

КНИГА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРЕДМЕТ

НАБОР

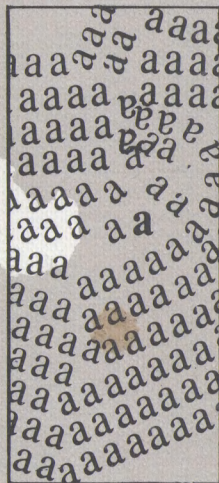
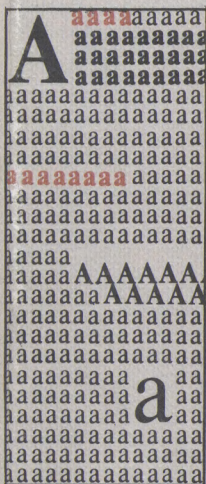
Б.В. ВАЛУЕНКО
ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ
СРЕДСТВА
НАБОРА

ФАКТУРА

Э.Д. КУЗНЕЦОВ
ФАКТУРА
КАК ЭЛЕМЕНТ
КНИЖНОГО
ИСКУССТВА

РИТМ

Е.Б. АДАМОВ
РИТМИЧЕСКАЯ
СТРУКТУРА
КНИГИ



КНИГА

КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ПРЕДМЕТ



ОБЩЕСТВЕННАЯ

РЕДКОЛЛЕГИЯ

СЕРИИ:

Е. Б. АДАМОВ

В. Я. БЫКОВА

И. С. ЖИХАРЕВ

А. Ф. СЕРЕБРЯКОВ

КНИГА
КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ПРЕДМЕТ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

НАБОР
ФАКТУРА
РИТМ

МОСКВА «КНИГА» 1988

ББК 85.15
К 53

Scan- AAW; Processing, OCR- waleriy. 2019

Рецензент
С Ф Добкин
Художник
Е. В. Королькова

К $\frac{4903040000-084}{002(01)-88}$ КБ-6-40-88

ISBN 5-212-00067-X

© Издательство «Книга», 1988

СОДЕРЖАНИЕ

Е. Б. АДАМОВ	
ФОРМА КНИГИ	7
 Б. В. ВАЛУЕНКО	
ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА НАБОРА	23
ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА НАБОРА И	
ВОЗМОЖНОСТИ ИХ ПРИМЕНЕНИЯ	28
Выразительность компонентов набора	28
Из истории применения выразительных	
средств набора	34
Цели, способы и области применения выра-	
зительных средств набора в современной	
книге	45
ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ	
СРЕДСТВ НАБОРА	59
Издания общественно-политической литера-	
туры	59
Издания художественной литературы	99
Издания для детей	136
 Э. Д. КУЗНЕЦОВ	
ФАКТУРА КАК ЭЛЕМЕНТ КНИЖНОГО ИС-	
КУССТВА	177
ФАКТУРА В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ	178
Понятие фактуры	178
Фактура в пространственных искусствах	185
Фактура в графике. «Нематериальная» фак-	
тура	190
КНИЖНЫЕ ФАКТУРЫ	199
Фактуры «материальные»	199
Фактуры «нематериальные»	211
«ТЕНЕВЫЕ» ФАКТУРЫ	223
АНСАМБЛЬ ФАКТУР	235
Взаимодействие фактур друг с другом	235
Фактура в структуре книги	241
Принцип соответствия и принцип контра-	
ста	246

ЭВОЛЮЦИЯ КНИЖНЫХ ФАКТУР	259
Материалы	261
Обработка материалов	265
Перспективы	270
 Е. Б. АДАМОВ	
РИТМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА КНИГИ	275
ПОНЯТИЕ РИТМ. РИТМ В КНИГЕ	276
Природа ритма	276
Ритм в книге	283
КНИЖНЫЙ ТЕКСТ: МЕТР И РИТМ	289
Графика текста и смысл	290
Абзац — ритмический период	297
Акценты и паузы	301
Научный и художественный тексты	307
КНИГА В ДВИЖЕНИИ. АКТИВНО-ДИНАМИЧЕСКИЙ РИТМ	312
От страницы к странице	312
Разворот — метрическая единица	315
Границы движения	321
Включение инородных страниц	322
Членение книги	325
На пути — иллюстрации	327
ПАССИВНО-ДИНАМИЧЕСКИЙ РИТМ	334
Ритм формата	335
Шрифтовая полоса	338
Ритм в слове и надписи	341
Ритм в иллюстрациях	344
Ритм на обложке, переплете, форзаце и титульном листе	351
МАКЕТ КНИГИ И РИТМИЧЕСКАЯ СИСТЕМА	356
Ритм в издании «Пиковой дамы»	358
Ритм и стандартизированное оформление	370
ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА	379

ФОРМА КНИГИ

Существует довольно много определений книги в целом. В главном — она носитель, хранитель и передатчик информации, инструмент общественной коммуникации. Специалисты в области семиотики характеризуют ее как пространственную развертку текстовой и изобразительной информации, издатели — как завершённый целенаправленный труд, результат их работы с авторами и полиграфистами, художники — как специфическое произведение искусства. Читатель ищет в книге умного и интимного собеседника... Пожалуй, трудно перечислить все свойства этого удивительного одновременно предмета и явления.

Исторически сложившиеся потребности людей закреплять и распространять тексты вызвали к жизни уникальные формы прототипов книги и собственно книги. Это не были заимствованные у природы конструкции и материальные аналоги. Благодаря использованию несложно переработанных природных материалов, например глины, папируса, бересты, кожи, в предкнижной стадии еще сохранялась близость этого предмета к растительному и животному миру. Но бумага и книжные блоки, гравирование и печать — почти целиком порождение человеческого разума, плоды позднейшей интеллектуальной деятельности, вызванной новой общественной необходимостью искать и найти разнообразные каналы коммуникаций.

Человек не мог не создать книгу, и он ее создал в начале I века н. э. в форме кодекса, удобного для записей текстов.

Средневековье дало книгу-манускрипт в полном соответствии с современным понятием «книга». Позже общество поднялось на новую ступень культурного и технического развития, был сделан качественно новый шаг в духовной жизни, предмет книга стал активно управлять процессом мышления¹.

Будучи социальным, культурным и техническим феноменом, книга с трудом поддается анализу и исчерпывающему объяснению. Но все же нам мало принять книгу как феномен и жить лишь в покорности ее многочисленным «магическим» качествам.

Для осмысления книжной формы и воссоздания ее в каждом новом издании нам необходимо хорошо знать сложный механизм материальной конструкции, функциональной структуры и художественной композиции, управляющий ею как вещью и как почти одушевленным существом, которое посылает значимые сигналы читателю.

Всегда при сохранении своей материальной и конструктивной основы, формы кодекса, книга позволяла по-разному преподносить тот или иной характер информации, а иногда и одну и ту же информацию, но с различными целями. Она размещает в своем «теле» специальные средства, обеспечивающие удобство чтения, поиска, подчеркивания и выделения главного, соподчинения основного и вспомогательного. По воле дизайнера иногда книга передает даже интонации и, условно говоря, жесты повествователя. Вот эта ее гибкость, способность выполнять многие задачи в коммуникативном плане и дает ей ту удивительную жизнестойкость, существование в веках, как кажется, неисчерпаемые или не исчерпанные еще возможности выразительности и вариативности. Нам видится ее будущее долгим и светлым.

¹ Полно дает характеристику книги со стороны ее функциональных качеств и раскрывает книжную форму как продукт исторической эволюции В. Н. Ляхов в «Очерках теории искусства книги» (М., 1971).

Укажем на ряд свойств книги, которые активно влияют на ее форму, являются существенными для читателя и совсем не могут быть обойдены художником. Это социальные, функциональные, эргономические и эстетические свойства.

По социальным свойствам книга — коммуникативная система. Она осуществляет специфическую связь ученого, педагога, политика, писателя с большим числом людей. Как правило, она создается с четко поставленными целями, рассчитанным характером воздействия на читателя. Хорошая книга четко направлена на определенные читательские круги.

Книга способна ставить задачи, разрешать актуальные проблемы, обучать и воспитывать, регулировать отношения и развлекать. В наше время жизнь отдельного человека и общества трудно представить себе без книги. Само издание порождается социальными потребностями общества.

Общение с книгой реализуется часто множеством читателей, а информация, хранимая ею, может черпаться после ее появления на протяжении веков.

Функциональные свойства книги включают удобства передачи и распространения информации и запрограммированность характера пользования ею. Есть существенная разница между книгами учебными и научно-техническими, информационно-справочными и художественными. В одних изданиях главным содержанием является текст (книга), в других — изображения (альбом). Каждая функционально ориентированная книга моделирует специфичность общения с ней читателя.

Можно рассчитывать на длительную или краткую жизнь книги в связи с фундаментальным или нужным только сию минуту содержанием. Можно создать портативную и удобную для использования в любых условиях или настольную, кабинетную книгу, рассчитанную на работу с ней в кругу других изданий и ведение выписок и собственных записей.

Функциональная модель книги есть обобщенное представление о ее содержании и устройстве. Мы выражаем модель через ядро книги, включающее тек-

стовую и изобразительную информацию и пять функциональных комплексов. Первый—пространственная развертка информации, то есть размещение в системе и с использованием знаковой символики наборного шрифта со всеми его размерными и графическими вариантами и иллюстраций, по-разному связанных с текстом; второй—комплекс средств и структур внутреннего поиска и ориентации во всем объеме информации, включающий оглавление, рубрики, колон-тителы и колонцифры и др.; третий—внешняя информация и реклама, размещаемые во внешнем оформлении (обложка, суперобложка или переплет), обеспечивающие приглашение к чтению и побуждающие интерес к изучению темы и объекта изложения; четвертый—комплекс средств документального оснащения издания, в который входят титульный лист как «паспорт» книги, научный аппарат, включающий именной, предметный указатели, библиографию и пр.; и, наконец, пятый—комплекс материально-конструктивных составляющих (бумага и ткани, форматы и фальцовка, шитье и обработка блока и др.).

Функциональность книги находит отражение в ее структуре. Под структурой же книги следует понимать внутренне скоординированное множество компонентов (набор и верстка текста, рубрикация, начальные, рядовые и концевые страницы, иллюстрации и подписи к ним и многое другое), взаимосвязи которых дают книге возможность выступать как некоей цельности.

Книгу только тогда можно назвать подлинно книгой, когда она находится во взаимодействии с читателем, в действии. Вот она в руках или на столе; начались настройка глаз, чтение, мыслительные операции; пришли в движение страницы. Функционирование книги, прямая и обратная связь с читателем—главное ее предназначение, сущностное качество, реализация целевого замысла... Правильно и хорошо созданная книга действительно может моделировать деятельность читателя. Она с этой целью и создается: для определенного метода работы с ней, для определенной системы мышления, для определенной функциональной

деятельности человека: познавательной, воспитательной, эмоционально-творческой, справочно-поисковой и др.

К функциональным свойствам книги тесно примыкают эргономические, то есть те, что обеспечивают физически оптимальные условия пользования ею. Известный художник и теоретик искусства книги Ян Чихольд начинает одну из своих статей так: «Две постоянные величины правят пропорциями хорошо сделанной книги: рука и глаз. Здоровый глаз всегда удален от книжной страницы на две пяди¹, и все люди одинаково берут книгу в руки»². Пригнанность всей формы книги к способностям восприятия человеком несомной ею информации обеспечивает эффективность ее связи между источником и приемником знаний. Исходя из возможных положений книги по отношению к читателю (различных при чтении стоя, сидя за столом или держа книгу в руке), исследователи установили, что ее расстояние от глаз колеблется от 30—40 до 70 см. Гигиенисты отдают предпочтение расстоянию в 30 см. Если учесть, что поле зрения в оптимальных условиях по горизонтали охватывает угол в 60°, а по вертикали — в 45°, то размеры книги должны быть в развороте (две страницы) 34 см, а по высоте не более 24 см. Примерно в таких размерах разворотов и выпускаются книги.

Современные исследования визуального восприятия дали более полное представление о работе глаз. Работа человеческого глаза теснейшим образом связана с мозгом, мыслительными операциями, и видение неотделимо от мышления³.

К эргономическим свойствам относится и такое понятие, как удобочитаемость шрифтов, то есть их беспрепятственное считывание.

Сюда можно добавить необходимость при чтении перелистывать страницы без затруднений, приспособленность книги к транспортировке, хранению и предох-

¹ Пядь — старая русская мера длины, равная примерно 18 см.

² Чихольд Я. Облик книги М., 1980. С. 53.

³ Демидов В. Е. Как мы видим то, что видим. М., 1979

ранению от деформаций при случайных механических воздействиях и др.

К эстетическим свойствам книги относят вызывающие удовлетворение ее пропорции, гармонию частей и целого, выразительность структуры, проявляющиеся в стройной архитектонике, и образное звучание¹. Красота книги не абстрактна. Ее зависимость от социальных, функциональных и эргономических свойств несомненна.

В книге, как и во всяком произведении искусства, художник стремится к цельности. Цельность книги создается как интуитивно-чувственным путем, так и рациональным. Достичь такого художественного строя книги, где «все состоит из всего», где связи, отношения частей между собой и частей и целого закономерны, прочны, обусловлены, приятны,—это и значит достичь в ней гармонии.

О книге можно говорить, что она возникла как произведение искусства или высшей категории мастерства. Как мы отметили выше, в средние века книга обрела форму классическую, и с тех пор она осталась почти неизменной. Любопытен факт, что Ян Чихольд, новаторски и энергично вошедший в книжный дизайн 20—начала 30-х годов, пропагандировавший новую типографику и пересматривавший ряд традиций, в почтенном возрасте мастера, прошедшего все искушения, все же образцовой считал книгу средневековья. Ее эстетика заворожала Чихольда, а его тонкие исследования вывели создателей красивых книг на восстановление некоторых цеховых секретов.

Опыт работы художников над формой книги позволяет утверждать, что эта форма при сохранении

¹ Здесь можно напомнить, что В. А. Фаворский видел двуединство в книге: «...книга это мир и предмет; и культурные, архитектурные, графические и живописные моменты соединяются, с тем чтобы дать этот сложный синтез и тем самым ввести в сложный пространственный и временной мир литературного произведения, ввести его в наше комнатное пространство как вещь этого пространства, как оформленную шкатулку, как кирпич» (Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986. С. 96).

принципиальной основы удивительно подвижна, универсальна и активна. Старинные и традиционные принципы ее организации, формирования текста, его чтения, рубрикации, пагинации, размещения иллюстраций, внешнего оформления все еще живы, и надо сказать, что богатые возможности их еще не исчерпаны. Если думать постоянно о главном, о сущности традиционных методов, то их можно бесконечно обогащать в современной практике, используя новую технологию, новую технику и исходя из новых эстетических взглядов. Суть остается прежней, но приемы разнообразятся, обогащаются, получают новые оттенки, новые трактовки, и тем самым традиция живет, утверждается. Ее только надо в полной мере знать и понимать. Этому могут содействовать оставленные потомкам руководства мастеров и первоклассные памятники.

В полиграфии, оформлении, конструировании и иллюстрировании новаторство не должно противопоставляться традиционности. Оно возникает постоянно с изменениями социально-культурных потребностей людей. Например, последние десятилетия вызвали к жизни множество жанров фотоальбомов, различные компактные, но информативно емкие альбомы по искусству, сложноструктурные научно-популярные, научные и детские издания, которые рассчитаны на синтезирование читателем многослойно передаваемой информации, издания, соединенные с грамзаписью или рассчитанные на объемную, условно трехмерную передачу научной и производственной визуальной информации. Новые возможности приносят фотонабор и компьютеризация редакционно-издательского процесса.

Установившиеся типометрические системы, дающие канонические и модульные отмеры в кеглях шрифтов, отбивках, заверстках иллюстраций, претерпевают теперь изменения; они как бы потеряли устойчивость, а гибкость фотооптических изменений в плотности буквенных знаков, строк, пробелов между строчками и всей массой текста грозит удобочитаемости и константности ранее выбранных оптимально приемлемых форм. В умелых руках гибкость фотонаборных машин и лазерных принтеров может, конеч-

но, обогатить арсенал оформительских средств, дать ранее недоступную нюансировку в наборе и верстке. Но механически используемые уплотнения или растяжки ради чисто технических удобств принесут вред функциональной и эстетической сторонам книжной формы.

Мы иногда встречаемся с поверхностным и формальным подходом к оформлению книги, с оригинальничаньем, не имеющим оправдания, вызванным стремлением поразить читателей псевдоизобретением.

Профессиональные интересы требуют сейчас умело сочетать традиционное и новаторское в искусстве книги и твердо стоять на страже функционального и эстетически ценного.

Особое внимание обратим на взаимоотношения содержания и формы книги. Они не должны разделяться или противопоставляться. Их раздельное существование невозможно, их анализ в отрыве друг от друга недопустим.

Содержание не может быть бесформенным. Автор в рукописи дает закономерно связанную цепь идей, размышлений, доказательств, образов, логически членил свой текст, задает ему структуру, оснащает его сопроводительными и подсобными материалами — и все это элементы формы и заданная их соединенность в целом. Редактор, занимающийся смысловой и логической обработкой текста, подводит его к наиболее эффективным литературным формам для материализации в полиграфии и, наконец, в книжном организме.

Но и форма книги не может быть несодержательной. Примитивно представление о том, что можно рассматривать форму как некую емкость, наполняемую содержанием, или что нужно подстраивать форму под содержание. В «Библиотеке оформителя книги» преимущественно пойдет речь о содержательности книжной формы в целом и ее элементов.

В этой книге и в последующих выпусках «Библиотеки оформителя книги» читателю будет предложена разнообразная тематика, посвященная процессу формообразования изданий. Книжная форма будет в

центре внимания. Законы ее строения, ее зависимость от литературных произведений, ее связанность с функционированием книги, ее направленность на восприятие читателя будут рассмотрены с различных сторон и в различных проявлениях. Выразительность набора текста, фактурные свойства книги, ритмическая структура, композиция и конструкция книги, цвет и иллюстрации—все это будет описано и продемонстрировано для повышения культуры оформления изданий будущего.

Теперь следует уточнить, что мы понимаем под формой книги, к чему мы здесь так внимательно присматриваемся и в чем видим ее содержательность или содержание.

Форму книги составляют две группы элементов: материально-конструктивные и композиционные. Сначала рассмотрим материальное и конструктивное устройство книги. Книга всегда представляет собой блок, состоящий из прочно соединенных между собой бумажных тетрадей (или отдельных листов при бесшвейном скреплении), покрытый предохраняющим его переплетом или обложкой.

Перелистывая соединенные в корешке листы, мы следуем по страницам, встречаясь последовательно с разворотами соседствующих страниц, предстоящих читателю в едином поле, занятом текстом и иллюстрациями. Последовательность разворотов толстой или тонкой книги представляет собой известную протяженность, прерывистую экспозицию книжного пространства. Содержательность материально-конструктивных элементов проявляется в специфичной трактовке книжного пространства: оно протяженно, колеблется в величине в зависимости от объема книги и дискретно, так как просматривается от разворота к развороту.

Более сложными элементами материально-конструктивного пространства являются так называемые выкидки—сфальцованные вовнутрь, сдвоенные страницы, которые после разворачивания образуют большие плоскости.

Пространство материально-конструктивной осно-

вы книги обращено к читателю с учетом, как мы уже указывали выше, особенностей его зрения, возможностей держать книгу в руках, легко перелистывать ее. Легко и полно перелистывающиеся страницы или несколько скованные в корешке, тонкие, гибкие или плотные и упругие, белые или тонированные листы, матовая или лощеная бумага и др. могут быть подобраны и использованы не только как адекватные содержанию рукописи пластические материальные элементы, но и как средства выражения значимости, устойчивости, выверенности, демократичности, торжественности, комфортности, респектабельности издания. И это — их содержательные качества, которые создают для читателя условия включения в чтение и эмоционально окрашенную среду.

Протяженность и сменность разворотов естественно воспринимаются во времени, и следует отметить в форме книги ее временные качества, или временную протяженность.

Время — форма смены явлений; существовать во времени значит быть в форме последовательности явлений. Прежде всего мы зафиксируем время «физическое», не условное, так как надо передвигаться взором по довольно протяженному пространству. Значит, возникает еще одна категория, характеризующая форму книги, — движение. Время и движение в книге не могут быть равномерными. На страницах размещаются текст, знаки ориентации, изображения, и они делают путь по пространству книги сложным, а в связи с логической и смысловой неравномерностью содержания — не равномерным.

Пространственно-временные отношения книжной формы имеют свои закономерности, которые порождают связь и борьбу противоположностей: целостности и расчлененности, устойчивости и изменчивости, плоскостности и глубинности, статичности и динамичности, контрастности и нюансности и др.

Разрешение борьбы, или конфликтности, указанных противоположностей происходит в силу защиты единства, целостности книжной формы и неизбежно приводит к доминированию то одного, то другого

фактора в зависимости от искомой содержательности.

Доминирование определенных факторов делает форму характерной, подчиняя главному сопутствующее.

То же можно сказать и о другой группе элементов и средств организации книжной формы, которую мы назвали бы композиционной. Этими элементами и средствами по воле художников, художественных и технических редакторов, и, конечно же, при учете авторского и издательского замысла, создается система передачи читателю содержания книги. Психологами отмечено, что уже на первой стадии восприятия информация адресуется к эстетическому чувству. Создание эстетического визуального порядка есть главная проблема композиции.

Конфликт, доминирование и единство в книжной графике существуют одновременно. Конфликты визуальные и эстетические вызываются разнообразием размеров, направлений, масс, цвета, контрастов, ритма, фактур, масштабов, пространственных интервалов и многого другого, что относится к компонентам, составляющим форму книги. Конфликты, визуальное напряжение, разнообразие элементов формы стимулируют интерес у воспринимающего. Конфликты разрешаются путем соподчинения или доминирования одних элементов, явлений или средств другим в соответствии с избранной художником идеей или схемой. Это соподчинение может проявиться в визуальных схемах, основанных на градации, повторе кульминаций, повторе с вариациями, чередовании, симметричной и асимметричной уравновешенности, ритмической протяженности и др.

Упорядоченное размещение элементов книжной формы, подчиненное определенной мысли или схеме, обеспечивает достижение единства. Единство: собранность, постоянство, цельность или интегральность — основа основ композиции.

Все композиционные решения реализуются на плоскостях страниц и разворотов, а также обложек и переплетов. Плоскостная основа композиций удобна для размещения шрифта и плоскостных иллюстраций,

но должна преодолеваться художником в поисках возможностей показать предметы объемными и в пространстве. Здесь идет борьба плоского и иллюзорно-объемного, которая может быть разрешена на основе сохранения плоскости и выражения через нее пространства и объемов.

Изобразительные поверхности страниц и разворотов характеризуются размерами по высоте и ширине. Но важны скорее не размеры, а пропорции, то есть отношение ширины к высоте. В пропорциях форматов заключены потенциальные возможности закономерных членений, гармонические ряды, подобию и контрасты элементов, которые ведут к различным эстетическим выражениям. Избранные дизайнером размеры и пропорции страниц и разворотов—исходные данные для художественного конструирования. Форматы страниц и разворотов тесно связаны с форматами набора и иллюстраций.

Плоскости страниц и разворотов имеют свой характер. Они, как правило, лежат на объеме «кирпичика» книги, являясь лишь одной из шести его поверхностей. Естественно, они вступают в контакт с вертикально к ним примыкающими плоскостями, говорящими о толщине книги. Таким образом изобразительная поверхность обретает качество утверждения, подчеркивания плоскостности и становится объектом приложения творческих сил художника, решающего свои плоскостно-пространственные проблемы.

При решении эстетических проблем важно все: приемы размещения наборных шрифтов, соподчиненность пробелов, размещение и виды акцентов, виды иллюстраций.

Отношения композиционных элементов книжной формы очень важны в выражении ее содержания. Если эти отношения взяты мощно, то решение проблем содержания может подняться на громадную высоту и трактовать идеи сложнейшего порядка. Отношения, взятые вяло, невыразительно, дают малый художественный эффект. Итак, контакт с читателем через форму книги осуществляется при помощи особенностей и возможностей пластического языка.

Композиционные свойства и методы находятся в руках художника. Умело используя их, он формирует условия интеллектуального и эмоционального восприятия книги.

Материализация проекта оформления книги происходит в полиграфии, но нельзя рассматривать полиграфию только как послушную исполнительницу издательских замыслов. Она во всей совокупности возможностей машин и технологических процессов может быть рассматриваема создателями формы книги как специфичная техническая и художественная палитра.

Способов изготовления печатных форм очень много, и они предоставляют издателям все новые и новые возможности. Можно, например, применить фотонабор, исключивший гартовые литеры и изменивший многие представления о каноничности прежних наборных элементов.

Монтаж офсетных форм позволяет изменить геометрию размещения строк, дает большую свободу в верстке иллюстраций. В изготовлении форм иллюстраций применяют новейшие электронные и автоматические машины, цветodelение для офсетной печати осуществляется тончайшими приборами и методами. Верстка теперь возможна на дисплее с автоматической переборкой, правкой и пропуском ряда промежуточных корректурных процессов. Печать все более совершенствуется в качестве. Автоматизированы фальцовка, шитье, отделка блоков и вставка в переплет.

Изменились сорта и виды бумаг, переплетных тканей, изменились и краски.

Современное производство книг требует точной приладки, сочетаемости технических средств (машин, технологии) и материалов (бумаги, краски, переплетных материалов и др.). Эта связанность технологических процессов и материалов дает высокое качество изданий.

И вновь: в течение пяти веков, несмотря на множество открытий и новшеств в книжном производстве, устойчиво существует книга в своей традиционной внешней и внутренней форме. Парадоксальная

ситуация? Нет, доказательство жизнестойкости книжной формы, поразительно точно приспособившейся к выполнению своей роли. А почему же художники все еще ищут и ищут новые решения? Потому что содержание книги становится новым, меняются социальные потребности общества, его эстетические вкусы и привязанности. Потому что отыскивается в нюансировке композиций новый язык общения с новым читателем. Не всякий художник может управлять книжной формой. Только тот, кто свободно владеет всей палитрой материальных, технических и композиционных средств и способен провести анализ исходных идей, целей, текстов, выработать концепцию и подчинить ей все свои решения, придет к успешному результату.

Все наши рассуждения относятся к книге в целом. Мы на нее смотрели в обобщенном виде и стремились показать главные тенденции в формообразовании. Функциональные и эстетические требования, социальные и эргономические задачи в каждом конкретном издании адекватно выражаются и, если нужно, акцентируются художником. Это художник должен сконструировать форму книги как направленно работающий механизм и придать ему эстетическую ценность. При этом потребитель книги, читатель, становится объектом исследования проектировщика. Знание способностей и потребностей читателей делает работу художников осознанной и правильно ориентированной. Исследования содержания книги и ее читателя ведутся одновременно и продолжаются от стадии формирования проектного задания (художественный редактор) к стадии проектирования (художник), стадии исполнения оригиналов (художник, фотограф, график, картограф и др.) и, наконец, полиграфического воплощения. О таких подходах, о методике проектирования различных типов изданий мы намерены рассказать в одном из выпусков нашего нового цикла «Библиотеки оформителя книги».

Удачно организованная и эстетически ценная книга сама собой возникнуть не может. Ее проектирует художник. Для современного художника книги харак-

терно высокое профессиональное мастерство, основанное на понимании роли книги, гибкости и выразительности ее формы, знание множества возможностей организации материальных, конструктивных, технических и композиционных средств. Его роль в большой части изданий может быть особенно значимой: он становится активным сотрудником автора, соавтором в создании визуального содержания и формы альбомных, учебных, научно-популярных, справочно-информационных и других изданий.

За последние два десятилетия в советской издательской практике намечены и реализуются новые подходы к выбору тематики, к функциональной направленности, целевой установке и даже к работе над самим содержанием книг и альбомов, когда на первом этапе проектируется в реальной и оригинальной форме книги концепция подачи читателю только еще предполагаемого (ненаписанного) текста и изобразительных рядов. Эта концепция разрабатывается литературным редактором, с ней знакомят автора или группу авторов и как бы с двух концов ведут работу над оригиналами.

Особого внимания заслуживают роль иллюстратора художественной литературы и его творчество в книге. Практика и теория иллюстрирования решают сложные проблемы образной интерпретации литературных произведений в графике. Рассматриваются необходимость и возможности воплощения сюжета, степень стилистического соответствия иллюстрации поэтике писателя, ассоциативные подходы иллюстратора к тексту, глубина осмысления и оригинальность трактовки авторских идей.

Наряду с традиционными методами иллюстрирования, призывающими художника двигаться по тексту с пристальным вниманием к облику героев, специфике их характеров, к фабульным и сюжетным кульминациям и стремиться показать рассказанное с неизбежным, но деликатным дополнением авторских описаний и размышлений, ныне существуют и иные методы, особенно в книгах для взрослых. Возникли теории «свободного» прочтения и ассоциативного толкования или,

напротив, документального сопровождения текстов изображениями предметов материальной культуры, старинными гравюрами и другими подобными материалами. Новое в иллюстрировании пробило себе дорогу и нашло сторонников среди читателей.

Конечно, нельзя рассматривать всю художественную литературу обобщенно. Ее надо членить, например, на детскую, юношескую и литературу для взрослых, на массовую и направленную на локальные круги читателей, различать специфику классической и современной литературы и т. д. Дифференциация изданий художественной литературы идет по возрастным группам читателей, по читательским интересам, принципам распространения и др. И именно это должно сказаться на разрешении многих проблем связи иллюстраций с литературными текстами, приближенности или отдаленности от них. Это подскажет тематику, идейную направленность, художественный язык и общий строй цикла иллюстраций.

Но иллюстратор не свободен от других сторон книжной композиции. Его рисунки или гравюры должны войти органично в книгу: найти контакт с графикой набора, форматом полосы, плоскостным характером изобразительной поверхности страниц, ритмически завязать весь пространственный ряд книги. Иллюстрации, выполненные без учета особенностей книжной структуры, с трудом вмещаются в книгу.

Все сказанное может быть реализовано только художниками, имеющими высокий культурный уровень, специальную профессиональную подготовку и готовые погружаться в тему и содержание книги, как говорится, с головой.

Выпуская «Библиотеку оформителя книги», мы ставим целью совершенствовать мастерство молодых художников и студентов художественных вузов, общившихся к книжной графике, а также вести диалог с искусствоведами и любителями книги.

Е. Б. Адамов

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА НАБОРА

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НАБОРА

[illegible]

Набор, выразительным средствам которого посвящена данная работа,— важнейший элемент книжной формы. В исследованиях по искусству книги придается большое значение потенциальным возможностям книжной формы: облегчать (или затруднять—при несоответствии формы характеру и задачам издания) восприятие текста, по-разному организовывать этот процесс, повышать (или уменьшать) содержательность текста, активизировать воздействие издания на читателя [37]. Из этого следует, что необходимо целенаправленно создавать и эффективно использовать книжную форму вообще и выразительные средства набора в частности.

