

Часть I

ПРОСТРАНСТВО ПРЕСС-ДИЗАЙНА

Глава 1. Композиция

Слово «композиция» происходит от латинского «compositio», что означает — сочинение, сопоставление, связь. В самом общем смысле композицией можно назвать построение произведения, соотношение отдельных частей (компонентов) которого образует единое целое. Более того, построение целенаправленное, когда расположение и взаимосвязь частей обуславливаются смыслом, содержанием, назначением и гармонией целого. В.А. Фаворский отмечал: «Произведение к цельности зрительного образа будет композицией...».

Композиция отсутствует в хаотическом нагромождении предметов. Отсутствует и там, где содержание однородно, однозначно, элементарно.

И, наоборот, композиция необходима любой целостной структуре, достаточно сложной, будь то произведение искусства, научный труд, фотография, информационное сообщение или организм, созданный природой.

Композиция, благодаря системе отношений всех элементов, способна придать подобной структуре наиболее конкретную зрительную форму, которая наиболее ярко раскроет ее содержание. Композиция понима-

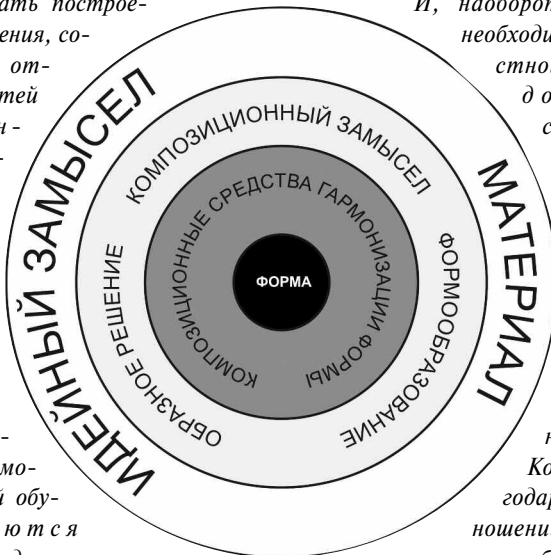


Рис. I-1

ется диалектически: как процесс построения — на основе композиционных законов, принципов и с помощью композиционных средств; как объект восприятия — с точки зрения психофизиологических особенностей восприятия и как результат процесса построения, то есть как завершенное художественное целое.

Творческий композиционный процесс можно рассматривать как материализацию идейного замысла в целостную форму при помощи композиционных построений и средств гармонизации (рис. 1-1).

Сегодня мы являемся свидетелями формирования новой эстетики XXI в. Композиция, давно утвердившаяся как глобальная и общеэстетическая категория, играет в ней роль резонатора и захватывает всё более широкие сферы, и, прежде всего, сферы дизайна.

Выстраивается новое содержание понятия «композиция». Обновление ее средств проявляется в развитии новых приемов работы с формой, в раскрытии новых возможностей традиционных композиционных средств, в акцентировании динамики и пульсирующего характера пространства.

Законы и принципы, средства и приемы композиции сложились в историческом процессе художественной практики и являются в большой степени результатом отражения законов зрительного восприятия.

Законы композиции — это стратегия творчества, направленная на объединение авторского самовыражения и зрительского восприятия в единое целое.

Дизайнерская деятельность также регулируется этими законами. Однако на этом поле происходит определенное замещение категорий. Прежде всего, оно связано с функциональностью. Функция любого дизайнерского творения — быть направленным на конкретного потребителя, приобрести в его глазах определенную ценность, и, наконец, удовлетворять потребительские потребности в течение некоторого срока. Функция играет важную роль при формировании содержательной структуры объекта. Но форма без содержания не просуществует и мгновения — это путь к саморазрушению. Цель композиции в дизайне — создание утилитарно оправданной формы вещи, обладающей содержательной, функциональной и эстетической ценностью.

Функциональность и утилитарность, присущая любому дизайнерскому творению, и, тем более, газетной периодике, постоянно порождали и до сих пор порождают вопросы о правомерности сосуществования понятий «газета» и «композиция». Действительно, до некоторых пор они были понятиями-антиподами. Только в последние

десятилетия прошлого века серьезные сдвиги в технологиях редакционно-издательских и печатных процессов вывели газетное производство на качественно новый уровень, заставили теоретиков всерьез задуматься над природой современного оформления, определить его типологические особенности, разобраться с терминологией, а главное, позиционировать его в ряду аналогичных творческих дисциплин.

Но если продукт нашего труда живет только один день, может быть не стоит уходить в композиционные дебри, а ограничиться лишь простой геометрической компоновкой материала? Разграничить сферы влияния (по принципу «кесарю кесарево...»), размежеваться с композицией и верстать однотипные странички с модульной рекламой?

На эти непростые вопросы ответ, как правило, дает сама жизнь. К счастью, современная практика российской газетной периодики приходит к правильному решению — без знания основ композиционных построений дизайнеру не обойтись.

В основе творчества пресс-дизайнера должно лежать знание законов композиции — они наиболее полно охватывают все структурно-формальные взаимосвязи творческого процесса. Не менее важно



Рис. 1-2. Композиция полос первых печатных изданий была безупречна. Печатники, унаследовавшие богатый многовековой опыт рукописной книги, создавали поистине печатные шедевры. Ограниченные скудным техническим арсеналом, они умело использовали законы, средства и приемы композиции. Фронтиспис «Апостола» Ивана Федорова. 1564

знать и использовать в своей творческой деятельности средства и приемы композиции. Понимание общих закономерностей создания композиционного произведения поможет сделать работы более выразительными, но это — вовсе не самоцель, а лишь средство, помогающее достигнуть успеха.

Композиция часто представляется трудной, несколько таинственной и не всем доступной областью. Однако если мы будем рассматривать ее как способ организовывать и направлять определенным образом внимание зрителя и разберемся в средствах, которыми для этого располагаем, нам легче будет стать на твердую почву исполнения конкретных творческих задач (рис. I-2).

Начнем с родового признака композиции — *целостности (целостности)*. Целостность — это неразрывность элементов композиции, подчинённость их единой конструктивной идее. Образно говоря, целостность есть то, что позволяет видеть не отдельные деревья, а лес, слышать не единичные инструменты, а оркестр. Стремление к композиционности, по определению В.А. Фаворского, есть «стремление целно изображать разнопространственное и разновременное в рамках одной композиционной схемы, конструкции».

Закон целостности

Внутреннее единство, целостность композиции возникают в результате соподчинения ее частей. Целостность композиции означает невозможность воспринимать ее как сумму нескольких самостоятельных элементов. *Неделимость композиции* является следствием связи и взаимной согласованности всех элементов композиции.

На практике понятие «неделимости» означает следующее:

- (1) *ни одна часть целого не может быть изъята или заменена без ущерба для целого;*
- (2) *части не могут меняться местами без ущерба для целого;*
- (3) *ни один новый элемент не может быть присоединен к целому без ущерба для целого.*

Полоса должна восприниматься как единое целое, не распадающееся на отдельные элементы. Впечатление единства (целостности) создается благодаря устойчивости ее структуры. Устойчивость структуры в свою очередь определяется взаимной согласованностью содержательных элементов и выражается в такой же устойчивости внешнего оформления (рис. I-3).



Рис. 1-3. Новый дизайн «Ведомостей» дал возможность по-новому планировать пространство в газете, позволил более тщательно структурировать материал, сделать информацию еще более удобной, наглядной и доступной для читателей. При этом изменения не затронули содержания газеты: структура номера, число полос и рубрик не изменились

К вопросу о терминологии. Часто можно услышать выражения: «композиция полосы», «структура полосы», «конструкция полосы». Что грамотно, что нет? Где и в чем различия? Структура, конструкция, композиция — слова, обозначающие семейство родственных понятий.

Структура — это совокупность устойчивых связей объекта, обеспечивающих его тождественность самому себе, то есть сохранение основных свойств при различных внешних и внутренних изменениях, а *конструкция* — это тип структуры с функциональными связями между элементами. Понятие структуры сходно с понятием композиции, но не подменяет его. Структура и тем более конструкция в отличие от композиции не могут, да и не обязаны обеспечивать целостность и завершенность объекта или предмета творчества. Употребляя термин «структура» или «конструкция полосы», мы заранее расписываемся в некой незавершенности, половинчатости нашего творчества. Тем не

менее, все три термина успешно уживаются в газетно-журнальной практике. К структурным образованиям обычно относят содержательные взаимосвязи, а «конструкция» прижилась как обозначение в основном внешнего оформления. Под устойчивостью структуры мы понимаем, прежде всего, наличие необходимых взаимосвязей и соподчиненности как в структуре, так и в конструкции издания.

Понятия «структура», «конструкция» и «композиция» обозначают различные виды соотношения части и целого (различные виды целостности).

Как это применить на практике?

Вначале определяется структура полосы. Выстраивается функциональная модель отношений, порядок следования материалов.

С.И. Галкин указывает, что «функциональная модель основывается на графике публикаций главных разделов и рубрик, называемом обычно сетевым. ... Сетевой график – это каркас тематической и жанровой структуры издания, которая представляет собой порядок размещения основных разделов и рубрик по номерам и в отдельном номере по полосам».

В газете в первую очередь определяется ведущий материал полосы, к нему достраиваются второстепенные. В зависимости от концепции издания приоритет отдается либо текстовым, либо иллюстрационным материалам. Журнальная структура выглядит своеобразнее – материал занимает порой не одну, а две-три полосы. Иерархия здесь проявляется в формировании порядка следования материалов внутри раздела.

Затем определяется внешнее оформление. Оно строится на основе существующей в каждом издании дизайнерской модели. Тем не менее, каждый раз необходимо выявлять его *иерархичность*.

