

«Из всех отношений важнейшим для нас является контраст». Если единство и баланс суть условия *sine qua non*, фундамент профессионального дизайна, то контраст — перводвигатель, животворящее начало, душа

Контраст

композиции. Научившись видеть «контраст вокруг нас», вы быстро убедитесь, что именно контрастные отношения лежат в основе производимого впечатления у подавляющего большинства профессиональных работ.

Контраст — это продолжение единства другими средствами. Уходя от идентичности, мы обязательно должны прийти к контрасту — среднего не дано. Разумеется, контраст при таком понимании не может быть только примитивным противопоставлением, лобовым столкновением «черного» и «белого». Как мы скоро увидим, контраст может иметь ступени, оттенки, градации; это не логическая переменная с двумя возможными значениями, а неисчерпаемый, многомерный континуум. Вместе с тем в любом случае существует как нижний предел, за которым вступает в действие запрет на «почти одинаковость» (стр. 153), так и верхняя граница, после которой контраст перерождается в бессвязность и разнობой.

Дизайнер должен уметь варьировать уровень контраста с такой же легкостью, что и кегль шрифта или насыщенность цвета. Разумеется, степень контраста — величина субъективная, и тренированный глаз увидит сложнейшие контрастные отношения там, где непрофессионалу даже само слово «контраст» просто не придет в голову. Однако законы, связывающие общий уровень контраста со степенью противоположности в каждом из аспектов (по цвету, по размеру, по расположению и т. п.), вполне объективны и не слишком сложны. Как тяжи и распорки, отношения единства и контраста дополняют друг друга и позволяют создавать композиции, которые не разлетаются на куски и в то же время не оседают бесформенной грудой.

Одномерный контраст. Ограничимся для начала одним визуальным аспектом — скажем, размером — и посмотрим, как физически измеримая разница в величине объектов соотносится с психологически воспринимаемой степенью контраста между ними.

Если размеры двух квадратов отличаются незначительно (рис. 41, а), какого-либо осмысленного отношения между фигурами не возникает — расхождение производит скорее впечатление ошибки или неаккуратности. Конечно, контекст реальной композиции может до известной степени

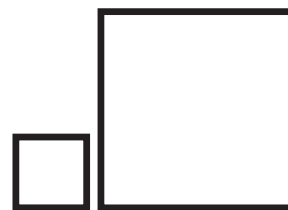
сгладить это ощущение, поддерживая каждый из размеров другими размерами или расстояниями. Однако в большинстве случаев столь близких размеров нужно избегать, особенно для элементов близко расположенных или связанных другими аспектами сходства.

Сделав большой квадрат больше, а маленький меньше (рис. 41, б), мы без труда избавимся от неприятного «дребезжания» слишком близких размеров и получим чистый контраст, максимально выраженный и даже, пожалуй, несколько нарочитый. Наконец, еще больше увеличив разницу в размерах, мы увидим, как контраст снова ослабляется (рис. 41, в) — фигуры начинают терять связь между собой, и мы получаем не два контрастирующих квадрата, а, скорее, точку рядом с безразмерной плоскостью (или, во всяком случае, фигурой настолько большой, что ее форма не распознается с первого взгляда).

Контраст, таким образом, есть в первую очередь отношение *связи*, а не противопоставления, и с потерей общих черт между объектами исчезает и всякое подобие контраста. Важно поэтому отличать формообразующий контраст от простой разобщенности, случайного столкновения несвязанных черт. Образно говоря, контрастирующие объекты должны смотреть пусть и в разные стороны, но вдоль одной прямой.



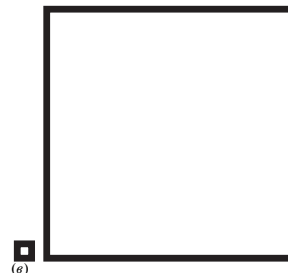
(a)



(б)

Итак, мы видим, что при постепенном углублении различия между объектами по одному из аспектов можно найти некую промежуточную точку, в которой степень субъективного контраста максимальна. Посмотрим теперь, что происходит, когда несходство в одном из аспектов сопровождается различиями в других.

Для этого примера возьмем пару квадратов, окрашенных в максимально контрастирующие цвета — черный и белый (рис. 42, а). Как мы уже знаем (стр. 105), цвет сам по себе — величина многомерная, разложимая на компоненты тона, яркости и насыщенности, причем каждый из этих компонентов по-особому ведет себя при подборе и контрастировании цветов. Чтобы не усложнять пример, я принял за отправную точку контраст только по одному аспекту цвета — по яркости (насыщенность у черного и белого равна нулю, а компонент тона в этих цветах отсутствует).