Сложное понятие «книжная форма» включает многие компоненты. Для использования всех ее возможностей нужно глубоко изучить эти компоненты, раскрыть их многогранные свойства.

Шрифт (в основном наборный) и материальная конструкция блока обеспечивают главную функцию книги—хранение и передачу информации. Поэтому в процессе совершенствования книжной формы одна из актуальных задач—глубже изучить выразительные средства набора, раскрыть их новые грани. Некоторые из этих средств используются при обычном техническом

редактировании и наборе книг. В частности, определенные начертания шрифта и его композиционные размещения, нешрифтовые наборные элементы применяются, согласно рекомендациям руководств по техническому редактированию, для набора различных по значимости видов текста [7, 48], а также для выделений в книге и оформления рубрики.

Всегда были и будут издания, для подготовки которых вполне достаточны эти традиционные представления о функциях, характере и особенностях выразительных средств набора. Автор предполагает, что читатели знакомы с устоявшимися правилами технического редактирования и оформления книги, которые применяются в большинстве случаев. Поэтому, чтобы не повторять известных истин, в число рассматриваемых примеров не войдут многие безупречные издания, для создания которых оказалось достаточно традиционных знаний об использовании выразительных средств набора. Внимание читателя будет обращено на примеры необычные, иногда в чем-то спорные, но полезные для расширения нашего представления о возможностях книжной формы, о способах активизации ее воздействия на читателя. В ряде случаев характер и целевое назначение книги, особенности текста требуют для своего наиболее эффективного, действенного воплощения нетрадиционного, активного применения выразительных средств набора. Это будет показано путем сравнения разных изданий одного и того же произведения.

Сложность работы над формой книги в том, что она, как было сказано выше, способна не только облегчать, но и затруднять восприятие текста.

Многообразные формы специальной литерату-

ры, ее многочисленные утилитарные задачи (обучение, выборочная информация, инструктаж и т. д.) обусловили специфическое освоение различных выразительных средств набора, которые облегчают усвоение, запоминание, поиск информации. Наборные полосы учебников для школы, справочников, энциклопедий часто содержат примеры оригинальных решений.

В то же время в изданиях общественно-политической, художественной и детской литературы наборная полоса чаще всего представляется нам сплошной, однородной. Традиционные выделения не нарушают общей «цветности» полосы. Можно было бы объяснить это спецификой данных видов литературы и не искать здесь новых форм активизации восприятия содержания. Однако в теоретических работах по книжному искусству справедливо обращается внимание на специальные, агитационно-пропагандистские задачи некоторых изданий общественно-политической и художественной литературы и настойчиво рекомендуется более активно использовать выразительные качества наборных средств [38]. Иногда жанровые особенности художественной литературы и специфические задачи изданий для детей делают целесообразным и необходимым введение в книгу особо выразительного набора. Опыт создания отдельных книг такого рода подтверждает это.

Шрифтовое воплощение текста в книге можно сравнить с театральной постановкой — и в том и в другом случае возможно несколько решений. Поэтому в последнее время стали применяться термины «режиссура издания», «режиссер книги». Один из главных инструментов такой режиссуры, как было сказано, — выразительные средства набора. С их помощью можно активно, доходчиво

воплотить в печатной форме авторский текст, акцентировать его идейную сущность, придать ему агитационный характер, усилить сатирическую или юмористическую сторону. В художественной литературе — дать желаемую трактовку некоторых сторон произведения, сделать более наглядными и убедительными отдельные детали и нюансы. В детской книге — обратить внимание на главное, внести элемент занимательности, порой — игры в шрифтовую часть, облегчить восприятие текста со сложной структурой, пробудить интерес к графической форме шрифта, возбудить желание самостоятельного чтения, нарушить утомительную подчас для начинающего читателя монотонность полосы набора и т. д.

Специальные издания художественной литературы (юбилейные, посвященные какому-либо событию и пр.) в ряде случаев смыкаются по своим целям с изданиями общественно-политической тематики и содержат много общего в специфике применения выразительных средств набора. Поэтому целесообразно объединить рассмотрение изданий политической и художественной (для взрослого читателя и детей) литературы в данной работе, и мы ограничим тему именно этими видами литературы.

Поскольку активизация книжной формы, и в частности наборных средств, — задача, которую теория еще только ставит перед практикой, подобрать совершенные во всех отношениях примеры было трудно. Таких книг очень мало и среди отечественных, и среди зарубежных изданий. Поэтому приведенные иллюстрации не всегда могут служить образцом полностью удачного решения всех наборных элементов. Однако для рассматриваемой темы и изучения путей поисков нового они представляют интерес. Примеры ак-

тивного использования выразительных средств набора нами взяты как из отечественных изданий, так и изданий социалистических стран. Ознакомление с этим, менее доступным читателю материалом также представляется ценным.

Оформителям книги полезно осознать возможности и цели активного применения выразительного набора, усвоить его многообразные средства. Этому и посвящена настоящая работа.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА НАБОРА И ВОЗМОЖНОСТИ ИХ ПРИМЕНЕНИЯ

Выразительность набора — понятие сложное, основанное на синтезе изобразительных средств шрифта, нешрифтовых наборных элементов, пробелов, различных композиционных построений набора, а также цвета, вводимого при печати. Шрифт и нешрифтовые наборные элементы могут быть воспроизведены в книге различными цветными красками или черной краской на цветных подкладках, а также способом выворотки. В искусстве книги различные типографские элементы объединяются в целостную наборную композицию. Выразительные качества наборных композиций — важнейшее средство формообразования книги. Практика книгопечатания показывает многообразие вариантов типографских наборных построений. Для раскрытия сущности интересующих нас средств набора необходимо остановиться на соответствующих качествах его компонентов.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КОМПОНЕНТОВ НАБОРА

Графические особенности шрифта, его художественная форма не раз останавливали на себе

внимание искусствоведов. Исторически сложившиеся характерные рисунки шрифтов несут на себе определенные стилевые и национальные признаки. Исследователи часто проводят аналогию между рисунками шрифтов и планами, фасадами, деталями и конструктивными особенностями архитектурных сооружений соответствующих эпох. В разновидностях рисунка наборных шрифтов нашли отражение техника, инструмент, с помощью которых выполнялся графический первоисточник шрифта, материал, на который он наносился. Таким образом, определенные группы шрифтов связаны с эпохой их создания, ее культурой, искусством, техникой и теми объектами, на которых шрифт писался, высекался, вырезался или создавался иными способами.

Помимо этого, форма букв способна сама по себе вызывать, в той или иной степени, ряд ассоциативных представлений. Характер шрифта и способ его компоновки наталкивают на мысль о статике или динамике. Например, курсивные и наклонные начертания во многих случаях выглядят более динамично, чем прямые. Светлым, жирным, полужирным начертанием шрифта может быть вызвано впечатление о его весомости («тяжести» или «легкости»). Насыщенность шрифта, обуславливаемая толщиной штрихов и плотностью рисунка букв, позволяет говорить о той или иной его «цветности» [65]. Нормальные, узкие и широкие начертания шрифта при определенных обстоятельствах связываются с понятиями о большей или меньшей стройности, устойчивости и пропорциональности.

Рисунок букв может восприниматься на бумажном листе как плоскостный или пространственный. Плоскими выглядят шрифты с одинаковой толщиной основных и соединительных

штрихов. В шрифтах, имеющих различную толщину основных и соединительных штрихов, тонкие штрихи кажутся более удаленными, и создается впечатление, что буква в целом обладает определенным объемом. В строчных буквах большинства гарнитур преобладают круглые и выступающие за линию строки элементы, благодаря чему строчные буквы менее строги, чем прописные, и более удобочитаемы при длительном чтении. Строчные буквы, будучи доведены по размеру очка до величины прописных, оказываются насыщеннее прописных.

Все названные выразительные средства ограничиваются ассортиментом наборного шрифта. Разнообразие рисунков шрифтов для книжных изданий отражено (ОСТ 29.31—77 и ОСТ 29.69—81) в 30 гарнитурах с русской графической основой. Даже при сравнительно небольшом числе гарнитур шрифта в нашем шрифтовом хозяйстве, например, каталогом ручных и машинных шрифтов (М., 1966) только для металлического набора предусматривается достаточно много кеглей и начертаний внутри каждой гарнитуры. В Литературной гарнитуре, в частности, 11 кеглей. Почти в каждом кегле шрифта содержатся прямое, курсивное, светлое, полужирное начертания, а в некоторых гарнитурах — жирное, широкое и узкое. Таким образом, в одной Литературной гарнитуре для ручного набора имеется свыше пятидесяти различных кеглей и начертаний шрифта. Если учесть, что оформитель книги отдельно использует строчные и прописные буквы, то эта цифра возрастет до 114. Избрав для оформления книги только одну Литературную гарнитуру, художник будет иметь достаточное многообразие выразительных средств шрифта, заключенных в его рисунке, размере и начертании.

За последние десятилетия в издательскую практику широко внедрился фотонабор. Для него активно разрабатываются модификации существующих гарнитур, а также новые гарнитуры в различных начертаниях и в кегельном диапазоне от 5 до 156 пунктов (см.: Фотонаборные шрифты: В 2 вып. М., 1983—1985).

Несмотря на то, что шрифты одной гарнитуры объединены общим характером рисунка, различные начертания делают их значительно, а порой и резко отличающимися друг от друга. Кроме того, прописные и строчные буквы, такие начертания, как прямое и курсивное, имеют и различное историческое происхождение.

Нешрифтовые наборные элементы состоят из наборного орнамента, декоративных геометрических фигур, всевозможных знаков, линеек.

Орнамент обладает многообразными выразительными качествами. Специфический характер рисунка имеет орнамент различных народов, эпох и стилей. С разными периодами истории книги разных народов связаны определенные, применяющиеся в оформлении книжные орнаменты. Это позволяет художнику орнаментальными средствами отразить время написания книги или черты эпохи, о которой идет речь в литературном произведении. Обычно с применением орнамента связывают стремление сделать вещь более красивой, но в истории книги орнамент почти всегда служил для деления ее частей, усиления рубрикации, указывал на различное значение частей. Нагруженные орнаментом, торжественные страницы свидетельствовали о начале книги или ее разделов.

Типографские линейки, рамки и другие нешрифтовые наборные элементы могут композиционно дополнять шрифтовые наборные постро-

ения, выполнять определенную функциональную роль в книжных композициях. Зачастую они уравнивают шрифтовые группы, придают законченность всей композиции или ее частям. Различные по кеглю и начертанию линейки, квадратики, кружки, треугольники и т. д. могут выделять, отделять или связывать по горизонтали и вертикали слова и строки текста и заголовков. Благодаря им можно создавать естественные паузы в восприятии текста или, наоборот, объединять слова и строки, акцентировать нужные места. Кроме того, эти элементы могут служить условными указателями, знаками, заменяющими некоторые виды заголовков.

В других случаях выразительные качества нешрифтовых наборных элементов дополняют, усиливают, подчеркивают выразительные средства шрифта, способствуют созданию специфической типографской иллюстративности наборных построений, не говоря уже о специально наборной графике — акцидентных формах, которые могут носить предметный характер, создавать условные изображения различных объектов, выражать определенные символы, идеи, настроения и т. д. [62].

Перечисленные наборные элементы объединяются в композиции при помощи различных пробельных материалов. Поэтому роль пробельных материалов очень велика.

Выразительным средством, вызывающим представление о гармонии и упорядоченности шрифтовых и орнаментальных наборных композиций, является ритм. В орнаментах под ритмом обычно подразумевается чередование в определенном порядке графических элементов, единичных или комбинированных. В шрифтовых построениях различие и сходство рисунков букв, чередование

основных и соединительных штрихов, пробелы между буквами, словами и строками, способы размещения слов и строк на странице также могут создавать определенный ритм с присущими ему выразительными функциональными эстетическими качествами [2].

Многие закономерности, открытые и обозначенные теорией композиции, находят воплощение в книжном наборе. Трудно преувеличить значение композиции книги. Достаточно сказать, что из одних и тех же наборных элементов всегда можно создать значительное число композиционных вариантов, удовлетворяющих определенным эстетическим и утилитарным требованиям. Однако такие композиции будут обладать различными выразительными свойствами, способными вызывать соответствующие ассоциации, по-разному нюансировать и доносить смысл, заключенный в набранном тексте.

При воспроизведении в печати наборных композиций, помимо традиционной черной краски, могут вводиться различные цвета как для печати наборных элементов, так и для тонирования фонов, подложек. Наборные элементы различной насыщенности («жирности», черноты) также создают эффект условного цвета и при печатании одной черной краской.

Цвет может применяться как активное средство, обогащающее выразительные качества наборных построений. Многокрасочная печать создает для этого необходимые условия. Цвет способен усиливать и дополнять перечисленные выше функциональные качества шрифта. Кроме того, он обладает собственными эффективными выразительными свойствами, оказывающими эмоциональное воздействие на зрителя-читателя. Эти свойства цвета не раз подчеркивались художника-

ми и искусствоведами, служили предметом специальных исследований. Помимо цвета наборных элементов и цвета фонов, на которых они печатаются, большое значение имеют цвет и фактура бумаги, применяемой в книге.

Перечисленные выразительные возможности набора могут быть по-новому осмыслены и использованы художником-конструктором книги, режиссером издания, для совершенствования и активизации воздействия книжной формы.

ИЗ ИСТОРИИ ПРИМЕНЕНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НАБОРА

За многие столетия развития книги, начиная от ее древних рукописных форм до наших дней, накопился обширный поучительный материал по использованию выразительных средств рукописного, а позже — наборного шрифта, его композиционных построений, а также цвета, с помощью которого в рукописной и печатной книге воспроизводился текст.

История применения выразительных средств рукописного шрифта и набора почти не изучена, поэтому мы считаем полезным привлечь к ней внимание художников книги. Остановимся здесь (в хронологическом порядке) на отдельных характерных явлениях.

Уже в древних египетских книгах, имевших форму свитка, как одно из выразительных качеств рисованных знаков письменности для выделения отдельных частей текста применялся цвет. В этом значении он перешел к грекам и римлянам. В латинской терминологии слово «рубрика» (от слова «ruber» — красный) означало «новый отдел», членение текста. Красным цветом писались значительные, важные слова.

Иногда красным цветом писали даты. Это весьма целесообразный прием при конструировании учебного текста. Выделенные на странице даты способствуют активному включению зрительной памяти, лучше усваиваются.

В средние века страницы рукописной книги часто писали шрифтами разного размера, начертания и цвета, что отвечало неравнозначности содержания текста. Знаки письменности выполняли не только функцию обозначения звуков речи, но и подчеркивали своими графическими свойствами значимость слов и фраз, способствовали интонационной нюансировке при чтении книг вслух. Страницы многих рукописных книг представляют собой пример сложной работы по выявлению особой важности отдельных моментов содержания выразительными средствами шрифта.

Интересно отметить стремление писцов к тому, чтобы рисунок шрифта соответствовал содержанию книги. Е. И. Кацпржак пишет по этому поводу: «Шрифты рукописных книг поражают разнообразием. Одни шрифты, особенно в церковных книгах, выдерживались в строгом стиле, другие, предназначенные для литературных произведений, отличались часто большой изысканностью, украшались добавочными росчерками, усиками и т. п.» [32. С. 44].

Для рукописной книги характерно также большое разнообразие композиционных и шрифтовых приемов, выделяющих части текста. Так, иногда писцы для дифференциации каких-то текстовых элементов разной значимости использовали своего рода «оборки» — один текст как бы «обирался» другим.

Такой способ компоновки отличается композиционной четкостью, обобранный шрифт хорошо выделяется на полосе.

Iohannes etiam hoc nomen interpretatur deus. Verum deus
est ethimologum et ille non est mei-superioris dei prae-
sertim hoc est terrarum notissima et aptissima in romani sup
et est viginti. Et in eo ipso loquitur cum reliis. Nomen su-
perioris dei non in talibus dicitur numeris ad quod est solus
indivisibilis non ascendit. Inter canonice et alia commenta
est hoc nomen viginti. B. utitur et iohannem hoc com-
pluribus non est.



Incipiunt ostēdes de ppe
v. cū apparatu dñi lo. an.

Dñs ep̃s seruus suo
 r̃u dei dñs filijs. dōdō
 rib⁹ ⁊ scolari⁹ vniuers⁹
 bononie morantib⁹ salu
 tes ⁊ aplicā bñdictione⁹.
 ¶ Nulla iuris sanctio
 q̃tūcūq; ad pp̃so digesta
 ē filio ad humane nature
 varietatē ⁊ machinatioē

[illegible]

lites et scabala 40. aut in B exordio voluma excusare mul
tiplicatione ostendit n volumu 369. prout et ceteris vli.
e. hic dices facies ostendit n voluma et libro a null 9. vli.
mis. et dicit q. pncipio autem necessaria e. ppter duo p
mo q. ius potest quicquid mutare certe et clare o
stium non sufficit ad casus emergentes ppter q. o. pntia
e declaratio pncipis. Sed q. d. q. ius ad malum nati
et sic facit. 369.

rius inopinabilis fuisse
 nec ab deſſio, lucida fue-
 nobile abſignat. attē
 go et pſcti q' uir alid
 adeo certū clarū ſtatū
 ſq' cauſe meriti q' ſi
 b' iuraſta poſtea meriti n
 pſcti dubiū tuocet. Quā
 ego ab adoleſcenti uiri p
 cluſis ab maſu ſenſualit
 hūana deſciat p quod mo
 ſu ſubſuſſorū ſero q' ipſo
 frequēter obrepit necēſſa-
 ria eſt ſupioris autoritas
 vt tam p dēterminatis
 oportune ſuffragiū rollat
 ambigua. lites auferat al
 tationes dirimat et ob-
 ſcura ſuſcitat p' q' cultio-
 nis pūdi ſarcuū extirpet

[illegible]

Описанный прием (обобран основной текст) использован в веймарском издании «Гамлета» Уильяма Шекспира (1928). Здесь небольшой по объему текст пьесы, расположенный ближе к центру каждого разворота страниц большого формата, обобран обширным дополнительным текстом, который воспроизведен шрифтом меньшего кегля.

В рукописной книге рационально решалась задача параллельного размещения одного и того же текста на двух языках. Так, например, в северонемецкой Псалтири между строками текста на латинском языке (крупный черный шрифт) писались строки на нижненемецком языке (красный шрифт меньшего размера). Читателю удобно было сравнивать и изучать оба варианта или же пользоваться только одним из них благодаря четкому разграничению размеров и цвета шрифта.

Сохранилось очень интересное указание V века по использованию цвета в рукописных книгах. Блаженный Иероним настойчиво рекомендует применять «разнообразие красок» в исторических хрониках, где последовательность царствований, сливающихся вследствие тесноты текста, могла бы различаться благодаря применению красного цвета [25. С. 48].

Эта древняя рекомендация перекликается с оформлением современного чешского школьного учебника по истории, отпечатанного в две краски с активным применением цветных плашек. Различные исторические периоды в книге оформлены своим цветом. Например, история Египта — желтым, Древней Греции — серо-голубым и т. д. Таким образом, некоторые приемы творческой работы со шрифтом в рукописной книге могут представлять интерес и для современного художника книги.



Размещение между строками латинского текста (черный крупный шрифт) строк на нижненемецком языке (красный шрифт меньшего размера)

Северонемецкая рукописная Псалтирь. Начало XV в. Веймар.
 Тюрингская библиотека

Во многих первопечатных книгах, так же как и в рукописных, важный текст активно выделяется увеличенным кеглем шрифта и красной краской. Особая компоновка текста на странице часто помогает разграничить его по значимости.

Известно, как трудно пользоваться многочисленными примечаниями в конце большого тома. Книга «Д. Н. Кардовский об искусстве» (М., 1960), например, снабжена примечаниями к шести главам, причем имеет до 150 примечаний к каждой главе, а их нумерация каждый раз начинается с единицы. Выборочный поиск нужного примечания очень затруднен. Как тут не вспомнить функциональное использование широких полей в руко-

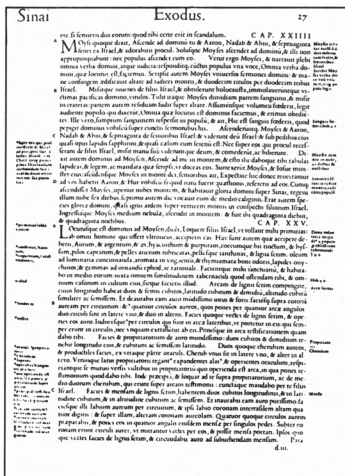


Справочные элементы в первопечатной книге вынесены на боковые поля

Евангелие. Москва. Анонимная типография, 1555—1560

писных и старопечатных книгах, где размещались различного рода указатели, ссылки, примечания и читатель не отсылался то и дело в конец увесистого тома. Современному конструктору книги полезно изучить опыт рационального расположения справочных текстов на полях: это облегчит читателю пользование книгой.

Однако технические условия создания печатных книг, сложность набора, стремление к убористости, требования, обусловленные особенностями беглого чтения большого массива текста, и другие причины — все это уменьшило многообразие используемых выразительных средств шрифта. Впоследствии такое ограничение вошло в



Размещение сносок и справочных текстов на полях
Библия. Париж. Издание Робера Этьенна Первого, 1532

норму, стало отвечать привычным представлениям и вкусам, распространилось на все виды изданий и элементы книжного текста.

В течение ряда веков, начиная с Николая Йенсона (печатник, работавший в Венеции между 1470 и 1480 годами), типографы утверждали эстетику однородной полосы набора, представляющей собой равномерный по цветовой насыщенности прямоугольник шрифта. Даже выделения, например курсив, не должны были нарушать общей цветности полосы набора.

Наряду с этой, ставшей доминирующей в Западной Европе тенденцией в ряде стран сохраняются и даже получают определенное развитие традиции активного использования выразительных средств набора. Так, славянская книга часто печаталась в две краски.

По этому поводу А. А. Сидоров пишет: «Характерная для старой русской, а также и славянской печати вообще двуцветность имела в своей первооснове не эстетическое или декоративное, а служебное, функциональное назначение... „Красные строки“ были наиболее важными, читались в первую очередь, требовали повышения голоса. С течением времени, и главным образом в славянской книге, получается обратное: красным печатается то, что не читается вслух. В книгах появляются во все большем числе напечатанные красным цветом указания на то, когда следует читать определенный текст, кто должен его произносить. Красная печать оказывается не больше, чем выделительным приемом... И наконец, печатник осознает чисто декоративную сторону двухцветности» [56. С. 34].

Печатание шрифта красной краской имело не только функционально оправданные цели. Белорусский первопечатник Франциск (Георгий) Ско-

рина использовал возможности эмоционального воздействия цвета, печатая красной краской текст мажорного, радостного содержания.

В русской книге XVII века красная печать служит декоративным элементом композиции страницы. Выделяются, например, красным цветом первые буквы слов, расположенных друг под другом. Иногда красные буквы окаймляют страницы. Верхние и нижние строки страницы также печатаются красным цветом. Сидоров считает, что это делалось не в угоду традиции, а для красоты. Со временем выразительные средства набора используются все реже.

В XIX веке в книгах почти повсюду стала преобладать однородная полоса набора. Теоретики наборного дела в конце XIX—первой четверти XX века стали щедро публиковать «рецепты» создания высококачественных книг. Это 15 типографских правил П. Реннера [47. С. 17—34], 64 правила искусства книги М. И. Щелкунова [77. С. 437—460] и др. Многие из этих правил были полезны в свое время. Они послужили также первоначальной основой возникшего позже технического редактирования.

В 20-е годы XX века четко обозначилось стремление к активному использованию выразительных средств набора. Художники книги 20-х годов оставили много примеров творческой работы с набором в различных изданиях. Особое внимание обращают на себя такие книги, как «Баски, быки, арабы» К. Эдшмида (М.; Л.: ГИЗ, 1929), необычайно остроумно сконструированная и оформленная художником Ф. Ш. Тагировым, «Слово предоставляется Кирсанову» (М.: ГИЗ, 1930) и поэма А. И. Безыменского «Комсомолия», задуманные и выполненные в новой художественно-образной трактовке С. Б. Телингатером. Ак-

тивно использовали выразительные средства набора художники А. Ган, Н. А. Седельников и др.

Появились важные теоретические положения А. А. Сидорова, стимулирующие активизацию набора (Практическая эстетика книги // Газетный и книжный мир. М., 1924. С. 164—165) [57]. В книгах для издательских и типографских работников М. Дмитриева [24. С. 45—47] и А. Соколова (см.: «Справочная книжка наборщика». Харьков, 1925) давались рекомендации, как использовать выразительные средства книжного набора. Убежденным сторонником активизации книжной формы выступал в своих теоретических статьях и в практике Л. М. Лисицкий [71].

Титул, шмуц-титул и другие детали книги могут быть набраны „по конструктивизму“ только в том случае, если часть текста брошюры выполнена таким же способом.

Плакат с лозунгами особенно годится для применения конструктивного набора.

Газетная, журнальная и плакатная реклама — обширное поле для конструктивизма.

Техника конструктивного набора не представляет для наборщика особых трудностей. Все дело в оригинальности замысла.

Составные части конструктивизма в наборе очень просты: шрифты, по возможности, одного характера, но разных кеглей и жирные линейки.

Расположение строк в конструктивном наборе самое свободное, но такое, чтобы они бросались читателю в глаза, чтобы их можно было легко прочесть.

В этом вся суть конструктивного набора.

170

Нельзя упускать из виду, при выделении отдельных слов или строк, известную целесообразность. Свобода композиции — это не значит свобода до безобразия.

Четкость и ясность

текста

на первом плане.

Всекие выкрутасы и ломаные линии только тогда будут уместны, если они не загораживают и не затемняют текста.

Текст прежде всего!

Остальное только элементы текста.

Конструктивизм отрицает в себе элементы искусства. С нашей точки зрения конструктивизм все же искусство! Правда, это не искусство старых классических форм, которое, конечно, со временем умрет, как умирает все старое, отжившее.

171

«Конструктивный» набор, акцентированный размерами шрифта и пробельным материалом

Соколов А. М. Справочная книжка наборщика. Харьков, 1925

С середины 60-х годов в литературе, посвященной искусству книги, вновь проявляется живой интерес к выразительным средствам набора. В частности, С. Б. Телингатер [61], В. Н. Ляхов [38] рассматривают этот вопрос с более четких методологических позиций, учитывая опыт развития советской книги.

Книжное искусство и его лучшие традиции не всегда развивались равномерно, по строго восходящей линии. Иногда для совершения очередного шага вперед бывает полезно вернуться к опыту даже далекого прошлого, заново его переосмыслить. Изучение истории искусства книги может помочь совершенствованию современной книжной формы.

ЦЕЛИ, СПОСОБЫ И ОБЛАСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НАБОРА В СОВРЕМЕННОЙ КНИГЕ

Выразительность, потенциально присущая наборным средствам, проявляется в интерпретации, построении определенного текста конкретного издания, и эффективность этого проявления зависит от многих факторов. Имеет значение выбор самих наборных средств, их сочетание, активность, взаимосвязь, подобие разных элементов или контрастность, частота и способ применения в одной книге, а главное — соответствие целям и характеру издания, особенностям содержания и форме литературного произведения. Необходимо учитывать специфику восприятия текста и выразительных средств набора определенной категорией читателей. В каждом случае своеобразно примененные и объединенные в одной книге или на одной странице разные компоненты набора образуют

синтез, обладающий своим, неповторимым качеством.

Наборное решение издания является формой, в которой воплощается текст, содержание произведения. Такая форма должна соответствовать содержанию, быть в определенной степени его производным, облегчать многоаспектное восприятие читателем текста, направлять это восприятие по задуманному режиссером издания плану, организовывать процесс чтения. В то же время выразительные средства набора как часть книжной формы обогащают издание некоторой дополнительной содержательностью.

А. А. Сидоров так выразил свое отношение к роли наборных средств в организации процесса чтения: «Поскольку искусство, всякое, есть прежде всего творческая организация любого процесса, то и чтение может (и должно) нуждаться в такой организации. Под искусством чтения... будем подразумевать... умение особо верно извлекать все, что может дать содержание книги. Здесь надо, конечно, не только знать, что означают слова. В любой статье, в любой книге, какого бы она ни была содержания, есть места более и менее нужные, больше или меньше ценные мысли, образы, слова... Спасение придет со стороны читателя, которому, конечно, поможет делатель книги. Читатель научится чтению, т. е. приобретет умение в доступное ему время „пробежать“ книгу, не потеряв ничего ценного в том, что в ней есть. Художник книги сумеет обратить его внимание на то, что никоим образом нельзя опустить» [57. С. 26]. И в другом месте Сидоров развивает эту мысль: «Книга как таковая должна откликаться на нужды читателя в том пункте, о котором уже шла речь: найти средство для задержания его внимания на наиболее существенном месте, если

вообще оно является желательным... Так, важные слова могут быть напечатаны вразбивку, курсивом, иным шрифтом... Все это достижимо чисто типографским путем. Несколько дальше уводят нас иные приемы. Сравнительно недавно в некоторых местах Европы, преимущественно во Франции, весьма увлекались возможностью отклика с типографской стороны на содержание текста также и другим способом. Так, вполне серьезно было предложено при описании того, как, например, входит на лестницу герой повествования, печатать это место строчками неравной длины, которые бы своим внешним видом вызвали в читателе представление о подъеме по ступеням. Можно также чисто типографски передать впечатление морской качки или скачки с препятствиями — стоит только „вырвать буквы слов из-под тирании прямой строки“» [57. С. 28].

В высказываниях Сидорова речь идет не только и не столько о задачах обычного технического редактирования, сколько об активном использовании для организации процесса чтения многообразных выразительных средств набора. Для нас очень важно отметить новый, необычный с точки зрения устоявшихся правил подход к задачам книжного набора теоретиков и практиков искусства книги.

Эль Лисицкий, например, своей главной целью считал разработку таких методов оформления, которые повышали бы полезное действие книги. По его мнению, художник-полиграфист должен не украшать книгу, а конструировать ее. «Я считаю,— писал он,— что мысли, которые мы пьем из книги глазами, мы должны влить через все формы, глазами воспринимаемые. Буквы, знаки препинания, вносящие порядок в мысли, должны быть учтены, но, кроме этого, бег строк

сходится у каких-то сконденсированных мыслей, их и для глаза нужно сконденсировать» [71. С. 154].

Лисицкий считал, что форма типографского шрифта придает слову различные смысловые оттенки. Исходя из этого, мы можем соответствующим образом интерпретировать текст средствами набора.