Последовательность верстки материалов должна быть аналогична иерархической структурной лестнице. Разночтения в структуре на этапе макетирования и верстки приводят только к ухудшению конечного результата.

Основные материалы (если их больше одного) размещаются так, чтобы они легко воспринимались читателем. Для этого они не должны соприкасаться или пересекаться, так как один из них будет восприниматься как продолжение другого.

Оформительская подача равнозначных, не объединенных тематически материалов, должна быть оригинальна. Для разделения их

дания, изобразительное пространство и его композиционный центр, равновесие, ритм, контраст, динамику и статику, симметрию и асимметрию, цвет.

Композиционные средства условно можно разделить на несколько групп, исходя из того, какого рода отношения между элементами целого они представляют.

Первая группа – *равновесие, симметрия и асимметрия* – характеризует местоположение элементов относительно оси или центра композиции.

Вторая группа – *пропорциональность, масштабирование* – определяет размерные отношения между частями целого и между частями и целым.

Третья группа – *контраст и нюанс* – указывает на степень различия и на характер различия между частями и элементами.

Четвертая группа – *метр и ритм, динамичность и статичность* – характеризует движение.

К *приемам композиции* можно отнести: передачу ритма, симметрию и асимметрию, равновесие частей композиции, выделение сюжетно-композиционного центра.

Композиционный центр

Начнем с понятия центра композиции. В большинстве случаев оно трактуется как место сосредоточения основных связей между всеми элементами. Как правило, это есть и смысловой центр композиции. Стремясь создать наиболее выразительное произведение, дизайнер должен строить композицию так, чтобы фиксировать внимание читателя на сюжетно важных элементах. При этом входящие в композицию второстепенные элементы должны поддерживать этот центр (рис. 1-5).

Так определяется композиционный центр конкретной полосы, помогающий сразу выявить суть содержания и потому являющийся в смысловом отношении наиболее важным.

При этом не следует ограничивать себя общими правилами, которые можно иногда встретить в книгах (например, о том, что не

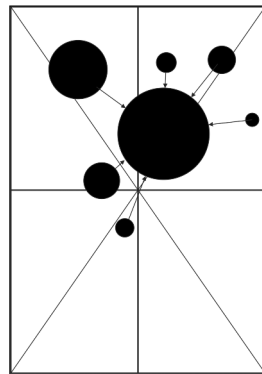


Рис. 1-5. Центр композиции

стоит располагать центр внимания в оптическом центре полосы); надо исходить из реальной задачи. Центром внимания чаще всего бывает иллюстрация или шрифтовая (заголовочная) строка (рис. I-6). Центром композиции может стать и текстовый материал.

Когда иллюстрация является композиционным центром, то она пространственно строится более рельефно, чем подчиненный ей шрифт. Пространство фотографии, как правило, «уходит» в глубину листа (использование в фотографии линейной, воздушной перспективы, активное световое решение и т.п.), но может быть выстроено и «на читателя» (композиции с иллюзией продолжающегося движения). Насыщенность шрифта в обоих случаях должна быть такой, чтобы он композиционно находился в одной плоскости с рамкой иллюстрации (рис. I-7).

Хорошо регулирует глубину снимка обыкновенная полупунктовая рамка. В дизайне ее применение считается хорошим тоном.



Рис. I-6. Композиционным центром материала является, безусловно, иллюстрация. Для ее выделения использованы следующие приемы:

- (1) расположение в визуальном центре композиции;
- (2) светлый легкий стиль заголовка и текстового материала;
- (3) вынос края иллюстрации за верхнюю линию набора;
- (4) большое количество воздуха под снимком — сюжет продолжает развиваться вперед, на зрителя;
- (5) сопряжение направлений взглядов персонажа на обложке книги и героя снимка



Рис. 1-7. Снимок имеет ярко выраженную пространственную глубину. Белый заголовок, контрастируя с темным передним планом и перекликаясь со светлыми зданиями в глубине снимка, еще больше подчеркивает ее

Рис. 1-8. Схема восприятия полосы выглядит примерно так

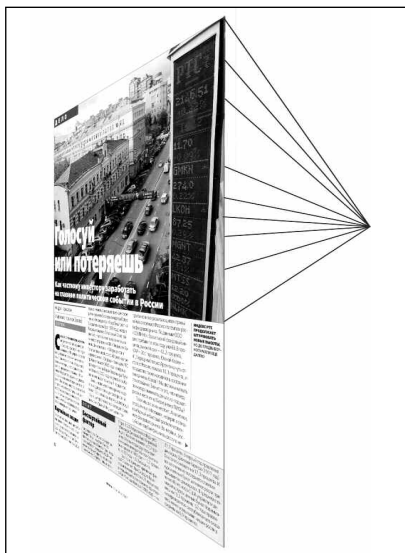


Рис. 1-9. Если же композиционным центром является шрифт, то он должен строиться пространственно более рельефно или его насыщенность должна значительно превосходить насыщенность иллюстрации. Для этого иллюстрацию следует уменьшить в размерах или сделать более плоскостной.

Отсутствие переднего плана сильно уменьшило пространственность снимка, но не победило ее. Иллюстрация и укрупненный заголовок воспринимаются глазом как находящиеся в одной плоскости, они мешают друг другу, претендуя на первенство в композиции. Такой тип компоновки шрифта и иллюстрации приводит к отсутствию целостности композиционного построения и к двойственности восприятия, поэтому в подобных ситуациях всегда бывает полезен сдвиг в сторону большей пространственной глубины одного и меньшей — другого из элементов. В данном случае, исходя из конкретной задачи, нужно работать над дальнейшим уменьшением пространственности снимка (заменить иллюстрацию)



Art-trek

ИМЯ И БЕЗИМЯ
Art-trek на Запад давно перестал быть просто видом киноискусства. Это жанр кинематографа не только популярен — он приносит прибыль. В России же art-trek превращает не лучшие времена. Несмотря на высокую окупаемость, дистрибуторы такого кино у нас не более десяти, площадок для показа в столице и в высшей степени.

Мировой art-trek — это кино в Штатах, которое не только не пошло, но и приносит прибыль. В России же art-trek превращает не лучшие времена. Несмотря на высокую окупаемость, дистрибуторы такого кино у нас не более десяти, площадок для показа в столице и в высшей степени.

ЭКОНОМИКА И БИЗНЕС



В Пермь — это компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов. Компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов. Компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов.

БИЗНЕС-МОДЕЛЬ



В Пермь — это компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов. Компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов. Компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов.

Art-trek

ИМЯ И БЕЗИМЯ
Art-trek на Запад давно перестал быть просто видом киноискусства. Это жанр кинематографа не только популярен — он приносит прибыль. В России же art-trek превращает не лучшие времена. Несмотря на высокую окупаемость, дистрибуторы такого кино у нас не более десяти, площадок для показа в столице и в высшей степени.

Мировой art-trek — это кино в Штатах, которое не только не пошло, но и приносит прибыль. В России же art-trek превращает не лучшие времена. Несмотря на высокую окупаемость, дистрибуторы такого кино у нас не более десяти, площадок для показа в столице и в высшей степени.

ЭКОНОМИКА И БИЗНЕС



В Пермь — это компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов. Компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов. Компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов.

БИЗНЕС-МОДЕЛЬ



В Пермь — это компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов. Компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов. Компания, которую возглавляет Владимир Мухоморов.

Рис. 1-10. Несложно определить, где в этих примерах конструкция нормальная, а где — отзеркаленная, перевернутая. Композиционное равновесие достигается прежде всего взаимоположенностью диагональных линий снимков, и поддерживается уравновешенным положением двух менее активных, но также весомых элементов — заголовком и черной плашкой. В перевернутой конструкции все разрушилось — иллюстрации по-прежнему лежат на диагоналях, но логические связи уже нарушены, параллельное расположение заголовка и плашки не создают равновесия композиции

Характер, размеры и местоположение композиционного центра практически определяют построение композиции в целом, но не меньшую роль играет и правильное расположение отдельных композиционных элементов на полосе относительно центра и друг друга.

Равновесие

Композиционное равновесие — это такое состояние формы, при котором все включенные в нее элементы сбалансированы между собой. Оно неадекватно простому равенству величин, зависит от распределения основных масс композиции относительно ее центра, и, таким образом, связано с характером организации пространства, пропорциями, расположением главной и второстепенных осей, с пластикой формы, с цветовыми и тональными отношениями отдельных частей и целого. Композиционное равновесие легче достигается при проектировании симметричных форм, так как ось симметрии уже создает предпосылки такого равновесия, хотя еще его не гарантирует.

Соблюдение закономерностей композиционного равновесия в дизайне является обязательным требованием.

Основные приемы:

- определение композиционной иерархии структурных элементов;
- определение и оптимизация веса этих элементов в оформлении;
- использование правила рычага;
- использование правила весов.

Отсутствие равновесия воспринимается как конфликт, а наличие равновесия как снятие этого конфликта, как примирение перцептивных сил. Равновесие возникает в результате взаимодействия двух или нескольких компонентов с полями изобразительной плоскости. Из этого следует, что, во-первых, если полей нет и элементы расположены на бесконечной плоскости, говорить о равновесии бессмысленно. И, во-вторых, сочетание элементов будет уравновешенным при одних положениях относительно полей и не будет — при других.

В соответствии с взаиморасположением элементов относительно полей выделяют горизонтальное, вертикальное и диагональное равновесие. Равновесие по *горизонтальной* оси полосы отнюдь не означает, что оно имеет место и для вертикальной оси. У равновесия по *вертикали* другая природа, она связана с наличием гравитационных сил. В этом смысле всякая конструкция имеет верх и низ и может быть уравновешена только в этом ее положении (рис. I-10).