(a)

Рис. 41 Поиск максимума одномерного контраста



(a)

На черно-белой странице книги контраст этих цветов вполне уместен и не разрывает связь между объектами так, как это делает контраст размеров на рис. 41, в. Тем не менее мы видим, что при равенстве всех остальных аспектов объектов (квадраты одинакового размера) контраст кажется очень резким, примитивным, «плоским». Подобная иллюстрация годится разве что на роль *символа* контраста и немыслима как часть реальной дизайнерской работы.



(b)

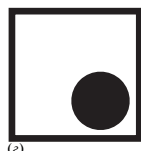
Попробуем сопроводить контраст цвета контрастом размера (рис. 42, б). Что произошло? Общий уровень контраста не повысился в два раза, как можно было бы ожидать; скорее наоборот, контраст стал объемнее, глубже и оттого в нашем восприятии — мягче и определенно *слабее*. Контраст в каждом из аспектов получает теперь оправдание в контрасте другого, и в целом связь между элементами упрочивается.



(c)

Сделаем еще один шаг в том же направлении: добавим к контрасту цвета и размера контраст *размещения*. До сих пор один квадрат стоял слева, а другой справа, — что, конечно, тоже можно счесть «контрастом» (хотя общую горизонталь, по которой выровнены объекты, правильнее всего считать еще одним аспектом их идентичности). По-настоящему мы противопоставим расположение этих двух квадратов, поместив один *внутри* другого (асимметрично, чтобы они не казались одним цельным объектом, — рис. 42, в).

Эту конфигурацию, пожалуй, уже никому не придет в голову назвать «типичным примером контраста»; не читая предыдущего, вы вряд ли вообще догадались бы, что речь на рис. 42, в идет именно о контрасте. Вместо этого мы имеем просто достаточно интересную комбинацию форм, которую уже вполне можно представить себе в роли, скажем, логотипа (стр. 264) или беспредметного декоративного элемента на веб-странице. Выведя контраст за пределы линейного, одномерного противопоставления, мы получили сложную, прочную и в то же время не бросающуюся в глаза связь между элементами.



(d)

Рис. 42 Поиск максимума многомерного контраста

Однако расширять контраст до бесконечности, добавляя все новые и новые аспекты, все же нельзя. Когда у объектов не останется или почти не останется черт сходства, исчезнет и контраст — мы вновь получим пару ничем не связанных, разнородных и не обращающих друг на друга внимания объектов. Так, если заменить в нашем примере внутренний черный квадрат на круг (рис. 42, д), цельность

будет нарушена и впечатление законченности вещи исчезнет. Такая комбинация тоже может встретиться в работе дизайнера, но автору придется уже приложить значительные усилия, чтобы поддержать форму круга и квадрата, связать их с другими элементами и тем самым оправдать различия между ними.

Итак, степень как одномерного, так и многомерного контраста можно варьировать в широких пределах, ища оптимальную величину, достаточно удаленную от крайностей полной разобщенности и «почти одинаковости» и обеспечивающую прочную связь между членами контрастирующей пары. Разумеется, положение этого оптимума зависит от контекста — в отличие от примеров на этих страницах, контраст пары объектов в реальной композиции зависит, пусть и в разной степени, практически от *всех* входящих в нее элементов.

Одно из лучших упражнений для начинающего дизайнера — поаспектный анализ отношений контраста в профессиональных работах. Я приведу здесь лишь один пример. В логотипе сайта www.highfive.com (рис. 43 на цветной вкладке) контраст между «Н» и «5» выражен в цвете (как я уже писал на стр. 112, черный образует прочную контрастную связь практически с любым другим цветом) и текстуре (плоский цвет «Н» противопоставлен фотографической, размытой текстуре «5», стр. 119). В то же время между этими объектами немало общих черт, делающих звучание контраста особенно выразительным, — шрифт, кегль, выравненное расположение.

На это отношение накладывается еще одна контрастирующая пара — надписи «HIGH» и «five», противопоставленные по цвету, шрифту и регистру букв (прописные/строчные) и смещенные друг относительно друга. Собственно говоря, у этих двух элементов черт сходства почти нет, и вместе они держатся только за счет прочной связи «родительской» пары «Н» и «5».



Рис. 43 (см. цветную вкладку, стр. 335)

Давайте теперь разберемся, как ведет себя **Аспекты контраста** при контрастировании каждый из визуальных аспектов в отдельности. Большая часть нужных для этого сведений уже приводилась в разделах, посвященных самим этим аспектам, — даже если там не говорилось о контрасте как таковом, знание свойств и привычек цвета, шрифта, текстуры и т. д. позволит вам без труда догадаться о наилучших

способах контрастирования этих материалов. Здесь (как и при поаспектном анализе принципа единства на стр. 154) я буду поэтому сколь возможно краток.