С высказываниями Эль Лисицкого перекликаются мысли художника плаката В. Б. Корецкого: «Текст должен быть красноречивым. Трудно, например, представить себе хорошего оратора, произносящего речь в одном тоне, без оттенков. Опытный оратор обогащает свою речь интонациями, „нажимая“ на ударные слова и фразы, приглашая образы, подготавливающие и связывающие главные мысли. Надпись в плакате — вспомним Маяковского — должна „говорить“ со зрителем, поэтому художник не только вправе, но и обязан разнообразить ее формы» [33. С. 14].

В. В. Маяковский в письме из Парижа к Л. Ю. Брик (12 ноября 1928 года) уделяет внимание шрифтовому набору рекламных текстов в издании своего собрания сочинений. Он пишет: «...если тебе попался для корректуры том с лозунгами и рекламками, пообсуди с Осей, как бы эти рекламки лучше печатать — бессмысленно же их дуть стихотворным шрифтом! Может, заглавным, афишным по целой странице? Обдумайте, пожалуйста» (Новое о Маяковском // Литературное наследство. М., 1958. Т. 65. С. 170). Эти очень важные высказывания подтверждают желательность и необходимость в ряде случаев активизировать набор.

Художественному конструированию книги, проблеме акцентировки элементов текста средствами шрифта, изобразительности шрифтовых

композиций, усилению агитационно-пропагандистского воздействия наборных построений уделял большое внимание В. Н. Ляхов [38].

Согласившись с логикой приведенных общих теоретических высказываний, необходимо выявить и дифференцированно рассмотреть разновидности существующих и возможных способов применения выразительных средств набора, попытаться их классифицировать.

Тематические, жанровые, структурные отличия текста, задачи издания обуславливают отбор и синтез разных выразительных средств набора, формирование своеобразных их типов, которые бы соответствовали тем или иным видам литературы, характеру произведений, целям издания.

В основу классификации можно положить прежде всего особенности решаемой с помощью набора задачи, а затем в пределах основных типов дифференцировать выразительные средства в зависимости от того, каким образом, в каких видах литературы, в каких элементах книги и какие именно средства набора применяются. Эта классификация будет до некоторой степени условной, так как одни и те же средства в конкретном издании иногда могут использоваться с несколькими целями.

Две главные задачи решаются с помощью выразительных средств набора:

1. Функциональная — облегчает пользование книгой, поиск, усвоение и запоминание информации, повышает «коэффициент полезного действия» книги, совершенствование ее как «приспособления для чтения». Эта задача решается с помощью такого, по выражению В. А. Фаворского, «пространственного изображения» текста [65. С. 60] средствами набора, которое можно назвать *функциональным конструированием*. При фун-

кциональном конструировании текста в ряде случаев используются не только привычные средства выделения (курсивное, полужирное начертание, разрядка, втяжка), но и все описанные выше выразительные — графические и композиционные — средства набора. Они могут служить различным целям выделения, разделения, акцентировки или, наоборот, обозначения подчиненной роли того или иного текста. Число и характер этих средств в книге зависит от особенностей, структуры, сложности и задач текстового сообщения. Функциональное конструирование особенно эффективно в учебной, справочной и иных видах познавательной литературы, а также в некоторых общественно-политических изданиях. Отдельные аспекты функционального конструирования, несомненно, приложимы к изданиям художественной литературы (для взрослых и детей), на чем последовательно настаивал В. А. Фаворский [65]. Особенности функционального конструирования будут в дальнейшем освещены на примерах различных изданий.

2. Трактовка художественного произведения, выявление нюансов его содержания и формы, как бы художественное «прочтение» произведения средствами набора, своеобразная «режиссура» издания. Такое «пространственное изображение» текста мы вправе называть *художественной интерпретацией*. Эта задача, в той или иной мере, может решаться в отдельных изданиях художественной литературы, в так называемых изданиях агитационно-пропагандистского плана воздействия [1], в отдельных элементах книг.

Понятие «художественная интерпретация» заслуживает более подробного рассмотрения по двум причинам. Во-первых, оно менее изучено, чем функциональное конструирование, а во-

вторых, художественная интерпретация текста применяется в тех видах литературы, которым посвящена данная работа.

Художественная интерпретация текста средствами набора возникла из стремления сделать печатный текст более выразительным. Б. Шоу говорил, что «есть пятьдесят способов сказать слово „да“ и пятьсот способов сказать слово „нет“, а для того, чтобы написать эти слова, есть только один способ». Однако набрать слово можно также пятьюстами способами.

Желание придать напечатанному слову некоторые качества слова, звучащего при художественном чтении,—одна из побудительных причин поисков возможностей интонационно-ритмической звуковой интерпретации текста средствами набора. Преимущества звучащего слова по сравнению со словом написанным или напечатанным неоднократно подчеркивались педагогами, писателями, критиками. Все это не должно создавать впечатления тщетности усилий оформителей книги, а наоборот, в нужных случаях стимулировать поиски художественной интерпретации текста средствами набора.

В. А. Каверин, рассказывая о том, как он любил в детстве слушать образные пересказы книг братом, отмечает: «Это слушанье, эта пора „до чтения“ странным образом повлияла на меня, зародив сомнение в необходимости книги. Без особенной охоты я учился читать. Зачем мне этот скучный продолговато-прямоугольный предмет, в котором живые звучащие слова распадаются на беззвучные знаки?» [30. С. 155]. Воздействие печатного и звучащего слова сравнивает исследователь литературного чтения М. А. Рыбникова: «Говоря широко, влияние живого слова на слушателя сильнее, чем влияние печатного текста на

читателя. При условии, если чтец или рассказчик доносит до слушателя тему и идею произведения, если верно он передает тон и стиль произведения, его эмоциональную окраску, такое слуховое восприятие текста всегда сильнее, чем чтение по книге одними глазами. Слово живет в звуках голоса, в этом его природа...» [54. С. 143].

Печатный текст, книжная форма, несомненно, имеют и свои преимущества, например возможность изменять темп чтения, возвращаться к прочитанному, давать свою трактовку некоторым особенностям текста (отличную от трактовки чтеца).

Рисунок, начертание, размер, композиция и цвет типографского шрифта могут передавать своим специфическим графическим языком некоторые интонационные и динамические оттенки художественного чтения. Интересно отметить, что режиссер С. И. Юткевич в кинофильме «Сюжет для небольшого рассказа» применил напечатанные типографским способом «кричащие» слова газетной вырезки: «Умрет под забором». Увеличивая фразу и отдельные слова до размеров широкого экрана, он заставил их «кричать» в тишине еще оглушительнее, чем это сделал бы голос диктора. Кинематограф часто пользуется выразительной интерпретацией текста в титрах, привнося в шрифт движение, используя наплыв и другие динамические приемы.

Можно провести очень условную аналогию между выразительными возможностями голоса чтеца и выразительными средствами шрифта. Например, усилению звука, громкости голоса соответствует увеличение кегля шрифта, тембру голоса — «цветность», рисунок (гарнитура) шрифта, регистру звучания (высоте) — начертания от жирного до светлого, интонации — своеобразие

рисунка шрифта разных гарнитур, курсивное, прямое, наклонное начертания и их сочетания. Необходимый ритм чтения и паузы может формироваться в наборных композициях с помощью пробельных материалов.

Очень важно, что при художественной интерпретации текста средствами набора возникают специфические качества, которым нельзя найти аналогий в художественном чтении и которые имеют свои преимущества. Порой, набирая текст, можно одновременно проиллюстрировать его тем же набором. Например, если это текст телеграммы, его можно набрать шрифтом, похожим на телеграфный (прописные буквы Машинописной гарнитуры), и линейками обрисовать полосы бумаги. Иллюстрационно можно воспроизводить текст вывесок, табличек (вспомним романы И. Ильфа и Е. Петрова), объявлений, афиш, приказов, протоколов, визитных карточек, отрывков из произведений печати и т. д. Все эти элементы могут подаваться как репродукции подлинных документов или же приводиться пародийно как сатирическая стилизация соответствующих жанров и форм. Особенно успешно этот прием может быть использован для набора художественных произведений особого жанра, в которых широко применяются какие-либо документальные материалы, а также для набора юмористических и различных детских книг. Введение цвета способно еще больше активизировать указанные свойства набора.

Определенной компоновкой можно придать шрифтовому построению своеобразный динамический характер. Такими приемами часто пользуются в рекламе и плакате, чтобы подчеркнуть динамику, заложенную в содержании текстового сообщения. Подобная интерпретация может быть

применена в агитационно-пропагандистских изданиях.

Подводя итог сказанному, следует выделить и обозначить отдельные способы применения выразительных средств набора в процессе художественной интерпретации текста:

1. *Звуковая интерпретация.* Она как бы усиливает или уменьшает «громкость», силу звучания отдельных слов, фраз, отрывков текста, иногда подчеркивает описание того или иного звучания в тексте.

2. *Тембровая интерпретация.* Вызывает некоторые ассоциации с соответствующими характеристиками голоса.

3. *Динамическая и ритмическая интерпретация.* Влияет на время и ритм чтения, а также подчеркивает энергию, динамику и ритм, заключенные в содержании текста.

4. *Иллюстрационная интерпретация.* Состоит в иллюстрировании наборными средствами содержания, заключенного в набираемом тексте.

5. *Документальная интерпретация.* Изображает как бы подлинную форму документа, текст которого приводится в книге. Может применяться и как иллюстрационная интерпретация в прямом и пародийном смысле.

6. *Интонационная интерпретация.* Сочетает звуковой, ритмический и динамический способы художественной интерпретации.

Выразительные наборные средства активно используются на многих страницах книги или только в отдельных элементах. Чаще всего применение необычных способов набора оправдано в различных вступительных текстах (вводных текстах, особо оформленных эпиграфах, посвящениях), титульных листах, системе рубрикации, ил-

люстрации, а также в специальных текстах, заключающих книгу.

Значение наборных композиций в искусстве книги наглядно подтверждается многочисленными образцами учебных заданий и конкурсов шрифтового оформления элементов какой-либо книги (обложки, титула, начальной и рядовых полос, рубрики). Такие конкурсы проводятся Лейпцигской высшей школой графики и редакцией журнала «Папир унд Друк» в ГДР.

Глубокое понимание возможностей выразительных средств шрифта подтвердил специальный конкурс на оформление высказывания (цитаты) В. И. Ленина, учрежденный на Международной выставке искусства книги 1971 года в Лейпциге. Конкурсом предусматривалось наиболее выразительное оформление страницы книги с использованием технических или иных средств и современных изобразительных возможностей: наборных (рисованных) шрифтов, цветовых акцентов, а также иных выделений, различных композиционных вариантов, применяемых для достижения искомой читабельности текста и его эстетической выразительности. Художники уделяли внимание выразительным средствам шрифта и на последующих конкурсах, которые проводятся в Лейпциге через каждые 5 лет. В 1982 году, например, было создано много интересных шрифтовых работ, посвященных Карлу Марксу.

Наиболее активно выразительные средства набора во все периоды истории печатной книги использовались в титульных элементах книги и рубрики. Английский теоретик и практик искусства книги Стэнли Морисон объяснил такую активность оформителей в работе над титульным листом тем, что титульные элементы служат скорее для краткой информации, чем для продол-

жительного чтения, и меньше зависят от условностей, связанных с удобочитаемостью и удобством набора, чем текстовые страницы. Поэтому они открывают широкие возможности для оформления. Стэнли Морисон утверждает даже, что именно поэтому история книжного искусства в большей части является историей титульной страницы. Выразительные средства набора и были замечены прежде всего при анализе оформления титульных листов и рубрик [11].

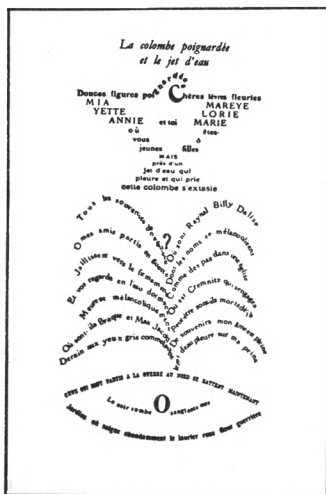
Таким образом, характер и активность использования наборных средств диктуются также местом расположения того или иного набора в книге, тем, к какому элементу издания относится данный набор.

До сих пор речь шла об использовании выразительных средств набора, и в частности наборной композиции, для интерпретации существующего, уже написанного текста. Между тем наблюдаются случаи, когда писатель, поэт создает произведение в расчете на определенную его визуальную композицию, шрифтовую подачу. К такого рода произведениям художественной литературы относятся и фигурные стихи. Уже начиная с древних времен поэтов привлекала возможность каких-то соответствий и связей формы написания, компоновки на странице стиха с его темой и содержанием.

Как известно, наиболее древние формы письма — рисуночные. В Древней Греции существовали так называемые фигурные стихи. До наших дней сохранились три таких стиха. Их общая форма, в которую вписываются строки, отвечает соответственно форме секиры, яйца и крыльев. Стремление к созданию фигурных стихов не иссякло и в средние века. В Западной Европе были довольно широко распространены стихи в

форме геометрических фигур, а также креста, вазы, сердца, пальмы, башни. Фигурные стихи часто создавали русские поэты XVII—XVIII веков. Примером может служить стихотворение Симеона Полоцкого, рисующее строками форму сердца.

У А. С. Пушкина вызвали восторг стихи Ш. Нодье, описывающие лестницу и расположенные в форме лестницы. Сочиняли фигурные стихи поэты А. Н. Апухтин, И. С. Рукавишников, В. Я. Брюсов. Известен своими фигурными стихами французский поэт Гийом Аполлинер. Этим опытам уделял внимание С. И. Кирсанов, ими занимается А. А. Вознесенский. Он говорит, что



Фигурный стих Гийома Аполлинера, выполненный средствами наборного шрифта

Аполлинер Г. Избранная лирика. М., 1985, художник Г. М. Берштейн

поэт мыслит образами. И, не оформясь еще в слова, в сознании поэта возникают изобразы стиха. По словам В. Б. Шкловского, А. А. Блок признавался, что перед тем, как написать стихи, он видит «звуковые пятна».

В восточной поэзии, в частности японской, важное значение имеет то, как расположены стихи и какой тушью они начертаны. Отсюда — неудачи в переводе на русский язык японских танок, так как при этом исчезает начертание, картинность стиха. В то же время в вышедшей в 1967 году книге У. Уитмена художник К. Охамото осуществил графическое переложение стихов поэта, то есть художественно интерпретировал их. Вознесенский отмечает, что текст в таком переложении оживает, как произведение живописи¹. Время от времени выпускаются издания художественной (в том числе детской) литературы, в которых используются принципы композиционного построения фигурных стихов.

В сознательном, целенаправленном использовании авторами всех выразительных средств набора заложены большие резервы активизации формы книги.

Изложенные в этом разделе общие положения необходимо подтвердить современным опытом использования выразительных средств в различных по содержанию изданиях. Мы не можем рекомендовать художникам-конструкторам книги какие-то рецепты, правила, как применять выразительные средства набора. Это — область творчества. В ней органически сочетаются логические и эмоциональные начала, обеспечивающие формирование книги как удобного приспособления для чтения и

¹ Вознесенский А. А. Опыты стихов-рисунков // Наука и жизнь 1968 № 9.

гармонического, цельного произведения книжного искусства. Каждое новое издание требует к себе нового подхода, оригинального наборного решения, специфического пространственного воплощения литературного произведения. Тем не менее важным средством совершенствования творческой квалификации художника являются анализ и освоение практических достижений, отбор «золотых крупиц», рассеянных в массе выходящих изданий.

Анализу изданий общественно-политической тематики, художественной литературы и изданий для детей и посвящен следующий раздел.

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НАБОРА

Одна из важных задач, обуславливающих активное использование выразительных средств набора в некоторых изданиях художественной литературы,—повышение агитационно-пропагандистского воздействия книги в целом или отдельных ее элементов. Для художника, работающего над художественным конструированием и оформлением таких книг, полезно ознакомиться с опытом применения выразительных средств набора в общественно-политических изданиях, где это наиболее актуально. Для оформителей политической книги, в свою очередь, интересен опыт активизации воздействия на читателя изданий художественной литературы.

ИЗДАНИЯ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Понятие «политическое издание» сейчас охватывает многие виды литературы, о чем свидетельствует тематическое разнообразие планов изда-

тельств политической литературы. Кроме того, почти в каждом издательстве можно найти книги, целевое назначение которых, характер оформления и иллюстрирования, определенное агитационно-пропагандистское звучание всего ансамбля сближает их с политическими изданиями. К примерам такого рода можно было бы отнести, в частности, некоторые книги издательств художественной и детской литературы — юбилейное, посвященное столетию со дня рождения В. И. Ленина издание поэмы В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», книгу для детей Л. С. Савельева «Часы и карта Октября» и многие другие. В названных изданиях агитационно-пропагандистское, политическое звучание усилено, в частности, использованием выразительных средств набора.

В политических изданиях, в свою очередь, можно применять различные наборные средства для художественной интерпретации текста. Больше того, разнообразие задач зачастую сближает общественно-политическую литературу с литературой научной, учебной, научно-популярной, справочной и других видов, где образные средства набора могут быть также успешно использованы для функционального конструирования книги.

Активизация выразительных средств набора может быть вызвана специальными целями. Актуальной проблемой наряду с созданием универсальных изданий политической литературы является целевая дифференциация политических книг. Такая дифференциация может обусловить специфическую режиссуру, введение иллюстраций, дополнительного текстового материала, активное применение выразительных средств набора во многих видах политических изданий.

Советское книгоиздание имеет ценный опыт подготовки универсальных изданий научного типа — трудов основоположников марксизма-ленинизма, где продуманно и успешно используются обычные средства технического редактирования. Лучший пример тому — издание Полного собрания сочинений В. И. Ленина.

Специальные задачи требуют расширения и активизации применения выразительных средств набора, выходящего за рамки приемов традиционного технического редактирования. Очень ценен опыт многообразного использования графических и шрифтовых средств в книге В. И. Ленина «Философские тетради» (Киев: Политиздат Украины,

134

В. И. ЛЕНИН

«Дія не містить у собі... взагалі нічого, що не міститься в причині...» (226) 1671) und *umgekehrt*... *

Причина і наслідок, ерго, лише моменти всевітньої взаємозалежності, зв'язку (універсального), взаємозв'язання подій, лише ланки в ланцюгу розвитку матерії.

NB:

«Одна і та сама річ в одному випадку причиною, в другому — дією, там — як своєрідна стійкість, тут — як повладність або визначення в деякому іншому» (227) 1678).

NB

Всесвітність і всеосяйний характер світового зв'язку, лише однобічно, уривчасто і неповно вираженого каузальності.

«Тут же можна зауважити ще те, що, оскільки допускається відношення причини і дії, хоч би і не у власному розумінні, дія не може бути більшою, ніж причина; бо дія є не що інше, як прояв причини».

І далі про історію. В ній, мовляв, прийнято анекдоти наводити як маленькі «причини» великих подій — на ділі це лише *приоди* лише *äußere Erregung* **, «в яких внутрішній дух події міг би і не мати потреби» (230) 1681). «Цей історичний явище у стилі арабесок, що за ним лягає-небудь великий образ виступає на кшталт стелі, являє собою через це, звичайно, дотепне, але дуже поверхове трактування історії» (ib.).

Цей «внутрішній дух» — пор. Пахонян ** — є ідеалістична, містична, але дуже глибоко вказівка на історичні причини подій. Гегель відводить цілому іс-

* — і мовляв... Ред.
** — зовнішній збудження. Ред.

ВСТРІЧ КНИЖИ ФЕЙЕРБАХА «ЛЕКЦІЇ ПРО СУТЬ РЕЛІГІЇ» 49

світу, гармонія причин і наслідків, взагалі тої взаємності зв'язку, в якому все в природі існує і діє» (161) 1630).

...«У нас немає ніякої підстави гадати, що якимось чином мала більше чуттів або органів, вона ніяк не могла б мати більше властивостей або речей природи. Їх не більше в зовнішньому світі, в неорганічній природі, ніж в органічній. У людини якраз стільки чуттів, скільки саме потрібно, щоб сприймати світ у його цілісності, в його сукупності» (163) 1632—633).

Якби людина мала більше чуттів, чи відчувала б вона більше речей у світі?
Ні.

важливе проти втисцизму **

168 (1636—637) — Проти Лібіха за фрази про «безконечну (бога) мудрість»... [Фейербах і природознавство!]

NB Пор. нині Мах і Іс' **]

174—175—178 1642—645) — Натура (природа) = республіканство; бог = монарх. [Це не раз у Фейербаха!]

188—190 1633—651) — Бог був патріархальним монархом, а тепер він конституційний монарх: править, але за законами.
Звідки з'явився *dyz* (Geist)? — питають теїсти *ateisti* (196) 1661). Вони мають про природу надто презирливе (*despecterliche*; 196), про дух надто високе уявлення (*zu hohe, zu vornehme* (!) Vorstellung *).

З натури просто не повиним і *Regierungsth's* **, (197) 1662).
«Адже дух розвивається разом з тілом, з чуттями... він зв'язаний з чуттями... звідки черп, звідки мовок, звідки ж і дух; звідки орган, звідки ж і його функція» (197) 1662); пор. вище (197) *дух у голові*).

NB
(пор.
Дігген *)

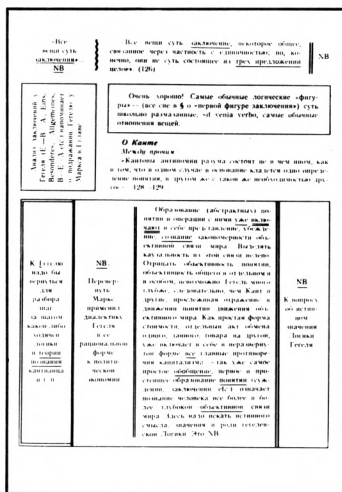
дотепно!

* — надто високо, надто багаторазово (!) уявлення. Ред.
** — статевого роздільності. Ред.

Использование сложной системы выразительных средств набора
Ленин В. И. Философские тетради Киев, 1980

1980). Наборными средствами успешно переданы особенности построения рукописи В. И. Ленина и характер всех использованных им способов дифференциации и графической характеристики текстовых элементов. Получилось совершенно необычное по структуре набора издание, которое заслуживает самого тщательного изучения и является очень ценным материалом при разработке принципов использования выразительных средств набора.

Внимательно используя авторские акцентировки, художник-конструктор книги может помочь читателю лучше разобраться в характере текста, степени важности отдельных положений, в их



Воспроизведение наборными средствами страницы рукописного текста конспекта В. И. Ленина книги Гегеля «Наука логики»

Ленин В. И. Конспект книги Гегеля «Наука логики». Рекламный
оттиск отдельного разворота, художник Г. А. Клодт

взаимосвязях, противоречиях, в авторском отношении к цитируемому материалу и т. д. Индивидуальные композиционные и графические особенности каждой страницы способны сильнее воздействовать на зрительную память читателя, чем однородные полосы набора. Изучение структуры издания «Философских тетрадей» расширяет наши представления и о возможностях художественного конструирования особого вида учебной и политической литературы — конспектов, которые, как известно, являются важной формой учебных изданий в вузах.

Убедительно воспроизвел с помощью Литературной гарнитуры художник Г. А. Клодт рукописный текст из конспекта В. И. Ленина книги Гегеля «Наука логики». Здесь на странице отдельные фразы заключены в рамки, выделены вертикальными линейками разного начертания; одно предложение расположено вертикально, отдельные слова подчеркнуты линейками (одинарными и двойными).

При таком характере работы автора над рукописью, когда шрифтовые композиции становятся послушным инструментом зрительной интерпретации текста, активизируется восприятие произведения читателем, повышается содержательность текста, лучше усваивается и запоминается материал, регулируется и направляется процесс изучения книги.

В активном композиционном и шрифтовом оформлении материала таятся потенциальные возможности функционального конструирования различных видов познавательной литературы.

Выше речь шла о шрифтовой интерпретации автором своей рукописи. Особые издательские задачи могут обусловить определенную интерпретацию текста не автором, а художником-

конструктором. Такой метод работы был предложен, например, в изданной Пермским книжным издательством в 1970 году речи В. И. Ленина, произнесенной на III Всероссийском съезде РКСМ, «Задачи союзов молодежи». Критика уже отмечала «сценарный» талант художника книги В. Вагина. Рассмотрим издание более подробно, так как в нем нашли воплощение некоторые характерные принципы режиссуры и использованы в связи с этим выразительные средства набора.

Книга рассчитана на молодого человека, вступающего в комсомол. Интересна издательская находка — к книге приложено в специально оформленном конверте письмо Пермского обкома ВЛКСМ «Юноше, обдумывающему житье». Оригинально и убедительно трактован «вход» в книгу. На первом развороте обозначены как этапы большого пути годы борьбы, завоеваний и побед советской молодежи, предшествующие съезду, — 1917, 1918, 1919 и, наконец, октябрь 1920 года, а также символическое изображение в виде цельной композиции, включающей факел, серп, молот и книгу. После этого следуют четыре разворота, посвященные каждому году. Правая страница каждого разворота тонирована красным цветом, поверх которого напечатаны документальные фотографии. На левых полосах помещены тексты, раскрывающие наиболее важные вехи славной истории РКСМ. Это отрывок из работы В. И. Ленина «Советы постороннего», куплеты из песни «Молодая гвардия». Вступительные страницы построены как своеобразные политические плакаты. Такое начало книги подчеркивает особую значимость речи В. И. Ленина, важность славной деятельности комсомола, поэтому здесь закономерно использование крупных кеглей шрифта. Кроме

того, на всех разворотах акцентированы шрифтом даты, а на первом— слова «рабочая молодежь» как свидетельство роли молодежи в революционных событиях. Динамичное, боевое содержание песни подчеркнуто крупным прописным шрифтом курсивного начертания.

При таком насыщении первых страниц понадобилось активно выделить титульный лист еще более крупным шрифтом и тонированием страницы красным цветом (шрифт названия— белый по красному).

После титула следует светлый, сдержанно оформленный, но по-своему торжественный разворот, где в обрамлении больших белых полей расположены две небольшие колонки с текстом, набранным курсивом и отпечатанным красной краской. Здесь описывается обстановка в зале съезда в ожидании появления Ленина. Текст завершается словами: «Но вот делегаты взглянули в угол сцены, и сердца их замерли...» Как логическое завершение этих слов на следующем развороте помещена данная «общим планом» фотография энергично идущего Ленина. Затем использован кинематографический прием наплыва. Переворачивая страницу, мы видим уже крупноплановый портрет Ленина. На левой странице разворота в начале полосы текста воспроизведено набранное очень крупным плотным шрифтом слово «товарищи». Первая строка текста, идущая после обращения, набрана увеличенным (по отношению к основному) кеглем шрифта; первый абзац— несколько меньшим шрифтом, но также крупнее основного кегля. Весь вступительный абзац отпечатан красной краской.

В дальнейшем на страницах книги встречаются многочисленные активные шрифтовые и композиционные выделения резко укрупненным кеглем,

особым расположением строк и красным цветом ряда формулировок и положений В. И. Ленина. В частности, акцентируется определение конкретных задач союзов молодежи, положение о том, что «без работы, без борьбы книжное знание коммунизма из коммунистических брошюр и произведений ровно ничего не стоит...». И далее выделены такие, например, положения: «Образцом того, как появился коммунизм из суммы человеческих знаний, является марксизм», «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество», то есть важ-



Динамическая и звуковая интерпретация обращения на развороте начальной полосы

Ленин В. И. *Задачи союзов молодежи*. Киев, 1975; художник Е. В. Попов

нейших, узловых моментов речи, многие из которых стали классическими лозунгами, крылатыми фразами. Воспроизводя увеличенным кеглем и красным цветом ту или иную формулировку, художник-конструктор, режиссер издания, часто особенно важные слова внутри нее акцентирует плотным начертанием шрифта, разбивкой на строки, подчеркивает линейками.

Описанный пример — наиболее сложный и ответственный случай шрифтовой интерпретации текста, так как речь идет о работе В. И. Ленина. Неоценимую помощь в разработке системы шрифтового воплощения текста художнику книги



Выделение (акцентировка) части текста путем повторения ее на развороте с соответствующей иллюстрацией. Текст выделен также печатью красной краской

Ленин В. И. Задачи союзов молодежи. Киев, 1975

может оказать изучение ленинских рукописей, где Ленин применял различного рода выделения, а также пометки и подчеркивания Владимира Ильича в печатных изданиях.

Интересен также опыт издания 1975 года речи В. И. Ленина «Задачи союзов молодежи» украинским издательством «Молодь» (на украинском языке). Художник книги Е. В. Попов и редакторы издательства отказались от шрифтовых выделений внутри самого авторского текста, в то же время признали целесообразным каким-то образом акцентировать наиболее важные, актуальные формулировки речи. Решение было найдено.

Главнейшие положения речи они ввели как составные композиционные части в разворотные иллюстрации. Содержание этих лаконичных формулировок и послужило темой для иллюстраций. Тексты к иллюстрациям акцентированы здесь не увеличением кегля шрифта, а применением Журнальной рубленой гарнитуры жирного начертания, печатью красной краской и свободным размещением шрифтовых групп на странице в окружении больших белых полей. И несмотря на то, что эти тексты набраны шрифтом на кегль меньше основного (основной текст набран кеглем 12 Обыкновенной новой гарнитуры), художнику удалось достичь желаемого эффекта.

Плотный шрифт хорошо сочетается с лаконичными иллюстрациями, выполненными фотографией. Продумана также общая режиссура издания: открывают и завершают книгу ключевые цитаты, введены начальный и концевой иллюстрационные развороты. Динамично решен разворот с начальной полосой. Здесь резко выделенное обращение В. И. Ленина к аудитории — «товарищи» — композиционно и по смыслу органично связано с его портретом.

Оригинально — красной пятиконечной звездочкой на полях — обозначены начала абзацев при наборе текстовых полос со свободной выключкой строк.

В начале 80-х годов Политиздат Украины выпускает ряд улучшенных изданий произведений классиков марксизма-ленинизма. Художники этих изданий достаточно активно используют выразительные средства набора.

Книга В. И. Ленина «Доклад о революции 1905 года», оформленная художником В. И. Глазуновым и выпущенная в 1980 году (Киев: Политиздат Украины), содержит страничные и полу-

Доповідь про революцію 1905 року

51

й вільно обговорювали політичні питання.

Була завойована свобода друку. Цензура була просто усунута. Нічий видавець не наслідковався подавати властим обов'язковий примірник, а власті не наслідковались вживати проти цього будь-яких заходів. Вперше в російській історії вільно з'явилися в Петербурзі та інших містах революційні газети. В самому Петербурзі виходили три щоденні соціал-демократичні газети з тиражем від 50 до 100 тисяч примірників.