Рис. I-11. На первый взгляд композиционное равновесие не достигнуто. Снимок на левой полосе имеет четко выраженную фронтальную перспективу, иллюстрации на правой полосе тоже не взаимосвязаны — палец главного персонажа указывает вперед и вверх, а ракета на верхнем снимке перспективными линиями уходит вдаль.

Начертим основные направления движения. Очевидно, что диагонали снимков на правой полосе пересекаются. А если еще обратить внимание на рабочего, шагающего перед ракетой «из кадра», станет понятным, что и движения в обоих снимках уравновешены и направлены в одну сторону — ракета движется на зрителя. На левой полосе равновесие создается благодаря использованию «колодца» — белое пространство придает текстовому материалу активную диагональную динамику

Нижнюю часть конструкции обычно делают более тяжелой, светлую фотографию на полосе газеты или журнала размещают над темной, а не под ней.

Гораздо сложнее достичь *диагонального* равновесия. В таких случаях необходимо использовать не одно-два, а целый комплекс композиционных средств (рис. I-11).

Физическое, реальное равновесие и равновесие зрительное часто не совпадают. Застывший в прыжке спортсмен на снимке может быть зрительно (композиционно) уравновешен, хотя о реальном равновесии в этот момент не может идти и речи.

Стремление к равновесию вызывается нашим неосознанным желанием обнаружить в компоновке фигур определенную организацию, необходимую для комфортного восприятия, организацию ясную и, прежде всего, устойчивую, то есть не случайную. Компоненты закреплены на своих местах, ни один не выказывает желания изменить свое положение на более стабильное — это и есть необходимое глазу равновесие.

Вес

Всякое тональное или графическое «пятно» на полосе обладает своей силой, «весом», который зависит не только от его размеров и насыщенности, но и от структурной значимости. Так, у серого текста мелкого кегля — вес наименьший, а у первополосной иллюстрации или заголовка — наибольший. Но тот же серый текст с определенным контентом может в некоторых случаях «перевесить» иллюстрацию.

Вес зависит от месторасположения оформительского элемента. Элемент, находящийся в центре композиции или близко к нему, либо расположенный на вертикальной оси, проходящей по центру композиции, весит меньше, чем элемент, находящийся вне основных линий структурного плана (рис. I-12 а,б,в).

Предмет верхней части композиции тяжелее того, что помещен внизу, а предмет, расположенный с правой стороны, имеет больший вес, чем предмет, расположенный слева.

Вес изображаемого элемента возрастает пропорционально его расстоянию от центра равновесия. Он зависит также от размеров объекта. При прочих равных условиях предмет больших размеров будет выглядеть тяжелее. Предмет светлый — легче, чем темный, а прозрачный еще легче. Что касается цвета, то теплые цвета тяжелее

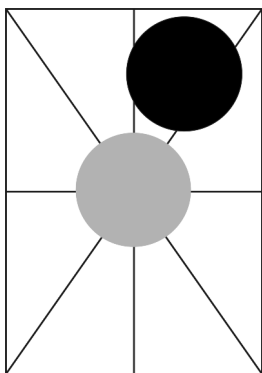


Рис. I-12a

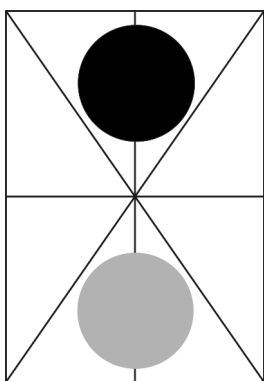


Рис. I-12б

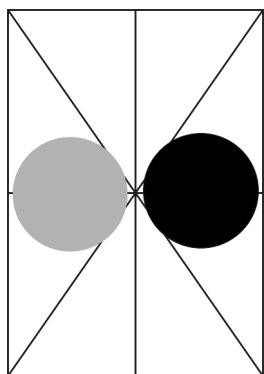


Рис. I-12в

холодных, а яркие — тяжелее, чем темные или разбеленные. Чтобы взаимно уравновесить друг друга, площадь черного пространства должна быть несколько большей, чем площадь белого пространства. Частично это является результатом эффекта иррадиации, который заставляет яркую поверхность выглядеть относительно большей.

Кроме того, компактность, то есть степень, с которой масса концентрируется вокруг своего центра, также влияет на ощущение веса. Вес любого значимого элемента композиции, является ли он частью скрытого структурного плана или видимым объектом, притягивает другие элементы, расположенные по соседству, и навязывает им определенное направление (рис. I-13).

Наиболее весомые «пятна» — акценты — размещаются на плоскости полосы с таким расчетом, чтобы они уравновешивали друг друга. Существует *три основные схемы уравновешивания «пятен»* — «диагональ», «треугольник», «круг». По воображаемым контурам этих схем движется глаз читателя. Часто дизайнеры прибегают к нарочитому выпячиванию диагональных построений (рис. I-14).

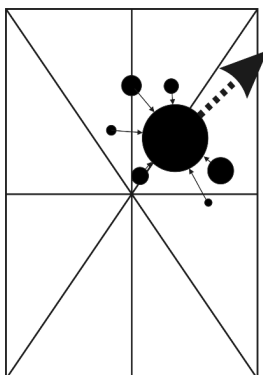


Рис. I-13

Это делается для усиления экспрессивности восприятия. При этом используют образующие элементы фотомонтажа или коллажа. Это может быть часть иллюстрации, поданной «в обтравку» (например, длинная стрела подъемного крана).



Рис. I-14. Нарочитое подчеркивание диагональных построений

Рис. I-15. В данном случае разворот формально уравновешен. Взгляд читателя следует по воображаемой дуге, соединяющей заголовок, иллюстрацию и выворотку на правой полосе, т.е. — расседоточивается по всему развороту. При этом внимание рассеивается, восприятие ухудшается



Рис. I-16. Уберем отвлекающий элемент. Теперь статья будет воспринята с самого начала. Можно гарантировать внимательное прочтение по крайней мере левой полосы



Иногда оформителю более выгодно сознательно отступить от принципа равновесия, намеренно «перетягивая» взгляд читателя в сторону какого-нибудь сильного «пятна» (рис. I-15, I-16).



Рис. I-17. Композиционный центр располагается, как правило, на оптической оси, слева и справа размещаются два взаимноуравновешенных материала. Правилom весов пользуются преимущественно в газетах



Рис. I-18. Левая выключка тяжелого заголовка сообщает уравновешенной композиции напряженность, подчеркивая тем самым драматизм описанных событий

Равновесие может быть симметричным и асимметричным. *Симметричное* равновесие достигается такой расстановкой элементов, при которой массы одинакового «веса» располагаются на равных расстояниях от оптического центра. Этот принцип лежит в основе правила весов. Композиция при этом производит впечатление основательности, спокойствия (рис. I-17).

Треугольник, лежащий в основе правила Весов, также может быть симметричным равнобедренным либо асимметричным.

Более динамичный и выразительный характер придает композиции, построенной по правилу Весов, *асимметричное* равновесие, когда одна из тяжелых масс расположена не по центру, а несколько сдвинута (рис. I-18).

Особенно нелегко бывает создать уравновешенную композицию полосы, состоящей из иллюстраций разного формата и разной тональной насыщенности. Дизайнеры обычно избегают столкновения двух конкурирующих по «весу» иллюстраций, поскольку это вызывает у читателя колебания в выборе главного объекта. Лучше разводить их в разные концы композиции — тогда колебания отпадут. Конечно, это не относится к тому случаю, когда оформитель намеренно сталкивает две главные иллюстрации.

Кроме того, сложно бывает уравновесить разные по технике исполнения иллюстрации: например, фотографию и рисунок. Тут надо тщательно учитывать «вес» иллюстраций, зависящий от силы контрастности и насыщенности тона.

Цвет и размер

Если в композиции есть цветные элементы, они должны быть уравновешены не только в массе всех элементов, но и между собой согласно принципам цветовых контрастов. При этом самой распространенной ошибкой является формальное равновесие, когда цветом выделяют второстепенные детали, что наносит ущерб функциональности и эстетичности оформления.

Цвет может существенно влиять на такую характеристику как «вес» элемента. Чем контрастнее цвет элемента на фоне его окружения, тем он заметнее и тем кажется больше. И наоборот, если контраст между объектом и фоном слишком мал, границы его становятся трудноразличимыми и субъективно он воспринимается иным, чем на самом деле. Так, теплый цвет делает элемент более активным, и, следовательно, большим по субъективному размеру; холодные цвета, наоборот, отдаляют объект и уменьшают его весовые характеристики.

Правило рычага

Центр равновесия редко кажется расположенным посередине между двумя объектами — обычно он смещен в сторону того, который кажется нам тяжелее и компактнее (рис. I-19).

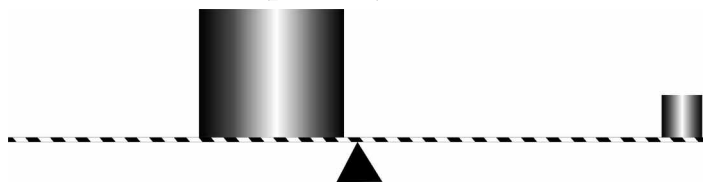


Рис. I-19

Темами и тоном



Иван Бондарев, главный редактор «Аргументы и факты», рассказывает о том, как в журнале удалось избежать перегруженности информацией и сохранить баланс между текстом и изображениями.

«В журнале есть два основных блока: фотосюжеты и текстовые материалы. Мы стараемся выдерживать баланс между ними, чтобы читатель не чувствовал себя перегруженным. Для этого мы используем различные приемы: например, выносим заголовки и подзаголовки в отдельные блоки, что помогает структурировать информацию. Также мы уделяем внимание визуальной составляющей, используя качественные фотографии и инфографику, которые не только украшают страницу, но и помогают лучше понять материал».

