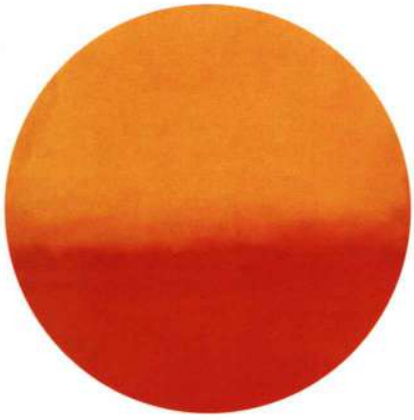
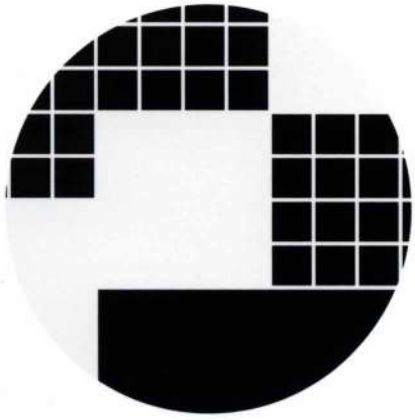
Юрий Гордон

О языке композиции





Издательство Студии Артемия Лебедева

Юрий Гордон

О языке композиции

УДК 7.011
ББК 85.100,50
Г68

Гордон Ю.
Г68 О языке композиции / Юрий Гордон.

«О языке композиции» — сборник эссе известного графика, шрифтового дизайнера и художника Юрия Гордона. Десятки лет дизайнерской практики привели его к мысли о том, что едва ли не все области человеческой деятельности подчиняются единым композиционным законам. В рамках этой теории возможны такие необычные термины, как интерфейс Сикстинской капеллы, силовые точки киноплаката и глубина проработанности шрифта. Однако автор пишет не учебник, а потому не слишком заботится о строгости определений. По собственным словам, он действует описаниями и метафорами. В поле его зрения попадают голова Нефертити, картина Веласкеса, золотое сечение, текстовая выключка и фигура на афише. На множестве примеров он показывает, как «работает» композиция. Выводы непременно покажутся субъективными, а многие — неожиданными или спорными. И с ними действительно спорили, когда книга существовала в виде цикла статей в авторском блоге. В наследство от блога сборнику достались самые важные комментарии первых читателей.

УДК 7.011
ББК 85.100,50

Содержание

Предисловие 7
Глава-шея 11
О деталях 12
Отправка и прием 15
Контрформа в тексте. 17
Максимум Нефертити 18
...и стал пред ним ходить. Перед Диадуменом 27
Это вроде наш амбар, но с колоннами,
или «Круглый» Парфенон 35
Закрой дверь, гофмаршал 41
Вавилонское пленение шариков,
или Перевод с текстового 52
Один, два, три, четыре, пять, шесть, много,
или Где море будем делать? 64
Поймать эксцентрика 73
Центральная композиция —
минимальный повод для контакта 77
ЦК для текста 79
Левый маньеризм 80
Естественная форма существования букв 90
Дрессированный текст, или Выключка кирпичом 96
Неправая правая 102
Текстовый шрифт глазами читателя 104
Маленькие книги с большими именами 106
Две твердыни 118
В начале была рама 124
Композиция пустоты. 128
Борьба сил 139
Что мне Магритт 143
О крепкой композиции: голливудский плакат 152
Свести счеты с сеткой 171
Язык композиции: формула сдвига 201
Продавец пейзажей 202

Иллюстрации, использованные в книге 204

Est in arundineis modulatio
musica ripis.

* * *

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, —
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

И от земли до крайних звезд
Все безответен и поныне
Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянной протест?

Ф. И. Тютчев, 11 мая 1865 г.

Предисловие

Эта книга возникла из сна. Звучит как начало сказки, но применительно ко мне речь идет скорее об устройстве мышления. Самые лучшие идеи, наиболее интересные проекты я сначала вижу во сне или сразу после пробуждения. Таково устройство моей головы. Оно позволяет работать с высокой продуктивностью, не тратя дневное время на обдумывание задач. С вечера забросил в голову входящие — и забыл о них. Утром получаешь готовое, сформулированное решение. Я называю эту методику «встроенная царевна-лягушка». Возможно, человеку аналитического склада такой путь получения информации покажется бредовым, но для визионера (а я отношусь к этой категории) это нормальный рабочий способ.

Накануне вечером я думал о собственных методах композиции. Хорошо бы их сформулировать, потому что они работают и уже много лет позволяют мне решать композиционные задачи максимально быстро и эффективно. С чем и отправился спать.

Проснувшись утром, получил утверждение в виде формулы: *можно создать единую теорию композиции для всех видов человеческой деятельности*. Или, шире, существует единый свод законов, по которым компонуется все, что можно считать скомпонованным. А скомпонованным следует считать решительно все.

Нет никакой разницы между компонованием табуретки, песни, романа, здания оперного театра, товарного знака, костюма для второстепенного персонажа оперы и даже этого предложения. Более того, горный массив подчиняется тем же законам композиции, что и бабочка. Империя скомпонована при помощи тех же инструментов, что коробок спичек. Если мы не видим в чем-то композиции, это не значит, что ее не существует. Скомпонован даже хаос.

Зачем же нужна общая теория композиции?

Если бы удалось объединить, свести к набору принципов все знания в области композиции, накопленные человечеством, от этого выиграли бы все виды деятельности.

Поняв композицию болезни, врач мог бы с большей вероятностью превратить трагедию в драму.

Поняв композицию нищеты и богатства, управляющий мог бы эффективнее воздействовать на перетекание из одной формы существования в другую, более приемлемую.

Поняв композицию толпы, архитектор мог бы построить удобную систему выходов из метро.

Поняв композицию сонета, дизайнер мог бы точнее расставить визуальные акценты в брендбуке.

Сформулировав на общих принципах симфонии компоновку галактики, ученый дал бы режиссеру таймлайн для нового сериала (и наоборот, что забавно).

Можно считать все это набором общих фраз, но сейчас, в шесть утра, на светлую голову, я чувствую внутри себя эту самую общую теорию. Ее вполне возможно создать, и она может принести огромную пользу. Для этого требуется всего-то одновременное усилие и сотворчество людей из разных областей, связанных с композицией. Требуется серия экспериментов, которые позволят сформулировать и использовать единые инструменты композиции в разных видах деятельности.

На сдачу от пришедшей в голову идеи выводится понимание, зачем человеку искусство. Затем, чтобы постигать и развивать в себе способность к композиции, главному человеческому делу.

Самые общие параметры композиции:

— рама;
— таймлайн;
— силовые точки;
— ритм;
— позиция наблюдателя и фокусные расстояния;
— система пропорций;
— гравитация;
— интерфейс (система управления и система передачи команд).

Критерии оценки скомпонованности:

— экономия средств (минимум затраченных средств как критерий качества);
— глубина проработанности;
— живо или не живо (работает — не работает).

Все эти термины надо понимать максимально широко, но так, чтобы они не теряли способности объяснять ситуацию. Например, что есть *рама* скульптуры? Вся ее форма со всех возможных точек обозрения. Если скульптура имеет постамент, он также является частью рамы.

Что есть *таймлайн* здания? Время, необходимое для его постижения путем осмотра, обхода, облета, открывания всех дверей и подъема на все лестницы. Понятно, что таймлайн архитектора отличается от таймлайна пассажира аэропорта, таймлайн дизайнера интерфейса — от таймлайна пользователя, но это одни и те же композиционные системы.

Что такое *силовые точки* картины, романа, заявления о приеме на службу, моста, понятно из названия.

Ритм также присутствует в любой композиции, даже элементарной: один удар по барабану — уже ритм по отношению к тишине, являющейся в данном случае рамой.

Без *наблюдателя* произведение не работает. Но в каждом произведении есть «встроенный» наблюдатель, зритель, читатель, слушатель — это автор. Картины лучше всего смотреть с того расстояния, с которого они были скомпонованы. Это не исключает возможности смотреть иначе, но позиция встроенного наблюдателя — самая информативная.

Фокусные расстояния — точки в пространстве и времени, откуда лучше всего прослеживается работа композиционной машины. Это снайперские гнезда встроенного наблюдателя. Картина может иметь несколько точек фокуса: с одной хорошо виден общий план, с другой лучше всего читаются детали. Для словесного произведения фокус заключен в темпе чтения и понимании интонации. Настроившись на авторскую волну, начинаешь понимать все, о чем говорится, даже раньше, чем разберешь слова.

Система пропорций воспринимается как нечто классическое, даже античное. Между тем пропорции могут быть любыми, не только гармоничными и прекрасными (с определенной точки зрения), но и странными, утрированными, даже безобразными. Для законченной композиции важно, чтобы соединенные вместе детали работали как единое целое. Жираф и муравьед с точки зрения лошади или ежика, скорее всего, уроды. Но для их способа жить такие пропорции подходят как нельзя лучше.

Гравитация работает незаметно до тех пор, пока не попадешь в невесомость. Сила тяготения присутствует в любой композиции, где есть верх и низ. Это касается не только визуальных произведений: звуки тоже взлетают и падают, слова вылетают или их роняют. Гравитация и связанный с ней вестибулярный аппарат заведуют ориентацией в пространстве — реальном, мнимом, вербальном.

Можно ли говорить об *интерфейсе* Сикстинской капеллы? Не только можно, но и хорошо бы его воссоздать — пригодится в организации движения городского транспорта. Направление потоков внимания зрителей сложной композиционной системы похоже на разруливание пробок на дорогах. Интерфейс — это созданные автором инструменты управления композицией, пригодные и для ее восприятия. В некоторых случаях автор делает зрителя пользователем своего произведения — оставляет часть интерфейса открытой. Так возникает интерактивное искусство.

Одно из важнейших качеств композиции — *минимализм*. Талант ищет кратчайший путь к цели. Заяц путает следы ровно столько, сколько нужно, чтоб обмануть лису. Гепард бежит, только когда голоден. Средства должны расходоваться экономно даже при неограниченном бюджете. Минимализм свойствен не только дизайну Баухауса, но и картине Брейгеля. Экономия средств — это строгий их отбор, исключение пустословия.

Глубина проработанности. Где точка, после которой автор должен сказать «стоп»? Когда произведение можно считать законченным? На каком уровне фрактала остановить ветвление? В каких-то случаях работоспособность напрямую зависит от качества шлифовки деталей, если трение принципиально важно. В других максимальная проработанность только вредит, увеличивая время создания вещи и замедляя ее восприятие. Умение вовремя остановиться не менее важно, чем способность придумать.

Живо или не живо — универсальный, на мой взгляд, критерий для оценки композиции. Композиция должна жить. Живет или нет, работает — не работает, грубо говоря, катит — не катит. Качество композиции стоит оценивать не только с эстетической, но и с энергетической, функциональной точек зрения: оживает ли данный мир в данных рамках. Композиция есть оживление, одушевление, анимация, запуск. Скомпоновано — значит, заработало. Горы, например, это не статика, а процесс, и только краткость нашей жизни не дает возможности пронаблюдать его как следует.

Пытаясь оценить вещь только эстетически, мы остаемся рабами существующей системы взглядов. А вдруг мы жюри Салона, а перед нами Ван Гог? Нужно смотреть шире и видеть потоки энергии независимо от вкусовых пристрастий. Однако «заработало» не значит «доведено до конечного совершенства». Двигатель еще можно отлаживать, и не исключено, что его ресурсы окажутся больше или меньше скомпонованных. ■

Утро 3 февраля 2013 года

P. S. Федор Иванович, Вы сказали: «Поет»? Душа и море попали в общую раму. Скомпоновано.

Противоречие снимается изменением позиции наблюдателя. Свобода есть функция интерфейса. Протест есть контрапункт для более широкого поля обзора — заданного, кстати, внутри стихотворения. Читатель по отношению к вопиющему в пустыне — принимающая сторона, и глас находит ответ, пусть и не там, куда был послан.

Глава-шея

Чудесно видеть сны, но так же чудесно просыпаться. То, о чем написано в первой главе, — мгновенное озарение, снимок, фиксация увиденного. Начав писать книгу, я скоро понял, что формулировки как фонари: они освещают небольшой круг, создают впечатление, что здесь светло и понятно. Сеть фонарей освещает платформу, где остановился поезд. Но вот он тронулся — и вокруг опять тьма.

Так и с теориями: они устаревают, как только завершены. Поэтому дальше в книге, занимаясь опытами создания своих композиций или анализом чужих, я решил не пришпиливать каждый раз выводы булавками терминов, а действовать описаниями и метафорами, ловить мысли сетью тегов, показывая предмет с разных сторон, в динамике.

При этом я действую так, будто язык композиции уже создан. Я говорю на нем, добавляя слова по мере надобности. В своей работе (довольно разнообразной) я действительно пользуюсь одними и теми же композиционными приемами и одними и теми же свойствами авторской речи.

Тяну линию пером так же, как тяну с приближением смысла во фразе. Сгущаю барочный шум в завитушках шрифта Барокко Мортале с теми же намерениями, когда во время публичных выступлений произношу несколько абсурдных фраз, непонятных аудитории. Нахожу силовую точку в левой трети картинки точно так же, как ставлю ударное слово в первой (или, наоборот, в последней) трети фразы.

Не всегда соответствия бывают абсолютно точными, не всегда они реализуются в лоб одними приемами, но сходство между вербальными и визуальными высказываниями для меня несомненно. Жаль, что я не занимаюсь музыкой — оттуда тоже можно было бы набрать примеров.

Я бы хотел объяснить самому себе, как это получается, а заодно дать аудитории инструмент для расширения сознания.

Перечитывая снова и снова вступительную главу, я не хочу ее править. Пусть соотносится с телом книги как картина с фильмом, снятым по этой картине. Там сказано главное, то есть «головное». А ниже этой второй главы, главы-шеи, пусть будет корпус текста.

И едем дальше. ■

О деталях

В начальной главе я постарался назвать основные инструменты, помогающие выстроить визуальное (и не только визуальное) сообщение. А теперь начинаю серию рассказов-опытов, цель которых — показать, что такое для меня композиция и почему я выбрал именно ее, а не восприятие предметом своего рассказа.

Темы такие: большое — маленькое, симметрия — асимметрия, фокусное расстояние, точка силы, чет-нечет. Сверху — деталь картинки, сделанной в 2011 году в в Провансе.

Вот она целиком.

Трудно представить идеально чистую брусчатку, но в городке Фейансе такая имеется. Я хотел снять кусочек, чтобы сделать блок-скрин для телефона. Но в тот момент, когда нажимал кнопку, заметил маленький желтый лист рядом с собственной теневой головой. Как раз на него и глядит тень. «Ерунда, фотошоп», — подумал я и не стал переснимать.

Заметьте: картинка выглядит вполне скомпонованной. Тень вошла с левого нижнего угла и движется вправо и вверх. Ее неоконченное движение держит диагональ. В то же время тень попала прямо на стык волн брусчатки, и от нее вверх идет столб каменного покоя. Все эти соображения были у меня уже тогда, на месте. Вот только листок мне казался лишним.

Потом я налаживал телефон. Искал картинку для первого экрана. Нашел эту. Про листок уже думать забыл. Стал компоновать. Экран телефона длиннее и поуже стандартного кадра. Решил, что можно пожертвовать движением вправо, и поставил голову тени почти строго посередине. В результате главной стала вертикаль.

И тут гляжу — что-то царапает глаз. Ему бы, глазу, двинуться вверх, а потом уйти с волной брусков направо, а он цап — и отскакивает куда-то левее.

Что за черт? Листочек.

Поле уменьшилось, связка головы и листка попала в центр силы. При этом голова чуть проскочила мимо главной силовой точки вправо, а лист находится чуть левее и несколько ближе к ней. И — острый — пришпиливает внимание, как булавка в карте.

Теперь картинка рассказывает не о человеке и не о чистой брусчатке. Она о маленьком желтом листке, меняющем не только направление взгляда, но и фокусное расстояние. Потому что маленькую деталь хочется разглядывать вблизи.

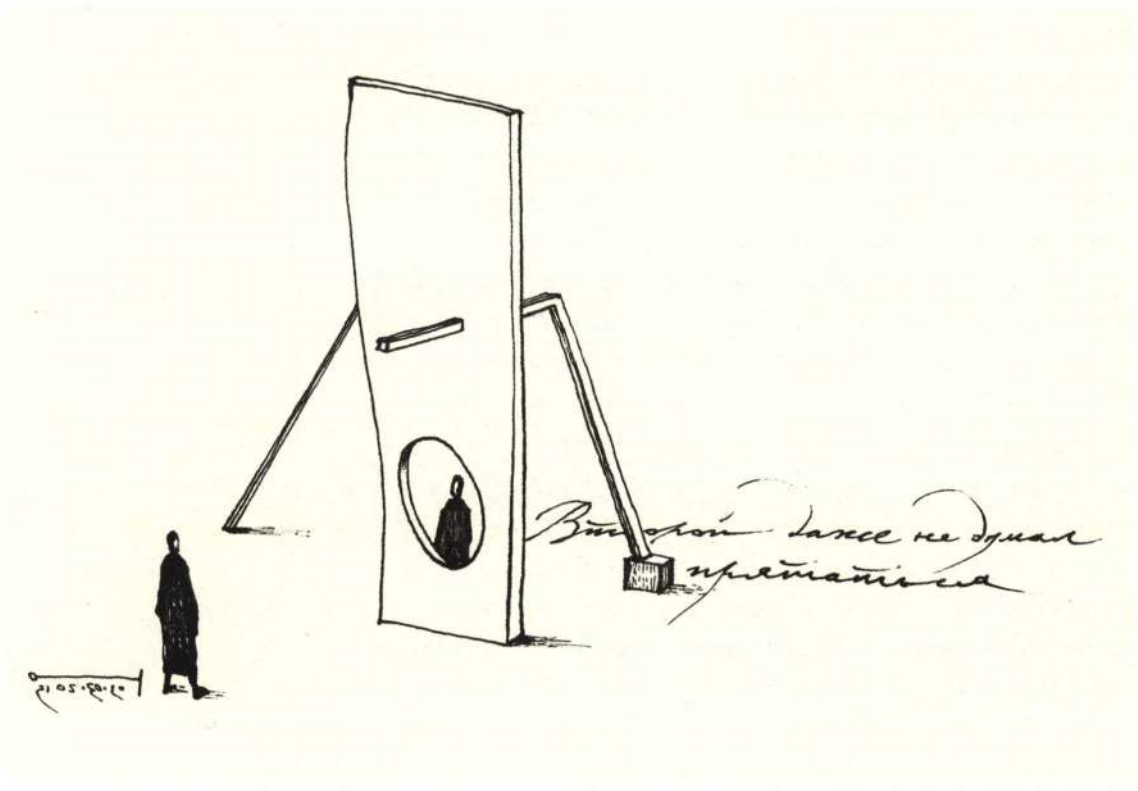
Смотрите: вот я взял и таки убрал наглеца.

Теперь все отлично: полдень, старый камень, бравый парень, похожий на тень от римского памятника, уткнулся пустым теневым взглядом в бруски. Но чего-то не хватает.

Третьей силы.

Потому что, как правило, композиция содержит нечетное число деталей. Четное не имеет острия. ■

P. S. Серия будет называться «язык», а не «теория» композиции. Ну ее, теорию. Да и какой из меня теоретик.



Второй даже не думал прятаться

Почему «язык композиции», а не «язык коммуникации»? Коммуникация состоит из двух фаз: фазы отправки и фазы приема. Отправляющую фазу я называю композицией.

В нее входит не только организация информации, но также средство и способ передачи сообщения. Принимающая фаза — восприятие.

Меня интересует прежде всего передающая фаза. Восприятие — включенный телевизор. Можно не принять сигнал, посланный автором, и коммуникация не состоится. Но произведение-то останется!

Вы приехали во Флоренцию, но утренний капучино оказался не очень, и вот уже купол Брунеллески как-то не слишком впечатляет. Чья это проблема — ваша или купола?

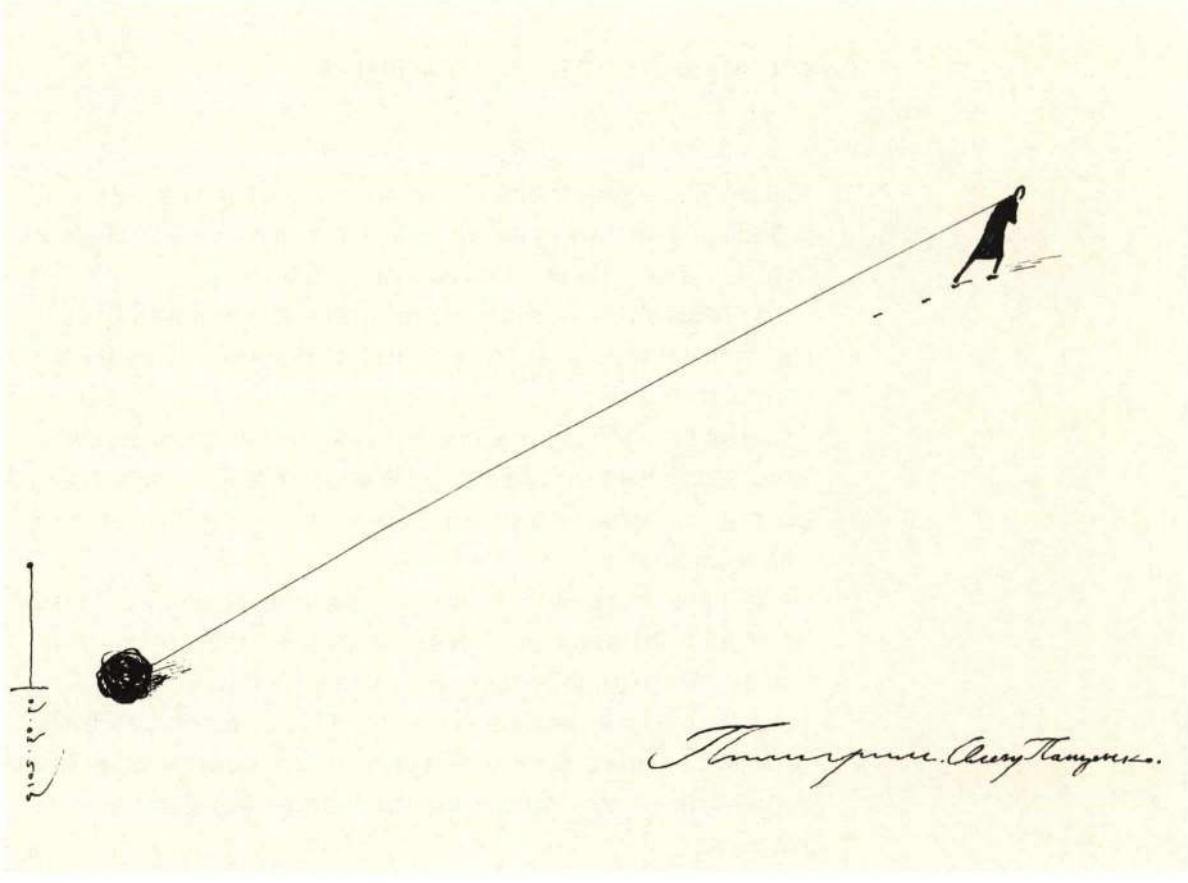
Однако если вы оказались достаточно остроумны, чтоб обругать Санта-Марию дель Фьоре за плохой кофе в «Твиттере», ваше восприятие перестало быть немым. И перестало быть восприятием.

Вы сами стали автором некой словесной композиции, и возможно, ваш твит останется в веках и повлияет не только на качество капучино во Флоренции, но и на работу смотрителей Дуомо.

Что не высказано — того нет. А что высказано — композиция.

Поэтому изначально подразумевается, что восприятие включено. И можно сосредоточиться на том, что ему показывают.

Применительно к языку композиции как передающей системе автокоммуникация (диалог автора с самим собой) может считаться незначащей, если она не отражается в готовой вещи, а может, наоборот, быть ее частью. В некоторых случаях автокоммуникация — элемент интерфейса произведения, помогающая его «освоить». Например, иронический монодиалог Пушкина в Онегине: «Порой дождливою намедни я, заглянув на скотный двор... — Тьфу, прозаические бредни, фламандской школы пестрый сор!» — выдергивает читателя из сюжета и заставляет почувствовать, что у него в руках не просто поэма, а многослойный «постмодернистский» романный пирог, набитый цитатами и автоцитатами, которые нельзя пропускать, иначе ничего не поймешь. ■



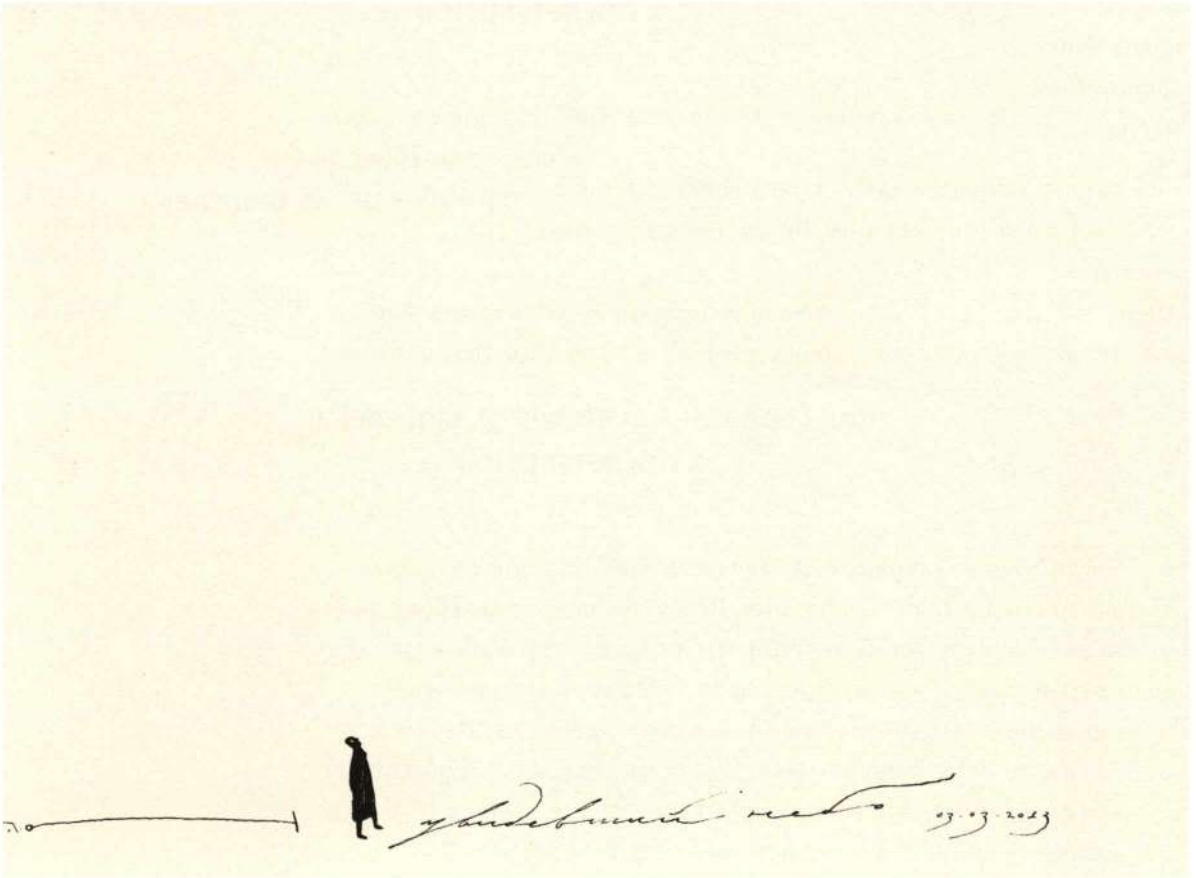
Пилигрим. Олегу Пащенко

Контрформа в тексте

Контрформой в тексте можно считать все не высказанное прямо, но присутствующее в пространстве произведения. Например, автор сосредоточивает внимание на чувствах героя и пропускает пейзаж, в котором тот находится. При этом сам его представляет и ведет рассказ так, словно пейзаж описан. Этот неописанный (или только намеченный) пейзаж становится контрформой к тексту.

Комментарии приветствуются. Мне бы хотелось, чтоб книга стала, как в античные времена, следствием диалогов.

Ведь композиция — часть коммуникации, не так ли? ■



Увидевший небо

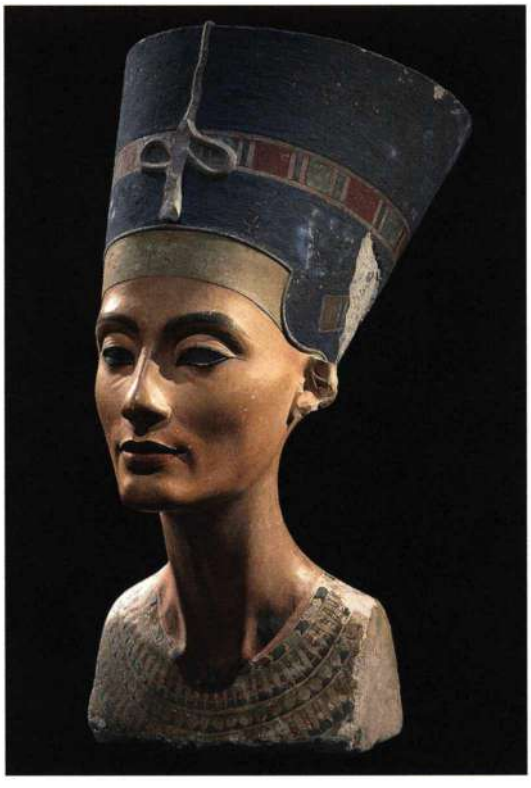
Максимум Нефертити

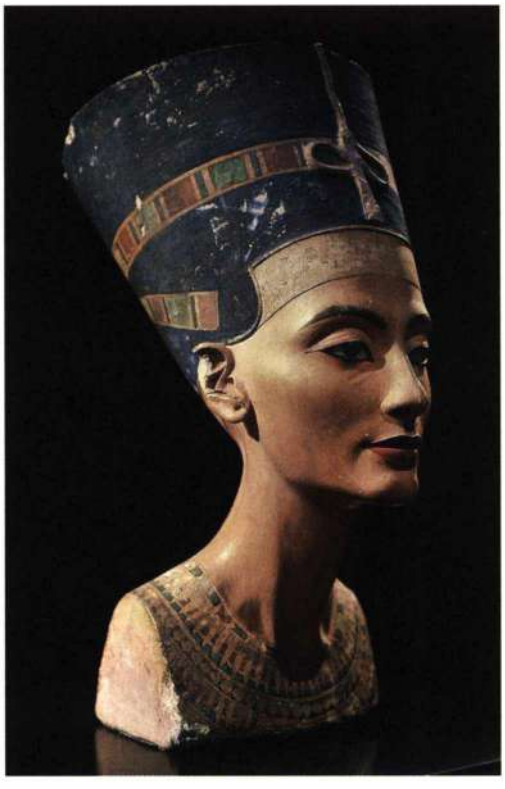
Этот опыт-рассказ — о силовых точках, раме, контексте, пространстве и плоскости, символическом и чисто визуальном в композиции.

Всем известно, что круглую скульптуру придумали греки. Но что это значит для нас, нынешних?

Возьмем Нефертити. Прямо из поиска картинок — первую пару.

Рассмотрели? Все увидели? На мой взгляд, не увидели ничего.



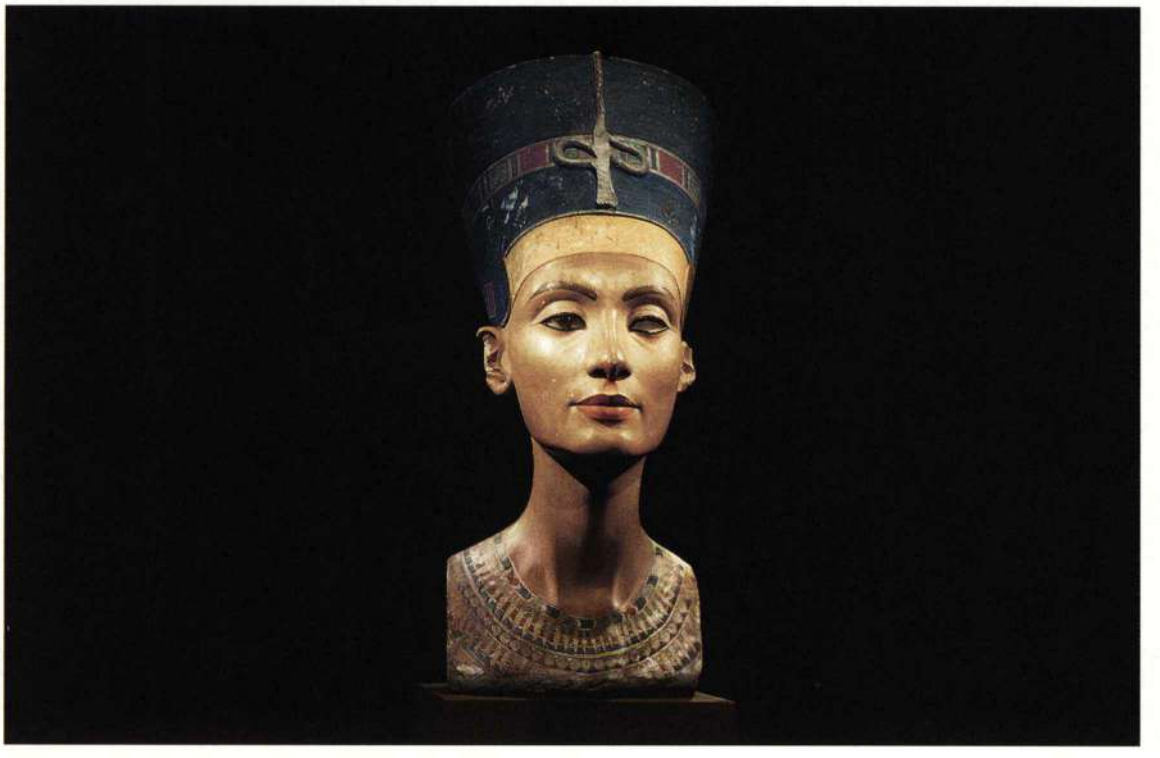


Вид справа в три четверти, вид слева в три четверти

Египетские скульптуры силуэтны. Они имеют фиксированные точки для рассматривания. Точно спереди, точно сбоку, точно сзади — три ключевые позиции наблюдателя. А ракурс в три четверти не в счет. Рассматривая египетские статуи под «греческими», объемными углами, мы вместо Нефертити получаем Клеопатру, переспавшую со всем эллинистическим миром от Цезаря до Антония. Или того хуже — кавергерл, девушку с обложки, рекламирующую средства для того-сего.

Если мы хотим увидеть максимум Нефертити, надо сделать полицейский снимок.

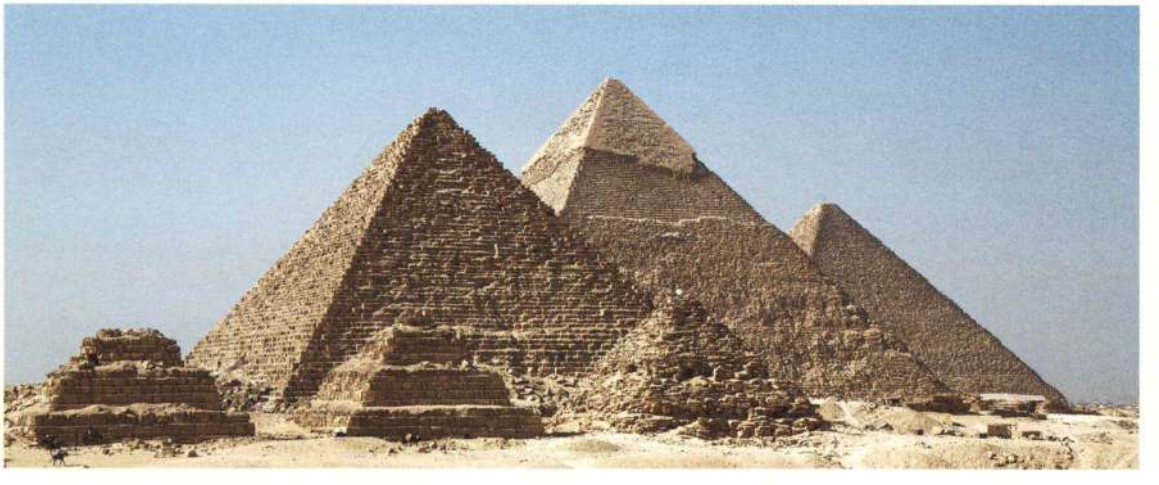
А если на глаза вам попадется статуэтка, то на трехчетвертных углах обзора следует внутренне зажмуриваться и повторять, двигаясь к фасу или профилю: «Клепа-клепа-клепа-клепа... уф-ф, нефер».



Чуть промахнулся фотограф мимо фаса — вылезла фотомодель вместо царицы

Магия возникает и рушится мгновенно. Смотрите.

Согласны? Вы это и без меня знали? Тогда рассмотрим пирамиду.



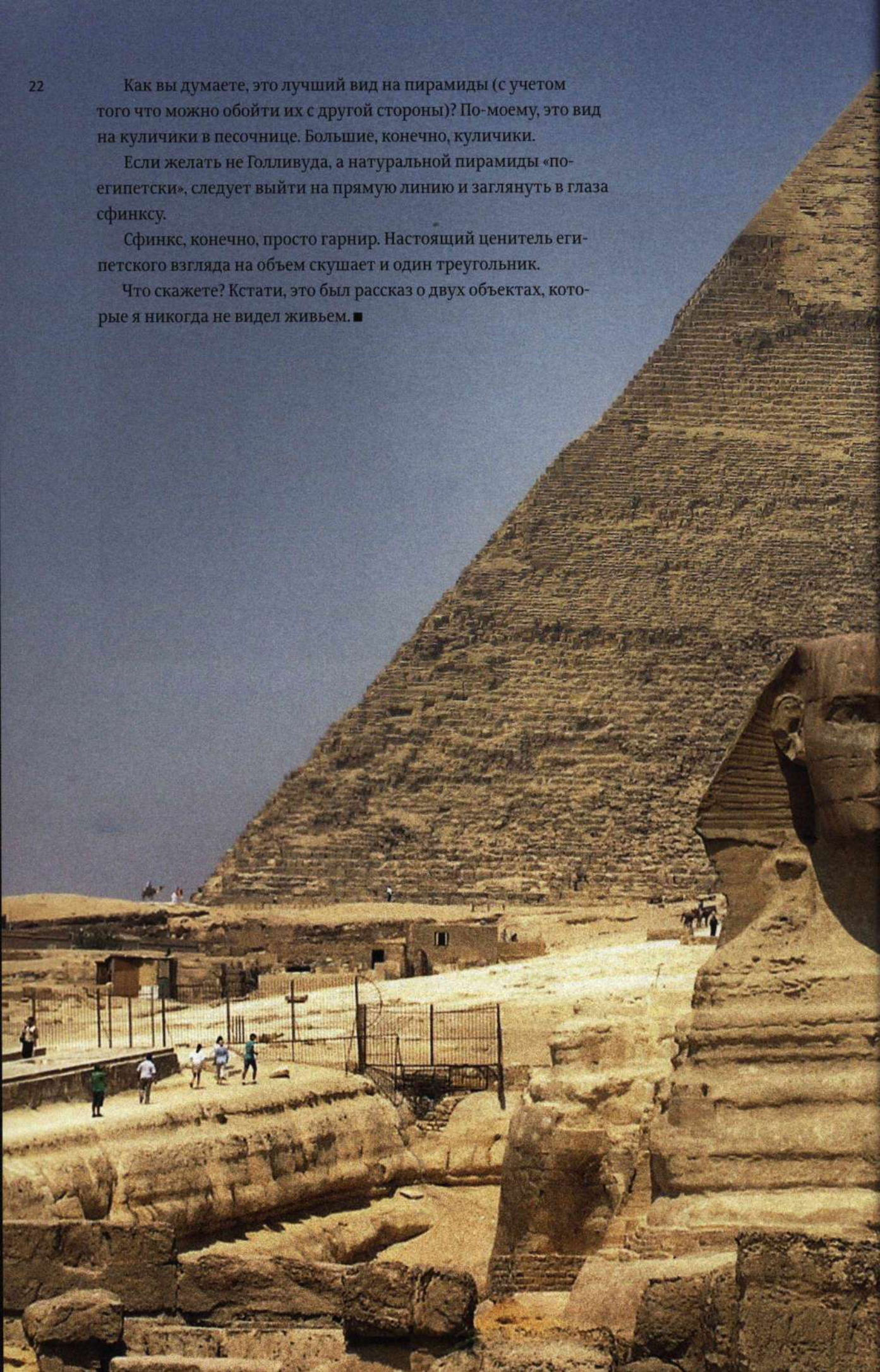
Красота. Эту картинку можно найти в огромном разрешении и каждый камушек сосчитать

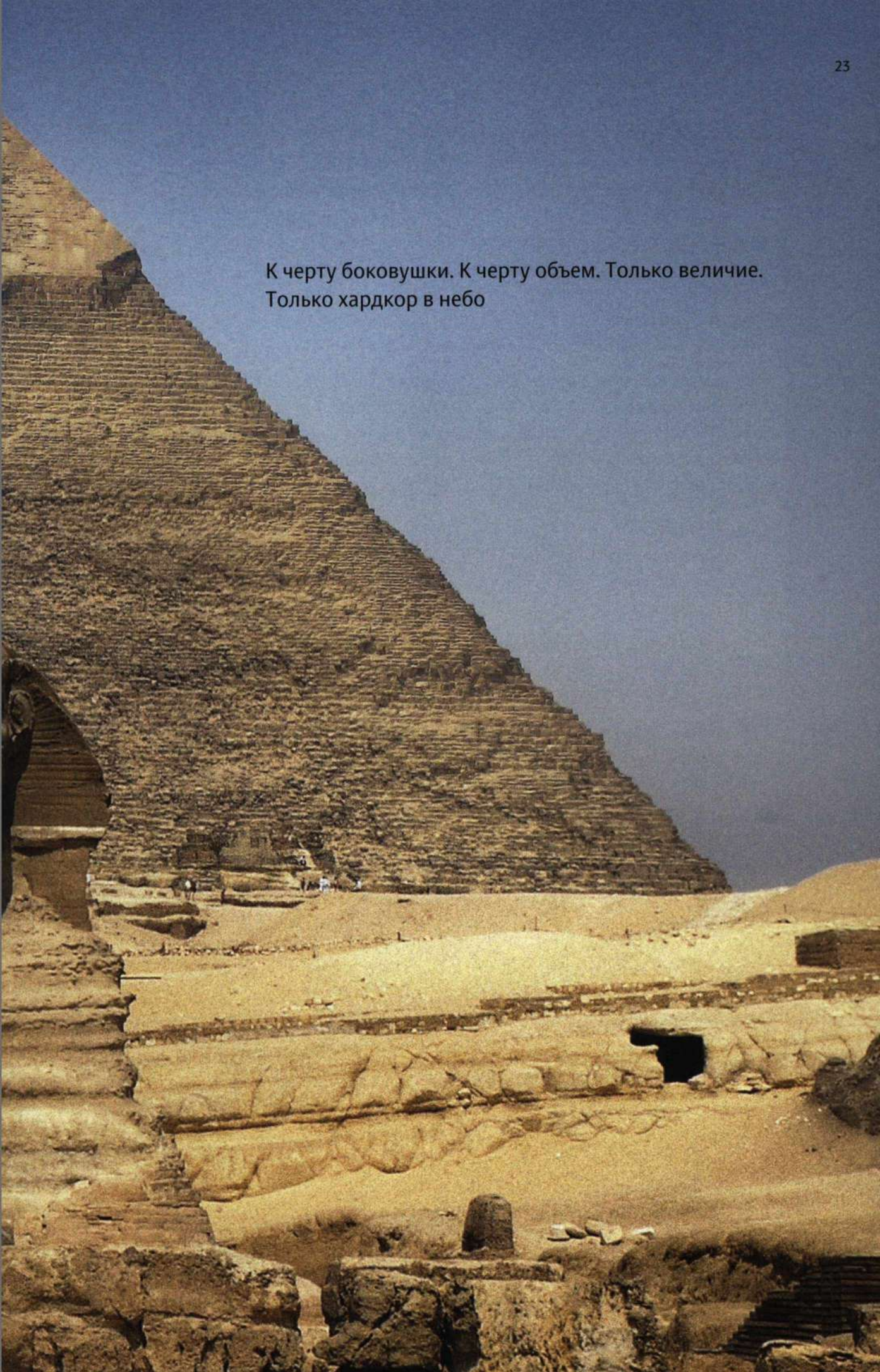
Как вы думаете, это лучший вид на пирамиды (с учетом того что можно обойти их с другой стороны)? По-моему, это вид на куличики в песочнице. Большие, конечно, куличики.

Если желать не Голливуда, а натуральной пирамиды «по-египетски», следует выйти на прямую линию и заглянуть в глаза сфинксу.

Сфинкс, конечно, просто гарнир. Настоящий ценитель египетского взгляда на объем скушает и один треугольник.

Что скажете? Кстати, это был рассказ о двух объектах, которые я никогда не видел живьем. ■





К черту боковушки. К черту объем. Только величие.
Только хардкор в небо

shortki

Бюст Нефертити, как и многое из амаранского периода, следует рассматривать особо. Это мы привыкли к женской красоте en masse в три четверти, покрывающей три четверти поверхности современного глянцевого издания. Тогда же, когда красоту удавалось сохранить только в профиль (реже в фас), да с каноническими ограничениями, бюст с «эффектом Клеопатры» был практически волшебством. А теперь нам теперь нужно поворачивать работу в профиль, чтобы получить классический «египетский привкус», игнорируя основную ценность работы для ее современников.

Пирамиды же интересны в комплексе. Если знать, что взаимное расположение сооружений тщательно выверено согласно иерархии власти и астрологическим наблюдениям жрецов, то поиск общей композиции пирамид сродни поиску гармоничных пропорций в звездном небе, что само по себе интересное занятие.

yurigordon

У египтян все было в порядке с передачей объема в объеме (это на плоскости были проблемы). А уж как они красоту сохраняли, так это вообще всем на зависть.

Просто их миропонимание не включало вида в три четверти. Думаю, это связано с ритуалами и, возможно, с табу на передачу случайных ситуаций. Ведь все их памятники суть канонические тексты.

Поэтому могу смело предположить: никто не переживал, что не удается передать трехмерное движение. Скорее, такая попытка была бы воспринята как нечто неприличное, а то и беззаконное.

Радость от египтян — в зажатости, ритмизированности, ритуальности. И взгляд на пирамиды, поставленные в соответствии с календарем и с иерархией, и взгляд на бюст царицы неплохо подчинить некому ритуалу. Например, ритуалу глядения под строгими углами.

shortki

Данный бюст — плод культурной «оттепели» во время попытки религиозной революции, он существенно отличается от традиционного доамаранского искусства несколько вольным прочтением канонов и крамольным реализмом.

Но я полагаю, что вид в три четверти был банально очень дорог и доступен только фараонам и жрецам. А так как его сложно исказить в лучшую сторону при сохранении сходства, то он был и «неудобен» с ритуальной точки зрения.

Судить за древних египтян я не возьмусь, но лично я нахожу данный бюст интересным и царственным не только с двух ракурсов, расхожих в криминалистике, что, однако, ничуть не умаляет достоинств действительно волшебного профиля.

yurigordon

Вид в трехмерном пространстве — это другой тип мышления. Я бы сказал, что он возник в момент, когда театральное искусство и спортивные игры перестали быть ритуалом и стали зрелищем. То есть как раз в предклассической Греции. Когда стало позволено увидеть в человеке отдельную личность, а не архетип, пусть даже с портретным сходством. Тогда и появились свободные трехмерные движения статуй. В архаике греческие скульптуры тоже были коробочками с фасадом и боковиной.

shortki

Не только мышления, но и технологий. Когда прочной бронзы уже было достаточно, чтобы вооружить армию, часть прочного металла пошла на резцы скульпторам, число которых выросло, а дальше количество перешло в качество. По технологиям Египта резать камень было очень долго и дорого.

vit_r

Я думаю, проблема в том, что у египтян не было тени (в смысле, технических средств передать ее в живописи), отсюда невозможность передать объем на плоскости картины. В результате брались те ракурсы, которые меньше всего искажаются. А это задавало всю эстетику. Плюс, конечно, иероглифы, которые были анфасно-профильные.

yurigordon

Красивая идея. Но тень появляется тогда, когда появляется задача передать живой объект в естественной среде. У египтян не было такой задачи, вот и теней не требовалось. Тени появились в греческой живописи вместе с трехмерным изображением и перспективой — примерно в то же время, что и «круглые» статуи.

vit_r

Интересно, что способы самовыражения сильно зависят от технологий. Темпера, масло, холст, акрил. Все это не просто улучшило, но и изменило живопись. Плюс открытия в оптике и геометрии.

Скульптура сильно отличается от живописи тем, что она менее условна. При всей средневековой плоскостности, скульптура средневековая весьма живая. Нефертити тоже сильно вырывается из канона, потому и возможны такие ракурсы, как на фотке выше. Если на нее посмотреть вживую, обратно в канон ее уже не засунешь.

Послесловие к комментариям

Мои собеседники так и не захотели посмотреть на Нефертити точно сбоку. Это же канон — сужение, ограничение! А я все-таки настаиваю на том, что египетские и другие архаические скульптуры лучше рассматривать сбоку и спереди. Даже если они превосходно выглядят под другими углами, только во фронтальном и профильном положении происходит чудо узнавания. Сфинкс начинает говорить, только если взглянуть ему прямо в глаза.

Мне очень близка идея Лотмана, что в культуре интересно не только то, что считается важным, но и то, что пропускается как незначительное, недостойное или не разрешенное к показу. По-моему, все «неправильные» углы обзора для египтян как бы не существовали, казались не стоящими рассмотрения именно потому, что культовый объект в этих точках переставал быть идеальным, вечным образом и становился похожим на реального персонажа. Если вспомнить, что цари для египтян были богами всерьез (не так, как для римлян в эпоху империи), то понятно, что видеть в Нефертити просто прелестную девушку было кощунством даже для автора статуи.

...и стал пред ним ходить. Перед Диадуменом

Единственная фраза из предыдущей главы, с которой не стали спорить мои оппоненты: круглую скульптуру придумали греки.

А что, собственно, такое «круглая скульптура»?

Мое определение: скульптура, не имеющая четко выраженных фронтальной и боковых сторон.

Египетские, ассирийские, архаические греческие изваяния предполагают рассматривание спереди и сбоку. Трехчетвертной поворот увеличивает количество одновременно увиденного, но уменьшает выразительность и фронтального, и бокового планов.

А вот начиная с классической Греции фигуры получают пространственное движение — и теряют фронт и боковины.

Кого бы взять для примера? Ну хотя бы Диадумена.

На первых двух картинках у меня в поисковике статуя изображена фронтально. Только это не фронт скульптуры, а обрез постамента. Что считать фронтом, вообще не вполне ясно.

Статуя древнегреческого скульптора Поликлета, созданная ок. 430 г. до н. э. Диадумен — спортсмен-победитель. Юноша изображен в момент, когда он надевает на голову повязку, которая прилагалась к победному венку. Оригинальная бронзовая статуя не сохранилась, но остались многочисленные копии. *Прим. ред.*

Мраморные Диадумены. Слева — из Национального археологического музея Афин, справа — из Археологического музея Дилоса, Греция

Если верить подставке, фронт — это фронтальное положение бедер. Однако при этом фигура смотрит в сторону и кажется более статичной, чем если переместиться левее и выйти на линию взгляда.

Диадумен из Везона
Британский музей,
Лондон

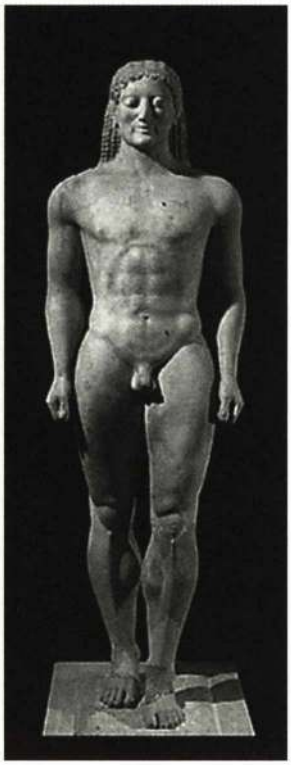
Суть круглой скульптуры в том, что, обходя ее, мы каждую секунду получаем другой вид (и объемный, и силуэтный) и узнаем нечто новое, потому что меняется не только точка обозрения, но и взаиморасположение деталей. Применительно к круглой скульптуре стоит говорить не о виде спереди и виде сбоку, а о передней, боковых и задней четвертях цилиндра обзора. А если меняется положение глаза по высоте, то также о полусферах наблюдения.

Круглая скульптура имеет значительно больше силовых точек и выгодных ракурсов, чем египетская. Зато у нее нет однозначного профиля или фаса, потому что профиль или фас головы не будет профилем или фасом плеч и таза.

А это значит, что круглая скульптура много теряет в монументальности по сравнению с египетской или архаической. Торжественная поза заменяется партикулярным движением. Был памятник или идол — стала статуя. В первом случае преобладает общественная функция, во втором — частная. Вместо бога или героя — актер или спортсмен.

Египтяне обращались с материалом и формой ничуть не хуже классических греков. Но ведь не делали круглых скульптур! Не от неумения, а за ненадобностью. Им не нужны были суетливые боги и фараоны, повадками похожие на смертных. Нефертити не в счет? Зайдите в профиль, остановитесь — и не будете спорить.

Фараон Менкаура (Микерин) и царица Хамерернебти II Музей изящных искусств, Бостон, США



Курос из Анависоса (надгробие Кройса). Национальный археологический музей Афин, Греция

Диадумен. Метрополитен-музей, Нью-Йорк, США

Все вышеописанное вполне очевидно. Но вот полезный вывод. Чтобы получить максимум от египетской или другой «фронтальной» скульптуры, ее надо рассматривать стоя на месте. Чтобы сполна насладиться греческой или более поздней, надо обязательно двигаться.

Человек, застывший перед Давидом или Моисеем Микеланджело, теряет большую часть впечатления. Ходить надо, ходить — тогда статуи оживут.

Постфактум вдруг подумал: а как же Джакометти? И правда: нефертить с диадуменами всякий разложит, но вот перед нами пример соединения крайне личной и совершенно «фронтальной», точнее, «профильной» скульптуры. Как с ним быть? Да точно так же.

Смотрите: в три четверти, с подставкой, скульптура превращается в солдатика. То есть воспринимается как предмет. Теряет в значительности. А строго сбоку и строго анфас к ней возвра-

Центральная фигура — другая скульптура. Я специально подобрал и поставил посередине между двумя изображениями одного и того же шагающего мужчины женскую фигуру анфас

Шагающий человек I
Альберто Джакометти,
1961

щается торжественность архаического полубога. Минимализм тела и скупость жестов тоже работают на архетипизацию образа. Шагающие люди Джакометти — идеальные изображения; не портреты, а собирательные образы. Они — мы. Но вряд ли кто-то скажет: этот палочник — вылитый я. Разве что в шутку.

Вообще, для меня типическое против индивидуального — одна из важнейших характеристик композиции. Где нужно сказать от своего лица, где — отойти в тень и показать общее? ■

Высокая статуя III
Альберто Джакометти,
1960

Это вроде наш амбар, но с колоннами, или «Круглый» Парфенон

Здесь пойдет речь о раме применительно к архитектуре, о динамике и пространстве — двух главных открытиях греческого гуманизма, о таймлайне барельефа и подспудно — о его типографике.

Итак, лучший вид на пирамиду — спереди. Или сбоку? Кстати, где у нее бок, а где перед? Ну хорошо, лучший вид с грани, чтоб ребер не видеть.

Кто не согласен, может смотреть с углов и наслаждаться учебником геометрии. Спереди же учебник оказывается посрамлен: происходит чудо редукции. Объемное нагло становится плоским, и даже бинокулярное зрение не помогает. Это тело, плоско уходящее в небо, и есть культовое египетское сооружение. И хватит об этом.

Но большинство видов Парфенона сняты в три четверти и как бы снизу. Почему?

В отличие от пирамиды у Парфенона имеется фронт и тыл. Мало того, есть вход! И он, вы не поверите, с фронтальной стороны. Что же, выходит, лучшая точка для созерцания храма совоокой копьеносицы Афины — прямо по центру спереди?

Хм. Зайдя с торца, мы видим довольно приземистый склад о восьми колоннах.

Хорошо, не склад. Домик с крышей. Конечно, колонны красивые, полнотелые. Но пропорции здания не очень впечатляют.