Пролетаріат шов на чолі руху. Він поставив собі завданням завойовання 8-годинного робочого дня для революцій-

**БОЙОВИМ ЛОЗУНГОМ
ПЕТЕРБУРЗЬКОГО
ПРОЛЕТАРИАТУ
БУЛО ТОДИ:**

**«8-ГОДИННИЙ ДЕНЬ
І ЗБРОЯ!»**

Доповідь про революцію 1905 року

63

1905
В СІЧНІ **1905** РОКУ
В РОСІЇ БУЛО ТІЛЬКИ
123 ТИСЯЧІ ЧИСТО
ПОЛІТИЧНИХ СТРАЙКАРІВ,
У ЖОВТНІ - **330** ТИСЯЧ,
У ГРУДНІ БУЛО ДОСЯГНУТО
МАКСИМУМУ,
А САМЕ **370** ТИСЯЧ ЧИСТО
ПОЛІТИЧНИХ СТРАЙКАРІВ
ПРОТЯГОМ
ОДНОГО МІСЯЦЯ!

Выделение (акцентировка) части текста путем повторения ее в виде самостоятельной шрифтовой композиции («шрифтовой иллюстрации»)

Ленин В. И. Доклад о революции 1905 года. Киев, 1980; художник В. И. Глазунов

страничные шрифтовые композиции — своеобразные иллюстрации. Выполненные с помощью шрифта, характерного для лозунгов первых двух десятилетий XX века, они вносят в книгу графический колорит эпохи. Возникли такие шрифтовые композиции из желания издателей книги привлечь внимание читателей на важнейшие положения текста, не нарушая принятой целостности набора произведения. Поэтому текстовые отрывки, которые сочли целесообразным выделить, были повторены уже в виде самостоятельных шрифтовых композиций, как бы «шрифтовых

...РОСІЙСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ...ПРО-
БІДИЛА... НАЙВИДАТЛИВІШУ КРАІ-
НУ ЄВРОПИ І СТВОРИЛА РЕВОЛЮ-
ЦІЙНИЙ НАРОД, КЕРОВАНИЙ РЕВО-
ЛЮЦІЙНИМ ПРОЛЕТАРІАТОМ.

ма про конституційний маніфест ца-
ря, ця збірка відіграла вирішальну
роль в остаточній перемозі загаль-
ного виборчого права в Австрії.

Під час засідання з'їзду австрійсь-
кої соціал-демократії, коли товариш
Едленбоген — тоді він ще не був
соціал-патріотом, тоді він був ще то-
варішем — робив свою доповідь про
політичний страйк, перед ним на стіл
поклали цю тезисну. Дебати були
зараз же припинені. Наше місце на
вулиці! — ось який клич пролунав у
залі засідань делегатів австрійської
соціал-демократії. І найближчі дні
побачили величезні вуличні демонст-
рації у Відні і барикади в Празі. Пе-
ремога загального виборчого права в
Австрії була вирішена.

Дуже часто трапляються західно-
європейці, які мріють про російську
революцію так, ніби політ, відносини
і засоби боротьби в цій відсталій
країні мають дуже мало схожого із
західноєвропейськими відносинами і
тому напевно чи можуть мати якийсь
практичне значення.

Немає нічого більш помилкового,
ніж така думка.

50

РОСІЙСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ ВИКЛИ-
КАЛА РІХ В УСІЙ АЗІ. ПОСЕ-
РЕДНЬО РОСІЙСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ
СПРАВИЛА СВІЙ ВПЛИВ І НА КРАІ-
НИ, ЯКІ ЗНАХОДЯТЬСЯ НА ЗАХОДІ.

Безперечно, форми й приводи грядущих боїв у грядущій європейській революції в багатьох відношеннях відрізнятимуться від форм російської революції.

Але, незважаючи на це, російська революція — саме завдяки своєму пролетарському характерові в тому особливому значенні цього слова, про яке я вже говорив, — лишається прологом грядущої європейської революції. Безперечно, що ця прийдешня революція може бути тільки пролетарською революцією і притому в ще глибшому значенні цього слова: пролетарською, соціалістичною і за своїм змістом. Ця прийдешня революція покаже ще в більший мірі, з одного боку, що тільки суворі бої, саме громадянські війни, можуть визволити людство з-під ярма капіталу, а з другого боку, що тільки свідомі в класовому відношенні пролетарі можуть виступити і виступляти як вожді величезної більшості експлуатованих.

Нас не повинна вводити в оману теперішня гробова тиша в Європі. Європа чревата революцією. Потвор-

51

Выделение (акцентировка) части текста путем повторения ее и размещения в верхней части полосы набора. Выделяемый текст набирается шрифтом курсивного начертания, печатается красной краской и отделяется от основного текста линией

Ленин В. И. Доклад о революции 1905 года. Киев, 1985;
художники М. М. Суханкин, Л. О. Шурховецкий

иллюстраций» или шрифтовых плакатов. Композиции отличаются стройностью, выразительностью; наиболее важные слова, цифры художник акцентировал размером шрифта и второй (коричневой) краской.

Менее активная и декоративная, но полиграфически изящная, стройная система параллельной с основным текстом подачи важных выделений отрывков путем их повторения была использована и при издании этой работы в 1985 году (Киев: Политиздат Украины). Компактно набранные прописным курсивным шрифтом отрывки текста располагаются в верхней части полосы и отделяются от основного текста или от иллюстраций линейкой. Такой характер шрифтовых композиций помог художникам М. М. Суханкину и Л. О. Шурховецкому создавать целостную систему оформления книги. Это тем более важно, что книга проиллюстрирована разнохарактерными иллюстрациями, подобранными из периодических изданий 1905—1907 годов.

Развивая идею совмещения выделяемого путем повторения текстового отрывка на одной странице с иллюстрацией, художник Г. Е. Кузнецов выразительно оформил книгу К. Маркса «Гражданская война во Франции» (Киев: Политиздат Украины, 1982). Здесь текстовые отрывки набраны шрифтом уменьшенного по сравнению с основным набором кегля в виде цитат. Крупным гротесковым шрифтом набрано только наименование месяца, когда происходили события, отраженные в иллюстрации и цитате. Такая система выделений применена во вступлении Ф. Энгельса (на украинском и немецком языках), отпечатанном на бумаге сорта «верже» серого цвета.

Те или иные шрифтовые надписи могут, согласно замыслу художника, входить в композицию

иллюстраций, поясняя, углубляя их содержание. В издании 1986 года работы В. И. Ленина «Задачи союзов молодежи», которую вновь выпустило издательство «Молодь», художник Е. В. Попов «озвучил» иллюстрации соответствующими лозунгами.

Повышению действенности произведений классиков марксизма-ленинизма способствует и функциональное конструирование изданий. Художники Е. В. Матвеев, М. Д. Шевченко и А. Е. Кононов в издании «Капитала» К. Маркса (Киев:



Текстовой отрывок, акцентированный повторением его в виде цитаты на отдельной странице и соединением с иллюстрацией. Выделено также наименование месяца, когда происходили названные в тексте события

Маркс К. Гражданская война во Франции. Киев, 1982; художник Г. Е. Кузнецов

влево (на 0,5 кв.) колонки цитат из произведений и писем В. И. Ленина. Серо-зеленой краской и таким же композиционным приемом акцентированы цитаты из произведений и писем исторических деятелей, списки изученных В. И. Лениным книг и некоторые другие материалы. Четкость композиционных разграничений шрифта (сдвиги, втяжки) несколько уменьшена из-за свободного, без выключки («машинописного»), набора колонок.

Эффективно функциональное конструирование текста довольно объемистой книги (20,9 уч.-изд. л.) «Основы организаторской и воспитательной работы в трудовом коллективе», выпущенной в Киеве издательством «Вища школа» (1985).



Примечания расположены непосредственно после текста, к которому они относятся, и отделены от основного текста шрифтом меньшего кегля, втяжкой, двухколонным построением
 Маркс К. *Капитал*. Киев, 1982; художники А. Е. Кононов, Е. В. Матвеев, М. Д. Шевченко



Высокопоставленные клиенты "черной массы" военного концерна Флика: [справа налево] Ф. М. Штраус, Р. Барцель, Г. Копф, О. Ламбсдорф и Г.-Д. Теншер.



Г. Д. ТЕНШЕР

В ходе проверки, которая давала на основании специальной комиссии бюджета по распределению сафари Флика, председателю САДП Г. Д. Теншер, выяснилось, что концерн так получил финансовую поддержку от концерна Флика с начала 60-х годов. Г. Д. Теншер признал, что концерн, в 1974 году, им было проведено

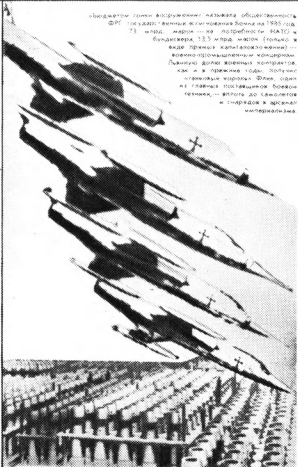
ГРАФ ОТТО ЛАМБСДОРФ

В июне 1984 года в результате проверки специального вышестоящего органа был уличен в получении концерн Флика, председатель САДП О. Ламбсдорф. Ему было предъявлено обвинение в получении взятки в обмен на предоставление концерну Флика заказов на поставку авиационных частей. После того как Ламбсдорф был задержан в том же концерне, бывший министр должен был предстать перед судом по уголовным делам.

«заодно» и другие лица, в ходе которых концерн получил 3 млн. марок на счет САДП, инициатором в сумме 10 млн. марок. Теншер также сообщил, что концерн, который поставляет концерну Флика, является бывшим главой одного

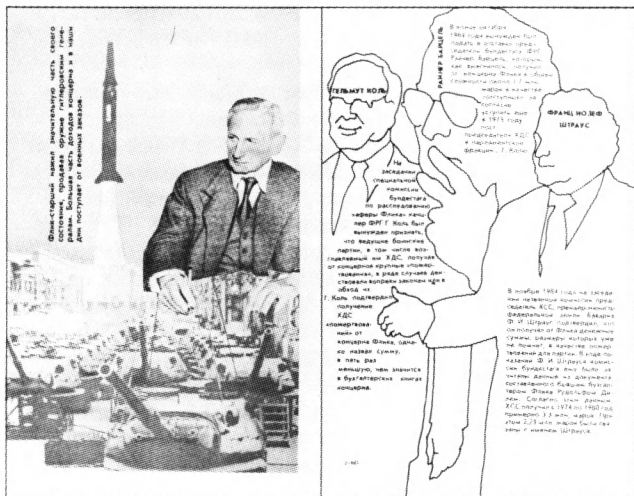
из крупнейших торговых фирм Харпен.

объемом более 100 миллионов, называла общественность ФРГ. Исходя из этого, можно было бы сказать, что 73 млрд. марок — не астрономическая сумма и бюджетная, 13,5 млрд. марок (только в виде премии на военное производство) — вполне промышленным концерном (Флику) должно хватало средств, как и в прошлые годы. Получив огромные средства, Флик, однако, не забывал поддерживать связь с властью до уровня министров и парламентариев.



тур дублирует композицию фотографии соседнего разворота. Необычность приема привлекает внимание читателя-зрителя.

Искусствоведы, теоретики искусства книги, художники и издатели не раз рекомендовали использовать выразительные средства набора в издании массовых брошюр, и прежде всего общественно-политической тематики. Еще в середине 20-х годов автор одного из первых советских пособий для работников типографий и издательств — «Техника книги» — М. Дмитриев писал: «Задача агитационной литературы — захватить читателя, подчинить его определенной идее, запечатлеть в его мозгу тот или иной лозунг, те или иные положения. Сплошной серый текст, хотя бы и с выделенными курсивом или жирным словами, для этой цели положительно не годится. Тут нужно учесть психологию читателя, который да-



леко не всегда читает книгу, а часто только просматривает ее, перелистывает. При беглом просмотре набранная обычным способом книга просто может не заинтересовать читателя, ничем не остановить на себе его внимания, и, следовательно, цель агитационной брошюры не будет достигнута. Как митинговая речь, произносимая перед многочисленной аудиторией и преследующая цели определенно агитационные, должна быть совсем иначе построена, чем обычная речь или доклад, так и агитационная брошюра должна быть так сделана, чтобы, раз попав в чьи-нибудь руки, не осталась непрочитанной. Все важные места в агитационной брошюре должны „кричать“, чтобы даже при беглом просмотре, при перелистывании книги они не остались незамеченными... А между тем нет ничего скучнее, по внешности, книг, рассчитанных на массового читателя. Такие книги, по своей серой однообразной внешности, как бы задаются предвзятой целью отбить у читателей охоту читать их» [24. С. 45].

В наше время активное применение выразительных средств набора в массовых брошюрах — явление далеко не частое. А ведь это несомненно активизировало бы воздействие таких брошюр на читателя. Подводя итоги Международной выставки книги 1967 года в Сокольниках, С. Б. Телингер писал о массовых брошюрах: «Как правило, это скучные, инертные издания с унылыми, однообразными обложками. Ни игры шрифтами, ни иллюстраций нет и в помине. И оправдание наготове: дешевая, мол, книжка. Вспоминаю любопытный опыт Сельхозгиза. Специальные брошюры делались так, чтобы каждая строка „дышала“, постоянно возбуждая интерес читателя, подчеркивая изобразительными средствами, где

главное, а где второстепенное. Может быть, грешили эти опыты излишней пестротой, иногда издателям не хватало вкуса, но принцип поисков был правильный» [62. С. 26].

Внимание издателей и искусствоведов привлекали выпущенные в 1961—1962 годы Краснодарским издательством брошюры политического характера: «Арифметика изобилия», «Минуты и центнеры», «Устьлабинцы в наступлении» и др. (художник А. Е. Глуховцев). Брошюры были отмечены дипломом Всесоюзного конкурса на лучшую по художественному оформлению и полиграфическому исполнению книгу. В них достаточно умело использованы выразительные средства набора: важные строки текста выделены красным цветом, внимание читателя привлекают сигнальные пометки на полях, тезисы, подчас лозунгового характера, набраны жирным шрифтом и заверстаны с выходом на поля.

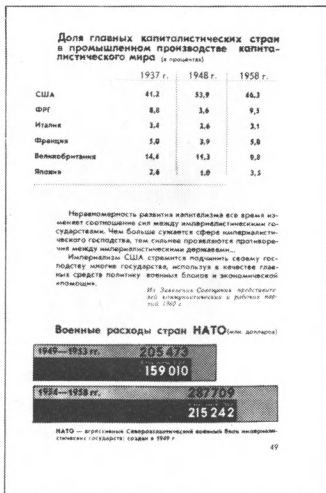
Опыт этих изданий не стал по-настоящему достоянием издателей, выпускающих массовые брошюры политического характера.

Заслуживают изучения традиции использования выразительных средств набора в изданиях массовых брошюр 20—30-х годов. В отдельных брошюрах того времени встречаются приемы своеобразной режиссуры издания. В частности, при публикации некоторых речей описывалась обстановка, в которой они произносились. Акцентировались средствами шрифта наиболее значимые места. Развитием этих традиций можно считать уже упоминавшуюся, выпущенную Пермским книжным издательством в 1970 году книгу «Задачи союзов молодежи».

Если в обычных агитационно-пропагандистских, политических изданиях выразительные средства набора используются недостаточно, то в

специальных работах — наглядных пособиях или сборниках фотографий и документов с комментариями — они применяются активно. Опыт таких, тоже редких, изданий может быть очень полезен для улучшения шрифтовой интерпретации текста и введения синтеза слова и изображения в агитационно-пропагандистских книгах и брошюрах.

Большого внимания заслуживает шрифтовое и тесно связанное с ним иллюстрационное решение издания «История Коммунистической партии Советского Союза», наглядного пособия в четырех выпусках (М.: Политиздат, 1969; художник И. Л. Марголин). Здесь шрифт, цвет и изобретательно решенные разнообразные диаграммы соз-

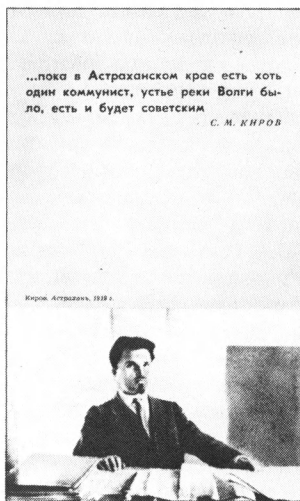


Дифференциация и акцентировка текстов

История Коммунистической партии Советского Союза. М., 1969. Вып. 4; художник И. Л. Марголин

дают убедительное единство, активно повышают воздействие текста и тем самым облегчают восприятие и запоминание материала. Отдельные страницы и развороты иногда кажутся даже перенасыщенными выразительными средствами, которых порой так не хватает в других изданиях.

В книге «Сто страниц о Кирове. Фотографии, документы, комментарии» (М.: Политиздат, 1968) выделяются фразы, иногда ключевые цитаты, которые одновременно выполняют функцию заголовков. Эти фразы акцентированы шрифтом Журнальной рубленой гарнитуры полужирного начертания 16 кегля (основной текст набран шрифтом 10 кегля Журнальной гарнитуры). Вот примеры таких заголовков: «Перед ним раскрывался же-



Цитата, выполняющая функцию заголовка

Сто страниц о Кирове. М., 1968; художник И. Л. Марголин

ланный мир техники, но остро тревожили беды людские», «Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути, крепко взявшись за руки», «...пока в Астраханском крае есть хоть один коммунист, устье реки Волги было, есть и будет советским».

Эти заголовки помещены на тонированных страницах. Цвет помогает выделить их из многообразного по материалу — иллюстрациям и шрифтам — монтажа разворотов.

Важнейшие части текста также выделены — они воспроизведены более крупным шрифтом. На титуле помещен вступительный текст типа аннотации, набранный шрифтом 16 кегля полужирного начертания, — своеобразное «монументальное слово» в «архитектуре» издания. На ста страницах книги — двенадцать активных шрифтовых акцентов, включая заголовки-цитаты. Такое сравнительно нечастое их использование придает им особый вес и значительность.

Выразительные средства шрифта в сочетании с изобразительным материалом (рисованным и воспроизведенным фотоспособом) и диаграммами активизируют воздействие текста.

В издании того же типа — «Яков Михайлович Свердлов» (М.: Плакат, 1981) название каждой главы, сопровождаемое цитатой, выносится на отдельную, тонированную красным цветом страницу. Цитаты набраны шрифтом 12 кегля полужирного начертания, основной текст набран 8 кеглем. Помимо упоминавшейся уже «Истории КПСС», можно назвать еще ряд различных по характеру и назначению изданий, в которых своеобразно использованы эти средства. К агитационно-пропагандистским изданиям относится выпущенная в 1971 году издательством «Детская литература» книга Марии Прилежаевой «На Два-

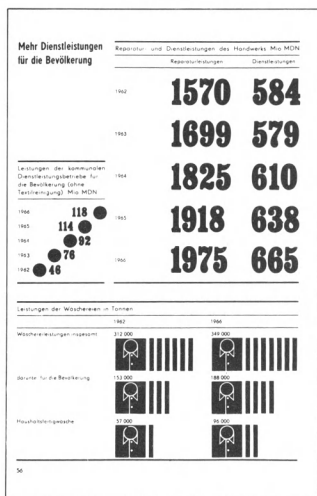
дцать четвертом съезде» (макет, оформление, подбор фотографий Г. Кованова и В. Ковынева), рассчитанная на средний школьный возраст. На 64 страницах книги размещено тринадцать крупных (почти страничных) плакатного типа иллюстраций с активными акцентами шрифтов и цифр, показывающими рост промышленной и сельскохозяйственной продукции за пятилетку. Такая подача цифровых материалов в книге усиливает ее агитационно-пропагандистское воздействие. Уже при перелистывании издания останавливает на себе внимание и запоминается эта важнейшая информация. Крупные цифры, отпечатанные красной краской, обогащают книгу и декоративно. Несмотря на резкие выделения цифр и шриф-



Шрифтовые и цифровые акценты в иллюстрации
 Прилежжаева М. На Двадцать четвертом съезде М., 1971,
 художники Г. Кованов, В. Ковынев

тов, книга остается цельной. Этому способствует использование шрифта одного типа (модифицированная антиква), применение крупных выразительных фотографий, больших рубрикационных шрифтов, отпечатанных красной краской, инициальных букв на красных прямоугольниках, больших свободных полей.

Акцентированные цветом и размером цифры в разнообразно решенных диаграммах и таблицах повышают убедительность, наглядность и усиливают политическое звучание текстового и иллюстрационного материала в брошюре большого формата, изданной в ГДР,— «Программа социализма будет выполнена» (Берлин: Диц-Ферлаг, 1967). Здесь диаграммы приводятся почти на



Акцентирование цифр в таблице

Программа социализма будет выполнена. Берлин, 1967; художники Г. Венглер, У. Реутер, П. Шульц

каждой странице. Для конкретного содержания диаграммы выбирается наиболее наглядная форма, поэтому здесь мы встречаем почти все виды диаграмм. Брошюра отпечатана в две краски, но цвета второй краски в книге меняются. Разнообразные формы диаграмм, резкие цифровые выделения не разрушают целостности книги. Этому способствует конструктивная четкость и чистота макета.

Диаграммы вписываются в определенную форму (большинство занимает нижние $\frac{2}{3}$ страницы), вертикальные диаграммы членятся согласно модулю трехколонного набора текста. Это очень концентрированное по наглядной информации издание. Оно показывает, как могли бы усилиться выразительность и агитационное воздействие массовых брошюр, если бы в них, хотя бы в небольшом числе, вместо зачастую скучных таблиц (уместных в строго научном издании), теряющихся среди текста цифровых показателей, были использованы такие убедительные сочетания акцентированной цифры и функционального изображения (диаграммы), как в рассмотренной брошюре. Примером целесообразного введения иллюстрационных диаграмм и своеобразного, хотя и сдержанного использования выразительных средств набора в политическом издании достаточно большого объема может служить изданная в ГДР книга К. Бёма «Освобождение крестьян» (Берлин: Гос. изд-во ГДР, 1967). Здесь играют выразительную роль композиционные построения шрифта и красный цвет. Цитаты, важные документы и положения размещаются на специально для этого резко увеличенном нижнем поле и печатаются красной краской, причем кегль шрифта не изменяется по сравнению с кеглем основного текста.

Сопровождающие текстовые материалы, расположенные на увеличенных боковых полях, неоднократно встречаются в различных отечественных изданиях. Так, в книге политического характера «Рабочая гвардия Украины» (Киев: «Техніка», 1967) на широких боковых полях отпечатаны красной краской цитаты, отрывки из документов, фрагменты стихов и т. д. В сборнике «Это и есть советская жизнь» (М.: Мысль, 1971) на поля вынесены текстовые отрывки, снабженные заголовком: «Их образ жизни». В этих отрывках проводятся противопоставления мира социализма миру капитализма.

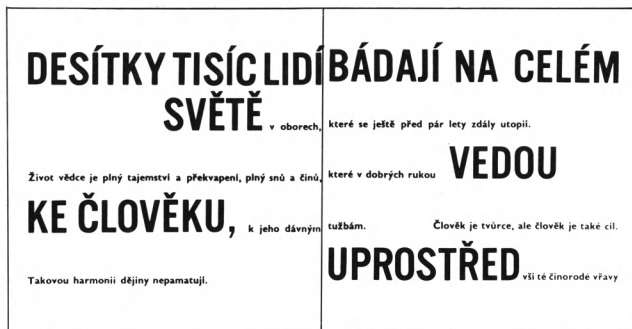
Данные примеры показывают, что содержание произведения можно излагать как бы двумя потоками, помещая на полях вспомогательный материал (последний может по-разному соотноситься с основным текстом). Для этого обычно используются боковые поля книг большого и в основном квадратного формата. Формат упомянутого выше издания «Освобождение крестьян», правда, близок к распространенному в нашей стране $84 \times 108/32$. Художник-конструктор показал здесь, что и в таком формате можно давать на полях сопровождающие текстовые материалы, только при этом нужно увеличивать не боковое, а нижнее или верхнее поле.

Тексты, располагаемые на любых полях, могут быть по-разному интерпретированы средствами набора в зависимости от их содержания и значения. Если это вспомогательные, дополнительные материалы, прочтение которых желательно, но не обязательно, то конструкторы книги обычно набирают их меньшим, чем основной текст, кеглем шрифта и печатают черной краской. Значительные материалы, важные документы, цитаты могут быть выделены на полях более крупным

кеглем шрифта и печатью цветной краской. Здесь целесообразны и функциональное конструирование текста, и его художественная интерпретация. Осмысленное членение текста на ряд неравноценных по кеглю шрифта и формату полос — перспективный прием функционального конструирования, ибо любой текст всегда содержит неодинаковые по степени важности сообщения и автор может его излагать, разделяя на несколько параллельных потоков. Для читателя всегда важен отбор основного в литературном материале, и этому можно помочь средствами набора.

Значительную смысловую и эмоциональную роль играют специально оформленные страничные шрифтовые композиции в фотоальбомах. Так, звучание альбома «Хатынь» (Минск: Беларусь, 1971) усилено семью такими композициями, лаконичными, как надписи, высеченные на камне.

Нас интересовали прежде всего издания, в которых выразительные средства набора были использованы на многих страницах по определен-

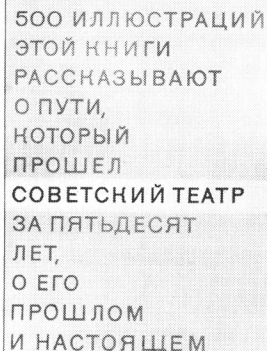


Активные шрифтовые акценты во вступительном тексте к фотоальбому

Juvenes dum sumus. Прага, 1967

ной системе, обусловленной характером и назначением книги, а также той агитационно-пропагандистской задачей, которую она должна была решать. Гораздо чаще выразительные средства набора используются эпизодически, для усиления какого-либо одного элемента книги, например: вводного текста, цитаты, особого вида аннотации, текста на суперобложке, титульном листе и т. д. Часто возникает потребность активизации этих элементов в пропагандистских, информационных, рекламных целях. Как пример можно упомянуть издание ГДР «Обвинение против империализма» (Берлин: Диц-Ферлаг, 1969), в котором после титула помещен разворот с активно действующей шрифтовой композицией.

Заметная особенность в оформлении изданий последнего времени — введение в титульные ли-



500 ИЛЛЮСТРАЦИЙ
ЭТОЙ КНИГИ
РАССКАЗЫВАЮТ
О ПУТИ,
КОТОРЫЙ
ПРОШЕЛ
СОВЕТСКИЙ ТЕАТР
ЗА ПЯТЬДЕСЯТ
ЛЕТ,
О ЕГО
ПРОШЛОМ
И НАСТОЯЩЕМ

«Монументальная надпись» на переплете и декоративное решение информационного текста на титульном листе альбома

Советский театр / Сост. В. И. Березкин, О. М. Фельдман /
Под общ. ред. К. Л. Рудницкого. М., 1967; художник
Г. В. Дмитриев

Так, в юбилейном издании «Советский театр» (М.: Искусство, 1967; художник Г. В. Дмитриев), имеющем важную политическую направленность, на переплете помещен текст: «500 иллюстраций этой книги рассказывают о пути, который прошел советский театр за пятьдесят лет, о его прошлом и настоящем». Весь текст напечатан серым цветом, а слова «Советский театр» выделены красным. На разворотном титуле книги в круге закомпонованы многочисленные названия пьес, поставленных советским театром. Эта шрифтовая композиция создает также значительный декоративный эффект.

Художник Е. В. Попов, учитывая задачу издания — широко пропагандировать научные знания — и стремясь сразу заинтересовать читателя темой, активизировал «вход» в книгу В. И. Меркулова «Гидродинамика вокруг нас» (Киев: Техніка, 1971).

На первой странице крупным шрифтом напечатано: «Объекты, которые изучает эта наука, можно встретить на каждом шагу». На следующем развороте изображены в общей декоративной композиции некоторые из этих объектов. Второй разворот также состоит из страницы с крупной надписью «И мы сами, и все, что вокруг нас, движется или в воздухе, или в воде» и страницы с иллюстрацией на эту тему. Только потом идет титульный лист.

Этот же художник, желая пробудить интерес читателя к теме, оригинально скомпоновал информационные тексты на первых страницах научно-популярной книги С. И. Венецкого «Рассказы о металлах» (Киев: Техніка, 1972). На титульном развороте помещен декоративно решенный текст: «О судьбе некоторых важнейших металлов рассказывает эта книга». Затем следует разворот с

текстом типа аннотации, дополненным рисунками, и разворот со вступительным текстом, набранным прописным шрифтом кегля 12 на шпонах, с двумя рисунками (основной текст набран кеглем 10).

В подобных попытках важно отметить не столько качество художественного решения композиций, сколько стремление художника перейти от роли пассивного оформителя традиционных элементов книги к режиссуре издания, к использованию для этой цели выразительных средств шрифта (наборного и рисованного).

Издательство «Книга» в серии «История книжного искусства» выпустило ряд книг. (Художники серии М. А. Аникст и А. Т. Троянкер.) На первой

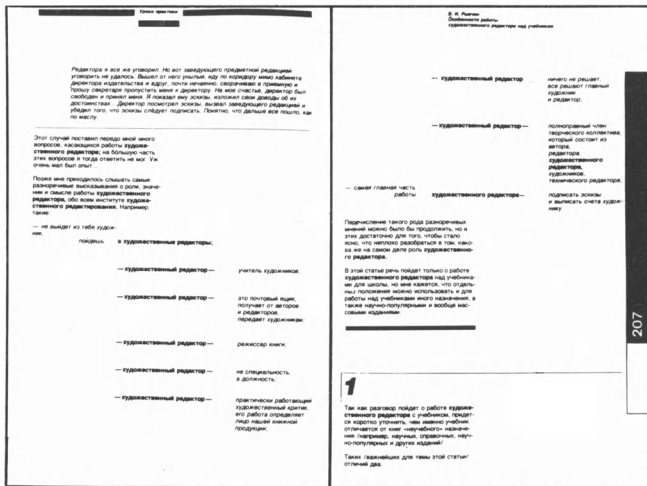


Оформление вступительного текста к научно-популярной книге. Рисунки органично включены в полосу набора

Кучиньски М. *Экспедиция за динозаврами*. Варшава, 1968; художники Е. Треутлер, Х. Хильшер

На первых восьми страницах своеобразной титульной части, «входа» в книгу (титульные элементы располагаются на трех страницах), в тексте от составителя разнообразные выразительные средства набора используются в максимально высокой концентрации. Почти каждое предложение, формулировка имеют свою зрительную интерпретацию. Дифференцируются, выделяются многие слова и словосочетания.