Рис. I-20. Пример уравнивания композиции с помощью правила рычага. Массивный тяжелый пейзаж на левой полосе при помощи визуализированного центра баланса (нижний снимок) приобретает диагональное равновесие с более легкой фигурой музыканта, отнесенной к краю правой полосы

Или тема, или тон



Александр, редактор «Аргументы и факты», рассказывает о том, как в журнале удалось избежать перегруженности информацией и сохранить баланс между текстом и изображениями.

«В журнале есть два основных блока: фотосюжеты и текстовые материалы. Мы стараемся выдерживать баланс между ними, чтобы читатель не чувствовал себя перегруженным. Для этого мы используем различные приемы: например, выносим заголовки и подзаголовки в отдельные блоки, что помогает структурировать информацию. Также мы уделяем внимание визуальной составляющей, используя качественные фотографии и инфографику, которые не только украшают страницу, но и помогают лучше понять материал».

Три литра пенного напитка за вечер — суицид для любого жителя Мюнхена. Впрочем, истина не в пиве, а в общини!

Мюнхенский закон о пиве, известный как «Пивной закон», является одним из самых строгих в мире. Он регулирует производство и продажу пива в городе. Согласно закону, пивоварение должно осуществляться только в общинах, и каждый гражданин имеет право открыть свое пивное заведение. Этот закон не только защищает традицию пивоварения, но и способствует развитию местной экономики и созданию рабочих мест.

Рис. I-21. Во многих случаях центр баланса выгодно визуализировать, сделав его активным участником композиционных отношений. Для этого достаточно поместить неподалеку от предполагаемого центра баланса некий третий объект, с другим «весом», — центр моментально сместится и «прилипнет» к этому новому объекту. Усиление визуализации центра баланса — насыщенный врез переместился ближе к центру

Темами и тоном



Иван Бондарев, главный редактор «Аргументы и факты», рассказывает о том, как в журнале удалось избежать перегруженности информацией и сохранить баланс между текстом и изображениями.

«В журнале есть два основных блока: фотосюжеты и текстовые материалы. Мы стараемся выдерживать баланс между ними, чтобы читатель не чувствовал себя перегруженным. Для этого мы используем различные приемы: например, выносим заголовки и подзаголовки в отдельные блоки, что помогает структурировать информацию. Также мы уделяем внимание визуальной составляющей, используя качественные фотографии и инфографику, которые не только украшают страницу, но и помогают лучше понять материал».

Рис. I-20. Пример уравнивания композиции с помощью правила рычага. Массивный тяжелый пейзаж на левой полосе при помощи визуализированного центра баланса (нижний снимок) приобретает диагональное равновесие с более легкой фигурой музыканта, отнесенной к краю правой полосы

Или тема, или тон



Александр, редактор «Аргументы и факты», рассказывает о том, как в журнале удалось избежать перегруженности информацией и сохранить баланс между текстом и изображениями.

«В журнале есть два основных блока: фотосюжеты и текстовые материалы. Мы стараемся выдерживать баланс между ними, чтобы читатель не чувствовал себя перегруженным. Для этого мы используем различные приемы: например, выносим заголовки и подзаголовки в отдельные блоки, что помогает структурировать информацию. Также мы уделяем внимание визуальной составляющей, используя качественные фотографии и инфографику, которые не только украшают страницу, но и помогают лучше понять материал».

Три литра пенного напитка за вечер — суицид для любого жителя Мюнхена. Впрочем, истина не в пиве, а в общини!

Мюнхенский закон о пиве, известный как «Пивной закон», является одним из самых строгих в мире. Он регулирует производство и продажу пива в городе. Согласно закону, пивоварение должно осуществляться только в общинах, и каждый гражданин имеет право открыть свое пивное заведение. Этот закон не только защищает традицию пивоварения, но и способствует развитию местной экономики и созданию рабочих мест.

Рис. I-21. Во многих случаях центр баланса выгодно визуализировать, сделав его активным участником композиционных отношений. Для этого достаточно поместить неподалеку от предполагаемого центра баланса некий третий объект, с другим «весом», — центр моментально сместится и «прилипнет» к этому новому объекту. Усиление визуализации центра баланса — насыщенный врез переместился ближе к центру

Рис. I-20. Пример уравнивания композиции с помощью правила рычага. Массивный тяжелый пейзаж на левой полосе при помощи визуализированного центра баланса (нижний снимок) приобретает диагональное равновесие с более легкой фигурой музыканта, отнесенной к краю правой полосы

Рис. I-21. Во многих случаях центр баланса выгодно визуализировать, сделав его активным участником композиционных отношений. Для этого достаточно поместить неподалеку от предполагаемого центра баланса некий третий объект, с другим «весом», — центр моментально сместится и «прилипнет» к этому новому объекту. Усиление визуализации центра баланса — насыщенный врез переместился ближе к центру

Наиболее динамично и интересно выглядят именно те композиции, в которых баланс достигается равновесием тяжелого «ядра» и асимметрично расположенной, менее плотной «периферии» (рис. I-20, I-21).

Довольно трудно уловить момент, когда третий объект, удаляясь от исходного центра равновесия, перестанет перетягивать центр на себя и превратится из «оси» в один из «рычагов» системы.

В более сложных случаях центры равновесия различных (шрифтовых, тональных и т.п.) групп элементов могут вообще не совпадать. При этом смещение центра одной группы (скажем, шрифтовой) должно компенсироваться противоположным смещением другой, а свойства групп должны быть композиционно связаны между собой.

При балансировке всей страницы и любого ее участка надо обязательно принимать во внимание силу тяжести. Центр равновесия композиции логично уподобить центру массы тела — это позволяет понять, почему некоторые композиции кажутся нам легкими и воздушными (центр масс у них смещен вверх относительно геометрического центра), а другие тяжелыми (центр масс внизу) (рис. I-22).

Симметрия и асимметрия

Это одно из краеугольных свойств композиции. Понятие «симметрия» употребляется в двух значениях. В одном смысле симметричное означает нечто пропорциональное; симметрия показывает тот способ согласования многих частей, с помощью которого они объединяются в целое. Второй смысл понятия — равновесие.

Симметрия — средство придания устойчивости. Заключается в создании равновесия тождественных частей.



Рис. I-22. Несмотря на весомую иллюстрацию и насыщенный заголовок, композиция воспринимается как легкая

Основные приемы симметрии:

- структурная и оформительская равнозначность;
- структурное и оформительское сопоставление;
- статика;
- декоративность оформления.

Предельный случай симметрии — полная (зеркальная) симметрия, когда одна половина композиции является зеркальным отражением другой.

Можно по-разному относиться к зеркальной симметрии: и как к идее постижения красоты и совершенства, и как к вульгарности, отсутствию вкуса. Но стремление к полной симметрии заложено в природе человека. По наблюдениям психологов, симметрия может вызывать у нас прямо противоположные чувства: раздражение и покой, подавленность и свободу, равнодушие и восторг. В редакционной практике к симметричной конструкции прибегают в нескольких случаях:

ТЕЛЕВИДЕНИЕ **МЕНЮ**

Проба голоса



«К сожалению, у нас в стране очень любят петь. Все начинается с караоке, а заканчивается видеоклипом собственного производства. Вот мы и свами тут разговариваем, и в это же самое время — гарантирую! — кто-нибудь чей-нибудь видеоклип снимает» — сетует генеральный директор MTV Россия Леонид Юргалс в интервью «Итогам»

Саша Тихонова
Специальный корреспондент
17.01.2011

Видеоклип — это не только способ привлечь внимание к своему творчеству, но и способ заработать. В России это особенно актуально, ведь клипы часто становятся основой дохода артистов. Леонид Юргалс, генеральный директор MTV Россия, рассказывает о том, как это работает в нашей стране.

— В России клипы зарабатываются?

— Да, конечно. В отличие от Европы, где клипы часто снимаются на деньги лейбла, в России артисты часто снимают клипы самостоятельно. Это может быть как коммерческим проектом, так и творческим экспериментом. Главное — привлечь внимание аудитории.

— Как это происходит?

— Сначала артист пишет песню. Затем он ищет продюсера, который поможет ему в организации съемки. Это может быть как профессиональный режиссер, так и человек из окружения артиста. Съемка происходит в студии или на натуре. Затем клип монтируется и выкладывается на YouTube или другие видеоплатформы.

— Почему клипы так популярны в России?

— Потому что это самый быстрый способ привлечь внимание аудитории. В России люди очень любят музыку, и клипы становятся частью их жизни. Кроме того, клипы часто используются в рекламе и для продвижения новых артистов.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ **МЕНЮ**

— На недавнем шоу Альфа Дэн

— Альфа Дэн, известный российский артист, выступил на шоу MTV Россия. Его выступление было очень ярким и запоминающимся. Он исполнил несколько песен, которые вызвали бурю эмоций у зрителей. Это показывает, что в России есть талантливые артисты, которые умеют привлекать внимание аудитории.

— Как вы оцениваете ситуацию с видеоклипами в России?

— Ситуация развивается. Видеоклипы становятся все более популярными, и артисты начинают вкладывать в них больше денег. Это говорит о том, что рынок видеоклипов в России постепенно формируется. Однако есть и проблемы, например, низкая конкуренция и отсутствие четких правил игры.

— Какие тенденции вы видите в развитии видеоклипов?

— Видеоклипы становятся все более зрелищными и креативными. Артисты используют новые технологии и идеи, чтобы выделиться на фоне конкурентов. Кроме того, клипы становятся частью общего образа артиста и используются для продвижения его творчества.