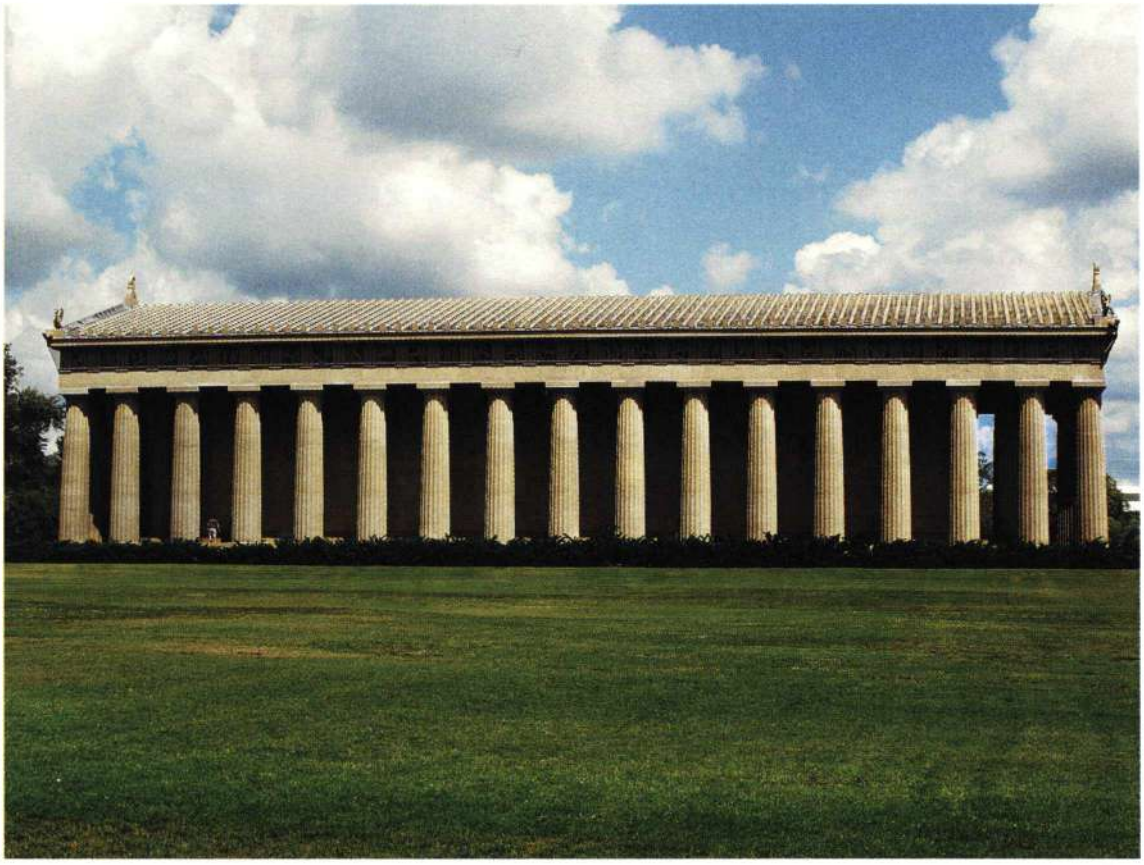
Для сравнения — два других домика с крышей и восемью колоннами.

У Пантеона и колонны повыше, и крыша покруче, и ордер покоринфистей. Осанистая вещь, спасибо М. Агриппе

«Большой» вроде бы прямо с Парфенона перерисовали. Но чтобы не казался маленьким, сверху пристроили еще домик с крышей. И колонны все ж не дорические, а ионийские. Богаче оформлено сооружение

Надеюсь, вы убедились, что спереди Парфенон, если не прикрываться Фидием, — типичная муниципальная постройка в городе областного значения. С очень красивыми статуями (Фидий, судя по всему, осваивал городской бюджет примерно как один наш современник: архитектура без статуй — деньги на ветер).

Да храм ведь, кажется, длинный? Может, зайти сбоку?



Настоящий Парфенон сбоку сильно подпорчен. Хорошо, что есть улучшенная копия в городе Нэшвилл, штат Теннесси

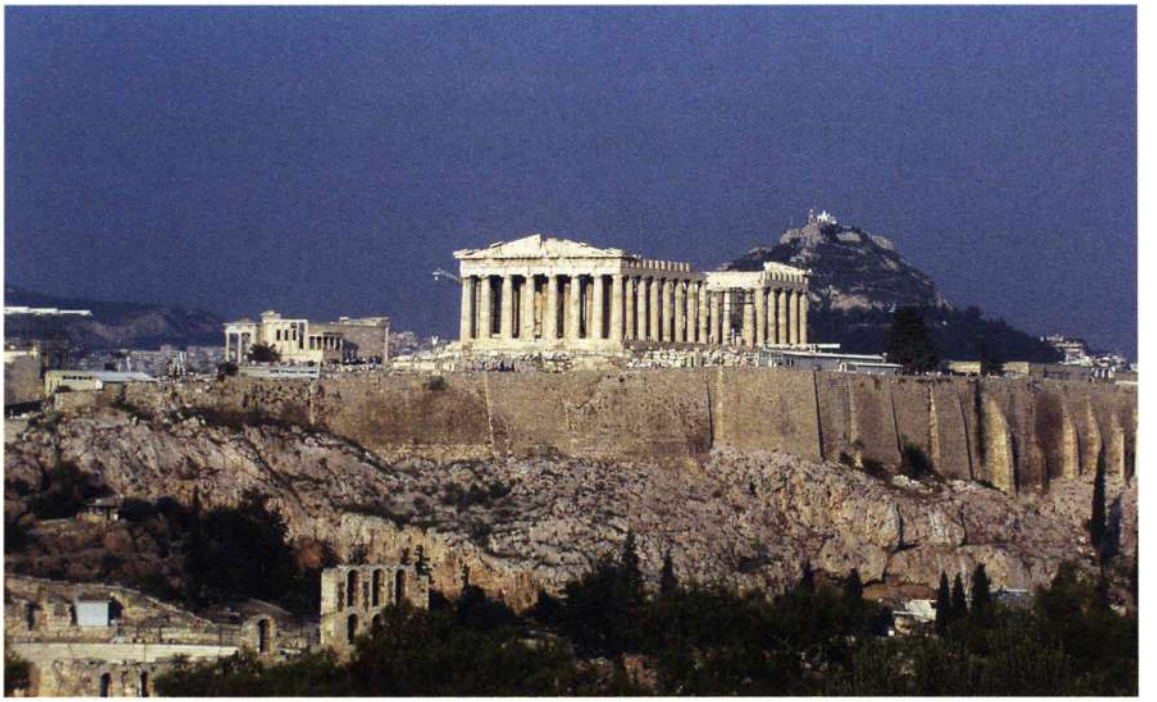
Согласитесь, на редкость унылое зрелище. Колонны, колонны — сколько их там? Раз, два, три... семнадцать. Почему столько? А какая, собственно, разница, почему? Разве это архитектура? Пошли отсюда.

Зайдем с угла?

Когда я вижу Парфенон примерно с этого ракурса, у меня всегда перехватывает дыхание. Как же так? Только что был нэшвиллский колхозный рынок — и вдруг! Длинный? Низкий? Идеальный. Чудо.

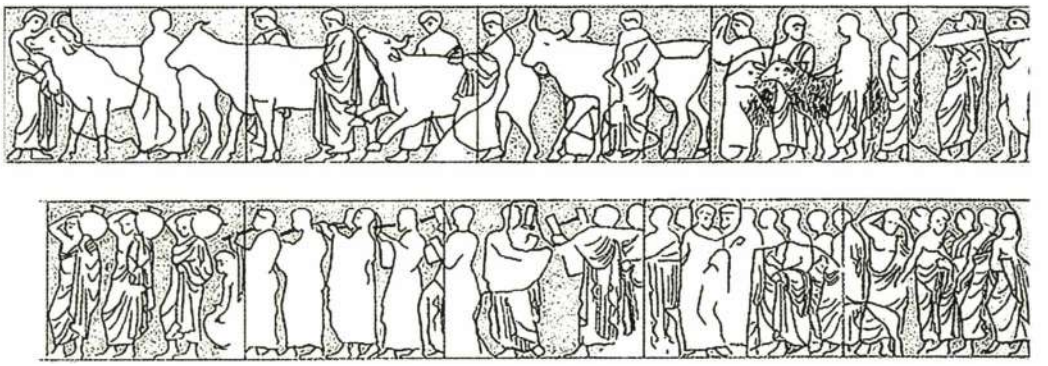
Мне кажется, все дело в том, что на Парфенон лучше всего смотреть в три четверти и снизу. Или издалека.

Или совсем издали.



Трехчетвертной ракурс скрадывает длину. Колонны тают в воздушной перспективе и делают здание невесомым. Низкий угол обзора (особенно вблизи) усиливает вертикальное движение (в Нэшвилле Парфенон поставили на лужайке — и он сплющился, как будто упал с табуретки). Говоря типографическим языком, срабатывают оптические компенсаторы.

Но самое главное — смотреть на Парфенон надо в движении. Это антипирамида. Там полная статика, здесь танец. Ведь на самом деле Парфенон — это хоровод колонн. Процессия девушек, такая же, как на фризе.



Вывод из проделанного выше анализа для меня довольно неожиданный. Несмотря на свою коробчатость, Парфенон такой же круглый, как круглая скульптура. И воспринимать его следует в ракурсе и в движении. Согласны? ■

randy_4ever

Елена Николаевна Рымшина читала нам лекции про греческую архитектуру и поясняла, что Парфенон должен не просто по кругу восприниматься, а так: ты поднимаешься к нему постепенно, и он «раскручивается». Колонны сделаны специально чуть зауженными сверху, чтобы подчеркнуть это ощущение «ввинчивания». Ну и процессии на барельефе, соответственно, тоже должны восприниматься снизу вверх по кругу при постоянном движении.

> **yurigordon**
>
> Спасибо! Отлично сказано: ввинчивание. Круглая статуя тоже в некотором роде саморез для вкручивания в пространство.

vit_r

Это не Парфенон, это развалины Парфенона. И архитектуру имеет смысл рассматривать с точки зрения человека в действительности. Когда греки строили, фотографию еще не придумали. В остальном согласен, кроме одного: колонны создают ритм. На который накладывается ритм ребер колон. И тут важную роль играет светотень. Так что фотографии в туманный день только вводят в заблуждение. Во фронтальном виде ритм статический. В ракурсе проявляются отличия архитектуры от узора, и этот ритм приходит в движение. Кстати, с готикой то же самое, только движение вертикальное.

> **yurigordon**
>
> Я делал поправку на то, что это развалины. Как раз крыши сильно не хватает для продолжения движения вверх. И, конечно, каннелюры — это резьба винта или зубцы шестеренок, помогающих взгляду вращать колонны.
>
> Заметьте, мы в Греции, где пасмурных дней немного. Кстати, в пасмурные дни светотень еще сильнее круглит круглые формы, а у плоских объедает углы. Перспектива и ракурс отлично работают и без фотографии.
>
> Собственно, я представлял вовсе не фото развалин, а процессию, проходящую сквозь Пропилеи и поднимающуюся к Парфенону.
>
> Фронтальный статичный ритм становится динамическим, как только наблюдатель перестает стоять столбом. Меня очень занимает эта компенсация движения при рассматривании неподвижных объектов.

Этот опыт — о силовых точках, раме, плоскости и пространстве, символах и документальности, кулисах и осмысленной пустоте.

Смотрите, это грязный потолок. В детстве, глядя на него, я думал: ну надо же было так плохо скомпоновать! Ровно половина картины потрачена на пустоту, темноту и два пенька от люстр.

Вы, конечно догадались, что речь идет о «Менинах». Держите нижнюю половину, в которой свободно уместились все фигуры, кроме Веласкесовой — она уперлась макушкой в среднюю линию.

Менины. Диего Веласкес, 1656

И сразу список моих детских претензий.

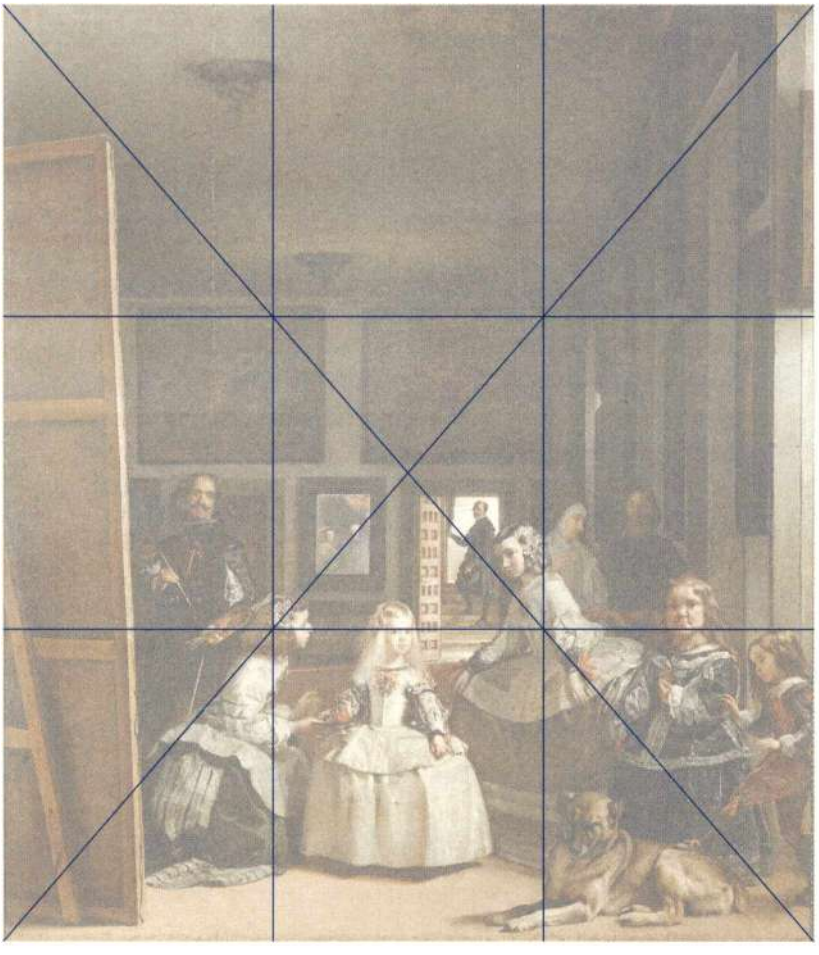
1. К чему столько пустоты сверху?
2. Почему на среднюю ось приходится открытая дверь, которая по яркости не слабее лица инфанты?
3. Зачем этот громадный холстяной задник слева?
4. Если мужик с усами в центре внимания — король, почему он так далеко и так небрежно написан?
5. Где люстры? Это дворец или сарай?
6. Почему все это называется «Менины», если главная на картине — девочка?

Композицию «Менин» разбирали все кому не лень. Я нашел несколько схем с линейками, любимыми некоторыми моими читателями. Схемы разные, но все убедительные.

Полный разбор см. в блоге Александры Мережниковой, художницы и ведущей рисовальных курсов и тренингов для желающих:

artfound.ru/kompoziciya-po-zolotomu-secheniyu/

Первая схема — от автора, который считает, что в нее можно вписать вообще любую картину.



Вторая сетка — из серьезного академического анализа «Менин».

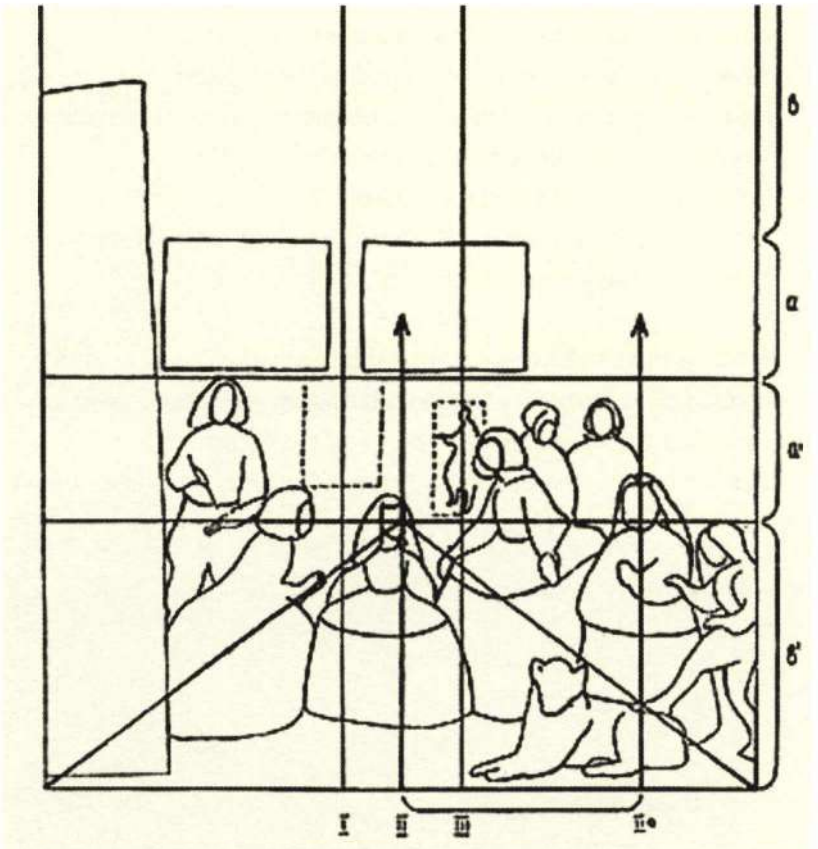


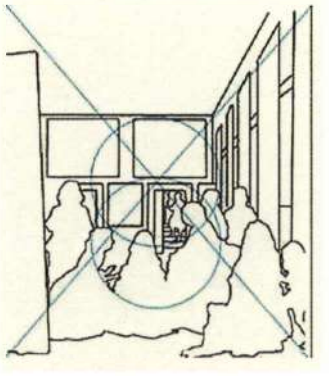
Схема «Менин». Ось II и треугольник показывают выделение инфанты; оси I и III — выделение портрета и открытой двери; ось II-а — соответствие инфанты и карлицы. Отношение отрезков a и b, à и b' по золотому сечению

Фрагменты статьи искусствоведа М. В. Алпатова «Менины Веласкеса», посвященной анализу композиции картины. Публикацию см. на странице:

photo-element.ru/analysis/vel.html

Я прочитал с большим интересом, но не нашел ответов на некоторые из детских вопросов. Кроме того, меня смутило сопоставление инфанты с карлицей, хотя оно, скорее всего, обоснованно. Только мотивы художника, наверно, отличались от предложенных искусствоведом. Еще там есть формальная ошибка: голова инфанты находится не по центру картины и тем более не попадает на точку схода перспективы. Тем не менее, если вам не знаком этот разбор, я рекомендую его к прочтению.

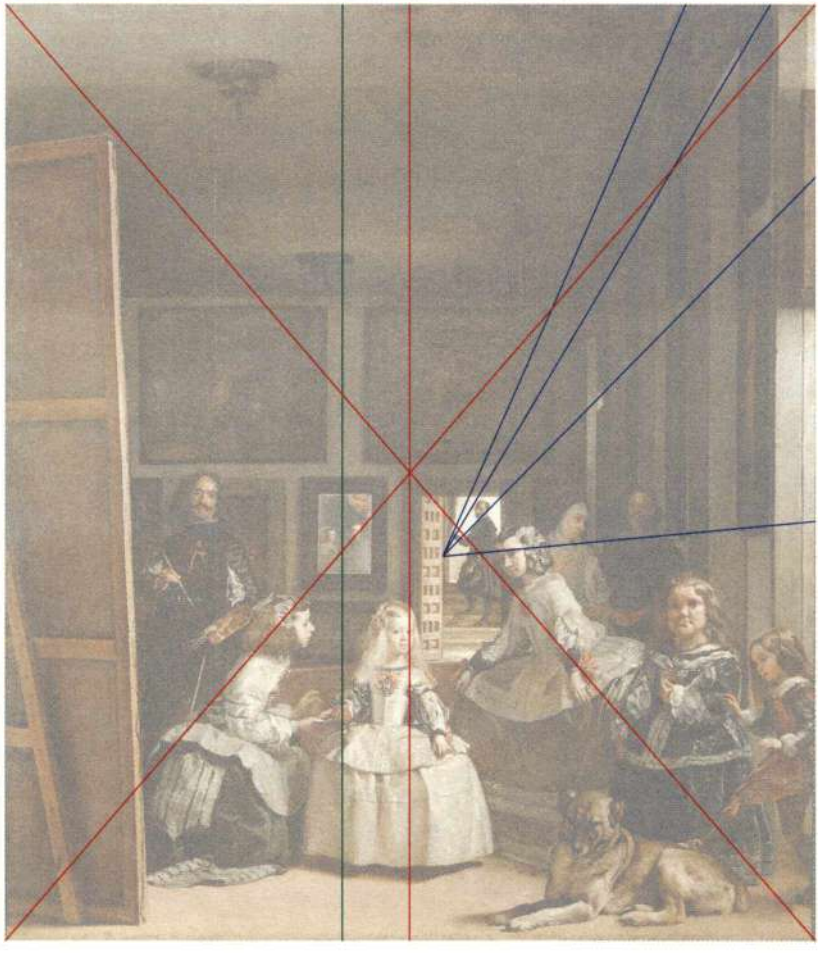
Третья, маленькая сеточка — из отличного, простого и самодостаточного учебника для 5–8-х классов. Во втором параграфе столько рассказано про композицию, что я не стал бы писать мою книжку, если бы прочитал его раньше.



Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство. Основы композиции. Учебник для учащихся 5–8-х классов

Полный разбор см.: employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth200/artist/las_meninas.html

Наконец, вот сетка из западного формального разбора композиции шедевра. Этот последний разбор позволяет мне отлынить от детального сканирования картины. Там все написано точно, причем, что приятно, без отечественных искусствоведческих придыханий.



Прошу обратить внимание на две вертикали из этой сетки. Красная — геометрический центр картины. Зеленая — геометрический центр комнаты по ширине. Зеркало с королем и королевой висит точно посередине задней стены.

А теперь я попробую ответить мальчику Юре из далекого 1969 года.

6. В королевском собрании картина называется «Семейный портрет» (или что-то в этом роде). Это соответствует действительности: в центре стоит инфанта, а ее родители, король с королевой, смотрят на дитя нашими глазами из-за границы холста. И заодно отражаются в зеркале в глубине зала (хотя законы оптики этого не велят). Прочие персонажи — свита, в том числе две менины-фрейлины. Все по этикету.

1 и 5. Люстры были бы лишними. Главный герой картины — грязный (на самом деле — темный) воздух. Чтобы доказать это спорное предположение, проведу эксперимент с обрезкой. После разделки полотна в самом начале главы страшно уже не будет.

Отрезаем сверху тридцать процентов. Оставляем семьдесят. Получаем отличную, крепко скомпонованную фигурную группу.

Если бы Веласкес выбрал такой холст, ему никто бы слова худого не сказал. Ведь лучше же, лучше? Или нет? Чего не хватает? Воздуха и какого-то рационального безумия

А если отрезать поменьше, чтоб вышел квадрат? Ну правда, нам потолок ни к чему.

И так неплохо. Но как-то вяло. Горизонтальная была кучнее

Теперь снова посмотрите на оригинал и глубоко вздохните:
— Воздуха-то, воздуха сколько!

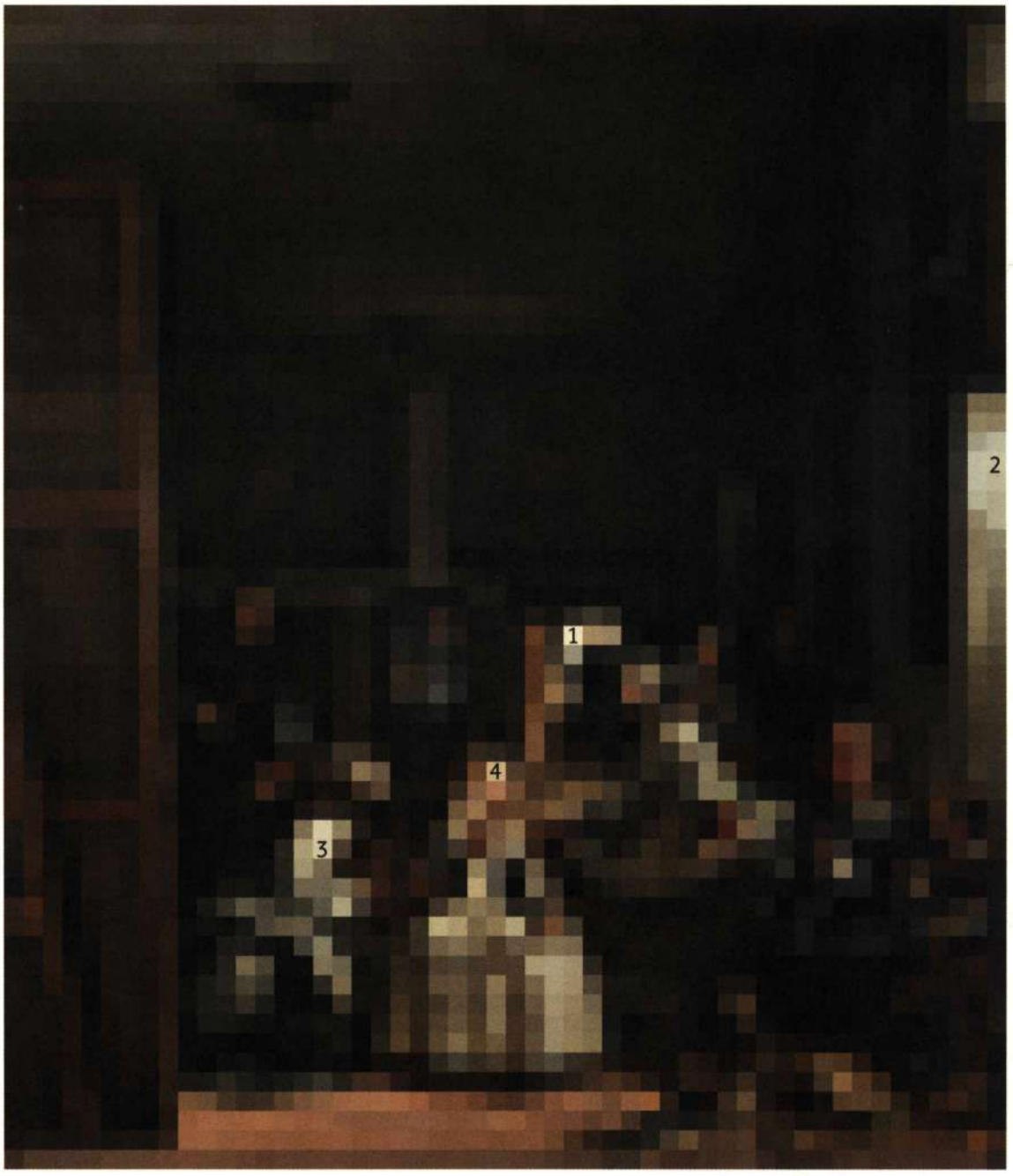
Вот что выходит, если сравнить с обрезанными версиями: инфанта на настоящем полотне — совсем маленькая. И сверху ее накрывает большущей кастрюлей воздуха. Эта масса физически продавливает зрительный центр вниз. Но инфанточка не дрогнет — выдерживает эту тяжесть со всей габсбургской прямолинейностью. Вот и ответ, зачем воздух: чтоб принцесса показала, кто в доме хозяин.

2 и 4. А если отправить мужчину с усами за дверь? Раз он не король, а простой гофмаршал?

Картина лишилась главного аттракциона: пролета световой стрелы мимо лица принцессы, мимо обеих менин, мимо прочих взрослых и низкорослых, в проем двери, мимо усатого — в ярчайший импрессионистский полдень. Уверен: мужик с дверью написан только для красоты — без него картина перестает звенеть.

Правда, голова гофмаршала совершенно случайно попадает точно на уровень глаз зрителя. То есть, по факту, именно с ним мы играем в гляделки. Можно даже сказать, что он выдает наше присутствие за правым плечом невидимого короля. Мы раскрыты! Бежим, пока не позвали стражу!

И еще немного о свете в «Менинах». Если пройтись по репродукции фильтром Mosaic, становится ясно, где самый сильный свет.



Видите цифры? Самое яркое пятно — за спиной гофмаршала. Второе по силе — у ближнего окна. Потом блики на фрейлинах и на платье инфанты, и только четвертым идет ее лицо. Зачем? Чтоб стрела света летела быстрее.

1 2 3 4

3. Про три погонных метра задника холста. Если его убрать, становится не только пустовато. Верх картины отваливается от низа, поддержанного вертикальной плоскостью. К тому же исчезает кулиса, и зрелище лишается театрального эффекта. Холст делает пространство несколько тесноватым, сбивает группу плотнее, концентрируя внимание на девочке. И еще: холст создает иллюзию резкой асимметрии в симметричной, по сути, композиции. Тщательно выстроенная сцена кажется совершенно случайной.

— Ну что, Юра, теперь ты понял, что в этих «Менинах» хорошего?

— Да, Юра. Кажется, понял. Но где же ты раньше был? ■

Вавилонское пленение шариков, или Перевод с текстового

Все началось с этой картинки.

Как-то раз я посадил кошачий шарик в клетку от игрушечной птички. Прошла неделя. Наткнувшись на странный объект, я стал его фотографировать. И нашел стеклянную емкость, куда кто-то закинул еще один кошачий мячик. Такое вот пленение шариков.

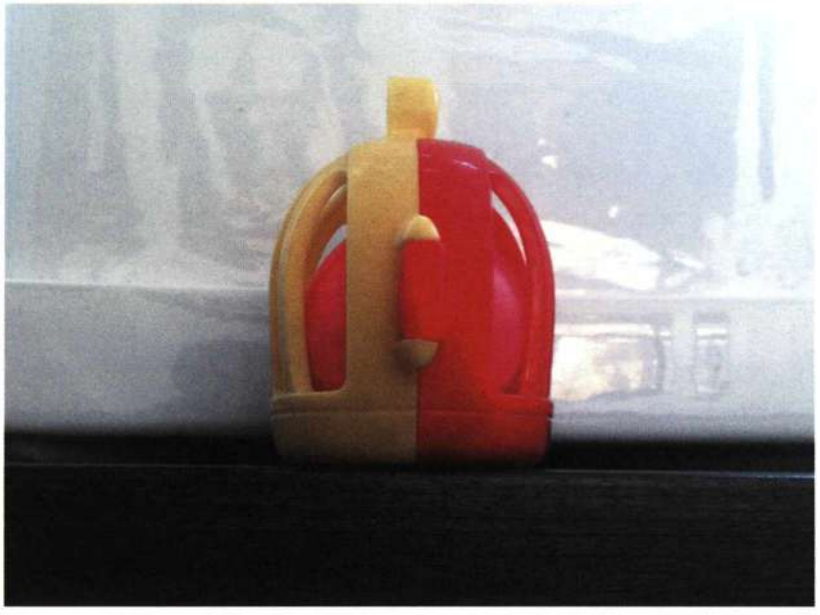
Я захотел посмотреть, как работает форма, если ее поставить в перспективу перпендикулярно линии взгляда. Что-то она мне напоминала. Я двигал шарик в клетке туда-сюда, снимал и вдруг понял: он похож на назывное предложение внутри описательного текста. Вот идет перспектива; взгляд обходит, облизывая, расположенные под углом поверхности, и вдруг — стоп!

Преграда.

Натолкнувшись на нее, взгляд медлит, тычется в препятствие, а потом все-таки срывается дальше и начинает обходить периферийные области, стараясь не задеть задержавшую его вещицу. Почувствовали? Назывное предложение «Преграда» стоит на пути чтения так же, как клетка с шариком на пути взгляда.

А если поставить клетку боком, но оставить на уровне глаз? Лишившись «лица» шарика, назывное предложение превратилось в безличное.

Стояло

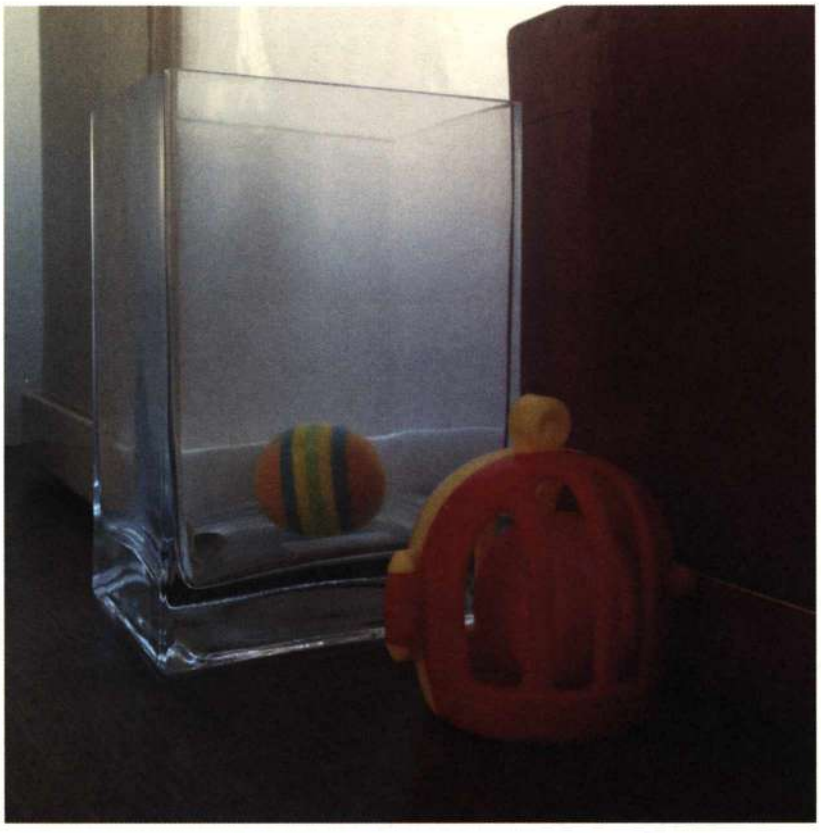


Это ведь важно — смотрит картина на нас или не смотрит. А если опустить клетку ниже уровня глаз, но поставить фронтально?

Драматическая ситуация, да? Король в темнице

Но герой не загораживает нам вид, и мы воспринимаем фигуру на первом плане как часть сцены, а себя как зрителей в зале. Похоже, если горизонт картины совпадает с уровнем глаз зрителя (как в «Менинах»), то зритель становится участником сцены. Это же касается портретов, глядящих в глаза.

Ну а если поставить предмет под углом и самому посмотреть сверху, герой окончательно уйдет в третье лицо.



Два шарика переговариваются через стенки своих узилищ

Итак, чтоб не забыть итога наших странствий:

1. Предмет, поставленный поперек линии взгляда на уровне глаз, — эквивалент назывного предложения.
2. Тот же предмет в том же месте, но боком — безличное предложение.
3. Предмет, находящийся не на уровне глаз, — часть описания, даже если стоит перпендикулярно (если только он не смотрит на нас жалобным щенячьим или любым другим взглядом).
4. Предмет под углом в композиции, как на школьном натюрморте или в пейзаже, — просто деталь картины. Как у Клода Лоррена: деревья, ведуты, нимфы — все одно.

Проверим на настоящих картинах.

Кстати, а как визуально течет поток сознания? Мне кажется — вдоль картины. Причем справа налево. Интересно, это только мое, «левшовое» восприятие? В том, что не на нас или от нас, я уверен. На нас и от нас катятся события. А поток течет мимо — вдоль листа.

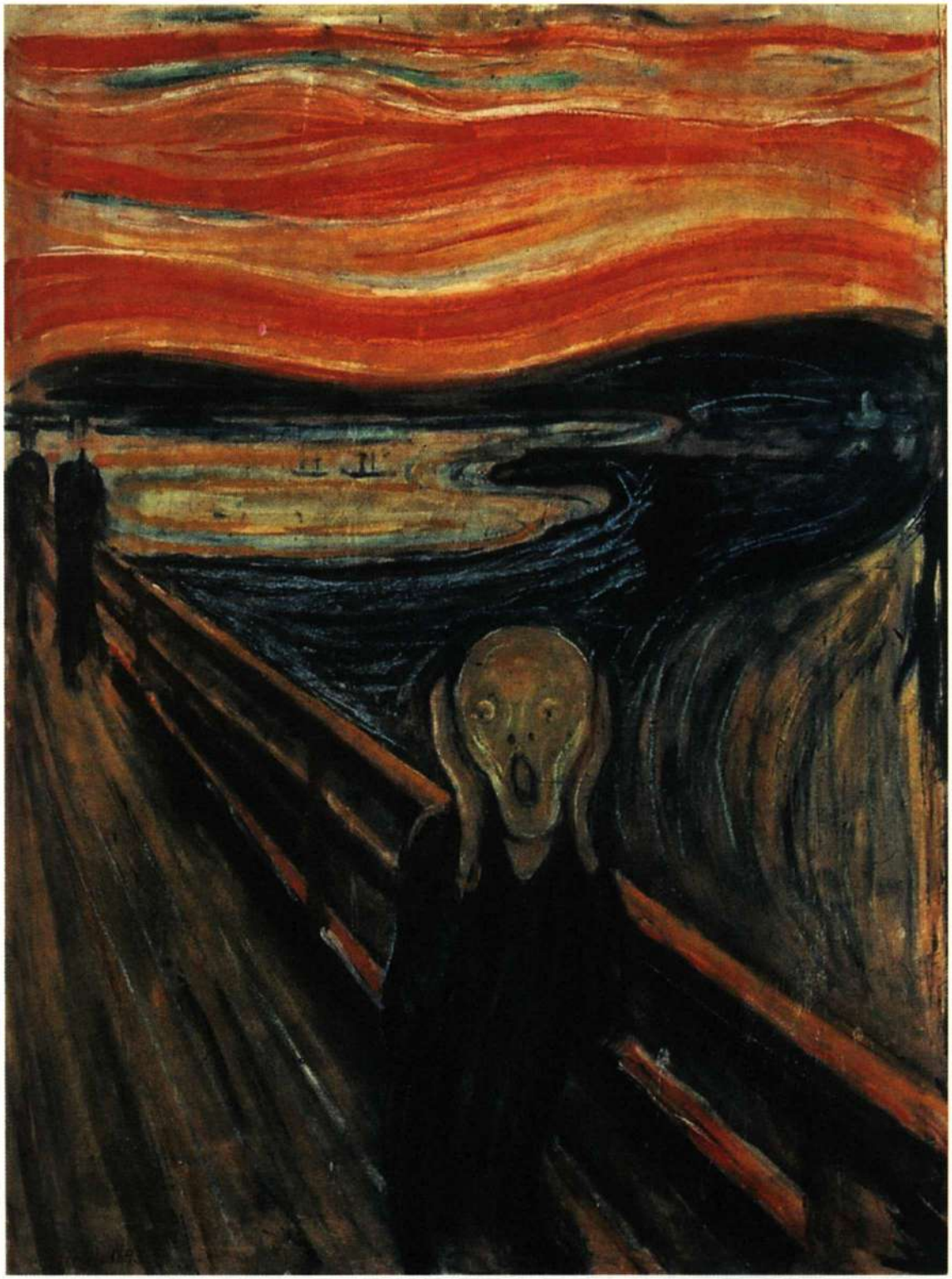
Герника. Пабло Пикассо, 1937

«Герника» не совсем поток сознания — она слишком хорошо для этого выстроена. Движение вдоль разворачивает рассказ, которому мы сочувствуем, но в котором не принимаем участия. Сравните с «Последним днем Помпеи»! Там рассказ идет в нашу сторону, и вместо потока получается репортаж.

Последний день Помпеи. Карл Брюллов, 1830–1833

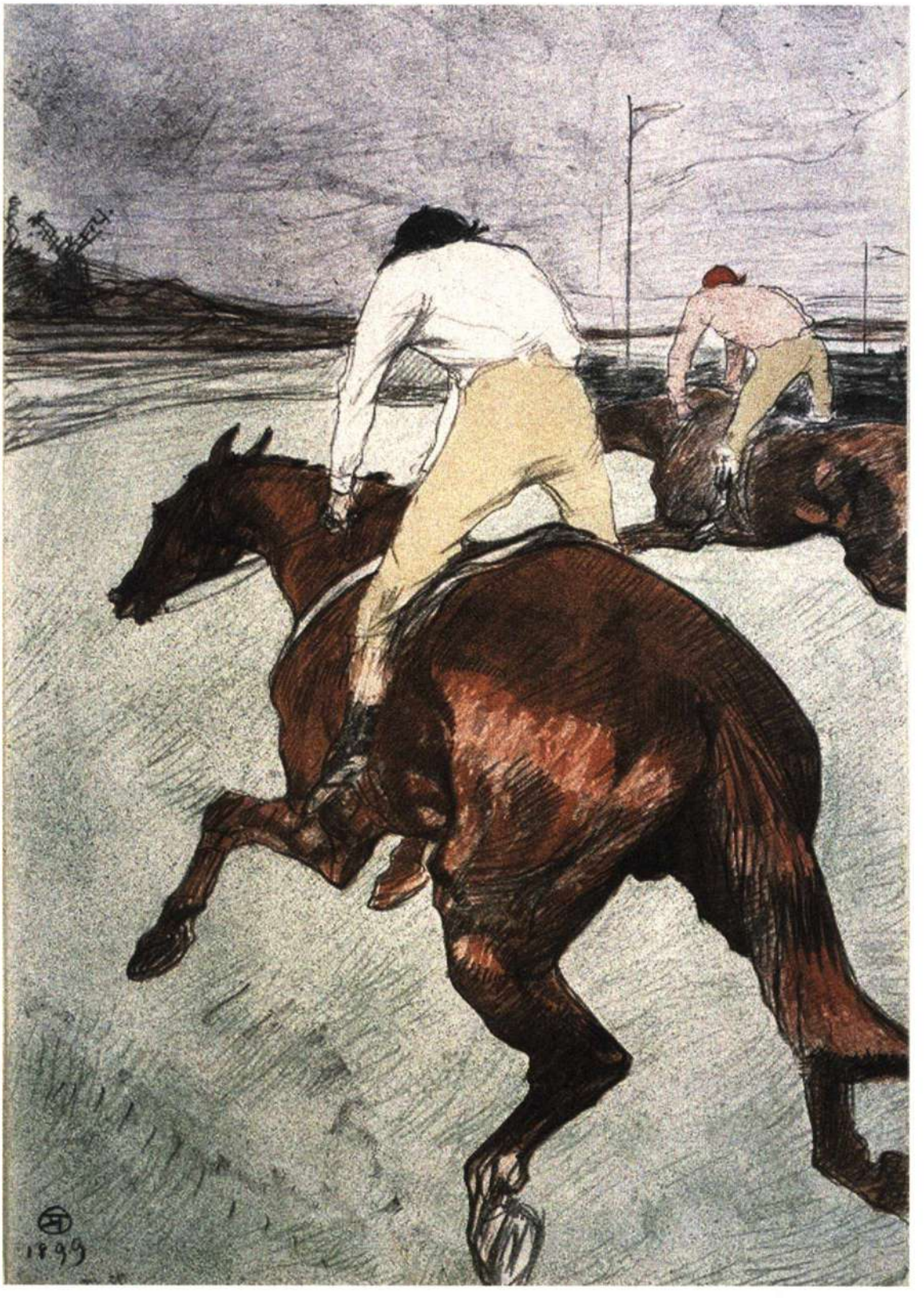
А вот мунковский «Крик». «Кричащий» не назывное предложение. Он прямая речь — тоже разрыв описательного рассказа.

Поставленный внизу (а зрители летят над мостом, как ангелы или воробьи), он почти пропускает нас вглубь, но цепляет в последний момент взглядом и криком.



Крик. Эдвард Мунк, 1893

Если же картина лишена глаз или хотя бы фронтально расположенного дома, она лишается именительного падежа, да и вообще имен.



Наездник
Анри де Тулуз-Лотрек,
ок. 1899

В этих скачках много сказуемых, но явный дефицит подлежащих

Вот еще пара картин, и обе Тернера. На первой не только подлежащих — существительных почти не осталось. Одни прилагательные-определения.

Закат над озером
Ульям Тернер,
1840

Какой, какое, какая. И ни души

А если добавить паровоз?

Дождь, пар
и скорость
Ульям Тернер,
1844

Появились лицо и действие. Импресьон
превратился в репортаж

Оранжевое и желтое
Марк Ротко, 1956

Отличие от «Заката на озере» — в отсутствии перспективы. А перспектива — мать описания. Ротко предлагает чистую медитацию. Долой все мысли, кроме мантр. Мне кажется, такие картины сами мантры. В них отсутствует время. ■

shortki

В произведении возможны шесть основных видов прямых диалогов. Вы описали правила построения визуального диалога для некоторых из них исходя из композиции. Хотя вернее было бы описать ограничения, накладываемые на композицию исходя из специфики выбранного вида диалога. Систематичнее. Проще в использовании для автора, который выбирает вид диалога. Из него следуют требования к визуальной композиции. Затем организуется пространство и воплощается идея — это же почти формальный алгоритм :)

К тому же это неплохо согласуется с вашими предыдущими постами: композиция — структура передачи информации, диалог — базис требований к композиции, и так далее, вплоть до готовой работы.

yurigordon

Не очень понял, каких именно и почему шесть. Сейчас я не думаю о системе. Мне важно обойти поле и вбить колышки там, где я вижу предмет для рассмотрения. Система (если она вообще получится) должна быть наградой за правильные частные вылазки, а не наоборот.

shortki

1. Содержательный диалог автора и зрителя: присутствует всегда, служит основой передачи общей картины. Здесь автор всячески старается скрыть свое присутствие.

2. Прямой диалог автора и зрителя или читателя: «Дорогой друг, если ты читаешь эти строки, то ты знаешь русский язык». Визуально реализуется той или иной степенью отображения автопортрета, иногда интересен в контексте (те же «Менины»).

3. Диалог персонажей произведения. Если персонаж один, то в диалоге второй стороной может выступать окружающий персонажа мир.

4. Диалог персонажа и зрителя: «Родина-мать зовет!»

5. Диалог персонажа и автора: используется, если персонаж замкнут и одинок, а его нужно раскрыть. Почему-то мне на ум приходит «Мцыри», хотя это неочевидный вариант. Кстати, сюда же попадает диалог автора с самим собою, так как вторая ипостась автора выводится персонажем.

6. Диалог зрителя с собою — самый ценный диалог, практически цель произведения. Хотя технические приемы вроде раз-

ных точек зрения на одно событие или компоновки в диптих или триптих стимулируют такой диалог.

Есть еще косвенные диалоги, когда, например, персонажи общаются между собою, но знают, что их слышит автор или зритель, и говорят в основном для него.

Ну и, естественно, вырожденный случай любого диалога — монолог, хотя, по сути, монологов не существует (разве что общение Бога с собою в монотеизме).

Для каждого диалога можно указать область применения и вывести свои правила, в том числе и композиционные.

yurigordon

Мне кажется, диалог читателя (зрителя) с собой должен быть выведен за пределы авторской компетенции и за пределы композиции. Иначе зритель становится частью системы, а он — другая система.

Можно сказать, что существует метадиалог вещи и зрителя (автора и читателя), который можно разделить на те пять каналов, о которых вы пишете.

Монолог внутри произведения, кому бы он ни принадлежал, имеет смысл считать вариантом диалога вещи (не героя!) со зрителем. Исключение — монолог, направленный прямо на читателя.

Еще возможный вариант — диалог автора с собой внутри произведения. Он не совсем равен авторскому монологу (на самом деле обращенному к читателю). Авторский монодиалог — когда читатель становится свидетелем обсуждения автором собственного произведения. Мой любимый образец — из «Носа»: «Но что страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты… Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно… нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых… но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это…»

Здесь произведение как бы берется в скобки и автор, выйдя за его пределы, беседует сам с собой о том, что он натворил.

Так что, похоже, шесть, да не тех :)

shortki

Зритель — всегда часть системы, его восприятие — основной фактор, накладывающий ограничения на выбранный канал передачи информации. Он должен видеть те же цвета, слова, звуки, что и автор, оперировать схожими терминами и культурными понятиями, иначе не будет базиса для понимания авторского диалога.

Когда абстракционист рисует три квадрата, называя их «Композиция № 17», это и есть стимуляция диалога зрителя с самим собой: «Что хотел сказать автор?», «Что я вижу в этой работе?» и т. д. Здесь автор лишь создал повод и нарочно лишил подсказок.

Монолог — это всегда диалог, но с вырожденно-смещенным акцентом, поэтому и монологов может быть десять видов.

Когда автор начинает диалог с собою, то так он выводит себя как одного из персонажей произведения и обращается к нему. Для диалога нужны разные точки зрения, а это либо разные субъекты, либо один субъект, но с разных позиций. Помещая себя внутрь произведения, автор меняет свою позицию и делает возможным диалог с собою.

yurigordon

Зритель — часть системы более высокого уровня, чем отдельное произведение. Эта система — культура.

Именно на уровне культуры между зрителем и произведением (и стоящим за произведением автором) происходит диалог. При этом язык автора переводится на язык зрителя посредством общих кодов, существующих в данной культуре. Как бы ни был сложен и индивидуален язык автора, произведение должно отвечать хотя бы культурному коду «произведение», иначе оно не будет воспринято зрителем как таковое.

Автор и зритель, две разные системы, выходят на общую площадку для игр. Автор становится на подачу, зритель — на прием.

Если автор дружелюбен, зритель подачу примет, хотя, возможно, не с первого раза.

Если нет — автор может запустить мяч в небеса и уйти, оставив зрителя в недоумении.

Меня больше всего интересует, как автор компонует подачу. Какие уловки и подсказки он готовит зрителю.

Но зритель — естественная и необходимая цель автора — не может быть включен в состав произведения. Он отдельно. Он существует до, после, вне, независимо от произведения. Собственно, обычно он и не зритель вовсе — так, партикулярная личность. Зрителем он становится, только подключившись к произведению. В комплект поставки произведения зрителю зритель не входит.

shortki

Во-первых, формально произведение — часть этой самой культуры, и культура общается с субъектом посредством этих самых произведений. Я бы не стал делить: люди отдельно, культура отдельно, произведения отдельно, я вижу все это в огромном белом миксере и жму кнопку.

Произведение — это всего лишь материальный объект, но когда появляется зритель, воспринимающий объект как произведение, появляется произведение.

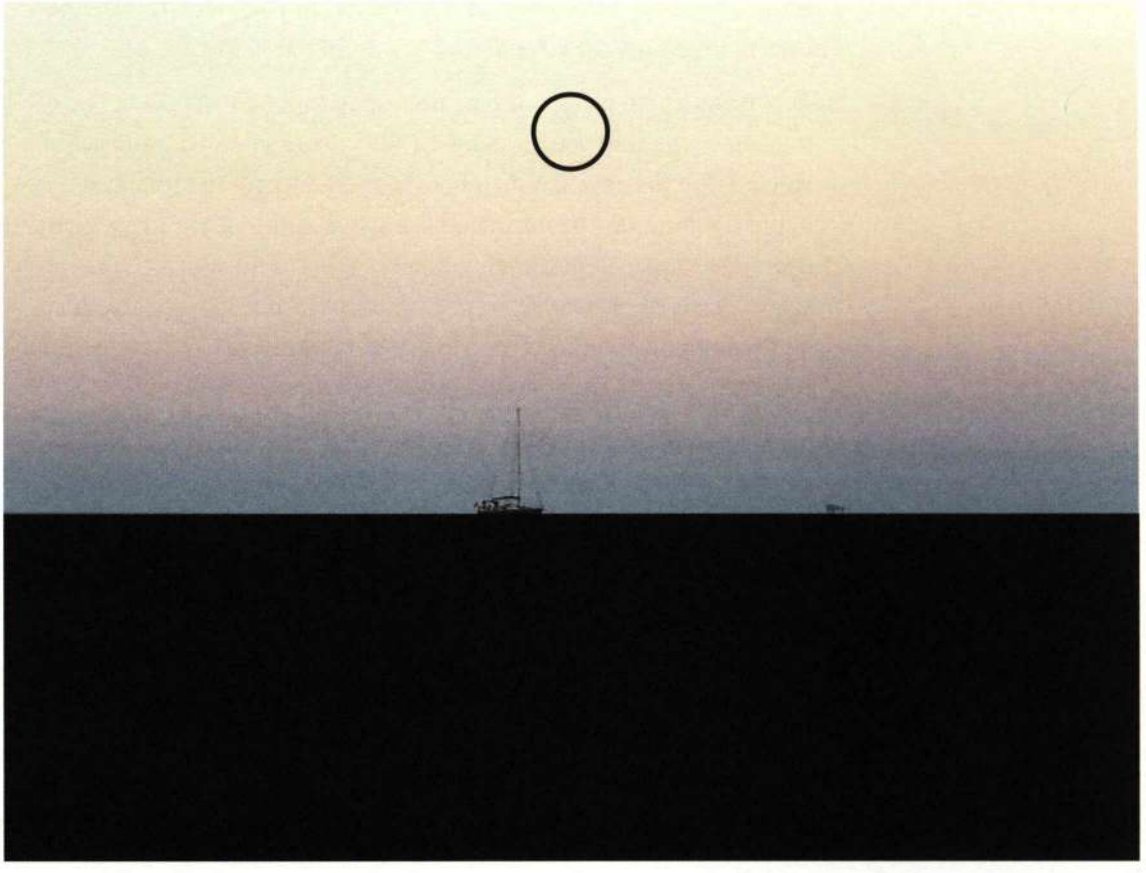
Автор как тренер формирует поле, расставляет игроков, расписывает план игры. Дальше все ждут соперника с мячом. Как только приходит зритель и бросает мячик своего внимания, игроки начинают разыгрывать подачу, начинается игра. Если в первом тайме не удалось закатить хоть один мяч в голову зрителя, то тот теряет интерес и уходит. Шедевры же доходят до бесконечной серии пенальти, раз за разом пробивая зрителю голову :)

Бывают игры настольные, а бывают настенные, их мы называем картины. Суть же в игре, а культура лишь свод ее правил. Культура и игроки в комплект поставки произведения не входят, но без них смысл поставки исчезает.

Кстати, если зритель будет рассматривать Джоконду с тыльной стороны, то найдет композиционное решение, объясняющее причину загадочной улыбки Лизы. Но такое зрительское вмешательство полностью разрушает замысел автора. Значит, точка зрения важна для восприятия работы, но позицию (в самом общем смысле) выбирает зритель.

Один, два, три, четыре, пять, шесть, много, или Где море будем делать?

До чего же я люблю числа Фибоначчи!



Нет, не за то, что они несут неземную гармонию и способны превратить в нетленный шедевр любую композиционную похлебку — до этой шаманской мути мне нет дела.

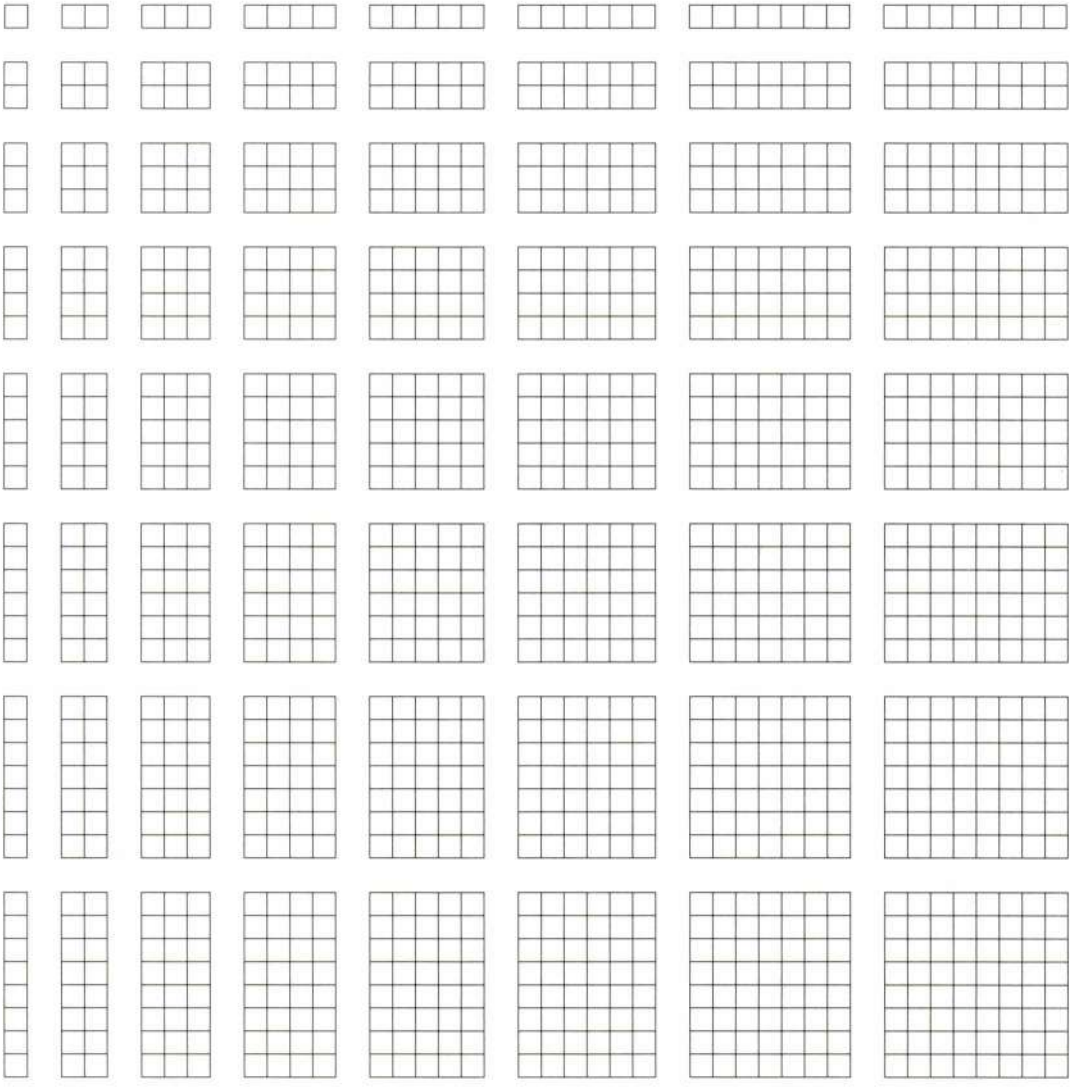
Но прислушайтесь, как звучит: фибоначчи! фибоначчи! Росигнолль и нахтигалль в одной кастрюльке. Если бы отцом чисел стал бердичевский гений Степан-Мордехай Пинхусович Иванюк-Штырензон, вряд ли они пользовались бы таким спросом в дизайнерско-артистических кругах.