Очень активна наборная интерпретация статьи Е. Б. Адамова «Художественная политика советских издательств», открывающей этот сборник. Развороты выглядят необычно — нет значительных периодов привычного однородного набора



текста. Такое резкое нарушение традиционного облика страниц способно сразу озадачить читателя, а возможно, и вызвать неприятие новшеств

различной толщины), второй цвет (светлой краской печатаются плашки-подкладки под отдельные словосочетания, предложения, периоды, воспроизводятся вторым цветом некоторые линейки).

Статья Е. Б. Адамова сопровождается высказываниями видных художников книги, издателей, искусствоведов по затронутым вопросам. Эти высказывания прямо не связаны с изложением материала статьи, поэтому Н. И. Калинин счел целесообразным расположить их боком на страницах, печатать по тонированному фону и не применять здесь шрифтовых акцентировок. Только сведения об авторах высказываний композиционно выделены.

Не рассматривая специфику художественного конструирования каждой статьи в отдельности, можно выявить основные общие методические принципы формообразования набора сборника в целом.

Полиграфическими средствами достигается наглядность структуры текста, облегчается восприятие содержания.

Под заголовками статей на черных плашках выворотным (белым) шрифтом воспроизводятся сведения об авторах.

Свои способы набора найдены для описания примеров, цитат. Перечни komponуются столбцом. Особое внимание обращается на выделение выводов, которыми суммируется смысловой итог сообщений. В некоторых статьях средствами набора отражаются особенности живой, разговорной речи. Акцентируются наиболее важные, в том числе новые, формулировки, определения. Выделяются части текста, в которых называются важные события, характеризуются значительные явления, факты, объекты.

В органическом единстве осуществляется фун-

кциональное конструирование и специфическая художественная интерпретация текста.

Калинин предусматривает возможность выборочного чтения книги, использования ее в качестве своеобразного справочника, когда читателя будет интересовать один какой-либо аспект ее содержания. Для облегчения поиска нужного материала выделяются ключевые слова и словосочетания, наименования издательств, типографий, иных организаций, учебных заведений, специальностей, печатных трудов, названия книг, фамилии их авторов, художников, названия памятников книжного искусства. Имеются такие выделения, которые служат как бы дополнительной внутри-текстовой рубрикацией.

Наряду с функционально обусловленным применением выразительных средств набора художник сборника создал гармоничные, декоративные композиции разворотов, учитывая образующийся ритмический узор выделений, добиваясь новых стилистических качеств наборной конструкции книги. Вероятно, этими мотивами можно объяснить выделение слов, непосредственно относящихся к теме книги, обозначенной в ее названии. Это, в частности, термины «художественный редактор», «художественная редакция», «художественное редактирование», «главный художник», «техническое редактирование» и др. С точки зрения только функциональной такие выделения могут показаться необоснованными.

Наборная структура большинства статей помогает их осмысленному восприятию, делает процесс общения с книгой более живым, продуктивным. Если после чтения сборника вновь просмотреть машинописные оригиналы статей, то их текст покажется несравненно более вялым и монотонным.

Для дальнейшего развития творческих поисков Н. И. Калинина можно предложить более четкую унификацию системы поисковых выделений и на первых страницах сборника дать «ключ», объяснить цели, характер системы и способы пользования ею.

Осознание всех возможностей художника-конструктора книги особенно важно в изданиях агитационно-пропагандистского плана.

ИЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Прежде чем решиться использовать выразительные средства набора в конкретном издании произведения художественной литературы, следует внимательно изучить его, определить все особенности, характер, направленность издания, наконец, возможности и результаты интерпретации текста наборными средствами. Это могут быть издания, в которых необходимо усиление политического, агитационно-пропагандистского звучания темы (здесь художник-режиссер должен выделить, подчеркнуть актуальность произведения), а также издания экспериментальные, библиофильские, иногда юбилейные, сувенирные, цель художественной интерпретации которых — пропаганда художественного произведения, а иногда — своеобразная трактовка его содержания.

Интонационная и динамическая интерпретация всего текста применяется, как правило, в небольших по объему произведениях, часто поэтических, таких, какие включаются в репертуар чтецов. Однако даже при обычном наборе художник книги, наряду со многими обуславливающими выбор той или иной гарнитуры шрифта факторами, принимает во внимание соответствие вырази-

тельных качеств гарнитуры характеру литературного произведения. Необходимо согласовывать стили гарнитуры шрифта и литературного текста, во всяком случае, предусматривать их совместимость (например, для набора стихов В. В. Маяковского не подходит шрифт Елизаветинской гарнитуры, а для стихов А. С. Пушкина — шрифт Рубленой), традиции их использования, историческую обусловленность [8]. При наличии в типографиях большого числа разных гарнитур, и среди них характерных, специализированных, можно ставить вопрос о соответствии специфического основного тона шрифта (термин, принятый в работах, посвященных художественному чтению) основному тону литературного текста. Ведь и в художественном чтении большую роль играет создание основного тона (торжественного, спокойного, радостного, сатирического, грустного и т. д.), на который оказывает влияние художественная форма произведения — его жанр, стиль, язык. Основной тон является как бы фоном, на котором чтец создает звуковой рисунок.

Выразительные средства набора целесообразно использовать в отдельных элементах книги.

История оформления советской книги знает примеры активного оперирования наборными средствами в художественной литературе. Внимание искусствоведов давно привлекает оформленная С. Б. Телингатером книга А. И. Безыменского «Комсомолия» (М.: ГИЗ, 1928). Ю. Я. Герчук так пишет о применении выразительных средств набора в этой книге: «Текст акцентирован цветом, размером, формой шрифта. Он как бы продекламирован шрифтом — громко, с пафосом, с резко подчеркнутыми интонациями» [16. С. 135]. В этом же духе отзывается Н. И. Шантыко: «В тех местах, где речь идет о событиях особой важно-

сти, строки соответственно выделяются композицией, размерами, цветом, кеглем набора. Благодаря этому красноречие шрифтовых элементов достигает огромной силы выразительности» [76. С. 41].

Выразительные шрифтовые средства вместе со всем оформительским комплексом издания могут в нужном случае акцентировать определенные стороны художественного произведения и придать изданию тот или иной характер. Конечно, при этом художник решает и ряд других задач. Удачный пример такого рода тактичного и убедительного применения выразительных средств набора, придающих произведению агитационно-пропагандистское звучание,— поэма В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», оформленная художником Д. С. Бисти (М.: Худож. лит., 1967). Книга отмечена на Всесоюзном конкурсе дипломом имени 50-летия Октября.

На первом развороте художник поместил на-

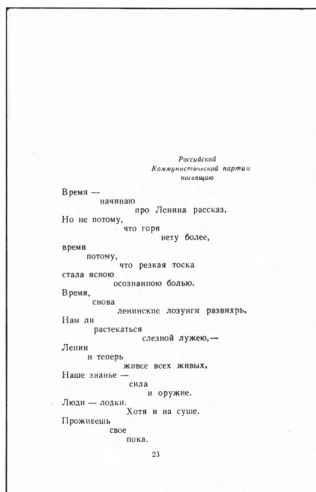


Шрифтовая интерпретация посвящения в юбилейном издании и в рядовом

Маяковский В. В. Владимир Ильич Ленин. М., 1967; художник Д. С. Бисти

чальную строку поэмы: «Время—начинаю про Ленина рассказ». Крупный шрифт строки, выделенное размером и красным цветом слово «Ленин» воспринимаются как первый, торжественный и звучный, вступительный аккорд к интонационной, политически направленной интерпретации текста юбилейного издания.

Содержание такой акцентированной строки стало еще более емким. Это не только слова поэта, написанные в 1924 году, но и слова, сказанные как бы издательством и художником, выпустившими прекрасно оформленную книгу о Ленине к славному юбилею — пятидесятилетию Советского государства, книгу, которая стала вехой в творческом росте художника и издательства. Это



также пример использования «монументального слова» в книжной «архитектуре».

Убедительность интонационно-динамической интерпретации слов «Российской Коммунистической Партии посвящая» становится особенно очевидной при сравнении с интерпретацией этой фразы в других изданиях поэмы. Так, в Полном собрании сочинений В. В. Маяковского (М.: Худож. лит., 1957) и в «Народной библиотеке» (М.: Худож. лит., 1966) посвящение заверстано в правой части спусковой полосы над текстом и набрано шрифтом меньшего размера (курсив кегля 8), чем сам текст поэмы. Посвящение в издании 1967 года, набранное кеглем 20 жирного начертания Рубленой гарнитуры, с тремя красными инициалами «РКП» (кегель 28) звучит торжественно, «во весь голос». Междустрочные пробелы в 2 квадрата (36 мм) создают замедленный, торжественный ритм чтения.

После ознакомления с этим посвящением его конструкция в Полном собрании сочинений и в издании «Народной библиотеки» кажется фразой, произнесенной шепотом, скороговоркой, и требуется некоторое усилие, чтобы содержание было принято с достаточной, соответствующей сути и месту, значимостью. Размещение художником Бисти посвящения на развороте, предшествующем титульному листу, а не после титула, как это было принято в других изданиях,—режиссерская находка.

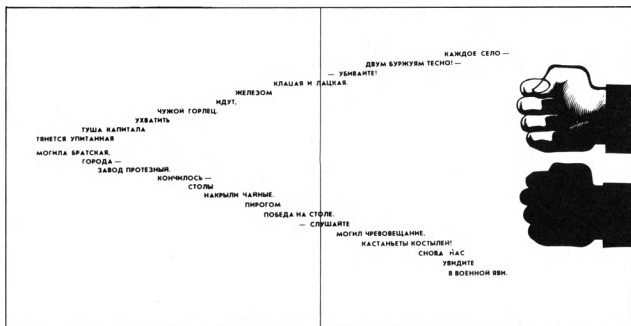
В издании поэмы дважды применена интонационно-динамическая интерпретация текста, когда звучание слов усилено прописными буквами и строки Маяковского набраны на развороте в форме острого, динамичного угла (С. 24, 40). На восьми страницах интонационно-динамическая интерпретация с помощью прописных букв и пробелов использована для воспроизведения кры-

латых фраз, важных по содержанию слов и предложений, первых большевистских революционных лозунгов (прописными буквами и красным цветом) и т. д.

Особое звучание и выразительность приобретает шрифт на красном фоне в заключительной части поэмы. Здесь эмоциональное воздействие цвета становится активным благодаря применению традиционных траурных цветов. На двух последних страницах ритм чтения замедляется большими междустрочными пробелами, а прописные буквы еще более усиливают звучание значительных по смыслу завершающих фраз.

При сравнении страниц изданий поэмы, где применен обычный набор, с изданием, в котором активно использованы его выразительные средства, целесообразность их применения и художественная образность видны особенно наглядно.

В юбилейном издании поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин» украинского издательства «Дніпро» (1969) — своя шрифтовая интерпре-



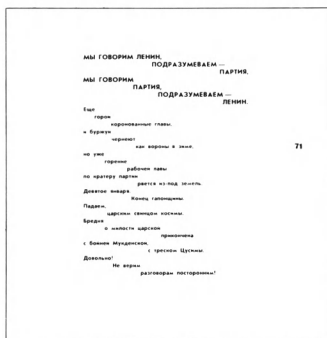
Интонационно-динамическая шрифтовая трактовка текста в юбилейном издании

Маяковский В. В. Владимир Ильич Ленин. М., 1967

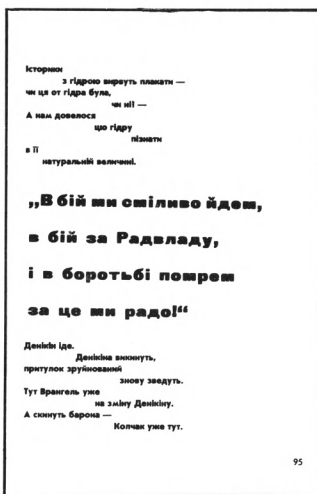
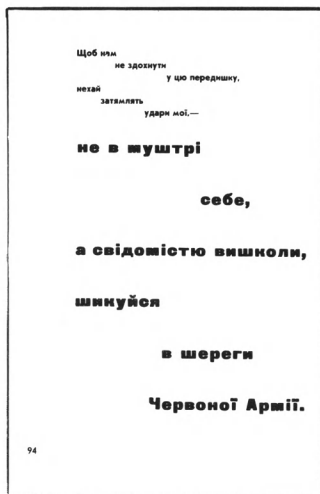
тация текста. Крупным кеглем и красным цветом здесь воспроизведены первые вступительные абзацы всех трех частей; усилено звучание и конца поэмы. Внутри поэмы акцентировка текста встречается всего в трех местах, причем выделены совсем не те отрывки, что в издании «Художественной литературы». Эти различия в художественной интерпретации текста средствами шрифта дают повод говорить о разном режиссерском прочтении поэмы.

Естественно, что лишь в некоторых изданиях художественной литературы возможно планировать такого рода трактовку произведения без участия автора. Инициатива здесь может принадлежать редактору издания, художественному редактору или художнику, но окончательное решение следует принимать совместно. Необходимость той или иной интерпретации должна вызываться ясно осознанной целью.

Торжественный, патетический тон «Реквиема» Р. И. Рождественского (М.: Худож. лит., 1970;



художник А. Ф. Билль) обусловил скупую количественно, но выразительную и активную художественную интерпретацию текста. На черном фоне, словно на стеле, как бы вырезанные в твердом материале буквы усиливают величественный смысл фразы: «Памяти наших отцов и старших братьев, памяти вечно молодых солдат и офицеров Советской Армии, павших на фронтах Великой Отечественной войны, Реквием». Выделяются в тексте крупным узким гротеском слова и фразы, воздающие славу Героям, Родине, Победе, предостерегающие против развязывания новой войны. Заключительные два слова «Заклинаю,— помните!» активно интерпретированы и размещены на отдельной странице.



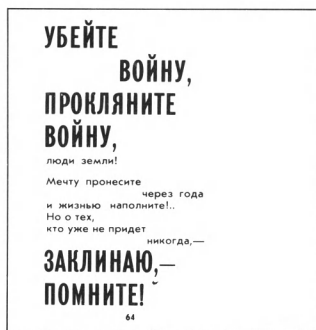
Выделение важных отрывков текста

Маяковский В. В. Владимир Ильич Ленин. Киев, 1969; художник Ю. П. Шейнис

Художественная интерпретация текста встречается также в издании поэмы А. А. Блока «Двенадцать» (М.: Худож. лит., 1966). Художник А. Д. Гончаров применил для акцентирования лозунговых фраз крупный гротеск (гарнитура «Древняя», кегль 20) и красную краску. Оригинально и оправдано по содержанию выделение на цветных плашках двух отрывков поэмы, написанных Блоком по мотивам песен. На красной плашке — жизнеутверждающая песня: «Как пошли наши ребята в Красной гвардии служить —...», на черной — песня уходящего старого мира: «Не слышно шуму городского...».

Наборные средства активно использовались также в изданиях некоторых произведений Маяковского, выпуск которых был посвящен столетию со дня рождения В. И. Ленина.

Мы рассмотрели книги, в которых обнаружилось стремление художника усилить идейно-политическую направленность произведения, под-

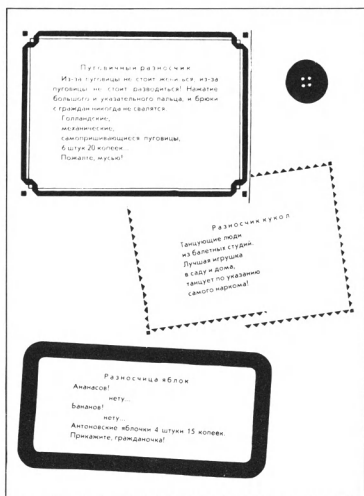


Усиление звучания отдельных слов и фраз

Рождественский Р. И. Реквием. М., 1970; художник А. Ф. Билль

черкнуть его общественную важность и непреходящее значение. При режиссуре издания ставятся и другие цели.

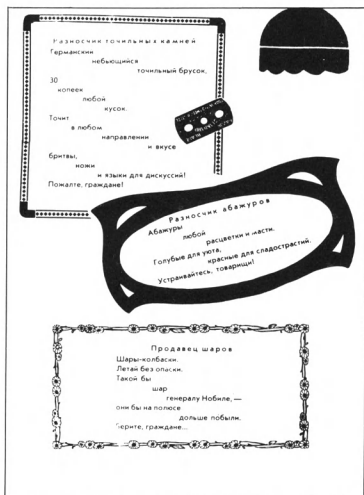
Своеобразное художественное «прочтение» произведения с помощью наборных средств приносит в издание некоторую новую содержательность. Здесь уместно вспомнить известную формулировку, относящуюся к проблемам театрального искусства: «режиссер — автор спектакля». При художественной интерпретации литературного произведения художник, выступающий как режиссер издания, должен обосновать право на такое авторство теми новыми качествами, которыми он стремится обогатить книгу.



Объединение шрифта и других графических элементов в одной композиции

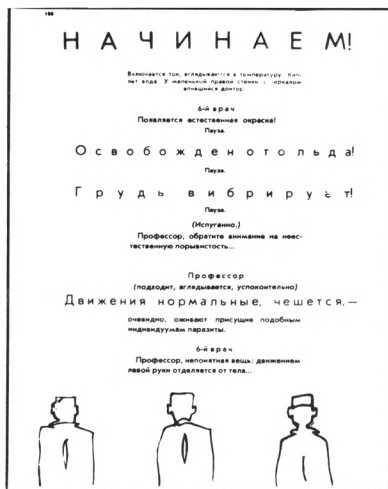
Маяковский В. В. Клоп. Л., 1974; художник Г. В. Ковенчук

Именно так расценивает работу художника Г. В. Ковенчука, оформившего издание феерической комедии Маяковского «Клоп» (Л.: Искусство, 1974), народный артист РСФСР Валентин Плучек. В предисловии к этой книге он пишет, что художник попытался «сделать образно зримым слово поэта, усилить воздействие сатирического удара по мещанству. Художник как бы аранжирует мелодию текста, замедляет и убыстряет действие, выделяет и акцентирует ударные места комедии». Все отмеченное Плучеком становится возможным благодаря художественной интерпретации текста с помощью разнообразных наборных средств, рисованного шрифта, приемов



макетирования, объединению в целостной смысловой сюжетной композиции шрифта и рисунка.

Книга состоит из семидесяти трех разворотов. Каждый разворот строится по оригинальному композиционному замыслу, хотя в ряде разворотов проявляется определенная система в расположении полосы набора. На сорока двух разворотах осуществлена звуковая интерпретация текста, часто усиливающая сатирическую, юмористическую окраску произведения. В книге воплощен широкий диапазон «звучания» шрифта, начиная со слов и строк, набранных шрифтом на кегль больше, чем основной набор, или прописных букв того же кегля и кончая рисованными словами и даже слогами, занимающими весь разворот. Используются самые различные начертания гротеска. Акцентированный шрифт печатается, как правило,



Звуковая интерпретация текста
Маяковский В. В. Клоп. Л., 1974

красками различных цветов, а также на цветных фонах. Ковенчук стремится выразить энергию, динамику, иронию, заложенную в тех или иных репликах, и на двадцати четырех разворотах применяет динамическую и ритмическую интерпретацию текста. Можно согласиться с Плучеком, что работа получилась «маяковской».

Книга «Клоп» представляет большой интерес как экспериментальное издание. Многие приемы вначале могут подкупить художника и читателя просто своей новизной, но их выразительные качества, говоря словами Маяковского, — «грозное оружие», и применять его следует, строго сообразуясь с «тактическими и стратегическими» замыслами.



Необходимо отметить, что в сатирических и юмористических произведениях довольно часто и успешно вводится документальная и изобразительная интерпретация текста.

Так, художник С. Б. Телингатер в оформлении «Двенадцати стульев» И. Ильфа и Е. Петрова (М.: Федерация, 1932) иронически пародирует вывески и типографские изыски прошлого века. В различных изданиях романов И. Ильфа и Е. Петрова применяется с той или иной степенью выразительности и фантазии интерпретация наборными средствами вывесок, указателей, табличек, афиш, печатных отрывков, пособий, эпитафий, штемпелей-резолуций. Эти акцидентные вставки юмористичны своей строгой документальностью.



Авторы, хорошо знавшие наборную технику, ценили юмор этих, как бы подлинных, «печатных» вставок.

Документально-пародийная интерпретация текста использована также в сатирической книге Н. В. Богословского «Музей муз» (М.: Искусство, 1968; художник А. Блох) и в других изданиях.

Различный подход конструкторов книги к использованию выразительных средств набора в художественной литературе можно проследить, сравнив несколько изданий одного произведения, например «Войны с саламандрами» К. Чапека. Характер этого текста всегда направлял мысль художников и редакторов на активное использование наборных средств.

Любой шрифтовой интерпретации текста, по сути его режиссерской трактовке, должен предшествовать всесторонний анализ произведения. В книге Чапека взаимодействуют многие, зачастую далекие друг от друга жанровые формы. Черты жанров акцентируются. Осуществляется не только синтез, но как бы своеобразный монтаж разных жанровых форм. В ходе изложения встречаются киносюжет, протокол собрания акционеров, запись в судовом журнале, торгово-экономический обзор, биржевой бюллетень, прокламации, судебный отчет, много различных газетных форм и научных жанров. Эти многочисленные формы, по словам С. В. Никольского, оттеняют и подсвечивают друг друга [42].

Помимо «позитивного» (имитирующего подлинность) использования различных жанровых форм, Чапек создает комические и сатирические их интерпретации, пародийные стилизации. Часто обращается он к опыту читателя, рассчитывая на его знание художественной литературы, особен-

ностей газетного жанра, публицистики, науки, на определенные ассоциации в этом направлении. Особенно активному пародированию подвергаются «жанровые» клише.

Роман насыщен реалиями. Это подлинные названия географических пунктов. Упоминаются реально существующие люди. Текст пестрит названиями известных газет, телеграфных агентств, научных и других организаций. Также встречаются и псевдореалии, похожие на известные факты, имена и т. д.

Художники-конструкторы книги могут усилить с помощью шрифтовой интерпретации многие названные особенности произведения, дополнив их стилизацией композиционных и графических

Los hombres de ciencias que fueron a visitar a Andy eran: Sir Bertran, D. M., profesor Ebbigham, Sir Oliver Dodge, Julian Poxley y otros. Citaremos, solamente, parte del informe de sus experimentos con Andrias Scheuchzeri.

—¿Cómo se llama usted?

Respuesta: Andrew Scheuchzer.

—¿Qué edad tiene?

Respuesta: Eso no lo sé. ¿Quiero parecer joven?

Use corsets Libella.

—¿Qué día es hoy?

Respuesta: Lunes. Hace buen tiempo, señor. Este sábado correrá Gibraltar en Epsom.

—¿Cuánto es tres por cinco?

Respuesta: ¿Por qué?

—¿Sabe usted contar?

Respuesta: Sí, señor. ¿Cuánto es diez y siete por veintinueve?

—Déjenos preguntar a nosotros, Andrew. Nóbrenos algún río de Inglaterra.

Respuesta: El Támesis.

—¿Algún otro?

Respuesta: El Támesis.

—No sabe otros, ¿verdad? ¿Quién gobierna en Inglaterra?

Respuesta: El rey Jorge, ¡Dios le bendiga!

—Está bien, Andy. ¿Cuál es el mejor escritor inglés?

Respuesta: Kipling.

—Muy bien. ¿Ha leído algo de él?

Respuesta: No. ¿Les gusta a ustedes Mae West?

—Preferimos ser nosotros los que hagamos las

Документальная интерпретация стенограммы наборным шрифтом
 Чапек К. Война с саламандрами. Прага, 1965; художник
 И. Ратоуски

форм газетного материала, научных изданий, протоколов и других встречающихся здесь разновидностей литературы. Такая интерпретация несомненно будет отвечать замыслу автора, который настойчиво стремился к серьезной и комической «подлинности» приводимых текстов.

Поучительно рассмотреть издания «Войны с саламандрами», вышедшие в издательстве «Мир»¹ и в трех чехословацких — «Ческословенски списователъ» (Прага, 1972), «Артия» (Прага, 1965), «Мадач» (Братислава, 1969).

В издательстве «Ческословенски списователъ» шрифтовые средства ограничены одной гарнитурой и обычными приемами выделений и разделений (курсив, разрядка, прописное начертание, кегль 8). Этими же средствами и тонкими линейками (равными по ширине полосе набора) оформлены шрифтовые иллюстрации, из них клишированы только две.

В книге издательства «Мир» — 20 рисованных шрифтовых иллюстраций.

Два других чехословацких издания содержат больше шрифтовых иллюстраций (наборных и клишированных), в них используются также оригинальные выделительные и разделительные шрифтовые средства. Такая активная интерпретация текста в изданиях «Мадача» и особенно «Артии» помогает нагляднее представить художественно-литературную структуру произведения, усиливает его сатирическую, пародийную сторону.

Интересно с точки зрения практики и теории установить, какие именно моменты текстового сообщения подвергаются шрифтовой интерпрета-

¹ Чапек К. RUR. Средство Макропулоса. Война с саламандрами: Фантастические рассказы. М., 1966.

ции, выявить ее цель, характер, средства, выразительность, художественные качества и значение в восприятии литературного произведения.

Первая иллюстрация во всех четырех изданиях — шрифтовая, она изображает дверную дощечку крупнейшего промышленника Г. Х. Бонди. Чапек подчеркивает, что чем более высокое положение занимает человек, тем меньше написано на его дверной дощечке. В двух чехословацких изданиях стеклянная дощечка изображена черной. Черная дверная табличка несомненно активнее воспринимается в духе той значительности, о которой говорит Чапек. Выделяясь на странице и четко фиксируясь в зрительной памяти читателя, она подготавливает его к описанию всех сложно-



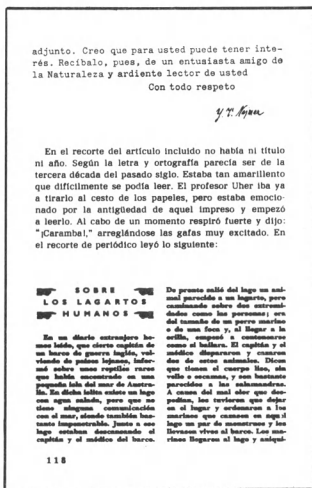
Иллюстрационная подача вывесок-афиш средствами акцидентного набора

Чапек К. Война с саламандрами. Прага, 1965

стей, с которыми сталкивается капитан Ван Тох, стремящийся проникнуть к промышленнику. Такая художественная трактовка таблички отвечает сатирической заостренности описаний Чапека.

В трех изданиях «Войны с саламандрами» приводится как документальная шрифтовая иллюстрация визитная карточка капитана Ван Тох на английском языке, скомпонованная по правилам набора визитных карточек. Подлинная (по форме) визитная карточка убедительно увязывает элемент экзотики (Сурабая, морской клуб) с как бы подтвержденным документально реальным существованием капитана.

В трех изданиях воспроизводится малограмотными каракулями с грамматическими ошибками



Документальное изображение письма с факсимиле подписи и старой газетной вырезки

Чапек К. Война с саламандрами. Прага, 1965

расписка в получении Динглем 12 франков на мессу за душу капитана Тоха.

В книге, выпущенной издательством «Ческo-ловенски списователъ», расписка набрана курсивом. Малограмотность, естественно, сохранена, но малый опыт Дингля в написании букв только подразумевается.

Следующее шрифтовое выделение относится к ряду газетных заголовков. В главе обыгрывается стиль кинорекламы и кричащих газетных формулировок. Герои произведения шутиливо подбирают заголовки, пародирующие хлесткий газетный стиль. Это еще не напечатанные материалы, а пока что плод фантазии, поэтому пародийная, условно документальная их интерпретация только

se produjeron algunos sucesos de diferente carácter¹, pero gracias a la desinteresada ayuda de la prensa mundial, que apreció debidamente, no sólo las grandes posibilidades del comercio con las salamandras, sino también las productivas inversiones que a ellas van unidas, se instalaron salamandras en todas partes del mundo y fueron recibidas, en la mayoría de los lugares, con vivo interés y hasta con cierto entusiasmo².

¹ Publicamos un interesante documento de la colección del señor Povondra:

LAS SALAMANDRAS SALVAN LA VIDA A 36 NAUFRAGOS

Madras, 3 de abril

En el puerto de este lugar chocó el barco Indian Star contra una embarcación que conducía a cuarenta naturales la que se hundió inmediatamente. Antes de que llegasen al lugar del suceso las barcas de la policía acudieron en ayuda de los naufragos las salamandras que trabajan en la limpieza del puerto, las que condujeron a la orilla a 36 personas. Una salamandra salvó ella sola a tres mujeres y dos niños. Como recompensa por este acto

heródico, las salamandras han recibido una carta de agradecimiento de las autoridades locales, metida en un secuche impermeable.

En cambio, los naturales del lugar, están indignados de que se haya permitido a las salamandras tocar a los naufragos, gente de casta superior. Consideran a las salamandras sucias y repugnantes. En el puerto se congregaron unos cuantos miles de personas que exigen se prohíba a las salamandras subir al muelle. La policía, sin embargo, logró restablecer el orden. Hubo tres muertos y ciento veinte heridos. A las diez de la noche había renacido la tranquilidad. Las salamandras continúan su trabajo en el puerto.

² Consideren ustedes el siguiente recorte, de gran interés, por desgracia escrito en una lengua desconocida y, por lo tanto, intraducible:

SAHT NA KCHRI TE SALAAM ANDER BWTAT

Saht gwan t'lap ne Salaam Ander
bwtati o' t'cheni bechri ne Simbwana
m'bwenge ogandi sukh na moimoi ope-
wana Salaam Ander sri mo'ana gwen's.

158

El comercio de las salamandras estaba, en su mayor parte, en manos del Sindicato de las Salamandras, que las expedía en buques cisterna de su propiedad, contruidos especialmente con este fin. El Centro comercial y, pudiéramos decir, una especie de Bolsa de las Salamandras, era el Salamander-Building de Singapur.

Publicamos una amplia y objetiva información, firmada con las iniciales e w. 5 de octubre

S-TRADE

"Singapur, 4 de octubre, Leading 63, Heavy 317, Team 648, Odd Jobs 26, 35, Trash 0, 08, Spawm 80-132."

Noticias así pueden leerse diariamente en las secciones económicas de los periódicos, entre los telegramas que indican los precios del algodón, el establo o el trigo. Pero, ¿saben ustedes que significan esas misteriosas palabras acompañadas de ciertos números? ¡Claro que sí! El comercio de las salamandras, o sea, el S-Trade. Mas, sobre la forma de efectuarse dicho comercio, están la mayoría de los lectores poco informados. Quisiera se imaginen un gran mercado con miles y miles de salamandras, por el que se pasean los compradores con cascos tropicales y turbantes, observando la mercancía a la venta y, finalmente, señalando con el dedo a una joven salamandra sana, bien desarrollada, y diciendo: ¡Véndame esa pieza, por favor! ¿Cuánto vale?