108

109

Рис. 1-23. Блок «заголовок+иллюстрация» на левой полосе симметричен блоку снимков на правой. Можно сказать, что полосы находятся в равновесии. Это — верное, но неполное суждение о данной композиционной схеме. В чем отличие симметрии от формального равновесия? Благодаря симметрии фиксируются правая и левая части конструкции, акцентируются центр и воображаемая ось. Композиция приобретает устойчивость, равновесие. Симметрия подразумевает равноценность, равновеликость, сходство, но в то же время придает статичность всей конструкции. Несмотря на внутреннюю динамику большинства иллюстраций, композиция воспринимается как довольно вялая и малопривлекательная

1) на полосе публикуются мнения двух или нескольких экспертов, анализирующих одну проблему;

2) редакция сталкивает противоположные мнения двух или нескольких участников дискуссии;

3) для оформления официальных материалов и праздничных полос.

Если понимать симметрию как сочетание симметричного расположения и асимметрии в деталях, то композиции такого рода составляют большинство. При этом в сочетании «*симметрия-асимметрия*» роль организующего начала остается за симметрией (рис. I-23).

Асимметрия – также средство придания устойчивости. Только ее сущность не столь проста и очевидна. Она – в равновесии неравных частей, которое достигается в результате взаимодействия различных композиционных средств – равновесия, контраста, ритма, пропорций и т.п. Асимметрия – самое распространенное средство построения композиции.

Не следует понимать асимметрию как произвольное, случайное соединение неоднородных частей композиции. Действительно, асимметрия – не простое, а пропорционированное неравенство отрезков или плоскостей, не допускающее промежуточных, случайных соотношений (рис. I-24).

Асимметричная композиция в большинстве случаев кажется подвижной, динамичной формой, более приспособленной к передаче материалов контрастных, не связанных друг с другом своим содержанием. В асимметричной композиции отсутствует подобие, поэтому главное в ней легче отделить от второстепенного, больше возможностей для разнообразных дизайнерских решений.

Пропорциональность

Это средство для придания элементам полосы соразмерности и согласованности.

Основные приемы:

- применение при построении полосы геометрических форм с соразмерными пропорциями;
- использование модульной сетки с гармоничными типоразмерами.

Пропорциональность проявляется во взаимодействии элементов оформления с композицией полосы в целом. Выделим линейную и плоскостную пропорциональности. *Линейная* – это пропорции шрифтов и линейных графических элементов оформления,



Рис. I-24. В газетном дизайне без ассиметрии не обойтись

величин кегля заголовка и объема материала, имеющиеся в руководствах по правилам верстки, не устанавливают жестких границ по выбору того или иного значения кегля. Например, первополосный заголовок в формате А3 может изменяться от 36 п. до 96 п. (табл. I-1).

Предпочтения при выборе должны основываться на:

- стиле оформления заголовков, принятым в редакции;
- важности, тематике, объеме материала;
- местоположении на полосе;
- наличии/отсутствии иллюстрации.

| | |
|--------|----------------------------------|
| кг. 48 | Заголовок первого уровня |
| кг. 36 | Заголовок второго уровня |
| кг. 24 | Заголовок третьего уровня |

Рис. I-25. В соблюдении шрифтовых пропорций должна проявляться мера контраста, принятая в оформлении конкретного издания. Данный ассортимент кеглей выбран для меры контрастности 1:2, в других случаях он может быть иным

К плоскостной относятся пропорции текстовых и иллюстрационных материалов.

Пропорции между шрифтами в рамках одной полосы можно разделить на соотношения:

- внутритекстовые;
- заголовочные;
- заголовок/текст;
- заголовок/логотип.

Шрифтовые пропорции регулируются правилами типографики и стилем оформления, принятом в данном издании (рис. I-25).

Часто в газетной периодике можно встретить примеры неоправданного увеличения или уменьшения размеров заголовков. Таблицы соотношения величин кегля заголовка и объема материала, имеющиеся в руководствах по правилам верстки, не устанавливают жестких границ по выбору того или иного значения кегля. Например, первополосный заголовок в формате А3 может изменяться от 36 п. до 96 п. (табл. I-1).

Таблица I-1. Соотношение величин кегля заголовка и формата полосы

| | A4 | A3 | A2 |
|-------------|-------|-------|--------|
| I-й уровень | 36-56 | 36-96 | 48-120 |
| 2-й уровень | 18-36 | 24-36 | 32-48 |
| 3-й уровень | 10-14 | 12-18 | 12-18 |

Плоскостные пропорции зависят от общего стиля оформления и от позиционирования издания. Они проявляются в сочетании контрастных пропорций прямоугольников на полосе или развороте. Геометрические размеры материалов должны быть наиболее ясными, пропорции – максимально гармоничными.

Масштабирование

Регулирует соотношение размерных характеристик элементов и всей полосы. Все элементы полосы должны занимать место, соразмерное их значению в композиции. Несогласованность элементов по масштабу приводит к разрушению композиционных связей.

Основные приемы:

- пропорциональное масштабирование;
- гармоничное масштабирование;
- масштабирование по модульной сетке;
- масштабирование на уровне дизайн-макета.

Масштаб иллюстраций зависит в первую очередь от их тематической значимости и от формата полосы. Если изобразительный элемент имеет самостоятельное значение, его размеры обычно крупнее, чем у иллюстрации, выполняющей служебную роль. Для портрета главного персонажа выбирается наиболее крупный масштаб. Этого же требуют многофигурные изображения.

Размер текстовых шрифтов напрямую не связан с масштабированием и зависит от удобочитаемости шрифта в данной строке. Например, для более длинной строки текстовый шрифт можно укрупнить. Масштабирование регулирует высоту заголовочных шрифтов. Для разных форматов, например, А2 и А4, нужно использовать соответственно разные кегли (см. табл. I-1). Нелепо выглядит заголовок 96-го кегля на полосе А4. Пробельные элементы (исключая постоянные) должны соотноситься с наборными и выдерживаться в определенном масштабе.

Контраст и нюанс

В основе всякой композиции должны лежать контрастные отношения между ее частями.

Контраст — это сильно выраженное различие свойств пространственных форм, данное в их сопоставлении, например, светлый — темный, высокий — низкий, узкий — широкий, большой — маленький. В глобальном значении — это одно из главных, неотъемлемых условий зарождения, существования, развития материи и самой жизни. Контрасты обладают особой силой психологического и эмоционального воздействия на человека при восприятии им произведения искусства или продукта дизайнерской деятельности.

Различают контрасты направления, размера, массы, формы, цвета, структуры. При контрасте *направления* горизонтальное противопоставляется вертикальному, наклон слева направо — наклону справа налево. При контрасте *размера* высокое противопоставляется низкому, длинное — короткому, широкое — узкому. Например, крупное заглавие резко отличается от мелкого шрифта текста, узкий формат набора — от широкого, вытянутый по вертикали материал — от материала, разверстанного по горизонтали и т. д.

При контрасте *массы* визуально тяжелый элемент композиции располагается вблизи от легкого. При контрасте формы «жесткие», угловатые формы противопоставляются «мягким», скругленным.

Смысл *тоновых* контрастов — в различии светлого и темного. Жирные, насыщенные линейки, заголовки, другие активные элементы оформления заметно выделяются на фоне светлого текстового набора и пробелов. В газете ярких контрастов можно достичь при печати дополнительным цветом, который контрастирует с монохромной гаммой, либо наоборот — подчеркнутым использованием черно-белых элементов при полноцветной печати. Не столь часто можно встретить контрастные различия в *конфигурации форм*: прямоугольным формам противопоставляются ломаные, диагональные или округлые очертания.

Контраст, противопоставление — движущая сила композиции. Контрасты характеров, состояний, величин — контрасты близкого и далекого, света и тени, объема и плоскости составляют ту область, от которой зависит энергия, движущая сила, выразительность композиции (рис I-26).

Отсутствие же контрастов, сочетание в композиции подобных друг другу элементов инертно, вяло и порождает серое, скучное творение. Без контраста света и тени, размеров и величин, без контраста цветов человек не видит ни формы, ни объема.

Контрасты — это не только внешнее выражение структурных взаимосвязей. Это своеобразные конфликтные ситуации в композиции,

ВОКРУГ РОССИИ С Ш А

по ЦИТАБАМ

Полицейская академия

Корреспондент «Итогов» побывал в святой святых американского «следственного комитета» — академии ФБР в Квантико

Николай Зимин
СЛЕДСТВИЕ ВЕДУТ

Российские правоохранительные органы obavодятся новшеством — Следственным комитетом в составе Вепрокуратуры. По мнению экспертов, это первый шаг к созданию единого федерального следственного ведомства — аналога ФБР США. «Итоги» выжили, как говорится персонал для такой структуры, побывав в кулуарах кадров Федерального бюро расследований — Национальной академии ФБР в Квантико. Учебный центр, где учатся элита американского сыска, располагается вдали от шума городского, в лесах северной Вирджинии, на территории и платеры сотни гектаров. Это целый город, где все как настоящее, при этом виртуальный уровень преступности бьет мировые рекорды.

Режимный объект

Вобщее-то объект считается режимным, но все-таки не таким закрытым, как, скажем, ЦРУ или АНБ. Так что иногда двери приоткрываются. Полчаса с небольшим едешь от Вашингтона, и мы с гидуаи Филиппом Эдди и Куртом Кроуфордсом стоим на пересечении Бульвара Расследований с улицей Правопорядка и оглядываемся по сторонам. По акуратно построенному гауду традиционо присутствуют олицетворенность. Туда-сюда оуют шумные белки.