Но к делу. Сегодня мне хочется рассказать не о волшебных числах, а о нашем умении считать квадратики. Мне кажется, что наш глаз и мозг оценивают пропорции исходя из очень простых соотношений. Мы получаем удовольствие, видя, что можем ухватить не считая некоторое количество объектов: окон, колонн, деталей орнамента. А вот сколько именно?

Числа Фибоначчи — элементы числового ряда, каждый член которого равен сумме двух предыдущих. Первые два числа равны 1 и 1, далее идут 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 и т. д. Ряд и числа названы в честь описавшего их математика Леонардо Пизанского, более известного как Фибоначчи. *Прим. ред.*

Без счета, одним взглядом, я улавливаю до шести деталей. Больше шести уже приходится пересчитывать, разбивая объекты на группы.

Может, я один такой неумеха? Но тогда почему в знаках и логотипах (вспомним хотя бы Олимпиаду) редко встретишь больше пяти одинаковых деталей? Мне кажется, потому что мы считаем: раз, два, три, четыре, пять, шесть? шесть!.. Много.



Проверяя это предположение, я составил таблицу умножения квадратиков от одного до восьми.

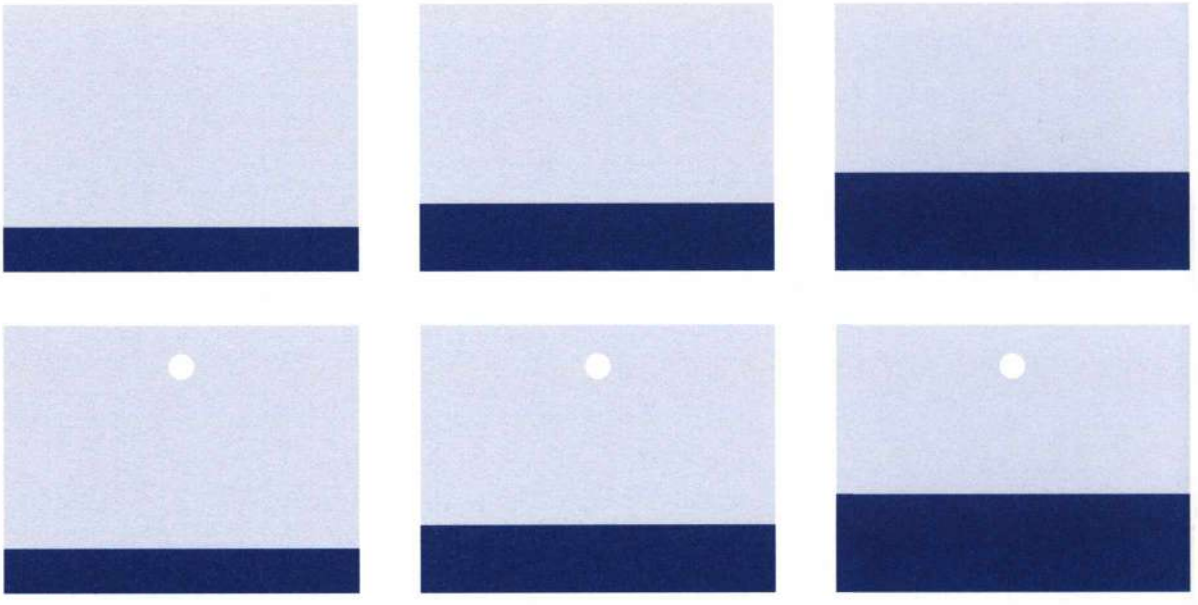
Посмотрите на последнюю колонку или на последний ряд и убедитесь, что охватить восьмерку взглядом получается, только поделив ее пополам. Значит, девятка уже точно лишняя.

Даже семерка вызывает заминку на долю секунды: сколько их там? Ах, три, один, три — семь. Да и шестерка, в сущности, опознается по двум тройкам — но здесь схватывание происходит слишком быстро, чтоб его заметить.

Этот несложный эксперимент дает понять: человек схватывает только очень простые паттерны. Значит, и пропорции ему должны нравиться простые? Мне кажется, и да и нет.

Ведь красота не только гармония и совершенство, но и отступление от правил. Может быть, нам нравится то, что чуть-чуть, на малейшую толику, не соответствует математически выверенной величине? Может, потому работают оптические компенсаторы, что они не обманывают глаз, а играют с ним в игру «не то, да похоже»?

Как-то я прочитал статью о композиции, автор которой уверенно пишет: соотношение неба и моря в пейзаже, чтобы казаться зашибись каким красивым, должно соответствовать фибоформуле 5 : 3. Пять неба, три моря — и вселенский покой найден!

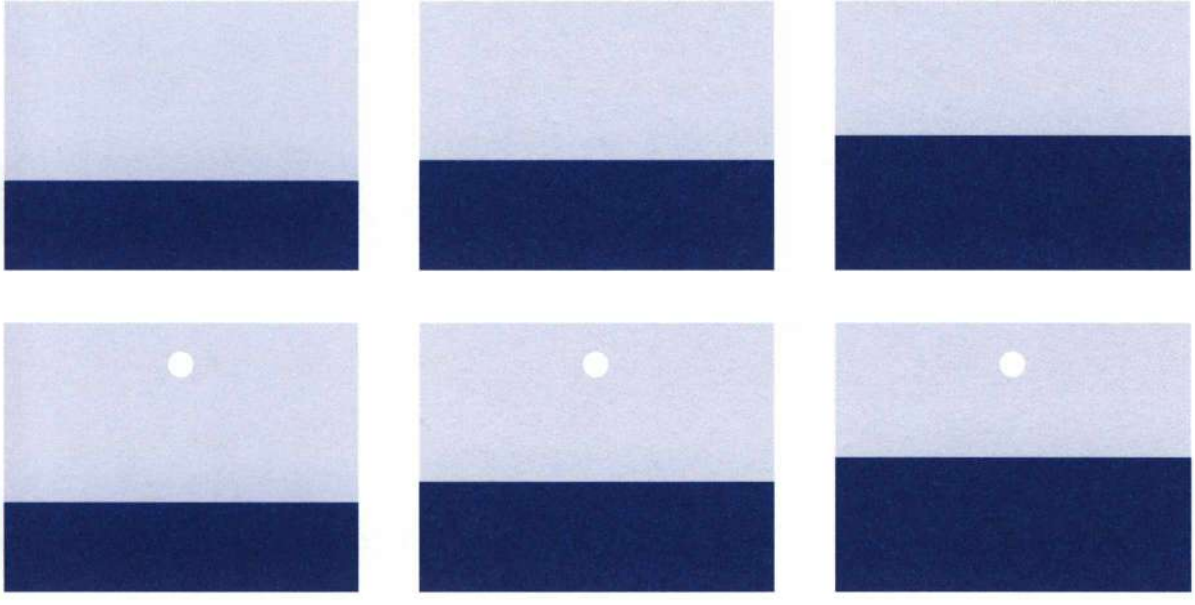


Сверху небо, снизу море. Вам сколько водички налить?

Я стал рассматривать свои многочисленные фотомарины и не нашел ни одной в таких пропорциях. Притом что компоновал их очень внимательно. Что не так?

Проверю на вас, друзья.

В нижнем ряду добавил солнышко (или луну — кому как романтичней). Ведь со светилом пейзаж меняется, да? Ну а про соотношение что думаете? Какое фибоначней?



И наконец, тест на чувство прекрасного. Один из этих прямоугольников основан на самом золотом из сечений, бывших у меня в доступе. Как они вам на глаз, без линейки? Какие пропорции вызывают более сильную вибрацию художественной жилки? ■

fomichev

Про прямоугольники. Пятый, если считать слева направо, прямоугольник, как мне кажется, золотого сечения. Однако же зачем этот эксперимент? Вибрацию художественной жилки они вызывают все одинаковую, как белый прямоугольник в рамке. Смотря на ряд фигур, не оцениваем ли мы их относительные характеристики? Вроде «этот толстоват» (опуская «если стоит рядом с этим») и т. п. Если смотреть на них по отдельности, результаты будут иные (либо опять зависящие от окружения, либо, предположу, одинаковые).

Про пейзаж. Не зависит ли это от сюжета в известной степени? Например, если небо пустое и неинтересное, а море штормит (хотя при пустом небе-то…), то большую часть можно отдать морю, и наоборот. С луной то же самое (подсвеченные облака на небе или дорожка на море).

Однако если говорить про конкретные картинки, про абстрактный сюжет с кругляшком луны этого размера и полем от нее до верхнего края, то я бы выбрал вторую слева. Даже так: здесь не луна и море, а окружность на белом и черный прямоугольник. И эти фигуры смотрятся более «гармонично», «взвешенно» на второй картинке слева.

shortki

Опять Фибоначчи, опять φ. Золотое сечение — ценное понятие, но только если применять его по назначению, не с бездумной фанатичностью. Суть пропорции в повторяемости отношении частей и целого. Чтобы это проявилось, сечение нужно применить как минимум дважды. Ценность соотношения раскрывается в эффективности построений при рекурсивном применении, а рекурсия — это один из основных конструктивных принципов в природе, поэтому мы воспринимаем такое сечение как гармоничное.

К формату листа применять φ неуместно (оно большинством воспринимается как негармоничное), это давно известно.
И лучше, универсальнее А0 ничего, наверное, и не придумать. Все потому, что в пропорциях листа сечение применяется лишь раз в отношении высоты к ширине. Примените еще раз и сразу поймете, уместно оно или нет.

Где-то в литературе встречал, что человек может одновременно воспринять не более семи элементов на одном изображении. Если их больше, то изображение либо фрагментируется

восприятием, либо часть элементов воспринимаются как однородные и совмещаются в одну когнитивную единицу. Для оптимального восприятия лучше использовать пять элементов. Если требуется быстрое осмысление — три.

yurigordon

Интересно, где читали? Я вот сам додумался до того же вывода. Но семь воспринимается уже с трудом. Пять — предел ясного восприятия.

shortki

Если бы помнил, сразу бы сослался. Читал лет десять тому назад. Учитывая, сколько я литературы «перелопачиваю» за день, что где вычитал, порою вспомнить довольно сложно, но ценное оседает. Сам принцип называется «правило Миллера».

Я правило Миллера часто применял в жизни: в схемах, интерфейсах, диаграммах, презентациях — уверенно работает. Притом семь — это грань, за которой находится то, что мы считаем сложным или хаотичным. Семь элементов — для вдумчивого восприятия, изображение нужно немного «поизучать», но цельная картина еще формируется. Пять схватывается быстро, но требуется толика времени, чтобы понять взаимосвязи элементов. Три — элементы и связи воспринимаются «скользящим взглядом», почти как простой текст.

yurigordon

Ну вот и славно. Значит, не я первый такой приметливый — увидел, что больше пяти элементов не ухватить с легкостью. Поставлю галочку: еще один изобретенный велосипед. Да, три совсем легко поймать. А два — это почти один.

bpd_sign

«Магическое число семь плюс-минус два» («кошелек Миллера») — закономерность, обнаруженная американским ученым-психологом Джорджем Миллером, согласно которой кратковременная человеческая память, как правило, не может запомнить и повторить более 7 ± 2 элементов. Эта закономерность была изложена в его работе The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on our Capacity for Processing Information, увидевшей свет в 1956 году в Psychological Review.

shortki

О! Спасибо. Оказывается, я правило немного не так трактовал, но это не отменяет его действенности :) Кстати, поиском по данной работе «всплывают» еще несколько занятных закономерностей — есть о чем поразмыслить.

techeditor

А я слышал такой вариант: все люди воспринимают одновременно разное количество элементов — до 12. Среднестатистический человек — 5–7, летчик-истребитель — 12.

shortki

Причины появления этого правила — в возможностях кратковременной памяти человека, объем которой зависит от скорости восприятия. Естественно, как любую способность человека, ее можно натренировать, но в определенных условиях. Тот же летчик, допустим, может вести 12 целей, но с трудом улавливать гармонию композиции в натюрморте из 12 предметов.

yurigordon

Что-то мне подсказывает, что и с шестью ему будет затруднительно справиться.

Да и с тремя :)

shortki

Военные летчики — очень исполнительные люди. Если им дать инструкцию, какая конфигурация предметов является оперативно гармоничной, то летчик легко сможет определять гармоничность натюрмортов с заданным числом предметов (до 12) и с установленной тактической задачей частотой (от 3 до 29 натюрмортов в минуту :)

combdn

7 ± 2 (у разных людей — по-разному). И не элементов, а логических единиц. То есть каждая из единиц может быть сложной группой. Например, 5 слов, 7 абзацев, 6 страниц.

dimitry_1983

Посоленная числом Фибоначчи похлебка действительно превращается в съедобную для заказчика, tested on humans.

verholet

а) Одновременно воспринимаю максимум 3 × 5 клеточек.

б) Самый лучший прямоугольник без солнца — пятый в ряду.

в) С солнцем самая лучшая картинка — четвертая.

От преподавателя графического дизайна я слышал, что интересная композиция должна визуально состоять из 5–9 частей. Каждая из частей тоже может разбиваться на несколько (5–9?) частей и т. д.

Я в последние дни много снимал море, горы и небо и заметил, что неба должно быть больше. Наверное, при не очень большой насыщенности моря деталями и должно получиться примерно три пятых неба.

olgasabo

Про 7 элементов — это, мне кажется, не о графических изображениях, а о 7 ячейках памяти, которые задействуются одновременно (7 гостей, 7 детей в группе, 7 названий книг и т. п.). Из книг по психологии. Интересную вы таблицу с кубиками придумали. У меня 6 × 6 максимум распознать получается. Море «золотое», наверное, на 4-й (если слева считать) картинке. А я фотографирую, наоборот, всегда больше моря, в обратном соотношении (когда есть море, небо меня мало интересует, получается). Первый и последний прямоугольники мне кажутся одинаковыми и гармоничными.

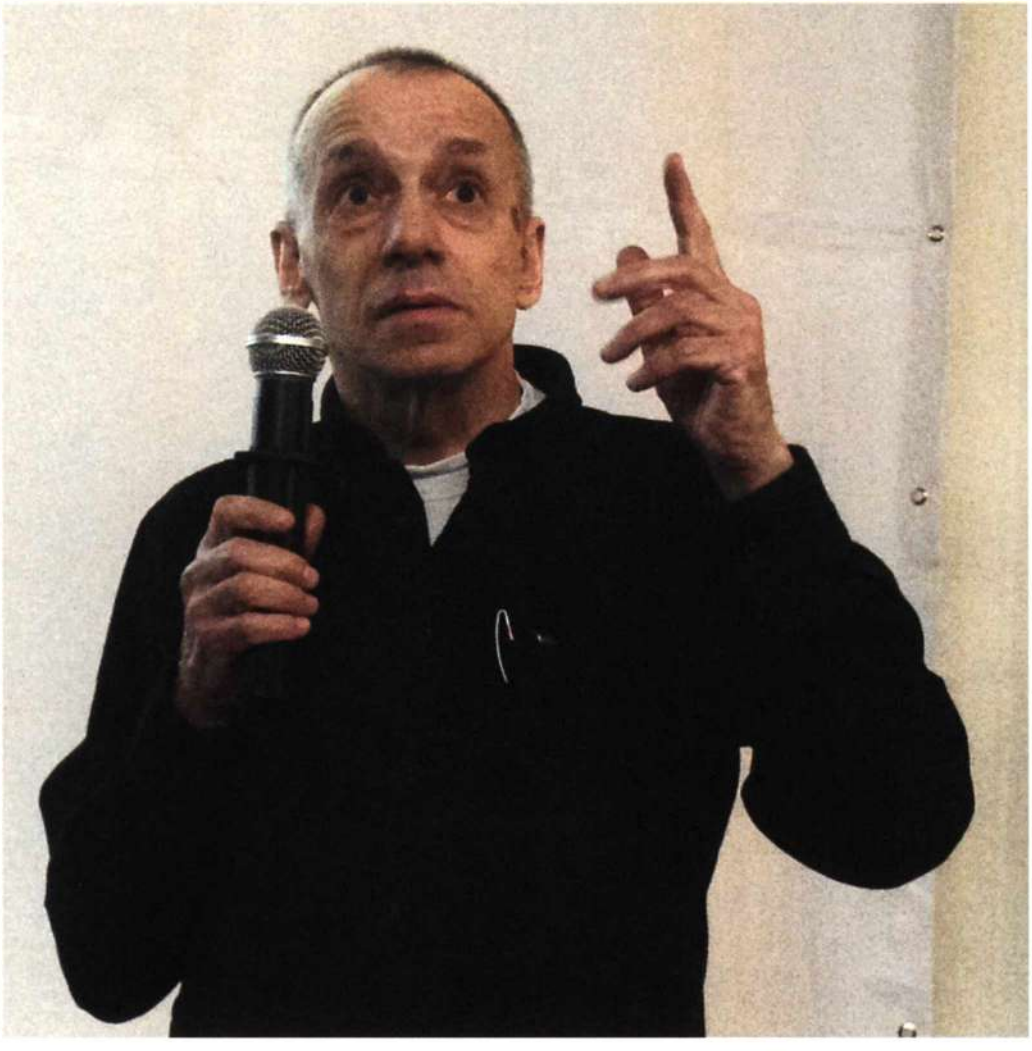
yurigordon

Это не про ячейки памяти, а про одномоментное схватывание взглядом без пересчета.

6 × 6 получается ухватить только потому, что 6 еще берется с ходу. Семь уже трудно схватить даже в случае 7 × 1. Как только мелькает мысль «сколько там?» — все, привет, пошел пересчет.

Поймать эксцентрика

Первого апреля, на день рождения «Паратайпа», сделал, по-моему, удачный портрет Владимира Кричевского.



Кричевский вообще невероятно артистичен, а тут еще такой жест...

Фотка была выложена в «Инстаграм» вместе с тремя другими. Но мне показалось, что в ней есть, кроме чисто портретной, композиционная удача. Современная композиция, на мой взгляд, — производное от кино, а не от картины. То есть даже статичное изображение, а особенно фотографию, мы воспринимаем как динамическое. А это значит, что бесполезно пришпиливать героев к правильным позициям и золотым сечениям. Чтобы картинка жила, она должна провалиться сквозь сито швейцарской сетки в открытое пространство, где носятся силовые векторы и действует облако тегов вместо чертежной аксиомы.

Смотрите. Нахожу силовую линию, делящую квадрат на неравные дольки: «территорию головы» и «пространство руки», условно говоря. Между этими государствами отношения примерно как между Израилем и сектором Газа. Линия — на самом деле шов или проволока под током. По ней идет напряжение этой картинки.

Вторая силовая линия задана движением фигуры (смотрите на бока) и совместным действием глаз и поднятого пальца.

Чуть выше их пересечения (помним про динамику и про инерцию?) возникает пустое облако напряжения, куда загоняется взгляд зрителя. Вы понимаете? Не на лицо, не на палец: взгляд попадает в силовой капкан.

Но мы же хотим смотреть на предмет, а не в воздух! И взгляд начинает метаться: глаза — палец — глаза — палец. И каждый отскок в крайнюю точку недостаточен, потому что напряжение не на ней, а между. Так возникает динамическая композиция, где все держится не на металлическом каркасе-сетке, а на дрожи воздуха.

Ну и напоследок, чтоб не было фразы: «Подумаешь, скомпоновал: поставил по центру...» А вот не по центру. Смотрите на стрелки. Я компоную по чувству, на глаз, но расстояния от краев высматриваю очень внимательно. Фигура смещена влево. Это сделано с учетом двух ее внутренних векторов движения: 1 и 2. Эти силовые линии делят статичный квадрат на динамические зоны. Когда проведешь силовые линии, видно, насколько мощно-эксцентричны поворот фигуры и жест эксцентрика Кричевского. Это не классическая Греция. Здесь скорее Эль Греко можно увидеть. ■

Центральная композиция — минимальный повод для контакта

Свойский, технический разговор о языке композиции надо с чего-то начать. Желательно с чего-то базового, элементарного. Тогда, пожалуй, начну не с композиции, а с автора в тот момент, когда он собирается стать автором. Чего он хочет? Минимальные задачи любого автора: а) привлечь внимание; б) предоставить удовольствие. На этом эротическом основании строятся все произведения искусства.

Как проще всего привлечь внимание к чему-либо? Поставить в середину.

Как простыми средствами выделить поставленное в середину из десяти тысяч вещей, которые там уже стоят? Занять центральную точку данной середины или хотя бы ее центральную ось.

Как показать, что вещь не случайно попала на центральную ось середины? Найти у вещи центральную ось и совместить ее с осью данного мироздания.

Правильно? Проще не бывает? Значит, из всех типов композиции базовой является центральная — в дальнейшем ЦК.

ЦК — тип композиции, победивший в животном мире Земли. ЦК — простейшая возможность выделить скомпонованное из нескомпонованного мира.

ЦК имеет как минимум две совмещенные оси: ось конструкции и ось внимания. Об этих осях я пока еще ничего не придумал. В других типах композиции оси могут не совпадать, в центральной они сведены, как в прицеле. Собственно, прицел есть идеальный вариант ЦК, где все возможные оси совпадают в одной точке.

Пли! Убил.

В ЦК автор раскрывает себя как автора. Он прямо говорит: это направлено к тебе, зритель! Это не предложение, а фактически приказ ко взаимодействию. Именно ЦК — знак готовности к контакту.

Не случайно в армии для передачи и выслушивания приказа командиру и подчиненному полагается встать друг напротив друга по стойке «смирно». Нарушение ЦК — знак «отдать честь» — есть простейший знак установки контакта. Точно так же во многих торжественных случаях стороны контакта сначала «становятся друг против друга ровно», а потом совершают знак установления связи: жмут руки, целуются, ударяют друг друга по перчаткам. Все это примеры ЦК как момента привлечения внимания и ее нарушения как знака состоявшейся коммуникации.

Кстати, дружеское объятие всегда наискось. Знаете почему? Во-первых, оно паритетно: каждый обнимает так же, как обнимаем другим. Во-вторых, смещение от центральной оси сбивает эротический прицел центрального объятия.

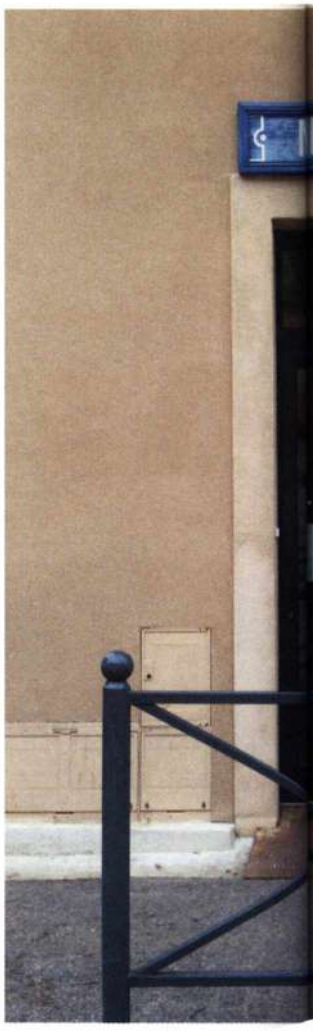
Любой контакт, в том числе искусство, является ритуалом. А комплект его знаков — языком ритуала. Для вступления в контакт стороны должны себя «скомпоновать», то есть показать, что они не случайно тут оказались. А как ритуальней всего себя скомпоновать? Стать напротив, стать ровно.

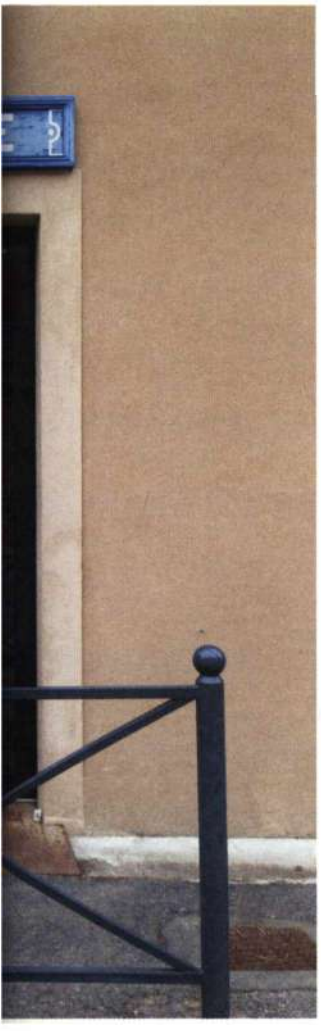
Кошки не любят прямого взгляда, потому что прямой взгляд в животном мире есть угроза или призыв, а хищник должен скрывать свои намерения — быть для жертвы «нескомпонованным».

ЦК выявляет простейший тип разнообразия: деление на правую и левую половины (каждая из которых не симметрична, то есть недостаточна, и не живет без отражения; привет, двойники и двойняшки). Ось решает задачу привлечения внимания, а сравнение половин дает простейший тип удовольствия. ■

P. S. В хорошей композиции всегда есть пустое пространство — территория зрителя.

Последнее слово всегда за воспринимающим, и цель автора — чтобы это слово было направлено к нему, автору, внутри диалога. Если зритель окажется вытеснен за пределы общения, его последнее слово вернется к нему самому, и этим словом будет «скучно».





ЦК для текста

Центральная композиция (ЦК, она же выключка по центру) противоречит линейности письма и чтения в алфавитных системах. Иероглифы-слова могут стоять по горизонтали или по вертикали, а буквам свойственны только строки. Переход на новую строку — всегда перевод дыхания, вдох. ЦК ломает естественный порядок дыхания, останавливает бег букв. Зато актуализируется чтение целыми словами, мысленными шаблонами.

Слова при выключке по центру как бы не идут слева направо, а летят вперед, в сторону зрителя-читателя. Это делает ЦК текста статичной и ударной, то есть более визуальной, чем текстовой.

Слом строки в ЦК — двойной переход, в отличие от флаговой и расключенной выключки.

Первый смысл перехода — вдох, как у остальных выключек. Второй смысл — реконцентрация внимания, чего другие выключки не требуют. Переходя со строки на строку в ЦК, читатель-зритель переходит в новый смысловой блок, даже если это отдельное слово. Другим выключкам для реконцентрации требуется заглавная буква в начале строки или даже абзацный отступ.

Знак переноса в конце строки не просто слом слова — это предложение продолжить чтение без перевода дыхания. Вот почему переносы так неестественны в выключке по центру: они противоречат основной идее ЦК — направленности на зрителя. ■

P. S. Глава нарочно почти без картинок — напрягите слегка воображение!

Левый маньеризм

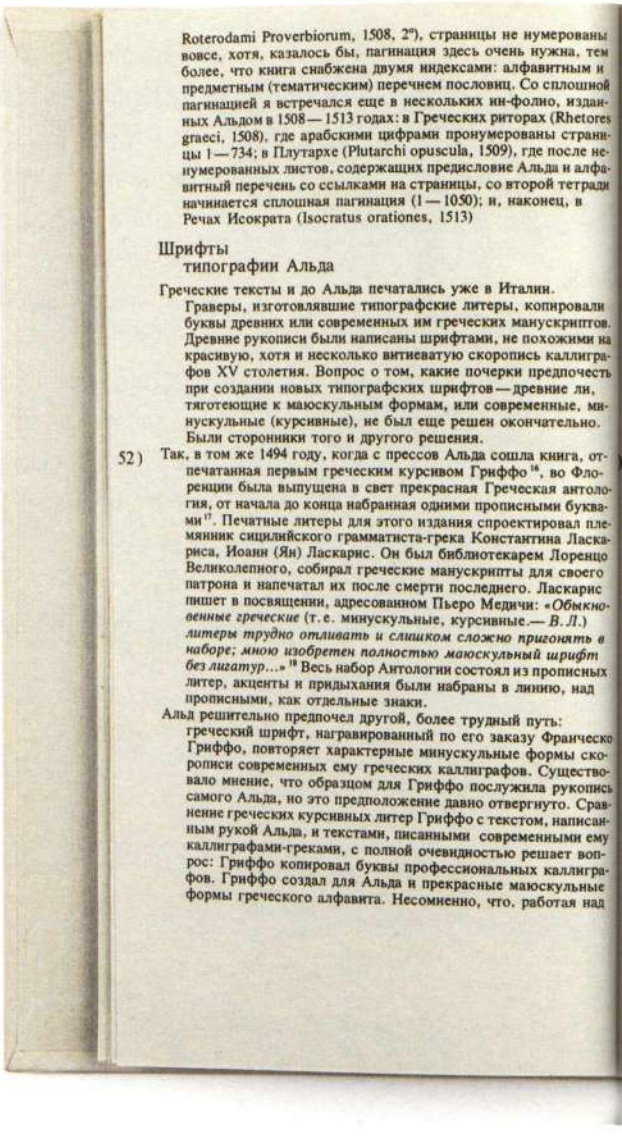
Пишу про выключку, ищу картинку к собственному утверждению:

В советское время левая выключка применялась нечасто, что было связано прежде всего с металлическим набором, а во вторую очередь — с излишней демократичностью левого флага. Поэтому первым, что стали внедрять прогрессивные отечественные дизайнеры, последователи швейцарской школы, была выключка влево.

Открываю образцово-показательное прогрессивное издание 1977 года: книгу «Альд и альдины». Издательство «Книга». Автор — Вадим Лазурский. Дизайнеры — Михаил Аникст и Аркадий Троянкер (под гипнозом Максима Жукова). Первая сборная СССР по дизайну! Как Михайлов, Петров и Харламов в хоккее.

Смотрю на первый попавшийся разворот и начинаю в голос смеяться от удовольствия!

1. Верхнее поле не обсуждаем. Легенда гласит, что печатник ушел в месячный запой после пыток, устроенных ему дизайнерами, а две трети тиража пошли под нож.
2. Верстка: выключка влево! Попал. Сразу забавно, что левая выключка противоречит принципам Мануция. Он верстал в расключку. На картинке на правой полосе — образец набора из «Полифила» — выключка justify center, переходящая в колофон. Наверно, логика дизайнеров была такой: сделаем текст максимально непохожим на мануциевский! Но тогда зачем буквы на картинке тем же кеглем, что и текст? Загадка.
3. Абзацы выступом. У Мануция — обычные. У нас красивей.
4. Сломанный заголовок. «Шрифты // типографии Альда». Заголовок выключен по линии абзацев, слово «типографии» перенесено на следующую строку и выключено по левому краю текстового блока. Ноль дизайна. 100% красоты.
5. Колонцифра дважды слева (на правой полосе — в корешковом поле). Отбита скобкой. Красота.
6. Правая колонцифра настолько противоречит своей функции быстрого поиска, что левая кажется на ее фоне разумным дизайнерским решением.



Roterodami Proverbiorum, 1508, 2°), страницы не нумерованы вовсе, хотя, казалось бы, пагинация здесь очень нужна, тем более, что книга снабжена двумя индексами: алфавитным и предметным (тематическим) перечнем пословиц. Со сплошной пагинацией я встречался еще в нескольких ин-фолио, изданных Альдом в 1508—1513 годах: в Греческих риторах (Rhetores graeci, 1508), где арабскими цифрами пронумерованы страницы 1—734; в Плутархе (Plutarchi opuscula, 1509), где после ненумерованных листов, содержащих предисловие Альда и алфавитный перечень со ссылками на страницы, со второй тетради начинается сплошная пагинация (1—1050); и, наконец, в Речах Исократа (Isocratus orationes, 1513)

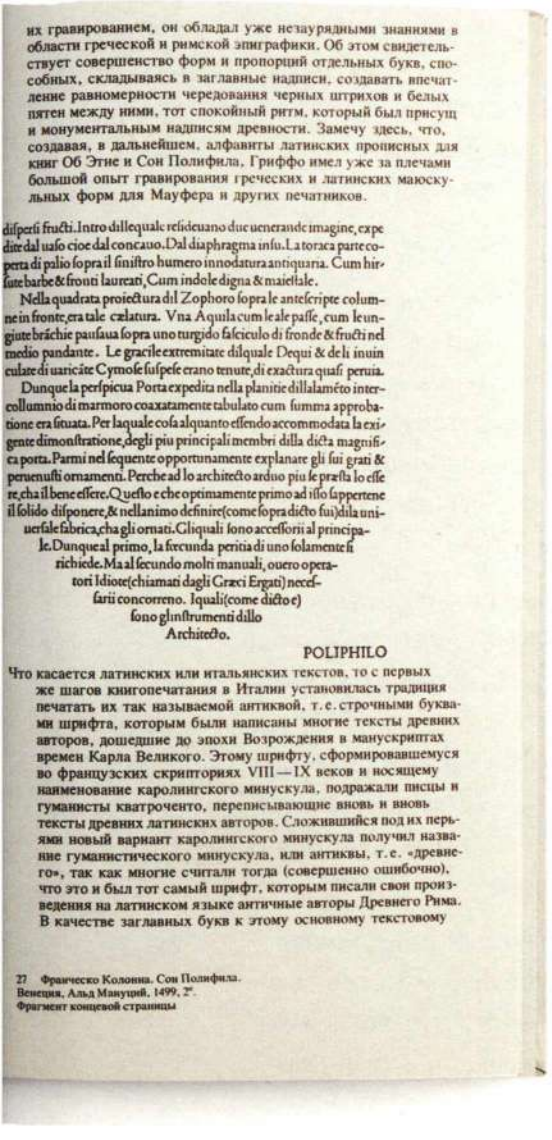
Шрифты
типографии Альда

Греческие тексты и до Альда печатались уже в Италии. Граверы, изготовлявшие типографские литеры, копировали буквы древних или современных им греческих манускриптов. Древние рукописи были написаны шрифтами, не похожими на красивую, хотя и несколько витиеватую скоропись каллиграфов XV столетия. Вопрос о том, какие почерки предпочесть при создании новых типографских шрифтов — древние ли, тяготеющие к маюскульным формам, или современные, минускульные (курсивные), не был еще решен окончательно. Были сторонники того и другого решения.

52) Так, в том же 1494 году, когда с прессов Альда сошла книга, отпечатанная первым греческим курсивом Гриффо[16], во Флоренции была выпущена в свет прекрасная Греческая антология, от начала до конца набранная одними прописными буквами[17]. Печатные литеры для этого издания спроектировал племянник сицилийского грамматиста-грека Константина Ласкариса, Иоанн (Ян) Ласкарис. Он был библиотекарем Лоренцо Великолепного, собирал греческие манускрипты для своего патрона и напечатал их после смерти последнего. Ласкарис пишет в посвящении, адресованном Пьеро Медичи: «*Обыкновенные греческие* (т. е. минускульные, курсивные.— *В. Л.*) *литеры трудно отливать и слишком сложно пригонять в наборе; мною изобретен полностью маюскульный шрифт без лигатур...*»[18] Весь набор Антологии состоял из прописных литер, акценты и придыхания были набраны в линию, над прописными, как отдельные знаки.

Альд решительно предпочел другой, более трудный путь: греческий шрифт, награвированный по его заказу Франческо Гриффо, повторяет характерные минускульные формы скорописи современных ему греческих каллиграфов. Существовало мнение, что образцом для Гриффо послужила рукопись самого Альда, но это предположение давно отвергнуто. Сравнение греческих курсивных литер Гриффо с текстом, написанным рукой Альда, и текстами, писанными современными ему каллиграфами-греками, с полной очевидностью решает вопрос: Гриффо копировал буквы профессиональных каллиграфов. Гриффо создал для Альда и прекрасные маюскульные формы греческого алфавита. Несомненно, что, работая над

7. Картинка выключена по линии абзацных выносов, левее границы текста. Зачем? Абсолютное ощущение ошибки верстки. Предлагаю изящное объяснение: картинка воспринимается как текстовый объект, поставленный «с красной строки». У нас все по сетке!
8. Последнее слово на картинке — POLIPHILO — стоит так плотно к тексту, что кажется его частью, набранной Таймсом. В изданиях такого класса пропущенная отбивка — скандал. Но только не в советском дизайне.
9. Ах вот зачем картинка выключена влево! Оказывается, в мануциевдохновленном нижнем поле (ср. верхнее) висит подпись номер 27. Картинка выключена по подписи. Хвост виляет собакой с амплитудой 180°. Логика в таком приеме есть: как иначе поймешь, к чему относится одинокий абзац в районе ботинок?
10. Общее впечатление: несмотря на колофон, Альд Мануций заметно проигрывает советским дизайнерам в изощренности набора. И правильно — 500 лет прошло недаром.
11. Правда, сам набор у Альда несколько ровнее и — как это? — серебристей. Ну что возьмешь с фотонаборного Таймса — чай, не Гриффо нарезал.



их гравированием, он обладал уже незаурядными знаниями в области греческой и римской эпиграфики. Об этом свидетельствует совершенство форм и пропорций отдельных букв, способных, складываясь в заглавные надписи, создавать впечатление равномерности чередования черных штрихов и белых пятен между ними, тот спокойный ритм, который был присущ и монументальным надписям древности. Замечу здесь, что, создавая, в дальнейшем, алфавиты латинских прописных для книг Об Этне и Сон Полифила, Гриффо имел уже за плечами большой опыт гравирования греческих и латинских маюскульных форм для Мауфера и других печатников.

dispersi fructi. Intro dilequale resideuano due uenerande imagine, expedite dal uaso cioe dal concauo. Dal diaphragma infu. La toraca parte coperta di palio sopra il sinistro humero innodatura antiquaria. Cum hirsute barbe & fronti laureati, Cum indole digna & maiestale.

Nella quadrata proiectura dil Zophoro sopra le antescripte columne in fronte, era tale cælatura. Vna Aquila cum le ale passe, cum le unguite bráchie pausaua sopra uno turgido fasciculo di fronde & fructi nel medio pandante. Le gracile extremitate dilquale Dequi & deli inuinculate di uaricáte Cymose suspese erano tenute, di exactura quasi peruia.

Dunque la perspicua Porta expedita nella planitie dillalaméto intercollumnio di marmoro coaxatamente tabulato cum summa approbatione era situata. Per laquale cosa alquanto essendo accommodata la exigente dimonstratione, degli piu principali membri dilla dicta magnifica porta. Parmi nel sequente opportunamente explanare gli sui grati & peruenusti ornamenti. Perche ad lo architecto arduo piu se præsta lo essere, cha il bene essere. Questo e che optimamente primo ad isso sappertene il solido disponere, & nellanimo definire (come sopra dicto fui) dila uniuersale fabrica, cha gli ornati. Gliquali sono accessorii al principale. Dunque al primo, la secunda peritia di uno solamente si richiede. Ma al secundo molti manuali, ouero operatori Idiote (chiamati dagli Græci Ergati) necessarii concorreno. Iquali (come dicto e) sono glinstrumenti dillo Architecto.

POLIPHILO

Что касается латинских или итальянских текстов, то с первых же шагов книгопечатания в Италии установилась традиция печатать их так называемой антиквой, т. е. строчными буквами шрифта, которым были написаны многие тексты древних авторов, дошедшие до эпохи Возрождения в манускриптах времен Карла Великого. Этому шрифту, сформировавшемуся во французских скрипториях VIII—IX веков и носящему наименование каролингского минускула, подражали писцы и гуманисты кватроченто, переписывающие вновь и вновь тексты древних латинских авторов. Сложившийся под их перьями новый вариант каролингского минускула получил название гуманистического минускула, или антиквы, т. е. «древнего», так как многие считали тогда (совершенно ошибочно), что это и был тот самый шрифт, которым писали свои произведения на латинском языке античные авторы Древнего Рима. В качестве заглавных букв к этому основному текстовому

27 Франческо Колонна. Сон Полифила. Венеция, Альд Мануций, 1499, 2°. Фрагмент концевой страницы

Заключение: перед нами выдающийся образец книжного маньеризма, когда форма и функция не то что вместе не ночевали, а вообще друг с другом не разговаривают. Мне этот способ подачи материала чрезвычайно симпатичен — он не дает соскучиться.

Баухаус, убирайся прочь! Да здравствует позднесоветский интеллигент, пропадающий от тоски по мировой культуре. ■

shortki

На мой взгляд, раз уж взялся за левую выключку, то будь добр, не увлекайся переносами, иначе вся соль уйдет. И предлоги не стоит «отрывать». А по сути, все это выглядит позерством.

yurigordon

Обязательно нужно сделать поправку на время. Эта книга не позерство, а фрондерство на грани героизма. То, что она вышла тогда, — вообще чудо. То, что она такая смешная, — следствие многих причин, главная из которых — она советская.

shortki

Назло Советам буду геем? Это героизм? Вместо достойного профессионального ответа официальному шаблону мы видим скоморошество, приправленное прозападным заискиванием. Это дискредитация протеста, родовые грабли русской оппозиции. Настоящему протесту чуждо чувство юмора — все остальное только укрепляет существующие устои. Сейчас это как никогда очевидно.

yurigordon

Вот уж не согласен. Надо различать протест и мятеж. А как же Уленшпигель? Честертон протестовал против массы идиотских вещей, Гоголь тоже — весьма успешно и страшно смешно. Чувства юмора лишены заговорщики, террористы, проповедники, вожди. Потому что они собираются не протестовать, а убивать противников и ломать существующий порядок жизни.

Но к нашему случаю все это не имеет вообще никакого отношения. Аникст с Троянкером ни перед кем не заискивали и уж точно не скоморошничали. Они прямо и весьма радикально выражали свое отношение к прекрасному и полезному. Ну а на слово «прозападное» у меня прямо аллергия. Была великая типографическая культура, которой эти ребята бредили. Да, все ее шедевры находились западнее Москвы — ну и что с того? Византия, из которой Русь получила кириллицу, тоже не на востоке.

Дизайнеры-семидесятники искренне думали, что они следуют самой практичной и разумной швейцарской школе. То, что их работы сейчас выглядят забавно, — следствие того, что они делались в омерзительнейшей советской обстановке, при крайнем убожестве типографских средств и в дичайшем упадке культуры печати.

Мы должны в пояс кланяться этой компании, а не презрительно губы кривить. Это лучшие представители позднесоветского дизайна. И практически все хорошее, что у нас сейчас есть, пришло через них.

shortki

Я различаю протест ради протеста и протест ради прогресса. Прогресса без хоть одной «срубленной» коронованной головы не бывает, а «рубить» головы королям с шутками и прибаутками — неуважительно даже по отношению к себе.

У меня тоже «прозападная аллергия». Западные примеры — это материал для собственных идей, а не канонический шаблон. Слепое копирование хорошо на стадии обучения, дальше нужно думать своей головой. Вы сами яркий пример такого переосмысления. Но нельзя же отрицать, что были и примеры бездумного фанатизма с начисто парализованным критическим подходом. Я не принимаю отсылку к советской обстановке. Из-за окружения можно терять продуктивность, но профессионализм от обстановки не зависит, а только от внутреннего контроля.

yurigordon

Опять уточнение: не «протест», а «бунт», «переворот». Это принципиально разные вещи.

Протест без высмеивания противника невозможен. Параллельно с нашим диалогом я обсуждаю тот же пост в «Фейсбуке» с Евгением Григорьевым. И там, поскольку мы люди одной профессии, мне не нужно объяснять, кто такие Аникст с Троянкером (не говоря уже о Жукове). Это люди, которых уважают все, кто шел следом за ними.

Ссылка на советскую действительность в данном контексте просто обязательна. Достаточно посмотреть на «Работы московских художников шрифта» с дизайном Жукова, вышедшие в том же 1977-м, отпечатанные на такой же бумаге верже с белыми плашками (это жуковская идея), но в Австрии, и сравнить с «Альдом» — все станет ясно как божий день.

С одной стороны — солиднейшее западное издание с многочисленными типографскими изысками. Буквально шедевр полиграфии, но очень скромный шедевр, один из многих. Рядовая работа высоких специалистов печати. С другой — сделанное на коленке, ужасно сброшюрованное, кривое, чудовищно обрезанное, неправильно высушенное, все вывернутое, с плохим шрифтом, плохой обработкой картинок домодельное изданьице. И оно было сделано в лучшей советской типографии того времени — Ждановской экспериментальной. Остальные наши печатни даже близко не подпустили бы с таким набором типофич. И полтиража еще угробили. А вы говорите — время и место ни при чем.

Сложность же верстки определяется отсутствием культурной среды. Им хотелось попробовать сразу все, потому что другого шанса могло не быть. Они это «пробили».

Да, и надо сказать, что класс исполнителей «Искусства шрифта» и «Альда и альдин» вполне сопоставимый. Это три лучших книжных дизайнера в СССР в то время, составлявших одну компанию. Уверен, что серая верже в «Альде» появилась под прямым влиянием «Искусства шрифта». А вот где Жуков ее увидел? Надо бы у мэтра спросить.

shortki

Простите, но я оцениваю результат без отношения к авторам и обстоятельствам, так как анализирую работу, а не условия ее появления. У меня когда-то давно был учебник естественных наук царских времен. Мне, тогда подростку, было очевидно, что набран он был мастером своего дела — большинство советских учебников проигрывали ему в качестве верстки и иллюстраций. Это значит, что в дореволюционной типографии условия для верстки и создания иллюстраций были лучше? Или иллюстратор сознательно не изучал анатомию, чтобы выразить свой протест против режима в виде уродливых человечков в учебнике физики? Да, в советских условиях «халтура» могла быть принята за сделанную работу, это и есть страшные условия советской действительности.

yurigordon

> Это значит, что в дореволюционной типографии условия для верстки и создания иллюстраций были лучше?

В сто раз! Советская типография очень часто добивала машины, оставшиеся от прошлого века. Советские шрифты почти поголовно — от Бертгольда и Лемана, только убитые вусмерть. А советский ретушер иллюстраций — щенок неумелый рядом с техническим гравером 19-го века.

>Или иллюстратор сознательно не изучал анатомию, чтобы выразить свой протест против режима в виде уродливых человечков в учебнике физики?

Советский иллюстратор мог вообще ничего не знать. Но и среди дореволюционных тоже встречалось ох как разное. Правда, не в академических типографиях.

> Да, в советских условиях «халтура» могла быть принята за сделанную работу, это и есть страшные условия советской действительности.

Дело не в этом. В советское время была потеряна и культура печати, и свобода печати. Умножение друг на друга этих факторов дало темные века советской полиграфии.

shortki

Я не вижу никаких причин для иллюстратора делать работу плохо, кроме недостатка профессионализма, и не вижу причин скрывать то, что я вижу данный недостаток.

yurigordon

Разбираемая книга сделана не плохо, а очень странно — если говорить о дизайне. И эта странность не от неумения, тщеславия или глупости, как Вам кажется. Она совсем от других причин, из которых профессионализм не последняя, а первая — перфекционизм.

shortki

В книге меня задели висящие «в», «и», «на», обилие переносов, которых можно было избежать. Я считаю, что если «хулиганишь» по сути, то нужно быть безупречным в мелочах, иначе неясно, что творческий вызов мастера, а что простое отсутствие нужного навыка. При прочих равных последнее встречается чаще, поэтому здесь очень тонкая грань.

yurigordon

> В книге меня задели висящие «в», «и», «на», обилие переносов, которых можно было избежать.

Мне трудно судить, почему так получилось. В то время редактура и корректура, особенно в «Книге», были на значительно большей высоте, чем сейчас. Но не исключаю, что по каким-то причинам не было возможности переверстать гранки. Кроме того, сплошная флаговая выключка в книжном наборе была в то время настолько редким делом, что и здесь возможны какие-то неизвестные нам проблемы.

Далее, в отличие от нашего времени, контроль качества верстки не был в руках дизайнеров. Этим занимались редакционный и технологический отделы, куда дизайнера вообще могли не пустить (правда, в данном случае вряд ли не пустили бы).

Этот макет как раз сделан внимательно в мелочах — странно, что остались висячие предлоги. Переносы в то время могли не считаться грехом при флаговом наборе — управление длиной строки было куда менее гибким, чем сейчас. Все-таки фотонабор — это не десктоп паблишинг.

yurigordon

Мы делаем разные ударения. Вы — на слове протест. Я — на слове творческий.

Импрессионизм ценен не тем, что протестует против каких-то догм (тем более что он их не отменяет). А тем, что находит новые связи между явлениями. Например, между светом и цветом. Или между скоростью восприятия и детальностью проработки. Импрессионизм — прямое следствие изобретения паровоза. Мятеж, связанный с импрессионизмом, происходил в основном в головах обывателей и критиков.

Шум, вызываемый новыми произведениями искусства, в последние сто лет стал перекрывать настоящий голос этих произведений. Это привело к печальному факту: художники стараются быть эпатирующими вместо того, чтобы просто быть новыми. Это как оценивать качество вина только по его жгучести. Тогда надо пить соляную кислоту :)

shortki

Насколько я могу судить, тогда для современников это воспринималось как протест. Сейчас же нам более очевидны и ценны новые связи, открытые таким образом, чем атмосфера протеста, которой сопровождалось их открытие. Отменялись не догмы, а их абсолютизм, что не менее ценно.

Мы обсуждали тему протеста (отсюда и ударение на данный аспект), а для меня импрессионизм одно из самых ярких (в буквальном смысле) проявлений чистого творческого протеста.

yurigordon

Здесь я должен мягко заметить, что тему протеста подняли вы. Для меня она не была не только основной, но и вообще существенной в данном посте. Она не была существенной и для Аникста с Троянкером (и отцом их Максимом), когда проектировалась серия «История книжного искусства», первой книгой которой стал «Альд». Для них был важен творческий эксперимент, практическое приложение теорий швейцарской школы, которой тогда бредили прогрессивные дизайнеры. Им хотелось сделать книгу «как в Европе», только лучше! Не «заигрывать», а «переиграть» швейцарцев на их же поле — поле радикального книжного дизайна. Цели были весьма амбициозные. Таланта и профессиональных навыков вполне хватало.

К сожалению, болид «Формулы-1» нельзя собрать в гараже, которым являлась в то время Образцовая типография № 5 им. тов. Жданова. Вышла странная книга с огромным замахом и довольно кривым ударом. В отличие от книги Жукова, которую собрали в Австрии. Там плевок отечественного дизайна получился длинным, смачным и убедительным.

Denis Masharov

Швейцарский флаг подразумевает узкую колонку, отсутствие абзацных выделений.

Верстать «по формату» мешает малое количество знаков, из-за чего возникают «дыры». Выключать влево широкую одноколонную полосу — чисто «дизайнерский» ход, не имеющий ничего общего с принципами модернизма и швейцарского стиля))

yurigordon

Не столько малое количество знаков, сколько длинные слова, которые невозможно перенести. И в немецком, и в русском. Как ни странно, в английском, где слова короче, левый флаг еще популярнее.

> Выключать влево широкую одноколонную полосу — чисто «дизайнерский» ход, не имеющий ничего общего с принципами модернизма и швейцарского стиля))

Вот именно!

Denis Masharov

Любой сформировавшийся стиль обладает так называемыми «стилистическими особенностями». В швейцарском и еще больше в международном стиле центральной особенностью является функциональность решений (чему противоречит левая выключка в такой широкой колонке). В данном примере она применяется как чисто «эстетический» ход, что указывает на «подделку».

Evgeny Grigoriev

А чем не функционален флаговый набор в колонке нормальной ширины и одноколонной верстке? И в чем функциональность выключки по формату?

Denis Masharov

Функционал выключки — уже писал выше — избавиться в узкой колонке от «дыр».

yurigordon

Узкая колонка задает один темп чтения, широкая другой. Точка. Спорить не о чем. Кто сказал, что любой текст надо читать со скоростью газетной заметки, перескакивая каждую секунду со строки на строку? Кто сказал, что ширина колонки обязательно должна соответствовать пожеланиям самого ленивого читателя? Мне кажется, такой разговор в отрыве от содержания текста и замысла дизайнера вообще непродуктивен.

Например, я отлично понимаю, почему Аникст и Троянкер сделали широкую флаговую колонку в «Альде». Это был стилистический ход, который сразу показывал читателю того времени, что перед ним не обычное советское издание, а книга с необычным содержанием и с иной эстетикой. Мало того, флаговый набор читался медленнее, поэтому создавал приятный «винтажный» темп чтения.

Denis Masharov

То, что на картинке, — стилизация под модернизм. Внешняя и «грубая». О всей книге не могу судить — не видел. Конечно, «это не значит, что делавшие ее не были классными дизайнерами». А вот насколько сознательно они действовали — для меня вопрос открытый.

yurigordon

Главной функциональной особенностью ШС является колоссальный расход белой бумаги. Вспомните, как Жуков отрезал 10 см от книги Рудера без всякого ущерба для функциональности. Швейцарский стиль имитирует функциональность. Сетка — не повод повысить плотность подачи, а повод поиграть пустыми клеточками. На самом деле ШС — такой же артистический стиль, как все прочие большие стили. И в этом его привлекательность.

Denis Masharov

Белое пространство — «воздух» — тоже обладает композиционной функцией.

> Жуков отрезал 10 см от книги Рудера без всякого ущерба…

Именно это я и имел в виду, когда говорил о том, что информированность не есть «понимание». Он этим изменил все композиционные акценты, ущерб налицо.

yurigordon

Воздух обладает «функцией». Знаете какой? Эстетической. Чем и ценна швейцарская школа. Но это никакого отношения не имеет к настоящей функциональности, то есть это красота, а не польза. Если бы швейцарская школа не создала новую эстетику, ее «функциональность» даром никому не была бы нужна. Подражания вызвал именно стиль.

Жуков отлично понимал, что делает. Кстати, его Рудер намного функциональней оригинального. То есть удобней в обращении и экономичней в производстве.

Да еще Максим ухитрился набить его комментариями, которые тогда читались с не меньшим, а то и с большим интересом, чем авторский текст. В обрезанном Рудере Жуков аккуратнейшим

образом сохранил весь функционал. Но по определенным соображениям — тоже, кстати, чисто функциональным — пожертвовал некоторыми эстетическими акцентами. Кстати, когда я взял в руки оригинального Рудера, он показался мне гораздо более выспренним и пустополосным, чем жуковский.

Denis Masharov

ИМХО, Жуков книгу изуродовал, превратил дворцовые покои в квартиру в панельной хрущевке. Не берусь судить о причинах, но явно одна из них — неправильная оценка роли воздуха.

yurigordon

Когда мы увлекались швейцарской школой в восьмидесятые годы, то были просто поражены ее расточительностью, когда речь шла о воздухе и белом поле. Это была барская, сытая, ни разу не функциональная эстетика. Мы пытались воспроизвести ее в своих несчастных советских макетиках, но не могли — не потому, что не понимали, как ценен воздух, а потому, что у нас его не было.

Сейчас легко рассуждать о белом поле, а тогда это поле приходилось буквально выцарапывать по квадратному сантиметру. Так что воздух у нас если и был, то краденый.

Я отлично понимаю, что такое иерархия акцентов. Что значит пауза. Как использовать белое как значащую часть композиции. Вот только далеко не всегда это белое оправдано функцией. Как правило, оно свидетельствует прежде всего о зажиточности дизайна.

verholet

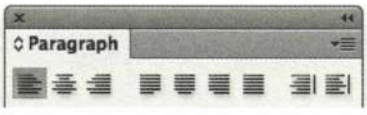
Дизайнеры, наверное, совершили огромные усилия, чтобы убедить редакторов в своей правоте. Но надо быть самим полностью уверенными в своей правоте… И увеличили для нас пространство свободы. Мне кажется, что чувство свободы — это показатель хорошего дизайна. Вернее, хорошего произведения искусства.

Естественная форма существования букв

Любопытный термин: выключка текста. Как будто текст — лампочка, которую надо выключить. На самом деле выключить текст значит привести его в законченное, рабочее состояние, включить в публикацию.

Основные выключки различаются настолько, что их можно считать разными видами существования текста, как, скажем, ходьба, плавание и летание — разные виды движения. Всего в современной верстке принято различать четыре основных типа выключки: влево, по центру, вправо, расключенную.

Правда, «Индизайн» и «Иллюстратор» предлагают еще несколько возможностей, но это уже варианты вариантов.



Обе программы выделяют три нерасключенные композиции в отдельный блок (левая группа в обоих меню). Справа — группа расключенных композиций.