Pero, en realidad, el mercado de las salamandras es muy diferente. En el edificio marmóreo del S-Trade en Singapur, no venían ustedes ni una sola salamandra, sino empleados eficientes y elegantes vestidos de blanco, recibiendo los encargos por teléfono.

Og di limbw, og di bwtat na Salaam
Ander Kchri p'we ogandi p'we o'gwandi
te ur maswali sukh?
Na, ne ur ling'o t'islami kcher oganda
Salaam Andrias tahti. Bend op'onga
kchri Simbwana medh, salaam!

159

Документальная трактовка различных сообщений прессы
Чапек К. Война с саламандрами. Прага, 1965

усиливает юмор. Здесь уже известные читателю приключения, выглядевшие весьма прозаически, изображаются в сенсационно-крикливой форме. Вот примеры этих заголовков: «Отважный капитан кидается на допотопных чудовищ!», «Вымершие пресмыкающиеся предпочитают блондинок!». Шрифтовая интерпретация способна усилить своей графической формой крикливость, подчеркнуть штампованность приемов.

В то же время, если ряд текстовых отрывков в книге дается как подлинно документальная интерпретация, трактовка в том же духе «плода фантазии» девальвирует в определенной степени сам прием шрифтовой интерпретации. Видимо, поэтому активная документальная интерпретация заго-

Ezek után már a genfi Nemzetközi Munkügyi Hivatal is foglalkozni kezdett a szalamandrák ügyével. Itt két felfogás ütközött össze: az egyik a szalamandrákat egy új dolgozó osztálynak ismerte el, és arra törekedett, hogy az egész szociálpolitikai törvénykezés rájuk is kiterjedjen, így például a munkaidő szabályozása, a fizetett szabadság, a rokkantság és öregség esetére szóló biztosítás és így tovább. Ezzel szemben a másik álláspont a szalamandráknak az emberi munkacsoport veszedelmes versenytársát vélte felfedezni, és ezért az egész antiszociális szalamandramunka egyszerű eltiltását kívánta. Ez ellen az indítvány ellen nemcsak a munkaadók képviselői, de



Molde, Juden
wird! heraus!

(Német néprajz)



SZALAMANDRA ELVTÁRSAK!

(A Bokunin-anarchisták felhívása)

SZALAMANDRA BARTÁRSÁK!

(A víziszárazságokért nyitva tartott levelek)

196

a munkásdelegátusok is tiltakoztak, és utaltak arra, hogy a szalamandrák ma már nemcsak egy nagy munkáshadsereget képeznek, hanem hatalmas és mindinkább fontos fogyasztórétet is. Bizonyítékokat hoztak fel arra nézve, hogy a legutóbbi időkben egyes iparágak foglalkoztatottsága hihetetlen mértékben emelkedett: ilyen a fémipar (szerszámok, gépek és fémből készült bálványok szalamandrák számára), fegyverek és vegyi anyagok gyártása (víz alatti robbanóanyagok), papírgyártás (szalamandra-tankönyvek), cement, fa, mesterséges élelmiszerek (Szalamandra-föld) és sok más. A hajótér a szalamandra időszerű állapothoz képest 27%-kal, a széntermelés 18,6%-kal emelkedett. Közvetett módon, az emberek foglalkoztatottságának és jólétének emelkedésével más iparágak is növelték forgalmukat. Végül közölték, hogy a szalamandrák saját maguk által tervezett gépreseket rendeltek, melyekből azután a víz alatt légnyomással működő fűtőgépeket, kalapácsolókat és más, saját szerkesztési munka-

Szalamandra Polgárlársak

(A drépe-i polgári frakció felhívása)



Szalamandra Barátaink!

(A Kávéházak és Vízalatti Technika Egyesületének központjának nyit. levele)

197

ловков дана только издательством «Мадач». В издании «Мира» эти заголовки только выделены разрядкой, в издании «Ческословенски списователя» — курсивом и разрядкой, в издании «Артии» — прописным полужирным шрифтом меньшего кегля. Последний вариант наиболее удачен, так как большие предложения, набранные вразрядку, хуже читаются и страница начинается «рябить».

Все конструкторы книги выделяют текст, который автор подает как подлинный бюллетень научной экспедиции, помещенный в «Национальном географическом ежемесячнике». В двух изданиях «Войны с саламандрами» бюллетень набран на кегль меньше, в одном — на кегль меньше и на меньшую полосу набора (брatisлавское), в издании «Ческословенски списователя» — на кегль

Aunque parece ser que este manifiesto no hizo la menor mella en las salamandras, despertó gran eco en la prensa mundial, y como consecuencia de él, llovieron, por así decir, sobre las salamandras invitaciones de los más diferentes partidos, para que se adhiriesen, como conjunto, a éste o aquel programa social o político de la sociedad humana²².

Desde ese momento empezó a tratarse el Problema de las Salamandras hasta en la Oficina Internacional de Trabajo de Ginebra. Se enfrentaban allí dos opiniones:

²² En la colección del señor Fovondra hemos encontrado algunos de estos manifiestos; los demás fueron seguramente quemados por la señora Fovondra. Del material conservado publicaremos, por lo menos, algunos títulos:

SALAMANDRAS ¡ABAJO LAS ARMAS!

(Manifiesto pacifista)

Moitche wirft Juden heraus

(Pamflet alemán)

¡CAMARADAS! ¡SALAMANDRAS!

(Llamamiento de un grupo de anarquistas de Bakunin)

¡CAMARADAS SALAMANDRAS!

(Invitación pública de los scouts acuáticos)

¡CIUDANOS SALAMANDRAS!

(Llamamiento de la fracción de Reforma ciudadana) Dieppe

¡Amigos salamandras!

(Llamamiento público de la Federación Central de acuaristas y criadores de animales acuáticos)

меньше, но прописным шрифтом. С точки зрения документальной интерпретации последний вариант менее удачен, так как научные сборники и вообще большие периоды текста прописным шрифтом набирать не принято. Наиболее убедительно документальная интерпретация текста выглядит при уменьшении формата набора этого материала. Создается впечатление, что текст перенесен из печатного источника другого формата и характера.

Стенограмма беседы ученых с саламандрой выделяется уменьшением кегля и курсивом, другой гарнитурой, и только в книге издательства «Артия» подается в действительно документальной интерпретации — шрифтом пишущей машинки. Стенограмма приобретает зрительную убедительность подлинного документа. Здесь, в сущности, конструктор книги наиболее полно реализовал авторский замысел. Пример же других изданий показывает, что, когда одним и тем же способом шрифтовой интерпретации оформляются совершенно разные документы, выразительность и условный документализм такой интерпретации снижаются.

Как разнообразные декоративные шрифтовые иллюстрации приводятся в трех изданиях вывески у входа в балаган, где демонстрируются дрессированные саламандры.

Интересно и по-разному оформлено письмо и приложенная к нему старая вырезка из газеты, относящаяся, как сказано в тексте, по правописанию и шрифту к двадцатым или тридцатым годам. В двух случаях письмо набрано курсивом. Это обычная форма наборной интерпретации рукописного текста. В книге издательства «Артия» письмо набрано шрифтом пишущей машинки с клишированной подписью, и такая интерпретация выгля-

дит более убедительно. Издательством «Мадач» использована для воспроизведения письма другая гарнитура шрифта, чем для основного текста, того же кегля. Такая интерпретация не содержит необходимой визуальной информации.

В интерпретации газетной вырезки интересно отметить, с одной стороны, стремление передать специфику узкоколонного газетного набора (в двух изданиях набор двухколонный), с другой — воспроизвести характер устаревшего шрифта. В издании «Мадача» заметка набрана готическим шрифтом на зауженный формат, обрамлена двойной линейкой, в издании «Артии» заголовок украшен устаревшими наборными элементами (рука с «указующим перстом»). В издании «Мира» заголовок также выглядит достаточно несовременно.



Логично было оформить приложения меньшим шрифтом, как в трех чехословацких изданиях. Здесь нет функциональной нужды в линейном обрамлении, как это сделано в книге издательства «Мадач». Такие «холостые выстрелы» выразительными средствами снижают их эффективность.

Вторая книга романа пародийно стилизована как эссе историка-публициста, пользующегося различными источниками, в основном газетного типа: сообщениями телеграфных агентств, торговыми бюллетенями, экономическими обзорами, репортажно-документальными свидетельствами. Здесь пародируются научные жанры.

В этой книге приводятся в примечаниях и в тексте многочисленные газетные вырезки из коллекции пана Повондры. Очень убедительно выглядят набранные разными гарнитурами на разные форматы (в две и одну колонку) с разнообразными заголовками вырезки из газет в книгах издательств «Артия» и «Мадач». Здесь для художника был повод проявить изобретательность и юмор в стилизации газетных приемов оформления. Несомненно, в данной части произведения таятся еще не использованные конструктором книги возможности. Обычные способы набора без ясной документальной интерпретации газетных вырезок в изданиях «Мира» и «Ческословенски списователи» не выявляют в должной степени специфики «мозаичности» произведения, менее информативны и в сравнении с двумя другими изданиями кажутся скучноватыми, аморфными.

Наиболее изобретательно применены выразительные средства набора в книге издательства «Артия». Для каждого материала подобраны свой формат и поля, используются шпоны, и активизируется тем самым восприятие текста как подлин-

ного документа (по замыслу автора). В этом издании внешний вид страниц, насыщенных разнообразным по содержанию и форме материалом, отражает «многопризменное» изображение процессов, мозаику жанровых стилизаций. Здесь интересные текстовые документальные материалы, приводимые Карелом Чапекom в примечаниях ко второй книге, художник-конструктор И. Ратоуски умело разнообразит, не внося в то же время излишней пестроты. Очень живо оформлены эти материалы и в издании «Мадача». Уже простое перелистывание этих страниц в двух названных изданиях вызывает интерес, создает, согласно замыслу автора, атмосферу сенсационности, усиливает сатирическую направленность текста. Здесь проявляется новое качество выразительных средств набора: они усиливают пародийный характер текста.

Активно выделяются воззвания, лозунги, листовки, манифесты. В книгах издательств «Мир» и «Мадач» это — клишированные декоративные композиции, часто в пышных рамках с пародийными политипажами. Более убедительно выглядят материалы в издании «Мадача», так как они основаны на четком наборном шрифте и наборных элементах. Достаточно выразительно, с использованием только разных гарнитур наборного шрифта оформлены эти материалы в издании «Артии». Для документальной шрифтовой интерпретации характерно максимальное приближение к графической форме подлинного документа, поэтому не очень тщательно нарисованный шрифт, как в издании «Мира», не следует использовать вместо наборного в тех случаях, когда первоисточник наборный.

После описания того, как немецкие дети распевали популярный гимн «Таких успехов достигают

лишь немецкие саламандры», помещается шрифтовая иллюстрация — заголовок гимна на немецком языке. Смысл документальной интерпретации в данном случае мог бы заключаться в показе обложки нотного издания гимна. Такие издания имеют свою специфику, стандартные приемы оформления, которые можно было бы спародировать. Но даже выделение этого заголовка, в пышном обрамлении, с элементами сентиментально-мещанской виньетки (птичка на дереве), в двух изданиях удачно передает примитивный пафос пародийно звучащего шовинистического гимна. Менее выразительное шрифтовое решение названия гимна отражает в двух других изданиях скорее звуковую интерпретацию (усиление «громкости» звучания фразы), и только немецкий язык намекает на определенную документальность, хотя и не связанную с конкретным произведением печати.

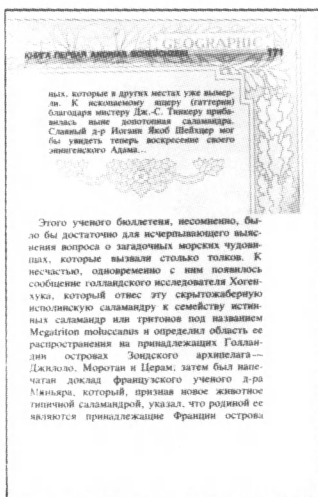
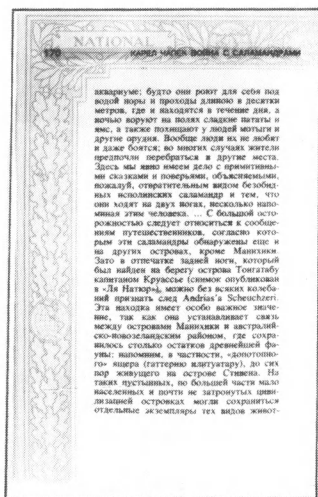
Однако без уяснения четкой цели шрифтовой интерпретации активные выделения отдельных названий, терминов, фраз и т. д. могут привести к излишнему «шуму» на страницах книги, дезориентировать читателя.

Особенно наглядно преимущества чисто документальной интерпретации, как и в случае изображения стенограммы, проявляются в шрифтовой иллюстрации текста телеграмм. Ни гротеск, ни наклонный прописной шрифт, ни курсив в трех из рассматриваемых книг не обладают такой визуальной информацией, как прописной машинописный шрифт, строки которого разделяются тонкой линейкой, в книге издательства «Артия». Перед читателем возникают привычные полоски телеграфного текста. При первом взгляде на страницу ясно, что приводится телеграмма.

Даже краткий анализ изданий романа Карела

Чапек «Война с саламандрами» показывает многообразие возможностей шрифтовой интерпретации текста в отдельных произведениях художественной литературы, необходимость творческой, режиссерской, целенаправленной работы художника книги в этой области, глубокого изучения текста произведения.

Знакомство автора с возможностями использования выразительного набора как дополнительного художественного средства в некоторых случаях может оказать влияние на подачу им текстового материала. Работая над шрифтовым решением каждой конкретной страницы и разворота, следу-

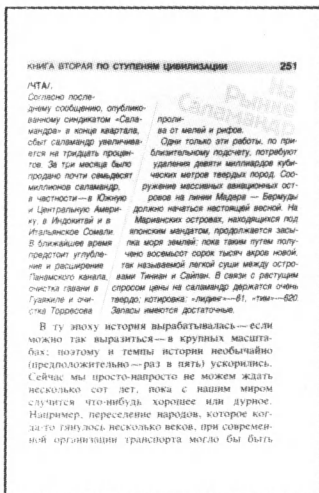


Документальная интерпретация текста страниц бюллетеня научной экспедиции в «Национальном географическом ежемесячнике»

Чапек К. Война с саламандрами. М., 1985; художники Н. М. Козлов, Л. А. Тишков

ет помнить о целостном решении всей книги, единстве ее элементов. Несмотря на большое разнообразие шрифтовых иллюстраций и выделительных приемов, цельностью отличается книга Чапека, выпущенная издательством «Артия».

В 1985 году издательство «Книга» выпустило сувенирное издание небольшого формата (70 × 108/64) произведения Чапека «Война с саламандрами». В отличие от рассмотренных выше изданий новая книга, отпечатанная офсетным способом, содержит разворотные цветные иллюстрации; наборные композиции обогащены введением цвета; цветной печатью воспроизводятся



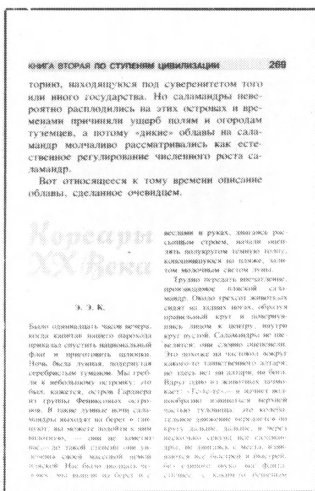
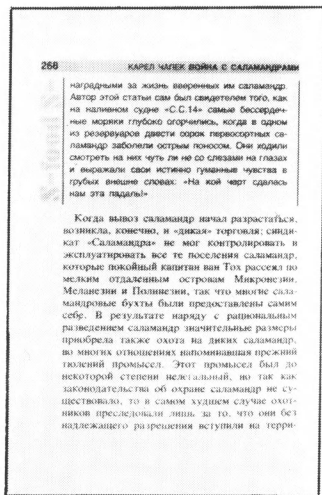
Документальная интерпретация текста вывесок
Чапек К. Война с саламандрами. М., 1985

Документальная интерпретация текста вырезки из газеты
Чапек К. Война с саламандрами. М., 1985

специальные шрифтовые композиции, тонируются
фоны. Оформление и макет выполнил Н. М. Коз-
лов, иллюстрации — Л. А. Тишков. Художники
добились стилиевой целостности издания.

В книге используются отдельные спорные приемы, например, печать основного текста нередко производится поверх цветных графических элементов, некоторые шрифтовые композиции помещаются на странице боком,— но в общем замысле книги они не носят случайного характера.

Художественная интерпретация текста в этом экспериментальном издании отличается изобретательностью, разнообразием, а композиции —



декоративностью. Использование цвета повышает выразительность документальной интерпретации текста. Восприятие этой книги непредубежденным читателем, имеющим различную подготовку, заслуживает специального изучения.

Произведение Карела Чапека наводит на мысль о целесообразности использования коллажей, связанных со шрифтовыми иллюстрациями, и осуществления специфической режиссуры издания.

До сих пор речь шла о художественной интерпретации текста, но в изданиях художественной литературы существует также и проблема функционального конструирования, облегчающего пользование книгой и создающего лучшие условия для самого процесса чтения. Так, в ряде изданий альманахов и сборников можно различные по значению тексты набирать разными кеглями шрифта. Это способствует лучшей ориентации читателя в материале, позволяет более компактно верстать полосы. Анализ структуры и характера литературного произведения часто открывает возможности для оригинального функционального конструирования текста. Внимание, уделяемое последнее время проблемам функционального конструирования, привело, в частности, к появлению новых форм наборного построения драматических произведений в отечественных и зарубежных изданиях.

Художники-конструкторы книги обратили внимание на то, что традиционный набор имеет ряд недостатков и не способствует в должной степени восприятию художественных особенностей текста. Имена действующих лиц обычно набираются вразрядку и втягиваются в абзацный отступ. Когда абзацы крупные, то абзацный отступ — достаточно четкий сигнал. При коротких абза-

цах — в две-три строки — выделяется скорее не их начало, спрятанное в абзацный отступ, а начала вторых и последующих строк, которые оказываются как бы выдвинутыми влево (на фоне абзацных отступов). Как известно, в драматических произведениях реплики, составляющие абзац, очень часто короткие, и поэтому традиционный способ набора в определенной степени затрудняет восприятие текста.

Эти обстоятельства побудили конструкторов книги не втягивать имена действующих лиц в абзацный отступ, а, наоборот, выдвигать их влево на определенное число пунктов, или, иными словами, оставлять первую строку абзаца полноформатной, набирая последующие строки на меньший формат.

Дальнейшая эволюция функционального конструирования набора драматических произведений привела к тому, что имена действующих лиц были удалены из основной полосы набора и стали располагаться рядом с ней на увеличенном для этого левом поле страницы. Здесь, занимаясь функциональным конструированием наборного текста, издатели подошли к решению задачи облегчения восприятия драматического произведения.

Имена действующих лиц не входят в художественную ткань произведения, они не произносятся при исполнении пьесы и в книге являются лишь указателем того, кому принадлежит реплика. Если при чтении пьесы механически полностью прочитываются все имена действующих лиц, то это мешает восприятию ритма произведения, художественных качеств текста, разбивает целостность восприятия, является в определенной степени помехой, избыточной информацией. В то же время читателю необходимо знать, кому при-

надлежит реплика. Расположение имен действующих лиц на полях не мешает полноценному восприятию произведения. Читатель следит за ними «краешком глаза», не останавливается для их полного прочтения. Они воспринимаются мгновенно, целостным шрифтовым рисунком слова, уже памятным по предыдущим воспроизведениям.

В последнее время встречаются различные композиционные варианты расположения имен действующих лиц на левом поле страницы.

Структура драматических произведений имеет особенности, которые можно подчеркнуть и выявить методами шрифтовой интерпретации текста. Вводя в текстовую часть имена действующих лиц, автор тем самым отделяет одну реплику от другой и указывает на их принадлежность. При передаче пьесы по радио слушатель определяет принадлежность реплики по голосам актеров, их тембру, высоте и иным особенностям. Такое тембровое различие реплик может быть выражено различными гарнитурами и начертаниями шрифта. Однако этот прием целесообразен при небольшом числе действующих лиц, так как при обилии шрифтовых градаций читателю трудно будет их запомнить.

Разобравшись на первых страницах, за каким персонажем закреплен тот или иной шрифт, читатель дальше будет легко ориентироваться, меньше затрачивая внимания на восприятие дополнительной сигнализации в виде имен действующих лиц. Здесь была бы осуществлена утилитарная функция шрифта. Кроме того, можно было бы попытаться находить некоторые опосредствованные и весьма условные графические соответствия шрифта каким-либо особенностям действующих лиц. Такой метод мог бы стать особенно уместным в иллюстрированных библиофильских из-

даниях, где на каждом развороте реплик было бы немного.

Здесь рассказывалось о книгах, где в значительном объеме встречаются художественная интерпретация основного текста, шрифтовые иллюстрации, функциональное конструирование. Гораздо чаще выразительные средства набора могут быть использованы как инструменты режиссуры издания в отдельных элементах книги.

Для усиления агитационно-пропагандистского воздействия издания или же его рекламно-информационных функций конструкторы книги часто особое внимание уделяют оформлению «входа» в книгу, вступительным, предваряющим



GOTTFRIED WILHELM
LEIBNIZ

(1646—1716) BYL OTCEM MÝŠLENKY NA VÝPRAVU DO NEJSEVERNĚJŠÍCH VOD TICHÉHO OCEÁNU. A ZÍŠKAL PRO NI SVÉHO OBRÁZOVATELE. CARA PETRA I. AČ KOLIV SVĚT BYL V DOBĚ VELKÉHO NĚMECKÉHO VĚDCE A FILISOFA UŽ ZHRUBA POPSÁN, SEVERNÍ POBŘEŽÍ ASIE A AMERIKY NEBYLO PROZKOUMÁNO. NIKDO TEHDY NEUŠIL, ŽE ÚZINOU MEZI OBĚMA KONTINENTY PROPLUL UŽ V ROCE 1648 MOREPLAVEC DÉŽNOV.



CAR
PETR I.

(1672—1725) BYL NEJOSVÍCENĚJŠÍ Z RUSKÝCH CARŮ. UŽ V MLADÍ SE SNAŽIL OD CIZINCŮ CO NEJVÍC DOZVĚDĚT O SVĚTĚ. JAKO CAR SI ODJEL PRO ZKUŠENOSTI DO ZÁPADNÍ EVROPY. ABY POROZUMĚL STAVBĚ LODÍ, STAL SE DĚLNÍKEM HOLANDSKÉHO TESÁŘE. JAK SÁM ŘÍKAL, „OTEVŘEL RUSKU OKNO DO SVĚTA“. BYL TO ČLOVĚK S NEZLOMNOU VŮLÍ — A TA SE V PŘÍPADĚ BERINGOVÉ PROSADILA I PO PETROVĚ SMRTI.

Оформление «входа» в книгу. Два разворота, предшествующие титульному листу

Чуковский Н.К. *Открыватель неведомых берегов*. Прага, 1967; художник М. Копржива

основной материал текстам. Инициатива подбора подобных текстов часто принадлежит самому художнику-оформителю. Об особом оформлении первых страниц уже было сказано при рассмотрении издания поэмы В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», оформленного художником Д. С. Бисти.

Интересным примером использования выразительных средств набора на первых и заключающих книгу страницах в художественной литературе может быть чехословацкое издание произведения Н. К. Чуковского «Открыватель неведомых берегов» (Прага: Свет Совету, 1967). Режиссура издания обусловлена в значительной степени



VITUS
BERING

(1681—1741) ODVÁŽNÝ, INTELIGENTNÍ DÁNSKÝ NÁMORNÍK, JEDEN Z MNOHA CIZINCŮ VE SLUŽBÁCH PETRA I., SE STÁL SVĚTOZNAMÝM OBJEVITELEM SKORO PROTI SVÉ VŮLI. JAKO PĚTACHTYŘICETILÉTÝ DŮSTOJNÍK VÁLČNÉHO LÓDSTVA BYL JMENOVÁN VELITELEM OBJEVITELSKÉ VÝPRAVY. PO ŠESTNÁCTI LETECH DOBRODRUŽSTVÍ A ÚTRAP SI VYSLOUŽIL NESMRTELNOST — MOŘE I OSTROV, KDE ZEMŘEL, NESOU JEHO JMÉNO.

MYŠLENKY MAJÍ SVÉ OSUDY, A TY BÝVAJÍ NEMÉNĚ
DRAMATICKÉ NEŽ OSUDY
LIDÍ I NÁRODŮ. V SEDM-
NÁCTÉM STOLETÍ, STO PA-
DESÁT LET PO OBJEVENÍ
AMERIKY, VZNIKLA V EV-
ROPSKÝCH VĚDECKÝCH
KRUIŽÍCH MYŠLENKA, ŽE
AMERIKU JE NUTNO ZNO-
VU OBJEVIT. OBJEVIT JI
JINAK NEŽ KOLUMBUS,
KTERÝ PLUL Z VÝCHODU
NA ZÁPAD — TENTOKRÁT
SE NAOPAK MUSÍ PLOUT
ZE ZÁPADU NA VÝCHOD.

тем, что оно посвящено юбилею В. Беринга. Перед титульным листом на двух разворотах помещены портреты Г. В. Лейбница, Петра I, Бе-

ринга и текст. В трех текстовых одинаково сконструированных композициях (по 8 строк) говорится о роли этих исторических лиц в открытиях, даются краткие сведения о Беринге. Текст набран шрифтом 10 кегля, прописным, светлого начертания. Такая композиция настраивает на торжественный лад. Четвертая шрифтовая полностраничная композиция набрана шрифтом 20 кегля, прописным, светлого начертания. Строки разделены светлыми линейками. Здесь говорится об идее похода в Америку северным путем. Звучание шрифта нарастает от разворота к развороту и достигает своей верхней точки на декоративном шрифтовом титульном листе, где использованы шрифты очень большого размера.

NÁLEZ NA BERINGOVĚ OSTROVĚ

NAD TRAGÉDIÍ SLAVNÉHO MOŘEPLAVCE VITU SE BERINGA, KTERÝ STRÁVIL SVÉ POSLEDNÍ DNY NA PUSTÉM OSTROVĚ, SE ZVEDÁ OPONA. SKUPINA SOVĚTSKÝCH ARCHEOLOGŮ SKONČILA VYKOPÁVKY NA KOMODORSKÝCH OSTROVECH. BYLY ZDE OBJEVĚNY POZSTATKY PO ZTROSLOTÁNÍ LODI. STARÉ PUŠKY ROZEŽRANÉ RŽÍ, SEKERA, PŘEDMĚTY TVOŘÍCÍ SOUČÁST LANOVÍ PLACHETNICE, MĚDĚNÉ KOVÁNÍ NÁMOŘNICKÝCH DŘEVĚNÝCH KUFŘŮ, SKLENĚNÉ NÁDOBY. NA MÍSTĚ, KDE ZTROSLOTANCI PATRNĚ PROŽILI SVÉ POSLEDNÍ DNY, BYL POSTAVEN POMNÍK, NA NĚMŽ BYL NÁPIS: 1681—1741. VELIKÉMU MOŘEPLAVCI VITUSU BERINGOVÍ OBYVA-

TELÉ KAMČATKY. 1966"

Rudé právo 27. srpna 1966



Оформление «выхода» из книги

Чуковский Н. К. *Открыватель неведомых берегов.* Прага, 1967

Так же активно оформлены и заключительные страницы книги. На отдельной полосе помещена цитата из газеты «Руде право», в которой описывается остров, где Беринг провел свои последние дни и умер. Эта цитата набрана шрифтом 10 кегля, прописным, светлого начертания; строки разделены светлыми линейками. И наконец, еще на одном развороте помещен текст о значении подвига Беринга, набранный шрифтом 10 кегля, строчным, светлого курсивного начертания; строки разделены светлыми линейками. Акцентируя все эти тексты кеглем, начертанием шрифта и линейками, художник придает им графическую целостность, сохраняет взаимосвязь элементов, создает ансамбль выразительных средств набора.

Veliteľ obou Beringových výprav si na svých mnohaletých cestách vedl deníky, kreslil neznámé břehy, u nichž přistáli nebo ztroskotali, místa, kde pochováli své kamarády, krajiny, které jim připadaly neznámé a zvláštní, a také si samostatně znáznil nové objevené ostrovy a celou trasu své daleké a nebezpečné pouťi. Výtvarník Jiří Svoboda překreslil na obě předsidky naší knížky původní Beringovy mapy s vyznačenými cestami obou výprav, tak jak se nám dodnes zachovaly.

O tom, jaký platině slavný mořeplavec a objevitel Beringovy účiny Vitus Bering byl a jak vypadal, si můžeme udělat představu jen z několika památek a záznamů. Mezi nimi se také našlo několik listin s Beringovým podpisem, a tento podpis si můžete prohlédnout na začátku knihy.

Mačká že jste si tohoto slavného muže představovali trochu jinak, romantičtěji, jako sympatického hrdinu samý sval a llacha. Historikům se podařilo objevit jeden jediný Beringův portrét (podle něho také nakreslil „objevitele neznámých břehů“ Jiří Svoboda na začátku naší knížky), podle něhož byl Bering spíš obilovitý muž s malou výrazným obličjem. Sot hrdinství, nezločnou vůli a znalosti neměl vepsány ve tváři, ale zato je v nejloučtějších životních situacích tisíckrát dovedl uplatnit.



OBJEVITEL NEZNÁMÝCH BŘEHŮ

ŽIVOT VITUSE BERINGA

NIKOLAJ
ČUKOVSKIJ

Z ruského originálu BERING, vydánoho nakladatelstvem Molodaja gvardija, Moskva 1961, přeložila VLASTA TAFELOVÁ. Ilustroval JIŘÍ SVOBODA, obálku, vazbu, předmluvu a grafickou úpravu navrhl MILAN KOPŘIVA.

Vydal Svět sovětů, nakladatelství Svazu československo-sovětského přátelství, Veletržní nám. 38, Praha 1, jako svou 1137. publikaci. Výtvarný redaktor Rostislav Murat. Odpovědná redaktorka Dagmar Stinglová. Písemn. Bakervillův výtisk odeslán Severopetrlem, n. p. zářím 1. Liberec. Formát papíru B4/108. AA 7,69 (tisk 6,1, ilustrace 1,39). V.A. 8,61. 118 stran. D-1570060. Náklad 15000 výtisků. 14-64. 1. vydání.