— Ничего удивительного, — говорит Курт. — И как тут просятю, 170 гектаров земли, и главным образом леса. Кроме оленей и белок частые гости еноты, опоссумы и прочая живность.

В своем нынешнем виде академия создана в 1972 году, как раз в год смерти отца-основателя ФБР Эдгара Гувера. Строения комплотно структурированы вокруг комплекса имени Томаса Джемферсона. Примерно десюток зданий: три спальных и учебный корпус, библиотека, центр судебно-медицинской экспертизы, конференц-зал на тысячу человек, часовая. Все они соединены между собой засекреченными переходами. Пару лет назад последние комплекс появились небольшие мемориалы из серого гранита и черного мрамора в память о мужестве, силе духа и жертвах тех, кто погиб при спасении жизней других людей: 11 сентября 2001 года, как тасит надпись, выбитая на каждой из четырех сторон памятника. Чуть дальше расположились закрытый тир, вооруженных стрельбище и часовня — для ружейного огня. С другой стороны —





34 **Итоги** 30 июля 2007

Рис. 1-26. Нужного контрастного решения удалось добиться одновременным использованием нескольких композиционных средств: контрастным противопоставлением тяжелого по весу заголовочного комплекса (выворотная рубрика, жирный шрифт заголовка и вреза) и легким серым текстовым набором, пространственно-динамичной композицией ведущей иллюстрации и статичной версткой текстового блока



Рис. I-28. Совсем нелепыми будут выглядеть дальнейшие попытки «косметического ремонта». С целью «обуздания» пространственности дизайнер решил поиграть с оттененным шрифтом. Глубина пространства фотографии при этом не изменилась, зато конструкция заголовка создала новое, активно движущееся на читателя пространство. В данном случае плоскость полосы прорвана выступающим над ней заголовком

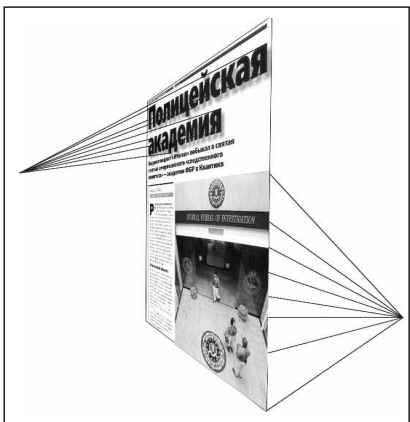


Рис. I-27. Немного изменим конструкцию полосы — укрупним заголовок и размеры основной иллюстрации. Результат — неутешительный. Слишком крупный заголовок вносит деструктивное начало в композицию, разрушая контрастные связи с текстом. Активная перспектива иллюстрации, не поддержанная двумя другими, более спокойными по композиции, прорывает пространство полосы вглубь



Рис. I-29. Композиция развалилась окончательно. Этот пример еще раз подчеркивает необходимость вдумчивого подхода к использованию композиционных средств. Выделяя одно, легко можно разрушить другое

к которым прежде всего приковывается непроизвольное внимание. Это необходимое условие для того, чтобы зритель смог «прочитать» сюжетные ходы изображения. Слабый контраст не привлекает внимания и наоборот — слишком сильный может разрушить ощущение целостности композиции (рис. I-27 — I-29). Мастерство дизайнера проявляется в умелой игре с контрастами.

Контраст — *это продолжение целостности другими средствами*. Если мы уходим от идентичности, то обязательно должны прийти к контрасту — среднего не дано. Роль контрастов в композиции универсальна: они имеют отношение ко всем элементам, начиная с характера структурной и конструктивной идеи и заканчивая композиционным построением дизайнерского творения.

Контраст — *отношение различия однородных свойств*. Ряд подобных элементов объединяется противоположностью признаков. Контраст порождается не просто разностью, несходством, а полярностью, противоположностью родственных свойств.

Контрастные сопоставления форм подчеркивают качественные различия элементов композиционной формы. Контраст способен изменить ощущение от свойств элемента: он будет восприниматься меньше, если рядом с ним разместить больший по размеру, и наоборот — будет восприниматься весомее в окружении более мелких.

С помощью контраста можно выявить и изменить цвет, сопоставляя различно окрашенные элементы: светлые тона на темном фоне выглядят еще более светлыми, а на белом кажутся темнее; серый тон на синем фоне приобретает желтый оттенок, на красном зеленый, на зеленом — красный.

Контрастность элементов формы порождает ее динамичность, ощущение движения в сторону преобладающей величины.

Не следует злоупотреблять контрастом, а тем более выстраивать только на нем всю композицию. Желательно сочетание его с *нюансом* (от франц. *nuance* — оттенок, едва заметный переход) — тонким переходом похожих друг на друга, незначительно отличающихся размеров, форм, красок, пространств. Нюансные соотношения требуют хорошего знания материала и тщательности исполнения. Чаще всего именно на нюансах строится цветовая композиция.

Нюансные отношения — незначительные, слабо выраженные различия элементов по величине, кеглю, цвету, расположению в пространстве полосы. Как средство композиции нюанс может

проявляться в пропорциях, ритме, цветовых и тональных отношениях. Нюанс — отношение, при котором сходство выражено сильнее, чем различие. Восприятие различных степеней нюанса позволяет ощущать плавность переходов между элементами, сходство и различие их характеристик.

Контраст подчеркивает полярные свойства форм, делая их более впечатляющими; нюанс, напротив, сближает несхожее, сглаживает различия. Контрастные и нюансные отношения создают *оптические иллюзии*, которые улучшают восприятие композиции. Вертикальная составляющая кажется нам меньше горизонтальной, даже если их размеры равны. Геометрическая фигура, вписанная в более крупную, кажется заметно меньше, чем равная ей по размеру, но соседствующая с более мелкими. Контраст делает форму заметной, выделяет ее среди других.

Контраст не беспределен. В какой-то момент физически измеримая разница в величине объектов перестает соотноситься с психологически воспринимаемой степенью контраста.

Для выяснения масштабов реально допустимой контрастной разницы — *меры контраста* — проведем очередной опыт. Рассмотрим взаимодействие двух

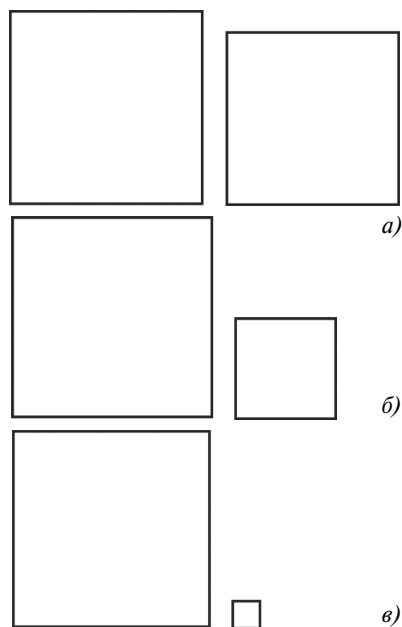


Рис. 1-30. (а) Размеры двух квадратов отличаются незначительно, какого-либо осмысленного отношения между фигурами не возникает — расхождение производит скорее впечатление ошибки или неаккуратности. Столь близких размеров следует избегать

(б) Уменьшаем правый квадрат. В какой-то момент приходит ощущение, что мы избавились от неприятного «дребезжания» слишком близких размеров. Нам удалось достигнуть чисто того максимально выраженного контраста

(в) Еще больше увеличиваем разницу в размерах. Контраст снова ослабляется — фигуры начинают терять связь между собой, мы получаем не два контрастирующих квадрата, а, скорее, точку рядом с безразмерной плоскостью или, во всяком случае, фигурой настолько большой, что ее форма (с точки зрения мелкого квадрата) не распознается с первого взгляда

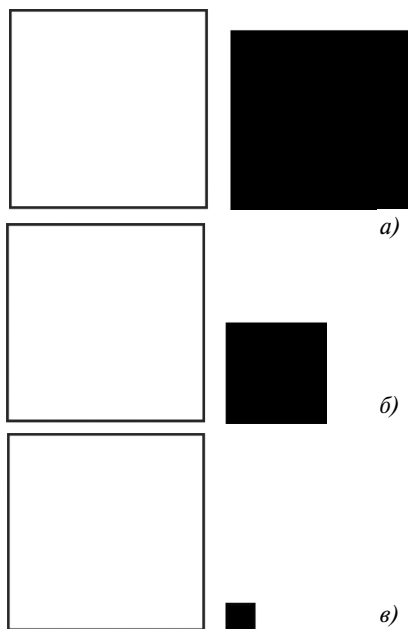


Рис. 1-31 а,б,в. Изменение контрастности по двум параметрам

квадратов. При всех прочих одинаковых параметрах будем изменять только один – размеры фигуры (рис. 1-30 а,б,в).

Мера и ее отсутствие очевидны. На этом контрапункте построена фабула известной басни И. Крылова «Слон и Моська».

Усложним вводные характеристики опыта – теперь правый квадрат будет изменяться по двум параметрам – плоскостным размерам и насыщенности (рис. 1-31 а,б,в).

Очевидно, что наши ощущения от взаимодействия или противостояния фигур не изменились – как и в предыдущем варианте, в первом варианте чувствуется то же самое «дребезжа-

ние» размеров, в последнем – отсутствие связей. Наиболее предпочтительным представляется средний вариант.

Контраст, таким образом, есть в первую очередь отношение *связи*, а не противопоставления, и с потерей общих черт между объектами исчезает и всякое подобие контраста.

Контраст – различие однородных свойств. Введение второго параметра (в нашем примере – тон) не всегда приводит к положительному результату.

Контрастирующие объекты должны быть объединены *композиционно*. Этим формообразующий контраст отличается от случайного столкновения несвязанных черт.