Наберитесь терпения. Я буду говорить об элементарных признаках каждого типа выключки. Принято применять тот или иной тип выключки «потому что так красивее».

А ведь по-разному выключенные тексты — это разные тексты.

Вот простая, как правда, выключка влево (кстати, угадайте стихи).

→→ →→→→ →→ →→→→→→→→→ →→→ →→→→→→

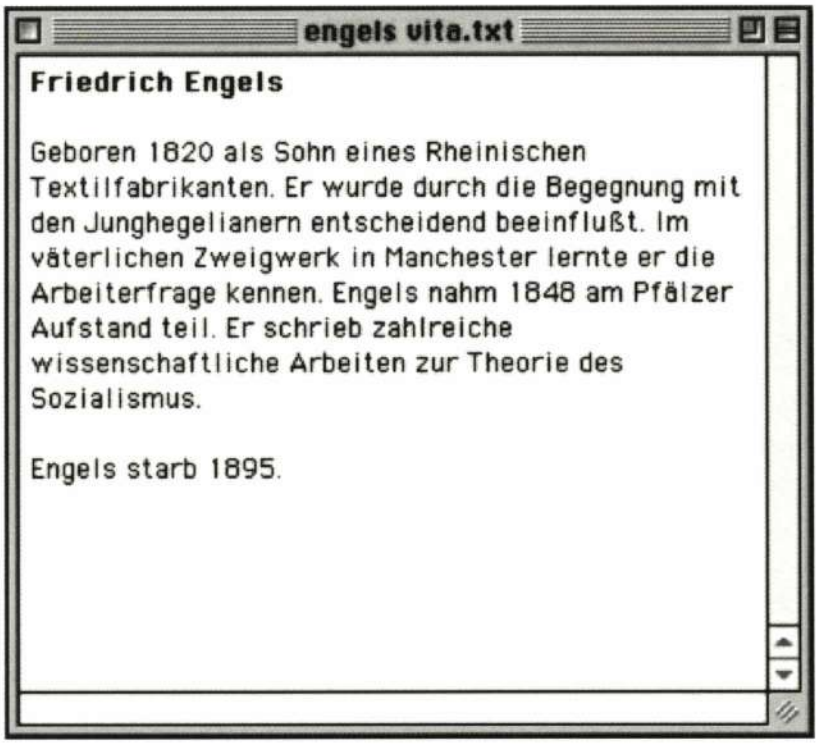
→→→→→→ →→→→→ →→→→ →→→ →→ →→→→ → →→→→→→→

→→→→ →→→→→ →→→→→→→ →→ →→→→ →→→→→→

→→ →→→→→→ →→ →→→→→→→→→ →→→→→→ →→→→

Это самая естественная выключка для письма слева направо — выравнивание по левому краю. С левой стороны блок текста организован вертикалью, с правой — строчки заканчиваются «как получится», более или менее одинаково по длине.

Левая выключка демократична и отчасти небрежна. Это, собственно, и не выключка. Это текст как таковой, вернее, его природное состояние в эпоху прямоугольных носителей информации. Левая выключка — самая тихая форма осознанной свободы.



Выключка влево за редкими исключениями не предполагает переносов. Особенно в широких колонках. Текст, выключенный влево, как бы слегка затухает к концу строки вместе с выдохом и возобновляется на новой строке вдохом. Выключенный влево текст по-русски легче читать при не очень большой длине строк и в не слишком большом объеме.

«Левый» текст, как ни странно, в естественном состоянии плотнее и монотоннее расключенного. В нем не бывает «коридоров», и читается он медленнее — потому что он «сырой», а расключенный — «вареный».

Колонка: это слово наиболее тесно связано с выключкой влево. Выключенный влево текст динамичен, как флаг, который развевается на западном ветру. В одноколонной верстке эта динамика не слишком видна. А вот если колонок несколько, полоса приобретает приятную трепетность. Текстовые блоки как бы покрашены градиентом от левого края к правому, и каждая колонка работает как большой вдох.

Сравните левую выключку этой главы и расключенный набор следующей: естественное и искусственное. Выключенный влево текст имеет мягкую, как бы вязаную текстуру. Строки в расключенных абзацах натянуты, как струны.

В «левом» тексте мало торжественности. Отцентрованный текст монументален, расключенный — словно кирпич с ровными боками, а левая выключка делает текст просто сообщением, равным самому себе. Поэтому естественная форма для левого набора — строчная. Как правило, смешно набирать выключенный влево текст одними заглавными. Получается крик, но какой-то неуверенный, без молодцеватости. За исключением некоторых случаев.

Мемориальная надпись или список погибших, набранный заглавными с выключкой влево, звучат как реквием вполголоса

Здесь выключка влево — как вздох в конце каждой строки фамилий. Она не дет надписи превратиться в чистый декор.

Для композиции выключка влево — технический прием. Поэтому он может смотреться парадоксально сильно в особо торжественных ситуациях.

В советское время левая выключка применялась нечасто. Это было связано прежде всего с металлическим набором. А во вторую очередь — с излишней демократичностью левого флага. Поэтому первым, что стали внедрять прогрессивные отечественные дизайнеры, последователи швейцарской школы, была выключка влево. В семидесятые годы она смотрелась как фрондерство.

Из всех выключек левая в наименьшей степени делает текстовый блок объектом. Строчки, буквы — писаные знаки — часть несущей текст поверхности. Наиболее материальный образ для левой выключки — развевающийся флаг без древка, который не ухватишь за свободный край. Флаг как часть воздуха, а не как продолжение палки.

При выключке влево текст явно движется слева направо. Строки имеют ясно выраженные начало и конец, а буквы бегут трусцой от левого конца строки к правому — и останавливаются там, как овцы на краю обрыва. Переход на следующую строку — всегда немного скачок с камня на камень. В расключенном тексте такой картины не увидишь.

При выключке влево единица текста — строка. Абзацы не так видны, как при расключенном наборе, из-за меньшей выделенности концевых строк. Абзацные отступы не очень украшают левую выключку, особенно если колонка узкая. Чистый край — лучшее, что есть у левого текста.

Выключку влево сделала основным приемом расчерченная на клеточки швейцарская школа. Флаговый набор подчеркивает стройность сетки, но не заполняет ее целиком. Ведь главное в швейцарской школе — не забитые кубики, а оставшееся свободным пространство, игра в незавершенность блоков, динамика пропусков. ■

Сеточники рисовали квадратики, а играли между тем во флажки (подробнее о сеточных структурах см. с. 171). Антонио Карузон, aisleone.net

aleksergeev

Юрий, скажите, пожалуйста, можно ли сегодня вообще выключать текст по ширине, если да, то сколько должно быть символов в строке? Спасибо.

yurigordon

Что значит «можно ли выключать текст по ширине»? Кто может запретить самый удобный способ чтения по-русски? Минимальное количество символов можно прикинуть самостоятельно, исходя из здравого смысла. Расключенная колонка требует места для маневра, чтобы не оставлять висячие предлоги и союзы в конце строк, чтобы не было коридоров. Кроме того, узкая колонка — это многочисленные переносы, а их не должно быть подряд больше четырех (а лучше меньше). Значит, в колонке должны свободно помещаться хотя бы три слова и два-четыре пробела. Средняя длина слова в русском языке — 6–7 знаков. С пробелами получается примерно 25 знаков на колонку. Это минимум.

aleksergeev

Я спрашивал о межсловных интервалах. Начиная с какой-то длины строки при выключке по ширине они становятся приблизительно одинаковыми. При этом длина строки (ширина колонки) чаще всего больше рекомендованной. О том и вопрос.

yurigordon

Я задумался над вашим вопросом о равномерности пробелов и нашел на него ответ за десять минут, не подходя к компьютеру. Он оказался связан с одним из моих опытов, посвященных пропорциям и считыванию информации.

Равномерность пробелов наступит тогда, когда мы потеряем возможность пересчитать их одним взглядом. Три пробела мы еще схватываем одним касанием. Четыре — уже нет. Значит, четырех пробелов (при нормальной длине слов в 6–7 знаков) достаточно для зрительного выравнивания тона белого в строке. Значит, строка должна быть $6 \times 5 + 4 = 34$ знака минимум. Остальное зависит от программы верстки.

Правда, выравнивание пробелов в одной строке не гарантирует их равномерность по всему тексту. Однако думаю, что нужно добавить еще один пробел в среднем на строку. То есть $6 \times 6 + 5 = 41$ знак — минимальная длина строки, при которой пробелы будут ровными по всему полю расключенного набора нормальным текстовым шрифтом. Ответ чисто теоретический, но я уверен, что он сработает на практике, потому что связан с возможностями восприятия.

ejieji

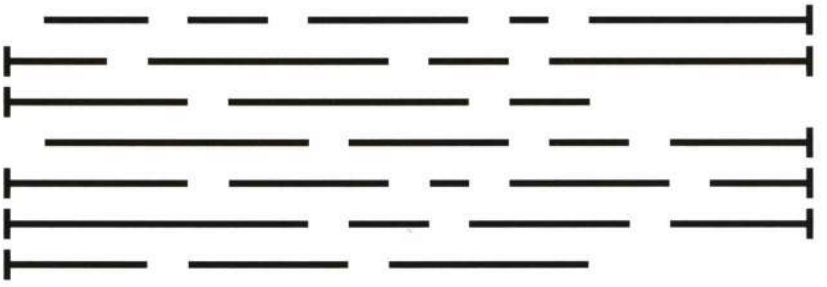
Вот вы говорите, что переносы при флаговом наборе не используют. Однако переносы делают «трепыхание флага» более равномерным, блок становится цельным.

yurigordon

Я не говорю, что переносы не используют. Но их меньше, чем при расключенном наборе, и роль у них немного другая. В расключенном наборе перенос помогает выдерживать равномерную плотность строки. В левом — отвечает за ее длину. Казалось бы, это одно и то же — речь ведь о количестве знаков, но визуально действия разные.

А фактически, если не менять трекинг в левой строке, перенос при выключке влево менее гибкий инструмент, чем при расключенном наборе. Ведь красота флага именно в равномерном, естественном трекинге, а расключенный набор, особенно в узких колонках, должен жертвовать равномерностью в пользу скорости чтения.

Дрессированный текст, или Выключка кирпичом



Расключенный набор пришел с появлением печатного станка. Блок текста превратился в осязаемый металлический объект, и странно было бы не попробовать выровнять его правый край. Наборщики, играя пробельным материалом, добивались идеальной прямизны и вертикальности правой границы блока. Выключка по ширине есть осознание печатной техникой самой себя как отдельного ремесла или искусства. Она появляется уже у Гутенберга и Альда.

Текст как бы не расключен, справа висят переносы, но они тонкие и легкие, поэтому не нарушают плотность правого края набора. Так выросшая из щелей между кирпичами трава не мешает воспринимать стену как ровную плоскость.

Гутенберг, 36-строчная Библия

TRIVMPHVS

Sopra de questo superbo & Triumphale uectabulo, uidi uno bianchissimo Cycno, negli amorosi amplexi duna inclyta Nympha filiola de Theseo, dincredibile bellecia formata, & cum el diuino rostro obscu lantise, demisse le ale, tegeua le parte denudate della igenua Hera, Et cũ diuini & uoluptici oblectamenti istauano delectabilmente iucundissimi ambi connexi, Et el diuino Olore tra le delicate & niuee coxe collocato. Laquale commodamente sedeua sopra dui Puluini di panno doro, exquisitamente di mollicula lanugine tomentati, cum tutti gli sumptuosi & ornanti correlarii opportuni. Et ella induta de uesta Nympha le subtile, de serico bianchissimo cum trama doro texto præluccente Agli loci competenti elegante ornato de petre pretiose. Senecia defecto de qualunque cosa che ad incremento di dilecto uenustamente concorre. Summamente agli intuenti conspicuo & delectabile. Cum tutte le parte che al primo fue descripto di laude & plauso.

*

SECVNDVS

EL TERTIO cæleste triumpho seguiua cum quatro uertibile rote di Chrysolitho æthiopico scintule doro flammigiante, Traiecta per el quale la seta del Asello gli maligni dæmonii fuga, A lla leua mano grato, cum tutto quello che di sopra di rote e dicto. Daposcia le assule sue in ambito per el modo compacte sopra narrato, erano di uirente Helitropia Cyprico, cum potere negli lumi cælesti, el suo gestãte cœla, & il diuinare dona, di sanguinee guttule punctulato.

Offeriua tale historiato insculpto la tabella dextra. Vno homo di regia maiestate isigne, Oraua in uno sacro templo el diuo simulacro, quel lo che della formosissima fiola deueua seguire. Sentendo el patre la eiectione sua per ella del regno. Et ne per alcuno fusse pregna, Fece una munita structura di una excelsa torre, Et in quella cum solene custodia la fece inclaustrare. Nella quale ella cessabonda assedẽdo, cum excessiuo solatio, nel uirgineo sino gutte doro stillare uedeua.

*

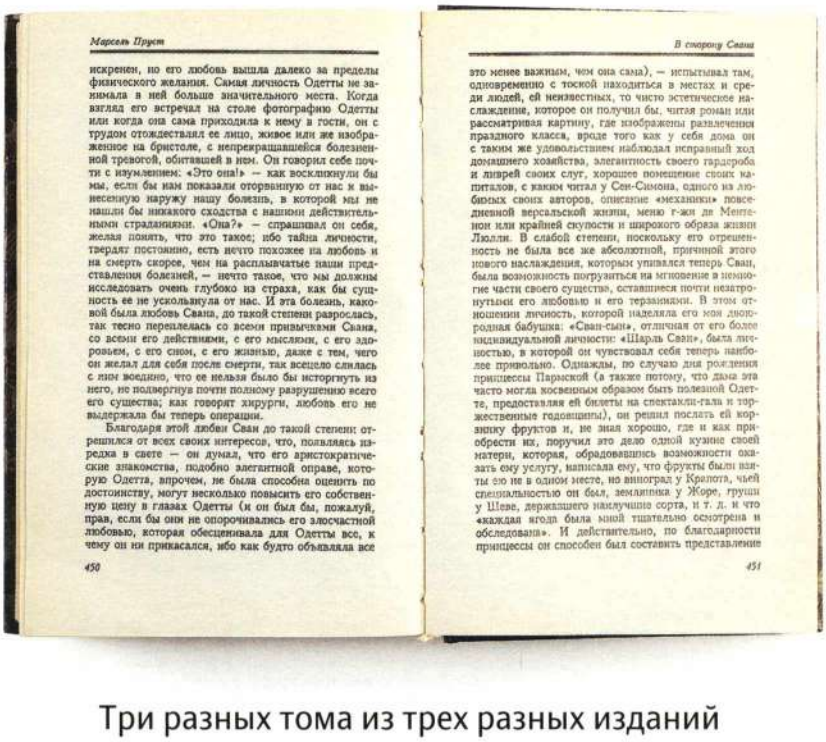
Альд Мануций, «Гипнэротомахия Полифила»

Такой набор, переходящий в колофон, сейчас называется Justify Center — расключенный с выключкой по центру для неполных строк. Обратите внимание на абзацные отступы: они точно такие, как в современных книгах. Это тоже чисто наборный прием, хотя, скорее всего, он появился раньше печатного станка. Но если в рукописной книге надо следить за размером отступа, то в металлическом наборе достаточно начать строку с пробельного материала определенной ширины — и сигнал о новом абзаце готов.

Расключенный текст всегда объект. Он имеет границу, плотность и вес.

Когда писец оканчивает строку до разметки, он просто не делает ничего лишнего. А печатнику приходится заполнять пустоту пробельным материалом. Так почему бы не попробовать распределить этот материал по всей длине строки, чтобы она вытянулась до правого края? Это чисто техническая, аккуратистская технология, приведшая к созданию не только нового вида выключки, но и нового способа чтения.

Правый край расключенного текста служит читателю опорой, как стенка бассейна пловцу: дошел до края, оттолкнулся —



Марсель Пруст

искренен, но его любовь вышла далеко за пределы физического желания. Самая личность Одетты не занимала в ней больше значительного места. Когда взгляд его встречал на столе фотографию Одетты или когда она сама приходила к нему в гости, он с трудом отождествлял ее лицо, живое или же изображенное на бристоле, с непрекращавшейся болезненной тревогой, обитавшей в нем. Он говорил себе почти с изумлением: «Это она!» — как воскликнули бы мы, если бы нам показали оторвавшую от нас и вынесенную наружу нашу болезнь, в которой мы не нашли бы никакого сходства с нашими действительными страданиями. «Она?» — спрашивал он себя, желая понять, что это такое; ибо тайна личности, твердят постоянно, есть нечто похожее на любовь и на смерть скорее, чем на расплывчатые наши представления болезней, — нечто такое, что мы должны исследовать очень глубоко из страха, как бы сущность ее не ускользнула от нас. И эта болезнь, каковой была любовь Свана, до такой степени разрослась, так тесно переплелась со всеми привычками Свана, со всеми его действиями, с его мыслями, с его здоровьем, с его сном, с его жизнью, даже с тем, чего он желал для себя после смерти, так всецело слилась с ним воедино, что ее нельзя было бы исторгнуть из него, не подвергнув почти полному разрушению всего его существа; как говорят хирурги, любовь его не выдержала бы теперь операции.

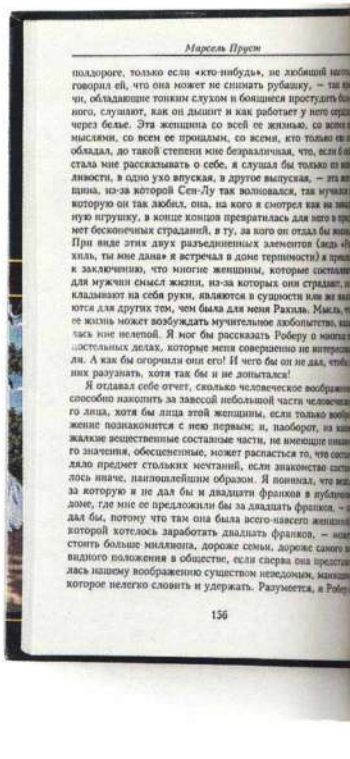
Благодаря этой любви Сван до такой степени отрешился от всех своих интересов, что, появляясь изредка в свете — он думал, что его аристократические знакомства, подобно элегантной оправе, которую Одетта, впрочем, не была способна оценить по достоинству, могут несколько повысить его собственную цену в глазах Одетты (и он был бы, пожалуй, прав, если бы они не опорочивались его злосчастной любовью, которая обесценивала для Одетты все, к чему он ни прикасался, ибо как будто объявляла все

450

В сторону Свана

это менее важным, чем она сама), — испытывал там, одновременно с тоской находиться в местах и среди людей, ей неизвестных, то чисто эстетическое наслаждение, которое он получил бы, читая роман или рассматривая картину, где изображены развлечения праздного класса, вроде того как у себя дома он с таким же удовольствием наблюдал исправный ход домашнего хозяйства, элегантность своего гардероба и ливрей своих слуг, хорошее помещение своих капиталов, с каким читал у Сен-Симона, одного из любимых своих авторов, описание «механики» повседневной версальской жизни, меню г-жи де Ментенон или крайней скупости и широкого образа жизни Люсьена. В слабой степени, поскольку его отрешенность не была все же абсолютной, причиной этого нового наслаждения, которым упивался теперь Сван, была возможность погрузиться на мгновение в немногие части своего существа, оставшиеся почти незатронутыми его любовью и его терзаниями. В этом отношении личность, которой наделяла его моя двоюродная бабушка: «Сван-сын», отличная от его более индивидуальной личности: «Шарль Сван», была личностью, в которой он чувствовал себя теперь наиболее привольно. Однажды, по случаю дня рождения принцессы Парижской (а также потому, что дама эта часто могла косвенным образом быть полезной Одетте, предоставляя ей билеты на спектакли-гала и торжественные годовщины), он решил послать ей корзинку фруктов и, не зная хорошо, где и как приобрести их, поручил это дело одной кузине своей матери, которая, обрадовавшись возможности оказать ему услугу, написала ему, что фрукты были взяты ею не в одном месте, но виноград у Кралота, чьей специальностью он был, земляника у Жоре, груши у Шеве, державшего наилучшие сорта, и т. д. и что «каждая ягода была мной тщательно осмотрена и обследована». И действительно, по благодарности принцессы он способен был составить представление

451



Марсель Пруст

156

Три разных тома из трех разных изданий «Утраченного времени», открытые, как при гадании, на первых попавшихся разворотах. На шесть страниц — четыре паузы для перевода дыхания. Не представляю, как я сумел прочитать всю эпопею

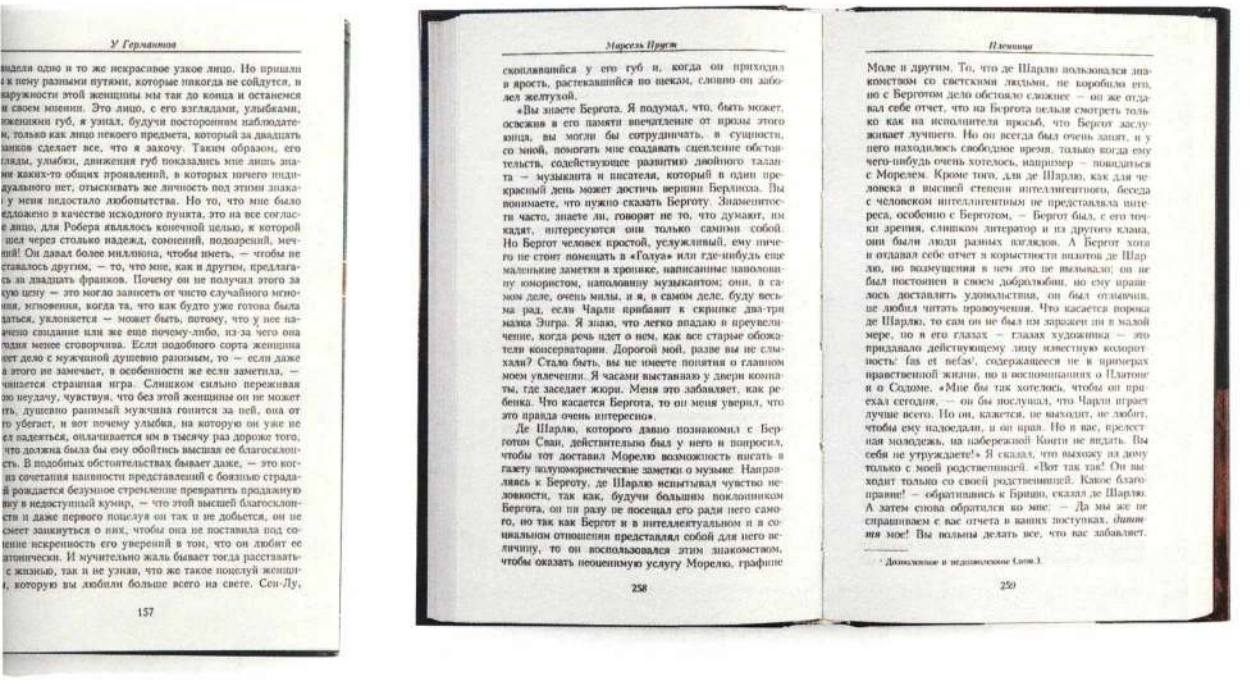
и к началу следующей строки. Для сравнения, при левой выключке глаз слегка спотыкается, переходя со строки на строку (может быть, потому, что приходится совершать неодинаковые усилия при строках разной длины). Скорее всего, поэтому расключенный текст легче читается в длинных строках и большими объемами.

При левой выключке строка как бы слегка струится. Расключенная строка натянута, как струна, пригвождена за оба конца.

Если говорить о «серебре набора» — равномерности тона запечатанной текстом страницы, то больше всего это касается расключенного набора на весь лист. В узких флаговых колонках неровности шрифта не так заметны. Расключенный текст как бы отполирован, все шероховатости в нем виднее.

Строки расключенного текста читаются намного стремительней, чем при любой другой выключке. Глаз легче разгоняется вдоль строки, зная, где она обрежется краем набора. В конце строки не происходит торможения, как при левой выключке, — глаз отскакивает на следующую строку, как шарик от стенки.

Зато, в отличие от выключенной влево строки, расключенная не имеет вектора движения. Строка ведет себя как рельс: буквы стоят, глаз катится.



У Германтов

виделя одно и то же некрасивое узкое лицо. Но пришли
к нему разными путями, которые никогда не сойдутся, и
наружности этой женщины мы так до конца и останемся
и своем мнении. Это лицо, с его взглядами, улыбками,
ижениями губ, я узнал, будучи посторонним наблюдате-
м, только как лицо некоего предмета, который за двадцать
анков сделает все, что я закочу. Таким образом, его
гляды, улыбки, движения губ показались мне лишь зна-
ми каких-то общих проявлений, в которых ничего инди-
дуального нет; отыскивать же личность под этими знака-
у меня недостало любопытства. Но то, что мне было
едложено в качестве исходного пункта, это на все согласе
е лицо, для Робера являлось конечной целью, к которой
шел через столько надежд, сомнений, подозрений, меч-
ний! Он давал более миллиона, чтобы иметь, — чтобы не
ставалось другим, — то, что мне, как и другим, предлага-
сь за двадцать франков. Почему он не получил этого за
ую цену — это могло зависеть от чисто случайного мгно-
ния, мгновения, когда та, что как будто уже готова была
аться, уклоняется — может быть, потому, что у нее на-
ечено свидание или же еще почему-либо, из-за чего она
одня менее сговорчива. Если подобного сорта женщина
ает дело с мужчиной душевно раненым, то — если даже
в этого не замечает, в особенности же если заметила, —
чинается страшная игра. Слишком сильно переживая
ю неудачу, чувствуя, что без этой женщины он не может
ть, душевно раненый мужчина гонится за ней, она от
го убегает, и вот почему улыбки, на которую он уже не
ел надеяться, оплачивается им в тысячу раз дороже того,
что должна была бы ему обойтись высшая ее благосклон-
сть. В подобных обстоятельствах бывает даже, — это ког-
из сочетания наивности представлений с боязнью страда-
й рождается безумное стремление превратить продажную
ву в недоступный кумир, — что этой высшей благосклон-
сти и даже первого поцелуя он так и не добьется, он не
смеет заикнуться о них, чтобы она не поставила под со-
мнение искренность его уверений в том, что он любит ее
атонически. И мучительно жаль бывает тогда расставать-
с жизнью, так и не узнав, что же такое поцелуй женщи-
, которую вы любили больше всего на свете. Сен-Лу,

157

Марсель Пруст

скоплявшийся у его губ и, когда он приходил в ярость, растекавшийся по щекам, словно он заболел желтухой.

«Вы знаете Бергота. Я подумал, что, быть может, освежив в его памяти впечатление от прозы этого юнца, вы могли бы сотрудничать, в сущности, со мной, помогать мне создавать сцепление обстоятельств, содействующее развитию двойного таланта — музыканта и писателя, который в один прекрасный день может достичь вершин Берлиоза. Вы понимаете, что нужно сказать Берготу. Знаменитости часто, знаете ли, говорят не то, что думают, им кадят, интересуются они только самими собой. Но Бергот человек простой, услужливый, ему ничего не стоит помещать в «Голуа» или где-нибудь еще маленькие заметки в хронике, написанные наполовину юмористом, наполовину музыкантом; они, в самом деле, очень милы, и я, в самом деле, буду весьма рад, если Чарли прибавит к скрипке два-три мажа Энгра. Я знаю, что легко впадаю в преувеличение, когда речь идет о нем, как все старые обожатели консерватории. Дорогой мой, разве вы не слыхали? Стало быть, вы не имеете понятия о главном моем увлечении. Я часами выстаиваю у двери конпаты, где заседает жюри. Меня это забавляет, как ребенка. Что касается Бергота, то он меня уверял, что это правда очень интересно».

Де Шарлю, которого давно познакомил с Берготом Сван, действительно был у него и попросил, чтобы тот доставил Морелю возможность писать в газету полуюмористические заметки о музыке. Направляясь к Берготу, де Шарлю испытывал чувство неловкости, так как, будучи большим поклонником Бергота, он ни разу не посещал его ради него самого, но так как Бергот и в интеллектуальном и в социальном отношении представлял собой для него величину, то он воспользовался этим знакомством, чтобы оказать неоценимую услугу Морелю, графине

258

Пленница

Моле и другим. То, что де Шарлю пользовался знакомством со светскими людьми, не коробило его, но с Берготом дело обстояло сложнее — он же отдавал себе отчет, что на Бергота нельзя смотреть только как на исполнителя просьб, что Бергот заслуживает лучшего. Но он всегда был очень занят, и у него находилось свободное время, только когда ему чего-нибудь очень хотелось, например — повидаться с Морелем. Кроме того, для де Шарлю, как для человека в высшей степени интеллигентного, беседа с человеком интеллигентным не представляла интереса, особенно с Берготом, — Бергот был, с его точки зрения, слишком литератор и из другого клана, они были люди разных взглядов. А Бергот хотя и отдавал себе отчет в корыстности визитов де Шарлю, но возмущения в нем это не вызывало; он не был постоянен в своем добродушии, но ему нравилось доставлять удовольствия, он был отзывчив, не любил читать нравоучения. Что касается ворка де Шарлю, то сам он не был им заражен он в малой мере, но в его глазах — глазах художника — это придавало действующему лицу известную колоритность: fas et nefas[1], содержащееся не в примерах нравственной жизни, но в воспоминаниях о Платоне и о Содоме. «Мне бы так хотелось, чтобы он приехал сегодня, — он бы послушал, что Чарли играет лучше всего. Но он, кажется, не выходит, не любит, чтобы ему надоедали, и он прав. Но в вас, прелестная молодежь, на набережной Конти не видать. Вы себя не утруждаете!» Я сказал, что выхожу из дому только с моей родственницей. «Вот так так! Он выходит только со своей родственницей. Какое благоправие!» — обратившись к Бришо, сказал де Шарлю. А затем снова обратился ко мне: — Да мы же не спрашиваем с вас отчета в ваших поступках, *дитятя* мое! Вы вольны делать все, что вас забавляет.

[1] Дозволенное и недозволенное (лат.).

259

Выключка влево — живой текст, а расключенный набор есть текст вымуштрованный. Он не словесен или строчковат — скорее, он абзацен. Единица ритма расключенного текста не строка, а абзац. Абзацный отступ здесь — важнейший элемент распознавания. Именно абзац служит мерой дыхания. Поэтому, глядя на сплошной прустовский поток воспоминаний или на длиннострочные толстовские рассуждения, мы испытываем усталость и одышку, еще не начав чтения.

Расключенный блок текста — кирпичная стена с шершавыми боками. Легкие впадины на нем гораздо менее заметны, чем выступы. Поэтому я считаю полной глупостью висячую пунктуацию — прием умышленный, манерный, замедляющий работу и уродующий боковину наборной полосы. Особенно смешно выставлять за край скобки, имеющие рост выше заглавных букв. ■

«Премиальностью бренда»
из всех присутствующих
занималась только Ирочка
(другие выступающие
ее постоянно не к месту
цитировали).

«Премиальностью бренда»
из всех присутствующих
занималась только Ирочка
(другие выступающие
ее постоянно не к месту
цитировали).

P. S. В главе про левую выключку я закодировал строки стрелками. Это было первое четверостишие из шекспировского сонета № 90. В этот раз верхняя картинка не содержит никакой тайны: угадать прозаический текст гораздо сложнее, чем стихотворный.

voldmar

Странно, что писцы на пергаменте, который был дорогим, не использовали расключку.

yurigordon

В разных культурах по-разному. Гутенберговские колонки ведь копируют работу писцов — готический почерк специально приспособлен для создания кирпичного блока текста. А вот кириллица намного расхристанней. Наверно, дело в менталитете :) Только я бы сказал не «расключка», а «дописка».

mozgglaz

В примере про выносную пунктуацию перебор с выносом — знаки вывешены целиком. А должны быть лишь частично выдвинуты — настолько, чтобы пришло ощущение ровной вертикали. Как мне кажется, скобка, например, должна лишь на волосок выступать, аналогично той же причине, почему буква О выше П.

yurigordon

> должна лишь на волосок выступать

Взгляд читателя сосредоточен на движении вдоль строки, поэтому там нужны компенсаторы свисаниями, о которых вы говорите. Поперек строк такой тонкости не нужно. Это во-первых. Во-вторых, вертикальная линия текстового блока не настолько сплошная, как строка, — она прерывается межстрочными пробелами, точно как кирпичная кладка. В-третьих, и это самое главное, все внутришрифтовые компенсаторы закладываются еще при создании шрифта и в верстке работают автоматически.

То, что вы предлагаете, нужно делать вручную. Это примерно так же увлекательно, как шлифовать грань пирамиды Хеопса пилкой для ногтей. Не нужно этого всего. Текстовый блок хорош и без всяких ухищрений. Только помешанный на собственном совершенстве типограф способен всерьез думать о таких глупостях.

Но самое забавное, что никакими микрокомпенсаторами все равно не выгладить вертикаль блока до идеальной линии. Она состоит из разных форм, разделенных просветами, большими, чем сами формы. Этого факта достаточно разумному человеку, чтобы перестать заниматься подсчетом ангелов на кончике иглы.

mozgglaz

Хм, я нигде не предлагал делать ювелирные вывешивания руками. Но раз уж об этом зашла речь, то это, разумеется, должно быть заложено в шрифте, а если нет, но очень надо — за несколько минут в «Индизайне» делается любое правило для любого смещения, металлом никто давно не набирает.

yurigordon

Все, о чем вы пишете, разумно и весьма профессионально. Я выступил против предложенного в «Ководстве» топорного решения, разрушающего край блока вместо того, чтобы его выгладить. Ваш метод, конечно, намного тоньше. Он тоже не кажется мне обязательным к применению, но в некоторых специальных случаях может оказаться полезным. Например, если несколько строк подряд начинаются с одного и того же знака с явно недостаточным заполнением кегельной площадки, вроде тире, буллита или многоточия. Скобки, по-моему, компенсировать не следует никогда, но это уже дело вкуса.

Неправая правая

Но зато ты узнаешь,
Как сладок грех
Этой горькой порой седин.

А. Галич

Самый неестественный способ сверстать текст — выключить его вправо. Начало строки — важнейший элемент для удобства чтения. Если строки начинаются с разных позиций, глаз каждый раз спотыкается при переходе на ступеньку ниже.

Длинные строки бессмысленно выключать вправо — широкий флаг не так эффектен, как узкий. Длинный текст с правой выключкой никто не захочет читать, потому что это издевательство над чтением слева направо. Значит, так стоит выключать только короткие тексты с небольшой длиной строки, например эпиграфы, которые принято ставить справа.

При чтении правой выключки строка стартует неуверенно, как бы с одышкой. Потом разгоняется — и бац лбом о стенку! Особенно странно смотрится в этой точке перенос — тупой тычок с сильным возвратом. Отлетев от монолитного края, глаз шмякается на строку ниже, стараясь не пропустить ее начало. Опирается, пошатываясь, чуть медлит и опять начинает разгон головой в твердое. Какое количество информации при этом пропадает и сколько усилий тратится на поддержание темпа чтения — кто знает.

Зачем она вообще нужна, эта выключка наоборот?!

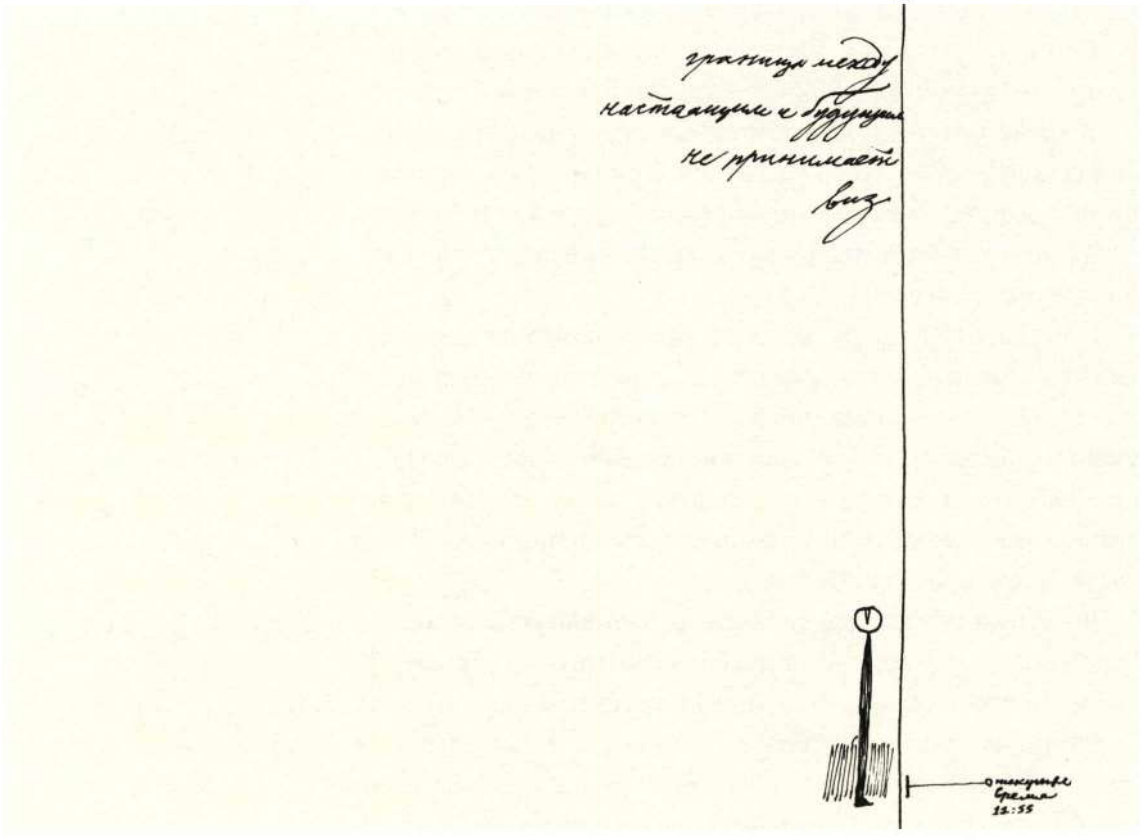
Затем, что в свободном мире иногда хочется постоять на голове.

Затем, что если чего-то нельзя, то это кто-нибудь обязательно сделает.

Затем, наконец, что иногда, на тесном пространстве вроде визитки, все интересное происходит ближе к правому краю.

Правая выключка — примета дурного вкуса и дизайнерской беспомощности. И не менее верная примета артистической нестандартности мышления или как минимум верстальщицкой беззаботности.

Я довольно много грешил правой выключкой и не собираюсь останавливаться. Но знаю, что грех сладок только тогда, когда для него есть достаточный повод. Иначе говоря, если композиция не заставит, постараюсь обойтись традиционными способами форматирования текстового блока. ■



Текстовый шрифт глазами читателя

Буква должна быть максимально простой по форме, как можно ближе к общепринятой в данный момент графеме.

Буква должна читаться по возможности быстро. То есть для удобства чтения лучше выбирать более «быстрые» формы (например, К с прямыми ветвями читается быстрее, чем с изогнутыми).

Контраст штрихов должен быть несильным, но отчетливо заметным. Монотолщинные буквы больше утомляют глаз, чем те, где основные штрихи хорошо артикулированы.

Ширины букв друг относительно друга должны быть умеренными. Различия в ширине не должны бросаться в глаза.

Пропорции букв должны быть выверенными. Слишком узкий шрифт — как густой суп: наваристо, но много не съешь. Широкий шрифт с круглыми «о» бежит быстро, как горная речка, но его лучше использовать в мелких кеглях, а то не напрыгаешься со строки на строку.

Буквы и цифры должны как можно равномернее заполнять площадки, на которых они стоят, не оставляя белых дыр и не создавая черных залипов на пересечениях штрихов. Это позволит обойтись почти без кернинга. Вообще, равномерный цвет набора читателю неинтересен, но в явных дырках у него вязнет глаз. Черные залипы нехороши для чтения только тогда, когда мешают разборчивости.

Конструкция букв должна быть достаточно разнообразной. Геометрическая рифмовка не должна считываться раньше, чем штрихи, отвечающие за индивидуальность знака.

Различия в росте между заглавными и строчными знаками должны быть заметными, чтобы регистры не путались между собой, но не слишком большими. Заглавные на вид должны лежать в одной плоскости со строчными, а не казаться приближенными к глазам читающего, как это иногда случается.

То же касается выносных элементов. Их длина не должна вызывать помех для глаза, бегущего вдоль строки, но и куцехвостость не выход.

Интерлиньяж должен быть выставлен так, чтобы глаз не спотыкался при переходе на следующую строку. Слишком узкий интерлиньяж приводит к промашкам, слишком широкий рождает заикание в начале строки.

Знаки препинания и прочие дополнительные знаки должны быть исполнены в той же системе толщин, что и основные знаки для чтения.

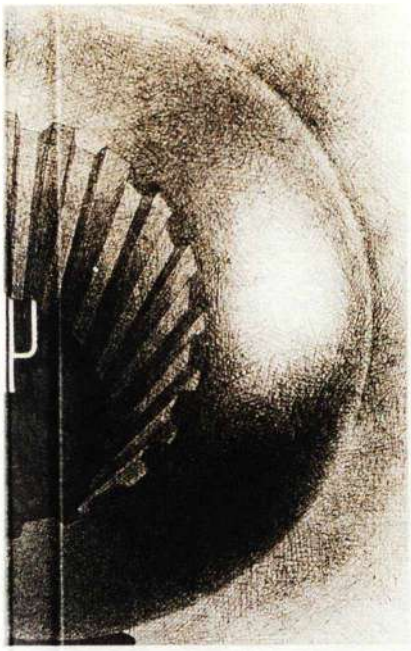
Межбуквенные просветы должны быть достаточными для различения каждого знака по отдельности, но при этом не смешиваться с пробелами.

Вот, пожалуй, и все. Заметьте: о стиле и типе шрифта не сказано ни слова. Также я умолчал о красоте букв. Эти параметры никак не влияют на комфортность чтения. Так что, господа дизайнеры многостраничек, не думайте, что самый эффектный шрифт — одновременно самый «вкусный» для глаз. Так что, господа шрифтовики, не думайте, что самый гладкий набор гарантирует радость понимания текста.

В данном случае эргономика выше эстетики. ■

Маленькие книги с большими именами

Ночью я прочитал три книги… Неплохо звучит? Накануне — двадцать малых глав из одной большой главы первой из восемнадцати книг «Махабхараты», но ползунок на экране телефона даже не сдвинулся. А тут — три книги за два часа. Вот они все вместе.



Dmitry
Alexandrovich
Prigov /
Ekaterina Degot

Дмитрий
Александрович
Пригов /

Екатерина Деготь

Казим
Малев

Это очень маленькие книжечки — приводятся здесь в натуральную величину

Краем глаза увидел, что эта серия награждена. Где и какой наградой — не запомнил, но стало любопытно, за какие достоинства. Решил разобраться.

Во-первых, наверно, за идею. В микроформате дается статья серьезного исследователя о превосходном или просто интересном художнике, да еще на двух языках. А между русским и английским текстами — небольшой альбом в виде цветной вклейки.

Книга сделана по таймеру, как серия сериала. То, что нужно. Подсел на одну — проглотил все. Я вот три проглотил. Было вкусно — и не переел.

Во-вторых (или даже еще более во-первых) за формат и дизайн. Формата мало, а дизайна очень много. Смотрите. Начнем с обложки.

Неяркие обложки на открыточной бумаге цвета «нэчурал уайт» напоминают что-то из моего советского детства. Такой же «не белый» белый, такие же тонкие корешки, немаркая печать... И даже Футура притворяется Журнальной рубленой. Из новой жизни — неведомая в шестидесятые косая черта, делящая героя на автора: числитель покрупнее, знаменатель помельче. В итоге больше единицы.

На корешках, как видите, только герой и только по-английски. Если искать в этом всемирный заговор, можно найти. Но лучше не искать. Идем дальше.

К сожалению, книжечки весьма неохотно раскрываются. Даже веса айфона едва хватает, чтобы удержать их от схлопывания. Зато обложки двойные, как у приличных западных покет-буков. На авантитуле — имя серии: «имена». Хорошее название. Любопытно, что по-английски серия зовется «проджект», что выглядит деловито и динамично.

Переходим к тексту.

серия имена

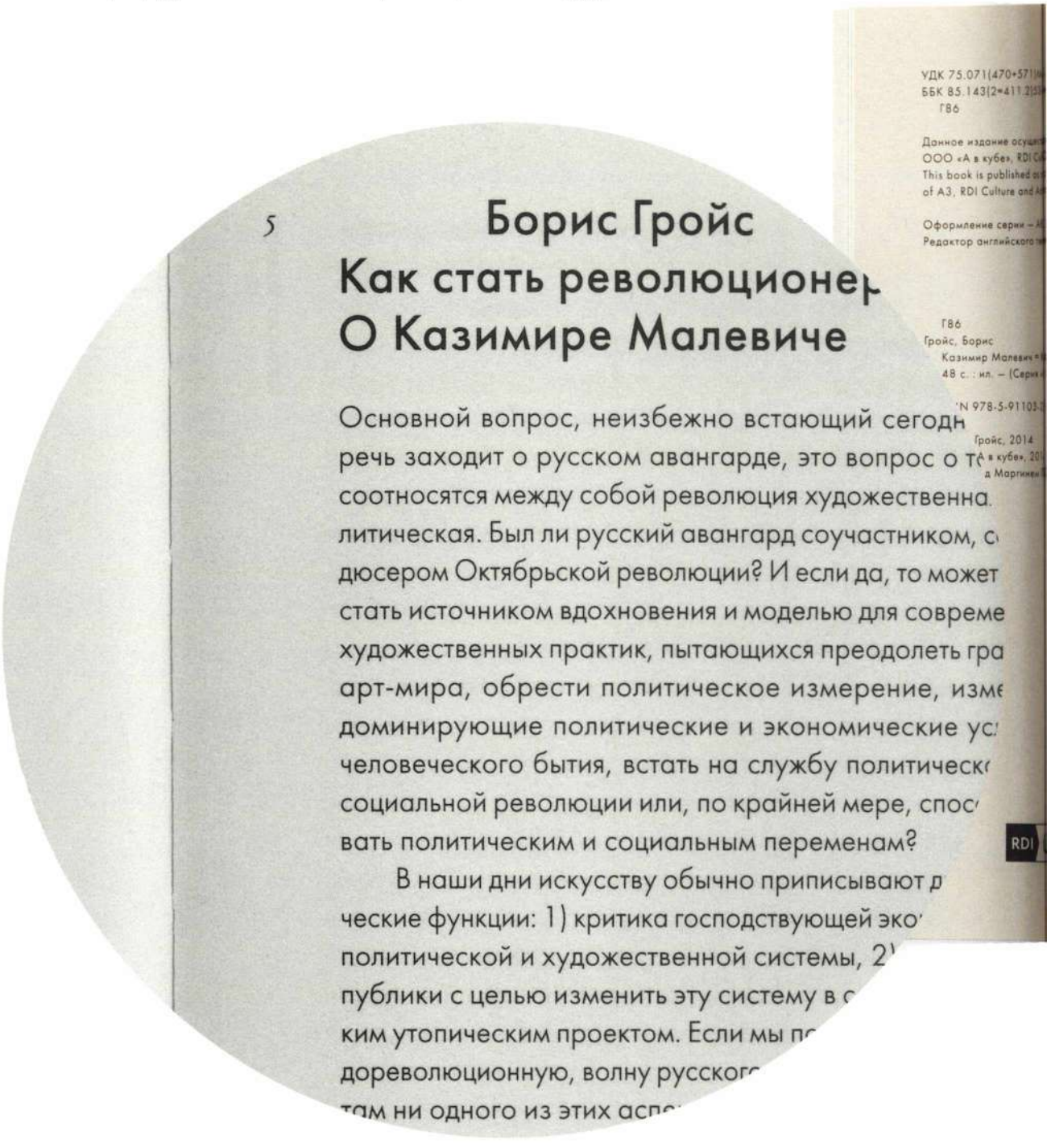
names project

Заголовок набран с некоторым вызовом: автор, а под ним тем же кеглем название без всякой паузы. Это дизайн, так надо.

Еще дизайн в том, что автор сдвинут почти в центр, но по центру не выключен. Ладно.

Еще дизайн — в отсутствии спуска: текст начинается в подбор к заголовку. Это минимализм, понимаю.

По-настоящему хороший дизайн в том, что среднее поле широкое, а боковое узкое. Книжка ведь неважно открывается — значит, правильно делать широкое корешковое поле. А боковое обойдется (что тоже верно, по малости формата). Нижнее поле вообще щедрое — большой палец помещается без труда.



5

Борис Гройс

Как стать революционер

О Казимире Малевиче

Основной вопрос, неизбежно встающий сегодн
речь заходит о русском авангарде, это вопрос о т
соотносятся между собой революция художественна
литическая. Был ли русский авангард соучастником, с
дюсером Октябрьской революции? И если да, то может
стать источником вдохновения и моделью для совреме
художественных практик, пытающихся преодолеть гра
арт-мира, обрести политическое измерение, изме
доминирующие политические и экономические ус
человеческого бытия, встать на службу политическ
социальной революции или, по крайней мере, спос
вать политическим и социальным переменам?

В наши дни искусству обычно приписывают д
ческие функции: 1) критика господствующей эко
политической и художественной системы, 2
публики с целью изменить эту систему в с
ким утопическим проектом. Если мы п
дореволюционную, волну русского
там ни одного из этих асп

УДК 75.071(470+571)
ББК 85.143(2=411.2)
Г86

Данное издание осущ
ООО «А в кубе», RDI Cu
This book is published
of A3, RDI Culture and A

Оформление серии —
Редактор английского

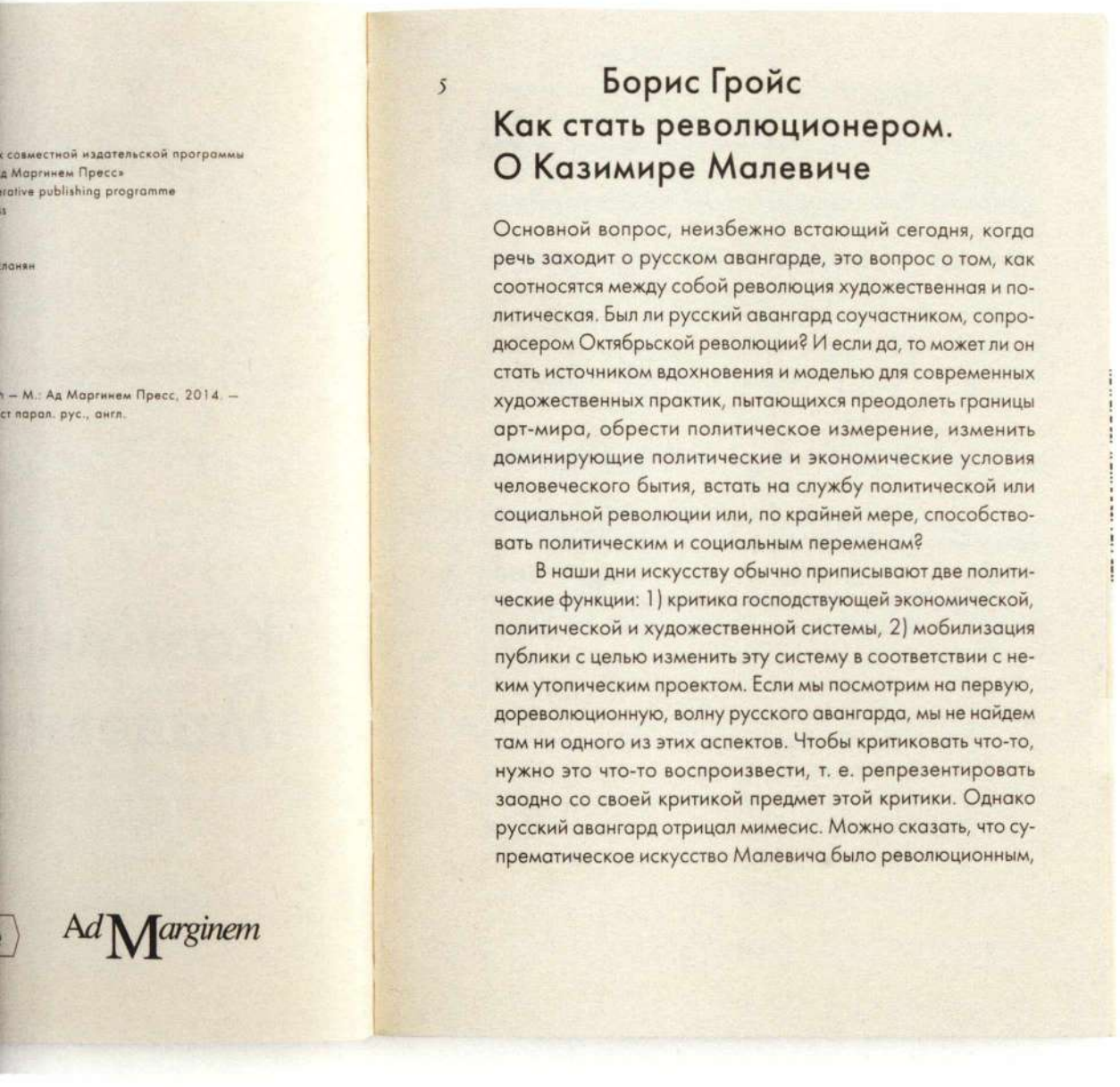
Г86
Гройс, Борис
Казимир Малевич
48 с. : ил. — (Серия

N 978-5-91103-
Гройс, 2014
А в кубе», 20
д Маргинем

RDI

Только один дизайн мне остался непонятен: колонцифры зачем-то набраны антиквой, да еще и курсивом. Вся книжка Футурой, а тут — бац. Как будто в шаблоне осталась антиква от прошлой верстки, да так и забыли поменять.

Отдельно про вкус чтения. Читать Футуру все равно, что жевать еловую хвою. То есть интересное ощущение, но на любителя. От этой хвойности тексты — что Гройса, что Деготь (о Пригове) — становятся несколько умственными и отвлеченными. В одинаковой степени.



к совместной издательской программы
д Маргинем Пресс»
rative publishing programme

лонян

— М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. —
ст парал. рус., англ.

