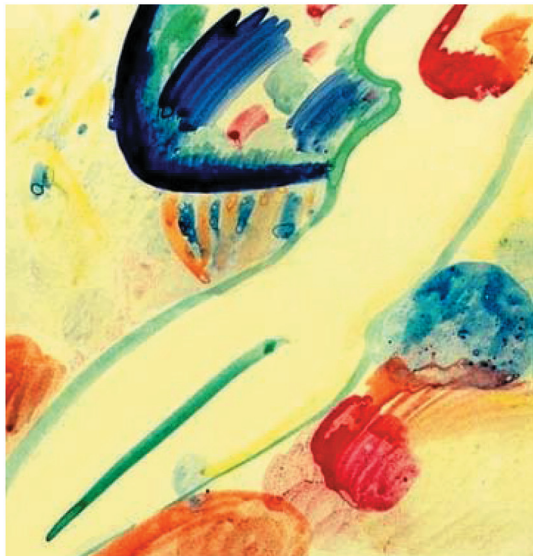
51. Триадная гармония цветов: фиолетового, оранжевого и зелёного («Композиция», Соня Делоне, фрагмент)



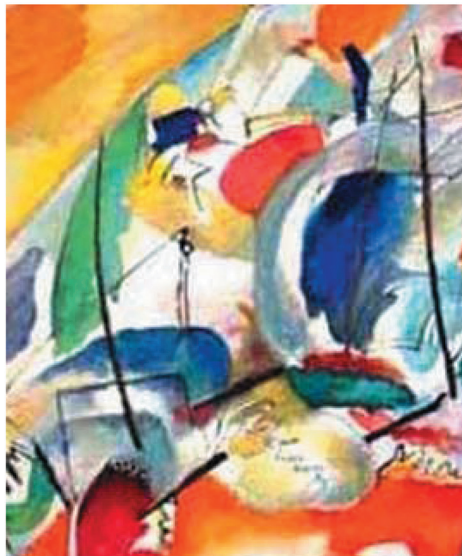
52. Триадная гармония цветов: синего, зелёного и оранжевого «Ландшафт», Михаил Ларионов, фрагмент)



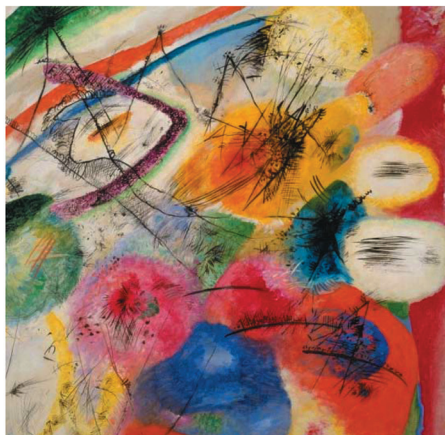
Примеры гармоничных двойных триадных цветов  
в композициях Василия Кандинского



53.



54.



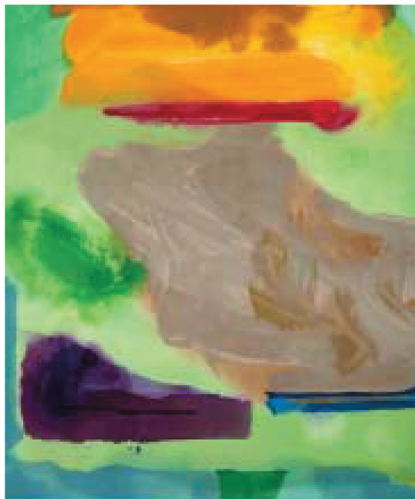
55.



56.

53–56. Классический вариант двойной триады:  
красный, синий, жёлтый и оранжевый, фиолетовый, зелёный

## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



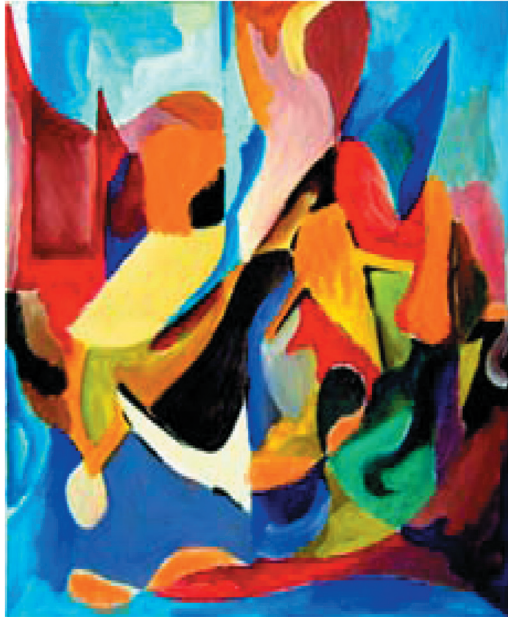
57. Гармония двойных триадных цветов  
(«Весенний берег», Хелен Франкенталер,  
фрагмент)



58. Гармония двойных триадных цветов  
(«На берегу», Мелисса Томсон, фрагмент)



59. Гармония двойных триадных цветов  
(Учебная работа)



60. Гармония двойных триадных цветов  
(Учебная работа)



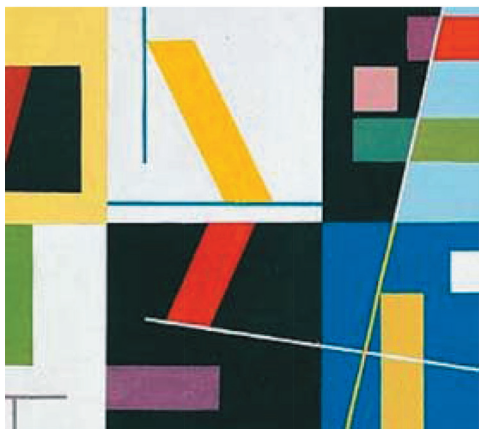
## Примеры гармоничных цветовых схем в абстрактных композициях



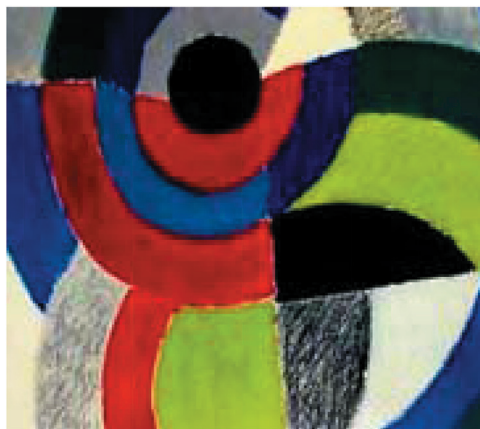
61. Неформализованная цветовая гармония: использованы все 12 цветов цветового круга (Учебная работа)



62. Неформализованная цветовая гармония: использована триада — синий, фиолетовый, оранжевый, а также — сине-фиолетовый, зелёно-синий и красно-фиолетовый (лиловый) («Солнце», Пит Мондриан, фрагмент)



63. Неформализованная цветовая гармония: использована триада — красный, жёлтый, синий, и добавлены ещё два цвета — зелёный и фиолетовый («Композиция», Софи Тойбер-Арп, фрагмент)



64. Неформализованная цветовая гармония: использован контраст — красный, зелёный, и добавлены ещё два родственных цвета — синий и фиолетовый («Композиция», Соня Делоне, фрагмент)