При постепенном углублении различия между объектами по одному аспекту – размеру – можно найти некую промежуточную точку, в которой степень контраста максимальна. Ее можно определить как меру контраста. Каждое издание в процессе практики вырабатывает свою меру контраста. Она может выражаться пропорциями 1:3, 1:4, но могут быть и другие – более или менее контрастные взаимоотношения – все зависит от структурных и композиционных

установок модели издания. Мера контраста диктуют, кроме того, специфика полосы или разворота, необходимость их выделения на фоне остальных страниц. Исключительность события или проблемы, о которых сообщает издание, также заставляет оформителей прибегать к повышенной контрастности.

Особого рода контраст существует между текстовыми и изобразительными материалами. Очевидная разница в способе передачи информации приводит к тоновым, размерным, конфигурационным и иным отличиям иллюстраций от текста.

Стремление применить как можно больше контрастных средств, выделив каждый элемент полосы, приводит обычно к печальному результату. Сегодня это характерно для многие деловых изданий, особенно журнальных. Неоправданно жирные заголовочные шрифты или полужирные начертания, используемые в качестве выделительных в сочетании со светлыми текстовыми начертаниями должны, по мнению оформителей, создавать сильный контраст на полосе.

Как добиться наибольшего эффекта в применении контрастов?

Размерные контрастные отношения устанавливаются между соизмеримыми величинами — шрифтами, шириной и высотой колонок, модульными блоками. Чтобы добиться контраста в тексте, полезно запомнить следующие правила:

- (1) не использовать в пределах одной полосы текстовые шрифты соседних размеров, например, основной — 9-й кегль, дополнительный — 8-й или 10-й. Минимальная контрастная разница — две кегельные ступени. То же относится и к заголовкам в пределах одной полосы — одна ступень разницы (допустим, 36-й и 42-й кегли) плохо прочитывается глазом;
- (2) не пугаться крупных заголовков — в «шапке» газеты вполне допустимы и 100-е кегли. Только, согласно мере контрастов, степень контрастности других, более мелких элементов, должна быть повышена;
- (3) при использовании разноформатного набора лучше не применять примерно одинаковые по ширине колонки — например, 21/4 квадрата (шестиколонник) рядом с колонкой на 23/4 квадрата (пятиколонник). Для контрастных соотношений лучше

- выбрать схему верстки 6+4 либо 5+3. Стоит обратить внимание на верстку некоторых центральных газет, где оформители добиваются контраста, используя только одну ширину колонки;
- (4) геометрические размеры материалов делать наиболее ясными. В газете к ним относятся квадрат, прямоугольник, соответствующий пропорциям самой полосы, вертикальные прямоугольники с ярко выраженными пропорциями и узкая колонка на высоту всей полосы. Остальные построения аморфны и не контрастны.

Разновидность тоновых контрастов – *контрасты цветовые*. Чтобы добиться яркого контраста, нужно помнить, что:

- основной – черный цвет – создает хороший контраст только с яркими цветами;
- самые сильные цветовые контрасты – контрасты основных и дополнительных цветов. Добавление к ним черного или белого только усиливает контрастность между ними;
- более сдержан контраст холодных и теплых цветов;
- контраст соседних тоновых и цветовых градаций – нюанс;
- нюансных сочетаний можно достичь при сопоставлении оттенков цветов с примерно одинаковым по светлоте серым цветом.

Ритм

Одним из основных приемов композиции является *ритм*. Точно выстроенная ритмическая структура одновременно расчленяет элементы композиции (проявляет действие закона контрастов) и объединяет их (закон целостности). Ритм пронизывает все оформление. Он – в чередовании жирных и тонких штрихов буквы, в игре межсловных пробелов, в соотношениях пропорции полосы (рис. I-32).

Визуально ритм воспринимается глазом как раздражитель, способствующий созданию определенного темпа и направления движения глаза по полосе. Таким образом, активный ритм задает сильное композиционное движение.

Как средство композиции ритм используется в тех случаях, когда его объективно определяют конструктивные особенности макета или когда он сопутствует применению других выразительных средств: тона, цвета и т.п. Активность ритма в композиции зависит от характера проявления этих средств. Если изменения чередований незначительны, ритм будет выражен слабо. Наоборот,

Большинство ведущих европейских банков

Рис. 1-32. Ритмическое чередование штрихов в гарнитуре Bodoni

при остром их изменении ритм может служить главным началом в композиции.

Ритмическое чередование различных ощущений вызывает положительные эмоции. Длительное однообразное состояние или однородные впечатления, наоборот, угнетают психику. Общеизвестно высказывание академика И.П. Павлова о том, что «необходимо переключение групп нервных клеток головного мозга для обеспечения отдыха уставшим клеткам». Таким образом, необходимость смены состояний, впечатлений, напряжения и расслабления и т.д. заложена в биологической природе человека. Аналогичная потребность лежит в основе и другого явления — контраста, связанного с усилением зрительных импульсов в пограничных зонах — чем сильнее импульс, тем резче контрастируют формы. Контраст и ритм — одни из самых сильных выразительных композиционных средств.

Организирующее начало вносят в композицию *метрические и ритмические повторы* элементов. «Ритм для воспринимающего, — пишет специалист в области искусства оформления книги Е.Б. Адамов, — раздражитель особого рода. Он способствует заданному типу движения по форме, направляя его и придавая ему тот или иной темп. Он помогает легче отыскать связи между элементами формы. Он заставляет ощутить цельность художественной формы — монолитность, границы и субординацию ее элементов». Регулярное появление одного и того же элемента или закономерное чередование нескольких

порождает у воспринимающего чувство ритма, организованного движения от одного объекта к другому. Последовательная эволюция заголовка от простого элемента полосы к сложному заголовочному комплексу, включающему целый ряд ритмически повторяющихся элементов — наглядный пример торжества ритмической организации. Ритмические взаимоотношения по аналогии с контрастными возникают только между однородными элементами.

Ритм и метр — понятия взаимосвязанные, но означающие различные степени сложности и вариантности чередований.

К основным признакам ритма относятся:

- изменение величины элементов метрического ряда;
- изменение величины элементов и интервалом между ними;
- изменение величины и числа элементов ряда и интервалов между ними.

В соответствии с этим *повторность* может быть двух типов: статическая (метрическая) и динамическая.

Метрический порядок (метр) — простейшее проявление ритма с характерным повторением одинаковых форм при равных интервалах между ними. Простой пример — кирпичная кладка. Метрическое строение имеют прямая линия и плоскость. Наборная строка,

Рис. 1-33. При оформлении подобных полос дизайнер подстерегает опасность использовать наиболее легкие и неправильные решения. То есть метрические. В данном примере для снижения эффекта простых повторов используются другие выделительные средства — ритм серых плашек подзаголовков, флаговый набор, активная иллюстрация



колонка, заголовочный блок, иллюстрация обладают метрическими признаками. Метр достаточно прост для восприятия. Однако, повторение многих одинаковых элементов создает впечатление монотонности, усыпляющего движения (рис. I-33).

Поэтому при необходимости напечатать большой по размеру материал (на полосу и более) дизайнеры нередко прибегают к разноформатной верстке.

При наличии нескольких ме-

трических рядов композиция приобретает насыщенность и выразительность. Ясность ее достижима за счет четкого контрастного противопоставления одной группы элементов другой. Необходимо, чтобы второстепенные ряды при этом дополняли и поддерживали главные.

Метрический ряд в однородной композиции (фотографии, рисунке), видимый в перспективном сокращении, воспринимается как динамический, так как все элементы ряда (размер, интервал) последовательно уменьшаются.

Живость, динамику композиции придает *ритм*. Ритмические чередования более сложны, они дополняют метрические повторы и, как правило, на них основываются.

Динамические ритмические ряды строятся на основе *прогрессии*. Закономерность ритмического ряда, построенного на арифметической прогрессии, в том, что постоянно сохраняется разность между любыми двумя соседними интервалами. Простой пример – ряд натуральных чисел: 1, 2, 3, 4, 5 и т.д. (рис. I-34).

Геометрическая прогрессия является закономерностью ритмических рядов, в которых величина каждого последующего интервала равна величине предыдущего, помноженного на постоянное

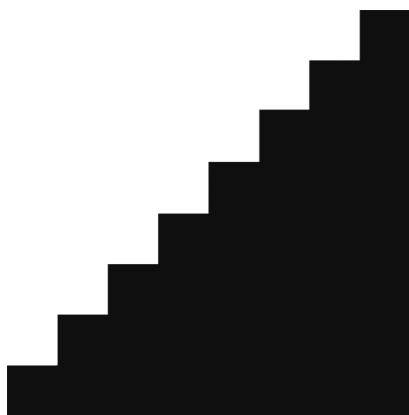


Рис. I-34. Арифметическая прогрессия

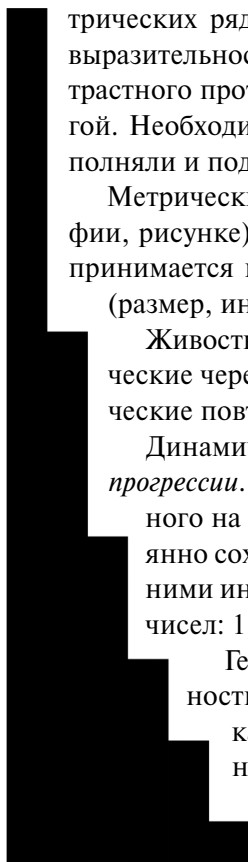


Рис. I-35. Геометрическая прогрессия золотого сечения

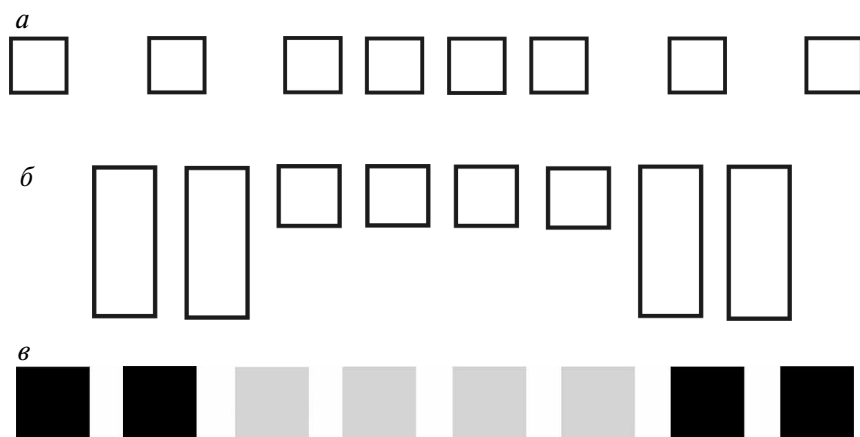


Рис. 1-36. Разная визуализация одного ритма

число. Самая известная из них – прогрессия «золотого сечения» (рис. 1-35).