Ad Marginem

5

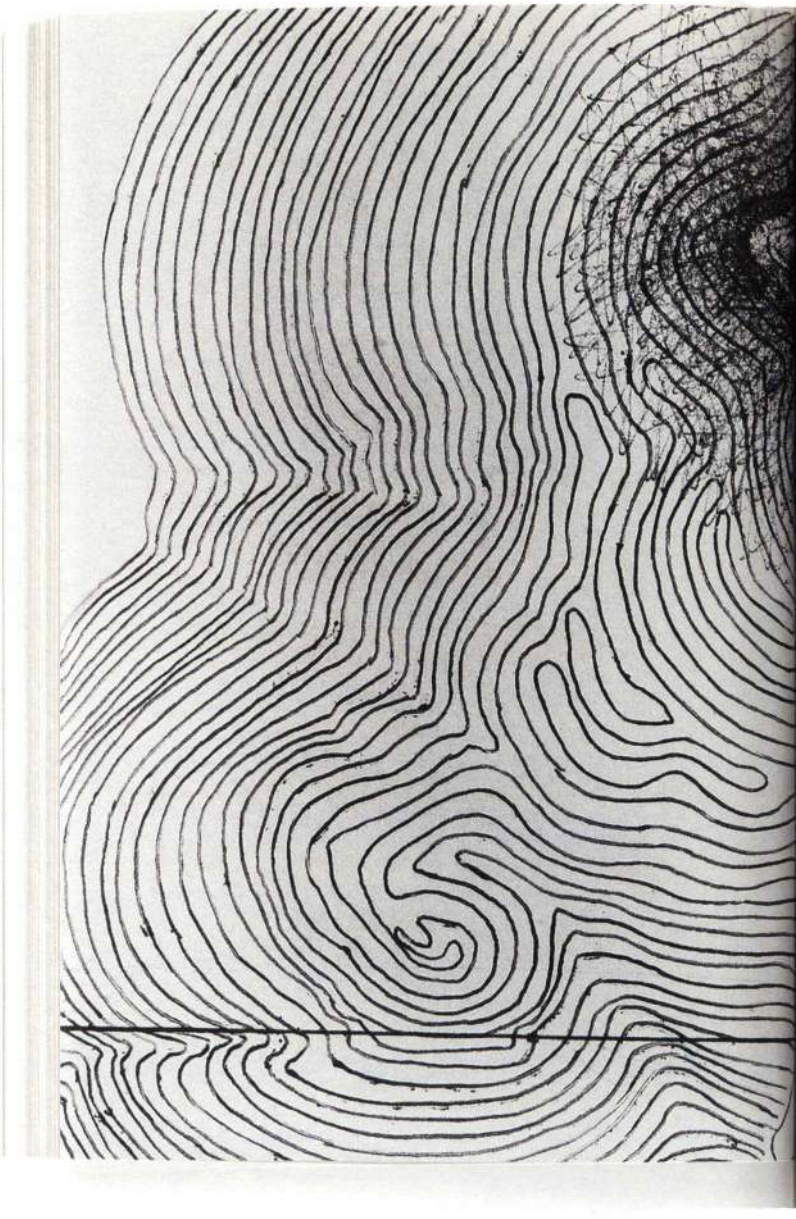
Борис Гройс
Как стать революционером. О Казимире Малевиче

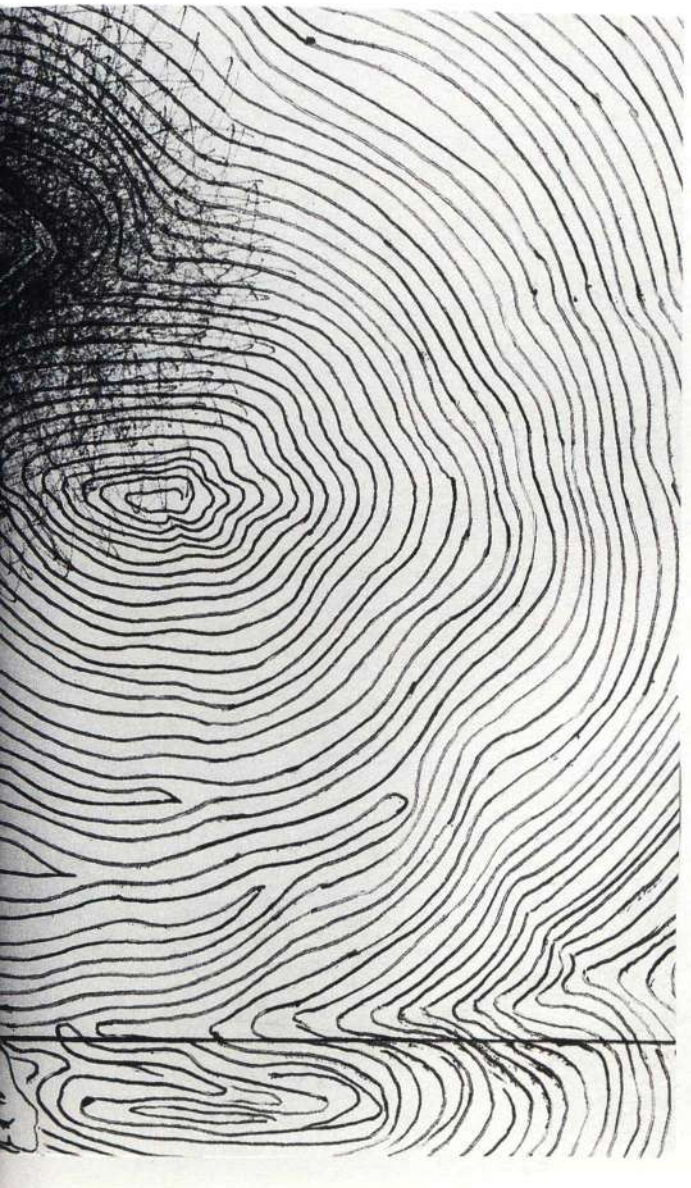
Основной вопрос, неизбежно встающий сегодня, когда речь заходит о русском авангарде, это вопрос о том, как соотносятся между собой революция художественная и политическая. Был ли русский авангард соучастником, сопродюсером Октябрьской революции? И если да, то может ли он стать источником вдохновения и моделью для современных художественных практик, пытающихся преодолеть границы арт-мира, обрести политическое измерение, изменить доминирующие политические и экономические условия человеческого бытия, встать на службу политической или социальной революции или, по крайней мере, способствовать политическим и социальным переменам?

В наши дни искусству обычно приписывают две политические функции: 1) критика господствующей экономической, политической и художественной системы, 2) мобилизация публики с целью изменить эту систему в соответствии с неким утопическим проектом. Если мы посмотрим на первую, дореволюционную, волну русского авангарда, мы не найдем там ни одного из этих аспектов. Чтобы критиковать что-то, нужно это что-то воспроизвести, т. е. репрезентировать заодно со своей критикой предмет этой критики. Однако русский авангард отрицал мимесис. Можно сказать, что супрематическое искусство Малевича было революционным,

Доевши текст, переходим к картинкам. Они как бы подобраны в пандан к статьям, но в самих статьях не упоминаются. И не подписаны. Но «оцифрованы» цифрами, лежащими на боку. Это делает картинки слегка загадочными, а подписи желанными — но где же они?

Ну хорошо, у Дейнеки подпись прямо на картинке. Колхозник, будь человеком, то есть физкультурником!





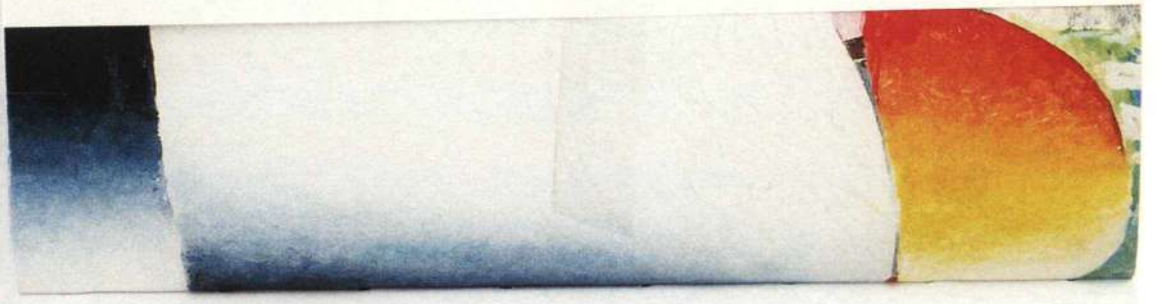
Где подписи? На странице перед вклейкой нет. После — тоже нет. В конце книжки — нет. Честно говоря, не найдя, я сильно досадовал на себя. Ну ведь не может быть оцифровки без подписей, правда? И что я за книжный художник, если на шестидесяти четырех страницах с четвертого раза подписей не найду? Так и уснул в тревоге. Утром, на свежую голову, подписи нашлись!

1. Красный квадрат. Живописный реализм крестьянки в двух измерениях. 1915
2. Супрематизм (с синим треугольником и черным прямоугольником). 1915
3. Супрематизм. 1915
4. Супрематизм. 1915
5. Купальщицы. 1908
6. Купальщики. 1928–1932
7. Мальчик (Ванька). 1982–1932
8. На жатву (Марфа и Ванька). 1928–1932
9. Пейзаж с белым домом. Около 1930
10. Портрет жены. 1933

Супрематизм. 1915 (обложка)

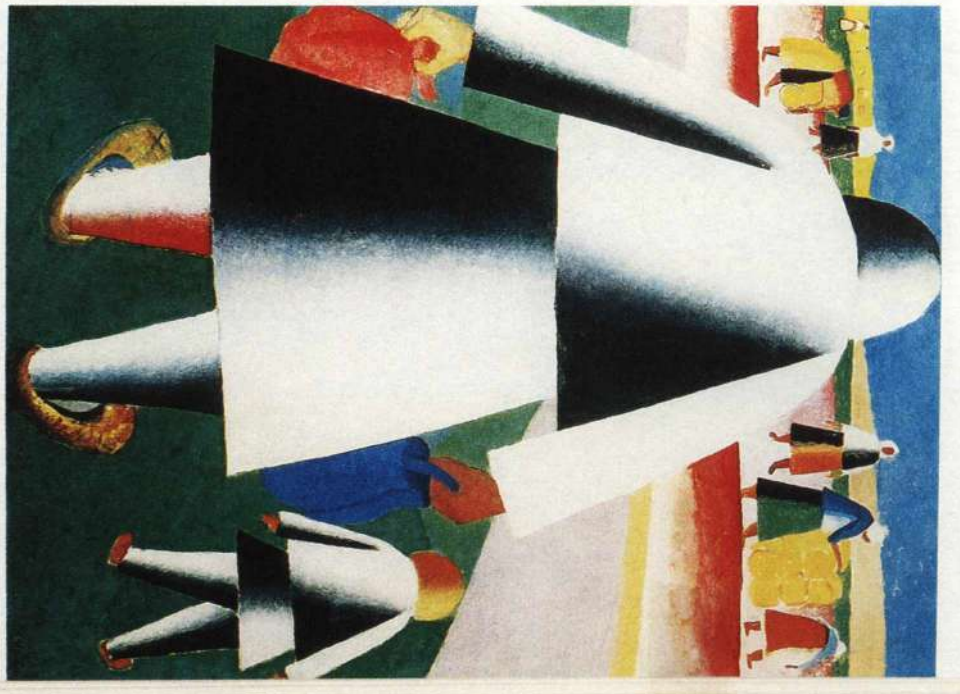
1. *Red Square: Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions*. 1915
2. *Suprematism With Blue Triangle and Black Square*. 1915
3. *Suprematism*. 1915
4. *Suprematism*. 1915
5. *Female Bathers*. 1908
6. *Bathers*. 1928–1932
7. *Boy (Vanka)*. 1982–1932
8. *Going to the Harvest. Marfa and Vanka*. 1928–1932
9. *Landscape With White House*. c. 1930
10. *Portrait of the Artist's Wife*. 1933

Suprematism. 1915 (cover illustration)



7

8



Оказывается, волшебной силой дизайна их повернуло на бок и закинуло на вторую страницу обложки. То есть я должен был прочесть их еще до всякого текста, даже не видя картинок, — знаете, как в преферансе, «втемную» — притом задумчиво наклонив выю. И ведь намекали же мне, простаку, подмигивали уложенной спать оцифровкой: ищи набор по вертикали! Не осилил дизайна, каюсь.

Пожалуй, вынесенные вперед паровоза подписи можно считать чем-то вроде прейскуранта. Посмотрел содержание альбома, не понравились названия — книгу в сторону. Понравились — можно и текст прочесть.

Зато видите, как штрихкод загибается с четвертой обложки на третью? Это тоже дизайн, и он мне нравится. Он так мило щекочет глаз.

Книжки хорошие, надо брать! Советую брать в подарок, и не по одной, а пачечкой. И даритель, и одариваемый почувствуют себя очень умными, даже утонченными ценителями прекрасного в полной его расшифровке лучшими дешифровщиками.

К тому же дизайн. И Футура. И размер как у телефона-«лопаты». Если рассматривать эту серию как книжную — есть вопросы. А вот как сувенирная она абсолютно прекрасна.

На мой взгляд, эта серия — чисто «дизайнерская амбиция». Она создана ради продажи книг при помощи дизайна. Берутся готовая статья и готовые картинки. Соединяются в формате, создающем новый пользовательский сценарий. Полученный продукт продается строго определенной аудитории. Чисто рыночный, прагматический подход, где продает именно дизайн-составляющая.

Кстати, я и анализировал издание именно с этой позиции — как дизайн-игрушку, сувенир в форме книжной серии.

Но если делать акцент на дизайне, нужно обработать все детали так, чтобы пользователю было комфортно играть в эту игрушку. Спилить заусенцы и отполировать в местах контакта. И про пользовательский интерфейс не забыть. Это было сделано, и довольно последовательно, но не до конца.

Очередной раз приходится вспомнить классическую, родом из СССР, историю про то, чем отличается хорошее наше от хорошего импортного.

Смотришь издалека — одинаково хороши. Смотришь вблизи — и на импортном замечаешь ма-а-аленький кайф. А на нашем — ма-а-аленькую недоделку. ■

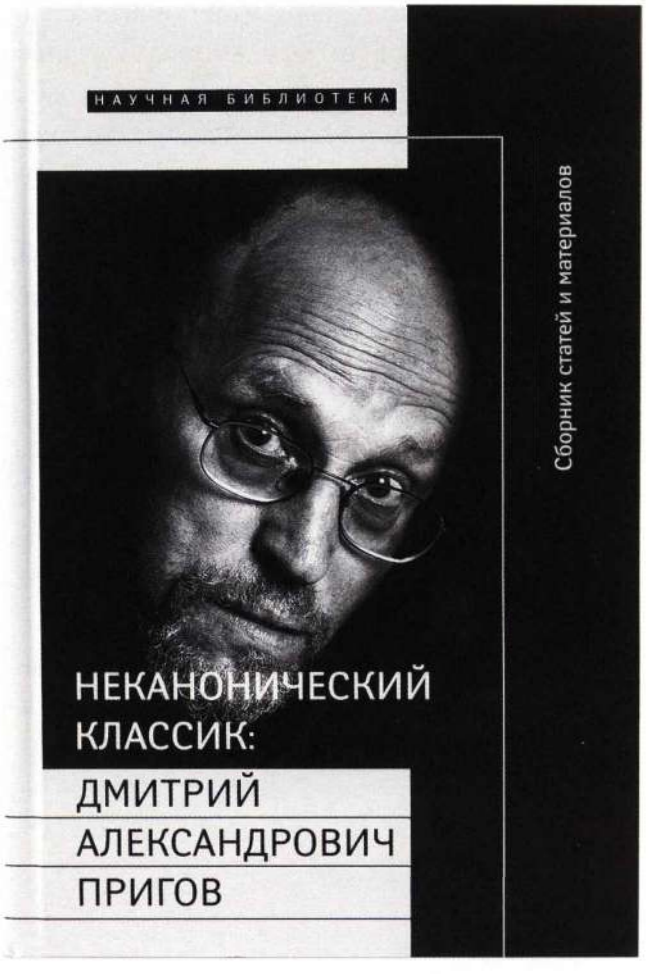
Две твердыни

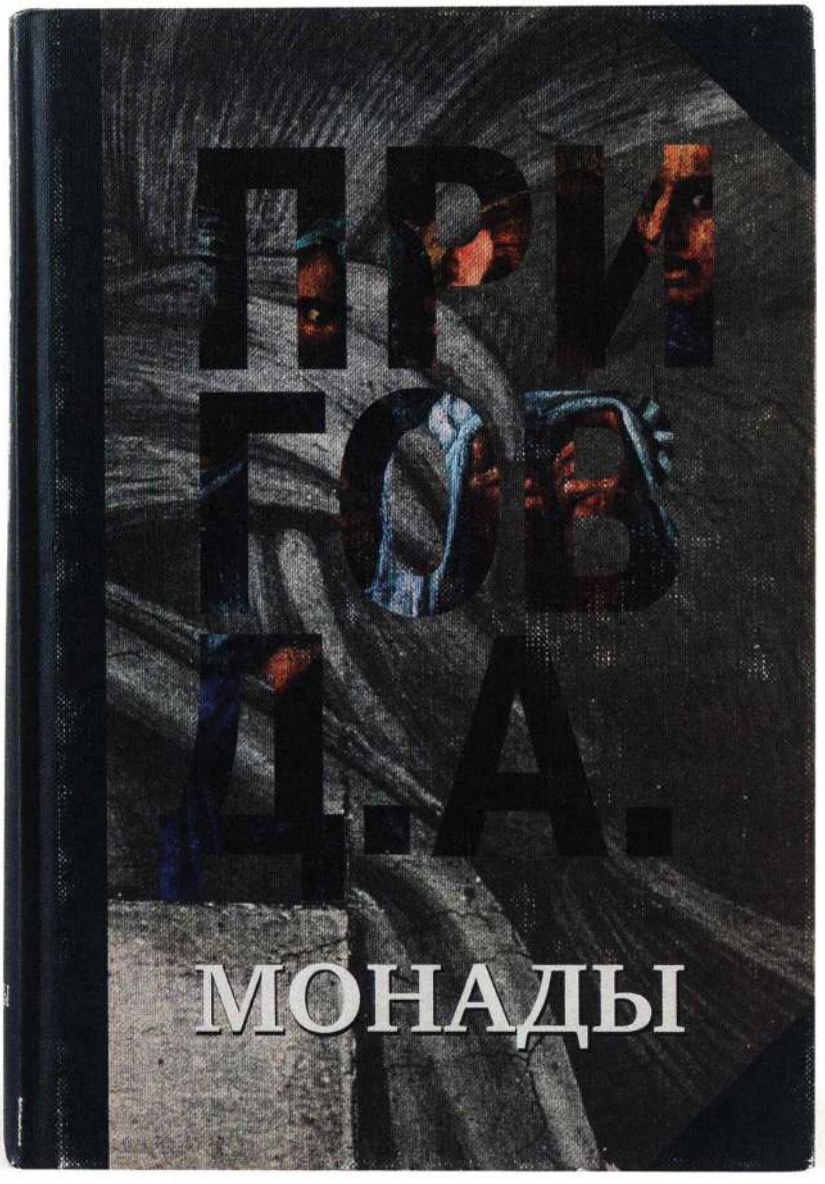
В смысле, две книги в твердых переплетах. Обе про Дмитрия Александровича Пригова. Книги толстые, за раз не съешь (кстати, из разговоров с людьми от 25 до 35 стало понятно, что Пригова почти никто не знает: вот сик транзит-то!).

Но сейчас о другом. О самих книгах как вещах для чтения. Мне показалось, что они сделаны так, будто внутри них рассказывается не про одного из лучших и самых забавных (в державинском смысле) авторов конца начала века, а совсем про другое. Начну с переплетов.

Переплет «Монад» игровой: сквозь одну картинку светит другая, сама пропущенная через имя автора, да еще уголки как у старой книжки. Ну да — метафора культурного слоя, с которым Пригов как раз и работает.

Поменьше — сборник статей о ДАП.
Побольше — первый том пятитомного собрания сочинений: «Монады» (все тома на букву М — «Москва», «Монстры»... — концептуально)





Название тома, правда, формально положено на маленькую черненькую теньку, как бы недоиграно. Ну ладно. Не нашлось. И Чартером. Зачем именно Чартер? Для четкости? Ну пусть. Пусть Чартер.

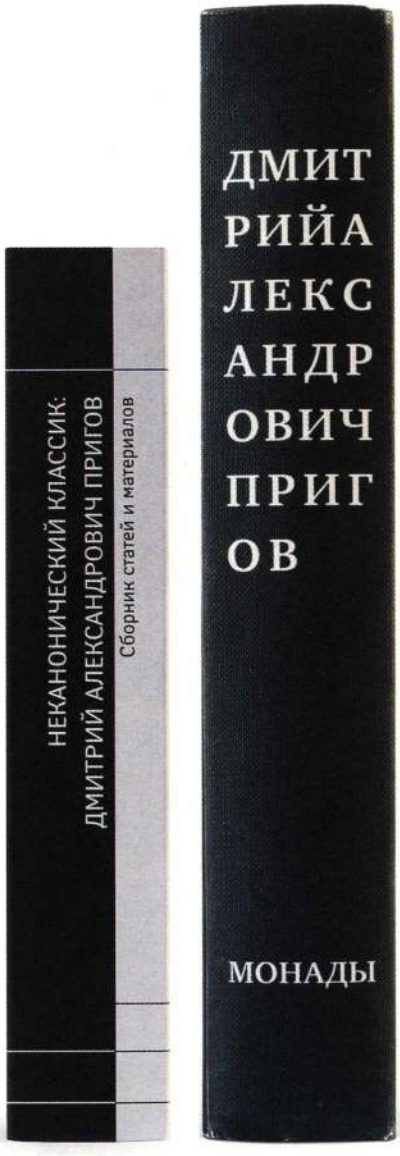
Переплет «Неканонического классика» красив фотографией — хорошо выглядывает испуганный Пригов. А вот зачем Янус-гротеск и полосочки, не знаю. Для красоты. Возможно, отсылка к стилю рисования Пригова: мелкочерканному, шариковоручечному. Наверно. Но Акцидент-гротеск был бы точнее. Или нет?

Стоп, это же серийная обложка: «Научная библиотека». Свистать всех назад. Пригов ни при чем — закон такой. Эх…

(Тут выходит Владимир Кричевский и говорит, что это просто два очень плохих переплета, а какие на них шрифты, вообще не интересно, потому что шрифты поставлены робко. Я делаю вид, что никакого Кричевского тут нет, и стараюсь загородить его спиной и руками.)

Корешки тоже посмотрим, потому что один из них необычный.

Вам какой больше нравится? Мне правый. Пригов, наверно, был бы доволен такой игрой с буквами. Левый — как будто две книжки вместе стоят: потолще и потоньше. Зачем? Не знаю. И полосочки.



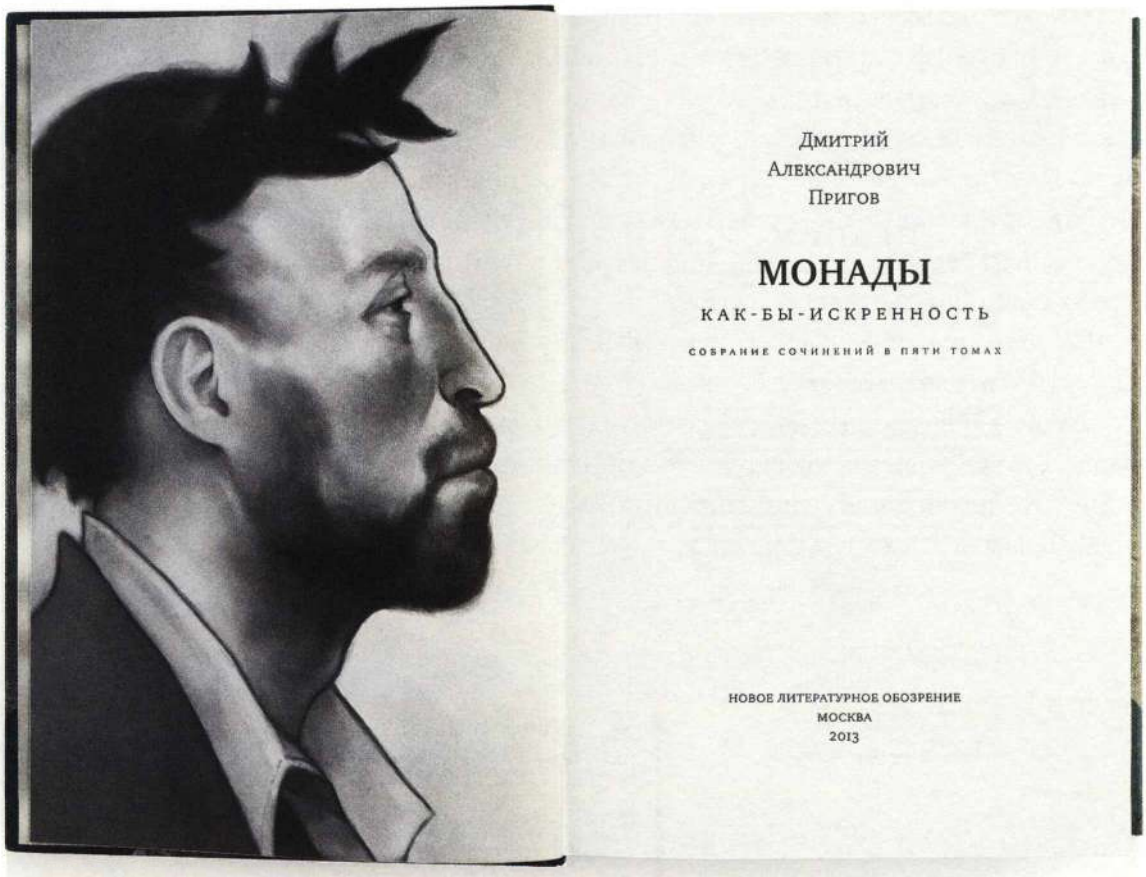
Где переплеты, там и титулы.

Титул собрания сочинений — недоигранная игра в издательство «Академия» или вообще в Собрание Сочинений. Слева, как полагается, автор в виде какбыданте, а справа все по центру, и даже капитель, и даже вразрядку, но как бы скороговоркой.

Скажете — вот он, стиль ДАП! А я скажу, нет. Робко это. Не по-модернистски. Не концептуально. Где тупинка, в конце концов! (Ой, это кто говорит, я или Кричевский?)

В этом смысле титул сборника статей куда краше: он просто никакой, как будто взяли реферат из интернета да распечатали на принтере шрифтом Таймс. Почти концепт.

Даже даты жизни и смерти вынесены в титул, чтобы никто не сомневался, что классик уже опочил. Что за классик без даты окончания?



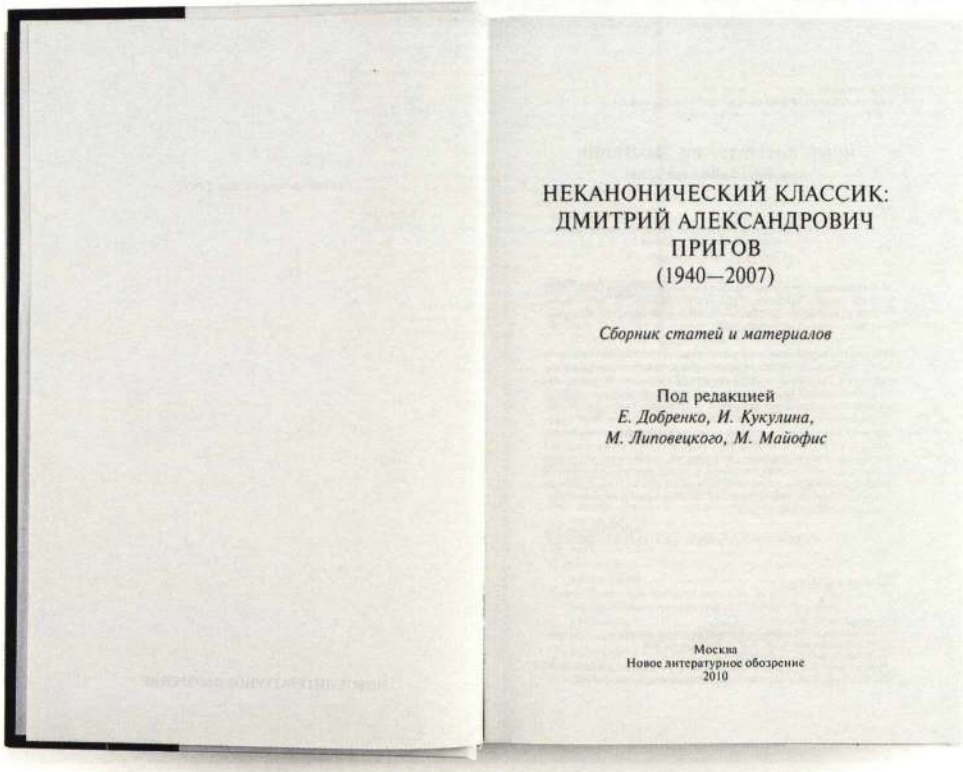
Дмитрий
Александрович
Пригов

МОНАДЫ

КАК-БЫ-ИСКРЕННОСТЬ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТИ ТОМАХ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
МОСКВА
2013



НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КЛАССИК:
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ПРИГОВ
(1940—2007)

Сборник статей и материалов

Под редакцией
Е. Добренко, И. Кукулина,
М. Липовецкого, М. Майофис

Москва
Новое литературное обозрение
2010

Ну и наконец, заглянем поглубже внутрь томов.

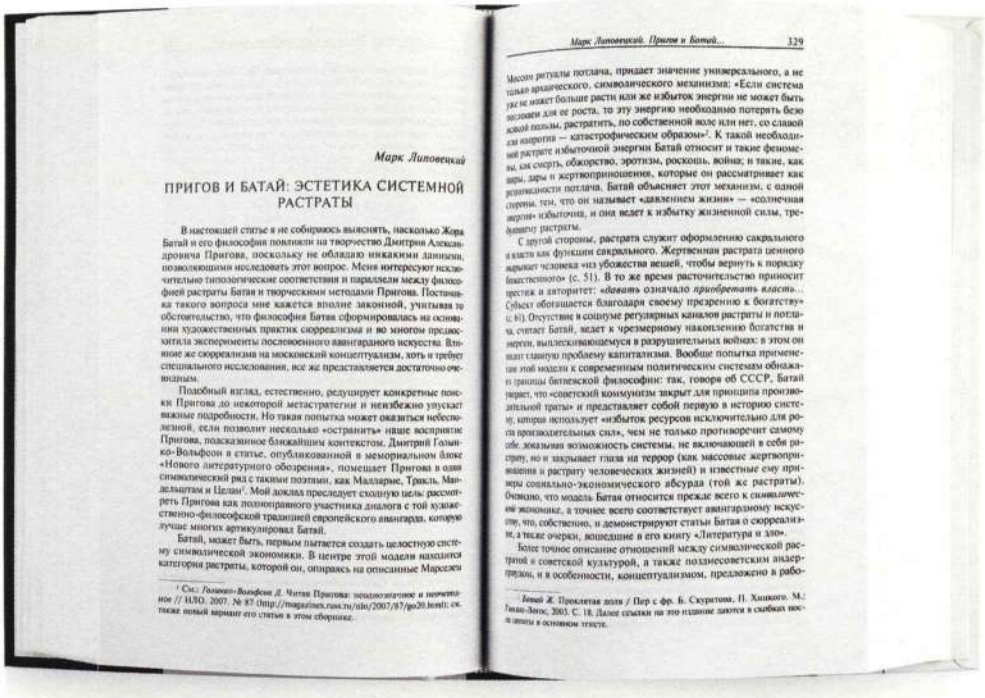
Сборник статей уверенно ведет линию «Таймс, и точка». Макет — не придерешься: никакой. Книга для чтения. Научное издание.

Как же я ненавижу такие макеты, заставляющие вспомнить о советских НИИ с длинными тусклыми коридорами, крашенными зеленой краской, со щербатым полом! А в книжке идет разговор об одном из самых тихих и провокационных авторов в истории русской культуры. Ну хоть чем-нибудь будьте ему параллельны! Хоть наберите все это «нетаймсом». Каким угодно «нетаймсом». Да вот хоть Янусом дурацким с обложки. Чтобы читатель понимал: меня тут дурят. Дурят! И это самое важное.

Вот смотрю на заголовок статьи, а в голове крутится частушка Псоя Короленко, где «Батай» рифмуется с «хватай». Скорей уже хватай, макетчик! Не хватает.

Напротив, макет Собрания Сочинений не никакой, а какой. Аккуратный сдвиг заголовка. Все влево (эгей, а что на титуле по центру?). Полужирный. Разрядка. «Поэма» со строчной. Разрядка. Все это стиль. Он говорящий. О чем? Не знаю. Наверное, о том, что это книга для культурных читателей.

Ну и наконец, прочтем строчки три. Сначала из сборника.



Марк Липовецкий

ПРИГОВ И БАТАЙ: ЭСТЕТИКА СИСТЕМНОЙ РАСТРАТЫ

В настоящей статье я не собираюсь выяснять, насколько Жорж Батай и его философия повлияли на творчество Дмитрия Александровича Пригова, поскольку не обладаю никакими данными, позволяющими исследовать этот вопрос. Меня интересуют исключительно типологические соответствия и параллели между философией растраты Батая и творческими методами Пригова. Постановка такого вопроса мне кажется вполне законной, учитывая то обстоятельство, что философия Батая сформировалась на основании художественных практик сюрреализма и во многом предвосхитила эксперименты послевоенного авангардного искусства. Влияние же сюрреализма на московский концептуализм, хоть и требует специального исследования, все же представляется достаточно очевидным.

Подобный взгляд, естественно, редуцирует конкретные поэтики Пригова до некоторой метастратегии и неизбежно упускает важные подробности. Но такая попытка может оказаться небесполезной, если позволит несколько «остранить» наше восприятие Пригова, подсказанное ближайшим контекстом. Дмитрий Голынко-Вольфсон в статье, опубликованной в мемориальном блоке «Нового литературного обозрения», помещает Пригова в один символический ряд с такими поэтами, как Малларме, Тракль, Мандельштам и Целан[1]. Мой доклад преследует схожую цель: рассмотреть Пригова как полноправного участника диалога с той художественно-философской традицией европейского авангарда, которую лучше многих артикулировал Батай.

Батай, может быть, первым пытается создать целостную систему символической экономики. В центре этой модели находится категория растраты, которой он, опираясь на описанные Марселем

[1] См.: *Голынко-Вольфсон Д.* Читая Пригова: неодновременное и неочевидное // НЛО. 2007. № 87 (http://magazines.russ.ru/nlo/2007/87/go20.html); см. также новый вариант его статьи в этом сборнике.

Марк Липовецкий. Пригов и Батай... 329

Мессом ритуалы потлача, придает значение универсального, а не только архаического, символического механизма: «Если система уже не может больше расти или же избыток энергии не может быть использован для ее роста, то эту энергию необходимо потерять безо всякой пользы, растратить, по собственной воле или нет, со славой или напротив — катастрофическим образом»[1]. К такой необходимой растрате избыточной энергии Батай относит и такие феномены, как смерть, обжорство, эротизм, роскошь, война; и такие, как игры, дары и жертвоприношения, которые он рассматривает как универсалии потлача. Батай объясняет этот механизм, с одной стороны, тем, что он называет «давлением жизни» — «солнечная энергия» избыточна, и она ведет к избытку жизненной силы, требующему растраты.

С другой стороны, растрата служит оформлению сакрального и власти как функции сакрального. Жертвенная растрата ценного вырывает человека «из убожества вещей, чтобы вернуть к порядку божественного» (с. 51). В то же время расточительство приносит престиж и авторитет: «*давать* означало *приобретать власть*»... Субъект обогащается благодаря своему презрению к богатству» (с. 61). Отсутствие в социуме регулярных каналов растраты и потлача, считает Батай, ведет к чрезмерному накоплению богатства и энергии, выплескивающемуся в разрушительных войнах: в этом он видит главную проблему капитализма. Вообще попытка применения этой модели к современным политическим системам обнажает границы батаевской философии: так, говоря об СССР, Батай утверждает, что «советский коммунизм закрыт для принципа произвольной траты» и представляет собой первую в историю систему, которая использует «избыток ресурсов исключительно для роста производительных сил», чем не только противоречит самому себе, доказывая возможность системы, не включающей в себя растрату, но и закрывает глаза на террор (как массовые жертвоприношения и растрату человеческих жизней) и известные ему примеры социально-экономического абсурда (той же растраты). Очевидно, что модель Батая относится прежде всего к символической экономике, а точнее всего соответствует авангардному искусству, что, собственно, и демонстрируют статьи Батая о сюрреализме, а также очерки, вошедшие в его книгу «Литература и зло».

Более точное описание отношений между символической растратой и советской культурой, а также позднесоветским андеграундом, и в особенности, концептуализмом, предложено в рабо-

[1] *Батай Ж.* Проклятая доля / Пер с фр. Б. Скуратова, П. Хлинского. М.: Гнозис-Логос, 2003. С. 18. Далее ссылки на это издание даются в скобках после цитаты в основном тексте.

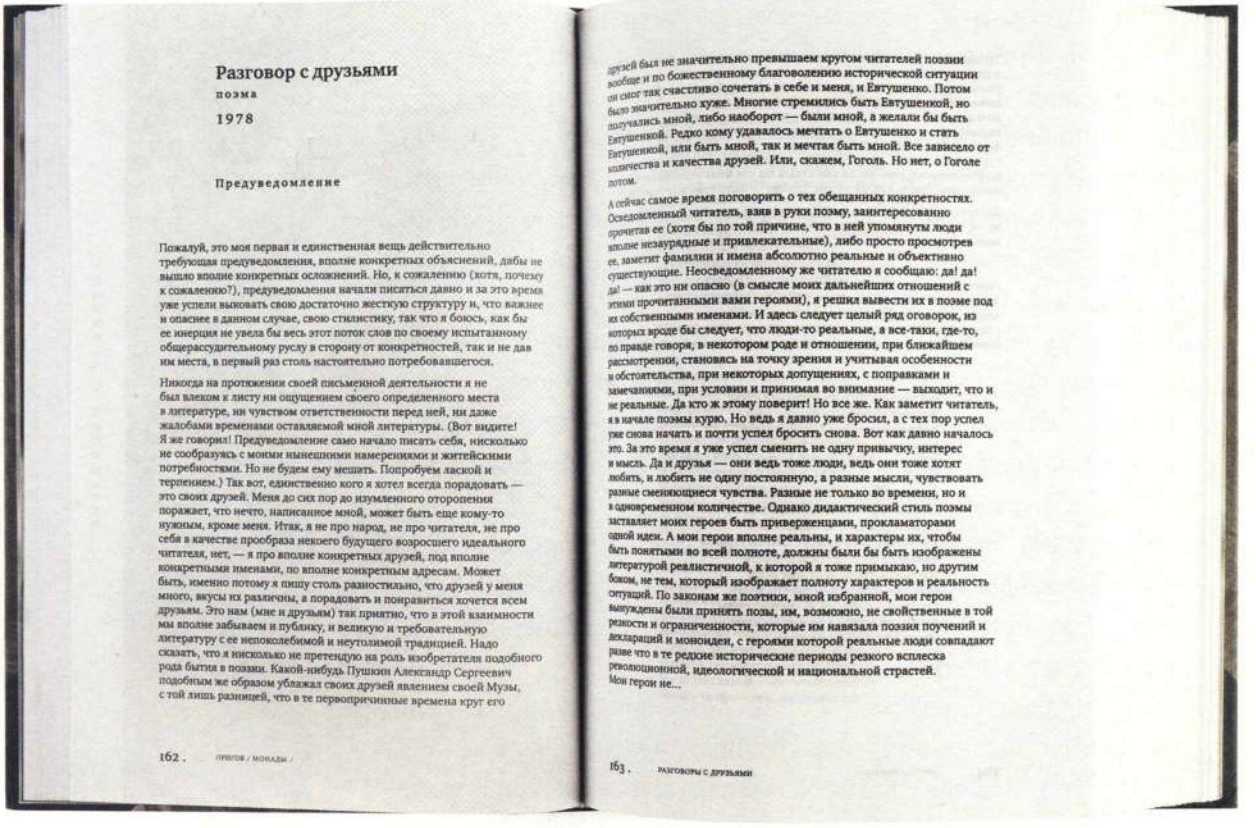
Таймс чем хорош? Он сразу заявляет, что нас будут кормить интеллектуальной жвачкой. И дальше будь ты хоть Платон Сократович — из парадигмы не выпрыгнешь. Читаем, а в конце чтения получаем привкус консервной банки, который никак не замаскируешь содержанием. Вот если бы Чартером набрать, появился бы привкус мировой культуры. Но еще лучше набрать Литературной. Чтобы в горле першило.

Теперь из собрания.

Читайте, читайте! Чартер — очень читабельный шрифт: контраст невысокий, очко круглое, леттерспейсинг «нетаймсовый» (сравните с картинкой выше). Все отлично читается. Но как бы твердым дикторским голосом. И когда вы найдете в той же книжке фотопортреты трепетного минускульного Дмитрия Александровича, то будете когнитивно прищемлены: а правда ли это он вещает так разборчиво? Он ли артикулирует все буквы до последней?

(Тут опять появляется Владимир Кричевский и говорит, что почему бы и не набрать Чартером хоть Свифта. Я теряюсь: да нипочему — можно и Свифта. Но только прочтем мы тогда не Свифта, а Чартер, сами того не заметив.)

Книги, которые я сейчас рассматривал, очень хороши. Даже чудесны. Но могли бы быть еще и волшебны. ■



Разговор с друзьями

поэма

1978

Предуведомление

Пожалуй, это моя первая и единственная вещь действительно требующая предуведомления, вполне конкретных объяснений, дабы не вышло вполне конкретных осложнений. Но, к сожалению (хотя, почему к сожалению?), предуведомления начали писаться давно и за это время уже успели выковать свою достаточно жесткую структуру и, что важнее и опаснее в данном случае, свою стилистику, так что я боюсь, как бы ее инерция не увела бы весь этот поток слов по своему испытанному общерассудительному руслу в сторону от конкретностей, так и не дав им места, в первый раз столь настоятельно потребовавшегося.

Никогда на протяжении своей письменной деятельности я не был влеком к листу ни ощущением своего определенного места в литературе, ни чувством ответственности перед ней, ни даже жалобами временами оставляемой мной литературы. (Вот видите! Я же говорил! Предуведомление само начало писать себя, нисколько не сообразуясь с моими нынешними намерениями и житейскими потребностями. Но не будем ему мешать. Попробуем лаской и терпением.) Так вот, единственно кого я хотел всегда порадовать — это своих друзей. Меня до сих пор до изумленного оторопения поражает, что нечто, написанное мной, может быть еще кому-то нужным, кроме меня. Итак, я не про народ, не про читателя, не про себя в качестве прообраза некоего будущего возросшего идеального читателя, нет, — я про вполне конкретных друзей, под вполне конкретными именами, по вполне конкретным адресам. Может быть, именно потому я пишу столь разностильно, что друзей у меня много, вкусы их различны, а порадовать и понравиться хочется всем друзьям. Это нам (мне и друзьям) так приятно, что в этой взаимности мы вполне забываем и публику, и великую и требовательную литературу с ее непоколебимой и неутолимой традицией. Надо сказать, что я нисколько не претендую на роль изобретателя подобного рода бытия в поэзии. Какой-нибудь Пушкин Александр Сергеевич подобным же образом ублажал своих друзей явлением своей Музы, с той лишь разницей, что в те первопричинные времена круг его

162 . ПРИЗОВ / МОНАДЫ /

друзей был не значительно превышаем кругом читателей поэзии вообще и по божественному благоволению исторической ситуации он смог так счастливо сочетать в себе и меня, и Евтушенко. Потом было значительно хуже. Многие стремились быть Евтушенкой, но получались мной, либо наоборот — были мной, а желали бы быть Евтушенкой. Редко кому удавалось мечтать о Евтушенко и стать Евтушенкой, или быть мной, так и мечтая быть мной. Все зависело от количества и качества друзей. Или, скажем, Гоголь. Но нет, о Гоголе потом.

А сейчас самое время поговорить о тех обещанных конкретностях. Осведомленный читатель, взяв в руки поэму, заинтересованно прочитав ее (хотя бы по той причине, что в ней упомянуты люди вполне незаурядные и привлекательные), либо просто просмотрев ее, заметит фамилии и имена абсолютно реальные и объективно существующие. Неосведомленному же читателю я сообщаю: да! да! да! — как это ни опасно (в смысле моих дальнейших отношений с этими прочитанными вами героями), я решил вывести их в поэме под их собственными именами. И здесь следует целый ряд оговорок, из которых вроде бы следует, что люди-то реальные, а все-таки, где-то, по правде говоря, в некотором роде и отношении, при ближайшем рассмотрении, становясь на точку зрения и учитывая особенности и обстоятельства, при некоторых допущениях, с поправками и замечаниями, при условии и принимая во внимание — выходит, что и не реальные. Да кто ж этому поверит! Но все же. Как заметит читатель, я в начале поэмы курю. Но ведь я давно уже бросил, а с тех пор успел уже снова начать и почти успел бросить снова. Вот как давно началось это. За это время я уже успел сменить не одну привычку, интерес и мысль. Да и друзья — они ведь тоже люди, ведь они тоже хотят любить, и любить не одну постоянную, а разные мысли, чувствовать разные сменяющиеся чувства. Разные не только во времени, но и в одновременном количестве. Однако дидактический стиль поэмы заставляет моих героев быть приверженцами, прокламаторами одной идеи. А мои герои вполне реальны, и характеры их, чтобы быть понятыми во всей полноте, должны были бы быть изображены литературой реалистичной, к которой я тоже примыкаю, но другим боком, не тем, который изображает полноту характеров и реальность ситуаций. По законам же поэтики, мной избранной, мои герои вынуждены были принять позы, им, возможно, не свойственные в той резкости и ограниченности, которые им навязала поэзия поучений и деклараций и монодиен, с героями которой реальные люди совпадают разве что в те редкие исторические периоды резкого всплеска революционной, идеологической и национальной страстей.
Мои герои не...

163 . РАЗГОВОРЫ С ДРУЗЬЯМИ

В начале была рама

Что отделяет композицию от «некомпозиции»? Рама.

Где начинается произведение, если им может быть что угодно? Произведение начинается с рамы.

Сказав «я скомпоновал ничто», автор выгораживает рамой собственную часть пустоты. После этого «ничто» можно считать скомпонованным, а самое абстрактное из произведений искусства — состоявшимся.

Этот жест обрамления есть минимальный акт композиции. Рама может быть любой: реальной или воображаемой — неважно. Сказав «внутри моей рамы все скомпоновано», мы отделили мир от произведения. За ее пределами находится все остальное, нескомпонованное. Чтоб окончательно застолбить участок, надо добавить координаты: «рама выглядит так».

Следующий шаг — отделение второй рамой значащего от незначащего. Это как правила игры: все, что вне игры, на момент игры не существует. В случае с абстрактной рамой, пусть даже наделенной реальными координатами, все оказавшееся внутри рамы, но не внутри данной игры игнорируется. Компонуя пустоту, достаточно объявить, что в раме содержится мировой эфир, а предметы материального мира не считаются. Тогда рама пуста, а ничто, пустота внутри нее, скомпоновано, так как попало в раму.

Однако если рама реальная, а мы все-таки настроены на ноль-композицию, внутрь ограды обязательно что-нибудь попадет, и тут мировым эфиром не отделаться. В этом случае нужно прибегнуть к упрощению: убрать цифры после запятой и объявить попавшее в раму ничем не вообще, а в данном случае.

Так поступил Казимир Малевич, предложив считать закрашенную черной краской плоскость абстрактной фигурой под названием «Черный квадрат». (Я не рассматриваю здесь колоссальное приращение смысла, происходящее при данной операции; меня интересует исключительно композиционная, то есть игровая, составляющая.) Материальный предмет с кракелюрами, следами кисти, не совсем идеальный по форме, требуется воспринимать как чистый символ.

Подумаем, почему именно квадрат, а не круг или треугольник, стал знаком простейшей, предельной абстракции. На мой взгляд, причины не умственные и не геометрические, а предметные, даже столярные.

Мы живем в мире прямых углов, позволяющих спрессовать содержимое предельно компактно. Поэтому изготовить квадратную раму намного проще, чем круглую или треугольную. Грубо говоря, закрасив квадратный холст, художник меньше вы-

пендривался, чем если бы он выпиливал круглый кусок фанеры, и это существенно для восприятия материального объекта. Потому что если отвлечься от материального мира, круг куда абстрактней и проще квадрата.

А в мире, слепленном из пластилина, простейшей абстрактной формой, наверное, был бы шарик. Или лепешка с округлым краем.

Кстати, «Черный квадрат» стоило бы называть геральдически: «Черный квадрат на белом поле». Малевич не пошел на крайности абстракции и сделал квадрат объектом изображения, а не предметом. Правда, можно еще раз упростить ситуацию, сказав, что поле не имеет значения. Что обычно и происходит в заочных разговорах о Квадрате. Тогда белое поле становится просто еще одной рамкой для пустоты.

А можно, наоборот, настаивать на вещественности квадрата. Тогда выход будет не в космос, а в проуны, где квадрат — всего лишь одна из форм. Отсюда прямая дорога в формальный дизайн и дальше к Корбюзье и спальным районам, проунами застроенными.

Проун — «проект утверждения нового», визуальная концепция, которую разрабатывал художник-авангардист Эль Лисицкий. В серии работ, также называемых проунами, он исследовал и развивал визуальный язык супрематизма, добавляя к традиционным плоским фигурам, линиям и пятнам эффекты трехмерности. Сам он определял проуны как попытку выхода плоскостного супрематизма в архитектуру. *Прим. ред.*

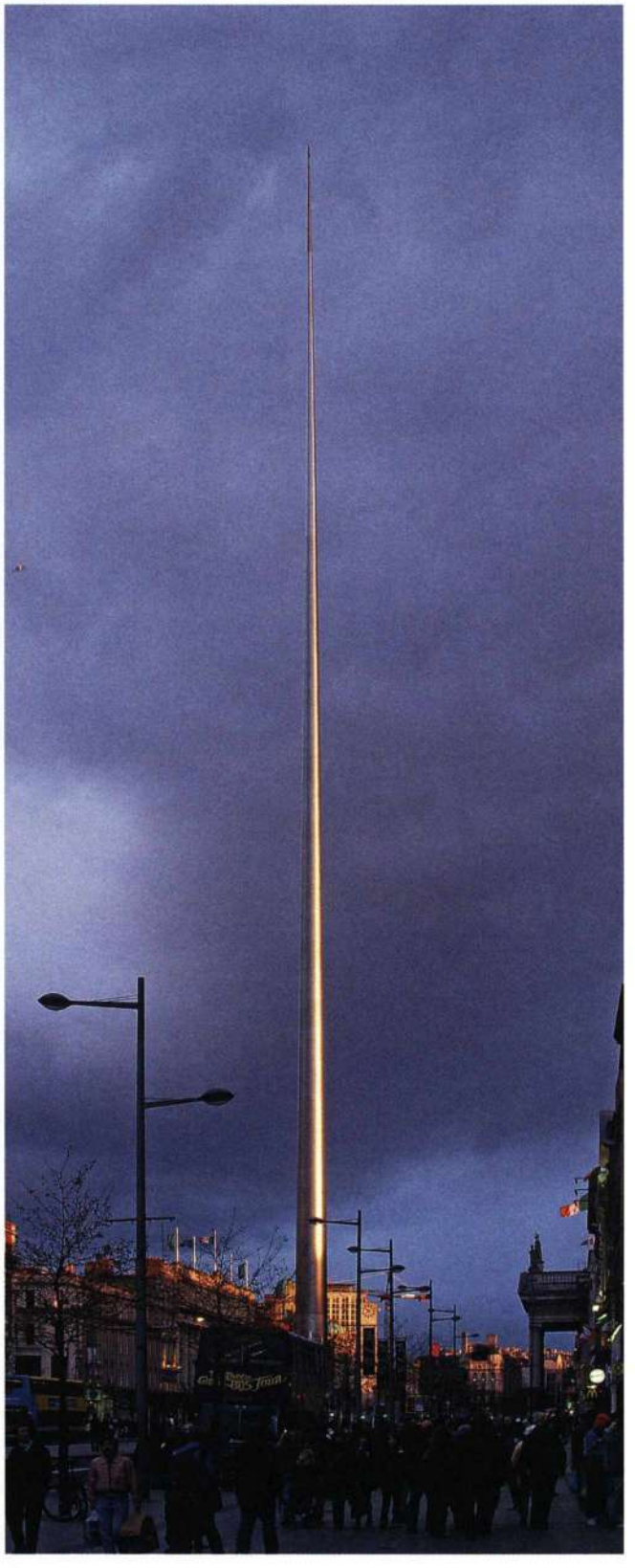
Но если все-таки забыть о белом поле... Почему «Черный квадрат» не повлек за собой лавину абстракций простейшей формы? Где «Зеленый дваквадрат»? Где «Фиолетовый полуовал»? Почему никто не захотел укладывать ничто в разные коробки? Мне кажется, потому что самое ничтожное ничто уже было упаковано Малевичем. Переквадратить его можно, только нарисовав квадрат пальцем в воздухе. Это благородно-абстрактный жест, но увы, его не повесишь на стену, не говоря уж о продаже на аукционе. Не смейтесь, это важно, причем не только с коммерческой точки зрения.

Итак, границу между миром и композицией провели. Правила игры объяснили: что внутри и считается — играет, что снаружи или не считается — не играет. Теперь о самой раме. Ее форма, граница между объектом и не объектом, имеет чрезвычайно важное значение. Предлагаю даже сменить имя: говорить не «рама», а «формат».

Формат — половина работы. От него зависят энергетическое наполнение пространства, силовые линии, внутренняя гравитация произведения. Формат — это мир, в котором живет вещь. За него не выскочишь. А если выскочишь (например, став рельефом), формат расширится, включив в себя беглеца из заданной прежде рамы.

Если же внешнего обрамления нет, как у скульптуры или здания, рамой-форматом становится граница формы плюс то количество воздуха, которое она сумеет прихватить.

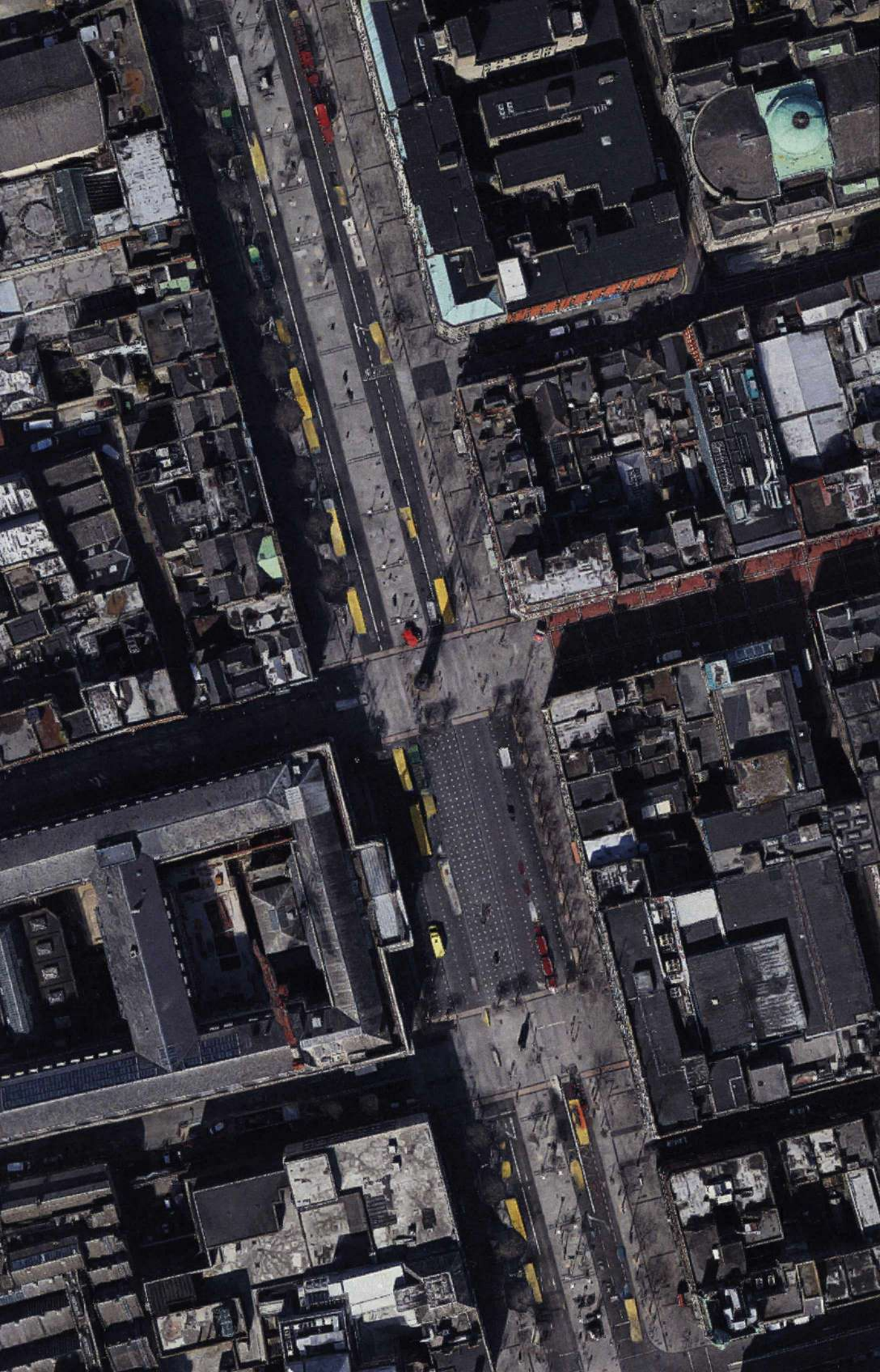
Чем проще и абстрактней вещь, тем заметнее роль формата.



В качестве примера, когда формат есть все, подходит Дублинская игла — памятник независимости. Это самый заметный объект в городе — она торчит в самом центре и видна отовсюду, выглядывая из-за невысоких домов. Игла предельно интенсивна по вертикали. Ее форма, слишком тонкая и чистая для простодушной сексуальной метафоры, рассказывает скорее об ангельской стремительности, чем о бычьей мощи.

Размер иглы настолько же впечатляющий, насколько ее присутствие тактично. Противостоя пейзажу, она не ломает его, но служит камертоном, меткой — буквально булавкой, пришпиливающей место к небесам. А со спутника игла не видна. От доминанты и повелительницы пространства остается только длинная тень. ■

Вот что такое формат в чистом виде



Композиция пустоты

Мы привыкли считать, что композиция есть комплект изображений, объединенных в нечто целое. Ну или хотя бы одно изображение, вписанное в заданное пространство. Или объем в пространстве. Или текст на листе. То есть как минимум две составляющих: рама и объект.

Но композиция существует и там, где ничего нет. Пустой лист, холст, картон — уже скомпонован. У него есть соотношение сторон, внутренняя гравитация, оси напряжения — все признаки обычной композиции.

Возьмите какой угодно лист бумаги, хоть А4. Положите прямо перед собой в формате «портрет». Присмотритесь к листу, как будто это картина.

Первое, что вы почувствуете, — как жмет в плечах: пространство стремится вытянуться в струнку. Оно выдавливается с поверхности боковыми сторонами и почти осязаемо сгущается к центральной оси. Верх и низ листа как бы слегка уходят в дымку: они есть маленькая, конечная бесконечность. Движение белой энергии продолжается вверх и вниз за обрезы, в то время как боковые стороны держат упор. Вертикальный лист становится еще более вытянутым: его растягивает сила белого.