Форма. Пожалуй, для эффективного контраста это самая неблагоприятная материя. Разница между фигурами, построенными из прямых линий, и фигурами из кривых или дуг окружностей (стр. 97) слишком велика и явно выходит за рамки связующего противопоставления. Вариации же формы в пределах одного из этих двух классов, наоборот, чаще всего раздражают как отступление от полной идентичности (вспомним уже приводившийся пример с прямоугольниками с закругленными углами, стр. 99). Выгоднее, таким образом, оставить за формой роль оплота единства, связующего звена между членами контрастирующих пар.

Некоторое исключение составляют аморфные и при этом размытые, нечеткие объекты, — которые, вводя одновременно и новую форму, и новую (фотографическую) текстуру, образуют с плоскоцветными четкими и прямолинейными фигурами многомерный и потому вполне приемлемый контраст.

Размер. Как мы только что видели, контраст в этом аспекте лучше всего воспринимается, когда разница размеров не слишком велика и не слишком мала. Разумеется, понятия «большого» и «малого» в каждом случае свои, определяемые масштабом композиции и составляющих ее частей.

Расстояние. Этот аспект чаще выступает не как носитель контраста, а как дополнительное осложняющее обстоятельство в контрастных отношениях. А именно, увеличение расстояния (не физического, а воспринимаемого, зависящего от контекста, стр. 79) между объектами затрудняет их «перекличку» и требует поэтому умножения аспектов сходства и ослабления контрастирующих черт. Близкое же расположение усиливает связь и субъективный контраст между элементами (на рис. 42, а контраст кажется таким кричащим отчасти и из-за тесного соседства квадратов), что может потребовать либо «размывания» контраста добавлением новых аспектов противопоставления, либо, наоборот, отказа от контраста в пользу полной идентичности объектов.

Расположение. Выравнивание объектов (стр. 86) есть проявление единства, а не контраста. Контраст

в размещении можно получить, установив либо иерархические отношения вложенности одного в другое, либо противолежащие по диагонали, т. е. без горизонтального и вертикального выравнивания (хотя в последнем случае придется постараться, чтобы пространственная связь между элементами все же чувствовалась).

Цвет. Принципы подбора и контрастирования цветов рассматриваются на стр. 110; здесь я лишь замечу, что замкнутость цветовой вселенной не позволяет достичь такой степени контраста, переходящего в разобщенность, которая возможна, скажем, для размеров. Цвета могут сочетаться хорошо или плохо, но два цвета никогда не будут казаться *абсолютно* чужими друг другу. В мире цвета единство гораздо чаще нарушается не превышением степени контраста, а цветовой пестротой, т. е. использованием неоправданно большого количества цветов.

Текстура. Здесь я могу лишь на новый лад повторить свою анафему материальным текстурам (стр. 120), из которых практически невозможно составить разумно контрастирующее сочетание (разве что воспользовавшись вариациями одной и той же текстуры, отличающимися, например, по плотности элементов поверхности). Почти идеальную — и едва ли не единственно возможную — контрастирующую пару образуют плоский цвет и фотографические текстуры (стр. 119).

Шрифт. Подбор гармонирующих (что прежде всего означает — контрастирующих) друг с другом шрифтов мы подробно обсуждали на стр. 133. Нельзя не отметить, однако, что черты различия и сходства даже в самой тщательно подобранной паре шрифтов гораздо более случайны и нескоординированы, чем это позволительно для осмысленной контрастной связи. Поэтому вполне вероятно, что при внимательном рассмотрении неизбежное «остаточное» сходство любых двух шрифтов будет раздражать, а различия между ними обнаружат свою с трудом терпимую непараллельность (вспомните — «пусть в разные стороны, но вдоль одной прямой»). Я, конечно, несколько сгущаю краски, — но ведь, в конце концов, шрифт по сути своей есть *форма*, а форма, как я только что говорил, не слишком благодарный материал для контраста.

Вот почему вполне логичное стремление поддержать контраст шрифтов другими аспектами — кеглем, насыщенностью, цветом — предстает в новом свете: эти новые аспекты не поддерживают, а скорее *затушевывают* контраст собственно очертаний букв, отвлекают зрителя от возмутительной шрифтовой неодинаковости. Без этих ухищрений, вставка «чужим» шрифтом прямо посередине абзаца безотчетно раздражает, даже если (и *особенно* если!) шрифты выравнены по насыщенности и кеглю.

Даже в отчетливо разных позициях с разным оформлением — скажем, в заголовках и основном тексте — разные шрифты не конфликтуют только тогда, когда каждый из них употреблен в этой роли не эпизодически и, следовательно, может опереться на свою, независимую от шрифта-соперника традицию использования. В логотипах и других небольших композициях, где такой традиции установить невозможно за недостатком места, различных шрифтов следует всеми силами избегать. Если вам позарез нужно по-разному написать два слова в логотипе, пользуйтесь начертаниями одного шрифта и помните, что самая *естественная* вариация начертания есть изменение насыщенности рубленных (стр. 136).