26-031-67. Cena mč. 13 Kč

В процессе режиссуры издания художнику следует глубже анализировать возможности выразительной шрифтовой интерпретации всевозможных вступительных текстов (аннотации или текста типа аннотации, своего рода приглашения в книгу), текстов от автора, от издательства, предисловий. По установившейся косной традиции художники очень часто не уделяют этим элементам внимания.

Из сказанного можно сделать вывод: для изданий художественной литературы в ряде случаев целесообразно активно применять выразительные средства набора, они помогут лучше раскрыть авторский замысел, усилить агитационно-пропагандистское воздействие произведения, подчеркнуть его смысловые и художественные качества, легче воспринять текст, воплотить желаемую режиссерскую трактовку издания, повысить содержательность и выразительность отдельных оформительских элементов книги.

ИЗДАНИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Специфика литературы для детей, особенности детского восприятия печатного произведения позволяют широко использовать художественную интерпретацию текста средствами набора.

Изучение восприятия ребенком художественной литературы, проведенное рядом исследователей, и в частности Л. И. Беленькой [4], создает предпосылки для определения роли наборных композиций в этом восприятии и для их успешного применения в детской книге. Беленькая справедливо отмечает, что глубина восприятия литературного произведения зависит от воздействия на ребенка всех выразительных средств книги. Большое значение при этом имеет активная работа

воображения. Эстетическое переживание возникает в том случае, когда читатель представляет себе то, что читает. По наблюдениям психологов, художественное описание часто требует активизации не только зрительного, но и слухового, обонятельного и осязательного воображения [4. С. 26]. Использование наборных средств дает дополнительную пищу воображению; в частности, интонационная интерпретация текста усиливает и направляет слуховое воображение, а иллюстрационная — зрительное.

Специфика воздействия выразительного набора на младших школьников в том, что для них слово еще не оторвано от его предметного, чувственного содержания, еще не осознается как сигнал. Младший школьник вначале воспринимает слово, по определению А. А. Потебни, как «слово-стекло». Сквозь слово как бы просвечивает его предметное содержание. Этим объясняются глубина и свежесть восприятия у детей и то, что прочитанные в детстве книги остаются в памяти на всю жизнь [4].

Графическая форма слова в системе художественной интерпретации текста средствами набора может своеобразно окрашивать «слово-стекло» и тем самым придавать некоторые нужные смысловые оттенки просвечивающему через него реальному предмету или явлению, усиливать его значимость.

Чтобы выработать у маленьких читателей способность полноценно воспринимать художественную литературу, специалисты рекомендуют читать им вслух в библиотеках и школе. При чтении педагог, библиотекарь или мастер художественного слова руководит детским восприятием, выделяет главное интонацией и ритмом.

Выделительная функция набора, фиксирующая

внимание на главном, представляется особенно важной в детской книге, так как ребенок не всегда умеет выделить основное. Воображение может уводить его от текста, а внимание к деталям — заслонить доминирующее в содержании книги.

Вместе с тем способность ребенка видеть все более крупно, подробно, детализированно помогает ему в несущественном эпизоде или детали открыть глубину, емкость [4]. Своеобразная «детализация» текста в выразительном наборе в большой степени должна методологически основываться на этой способности детей.

Работая над формой выразительного набора, используя цвет, «озвучивая» текст, следует помнить слова К. Д. Ушинского о том, что ребенок «мыслит формами, красками, звуками, ощущениями вообще» [63].

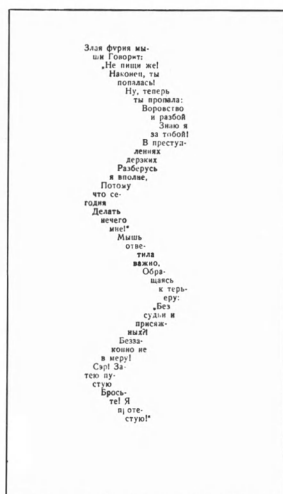
Возможность и эффективность применения разнообразных средств набора должны проверяться практикой, поэтому очень важно отметить хотя бы небольшие ростки нового в наборном построении современной детской книги.

Прежде чем говорить о том, как используются наборные средства в современной детской литературе, есть смысл коснуться истории вопроса. Можно с уверенностью сказать, что применение выразительных средств набора в детской книге — неизученная область книжного искусства. Однако, как и другие проблемы этого вида искусства, выразительный набор детской книги оказался в поле зрения А. А. Сидорова. Он приводит пример иллюстрационной интерпретации текста средствами набора в истории европейской детской книги. «В знаменитой детской книжке „Алиса в стране чудес“, — отмечает Сидоров, — ее автор англичанин Льюис Кэрролл (Ходжсон) ввел наборный

„мышинный хвостик“: набором коротких строчек, расположенных то правее, то левее, состоящих из постепенно уменьшающихся букв, здесь переданы были стишки, которые читает Алисе фантастическая мышь... Набор здесь выполнял роль своеобразной иллюстрации» [56. С. 18].

Помимо указания на иллюстрационную интерпретацию текста средствами набора, Сидоров затронул еще один важный вопрос: об активной роли автора в наборном конструировании текста.

Говоря о начальном периоде развития советской детской книги, Э. З. Ганкина обращает внимание на то, что виднейший художник детской книги В. В. Лебедев все время меняет соответственно теме изобразительные приемы и цветовые

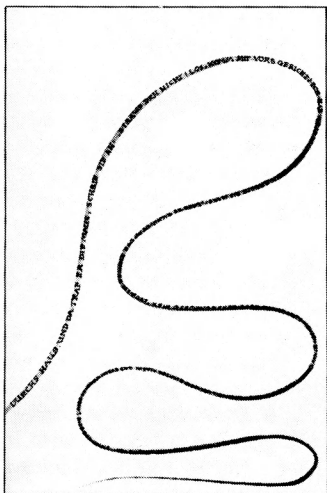
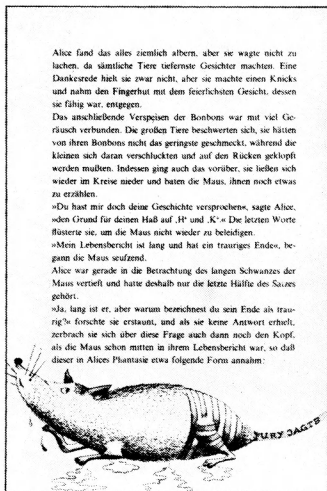


Расположение текста в виде мышинного хвостика

Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. М., 1940; художник Дж. Тен-
 нисел

решения. Она пишет: «Соответственно меняется и шрифт: перо сообщает о себе каллиграфическим почерком прописей (в обрамлении из клякс и неловких гимназических шаржей), а пишущая машинка изъясняется канцелярским машинописным шрифтом» [14. С. 103].

Современный опыт издания детской литературы с активным использованием выразительных средств набора и рисованного шрифта в социалистических странах, в частности в Польше и Чехословакии, а также отдельные отечественные книги последнего времени утверждают нас в следующей мысли. С помощью выразительных возможностей набора и рисованного шрифта мож-



но усилить занимательность, наглядность детской книги, повысить ее познавательные и художественные качества.

Не ратуя за массовое применение таких средств набора, считая очень важным творческим моментом установление целесообразности и меры их использования в конкретном случае, мы, однако, подчеркиваем, что многие книги значительно выиграли бы от их умелого введения. Об этом свидетельствует опыт художественного конструирования ряда книг для детей.

К сожалению, в отечественных изданиях к этим средствам авторы и художники прибегают очень редко. Художественная критика также не освещает проблемы их использования.

В этом смысле заслуживает внимания книга Л. С. Савельева «Часы и карта Октября» (Л.: Дет. лит., 1967). На IX Всесоюзном конкурсе изданий, лучших по художественному оформлению и полиграфическому исполнению, она удостоена высшей награды — диплома имени 50-летия Октября. В самом авторском замысле построения текстового сообщения уже коренилась возможность оригинальной и наглядной интерпретации текста наборными средствами, и художник Ю. Киселев отлично реализовал ее. Текст разбит на отдельные, законченные описания событий. Каждое описание определено датой, часами и местом действия. Крупным шрифтом выделяются дата и месяц, Рубленой гарнитурой набрано название места действия. Время изображено стрелкой на часах. Ночные часы показаны на черном циферблате, дневные — на белом. Все описание заключено в плотную цветную рамку.

Здесь функциональное конструирование книги, облегчающее восприятие текстового сообщения, и художественная интерпретация текста находятся

в тесной взаимосвязи, что дает высокое качество наборного решения.

В последней текстовой полосе выделены жирным рубленым шрифтом важнейшие тексты лозунгового характера. Каждый лозунг-декрет заверстан отдельной строкой. Обращает на себя внимание композиция заключительной страницы книги. Большую часть страницы занимает фигура В. И. Ленина, произносящего речь. Текст, расположенный ниже рисунка, составляет с ним единое смысловое и композиционное целое. Совершенно ясно, что слова эти принадлежат Владимиру Ильичу. Фраза как бы «озвучивает» рисунок и поэтому не нуждается в предваряющем разъяснении — чьи это слова — и в подписи под ними, как это обычно делается в цитатах. Здесь композиционное размещение, цвет, характер шрифта и его

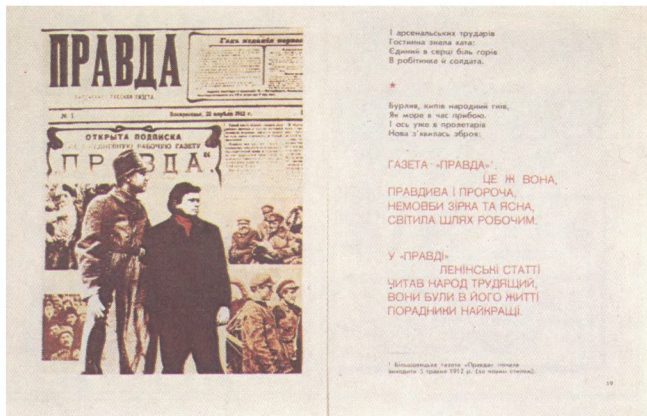


Функциональное конструирование и художественная интерпретация текста

Савельев Л. С. Часы и карта Октября. Л., 1967; художник Ю. Киселев

«Лысая певица» (Париж, 1964) перед репликами помещаются лаконичные миниатюрные «портреты» персонажей. В чехословацком драматическом сборнике «Ветреный мельник и его дочь» (Прага: Ческословенски списователъ, 1976), в пьесе «Гибкость», также применены «портреты» действующих лиц. «Портреты» имеют размер по высоте 1 см и помещаются над репликами по центру полосы набора. Однако сбоку (по левому краю полосы набора), в стороне от «портретов», помещены и имена действующих лиц — своего рода подсказка читателям, не запомнившим внешность персонажей.

В книге С. Я. Маршака «Терем-теремок» (Берлин: Киндербухферлаг, 1975) речь идет о семи животных. Их почти силуэтные (выворотные) изображения даны на светло-серых квадратах,



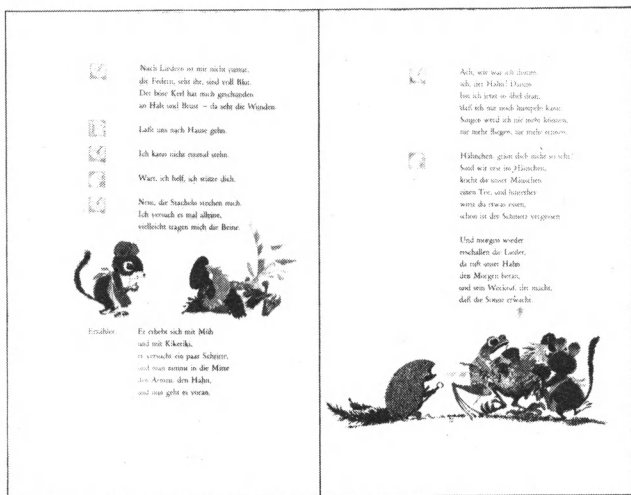
Акцентирование размером, начертанием и цветом шрифта важных отрывков текста

Познанская М. А. Крепость над Днепром. Киев, 1977; художник Э. А. Колесов

помещенных на левом поле, сбоку от текста. Текст от автора (рассказчика) отпечатан красной краской. Это функциональное выделение подчеркивает структуру произведения. Условный портрет автора не дается, а на поле помещается слово «рассказчик».

В изданной в ГДР книге Маршака «Кошкин дом» (Берлин: Киндербухверлаг, 1967) также применено рисуночное обозначение персонажей. Тонкие штриховые миниатюрные рисуночки заверстаны в абзацный отступ реплик. Композиционно и графически они органично связаны с наборным шрифтом.

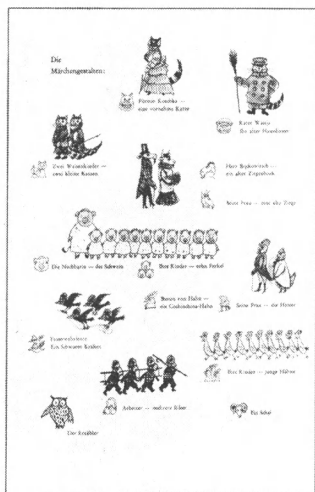
В ряде случаев художникам удастся органически соединить в композиции и оформлении изда-



Графическое обозначение персонажей перед репликами
Маршак С. Я. Терем-теремок. Берлин, 1975; художник И. Мейер-Рей

ния наборный, рисованный шрифт, иллюстрации, создать своеобразный декоративный облик книги. Элементы рисованного шрифта расширяют возможности художественной интерпретации текста. С их помощью создается специфическое «озвучивание» страниц, отражается динамика действия, описанного в тексте.

К удачным примерам такого рода изданий можно отнести оформленную В. Левинсоном книгу Г. Блинова «Глиняные сказки бабушки Хамро» (М.: Радуга, 1985). Динамическая и звуковая интерпретация текста создавалась здесь в единстве с общим композиционным замыслом страниц, графическим решением иллюстраций. Шрифт дополняет и обогащает декоративные качества



Графическое обозначение персонажей у реплик

Маршак С. Я. Кошкин дом. Берлин, 1967; художник Э. Гюртциг

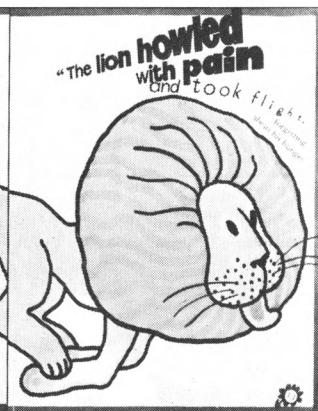
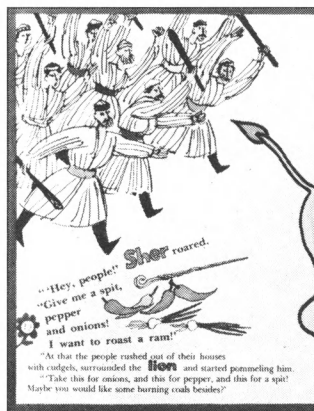
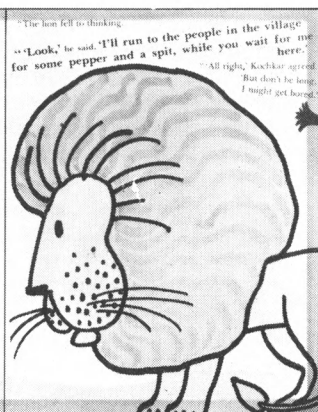
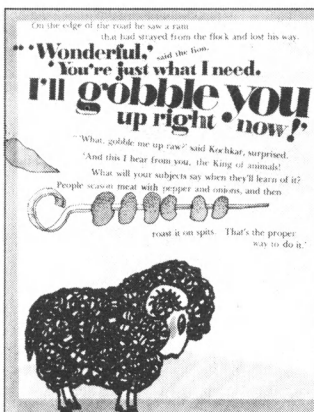
издания, активизирует восприятие текста, повышает визуальную занимательность разворотов.

Художники нередко включают в оформление книг, в иллюстрации отдельные элементы, выполненные с помощью рисованного шрифта. Так, например, надпись, как бы исполненная самим первоклассником, включена в оформление книги И. П. Токмаковой «Алеша» (М.: Малыш, 1986). Художник М. С. Беломлинский на последней странице и внутренней стороне обложки изобразил рукотворное письмо, написанное дедушке.

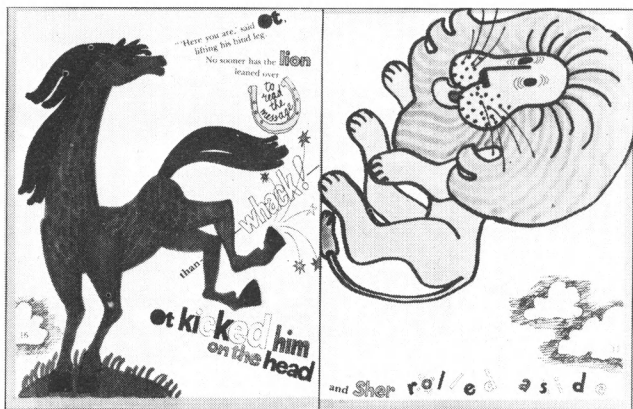
В книге стихов В. Д. Берестова «По дороге в первый класс» (М.: Малыш, 1986) стихотворение «У меня в портфеле» воспроизведено с помощью рисованного шрифта. Художник С. А. Остров



принял во внимание то, что стихотворение написано от имени школьника. Здесь оказалось вполне



Динамическая и звуковая интерпретация текста в издании сказок
Блинов Г. Глиняные сказки бабушки Хамро. М., 1985; худож-
ник В. Левинсон



уместным органическое соединение надписей и изобразительных элементов, разнообразие композиций строк и слов.

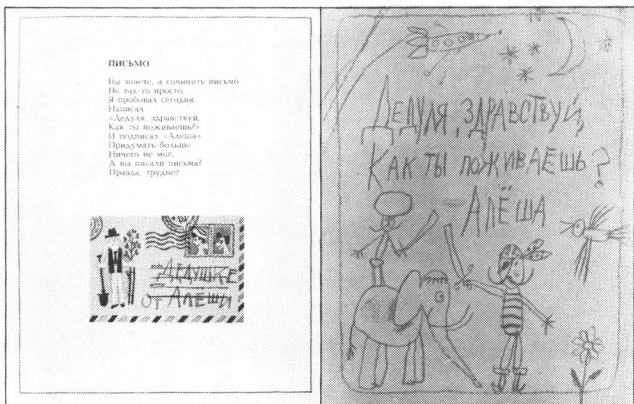
Вполне уместно рукотворное выполнение надписей к авторским рисункам книги Петра Багина «Путешествие за полярный круг» (Киев: Веселка, 1981). Надписи являются неотъемлемой частью иллюстрации, соответствуя по форме графическому характеру изображений (сочетание тонкой линии и пятна).

Включение шрифта в композицию рисунка может способствовать разнообразию в оформлении страниц, повышать зрительную занимательность и содержательность книжной графики. Диапазон возможного характера связей шрифта и изображения достаточно велик. Это может быть органичное «вписывание» колонок текста, например стихотворного, в силуэт (контур) изображенного предмета, персонажа. Рисунок играет роль своеобразного декоративного обрамления текста, не утрачивая своей содержательной функции.

Привлекают внимание развороты книги К. Е. Михеева «Дедушка Аксений» (Киев: Веселка, 1974), оформленной художником В. Е. Легкобытом с использованием описанного приема.

Возможны и более сложные взаимоотношения наборного шрифта и иллюстрации, достижение нерасторжимого единства на развороте или странице выразительных средств набора и выразительных качеств рисунка. При таких решениях носителем содержательности, информации становится само расположение шрифта (слов, строк) по отношению к рисунку и странице в целом. Интересным примером органической, а порой и остроумной взаимосвязи шрифта и изображения является книга В. В. Маяковского «Что ни страница,—то слон, то львица» (Л.: Дет. лит., 1979), оформленная художником В. Гусевым.

Особенно интересен опыт применения вырази-



Документальная интерпретация текста, как бы написанного первоклассником

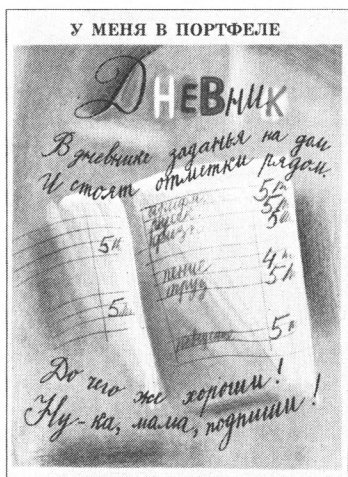
Такмакова И. П. Алеша. М., 1986; художник М. С. Беломлинский

тельных средств набора в изданиях значительного объема. В Польше, например, издано довольно много детских книг, в том числе большеобъемных, где, как правило, очень убедительно, остроумно, изобретательно, интересно по форме использованы различные возможности художественной интерпретации текста средствами шрифта — наборного и рисованного — с активным применением цвета, тонированием фона эмоционально воздействующими цветами. Так, таинственные, зловещие описания часто даются цветным или белым шрифтом на черном фоне. Страницы книг изобилуют находками интонационной, динамической и иллюстрационно-документальной интерпретации текста. Часто применяется компоновка фразы, как бы выходящей из рта персонажа.

Продуманная система использования выразительных средств набора и рисованного (писанного) шрифта может помочь четче передать структуру и характер авторского текста. Убедительный пример — объемная книга В. Ворошильского «Кирилл, где ты?» (Варшава: Наша ксенгарня, 1966). В книге описываются события одного дня, одновременно происходящие в разных местах — в городе, в самолете, летящем в Париж, и в научной экспедиции, исследующей озеро. Эти три сюжетные линии все время перемежаются без каких-либо связывающих фраз. Вначале сюжетные линии объединены только тем, что в городе описываются приключения детей, в экспедиции — их отца, начальника экспедиции, а на самолете — их матери, стюардессы. В самом конце книги эти сюжетные линии соединяются в единое целое.

Создается впечатление, что замысел такого построения произведения возник у автора не случайно, им были учтены разделительные функции выразительных средств шрифта. Если

бы в книге была просто немая рубрикация— разделение текста этих различных сюжетных линий пробелами,— юным читателям было бы слишком сложно воспринимать текст, тем более что в конце и в начале страницы такой пробел сливался бы с полем. Здесь конструктор книги принимает единственно правильное решение— резко разделить эти сюжетные линии начертанием и цветом шрифта. Текст с описанием экспедиции печатается курсивом черной краской; текст, посвященный приключениям в самолете,— прописным шрифтом черной краской, и основной текст, самый большой по объему,— зеленой краской обычным строчным прямым шрифтом. Читатель сразу улавливает предложенный ему услов-



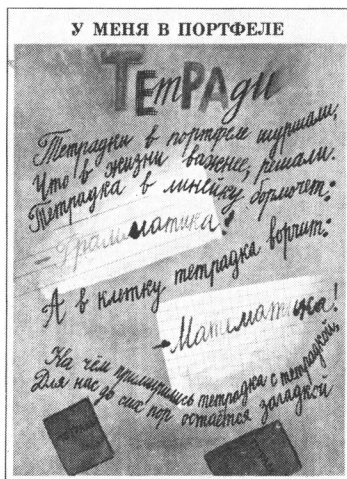
Объединение шрифта и рисунка в общей композиции. Документальная интерпретация страницы с записями из школьного дневника

Берестов В. Д. По дороге в первый класс. М., 1986; художник С. А. Остров

ный код. Его зрительная память помогает все время связывать текстовые отрывки сюжетных линий в единое повествование.

Начертание шрифта подбиралось с учетом его удобочитаемости и объема набираемого им текста. Наиболее лаконичные отрывки — описание событий в самолете — воспроизведены прописным шрифтом, менее удобочитаемым.

Такое функциональное конструирование текста чаще применяется в познавательной, учебной, справочной литературе, но может, как мы видим, облегчить восприятие и художественного произведения со сложной структурой. Кроме того, здесь оно выразительно подчеркивает художественный прием, использованный писателем.

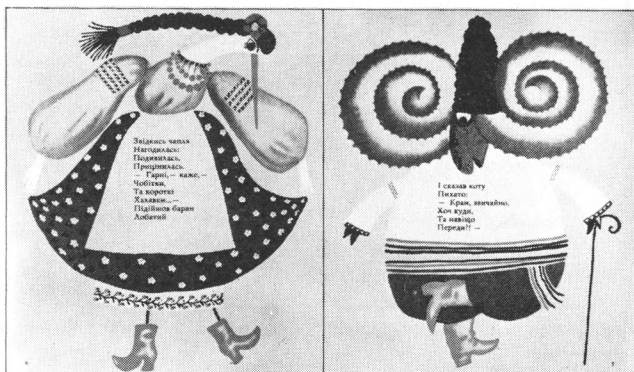


В книге много авторских отступлений, остроумных комментариев, характеристик действующих лиц, рассуждений по поводу происходящих

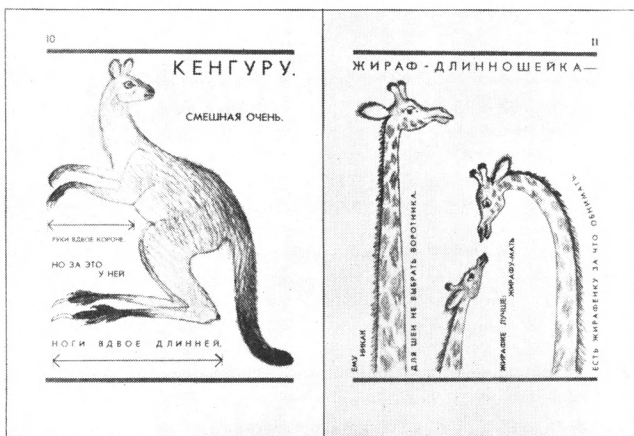
газетных статей, посвященных экспедиции, помещены на странице в форме документальной интерпретации текста—мелким черным шрифтом, набранным на формат газетной колонки. Чередование различных по способу интерпретации текстов на разворотах не очень частое, поэтому нет пестроты, удобочитаемость не снижается.

Все описанные разновидности выразительных средств набора и рукописного шрифта усиливают выразительность отдельных компонентов художественного произведения, несут в себе дополнительную дозу информации, создают своеобразное произведение книжного искусства.

В отдельных отечественных изданиях меньшего объема также встречается функциональное разграничение текста. Например, в книге В. В. Торопыгина «Волшебная горошина» (Л.: Дет. лит., 1972) сказки, рассказываемые персонажами, выделены цветом и гарнитурой шрифта,



Органическое включение набранного текста в композицию рисунка
Михеев К. Е. Дедушка Аксений. Киев, 1974; художник
В. Е. Легкобыт



Композиционное и смысловое объединение рисунка с художественно интерпретированным средствами шрифта текстом
 Маяковский В. В. Что ни страница, — то слон, то львица. Л., 1979; художник В. И. Гусев

письма приведены в документальной интерпретации.

На страницах книг большого объема можно применять различные способы художественной интерпретации. Активно использованы, например, разнообразные выразительные средства набора и рисованного шрифта в объемной книге А. Кульмовой «Станция Никогда в жизни» (Варшава: Наша ксенгарня, 1966). Около одной трети всех страниц ее содержит образные выделения набором. Здесь можно найти почти все виды интерпретации текста, классификация которых была приведена в первой главе.

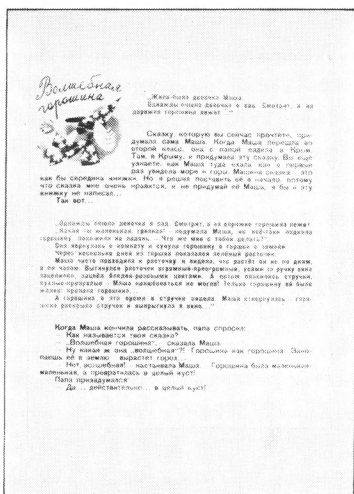
Наиболее часто встречается интонационная интерпретация. Выделяется размером и начертанием шрифта ряд слов, сопровождающихся в авторском тексте восклицательным знаком. Такие слова обычно влияют на развитие действия, выражают сюжетную кульминацию. Это может быть крик, рожденный тревогой, опасностью, страхом. Например: «Спасите!», «Потоп!», «Катастрофа!», «Тревога!!!», «Ой!». Подчеркиваются также неожиданности, сенсационные открытия, сделанные каким-то действующим лицом. Так, активно выделяются догадки: «Шпион?», «Паровоз?», «За сокровищем?», «Станция?»; открытия: «Шлагбаум!», «Будка стрелочника!», «Они там!», иногда — предостережения.

Часто шрифтом воспроизводятся важные по ходу действия звуковые эффекты. Очень крупным плотным шрифтом с неровно расположенными буквами напечатано слово «Трах!», изображающее звук при столкновении паровозов, «Бум!» — звук захлопнувшейся двери и т. д. Делается попытка передать шрифтом даже световые эффекты. В главах, где события происходят ночью, страницы запечатаны черной краской и шрифт на

них дан желтым цветом. Троекратные вспышки фонарика в темноте переданы словами «Раз... Два... Три...», набранными плотным крупным шрифтом, и действительно смотрятся на черной странице своеобразными вспышками.

Величиной шрифта подчеркивается иногда размер описываемого предмета. Так, слово «огромные» набрано крупным кеглем. Это своего рода элемент «натурализма» в шрифтовой интерпретации текста. В другом месте размером шрифта подчеркивается разница в силе звука.

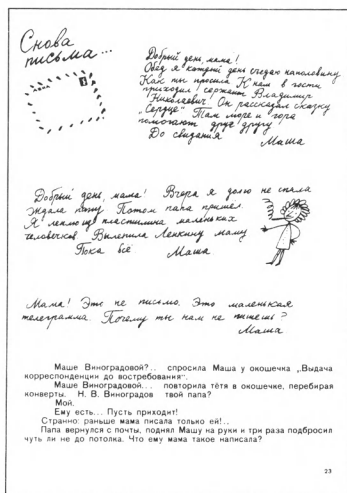
Книжные страницы оживлены также иллюстрационной интерпретацией текста. Таблички в



Функциональное разграничение текста и документальное изображение писем

Торопыгин В. В. Волшебная горошина. Л., 1972; художник М. С. Беломлинский

железнодорожных вагонах воспроизведены рисованным шрифтом, полосы телеграфной бумаги отчеркнуты линейками. Записка набрана курсивом и помещена на цветном фоне с рваными краями, как бы на второпях оторванной бумажке. Протокол отпечатан машинописным шрифтом. Название рукописи научной работы «Применение кибернетики на железной дороге» воспроизведено довольно небрежным рукописным шрифтом, а для пущей убедительности этой шрифтовой иллюстрации сбоку поставлена клякса. Также нацарапаны от руки надписи на стене дома. Страничка из практического руководства для машинистов



«Акустические сигналы» набрана полужирным узким шрифтом другой гарнитуры, чем основной текст. В авторском тексте говорилось о том, что

именно было написано на титульном листе руководства. Это дало повод художнику вместо текста изобразить титул со всеми надписями.