Положите тот же А4 горизонтально — и сразу все изменится. Лежачий лист намного спокойнее. Он как бы пришпилен кнопками по углам. Белое разлито равномерно, оси не особенно сильны. Вертикалей вообще нет, но и горизонталь не доминирует. Почему так?

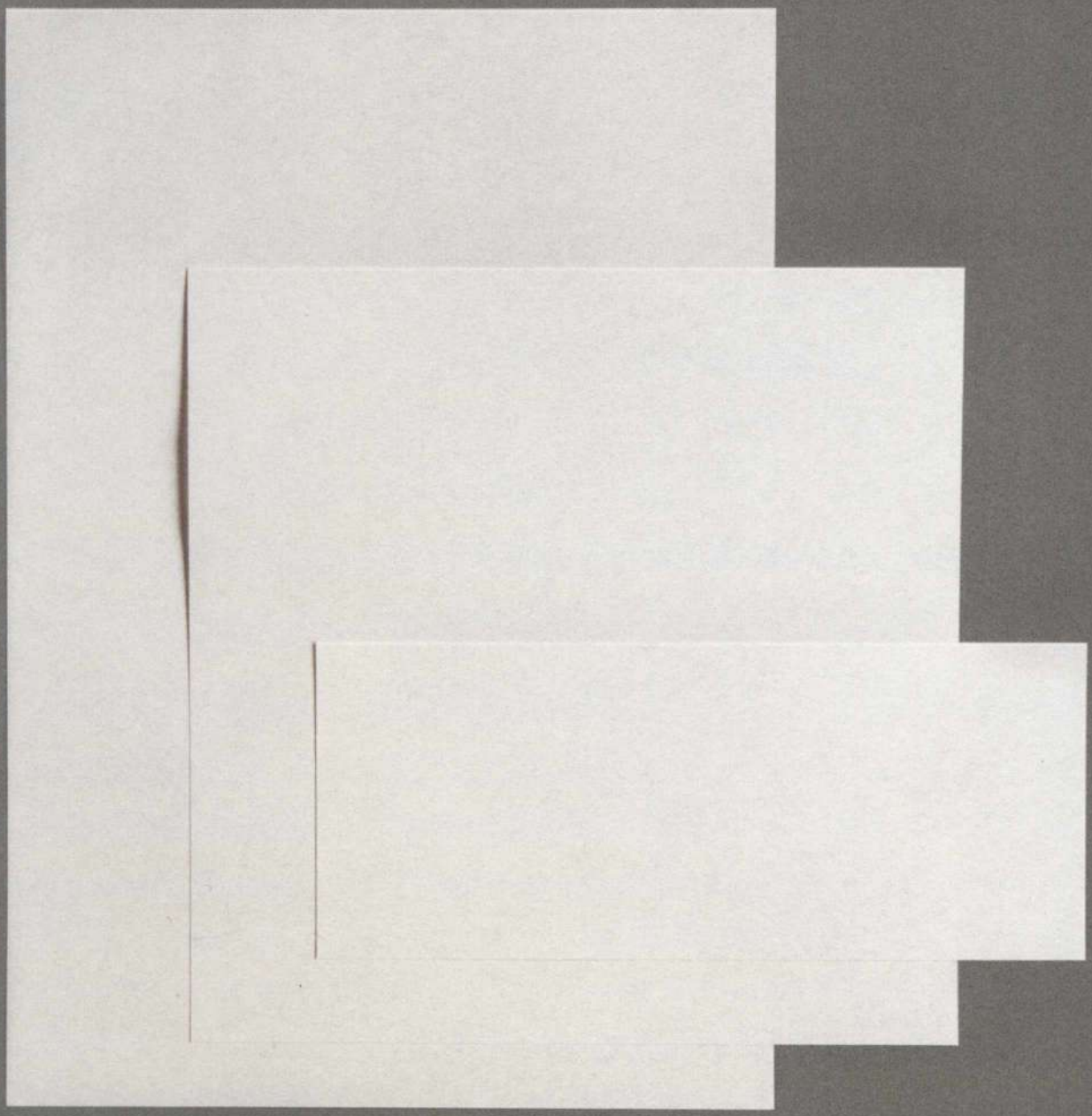
Мне кажется, потому что на вертикальный лист мы смотрим как из подворотни: по сторонам темно, обзор невелик, пространство втягивается в жерло прохода.

А горизонтальный лист — это окно в поезде. Не только хватает, чтобы глазу наполниться, но и на периферию остается. В горизонтальном листе не то чтобы больше воздуха, но меньше ветер дует в лицо.

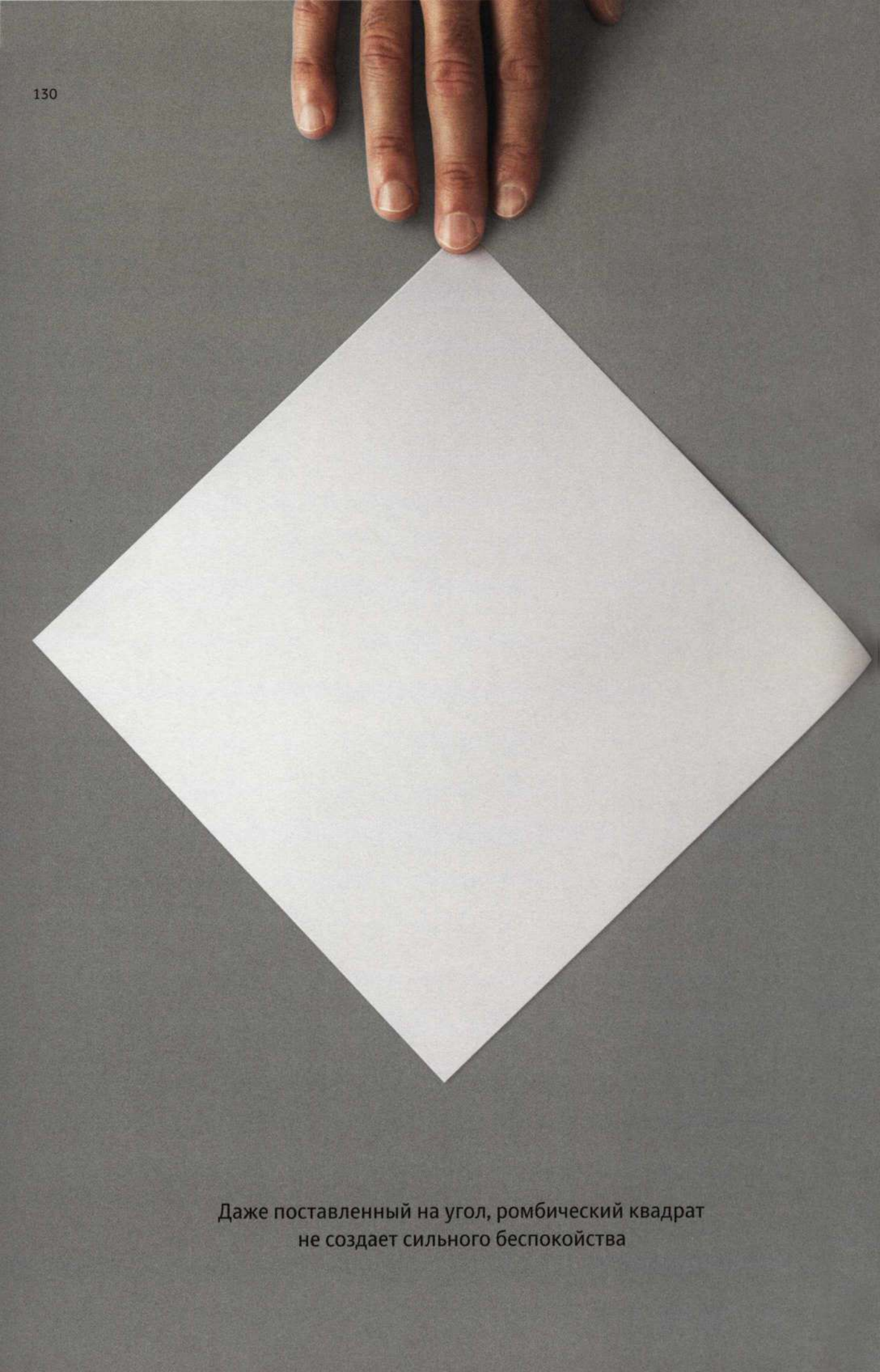
Теперь представьте, что вы хотите что-нибудь написать на вертикальном и горизонтальном листах. Ничего не пишите, просто представьте. На вертикальном листе будет, скажем, некое «Заявление» (с заглавной буквы), а на горизонтальном записка: «Котлеты в холодильнике».

Всмотритесь в бумагу. Что произошло?

На вертикальном листе втоптался квадрат посередине, готовый принять писанину. Лист присмирел, утратил вертикаль и самодостаточность. Стал просто бумажкой — а был произведением искусства.



Внимание: картинок на бумаге нет специально!



Даже поставленный на угол, ромбический квадрат
не создает сильного беспокойства

С горизонтальным листом практически ничего не произошло, только края расплылись. Был ровный листок — а сейчас белый оладушек, на который вот-вот лягут каракули (или, наоборот, жесткая инструкция).

В тот момент, когда мы собираемся использовать формат, мы влезаем в него, как кот в коробку от ботинок. Тыкаемся в края, приспосабливаем себя — и бумагу тоже — к будущим действиям. В эти секунды кончается самодостаточная жизнь белой пустоты и начинается жизнь картинки.

Так, а если взять квадрат?

Оторвите лишнее от А4. Только по диагонали лист не сгибайте — поле испортится. А впрочем, согните — понятнее будет. Оторванный кусок не выбрасывайте, он еще пригодится.

Итак, квадрат. Какой добрый, спокойный, приятный форм-фактор! Не суетится, лежит смирно. Поверните на бок. Надо же — ничего не изменилось. Квадрат — идеальная дизайнерская форма, так же как круг. Квадрат человечен, случайно он не возникнет. Его можно сделать только нарочно. Он надежен и честен. Он совершенен.

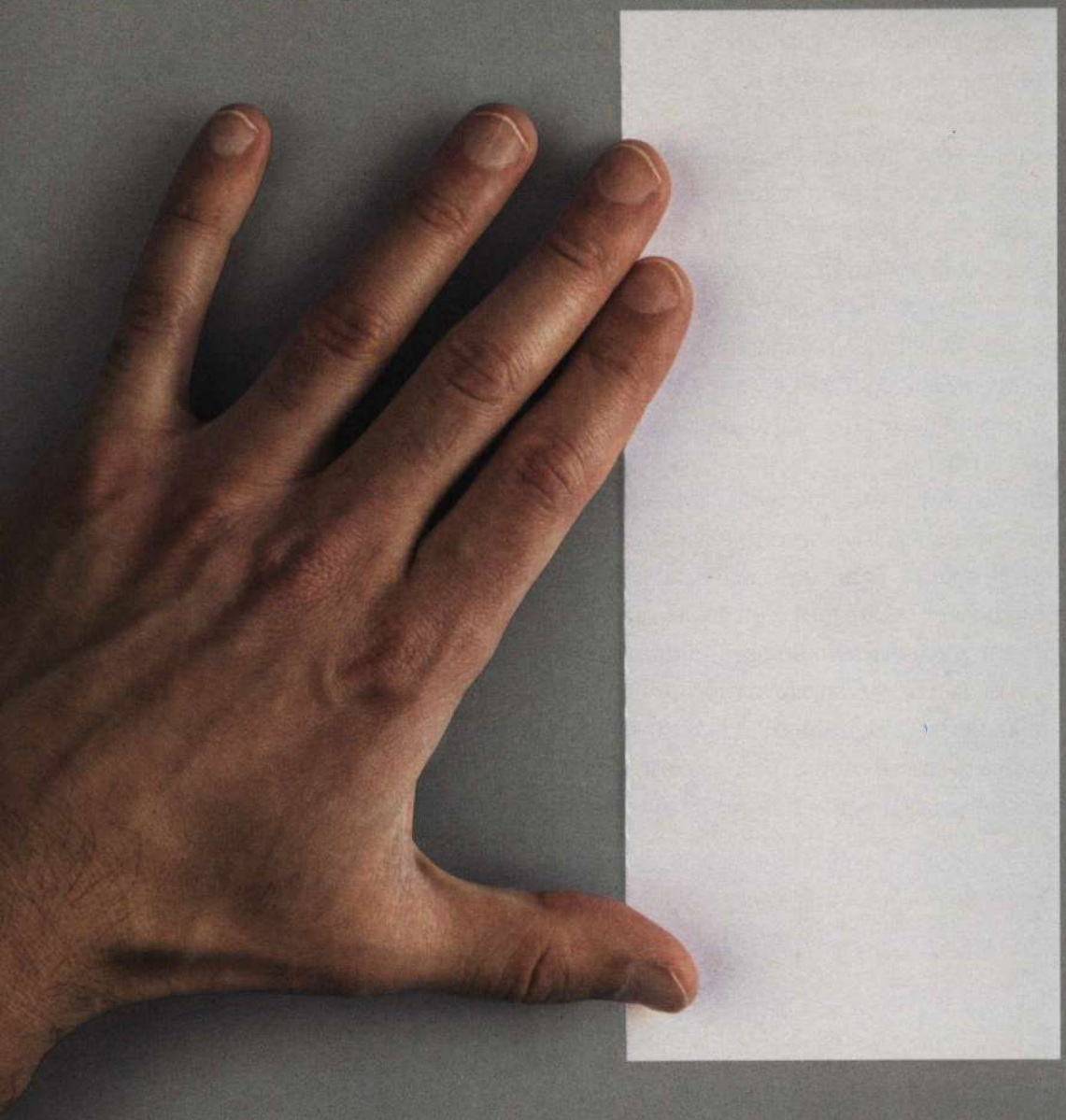
Но вот удивительно: если не считать культовые постройки, квадрат редко встретишь в искусстве. При всех достоинствах в нем отсутствует интрига. Единственный великий квадрат — черный — подтверждает это правило: он божественно туп.

Искусству нужен дисбаланс, напряжение, контрапункт хотя бы. А квадрат как ни верти — благодать не исчезнет.

Чтобы оно появилось, квадрат необходимо деквадратизировать. Например, поместить в «Инстаграм» и скомпоновать в нем что-нибудь так, чтобы внутренняя динамика преодолела внешнюю статику.

Из «Инстаграма» Натальи Доренковой

Квадрат разоблачили. Теперь возьмем оторванную от листа полоску. Она длинная, соотношение сторон больше 2:1. Поставим вертикально.



Похоже на формат рекламного объявления на полколонки в двухколонном наборе. Сверху картинка, посередине слоган, внизу логотип и реквизиты. Или логотип сверху... В общем, понятно

А если без всего? Давайте представим, что этот пустой клочок бумаги — великое произведение искусства. Вешаем на стену и медитируем. Про что оно? Про восхождение. Силе тесно в узкой долине, она устремляется вверх. Или это водопад, сломя голову летящий вниз. Или бойница, сквозь которую видны обрывок тучи и десяток осаждающих, в одного из которых сейчас будет пущен арбалетный болт. Сгущенное, специализированное, однословное поле. На три воображаемых иероглифа.

Повернем листок горизонтально.

Теперь это амбразура дота. Неприятеля не видно: прошлая очередь заставила залечь. Снизу торчит невесть как уцелевшая головка чертополоха. Или это сжимающийся пресс, формующий раскаленную болванку.

На картинке похоже на знак «кирпич»,
но постарайтесь увидеть не белый объект,
а белое силовое поле

Так или иначе: силе тесно, от этого она немногословна. Вот если бы увеличить этот формат до двух метров в длину, можно было бы уложить в него Венеру… Хотя нет. Скорее, Офелию в пруду. Живому в таком ящике будет тесно.

А если бы такую стену метра три высотой и десять в длину? И поставить группу дейнековских строителей или дев Парфенона с дарами Афине? Можно. Но композиция либо очень замедлится, либо разобьется на отдельные сюжеты. Картина для одного взгляда не может быть длиннее двух квадратов. А пожалуй, лучше бы ей быть покороче.

Весь этот длинный текст к тому, что пустота тоже имеет форму. Эта форма способна воздействовать на зрителя эстетически. Форму пустоты обязательно нужно учитывать в любом художественном высказывании — не только любимую учителями рисования и дизайнерами шрифта контрформу, но и общую форму произведения. Пустой лист самоценен. Он уже жест. Если смотреть внимательно, он сам подскажет конфигурацию будущей работы. ■

shortki

Белый лист — это подмножество белой плоскости, ограниченное четырьмя прямыми, а то, что вы в нем видите, это не белый лист. Вы видите в нем себя (антропный принцип) и сюжеты, которые можете вместить в это подмножество плоскости. Отделите объект от тех свойств, которые вы пытаетесь привнести в него.

Благодаря тому что поле зрения человека имеет определенную форму, мы можем судить об сходных ощущениях, навязываемых нам различными форм-факторами листа, но мы говорим не о свойствах листа, а об особенностях восприятия человека. Пчелы нас не поймут.

У человека уже есть встроенный формат — сумма динамических полей зрения, у которой форм-фактор где-то 120° на 170°, что близко к А4 в ландшафте. В итоге мы имеем систему в виде точки зрения, формата восприятия, формата отображения и воображаемой области с объектами. Встаньте над белым листом или под ним — смена точки зрения также сменит видимые пропорции и изменит композиционное восприятие. Отсюда и восприятие архитектуры или скульптуры, для которой вроде бы нет формата в виде листа, но мы сами помещаем их на свой лист.

Мы видим не белый лист, а платоновскую тень белого листа. Белый лист мы можем лишь мысленно представлять себе в виде недоступной нам абстракции. Закройте глаза, расслабьтесь, остановите внутренний монолог, представьте себе лист, и когда на листе перестанут выступать возможные сюжеты, вы его увидите, не раньше. Эту идею изучал Магритт: можно ли видеть картину, не замечая того, что изображено на ней, и что останется от картины, если убрать ее смысл. Проще говоря, если человеку, стоящему напротив окна, сказать, что это картина, то что он будет видеть, окно или картину с окном? Как изменится его отношение к видимому? Где здесь формат, лист, когда одно пространство перетекает в другое?

А квадрат — это особый случай. Дело в нашем подсознании, оно «натаскано» находить симметрию в видимой области, это бессознательный, неподконтрольный нам сигнал. Круги, звезды и правильные многоугольники (в том числе квадраты) включают «красную лампочку» с названием «центральная симметрия», и эта лампочка становится частью композиции. Похоже, это на очень древнем уровне нервной системы, так как даже насекомые моментально реагируют на центральную симметрию и сразу находят нужный им цветок. В свое время Эшер изрядно «порезвился» над этой особенностью восприятия человека.

yurigordon

Метод, описанный выше, помогает мне работать а ла прима на листах любого формата и цвета, а также в любом пространстве вот уже тридцать лет. Он проверен всеми возможными практическими способами. Кроме того, этот метод позволяет почти мгновенно оценивать свойства чужих композиций.

Если хотите что-то понять в скомпонованности, прежде всего отключите математика и забудьте про статистику. Работайте глазами и собственным телом. Так куда проще и эффективней, поверьте :)

shortki

Верю, «отключить математика и забыть про статистику» проще в каждом индивидуальном случае, но тогда мы лишаемся общего передаваемого знания. Человеческое сознание имеет две компоненты, условно: вычислимую и невычислимую. Все, что проходит через первую, становится знанием, которое можно уверенно повторить или передать другому. А вот когда дело доходит до невычислимого вывода, мы вынуждены говорить что-то невнятное про требуемые для понимания ощущения и чувства, и это большая удача, если по этому каналу удастся передать хоть десятую часть смысла, и еще большая удача, если этот смысл был понят верно. При любом анализе человеческой деятельности нужно уметь разделять эти выводы, явно указывая, где изложено вычислимое знание, а где работа глаз, тела и других органов чувств.

Одно дело, когда говорят: «Проведите линию, отделяя нижнюю треть листа». Другое: «Проведите линию согласно чувству прекрасного». Первый результат предсказуем, второй практически нет.

yurigordon

Многие меня отлично поняли. Не все? Но и математическую формулу поймет только изучавший математику. Я говорю на языке, понятном художникам. Он точный, хотя и не использует чисел. Кстати, «нижнюю треть» тоже можно понимать по-разному, если речь идет про картину. Это может быть чуть больше или чуть меньше трети — и в этом как раз может оказаться главное сообщение. Язык художества всегда немного приблизительный, он предполагает вибрацию смысла. Но от этого он не становится невнятным и неточным.

shortki

Меня, похоже, неверно поняли. Я считаю, что нужно уметь различать четкое и нечеткое, и не настаиваю, чтобы «язык художества» был вычислимым, однако именно вычислимая часть этого языка позволяет передать большую часть информации.

В коньяке есть спирт, однако чистый спирт как напиток не лучше коньяка, тем не менее, безалкогольный коньяк — совсем абсурд. Формальные знания — это и есть спирт. Упоротые алкоголики легко и привычно пьют спирт «математических формул», чтобы достичь нужного им состояния, а кому-то достаточно легкого вина или пива — они не хотят напиваться, им хочется только почувствовать «вкус» и развеяться. От безалкогольного коньяка не опьянеть никогда.

В дамских романах очень мало «спирта», поскольку огромные пласты текста не передают информацию, а вязью слов и букв лишь создают нужное ощущение, «вкус», ради чего их и читают.

Вопрос в том, каковы ваши цели? Если вы проводите анализ, то нужен коньяк, много спирта. Если делитесь ощущениями, то вина достаточно, а в простых случаях можно и пивом обойтись. Однако читателю полезно знать заранее, что ему нальют, чтобы соблюдать правило роста градуса и предполагать, каково будет похмелье. Естественно, можно мешать пиво с водкой: эффект быстрый, но расплата не заставит себя ждать.

yurigordon

Скажу даже сильнее: математически точное сообщение на языке искусства будет заведомо неточным. Потому что передать нужно не факт, не обобщение, не число и даже не множество чисел, а направление действия.

Даже передавая конкретные приемы, художник обязательно должен делать поправку на другого исполнителя. Да и точное повторение никогда не дает результата, равного образцу. Только хуже. Или лучше :)

shortki

Возможно, вы не поверите, но с помощью математических формул можно передать сильную эмоцию и выразить недостижимую другими способами красоту. Скажу даже сильнее: художественный язык абсолютно бессилен в попытке передать эстетику формул и заведомо неточен.

Однако, передавая конкретные приемы, математик должен не делать поправку на другого исполнителя. И точное повторение всегда дает результат, равный образцу, надежно опираясь на который можно уверенно идти дальше к более красивым формулам. Чувствуете разницу?

Послесловие к комментариям

Именно то, что язык искусства не оперирует однозначными формулами и никакой опыт, как бы точно и подробно он ни был изложен, не гарантирует успех продолжателю, и делает для меня этот язык понятным и привлекательным. Я сделал. Рассказал тебе. Чтобы получить значимый результат, ты должен сделать иначе. Даже если хочешь сделать как я.

Борьба сил

Для меня любой композиционный прием есть не только эстетическое, но и энергетическое движение. Любой жест есть расход энергии. Что бы ни сделал художник — ну хоть разделил пространство надвое (ровно или неровно), — этим жестом он вызвал демонов энергии и дал начало противоборству. Это не обязательно борьба добра со злом. Это столкновение сил. Волна бежит, волне волной хребет ломая. Драма столкновения — в расходе энергии.

А что все-таки насчет этики-эстетики? С моей точки зрения, искусство остается искусством, пока пользуется только собственными средствами. Никаких ограничений в выборе инструментов воздействия нет, но стоит сделать шаг за невидимую границу, и вместо искусства мы получаем однослойное моралите, или порнографию, или сентиментальную пошлость, или физиологизм. Граница подвижна, и мало того, искусство всегда балансирует на ней. Никаких гарантий того, что сделанное будет искусством, дать невозможно.

Пожалуй, единственный способ понять, является ли объект произведением искусства, — это вычлененить из него провоцирующий жест. У меня есть внутренний термин «бородатая женщина», которым я определяю количество искусства в каждом случае.

В недавние времена сначала в ярмарочных балаганах, а потом в цирках шапито в качестве аттракциона демонстрировали бородатых женщин. В дополнение женщина могла показывать трюки (обычно силовые), а могла просто сидеть: бородатость вполне достаточный повод для любопытства.

Модернистское искусство, заявившее художественный жест в качестве одного из главных инструментов, спровоцировало лавину «бородатых женщин», что в конце концов привело к замещению художественного жеста чисто провокационным.

Дюшановский писсуар — отправная точка. Сам по себе он не искусство, но важно, что он назван искусством и демонстрируется в выставочном зале. Следующий шаг (сделанный почему-то не в двадцатые, а в двухтысячные годы) — использовать писсуар по назначению непосредственно на выставке в качестве художественного жеста.

Для меня это типичные «бородатые женщины»: пустой акт, объявленный искусством. Он находится за гранью художественной игры. Мне не интересен лающий или совокупляющийся со свиньями и козами художник; художник, прибивающий части своего тела в общественных местах; художник, гадящий под картинами или выставляющий чучела животных в качестве

арт-объектов. Все это — пустые коробочки, номера ради номеров. Настоящее их место — в кунсткамере или в галерее восковых фигур. «Художник Кулик, изображающий собаку», а рядом «бородатая женщина, победитель конкурса „Евровидение“». Это явления из одной категории — шоу.

Пределом для таких высказываний является смерть. Художник, совершающий ритуальное самоубийство, для меня перестает быть художником, если только это самоубийство не есть метафора. В таком случае нужно спокойно взвесить ценность метафоры и понять, было ли самоубийство единственным способом выразить идею. Скорее всего, можно было высказаться как-то иначе.

Ван Гог, режущий ухо, — за гранью художника Ван Гога. Это чисто шизофренический или истерический жест. А вот пишущий автопортрет с повязкой — в игровом поле искусства.

И хватит об этом.

Намного интересней подумать, как отнестись к абстракции. Где ловить искусство, когда сюжет и объект прямо не заявлен? Имеет ли смысл искать слона в пятнах на обоях? Или постараться откинуть конкретные ассоциации и улавливать чисто эстетические флюиды? Что имел в виду художник, когда отказывался от сюжета?

По-моему, художник ничем от зрителя не отличается, за исключением того, что именно он отобрал для показа. Способ думать у художника такой же, как у зрителя, и шаблоны в голове очень похожие. Но, выставляя абстракцию, художник предлагает отодвинуть сюжетные образы за раму. Они никуда не исчезают, но по правилам игры им надо говорить «нет».

Что нарисовано? Туча? Нет. Яблоко? Нет. Женская попа? Нет. А что же это? Этюд номер пять. Но он точно не туча, не яблоко и не попа? Точно нет. Но никто не мешает держать все эти ассоциации за полем прямого зрения. От их неназванного присутствия абстракция только напитается метафорическим соком.

В прочтении абстрактной композиции важно поймать вибрацию на грани шаблона: допустить и конкретное, и неконкретное толкование одновременно. Не стоит бояться увидеть слона в пятнах на стене. Но понимание, что это не слон, а пятно, даст больше, чем прямое «узнавание». Кроме того, в прочтении произведений нереалистической направленности становится очень важным знать, что собой представляет их автор за пределами картины. То есть все же не верить ему на слово, а постараться раскусить, в какую игру он играет.

Дали будет смотреться гораздо лучше, если допустить, что это страшно наивное искусство, продукция деревенского художника-примитивиста, достигшего немыслимых высот в рисовании. Потому что на самом деле так и есть. Напротив, Миро просится в Верлены: интеллигент под маской наивного подвыпившего фавна. А вот Клее помочь нечем: он слишком тонок, чтоб быть простым. Приходится, вздохнув, принимать таким, как есть. ■

Вверху оригинал. Внизу — две намеренно не очень близкие копии, сделанные при помощи поиска картинок, иллюстраторской «пипетки» (для фона), трассировщика и шрифтов
Чанк Энджелс и Ред Ринг

Вероломство образов
Рене Магритт,
1929

Что мне Магритт

Самое время написать о моем способе смотреть на художественные произведения. Я оцениваю картины, стихи, здания, фильмы — что угодно в сфере искусства — принципиально иначе, чем те, кто подходит со стороны сюжета, символики, идеологии. Для меня не имеет значения, что хотел сказать художник, и почти не имеет значения, что он сказал. Важно, как он это сделал.

Великая картина отличается от ничтожной не сюжетом и не героем, а мастерством автора. Художественное высказывание можно считать состоявшимся лишь в том случае, когда оно приняло соразмерную себе форму. Только тогда формальный сюжет, смысл, идея, символический ряд оживут. Чтобы показать, как это работает, я возьму художника, который был мне всегда мало интересен, и расскажу, за что теперь его полюбил.

Начну с самого простого и одного из двух самых знаковых шедевров: полотна «Это не трубка».

Собирая оммаж, я внимательно разглядывал оригинал и старался понять, как к нему отношусь. Нравится? Да. Трогает? Да. Удивляет? Нет. Провоцирует? Нет. Заставляет думать? Хм. Мне симпатичны висящая в пространстве любимая трубка, старательно выписанное детским почерком название и даже мелкая, слегка криво поставленная, но тоже аккуратно прорисованная подпись в правом углу.

Это сделал хороший человек и неплохой художник. Он ведь мог написать какую-нибудь дрянь и про нее сказать, что это не дрянь. И пришлось бы на дрянь смотреть. А он написал любимую трубку. Мне кажется, это позитивное искусство.

Второе (или первое?) главное творение Магритта: «Сын человеческий».

Сын человеческий
Рене Магритт,
1964

Трудно, конечно, смотреть на эту картину так, будто в первый раз видишь. Но все-таки. На фоне невеликого неба и смутного моря, у парапета, стоит руки по швам человек в котелке. Его лицо перекрыто висящим в пространстве яблоком с веточкой, а на веточке листочки. Ничего не упустил?

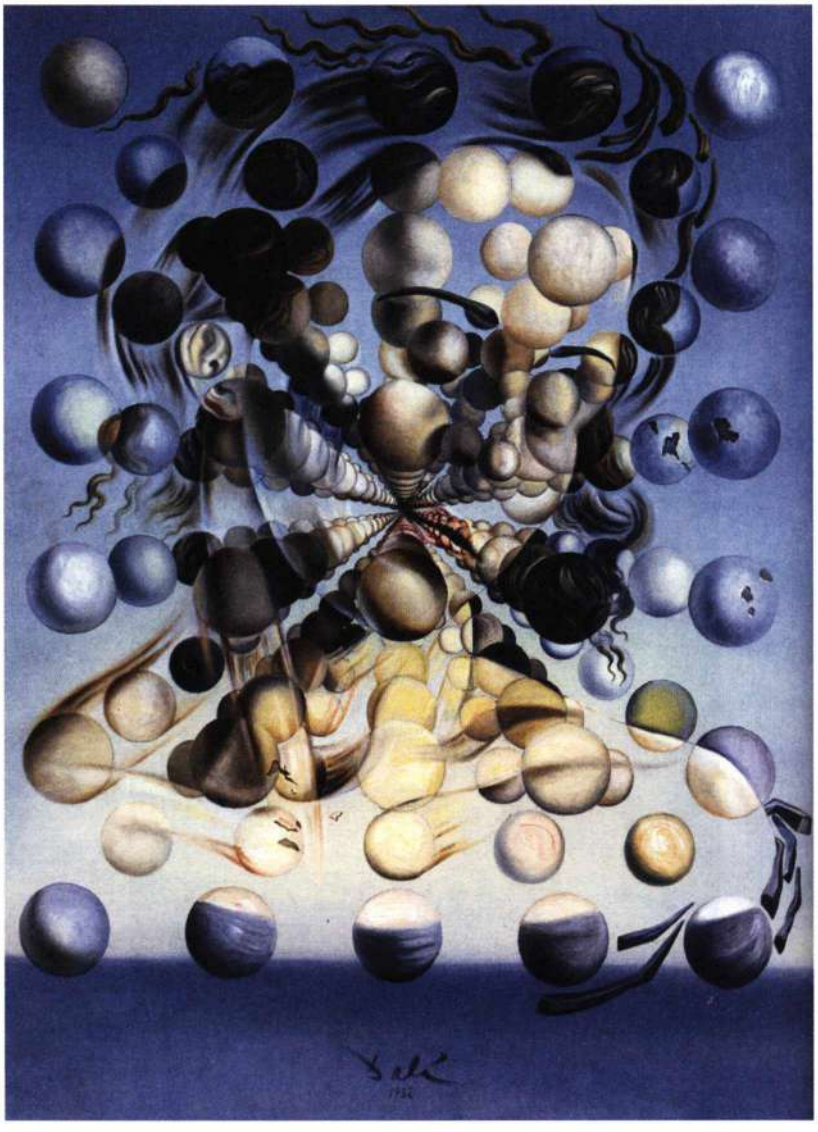
Что выражает эта картина, что думал художник, ее написавший, мне нет никакого дела. Даже названия ее я не знал, честно говоря. Все литературные, философские, богословские коннотации и ассоциации пусть выуживают искусствоведы.

Я смотрю на картинку. И вижу, что главное в ней — перекрытое лицо персонажа. На месте яблока могло оказаться (и уже оказывалось) что угодно. Могло вообще не быть головы под котелком (где-то было и это). Факт в том, что на нейтральном

холсте создана искусственная, довольно мощная точка силы на месте гораздо более слабого центра напряжения — невыразительного лица героя.

Больше в этой картине нет ничего. Ни больших мыслей, ни тайн, ни особого искусства. Ее написал старательный четверочник, прилежный и не слишком далекий. Или человек, надевший такую маску. Всерьез. И вот как раз этим она и хороша!

Для сравнения — картина отличника сюрреализма.



Галатея со сферами
Сальвадор Дали,
1952

Мощь! Фантазия! Амбиции! А технически как сложно! Это сейчас, в постфотошопную эпоху, можно накопипастить что угодно, натянув фильтрами на шарики. А Дали все это придумал и вручную осуществил. Босх бы обзавидовался.

Правда, Магриттов котелочник мне гораздо больше нравится. Он теплее и человечней, как плакат «Не переходите пути в неустановленных местах».

Кстати, если уж вспомнил Босха: совсем недавно видел живьем его картину. Вот эту.

Фокусник
Иероним Босх,
1505

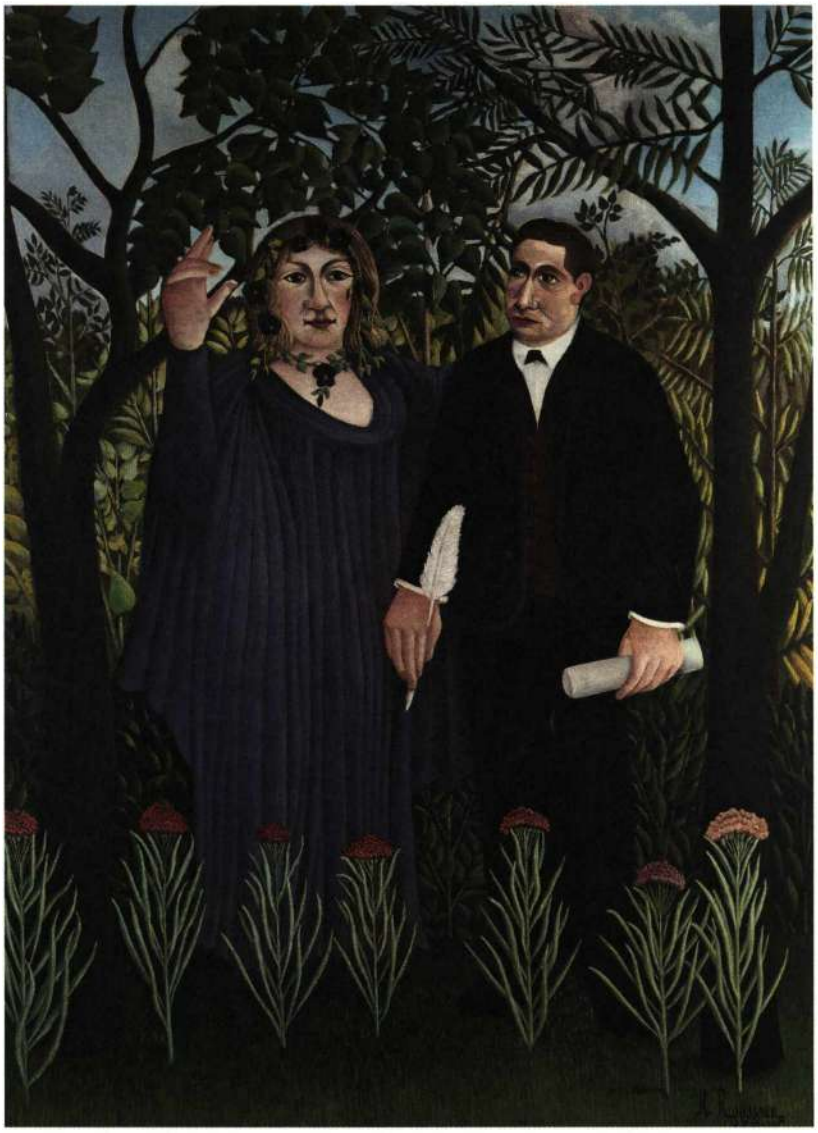
Попытка
невозможного
Рене Магритт,
1928

Небольшой холст, сантиметров семьдесят в ширину. Написан исключительно сильной, экономной, не знающей промаха рукой. Смотреть хочется долго, в упор рассматривая детали. Которые выписаны мелко, тонко, умело, но без лишних заморочек. И фон покрашен ровно.

Так вот: чем-то Магритт напоминает эту живопись. Только он намного проще по технике и без босховского блеска. Сходство в равномерной тщательности отделки и невозмутимой серьезности. За это я его и полюбил: за сосредоточенную невозмутимость и полное использование несколько ограниченных изобразительных возможностей (или за имитацию ограниченности, ни разу не давшую сбоя).

Живописание нарисованным художником в воздухе голой женщины не более чем анекдот. А вот то, какими изображены фигуры, — искусство. Достойное, серьезное, даже торжественное.

Такое же настоящее, как у Анри Руссо на портрете Аполлинера и его музы.



Муза, вдохновляющая поэта
Анри Руссо, 1909

Таким мне полюбился Рене Магритт: простым, скромным тружеником сюрреалистического цеха. С не слишком изощренной фантазией, которую он использует со всей полнотой. Так же как свой ровно дышащий, терпеливый, живописный талант. ■

Голубь мира
Пабло Пикассо,
1949

shortki

Я совсем не отрицаю важности пластической составляющей композиции, но настаиваю, что в работе должна быть идея и эти составляющие должны быть гармонично сплетены в единое целое. Автор должен что-то сказать. Если ему выразить нечего, то зрителю и увидеть нечего. Ведь если у работы отобрать сообщение, то сразу возникает «неприятный» вопрос «а зачем?», к чему эта работа, какова цель ее появления.

Зря вы тронули трубку :) За этой работой скрыто столько смысла, что хватило на отдельную книгу Мишеля Фуко «Это не трубка». Кстати, трубок у Магритта несколько, по технике немного разных, но здесь суть не в этом. Суть в том, как информация взаимодействует со зрителем. Эта трубка в эстетике — аналог кота Шредингера в квантовой физике, так как вскрывает схожие парадоксы. Можно только удивиться, что такая, прямо скажем, бедная по пластике работа вдохновляет людей смотреть шире предустановленного горизонта. Если кратко, подумайте, что вы видите: трубку или изображение трубки. Мы так привыкли отождествлять изображения с предметами, что часто забываем, что изображения, как кот Шредингера, совмещают два квантовых состояния, и эта трубка совмещает в себе два смысла. А всего-то нужна была одна надпись. Это ответ, как он это сделал. Здесь я только «царапнул» по поверхности, в книге анализ глубже. А талант Магритта в том, что это не случайно так получилось. Он знал, что пишет, видел проблему и привел ее иллюстрацию на «первом попавшемся» под руку предмете. Насколько я могу судить, Босх тоже думал о своих работах. В показанном здесь «Фокуснике» мало кто видит, что стол фокусника представляет собою деревянную голову, посредством которой острый и злой ум обманывает чувственное тело.

Возможно, хотя я и сомневаюсь, красоту нашего мира можно передать «безыдейной» работой, чистой пластикой формы, но передать красоту мысли можно, только выразив эту мысль.

yurigordon

Всех мыслей, сложных идей и философских глубин на холсте нет. А есть фактура и скорость письма, серьезность и улыбка. Которые некоторых из зрителей, например вас и отчасти меня, заставляют смотреть на работу гораздо шире.

Решающим оказывается не сюжет как таковой (многие по-разному изображали подобные сюжеты), а созданная художником атмосфера. Именно она заставляет воспринимать работы Магритта не как шоу с превращениями, а как приглашение к размышлению. Я не случайно показал рядом Дали, «повинного» в том, что авторское искусство стало аттракционом.

Что касается Босха, то он был человеком Средних веков, то есть мыслил символами тотально. Каждый элемент на его картинах можно прочитать как ссылку. Но! Так писали тогда все, кто ни попадя, а Босх-то один. Особенно это заметно рядом с равновеликим Брейгелем и маленькими Брейгелевыми брейгелятами. Темы одни и те же, но у двоих картины, а у прочих — картинки.

Знаете, такие картинки похожи на ситуацию, когда неумный человек берется рассуждать о сложных предметах. Причем особенно неловко становится, когда он является специалистом в той области, о которой взялся судить. Вот уж где узколобое начетничество! Брейгелята хотя бы смешные.

shortki

Я бы этот разговор не повел, не зная, что вы один из лучших графиков буквы нашего времени. Вы как никто знаете, что буква есть не «только то, что есть на картине». Ваша работа — это квинтэссенция символизма, когда вы вынуждены творить на нюансах, вкладывая себя в узкий коридор «дребезга» графемы.

Да, вы правы, холст — это всего лишь упорядоченное множество мазков, слово — упорядоченное множество букв, предложение — множество слов и так далее. Наконец-то вы мыслите как начинающий математик :) Теперь можно начать изучать теорию множеств, и, пройдя сквозь дискретную математику, теорию алгоритмов, углубившись в теорию распознавания образов и логику, мы придем к заключению, что множество мазков при определенных условиях отображается на множество понятий. Этот путь реально пройти, получить формальное доказательство и реальное удовольствие, но, поверьте, это очень длинная дорога, и в конце пути вы будете уже другим человеком (это не образное высказывание, а констатация факта).

Для меня само творчество Магритта — прямое доказательство, что до того, как браться за палитру, художник брался за ум. А атмосфера, фактура и скорость письма являются методами доставки сообщения к зрителю.

Брейгель-старший писал как видел (здесь нужно заметить, что все люди видят более-менее одинаково, окулист не даст соврать, поэтому когда говорят «так видел», скорее подразумевается «так осмыслил»). Так вот, а «брейгелята» писали как видел папа, эту разницу вы и отметили. Насколько я могу судить, существенной разницы в технике письма, скорости и фактуры между поколениями я не заметил, значит, отличия в головах, а не в руках.

Забавно, что Босх, Брейгели и Магритт компактно представлены в Брюсселе буквально в считаных десятках метров друг от друга. Кстати, это довольно редкий случай, когда работа Босха выставлена без стекла, без ограждения и без толпы, когда с ней можно познакомиться напрямую, редкое удовольствие.

yurigordon

Брейгель писал совсем не «как видел». В его больших картинах очень высокая точка зрения и почти аксонометрическая перспектива. Это довольно архаический прием. А в набросках — перспектива итальянская, совершенно точная. И рисовальщик он был потрясающий. Так что его картины — очень сильная стилизация. Это не «как вижу», а «как хочу изобразить».

Брейгелевы дети и внуки пытались копировать его манеру, но ни у одного это не получилось толком. Не хватило ни способностей, ни мастерства, ни — главное — мощности. Фактура вялая, как будто ватная. Фигуры плохо нарисованы. Композиции вымученные. Вот цветочки они писали отлично.

Босха я тоже только что смотрел без стекла в Париже. Вот там плотность живописи о-го-го. В предыдущем комментарии я сразу обратил внимание, что под «видеть» я понимаю «осмыслить», а это практически то же, что и «как хочу изобразить», только чуть шире.

На самом деле Брейгели молодцы, редко сыновья могут продолжить дело гениального отца, да так, чтобы их тоже помнили.

shortki

Не вдаюсь в детали, но в «Попытке невозможного» меня всегда поражала провокационная скудность палитры, необходимой, чтобы создать женщину.

yurigordon

На мой взгляд, там нет особой провокации. Род гризайли. Основной тон, по тону на света и тени.

shortki

Если мы сфотографируем художника за работой на монохромную пленку, то это не означает, что тот пользовался всего двумя цветами. Но здесь вымышленный художник пользуется всего двумя красками, создавая полноцветную женщину, то есть он использует ту же палитру, которой написан и его мир. Здесь ограниченная техника является частью сообщения. Если внимательно изучить этот «анекдот», то вскроется философский и теологический подтекст, но самое ценное, что он там и был заложен. Это не тот случай, когда рассказали анекдот, а потом в нем нашелся глубокий смысл, — наоборот, сложный вопрос подали в непривычной форме. Чем грешит Дали: в его работах находят гораздо больше скрытого смысла, чем мог бы предположить усатый каталонец.

Кстати, заметьте, что композиционно Магритт пытается как можно больше внимания зрителя направить на палитру художника. Композиция работает на идею.

О крепкой композиции: голливудский плакат

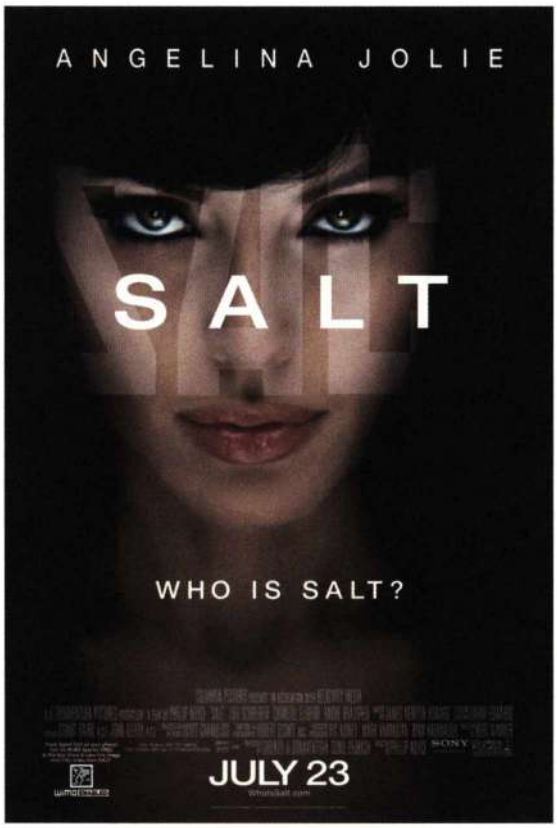
Необходимо хоть где-то сказать о настоящей, крепкой, канонической композиции. Такой, которую можно предложить не только зрителю на выставке, но и заказчику.

Из всех видов композиции самая крепкая — у современного голливудского киноплаката. Крепость объясняется обязательной быстротой воздействия и явной коммерческой направленностью: тут не до сантиментов. Кроме того, визуальный язык плакатов чрезвычайно упрощен и поддается однозначному прочтению.

В главе наравне с официальными афишами кинопрокатчиков приводятся постеры, созданные поклонниками фильмов

Но начну я немного сбоку: не с киноплаката, а с родственной ему конструктивистской обложки. Ее язык также намеренно упрощен и бьет в лоб настолько прямо, что кажется — книга сделана для полуграмотных.

Самая простая и сильная форма композиции — центральная. Классический ее образец — обложка книги Владимира Маяковского «Про это» работы Александра Родченко с Лилей Брик в главной роли. Этот пример казался мне настолько выстроенным, что я анализировал его по памяти. И как был удивлен, когда воочию увидел, что голова героини стоит не по центру! Однако суть дела от этого не меняется. Есть очень сильная



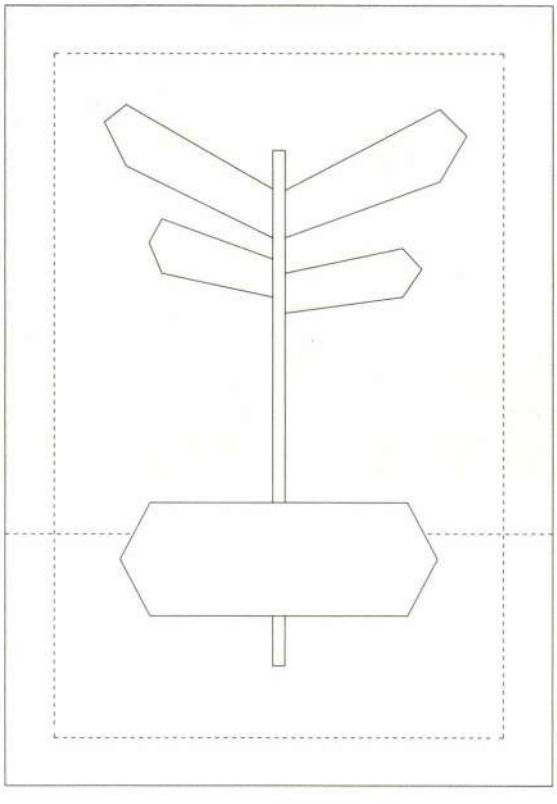
центральная ось; персонаж буквально ввинчивается взглядом в зрителя; название — фактически логотип, а имя автора наклеено поверх композиции, как лейбл. Это очень упрощенная, даже примитивная схема, по которой строится и киноплакат.

В современных постерах немало крупных лиц, прямо глядящих в камеру, но, как правило, центральная композиция намеренно чуть ослабляется дополнительными деталями, иначе слишком жестко центрированный плакат теряет загадочность. В конструктивистской эстетике загадкам места не было. «Про это» должно выглядеть даже не как отгадка, а как инструкция: четко и однозначно.

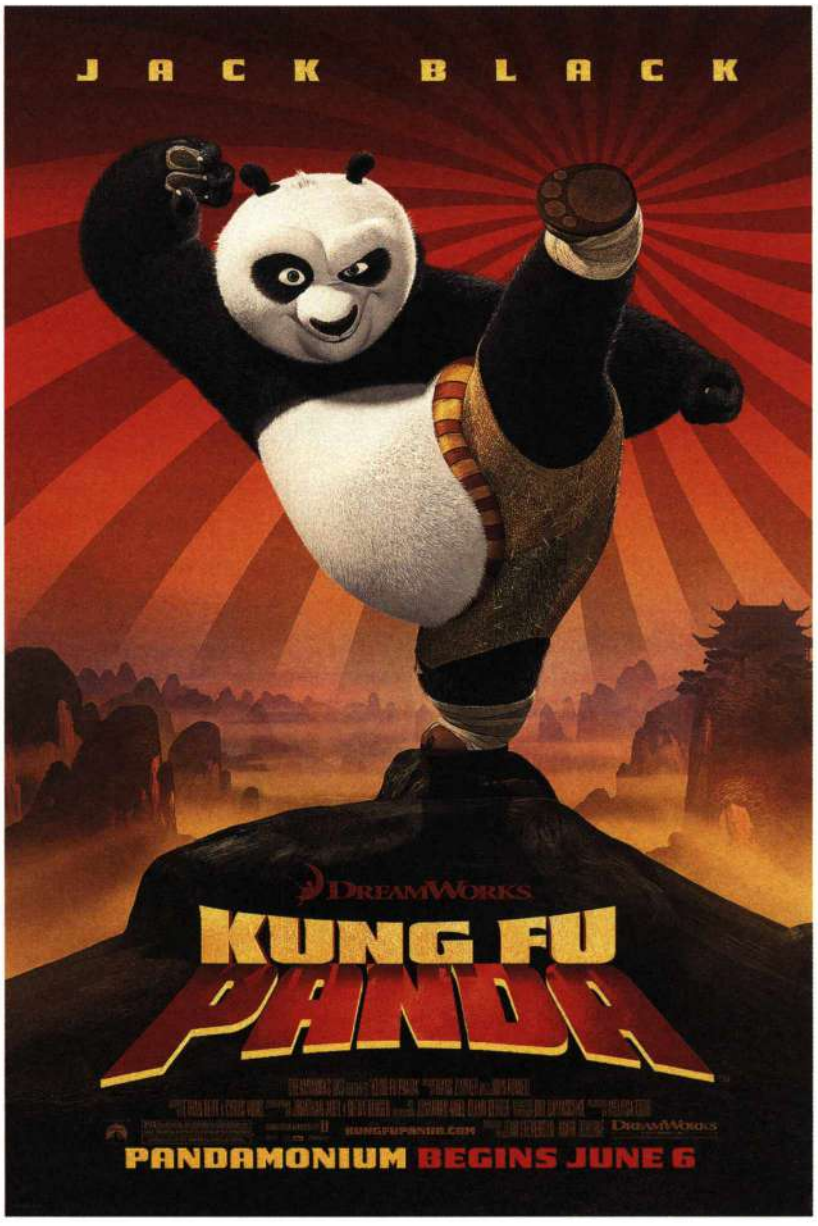
Киноплакат имеет в основе жесткий канон, сочетающий конструктивный и психологический аспекты. Не знаю, был ли этот канон кем-то описан, но на практике он встречается постоянно и легко узнается во всех бесчисленных вариациях.

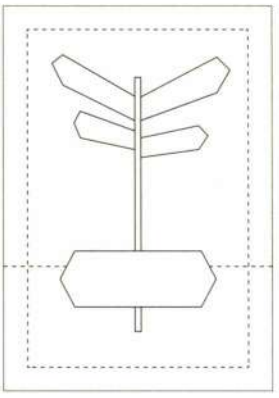
В самой общей форме канонический кинопостер можно описать почти геральдическими терминами: «В чистом поле в глубокой перспективе установлен столб с указателями, направленными в разные стороны, но преимущественно к зрителю. На переднем плане по центру композиции помещен логотип фильма, как бы наклеенный на невидимое стекло. Как правило, логотип имеет центральную композицию и выполнен прямым шрифтом. Вокруг композиции до края листа оставлено поле, в которое не попадают значимые элементы изображения».

Столб с указателями — один герой с направленными в разные стороны конечностями или группа героев с главным впереди, стоящих фронтом и глядящих вдаль и наружу



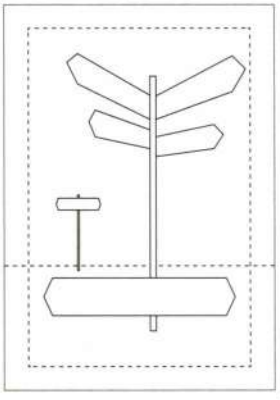
Чем чище жанр картины, тем ближе постер к схеме. Самый чистый жанр — боевики, вестерны и пародии на них. Например, мультфильмы про комических героев. Вот кунг-фу-панда в одиночку изображает столб-указатель — направления показывают растопыренные лапы. Центральная ось смещена вправо, логотип работает и как углубитель пространства, и как стоппер для взгляда.



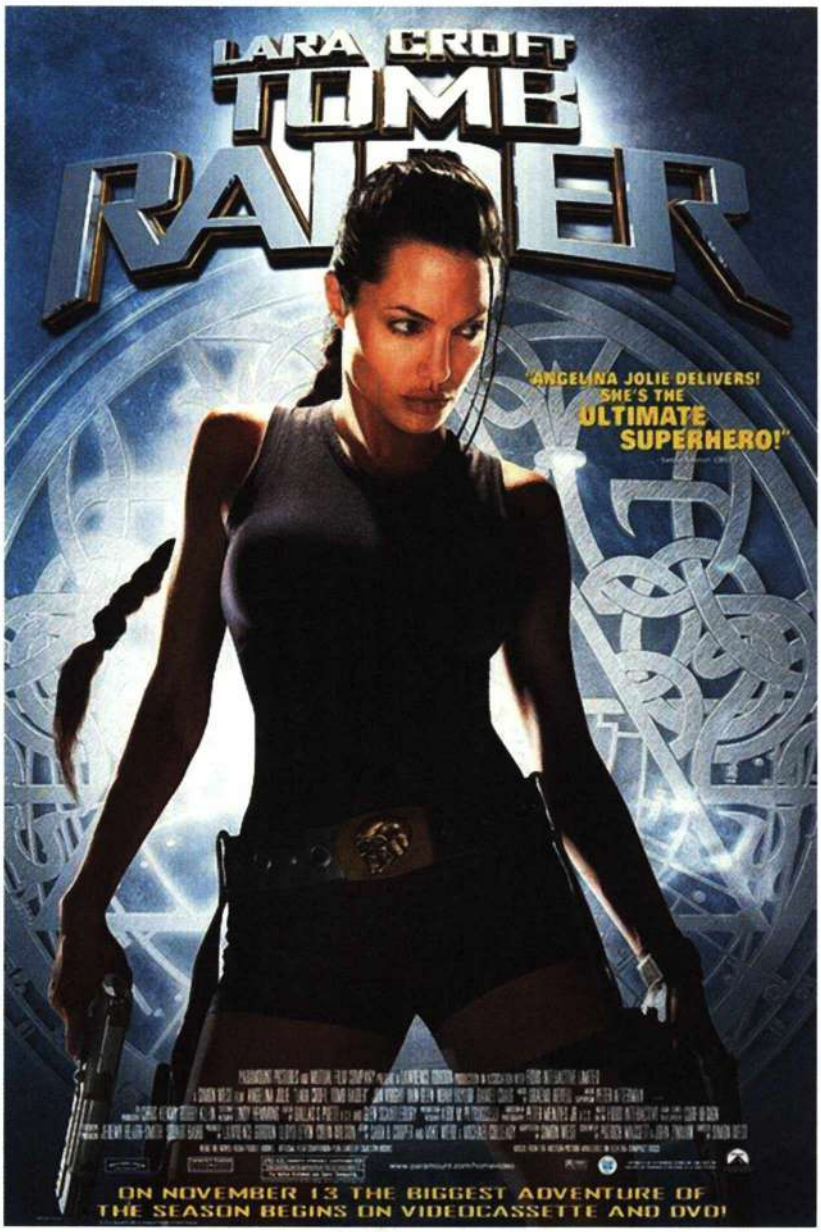


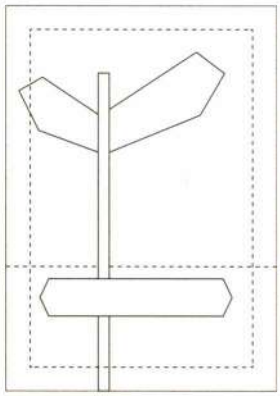
Постер ироикомической эпопеи выглядит так: герои переднего плана стоят как солдатики, на заднем может возникнуть дополнительный персонаж, насаженный на собственную ось-столб.