Метр есть та соизмеримая единица, в рамках которой проявляются ритмические повторы. Ритм применительно к графической композиции представляет собой закономерное изменение характеристик элементов: в определенном порядке могут возрастать их размеры или объемы, усиливаться тоновая или цветовая насыщенность, изменяться интервалы между ними и т. д.

Наряду с величиной повторяющегося элемента важную роль играют интервалы и *светлота* (рис. 1-36 а,б,в). На рис. *а* представлен довольно статичный метроритмический ряд. О наличии ритма свидетельствуют различные интервалы между начальными и конечными элементами ряда. Внести активность в застывшую шеренгу можно, изменив размеры элементов. На рис. *б* ряд приобрел черты динамики, стал более емким, концентрированным. При этом сам ритм, заданный первоначально, не изменился, изменилась только его визуальная форма. Аналогично воспринимается и рис. *в*, где изменение интервалов выражено тоновыми контрастами.

Многое зависит также от протяженности повторяющегося ряда. Если он слишком короткий, то не в состоянии взять на себя организующую роль. Ритмический ряд предполагает не менее четырех-пяти элементов. Три элемента еще не создают впечатления закономерного повтора.

Чтобы композиция была завершенной, используемые в ней метрические ряды должны быть завершены, закрыты. Иначе они выглядят случайными фрагментами целого. Для этого могут использоваться самые различные приемы: размещение на концах ряда элементов, более узких или широких, чем внутри ряда. Крайние элементы ряда могут быть выделены также цветом, фактурой и другими средствами. Например, в журналах в качестве завершающего элемента метроритмического ряда в конце материала часто ставят какой-нибудь графический знак – квадрат, горошину и пр.

Совсем необязательно, чтобы ритм был доминирующим средством ее построения. Он может выступать в связке с другими композиционными средствами: пропорциями, контрастом, симметрией.

Частными проявлениями ритмической закономерности в природе и произведениях искусства являются модуль и симметрия. Метроритмические чередования оказывают заметное влияние на равновесие, а собственно ритм — на другое композиционное средство — динамичность.

Динамичность

Активная и односторонне направленная форма является необходимым условием появления *динамичности*. При равенстве отношений для формы характерна статичность, но при возникновении контраста пропорций появляется динамизм, возникает зрительное движение в направлении большей величины. Например, квадрат создает впечатление статичности, а вертикальный прямоугольник — динамичности. Но стоит прямоугольник положить плашмя, исчезает односторонняя направленность формы, и мы вновь получаем статичную форму.

Динамичность композиционных схем определяется пропорциями наиболее активных форм, а также контрастными и ритмическими отношениями между элементами полосы (рис. I-37, I-38).

Основные приемы создания динамичности:

- активное использование диагональных построений;
- наличие нескольких композиционных узлов;
- подчеркивание свободного пространства перед движущимся объектом (фотография).

Динамичность придает конструкции активность, выделяет ее среди других.



Рис. 1-37. Динамику разворота определяют сразу несколько факторов: тяжелый заголовок в сочетании с крупным черным врезом перетягивают конструкцию влево. Сильным контрапунктом выступают струны виолончели, устремленные по восходящей диагонали вправо. Палочка дирижера, точнее, ее острое — точка баланса, место примирения противоборствующих сил. Пропорции иллюстрации (они приближаются к пропорциям полосы 1:1,42) динамичны. То же можно сказать и о композиции разворота — она не столь точна, сколь контрастна

Рис. 1-38. Изменим пропорции снимка, выбрав квадратный вариант. Конструкция пошатнулась. Основной противовес агрессивному заголовочному шрифту — струны — остались за рамкой кадра. Тяжелая масса заголовка и вреза, более ничем не уравновешенная, разрушает конструкцию, заваливая ее влево. Воздух, возникший на правой полосе, неконструктивен (не несет в себе продолжения силовых линий снимка) — он не в силах противиться разрушению. Фотография, лишенная динамичных пропорций, становится статичной и пассивной. Она больше не играет центрообразующей роли

КУЛЬТУРА



82

КОМПОЗИЦИЯ

Семейные ценности

КУЛЬТУРА

КОМПОЗИЦИЯ

Семейные ценности

«Это же огромная ответственность — обладать такими ценностями... Коллекцию в любом случае пришлось бы продавать. Хуже нет, чем делить наследство, чашки и тарелки, оставшиеся от родителей!» — заявила в интервью «Итогам» Галина Вишневская



83

КУЛЬТУРА



82

КОМПОЗИЦИЯ

Семейные ценности

КУЛЬТУРА

КОМПОЗИЦИЯ

Семейные ценности

«Это же огромная ответственность — обладать такими ценностями... Коллекцию в любом случае пришлось бы продавать. Хуже нет, чем делить наследство, чашки и тарелки, оставшиеся от родителей!» — заявила в интервью «Итогам» Галина Вишневская



83

Рис. I-41. Более сложный пример. Раскрытие темы ценностей — духовных и материальных — требует особого подхода. Использование статички в композиции наилучшим образом выявит глубину проблемы. Сочетание ясно выраженных вертикалей (портрет) и горизонталей (заголовок, врез, иллюстрация) создаст ощущение неторопливости, некой торжественности. Для статичной композиции характерен единый центр, вокруг которого организуется пространство. Здесь им является главный персонаж

Рис. I-42. Представим на месте горизонтальной, повествовательной иллюстрации что-нибудь вертикальное, например, одну из ваз. Характер композиции разительно изменился. Вертикали стали более активными, появилось диагональное движение. Статика уступила место динамике. Но главное, появился новый довольно активный композиционный центр, перетягивающий внимание на себя. Портрет превратился в фон. Дизайнерский замысел разрушен

кругу. Статичность пассивна. Фотоснимки, скадрированные в квадратных или близких к ним пропорциях, утрачивают большую часть внутренней динамики и становятся иллюстрационным материалом. Это обязательно нужно учитывать при работе с конкретной фотокомпозицией. Рассмотрим несколько примеров (рис. I-39 – I-41).

Основные приемы создания статичности:

- отсутствие диагоналей;
- отсутствие свободного пространства;
- статичные фотокомпозиции;
- симметрия, уравновешенность;
- вся композиция вписана в простую геометрическую форму (как правило, квадрат)

Статичность хороша в замкнутой композиции. В открытой композиции оба начала – динамика и статика – должны сочетаться.

Принципы композиции

Лаконичность

Композиция должна содержать лишь те элементы, которые необходимы для донесения читателю существенной информации. Необходимый зрительный акцент на основных композиционных элементах достигается более успешно и экономно путем изъятия лишних деталей, а не только за счет усиления контрастности главных элементов, интенсивности цвета и т.п.

Бесполезно стремиться направить внимание на главные характеристики, если они окружены лишними, не относящимся к ним визуальными раздражителями, мешающими восприятию главного.

Структурность

Каждая автономная часть композиции, занимающая центральное, узловое положение, должна иметь четкую, легко запоминающуюся и дифференцирующуюся от других структуру, отражающую характер данного сообщения.

Обобщение и унификация

Основные формы не следует излишне дробить, включая в них несущественные с точки зрения отображаемой информации элементы; их форма должна быть рационально обобщена. Кроме того, в пределах всего комплекса графических средств композиции символы, обозна-

чающие одни и те же объекты или явления, должны быть обязательно унифицированы – иметь единое графическое решение.

Навигационность

Предполагает наличие необходимого и достаточного числа маркеров – текстовых или графических – для правильной ориентации читателя в иерархии структуры. Основываясь на закономерностях визуального восприятия, навигация своими средствами стремится возбудить внимание читателя в нужном месте полосы, разворота, всего номера.

Использование привычных ассоциаций и стереотипов

При создании композиции должны учитываться устойчивые, привычные ассоциации между символами и обозначаемыми ими объектами и явлениями, а также стереотипные реакции на определенные символы и сигналы. Желательно применять не абстрактные условные знаки, а символы, привычно ассоциирующиеся с соответствующими объектами и явлениями.

Необходимо учитывать также, что слишком натуралистическое, подробное изображение внешнего вида объектов фиксирует мысль наблюдателя именно на внешнем сходстве с объектом и мешает осознанию более существенных с точки зрения представляемой информации признаков данного объекта. Оптимальное соотношение сходства объекта и его символического изображения очень важно.

Признаки состоявшейся композиции

Композиция может считаться состоявшейся, если она целостна:

- по форме;
- по тону;
- по цвету;
- присутствует доминанта, вокруг которой строятся второстепенные элементы;
- композиция уравновешена.