В другом варианте постера эта схема дана в чистом виде. Главный герой ближе, его партнер — дальше в той же позе, а злодей, которого сначала пускают себе за шиворот, а потом пугаются, светит глазами на заднем плане, но изображен очень крупно.



Второй постер, почти пародийный по чистоте жанра, — к фильму «Расхитительница гробниц» с героиней Анджелиной Джоли в виде столба.

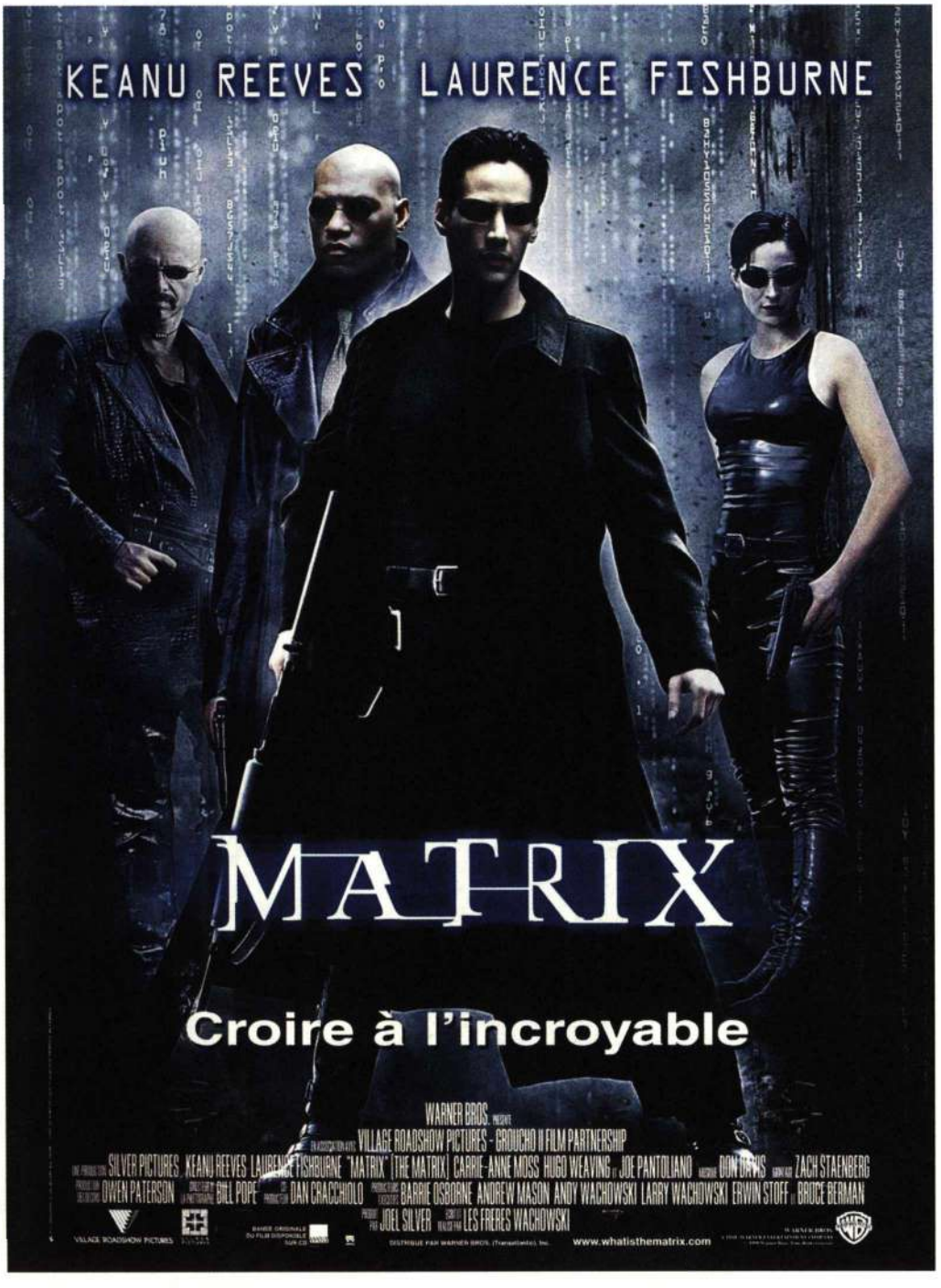




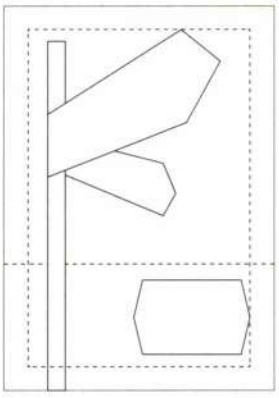
Разница в том, что роль указателей выполняет логотип, превращающий пространство в шар за спиной героини. Обратим внимание на размер героя-столба относительно формата. Панда По виден целиком, с ногами. Анджелина-Лара обрезана чуть выше колен. Это тоже слова композиции, обращенные к зрителю. Если герой виден целиком, рассказ будет отчасти описательным, эпическим или сказочным, как в случае с китайским медведем. Отождествление с героем или превращение его в идола прямо не предлагается. А вот то, что панда смотрит на нас, означает, что в картине есть некий вызов.

Поколенная фотография — довольно тесный контакт с героем. Божественная Лара стоит так, что ее можно детально разглядеть. Но сама глядит вбок — это значит, что ей предлагается роль недостижимого идола. Ей (за нее) можно играть, но в контакт вступить не удастся. Схема героического постера: основания столба не видно, взгляд мимо нас.

Чем центральней выставлена ось постера, тем жестче будет боевик. Для примера возьмем «Матрицу». Герои с ногами — эпос. Главный стоит посередине и косит в сторону — идол. Остальные смотрят в камеру: нас ждут проблемы по части психологии.

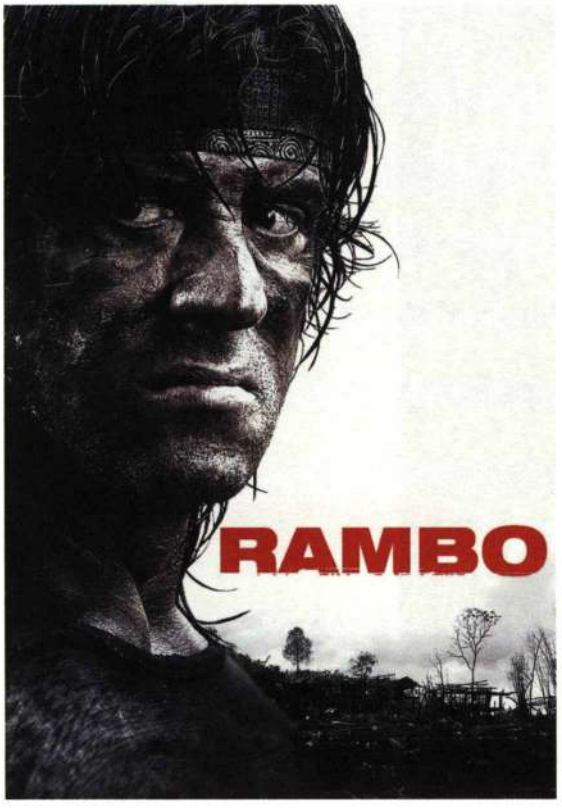


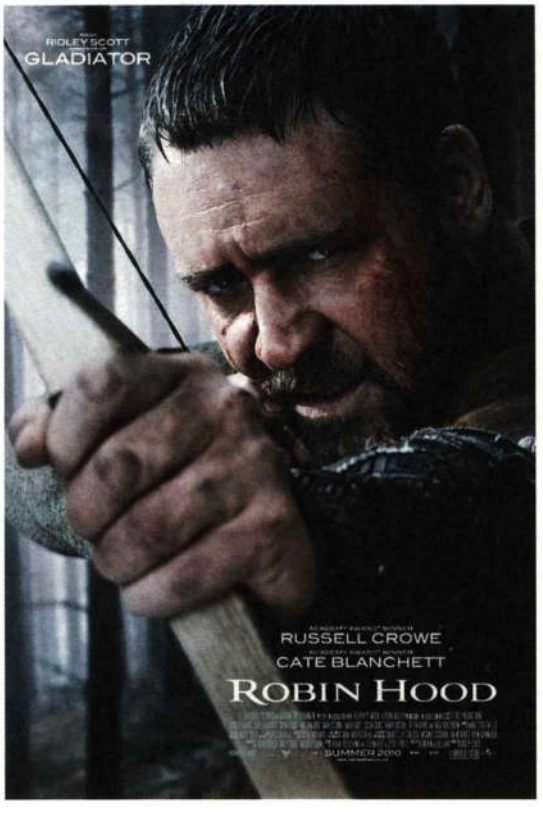
А вот персонажи комедии смотрят на зрителя и как будто честно говорят: мы — это ты. То, что они видны целиком, — ясный знак: не воспринимай нас всерьез! Мы живые фишки, маски. Сбитая центральная ось — сигнал буффонады. Все пойдет наперекосяк, не сомневайтесь.



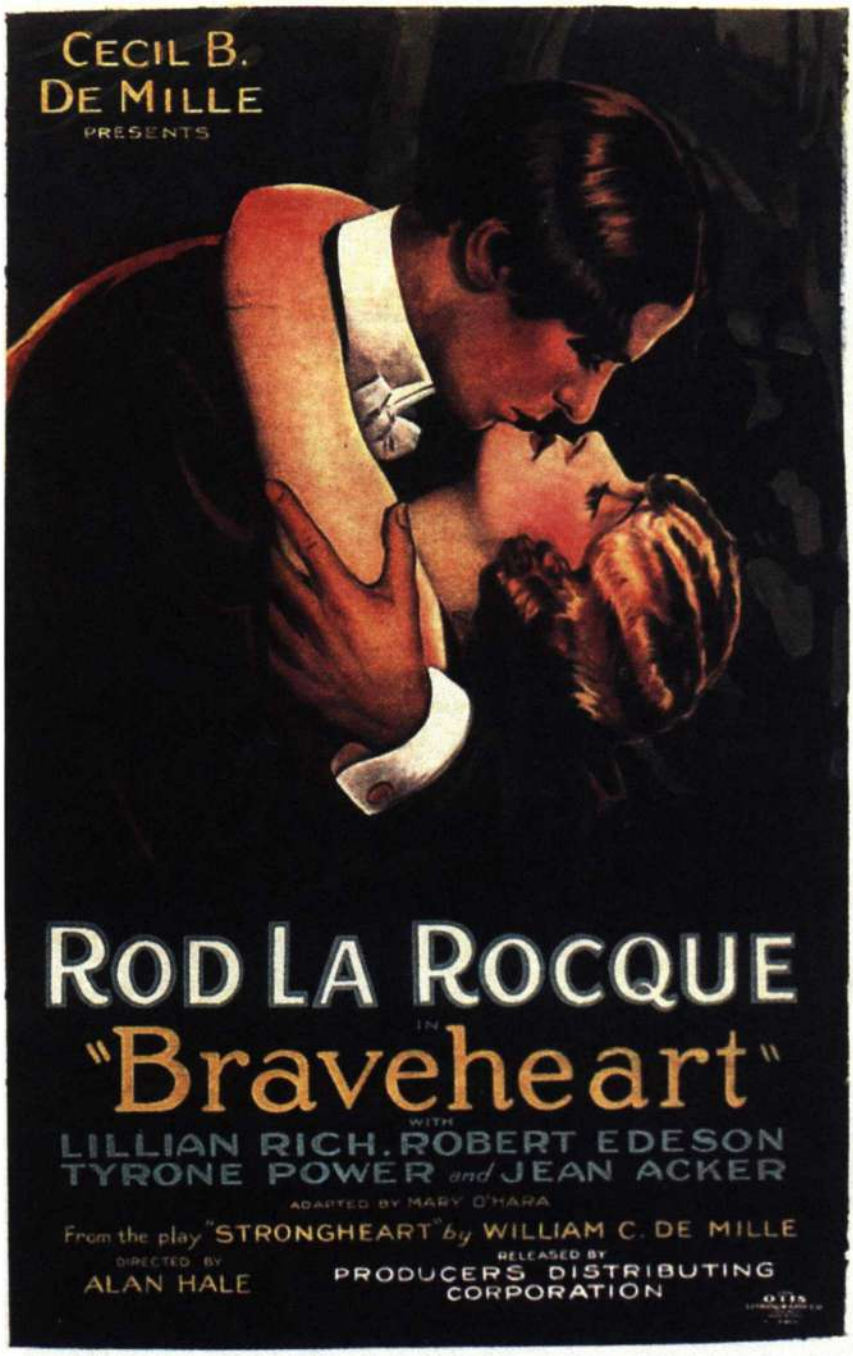
Чем ближе герой-столб к зрителю, тем более личные переживания готовит фильм. Вот Рембо. На постере одна голова: придется сопереживать по полной программе. Но взгляд вбок — герой настоящий, всех одолеет.

Робину Гуду в исполнении Рассела Кроу, судя по постеру, на личном фронте достанется: персонаж показан в упор, смотрит на зрителя исподлобья и готовится пустить стрелу прямо у нас над плечом. Очень тесный контакт, почти мелодрама. В постере к «Рембо» логотип фильма еще не был осмыслен как наклейка. «Робин Гуд» снят позже, поэтому в соответствии с «макинтошной» эстетикой полупрозрачности логотип самым негероическим образом наклеен прямо поверх лука — как будто на упаковку.





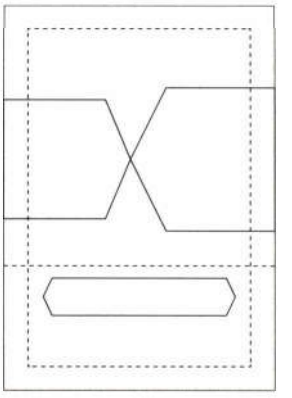
На старых плакатах любовная коллизия обозначалась попросту поцелуем.



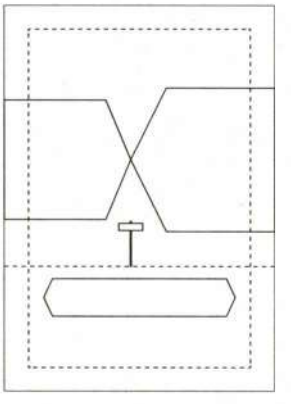
На современных чаще всего применяется схема «указатели, направленные друг на друга».

Если дело не сводится к драме на двоих, между героями появляется нечто отвлекающее — столбик на второстепенном плане, а то и маленький пароход на первом.

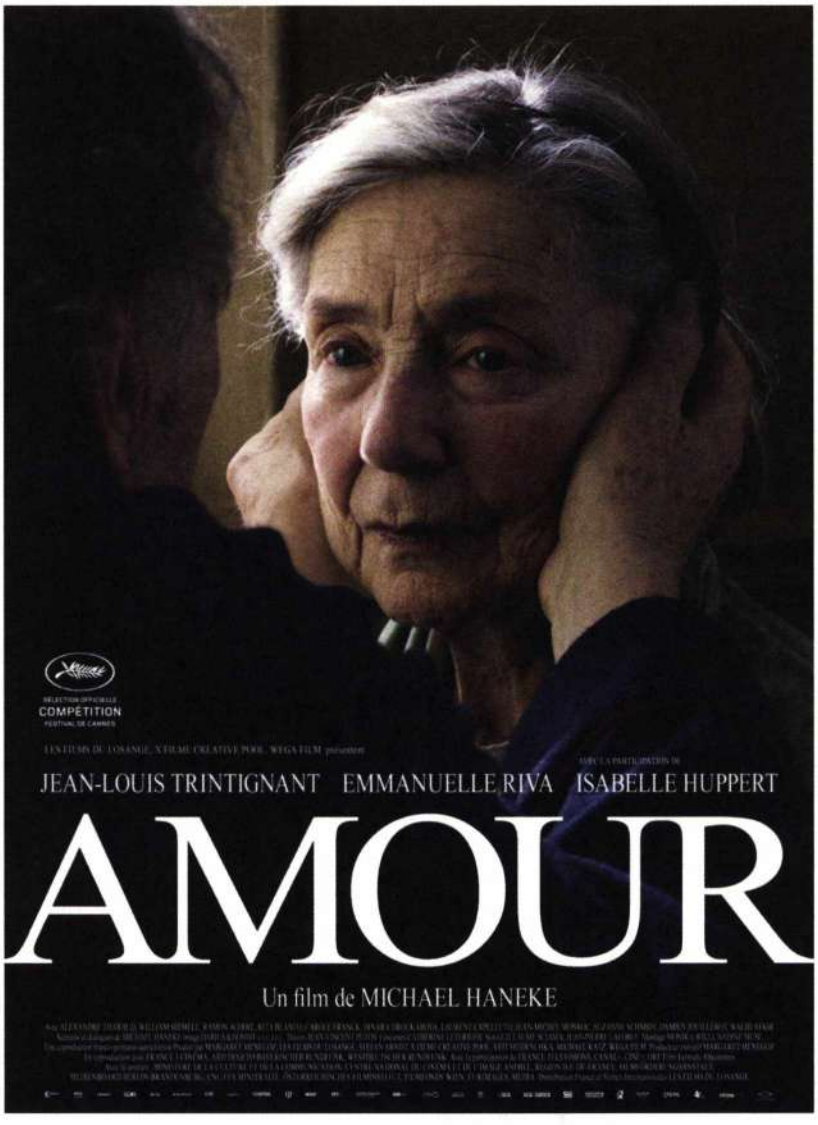
AMANDA SEYFRIED
JUSTIN TIMBERLAKE
IN TIME
TOMORROW IS A LUXURY YOU CAN'T AFFORD

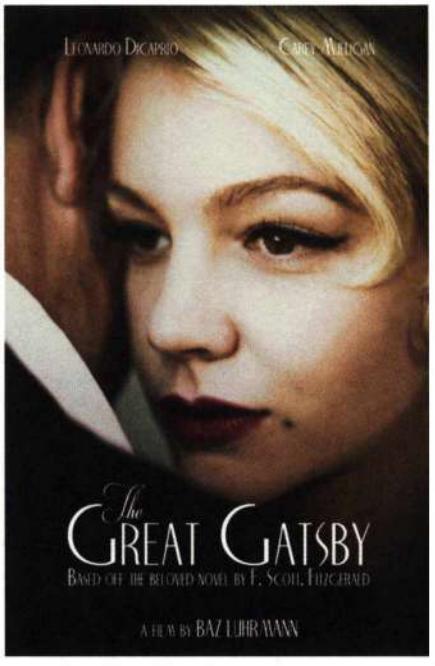


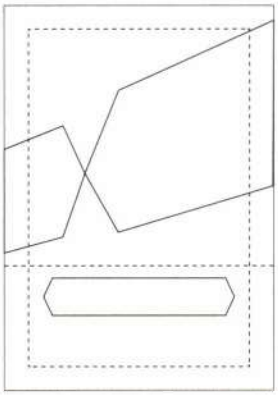
FROM THE DIRECTOR OF 'ALIENS,' 'T2' AND 'TRUE LIES'
LEONARDO DiCAPRIO
KATE WINSLET
TITANIC
NOTHING ON EARTH COULD COME BETWEEN THEM.



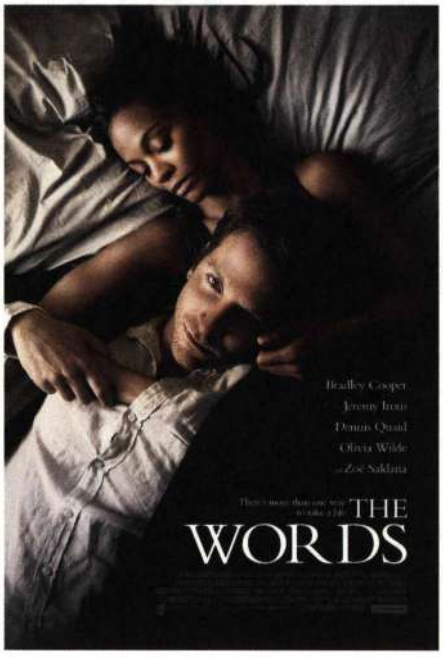
Еще одну схему можно назвать «проскочили поворот», когда интимность достигает крайних пределов, дозволенных киноискусством. Тогда от одного из героев (обычно мужчины) остается часть спины и ухо, а дама смотрит вглубь их общего пространства или в неведомую даль через плечо партнера.

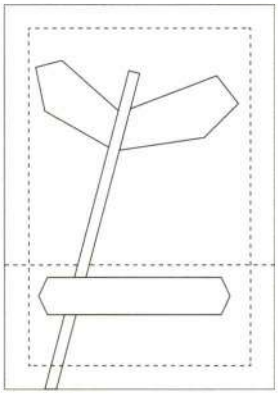






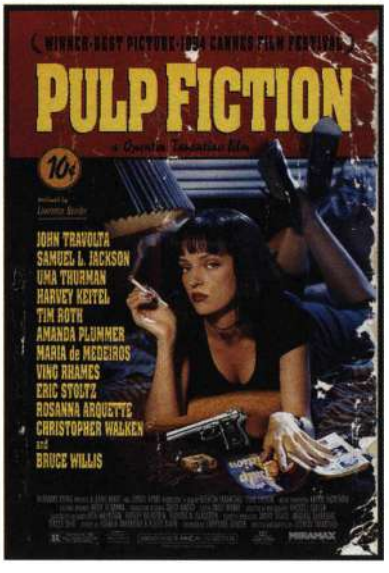
Как правило, кинопостеры застывают в напряженной статике. То есть движение в них есть, но оно как будто внезапно замораживается в самой эффектной точке в ту секунду, когда зритель смотрит на плакат. Эта характерная плакатная «парадинья» почти не знает исключений. Для придания большей динамики в нарочитом мире плаката композиционный столб иногда наклоняют, а то и вовсе переворачивают вверх ногами.



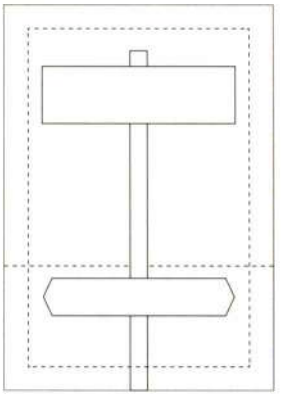


Общими у всех плакатов остаются реальная перспектива, ось композиции в виде столба (или столбов) и наклеенный поверх лейбл-логотип. Этот вид постера складывался давно, а сложился сравнительно поздно, в конце прошлого века. Более ранние образцы не так чисты по выразительным средствам.

Постеры ранних чаплинских фильмов похожи на типичные рекламные плакаты того времени. В «Великом диктаторе» наглядно показана павильонная съемка с короткой перспективой. У «Касабланки» верхняя часть — почти классический «указатель», но логотип явно выходит за рамки товарной наклейки — у него собственное лицо и голос. На постере с Мерилин экранная глубина перспективы сымитирована рисованной рекой (галочка), героиня смотрит мимо (галочка), маленький герой служит дополнительным столбиком (галочка), но вот логотип совсем не «отсюда». Он с уличных киноплакатов, рисовавшихся вручную, — мастера этого жанра работали в каждом советском кинотеатре. Задача такого логотипа — издалека бросаться в глаза в уличной среде. Современные постеры предназначены для демонстрации в более спокойной обстановке в специальных местах: на сити-форматах, журнальных полосах и на экранах компьютеров. Даже не слишком старое «Криминальное чтиво» с героиней-столбиком и логотипом-наклейкой сегодня бы получило другой постер, не так явно копирующий обложку дешевой книжки.



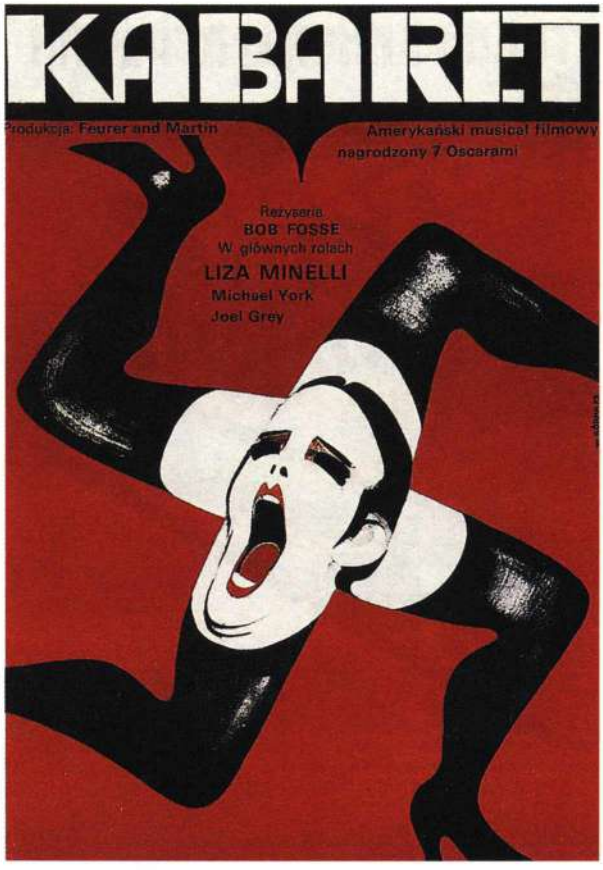
Больше всего напоминает современные постеры конструктивистский плакат «Броненосец „Потемкин“»: центральная композиция, герой-указатель, логотип-лейбл.

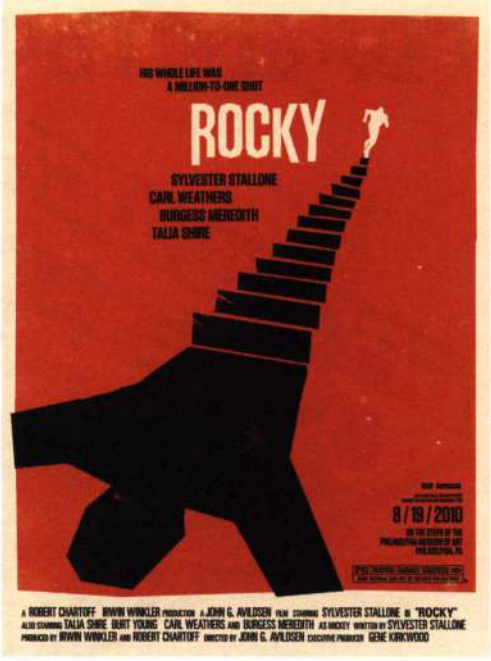


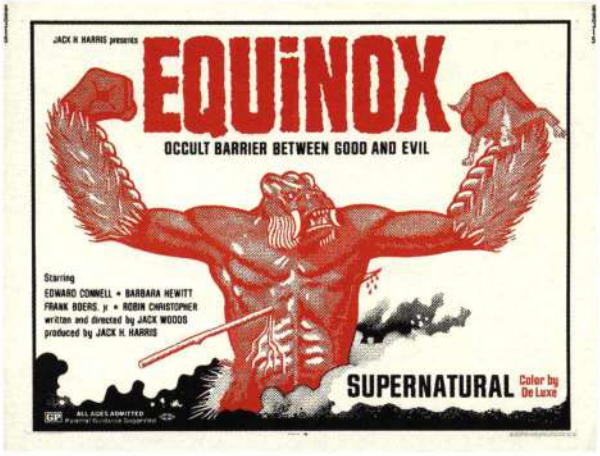
ГОРДОСТЬ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ
БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН
ПРОИЗВОДСТВО 1 ФАБРИКИ ГОСКИНО
ПОСТАНОВКА ЛЕЙЗЕНШТЕЙНА
ОПЕРАТОР ТИССЭ
1905 Г.

Конечно, бывают и исключения из схемы, особенно в европейских плакатах. В частности, этим славятся польские. Там постер помнит, что он не просто окно в заэкранную реальность, а графический лист, имеющий собственную поверхность. За такими работами стоят, как правило, цирковые плакаты со своей эстетикой пятна и мощного шрифта. Они практически всегда рисованные, с ограниченной, сильно упрощенной цветовой палитрой.

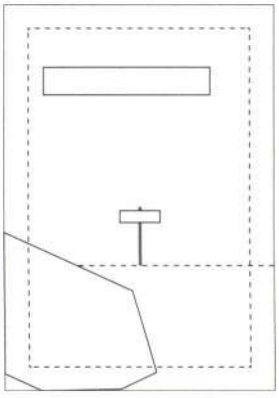
Если голливудские постеры говорят о дорогом кино, то европейские — о дешевом, даже когда речь идет об одних и тех же блокбастерах. Они менее политкорректны и не имеют канонического визуального языка. Каждый кричит по-своему.

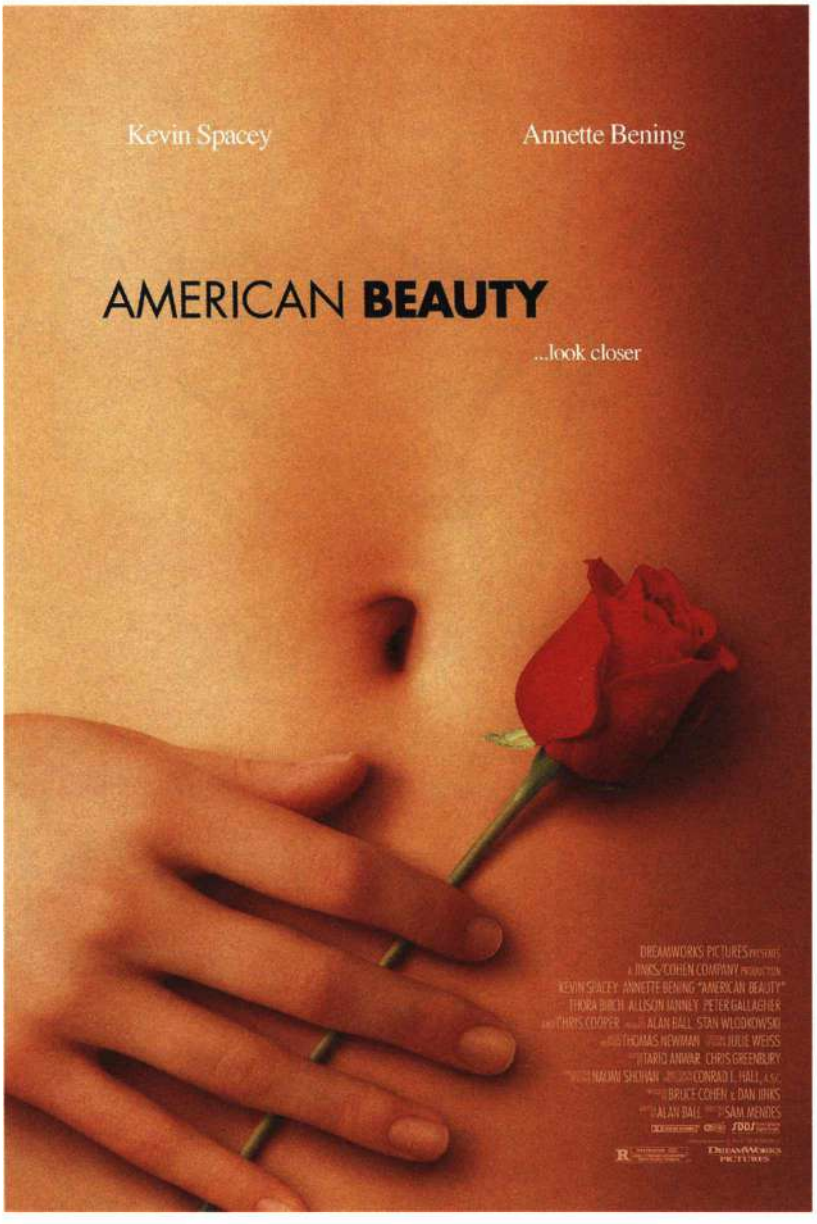




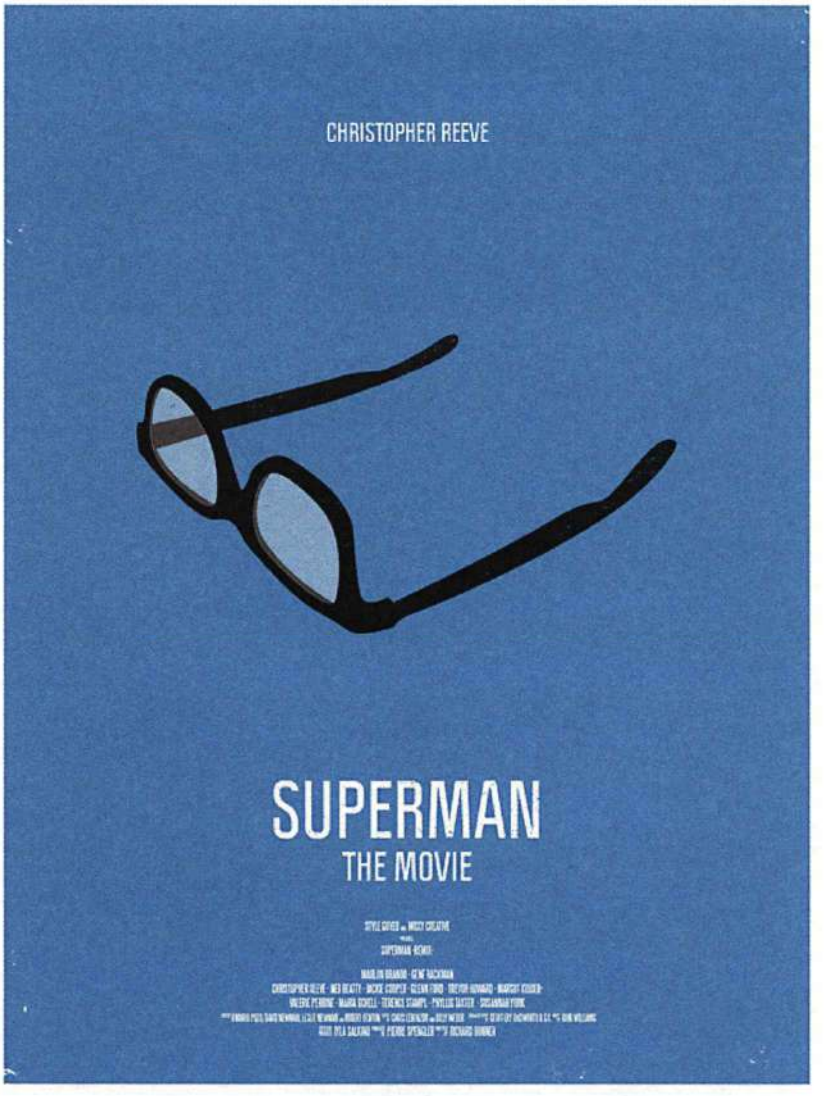


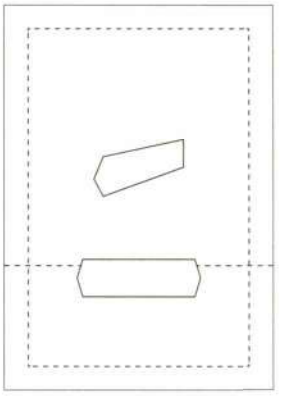
Под конец — о двух плакатах, кажущихся исключением из правил.





На них нет лиц героев. Пространство не обладает выраженной глубиной. Один из них, как и европейские, рисованный. Но исключение кажется исключением только на первый взгляд. В плакате «Красоты по-американски» маленький столбик выстраивается от пупка вверх — на эту ось нанизан логотип фильма.





Случай «Супермена» — иронически мерцающий. Можно считать пространство ближним планом и видеть забытые на столе очки. Тогда перед нами задумчивый артхаусный постер про перемены в чьей-то судьбе. А можно прочитать в форме этих очков стремительно несущуюся по небу фигуру супергероя. Тут-то плакат немедленно станет активно жанровым: глубокая перспектива, герой в полный рост (эпос), стремительное движение (героический боевик или что-то в этом роде).

Это фанатский постер. На официальном небеса драматичнее, а герой улетел, оставив вместо себя логотип. Тот случай, когда публика настолько хорошо понимает, о чем речь, что хватает значка. ■

Свести счеты с сеткой

Один из самых востребованных способов компоновки любых материалов в наше технологичное время — модульные системы, или сетки. Сильно упрощая, можно сказать, что сеточная композиция строится не на чистом листе, а на разлинованном в клеточку. Понятно, что такой способ позволяет легко упорядочить материал: например, на складах тоже есть полки и отсеки, а складируемое пакуется в коробки или ящики для пущей компактности и аккуратности.

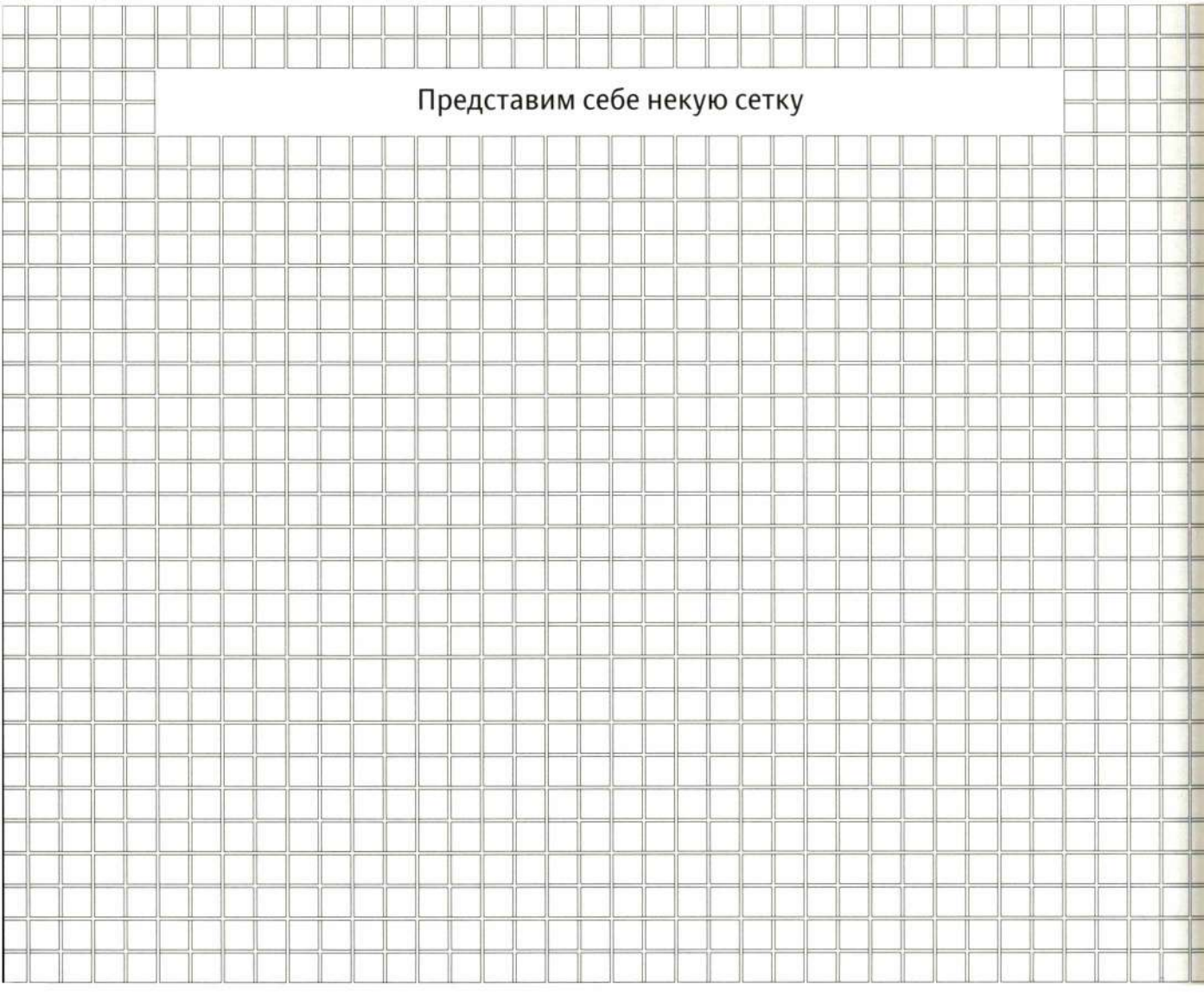
Но меня в сетках интересует не прагматическая, а эстетическая составляющая. Что сеточные системы привносят в арсенал художника или дизайнера? Предлагаю провести опыт. Сначала я дам несколько утверждений, а потом покажу на примере, в какие ячейки доказательной сетки впишутся эти утверждения.

1. Сетка может быть какой угодно.
2. Сетка — это игра масштабов.
3. Сетка — утвердитель плоскости. Она все плющит. Сетка задает движение вдоль направляющих и пресекает движение вглубь.
4. Сетка уничтожает зависимость от значащих частей изображения.
5. Сетка позволяет создать акцент в любой точке пространства.
6. В работе с сеткой наиболее важны три принципа:
   а) сетки не должно быть много;
   б) сетка должна быть заметна;
   в) сетка живет белыми паузами.
7. Не надо путать сетку для макета и сетку «для красоты».
8. Швейцарская школа — стиль класса «премиум». С ее помощью места не сэкономить.

Теперь переходим к опытам.

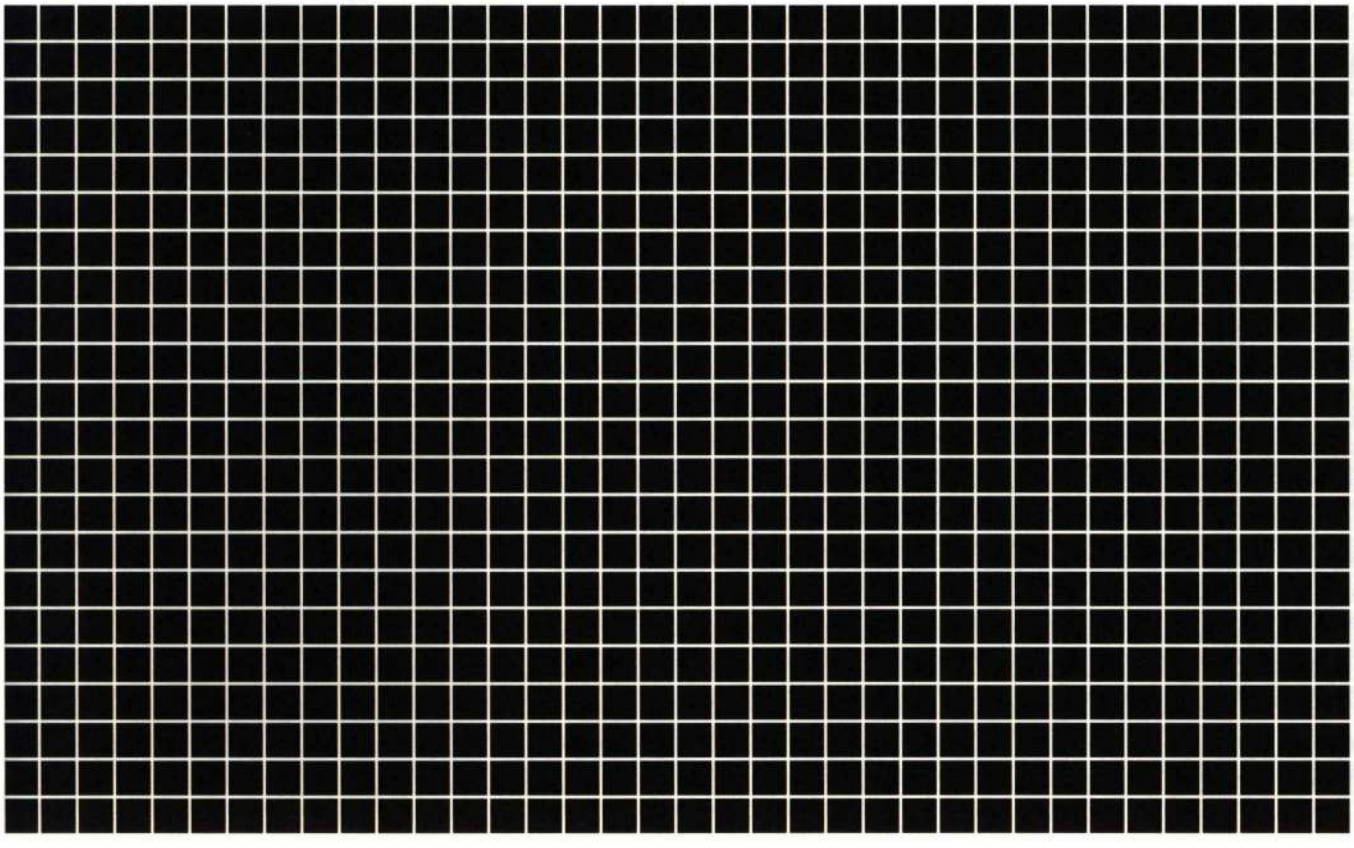
Опыт первый

1. Представим себе некую сетку. Та, что здесь использована, была построена в формате экрана айпада в соотношении 3:4.



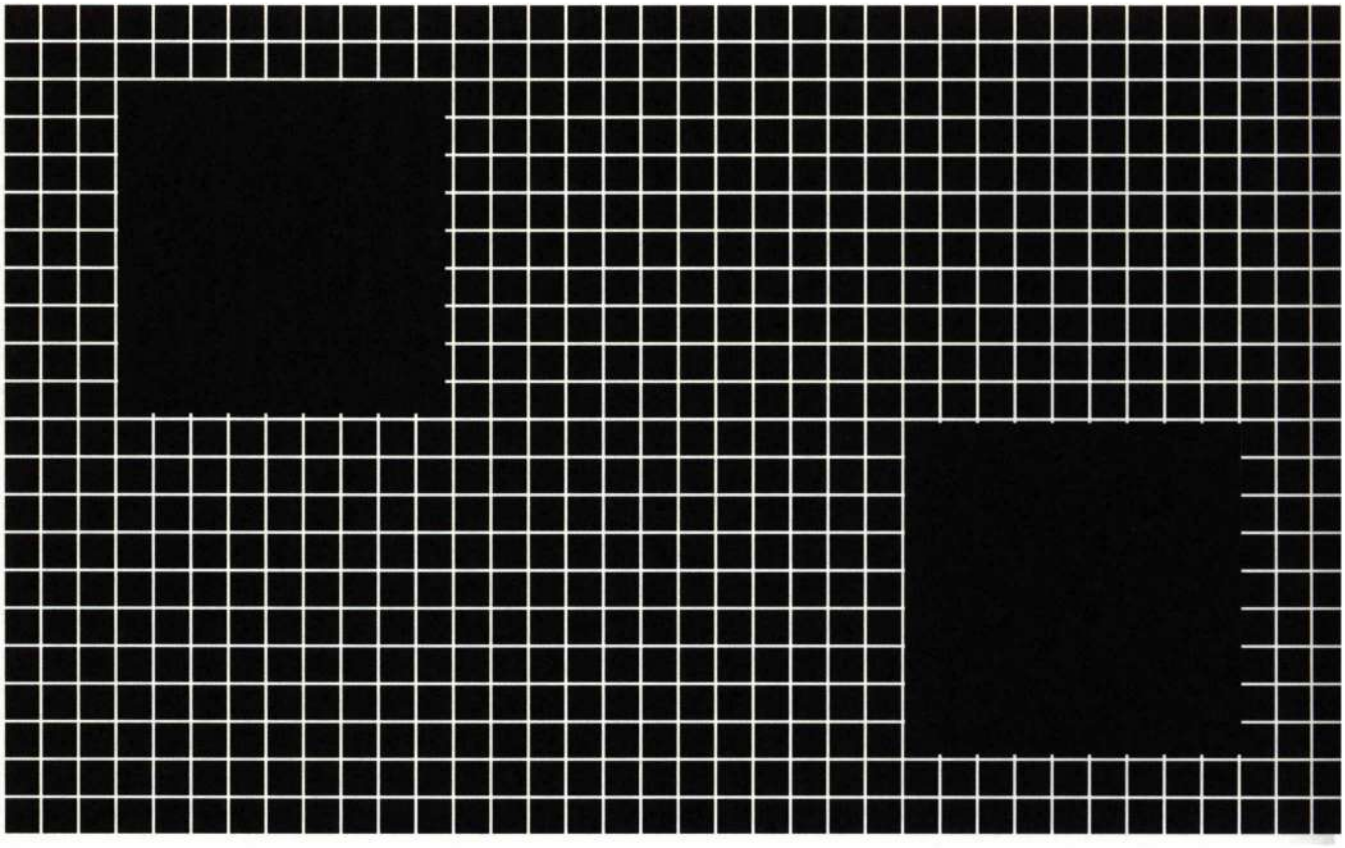
2. Выберем часть этой сетки. Я взял не совсем произвольный кусок, это станет понятно позднее. Полностью забитая сетка напоминает наполненный склад или метро в час пик. Все клеточки одинаковые, все равны друг другу. Эстетике здесь некуда приземлиться, потому что она любит акценты.

Выберем ее часть



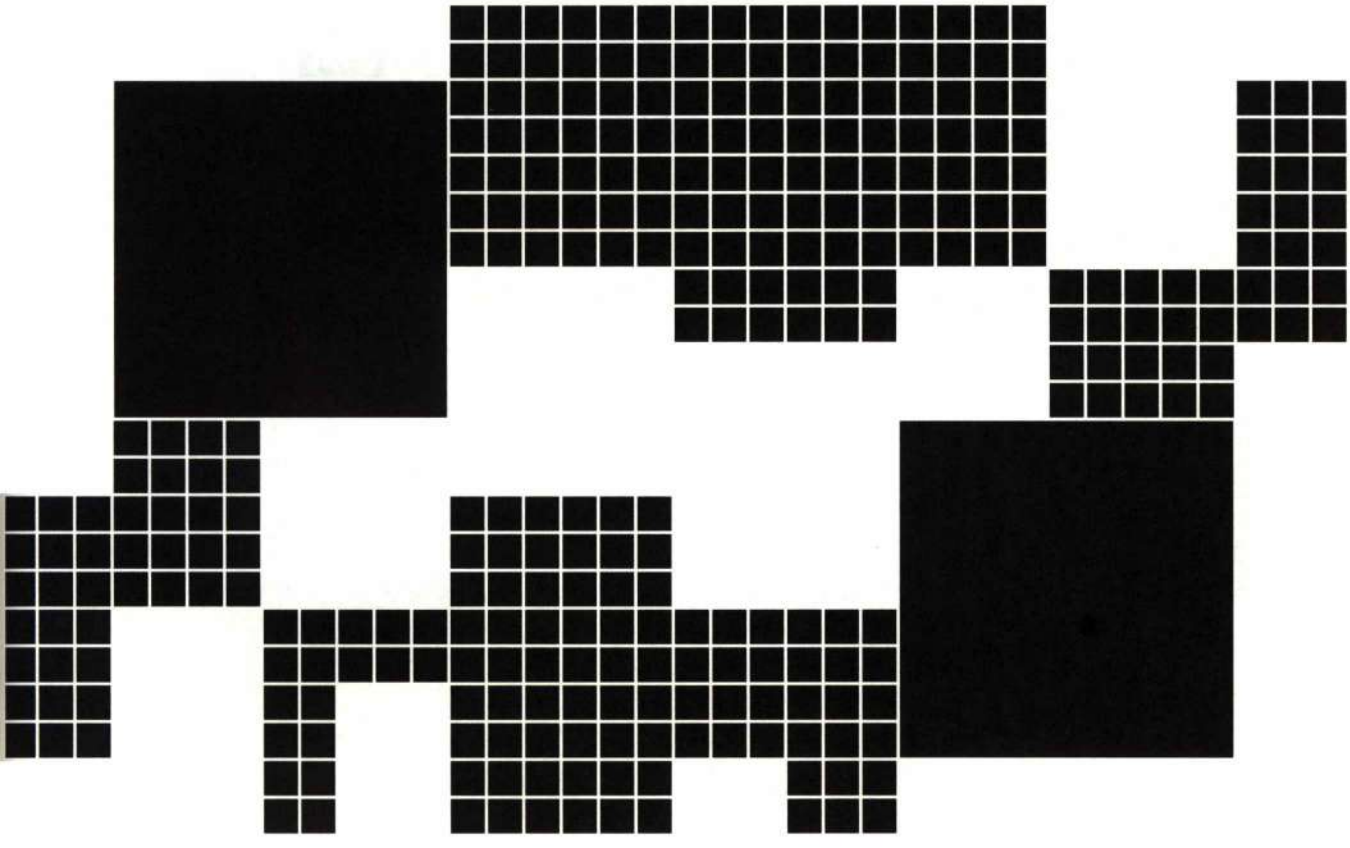
3. Пойдем навстречу эстетике: наметим акценты. Для этого просто сольем некоторые квадратики между собой. Кажется, получились два центра силы, симметричные относительно диагональной оси. Композиция стала слегка напоминать что-то художественно-дизайнерское. Но в ней все равно тесно — не хватает воздуха и скучно: слишком понятно, как центры силы привязаны к клеточкам основы.

Наметим центры силы



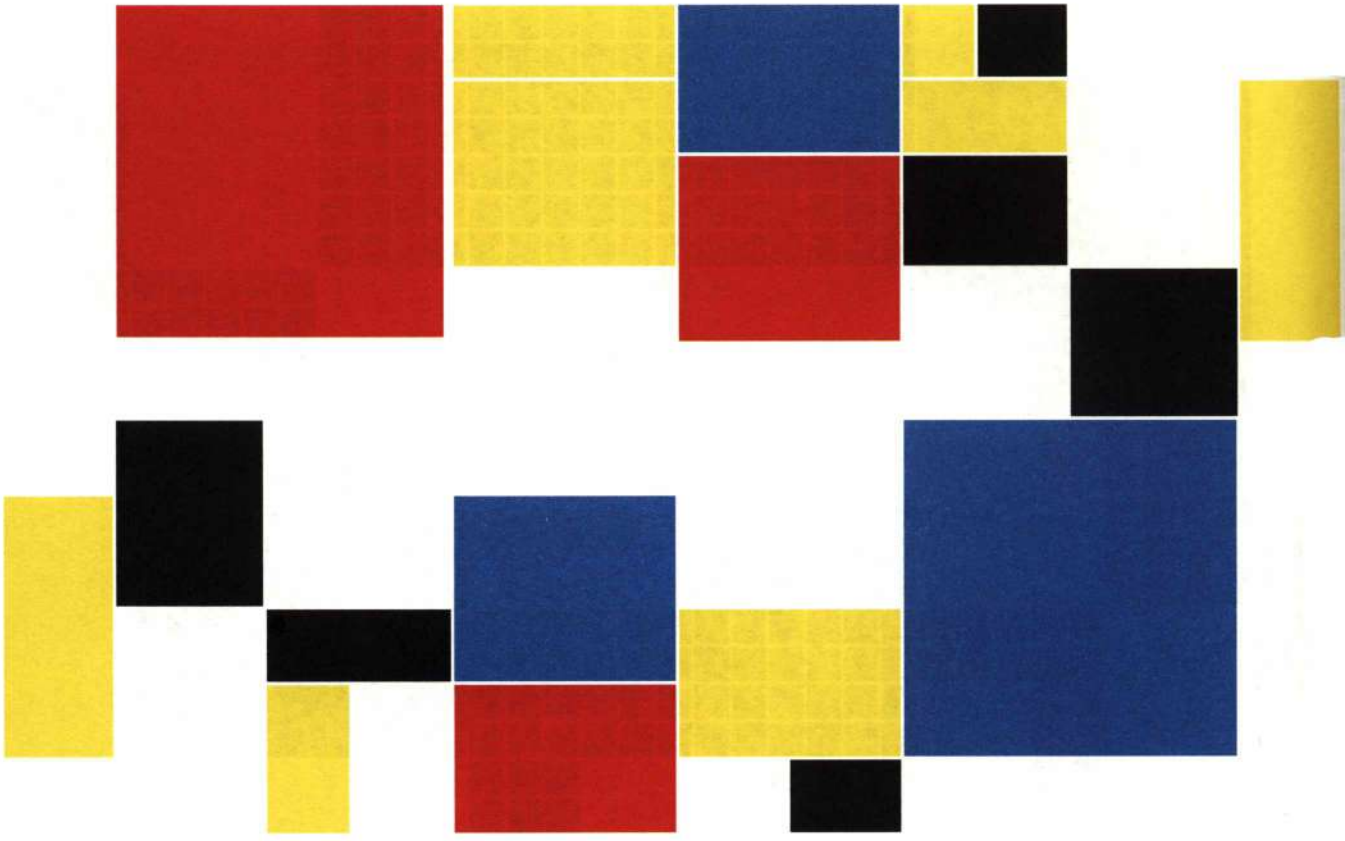
4. Добавим воздуха, произвольно (или умышленно) вводя белые пропуски. Заодно спрячем часть сетки. Теперь уже непонятно, была ли она вообще или это просто оставшиеся квадратики покрашены в клеточку. Замечаем попутно: картинка стала еще эстетичней. Почему? Потому что появилось поле неясности: то ли сетка есть, то ли ее нет. Блоки стоят то ли упорядоченно, то ли почти хаотично.

Введем белое, усложнив форму



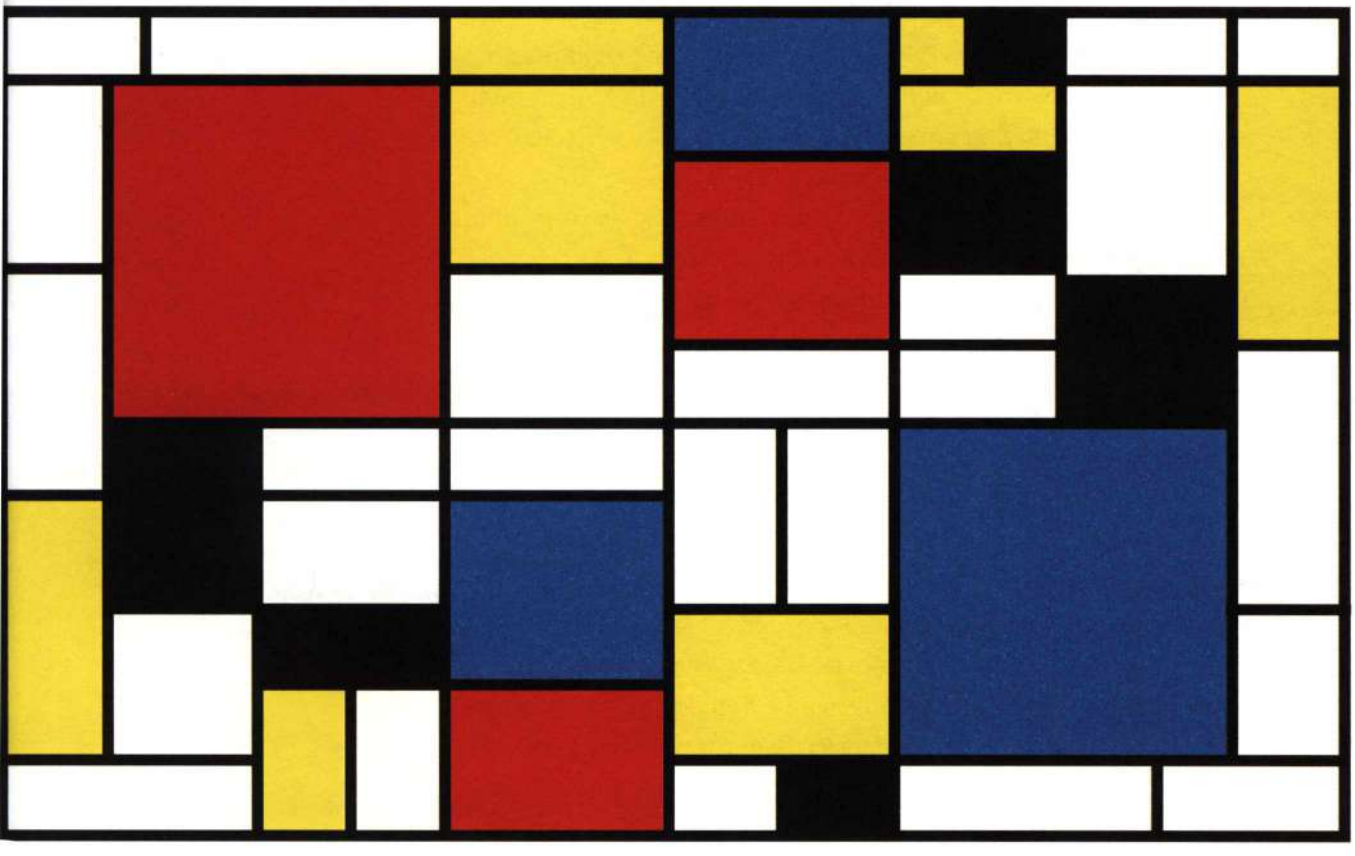
5. Покрасим оставшиеся части яркими красками. Это будет еще одним шагом к разнообразию естественной жизни, удалением от механистической зарегулированности. Получилась довольно интересная композиция со своими внутренними рифмами, динамикой, игрой масштабов. Правда, ей чего-то не хватает. Наверно, она слишком далеко ушла от первоначальной сеточной структуры. Так вернем же часть сетки, добавив черные рамки!

Покрасим оставшиеся части яркими цветами



Перед нами классическая композиция Пита Мондриана «Какое-то название» тысяча девятьсот тридцать какого-то года. Искажения по сравнению с оригиналом весьма незначительны, их можно считать погрешностями ручной работы художника в споре с идеальной сеткой, выстроенной на компьютере. Замечу, что Мондриан работал задолго до возникновения швейцарской школы, но его произведение точно соответствует ее принципам.

Вернем часть сетки, добавив черные рамки



Конечно, я строил опыт по методу «реверсивной кинематики»: сначала нашел общий знаменатель картины и сетки, а потом деконструировал изображение. Но это не отменяет справедливости утверждений, высказанных до его начала.

Утверждение 1 соответствует пункту 1 опыта: сетка была построена произвольным образом, для соответствия экрану девайса, с которого я вел презентацию.

Утверждение 2 было использовано в пункте 3: добавление разномасштабных объектов переместило изображение из технического в эстетическое поле.

Утверждение 3 справедливо для всех стадий опыта: изображение развивалось исключительно в плоскости сетки.

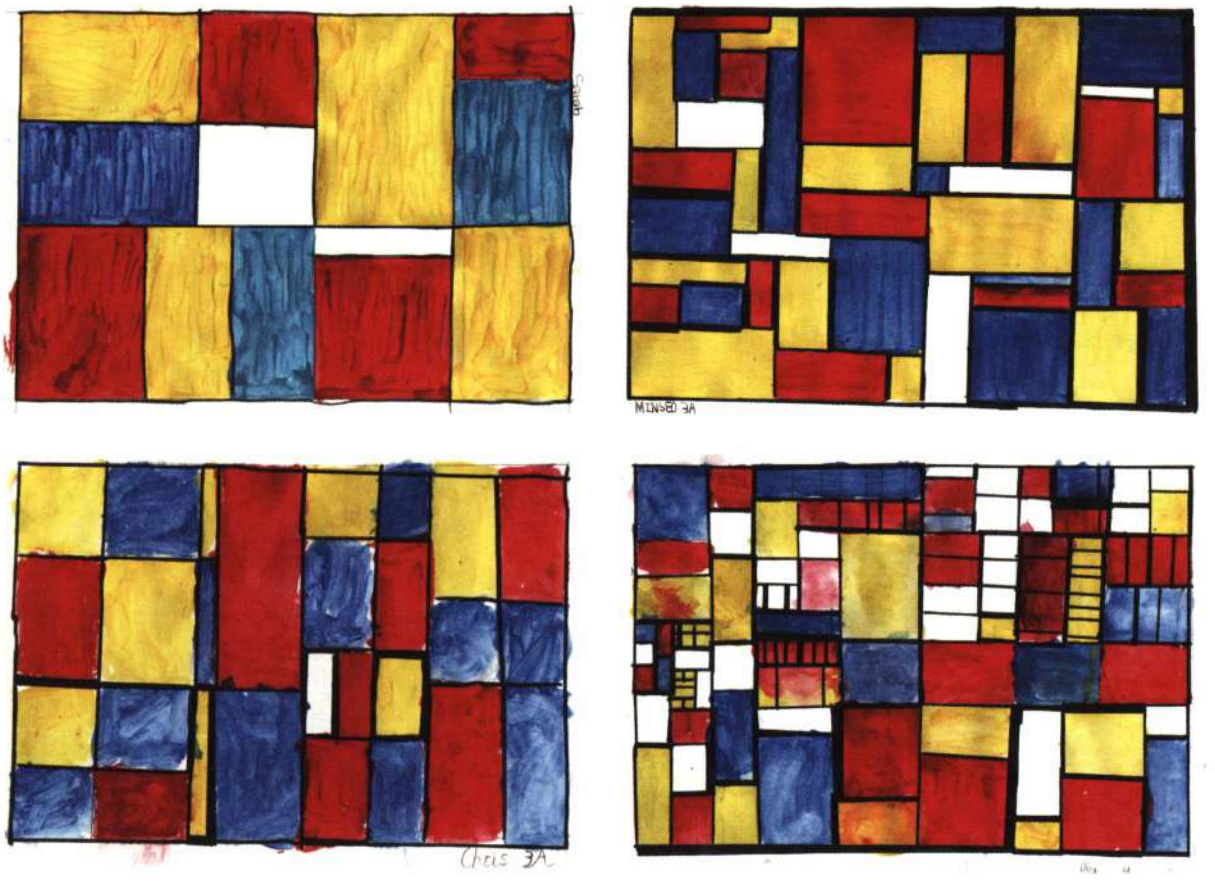
Утверждения 4 и 5 доказаны готовой работой: в мондриановской композиции нет единого центра тяжести (подробнее об этом ниже).

Утверждение 6 наглядно продемонстрировано всем ходом опыта. Сначала взята сетка как техническая конструкция, потом я ее спрятал, а потом вернул, но уже в качестве эстетической решетки, отвечающей за динамику и целостность изображения, что доказало правильность утверждения 7.

Наконец, финальное утверждение понятно, когда смотришь на картину Мондриана. Белого в ней не меньше, чем цветного. Склад заполнен не целиком, и пустоты не менее важны, чем объекты. То есть пространство не экономится: перед нами скорее богатая вилла, нежели коммунальная квартира.

А теперь о важности пауз. Картинки справа нарисовали дети под руководством учителя Андре Куимпо (рядом его автопортрет). Все композиции выразительны, динамичны и, пожалуй, даже более энергичны, чем настоящий Мондриан. Единственное, в чем они точно проигрывают работам мастера, — в них мало воздуха. Дети стремятся закрасить как можно больше клеток, «зарисовать» все до конца. А надо бы где-то отступить на шаг и дать изображению продышаться. Эта игра — внезапное превращение деятеля в созерцателя — один из важнейших принципов сеточной эстетики.

Возможно, самое спорное из моих утверждений первое: что сетка может быть какой угодно. Сторонники сеточной эстетики особенно настаивают на том, что главное в успехе — нахождение и соблюдение некой особенной системы пропорций, основанной на специальных математических рядах вроде золотого сечения. Мне представляется, что для создания эстетически значимого произведения, основанного на сеточных принципах, достаточно соблюдать утверждения, заявленные в начале главы.



Рисунки сделаны учениками третьего класса Международной школы в Пусане, Южная Корея

Опыт второй

Дано: картина Пауля Клее, на интуитивном уровне использующая сеточный принцип композиции. Попробую сделать невозможное: использовать «сетку» Клее в качестве настоящей сетки для книги о Клее.

Сетка на картине организована в основном горизонтальными рядами клеток. Они создают четкий ритм. По вертикали изображение похоже скорее на корзинное плетение: черные клетки идут в шахматном порядке, создавая зыбкое, колебательное, волнообразное движение слева направо.

Ширина полос не совсем одинакова, что создает ощущение некоторой вертикальной вибрации. Вся черно-серо-белая композиция имеет вид флага с древком слева, как бы растянутого сильным ветром, но свободно развевающегося. Вокруг этого флага, или «шахматной доски», оставлены крайне неравномерные поля, причем левое, строго вертикальное, можно считать корешковым. Подпись автора похожа на колонцифру — почему бы и нет?

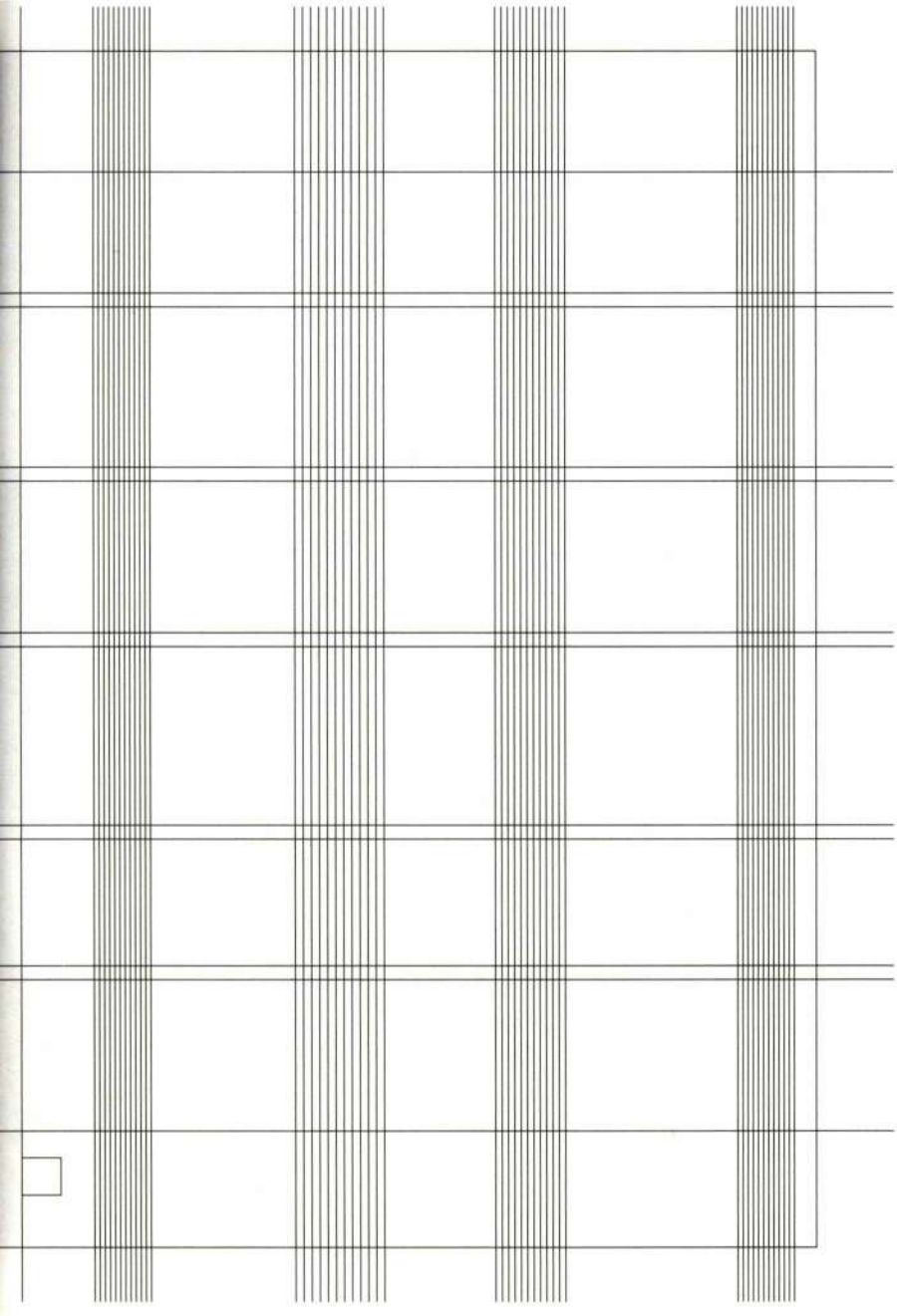
Пауль Клее. Ритмическое

Строю сетку на основании сделанного выше анализа изображения. Слева она показана наложенной на картину, справа — сама по себе. Держу в уме, что сетка именно для книги о Клее — то есть можно использовать ходы, характерные для этого художника, чтобы макет работал на эмоциональном уровне.

Проще всего с верхним, нижним и левым полями. Они четко видны. Между горизонтальными линиями внутри текстового поля закладываю равномерные просветы, как в обычных сетках. А вот вертикальных колонок не делаю вообще. Вместо них намечаю три неравномерные зоны, в которых будет более или менее ровно размещаться материал макета. Постараюсь добиться ощущения, что текст и картинки нанесены на колышущийся флаг и на левых, и на правых полосах.

Здесь важный момент: книга имеет естественную ось симметрии в корешке. Корешковое поле считаю вертикальным всегда — это жесткий гайд. А вот внешние поля никак не регламентирую: сколько выйдет, столько и будет.

Еще одна необычная деталь: в моей книге не будет колонок. Вибрация важнее вертикальной выдержанности. С той же целью использую левую выключку для боди-текста.



Начинаю с правильной правой полосы. На левой ставлю картинку, послужившую базой для сетки. Верхняя картинка на правой полосе стоит от левого поля и справа не привязана ни к чему. Текст (внимание!) залит в две разные по ширине колонки (крики «как можно! читатель не поймет!»). Ничего, поймет. Колонки не одинаковые, но не настолько разные, чтобы одну из них принять за маргиналию или подпись. В качестве неявного типографического бонуса получаем разную скорость чтения левой и правой колонок. Таким образом, сам темп чтения становится «волнообразным».

Подпись к картинке ставлю со сдвигом относительно нижнего блока текста — никаких сквозных вертикалей!

Insula dulcamara, 1938. Öl- und Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf Jute auf Keilrahmen; 88 x 176 cm

Клее Пауль (1879-1940) - швейцарский живописец и график. Пауля Клее с полным правом можно назвать пионером модернизма. Свое кредо он сформулировал в начатом в 1918 году сочинении "Творческое вероисповедание": на первом плане должно стоять не максимально точное отображение реальности, а ее индивидуальное восприятие. "Новое искусство формирует не предметы, а ощущения по отношения к предметам. Художник воспроизводит не саму природу, а скорее закон природы",- записал Клее в своем дневнике в июне 1905 года. Таким образом, он описывал существенный принцип своего творчества. Клее сам придумывал невидимые, но органически возможные формы. Созданные им картины с чисто визуальной точки зрения поддаются совершенно различным толкованиям.

Долгое время господствовало мнение, что абстрактные художники отвернулись от природы, не придают ей большого значения. Этому утверждению никто так не противоречит, как Пауль Клее, отличавшийся глубочайшей привязанностью к природе. В основу всех его работ заложены наблюдения природы, будь то ландшафт, ботаника, космос... Одному приятелю, художнику и педагогу, он советовал: "Изучайте естественные пути Создателя, возникновение, функции и формы. Это - наилучшая школа. Исходя из природы, вы, быть может, придете к собственным формам". Пауль Клее интересовался естественными науками, изучал сложные математические взаимосвязи. Исходя из убеждения, что между природой и искусством существует тесная связь, Пауль Клее создавал свою графику и рисунки. Маслом он стал писать лишь в поздние годы.

Источник своего творчества Клее видел в инстинктивных ощущениях. Искусствовед, профессор Вернер Хафтманн, прочитав записи Клее, так описывал это: "Он исходит не из уже сформированных, визуальных картин природы, он начинает с самой картины. Призванный к действию в момент вдохновения, он начинает безо всякого сознательного, а уж тем более нацеленного на тему намерения". В результате произведения Клее вырастали подобно, например, растениям. Они не осуществлялись в обычном смысле слова, а постепенно образовывались из первоначального хаоса.

Пауль Клее родился 18 декабря 1879 года в Мюнхенбукзе под Берном в Швейцарии. Его отец родом из Тюрингии, предки матери - из Франции и Швейцарии. Отец был музыкантом и преподавал на семинаре для учителей. Мать по образованию была тоже музыкальным педагогом. Атмосфера в доме была насыщена музыкой, и в семь лет мальчик начал учиться играть на скрипке. Любовь к Баху, Бетховену и Моцарту наложила отпечаток на всю его жизнь, он привносил ее в свою живопись, рисуя "с музыкой в глазах".

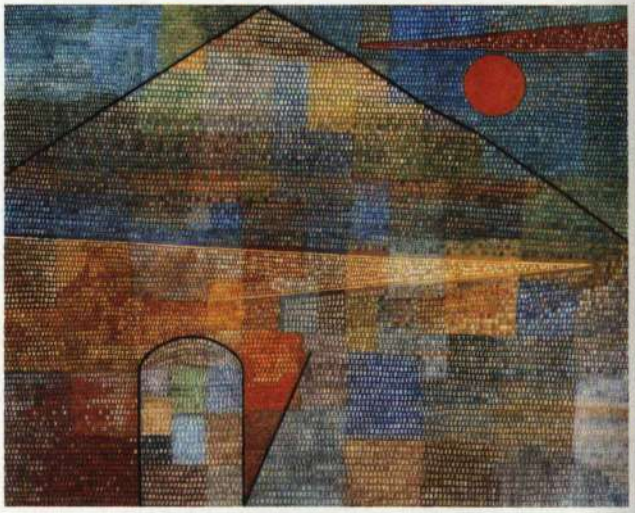
Второй разворот. Текст стоит двумя широкими, но не одинаковыми блоками. Картинки поставлены так, чтобы создать явное движение слева направо. Подписи опять не попадают друг под друга: вибрация! Правое поле на правой полосе сверхузкое: горизонтальное движение.

Рисовать учила его бабушка по материнской линии. В девятнадцать лет Клее уже учился в Мюнхене у Хайнриха Книрра, а осенью 1900 года его приняли в академический класс Франца фон Штука. Путешествуя по Европе, Клее не только знакомился с произведениями классических художников, но и создавал свои офорты. В 1906 году он женился на пианистке и педагоге Лили Штумпф и поселился с ней в Мюнхене. В том же году впервые выставил свои офорты. Его живописью на стекле никто особо не интересовался. Спустя четыре года у Пауля Клее в Берне состоялась первая персональная выставка рисунков, офортов и акварелей. Резонанс на нее был слабый, что расстроило художника.

В том же году, когда Клее было уже тридцать лет, он написал свою первую картину маслом. Работать с масляными красками ему было трудно, он делал многочисленные эскизы, но оставался неудовлетворенным результатом. В 1911 году Клее вступил в мюнхенское объединение "Синий всадник", куда входили и русские художники. Творческое объединение поддерживало все новые формы выражения в искусстве, не отдавая предпочтения какому-либо определенному стилю.

Senecio, 1922. Cubism
Bauhaus, 40.5 x 38 cm

Ad Parnassum, 1932
Expressionism, Late Works
oil on canvas, 126 x 100 cm



В 1914 году Клее едет в Париж, и в его жизни наступает перелом. После длительных бесед с друзьями - Василием Кандинским и Францем Марком - Пауль Клее начал ощущать доверие к собственной колористике. "Это смысл счастливой минуты: я и цвет едины. Я - художник",- записал он в дневник. В 1916 году его призвали в армию, где он до демобилизации (в 1919 г.) занимался канцелярской работой, что не мешало ему писать картины.

Клее начал показывать свои работы на многочисленных выставках, и, при всей неоднозначности их восприятия, появились ценители его творчества. В 1920 году его пригласили в Веймар, где он стал педагогом в "Баухаузе" - Высшей школе строительства и художественного конструирования. При своем создании школа объединила в себе веймарскую Высшую школу изобразительных искусств и училище прикладного искусства и должна была содействовать всем изобразительным искусствам, но под эгидой зодчества. Неотъемлемой частью творческого процесса считались здесь ремесленные навыки. Пауль Клее десять лет преподавал в "Баухаузе", а в 1931 году он стал профессором Дюссельдорфской академии. В 1933 году национал-социалисты вынудили его уволиться, а его искусство было объявлено "вырожденным". Клее эмигрировал в Берн, где в 1935 году заболел склеродермией - смертельным кожным заболеванием. 29 июня 1940 года в 60-летнем возрасте он умер.

Paul Klee in 1911, photographed by Alexander Eliasberg

Ancient Sound, Abstract on Black 1925 (140 Kb); Oil on cardboard, 15 x 15 in; Kunstsammlung, Basel

Третий разворот. Теперь левое поле на левой полосе агрессивно заужено. Картинки стоят в шахматном порядке — плетенка. На правой полосе большая иллюстрация навылет вправо — таким образом поддерживается флаговое построение макета.

Самый нестандартный ход — с подписями к картинкам. Верхняя и средняя имеют выключку влево, но стоят со сдвигом друг относительно друга и не попадают в вертикаль текстового блока. А нижняя, имеющая отношение к картинке справа, вовсе с размаху ударилась о правое корешковое поле и самовыключилась вправо! Так достигается непрерывное движение «по ветру» слева направо.

При всей этой анархии и казацкой вольности по вертикали к третьему развороту становится заметно, что горизонтальные

Пауль Клее являлся одним из лидеров экспрессионизма, был близок к сюрреализму. В его произведениях есть ощущение гармонии, почти музыкальных созвучий. Особенно это чувствуется в его натюрмортах и в такой работе, как написанная в 1920 году "Оттепель в Арктике". Из типичных своих форм и красок создал Клее в 1919 году "Композицию", которая находится теперь в Штутгартской картинной галерее.
Пауль Клее призывал делать невидимое видимым, стремился воспринять больше, чем в состоянии воспринять высокочувствительная камера, он поставил себе задачу "предельно дифференцированно исследовать" мир. Пожалуй, ни у одного другого художника теоретические выкладки и творческое действие не дополняют друг друга с такой полнотой, как у Пауля Клее. Сложенная им строфа - она стала его надгробной надписью - гласит: "Посюсторонне меня не постичь. Ибо как раз пребываю средь мертвых и среди нерожденных. Несколько ближе к Вселенной, чем водится. И все же недостаточно близко..."

Red Balloon, 1922.

Legend of the Nile. 1937, Expressionism, Late Works, abstract painting

Пауль Клее оставил более трех с лишним тысяч рисунков, картин маслом и акварелей. Казалось бы, совсем простая тема: рыба в воде, но из нее Пауль Клее сделал полную напряженности картину "Золотая рыбка" в 1925 году. Рыбка своим молодым свечением, угрожающими "колючками" и зловещим взглядом держит зрителя на почтительном расстоянии. На периферии картины в подвижной воде плавают водоросли и другие рыбы, тогда как в непосредственном окружении "золотой рыбки" царит глубокая тьма и абсолютный покой: добро и зло, статика и динамика противостоят друг другу.

Справа: Villa R. 1919, Холст, масло

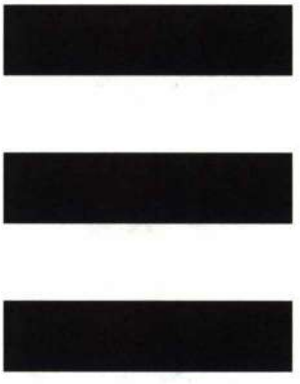
полосы картинок и текстов аккуратно придерживаются членений сетки.

Я остановился на трех разворотах. Если развивать эти принципы на всю книгу, можно было бы добиться совершенно необычного волнового эффекта в макете, не применяя никаких сложных приемов, — только за счет отсутствия регулярных колонок и постоянного смещения блоков слева направо.

В этом макете были выдержаны все заявленные выше принципы: сетка прячется и демонстрируется время от времени, она нагружается неравномерно: то силовой узел, то пауза. Оставлены значительные белые пустоты, позволяющие зрителю выдохнуть и достроить недостающие элементы сетки самостоятельно.

Следующая тема — сетка и пространство. Сетка держит плоскость, даже если ее присутствие только угадывается. Дело в том, что элементы, выстроенные по сетке, сами начинают выполнять ее функцию. Понятно, что эти элементы должны быть определенного вида. В сеточные системы отлично укладываются текстовые блоки, картинки с прямоугольными краями или заключенные в рамку, а также плоскостные изображения: символы, силуэты, эмблемы. Масштабирование элементов, позиционирование в любой точке композиции не разрушают плоскость, заданную сеткой.

Сетка держит плоскость...



...даже если самой сетки не видно

элементы,

выстроенные по сетке

всегда лежат

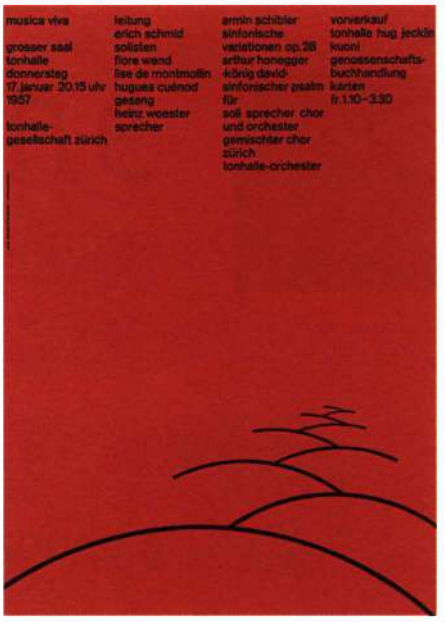
в одной

плоскости

Даже псевдоперспектива, выстроенная в плоскостной манере, не мешает целостности сеточной конструкции. Разве что происходит некое мерцание композиции, не обманывающее взгляд зрителя.

Масштаб и перспектива не разрушают плоскость

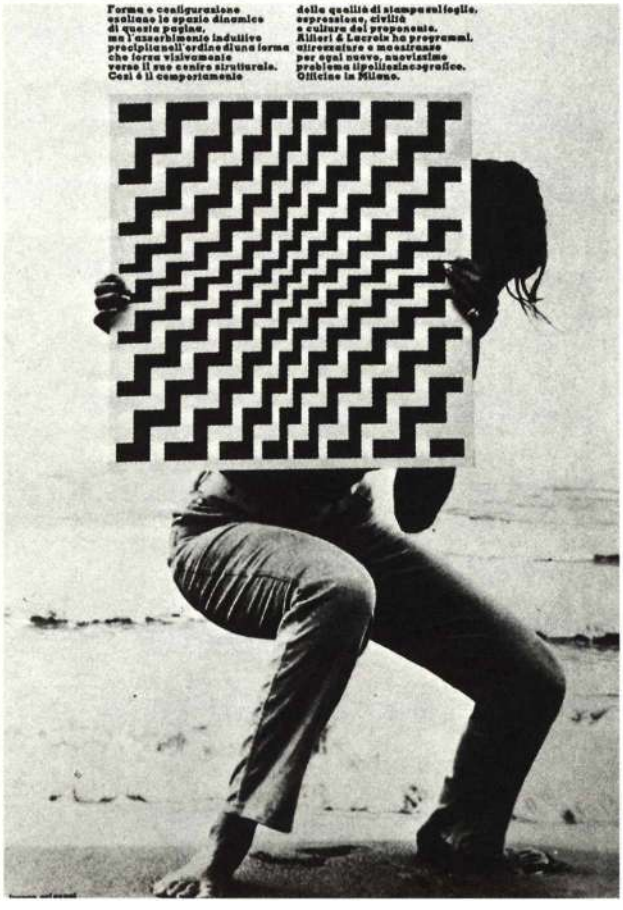
Одна из жизненных истин Массимо Виньелли
Плакат из серии «Виньелли навсегда»
Энтони Нейл Дарт



Афиша концерта «Музика вива»
в «Тонхалле», Цюрих
Йозеф Мюллер-Брокманн, 1957

В случае если сетка наложена на пространственное изображение, она автоматически образует передний план, как бы прилипает к невидимому стеклу, находящемуся между зрителем и изображением. Пространственные и объемные элементы не подчиняются сетке, они живут в своем мире.

Сетка пришпиливает к себе передний план



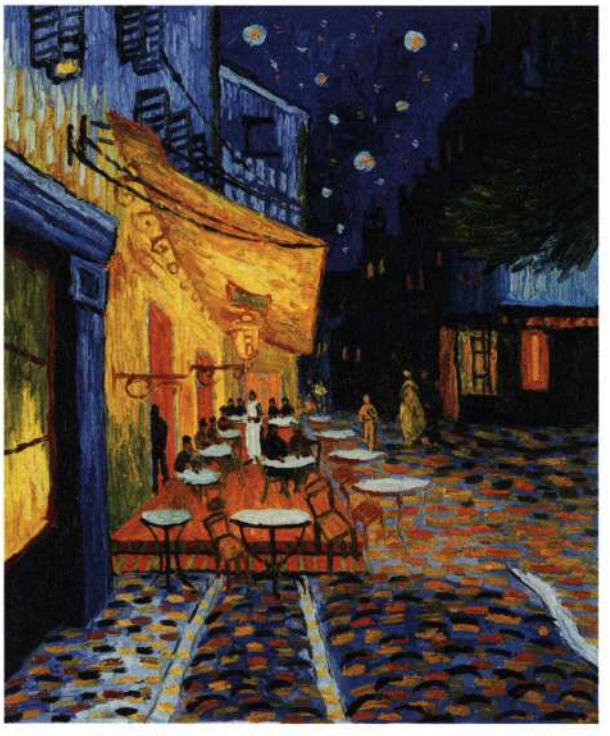
Графическая иллюзия. Франко Гриньяни, 1968

Афиша мероприятия в честь столетия со дня рождения Хуго Болла и Ханса Арпа
Йозеф Мюллер-Брокманн, 1986

В обычной композиции, рисованной или фотографической, есть только один фокус. Это обусловлено нашим зрением: человек не просто смотрит, но высматривает, цепляется взглядом за наиболее узнаваемые предметы и выстраивает вокруг них иерархию. В пейзаже это самый высокий объект, или точка схода перспективы, или самый освещенный кусочек. В случае с вангоговским кафе взгляд залипает в пятне света, заодно являющимся центром перспективы. На автопортрете мы, естественно, сначала утыкаемся во взгляд, направленный прямо на нас.

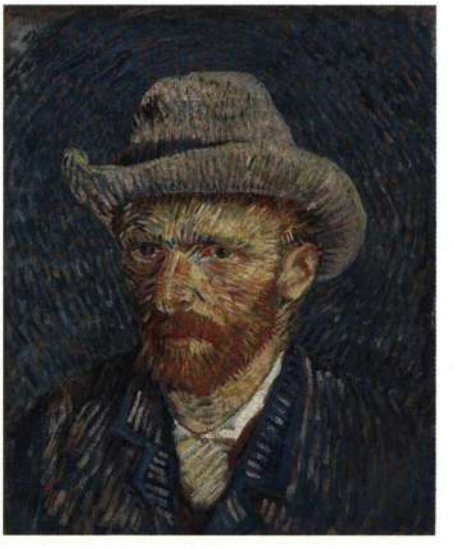
В натуральной композиции центр притяжения как правило, находится вблизи центра листа. Сместить наиболее привлекающую внимание точку на край изображения очень трудно, почти невозможно.

В обычной композиции есть зрительный фокус



Ночная терраса кафе. Ван Гог, 1888

То же кафе в Арле — снимок автора



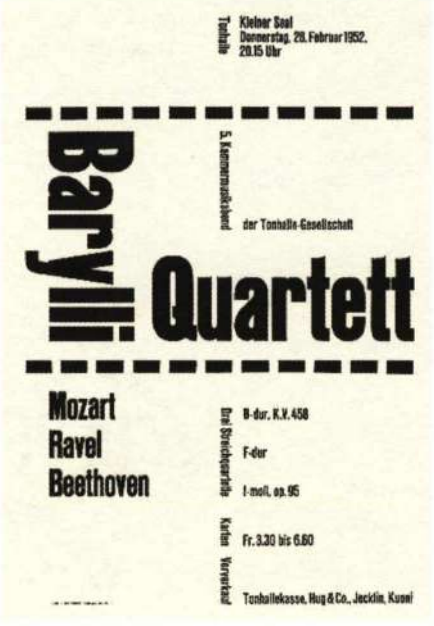
Автопортрет в серой фетровой шляпе III
Ван Гог, 1887

В сеточной среде точка силы может располагаться в любом месте. Взгляд опирается на невидимую решетку и проскальзывает до той позиции, где сконцентрировано больше всего значащих элементов, или туда, куда решил указать автор. Центр притяжения может оказаться в углу, на обрезе, на пересечении любых линий сетки, сделанных видимыми. Фокус может быть сконцентрирован или размыт, когда глаз проскальзывает от одного блока к другому, не выстраивая иерархии.

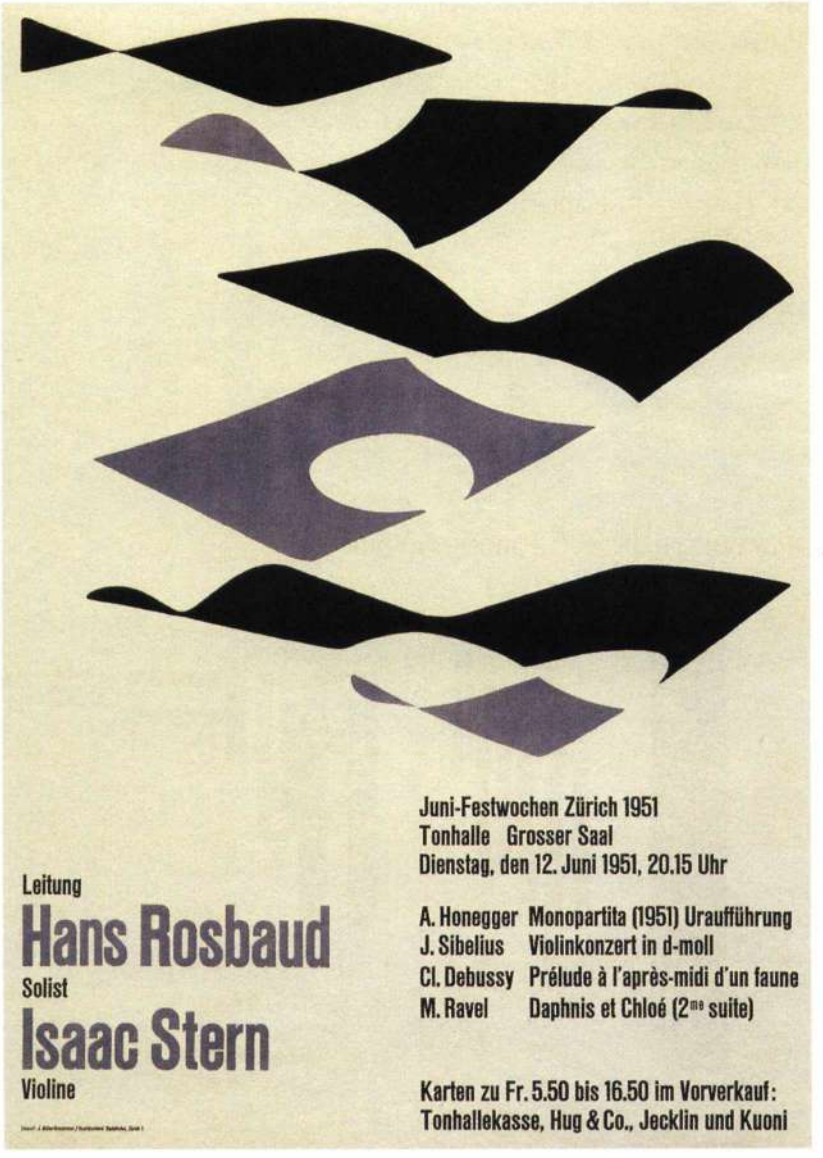
Сетка позволяет смещать фокус в любую точку

Афиша выставки. Йозеф Мюллер-Брокманн, 1953

Разворот книги «Мой путь к типографике»
Вольфганг Вайнгарт, 1970–1972



Афиша концерта Барилли-квартера
в «Тонхалле», Цюрих.
Йозеф Мюллер-Брокманн, 1952



Афиша июньского фестиваля в «Тонхалле», Цюрих
Йозеф Мюллер-Брокманн, 1951

Плакат из журнала «Октаво»
Студия 8vo, 1987

Страница из книги «Деперо футуриста»
Фортунато Деперо, 1927

Точно так же вертикальные и горизонтальные оси композиции могут быть проложены на любой высоте или «широте» листа: сетка надежно привинчивает оси к узлам. Взамен естественным доминантам сеточные композиции предлагают игру в большое-маленькое и соседнее-дальнее: игру масштабов и пауз. Конечно, глаза и мозг зрителя не могут полностью отказаться от иерархического просмотра, но в сеточных структурах иерархия далеко не так ультимативна, как в естественных.

Сетка — это игра масштабов и пауз

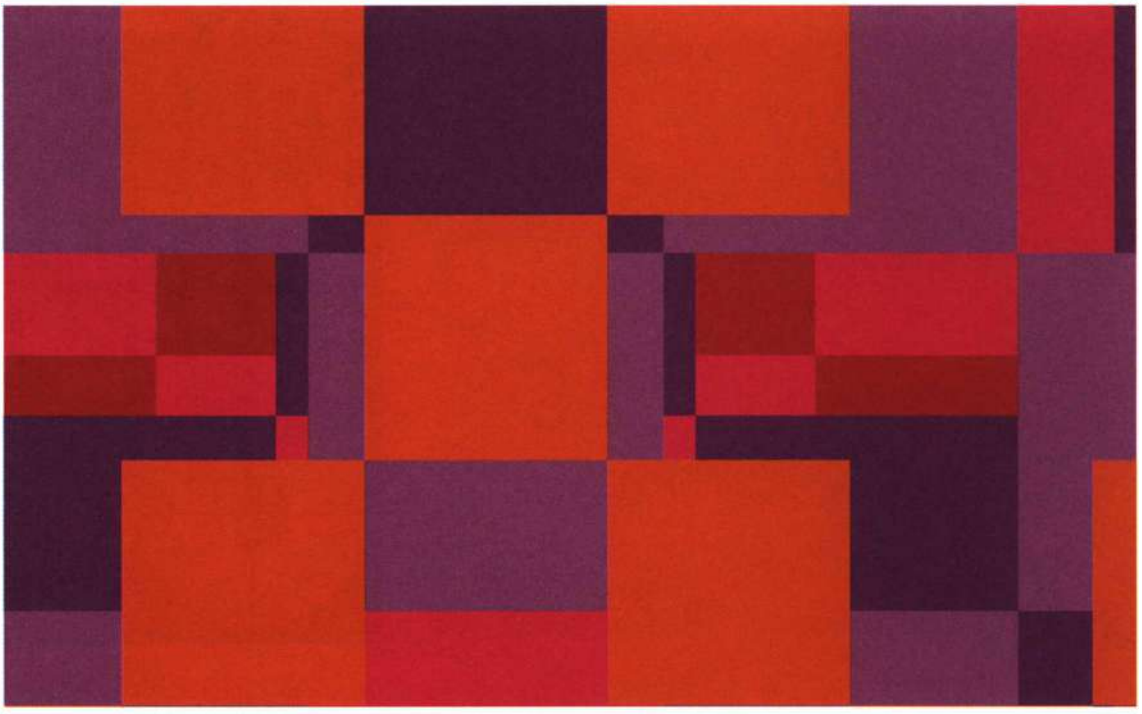
И еще сетка — это много белого;
даже если белое будет черным или красным.
Программа июньского фестиваля в Оперном театре Цюриха
Йозеф Мюллер-Брокманн, 1959

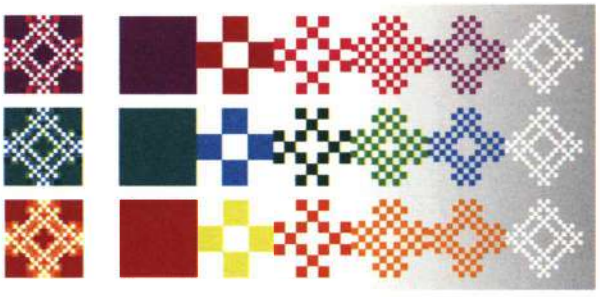
Обложка журнала «Новум гебраусграфик», апрель, 1972

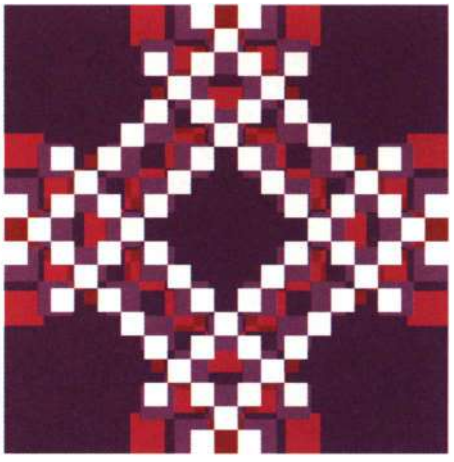
Под конец покажу пример использования сеточной структуры в качестве пространственного фона. Это часть стиля для фестиваля «Живая Пермь», разработанного студией «Леттерхэд» в 2010 году.

В качестве конструктивной основы сетки был использован пермский народный орнамент «перна», показанный как бы в процессе рендеринга: от грубого изображения к детализированному. Все варианты были наложены друг на друга; получилась пространственная сеточная структура. Из нее были выделены микрофрагменты, которые стали фоном для всех элементов стиля.

Живая Пермь: сетка в руках мифолога







При увеличении фрагмента видно, как мерцающие один сквозь другой слои образуют сложное пространство. Пространственный эффект возникает потому, что каждый слой сетки держит свою плоскость, а перекрывание создает иллюзию глубины, удаления в перспективу слоев-кулис.

При использовании на реальных носителях яркий и дробный фон привлекал взгляд в довольно серой городской среде. Зритель оказывался вовлеченным в пространство фестиваля, как бы попадал вовнутрь уличного действия и только потом разбирался, что именно происходит.

Сетка для создания пространства

Опорные линии сетки только частично использовались в размещении блоков с иллюстрациями и текстом. Можно сказать, что подвижная рисованная история с явным мифологическим акцентом прорастала сквозь геометрическую. Особенно это было заметно на микростикерах размером 7×7 см с изображением мифологических и реальных существ, связанных с программой фестиваля. Плоские силуэтные фигурки были наложены на мерцающую сетку и то терялись в ней, то выплывали

Из стикеров размером 7×7 см...

на первый план. Сеточная структура выполняла роль глубокого пространства, а силуэты держали первый план. Но самым неожиданным, даже для автора, стало то, что маленькие картинки, увеличенные в сто раз, отлично справились с ролью задника для концерта на открытой площадке. В формате 7×7 м сеточная структура проявилась еще сильнее, а силуэты стали похожи на монументальные фрески. ■

...получился видео-задник для сцены 7×7 м

Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной.

Осип Мандельштам

Язык композиции: формула сдвига

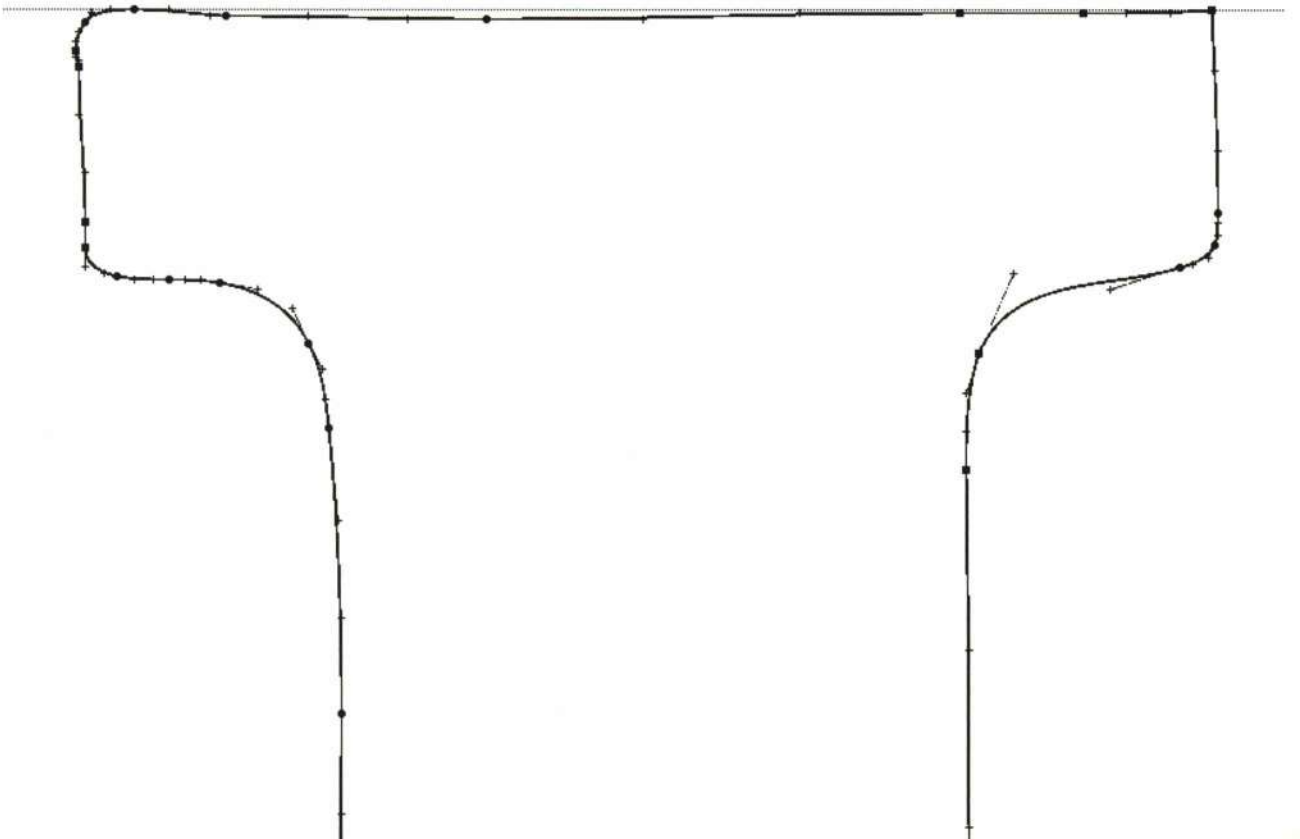
Вчера ночью вдруг доформулировалось отношение к статическим композициям. Оно немного буйное, но, видимо, так надо.

Если хочешь скомпоновать правильно — ошибись.
Если построил схему — нарушь.
Начертил сетку — прорви.
Если провел ровную линию — сломай или дай ей вибрировать.

Когда-то идеальной композицией считалась композиция покоя или баланса. С тех пор не изменились законы гравитации: поставленное по центру так и останется стоять по центру. Зато изменились принципы мышления и чувствования: существенным может быть только динамическое. Вместо неподвижной сцены — процесс. Таймлайн есть сетка для композиции.

Современный человек вожделеет не финала, но продолжения. Что дальше? Что следом? Вот вопросы культуры сериалов. Этот же принцип можно прямо применить к статической композиции. А именно: ее больше не существует в актуальном пространстве. Имеющая смысл статическая композиция — это мгновенный срез движения, а описывать происходящее в статическом поле нужно динамическими терминами. ■

Двойная засечка из латинской K в первом начертании шрифта Мандельштам Проза



Продавец пейзажей

Вот моя давняя идея на грани искусства и мошенничества, которая могла бы осуществиться, но увы, вряд ли я за это когда-нибудь возьмусь.

Для нее требуется:

— один маэстро с острым чувством композиции;
— один помощник, желательно симпатичный и обязательно толковый;
— складной стул артистической наружности;
— специально изготовленная подвижная рамка на штативе;
— одна Венеция в любое время года.

Сюжет таков. Маэстро приходит в любую точку Венеции (единственный, наверно, город мира, где красота на каждом шагу), осматривается и командует помощнику: «Стань там!»

После этого начинается неторопливая компоновка выбранного куска красоты в рамку. Изящные жесты: чуть выше, чуть левее, теперь немного расширь раму, да, или лучше в квадрат? Да, так! Готово!

Маэстро отмечает мелом точку, где стоит сам, и обращается к толпе туристов, собравшейся вокруг (это же Венеция): «Синьоры и сеньоры! С этой точки сквозь вот эту рамку открывается лучший вид на (Риальто, Сан-Марко, Сан-Джорджо — любое из сотен тысяч мест вокруг). Обратите внимание: учтены облака и падающие тени! Торопитесь! Через две минуты чудо закончится!»

Дальше следует цена за точку на земле.

Что это — искусство или жульничество? Все зависит от художника. Можно пустить пейзажи на поток, стоять на пристрелянных позициях, а можно действительно искать нечто необыкновенное.

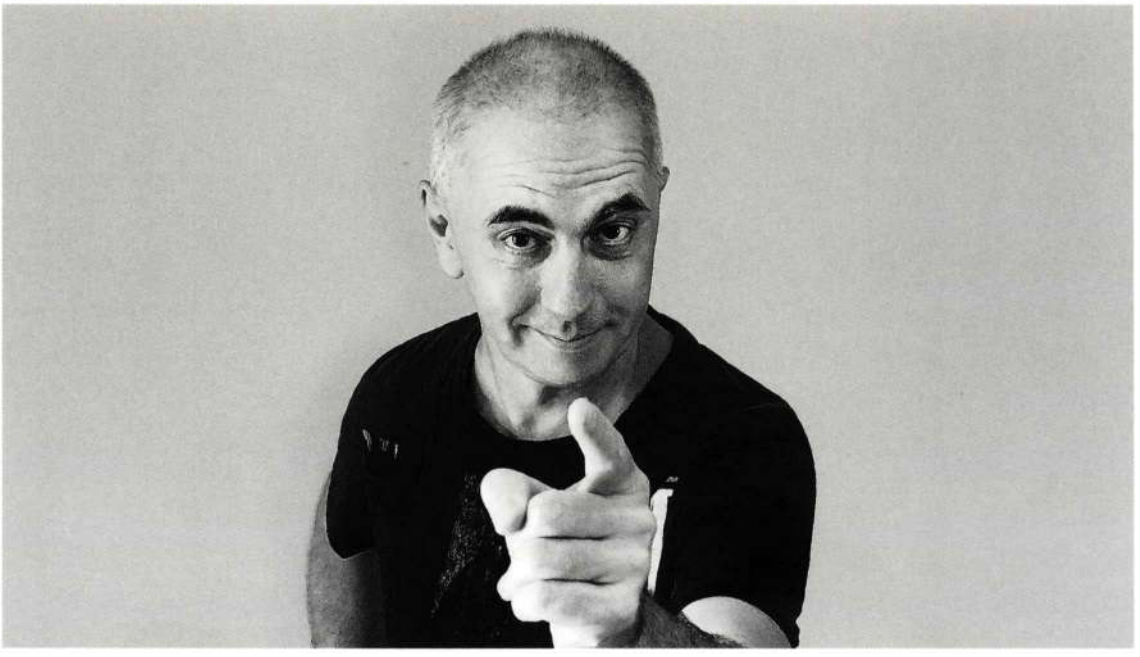
Жаль, что я никогда не выйду на венецианскую панель в бархатном берете и свободной блузе, в сопровождении почтительного мальчугана (или миловидной девушки) и не покажу (за умеренную плату, естественно), как надо по-настоящему смотреть на этот волшебный город!

Уверен, мы с помощником не голодали бы даже не в сезон. ■

Иллюстрации, использованные в книге

Для раскрытия творческого замысла в книге цитируются художественные произведения разных авторов. Фотографии и репродукции получены из открытых источников и публикуются с разрешения правообладателей, в числе которых попечители Британского музея (с. 28–30), Фонд Джакометти, Франция (с. 32–33), Центр искусств королевы Софии в Мадриде, Испания (с. 55), Художественная галерея Олбрайт-Нокс в Буффало, США (с. 59), Фонд Пикассо, Париж, Франция (с. 147), Музей дизайна в Цюрихе, Швейцария (с. 190–195) и другие.

Полный перечень источников цитирования с именами авторов и правообладателей доступен по ссылке: artlebedev.ru/izdal/o-yazyke-kompozitsii/illustrations.



Юрий Гордон известен, прежде всего, как шрифтовый дизайнер, руководитель студии «Леттерхэд», автор книги «От Аа до Яя», посвященной буквам кириллического алфавита. В то же время его интересы вовсе не ограничиваются шрифтами и типографикой. Юрий работает над самыми разнообразными задачами из области дизайна и собственными арт-проектами, создает визуальную поэзию, рисует графику, а также ведет персональный блог, где пишет о работе, жизни, дизайне и обо всем, за что цепляется его натренированный художественный глаз. Серия публикаций с тегом «язык композиции» была задумана как черновик будущей книги о законах композиции с точки зрения профессионала, который научился чувствовать ее спинным мозгом. Несколько лет статьи копились в блоге, пока наконец автор не решил, что пора собрать их воедино, обработать, перетасовать, дописать, исправить и издать. Не скованный рамками жанра и дисциплиной алфавита, Юрий Гордон выступает в них философствующим типографом, расчетливым художником, беспечным критиком, субъективным историком и всегда – лирическим практиком, который превращает метафоры в линии, а линии — в текст.