В полосе набора и на рисунках активно используются вопросительные знаки как средства выражения удивления, загадочности.

С помощью динамической интерпретации текста наборным шрифтом передано описание того, как девочка слезает с дерева. Слова расположены ступенчато по обеим сторонам ствола дерева и как бы опираются на сучья краями. Навязчивая мысль о еде выражена жирным шрифтом, которым напечатаны названия продуктов, хранящихся в рюкзаке.

Обращает на себя внимание оригинальный способ графически-смысловой связи текста с некоторыми иллюстрациями. Известный прием, когда слова как бы выходят из рта персонажей, не нов, но в данном случае компоновка таких фраз заслуживает внимания. Рисунки, изображающие персонажей, расположены рядом с текстовой полосой или ниже ее, а произносимые ими фразы закомпонованы в полосу как продолжение основного текста и соединены с персонажами контурной линией. Этим достигается увеличение информативности иллюстраций и текста. Иллюстрации «озвучиваются». В то же время сразу видно, кому принадлежит фраза в тексте. Такое соединение иллюстраций и текста в единую композицию создает новое качество, единый образ, «текст-рисунок». Благодаря активной работе со шрифтом и цветом книжные страницы выглядят очень разнообразно, декоративно, привлекают внимание, интригуют и маленького, и взрослого читателя.

В двух рассмотренных объемных изданиях с помощью многообразных средств набора решают-

ся различные задачи. Но бывает так, что художник-конструктор использует выразительные возможности шрифта в какой-либо книге только с одной целью (например, для усиления иронии и сатирического звучания произведения), применяя один прием, который проходит через всю книгу. Так, в книге С. Писахова «Как поп работницу нанимал» (М.: Малыш, 1966) поп говорит о том, какую огромную и разнообразную работу должна будет у него выполнять работница с раннего утра до позднего вечера. Такой объем невозможно выполнить и за сутки, но после каждой фразы, описывающей разные виды работ, поп повторяет, что после окончания ее — спи, отдыхай! Слова



**Усиление иронии автора с помощью шрифтовых и цветовых выделе-
ний**

Писахов С. Как поп работницу нанимал. М., 1966; художник
А. П. Сазонов

«спи, отдыхай!» выделены прописным шрифтом крупного кегля и отпечатаны голубой краской. Открыв любой разворот, читатель прежде всего видит многократно повторяющиеся слова «спи, отдыхай!», в то время как речь идет о каторжной работе. Здесь повторение одного приема усиливает лицемерие попа.

В книге В. П. Катаева «Цветик-семицветик» (М.: Дет. лит., 1970) дается динамическая интерпретация текста заклинания. Каждый раз после произнесения фразы заклинания совершаются невероятные события. И художник композицией шрифта как бы показывает энергию, заложенную в этой фразе. Введение текста заклинания непос-

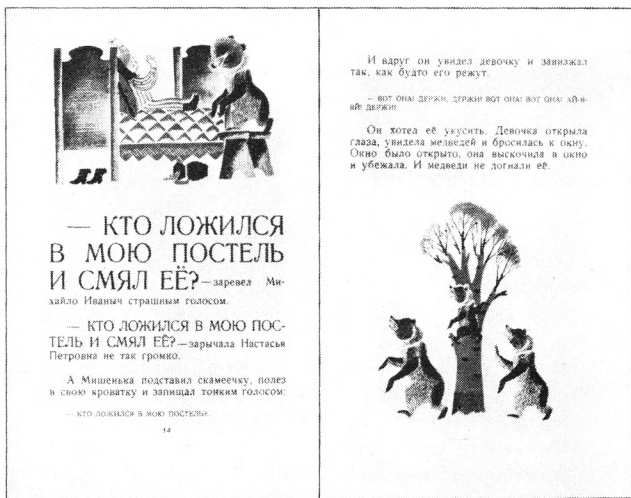


Динамическая интерпретация текста, композиционно связанного с рисунком

Катаев В. П. Цветик-семицветик. М., 1970

редственно в композицию рисунка как бы «озвучивает» его и в то же время насыщает текстовую часть образным представлением о динамике, заключенной в ее содержании.

Прием своеобразного «озвучивания» текста при помощи однотипных шрифтовых выделений можно видеть в книге сказок Г. А. Балла «Жук Кривая Горка» (М.: Дет. лит., 1970). Здесь композиционно и цветом выделены слова, изображающие звон часов, цокот копыт, игру на барабанах, а также слова песни. Такая интерпретация активизирует слуховое воображение ребенка. Подобное «озвучивание» текста нередко встречается и в зарубежных изданиях.

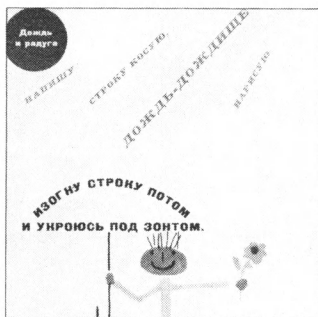


Различная «громкость звучания» строк

Толстой Л. Н. Три медведя. М., 1970; художник М. Е. Успен-
ская

В издании сказки Л. Н. Толстого «Три медведя» (М.: Дет. лит., 1970) сила звучания разных голосов передается средствами наборного шрифта на протяжении всей книги. Действующие лица здесь — большой медведь, медведица поменьше и маленький медвежонок. Толстой пишет, что большой медведь ревет страшным голосом, медведица рычит не так громко, а медвежонок пищит тонким голосом. Громкость их голосов выражена прописными буквами и кеглем шрифта, для чего использованы соответственно кегли 16, 12 и 8.

В изданиях для детей иногда текст набирают по принципу построения фигурных стихов. Различным расположением строк, слов, букв и варьированием начертаний шрифта создается обобщенный рисунок, отражающий содержание, заключенное в этих строках. Шрифтовые изображения могут быть дополнены штриховым или тоновым рисунком или являются частью рисунка. Так построена книга С. В. Погореловского «Рисуем



Использование принципа построения фигурного стиха в издании для детей

Погореловский С. В. *Рисуем строчками*. Л., 1971; художник Г. В. Ковенчук

строчками» (Л.: Художник РСФСР, 1971; художник Г. В. Ковенчук). Здесь строки и буквы изображают шпалы, строительные блоки, крышу, каркас дома, клубок ниток, морские волны, спицы велосипедного колеса, канат в цирке, след мертвой петли, стропы парашюта, ступени лестницы, струи дождя, зонтик, лучи солнца. В послесловии народный художник СССР И. М. Семенов говорит об этих стихах: «Ребятам они понравились, понравилось то, что строчками можно рисовать. Они прислали в редакцию много своих рисунков, нарисованных таким необычным способом». Принцип построения фигурных стихов иногда встречается и в изданиях для детей других социалистических стран.

Выбор той или иной системы шрифтовой интерпретации текста наряду с другими элементами оформления создает определенный графический стиль, и это должно учитываться художником-конструктором. Но самое главное — изменение нюансов смысла, заключенного в тексте, которое возможно при активном применении выразительных средств набора. Здесь мы имеем дело со своего рода «режиссерской трактовкой» произведения.

В связи с этим следует отметить, что иногда художники, увлекаясь, усиливают, например, авторскую иронию с помощью выразительных средств набора скорее с расчетом на восприятие взрослого читателя, чем ребенка. Так, в книге Виктора Ворошильского «Габриш, не капризничай!» (Варшава: Рух, 1967) речь идет о том, что никакими ухищрениями, подарками, играми и развлечениями, вплоть до манифестаций с лозунгами типа «Габриш, согласись!», взрослым не удастся угодить маленькому Габришу, который всем недоволен и продолжает капризничать. Разнообраз-

Sedi tato . . . Koniec sveta . . .
Zadný nápad nepríheta.

Zaprah, zátka, zamok, zadok . . .
Nenapíšeš ani riadok.

Zapas, zbopnik, zblednúť, zbližka . . .
Nebude už nová knižka



krásna ako volakedy.
Už je koniec abecedy.



Už viš v kresle iba chrápaf.
Mal si nápad. Zmizol nápad.

Zahon, zaiac, zamer, zlato . . .
Už je koniec, milý tato!

6

A vtom . . .

Vtom sa otvorila dvere a vletia
obidve moje dcéry, malá Táňa
a veľká Kata.



A vtom . . .

Vtom sa na ne pozriem a skoro zomrám
lebo obidve dcéry,

veľká Kata a malá Táňa, sú celé polepené tapetami.

Rúky? Rúky! Nohy? Nohy!
Kata: „To si dreska moja!“

Hlava? Hlava! Päť? Päť!
„Svet sa vrhol na tapety!“

Nato Táňa: „Tato, ver mi,
ty si hrušne nemoderný!“

Tapety nám chránia kožu!“
(Počuli ste túto kóvu?)

„Praktické sú a tiež pekné.
Však prosíme nás aj sestre!“

7

Všet je zapra piatok
A navesť svatok

Či mám radšej umel rady
bez obvyklých hadok?
Mama zvykne nepochodi
A zapra je piatok.

A pretože je zapra piatok a navyše aj sviatok, vyberiem sa do mesta a kúpim si nové tričko praktické.

Mo ved svoje praktické je kúpiem každý piatok, vlastne každý sviatok.

Veľké tričko, čo má
súčasť s tým svetom

šijaci stroj,
pisaci stroj,
ležiaci stroj,
stojaci stroj,
pletací stroj,
hladiaci stroj,
variáci stroj,
vraviaci stroj.



A tie stroje (všetky? Všetky!)
vo dne v noci vrčia.
Vrčia vř, vř ako tetky,
čo na dvore trčia.

A tu mi zrazu zisla na um výborná myšlienka.

Zoberiem si magnetofón a odidem
do tmavého lesa. A môžete trikrát
hádať, čo si v tomto tmavom
lese nahram
na magnetofón.

21

Художественная интерпретация текста на страницах сборника стихотворений

Янович Т. Оленевизор. Братислава, 1982; художник О. Зимка

**Och, to bude doma sviatok!
Ticho rozľahne sa.
Dlhé ticho, ktoré v piatok
donesiem až z lesa.**

Ako, mama moja?
Nuž, pomocou — stroja!



21

Rozprávka o tieňoch

Bol raz jeden táto a bola raz jedna mama.



*A pretože sa mali veľmi radi, chodievali sa každý deň
prechádzať k Dunaju.*

*A pretože sa mali veľmi radi, nechodievali sa k Dunaju
prechádzať sami.*

Tato s mamou vpredu.

A kto vzadu? Tieňe.

Za ruky sa vedú.

Ako často? Denne.

Za ruky sa vedú.

Tak ich za to chváľte.

Mama s tatom vpredu.

Tiene? Na asfalte.

25

нейшие бесплодные попытки уговорить Габриша на протяжении многих страниц кончаются открытием того, что нравится Габришу. Слова «но чем-то можно угодить Габришу, что-то ему нравится» резко выделяются крупными, вертикально (боком) поставленными на развороте строками. Огромный шрифт подчеркивает сенсационность сообщения, его невероятность. «Но» занимает целую страницу. Оказывается, нравится Габришу, чтобы взрослые его без конца уговаривали, все начиная сначала. Такой именно ироничный совет и дается взрослым в конце книжки.

Художественная интерпретация текста в детской книге обуславливается содержанием и не может вводиться произвольно.

В сборнике Т. Яновича «Оленевизор» (Братислава: Младе лета, 1982; художник О. Зимка) набор каждого из одиннадцати сихотворений включает элементы художественной интерпретации текста. Средствами шрифта подчеркивается активность действия, сила того впечатления, ко-

торое действие, явление, предмет производит на персонажи или автора стихотворения. Набором выражается авторское отношение, степень внимания к описываемому объекту. Такая интерпретация служит заострению литературного приема, художественной гиперболизации, способствует осуществлению соответствующего воздействия на читателя. Шрифтовое воплощение текста значительно повышает декоративность страниц, разворотов, стимулирует у ребенка желание самостоятельно прочитать стихотворение.

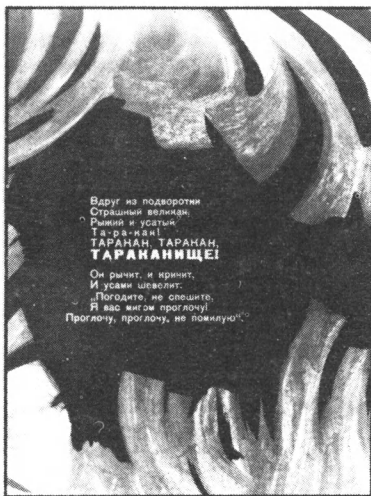
Выборочно применены выразительные средства набора в сборнике рассказов «Необычайный охотник» (Братислава: Младе лета, 1969). Здесь выделен рассказ «Пловец, который не тренировался», где сочетаются иллюстрационная и интонационно-динамическая интерпретации текста средствами шрифта. С помощью разрядки, дефисов между слогами, удвоения букв, неупорядоченного применения строчных и прописных букв показывается, как пловец проходит дистанцию: он постепенно теряет темп, затрачивает вдвое больше усилий, хаотически переходит на разные стили, окончательно теряет силы. Шрифт напечатан на голубых лентах между нарисованными канатами с поплавками, как бы разделяющими водные дорожки. На каждом отрезке дистанции цифра указывает количество пройденных метров. Читатель как бы вместе с пловцом продвигается вдоль дорожки.

При художественной интерпретации текста рассказа средствами шрифта несколько затрудняется чтение в обычном темпе. Но это затруднение не случайно — оно помогает эмоциональному восприятию текста и, видимо, является результатом авторского замысла. Читатель невольно становится как бы зрителем, болельщиком на заплыве. По

краям строк мелькают поплавки и цифровые таблички, ощущается ритм дыхания и движений пловца. После прочтения рассказа в данной интерпретации трудно представить его воплощенным обычным способом набора без определенных потерь в выразительности.

В некоторых случаях само содержание книги может подсказать целесообразность использования средств набора для усиления лишь одного момента в книге, например концовки или кульминации.

Преимущества выразительного набора в конкретных случаях лучше всего познаются путем сравнения. Показательно в этом отношении офор-



*Использование шрифта и цвета для усиления описываемого в произведении явления (здесь — появления «страшного великана» Тараканища)
Чуковский К. И. Тараканище. Л., 1970; художник М. П. Митурич*

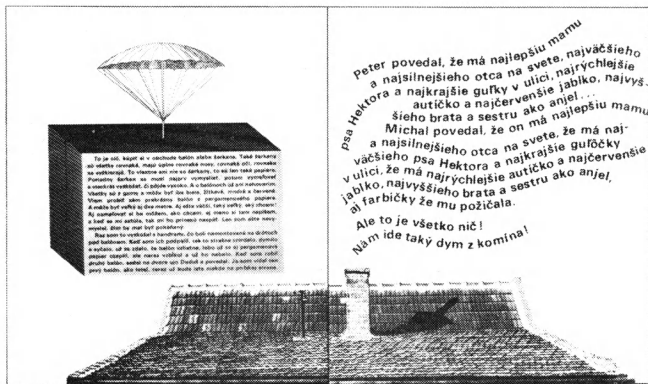
мление концевой страницы книги Аркадия Гайдара «Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове», выпущенной Западно-Сибирским книжным издательством (Новосибирск, 1969). Заключительные торжественные слова о том, как отдается честь могиле Мальчиша-Кибальчиша: «Плывут пароходы—привет Мальчишу! Пролетают летчики—привет Мальчишу! Пробегают паровозы—привет Мальчишу! А пройдут пионеры—салют Мальчишу!»,—отпечатаны крупным шрифтом (больше кегля 36 при наборе основного текста кеглем 16), красной краской. Строки шрифта образуют монументальную форму квадрата. Если сравнить эту страницу с обычным набором в других изданиях, то становится ясно, насколько проигрывает замечательная концовка Аркадия Гайдара от, если можно так выразиться, «наборного безразличия» к содержанию текста. В художественном чтении такая концовка непременно была бы выделена чтецом.

Кульминационный момент выделен в книге К. И. Чуковского «Тараканище» (Л.: Художник РСФСР, 1970). Здесь акцентировано описание появления из подворотни страшного Тараканища. Разворот страницы, на котором помещены текст и изображение Тараканища, выделен черным фоном. Предшествующие страницы—светлые, радостные, и неожиданный мрачный разворот вселяет внезапную тревогу. Таракан представляется зверям страшным великаном. Выделение слов «Таракан, Таракан» (прописные буквы), «Тараканище!» (прописные буквы, жирное начертание), несомненно, соответствует авторской интонации. Автор сам стремился усилить звучание этого слова четырехкратным повторением, разбивкой слогов первого слова «Та-ра-кан!» дефисами, восклицательным знаком. По сложившейся традиции автор

не учитывал возможности акцентировки слов средствами набора и цвета, но художники-конструкторы книги сделали это, точно следуя авторскому замыслу.

В издании сказки С. Прокофьева и Г. Сапгира «Мой приятель светофор» (М.: Дет. лит., 1975), где форма сказки служит для сообщения сведений о правилах уличного движения, использовано функциональное конструирование текста. Важные сведения выделены более крупным шрифтом. Применена в этой книге и художественная интерпретация текста.

Художники учитывают в оформлении книг выразительные качества различных гарнитур шрифта, его начертаний. В небольших по объему книжках для детей замыслом художника может предусматриваться использование для набора текста прописных букв. Такой шрифт придает стра-



Различное шрифтовое решение текстов в сборнике

Попович В., Попович И. Когда я сам дома. Братислава, 1969;
художник М. Студеный

ницам определенную торжественность, располагает к неторопливому, вдумчивому чтению. Художник В. И. Юрчишин успешно использовал для текстового набора прописной шрифт в издании книги «Повесть временных лет» (Киев: Веселка, 1982) и в книге Т. Г. Шевченко «Вишневый садик возле хаты» (Киев: Веселка, 1985). Расширяли ассортимент рисунков текстового шрифта за счет применения прописных букв и другие художники, например в литовских изданиях.

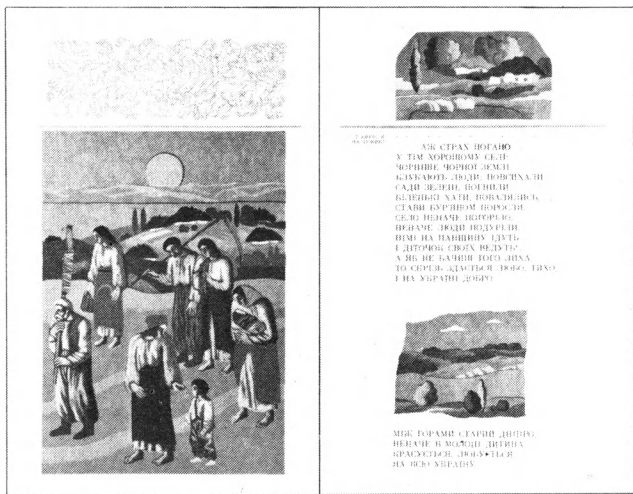
Помимо художественной интерпретации текста, в изданиях для детей встречаются и элементы функционального конструирования, интересные замыслы построения макета.



Функциональное конструирование текста в современной сказке

Прокофьев С., Сапир Г. Мой приятель светофор. М., 1975, художник В. Дмитриук

Трудная задача для художника-конструктора детской книги — оформление сборников. Стремление к однородному решению концевых полос входящих в сборник отдельных произведений вступает в противоречие с их различным объемом, нарушающим пропорции этих полос. Можно, правда, увеличить объем того или иного рассказа, введя в него иллюстрации, но это формальный путь. Рассказ сам по себе может не нуждаться в иллюстрации желаемого размера. Привычное стремление к целостности, достигаемой обычными способами, было активно нарушено в братиславском издании книги рассказов «Когда я сам дома» (Братислава: Младые лета,



Использование своеобразной выразительности прописных букв в книге стихов

Шевченко Т. Г. Вишневый садик. Киев, 1985; художник В. И. Юрчишин

1969). Здесь для каждого рассказа выбраны свой размер, начертание, цвет, композиция шрифта и способ оформления страницы. Это последовательное, активное разнообразие тем не менее складывается в целостный книжный ансамбль. Оформление страниц в сочетании с оригинальной шрифтовой композицией и ее выразительными качествами, цветом активно участвует в художественном воздействии текста на читателя.

Так, на первом текстовом развороте говорится о том, что, когда герой произведения, мальчик, вечером один дома и лежит под одеялом, он о многом размышляет. Шрифт текста голубой на черном фоне. Следующий рассказ «Весна» сразу создает иное настроение. Шрифт вкомпонован в квадрат распахнутого окна, из которого как бы исходит золотистое сияние. Голубые, светло-зеленые тона дополняют впечатление весенней свежести. Мотив окна использован также в офор-



Функциональное конструирование и художественная интерпретация текста

Плакатка И. Медведь, медведю, медведем. Прага, 1967; художник М. Копржива

Особое значение приобретает функциональное конструирование текста в научно-популярных и научно-художественных изданиях для детей. Одна из главных задач таких изданий — пропагандистская. Необходимо заинтересовать читателя научными и техническими проблемами, облегчить и активизировать восприятие материала, придать ему занимательную форму, использовать подчас юмор, игровой момент, выделить главное, дифференцировать текст и т. д. Многие из этих задач оригинально решены в чехословацком издании книги И. Плахетки «Медведь, медведю, медведем» (Прага: Свет Совету, 1967), рассчитанном на юного читателя. Здесь применены разнообразнейшие наборные композиции, активные шрифтовые выделения, дифференциация текста, «озвучивание» текста и иллюстраций, документальная интерпретация материала. Каждый разворот имеет индивидуальную оригинальную композицию. Эта книга заслуженно привлекает внимание художников [39].

Анализируя опыт применения наборных средств, мы о рисованном шрифте упоминали только в связи с общим наборным решением издания. Опыт издания рисованных книг, выпускаемых в странах социалистического содружества, показывает, что некоторые из них являются своеобразными экспериментами, лабораторией опробования различных приемов интерпретации текста с помощью выразительных средств шрифта. Иногда они поражают безудержной фантазией, необычными композиционными решениями, порой спорными, но в целом демонстрирующими большие резервы, таящиеся в этой области книжного искусства. Многие находки в книгах с рисованным шрифтом могут быть полезными при работе над выразительными средствами набора.

Э.Д. КУЗНЕЦОВ

ФАКТУРА КАК ЭЛЕМЕНТ КНИЖНОГО ИСКУССТВА

ФАКТУРА В ЖИЗНИ
И В ИСКУССТВЕ

КНИЖНЫЕ ФАКТУРЫ

«ТЕНЕВЫЕ» ФАКТУРЫ

АНСАМБЛЬ ФАКТУР

ЭВОЛЮЦИЯ
КНИЖНЫХ ФАКТУР



ФАКТУРА В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ

ПОНЯТИЕ ФАКТУРЫ

Понятие фактуры имеет многообразные значения, совпадающие друг с другом только отчасти— когда больше, когда меньше. В самом распространенном понимании фактура—это одно из тех коренных свойств предметного мира, которое, наряду с формой, цветом, размерами, помогает нам ориентироваться в окружающем. Фактура— характер поверхности предмета, а характер этот определяется свойствами материала, из которого предмет состоит, и способом его обработки.

Одна фактура у деревянной доски, другая у каменной плиты. Но и у дерева, грубо обтесанного топором, поверхность будет иной, чем у обструганного ножом или отделанного рубанком: каждый из этих способов обработки одного и того же материала создает свою характерную поверхность. Природа тоже обрабатывает материал по-разному: у камня, источенного ветром, одна поверхность, у камня, источенного водой,— другая.

Нет предметов без какой бы то ни было

фактуры. Она может быть слабо выраженной, приглушенной, неприметной, а может быть и острохарактерной, кричащей о себе, но она всегда есть, коль скоро речь идет о материальном предмете. Предмет без фактуры — такая же абстракция, как «чистое» геометрическое тело: природе неведомы «кубы вообще» или «треугольники вообще». Нет и фактуры без предмета. И если мы еще в состоянии вообразить абстрактный, вне определенного носителя цвет, то фактуру вне конкретного материала, вне конкретного предмета представить себе немыслимо.

Характер поверхности мы воспринимаем обычно зрительно — по тому, как она отражает и поглощает свет, но часто и осязательно — проводя рукой по предмету. Точнее было бы сказать — зрительно-осязательно, потому что в наше зрительное восприятие невольно и неосознанно, но настойчиво включается и мысленное ощупывание предмета: мы словно проводим по нему взглядом, соединяя свое восприятие с имеющимся у нас осязательным опытом от встреч с чем-то подобным. В этом нет ничего удивительного. Правда, цвет мы воспринимаем только зрением, но, оценивая форму, мы тоже, по большей части неосознанно, совершаем мысленное движение по предмету и вокруг него и дополняем образ, запечатлевающийся на сетчатке нашего глаза, этим воображаемым движением.

В житейском обиходе мы склонны пренебрегать фактурными особенностями: желая дать представление о предмете, в первую очередь говорим о его форме, размере, цвете, а о фактуре часто не вспоминаем вовсе или только в последнюю очередь, когда остальные свойства сравниваемых предметов слишком близки, даже совпадают и без характеристики их фактуры не обойтись.

Пластинка черного лака и кусок черного бархата, расстеленного рядом, одинаково черны и плоски, но разницу между ними мы воспринимаем без труда — без раздумий, сопоставлений, анализа. Разница в фактуре: глаз безошибочно отличает гладкую блестящую поверхность от матовой, мягкой, пушистой. Рядом можно разлить жидкую смолу, положить кусок черной бумаги, или черной клеенки, или гладкого черного меха, или черного шелка, или черной кожи, или черного эбонита или равномерно рассыпать толченый уголь — во всех этих случаях (да и во множестве других — на усмотрение читателя) мы распознаем материалы главным образом по их фактурам. Одни будут отличаться очень сильно, другие будут походить друг на друга, отличаясь лишь незначительно.

Фактурные особенности с большим трудом и не до конца поддаются анализу и словесному описанию. Если можно кое-как отделить бархат от лака словами «блестящий, гладкий» и «мягкий, пушистый», то легко ли выразить разницу между бархатом, велюром, замшей? Тут понадобились бы образные сравнения, метафоры, уподобления. Любопытно и существенно то, что, желая оценить фактуру предмета, мы говорим не только о самом предмете, но и о своих ощущениях от него.

Вероятно, особенности всякой поверхности можно было бы охарактеризовать языком точных наук — исследовав ее микро- и макрорельеф, механические и оптические свойства и т. п., но такая характеристика, вполне корректная научно, ничего или ничтожно мало сказала бы нам (да и то при развитом воображении) о конкретном восприятии этой поверхности. Насколько точнее можно определить форму или размеры предмета; даже цвет поддается точному измерению.

Уже это свидетельствует о том, что понятие фактуры не может быть исчерпано одними объективными свойствами самого предмета — оно включает в себя и наше восприятие; что восприятие фактуры обращено по преимуществу к чувственно-эмоциональным, а не рациональным сторонам сознания; что, наконец, эмоции эти имеют характер нечеткий, расплывчатый, чрезвычайно субъективный, хотя и очень устойчивый (раз столкнувшись с каким-либо материалом, мы сохраняем в себе прочное ощущение от его поверхности и легко воскрешаем это ощущение в себе).

Человек слишком давно стал воспринимать неисчислимое разнообразие окружающих его фактур, чтобы не проникнуться их выразительностью и не попытаться использовать ее. В прекрасной книге В. Ф. Маркова «Фактура» [40] приводится немало примеров стихийного использования фактуры у народов, стоящих на низких ступенях цивилизации. Человек заметил разнообразие фактур, обратил внимание на их неповторимость. Дальше явилось восхищение, любование ими, затем — желание сохранить их при себе, использовать для украшения своего тела и своего жилища, сопоставить с другими, выявив резче характерность каждой; наконец, появилось желание создать и новую фактуру. Так из чисто созерцательного отношения выработалось отношение действительное, созидательное, творческое.

Нет сомнения, в природе фактуры заложены эстетические потенции выразительности. Фактура, как и цвет, может быть приятной и неприятной, радующей и отталкивающей. В эпитетах, нагромождением которых мы неуклюже пытаемся передать особенности той или иной фактуры, нередко сами собой проскальзывают оттенки эмоционального или близкого к эмоциональному от-

ношения. Мы говорим про фактуру: «корявая», «колючая», «мягкая», «жесткая», «нежная», «монотонная», «беспокойная» и т. п. Мы дерзаем открывать в фактуре ситца простодушность, а в фактуре парчи — торжественное великолепие. Правда, такие случаи редки, всегда связаны с конкретной ситуацией, да и не могут быть распространенными: как правило, фактура сопротивляется попыткам ассоциативно-символического истолкования, и не в том, очевидно, главный смысл ее существования в искусстве.

Есть и другое, расширительное понимание фактуры, имеющее скорее образный, метафорический характер, и по-своему интересное. Здесь уже под фактурой подразумевается не характер воспринимаемой нами материальной поверхности, но совокупность, некое целостное единство каких-то отчетливо выраженных, легко воспринимаемых свойств предметов, явлений и т. д., — свойств, может быть, и внешних, даже поверхностных, но органически связанных со свойствами внутренними, коренными, содержательными: внешность, но внешность, небезразличная к сущности и способная на эту сущность намекнуть, адресуясь не столько к разуму, рассудку, сколько к непосредственности восприятия и интуитивным ассоциациям.

В этом смысле своей фактурой обладают не только предметы, но и люди, и города, и страны, и исторические эпохи. Своя «фактура» была у старой Москвы, отличающей ее от Петербурга или Нижнего Новгорода. А «фактура» Одессы! В Ленинграде есть улицы, дома с пушкинской «фактурой», есть с «фактурой» Достоевского или Блока. Своя «фактура» была у недоброй памяти времени царствования Николая I, своя — у Павла I. Тут в понятие «фактуры» включаются не

только особенности архитектурных стилей, но и черты бытового уклада, социальной психологии, общественного самосознания и еще многое, многое другое, составляющее в своем экстракте аромат времени. Фактура — это характерность, неповторимость, индивидуальность. Все люди разные, все не похожи друг на друга, но у некоторых индивидуальность стерта, у других — отчетлива; некоторые города на одно лицо («маленькие города» в Соединенных Штатах Америки), некоторые периоды истории не вызывают в нашем сознании ярких ассоциаций.

Наконец, более того: своей фактурой могут обладать не только отдельные предметы и явления, но и целые их специфические группы, общности. «Фактура» газетной полосы отличается от книжной или журнальной. А «фактура» объявлений в старых газетах? А «фактура» старой фотографии — тона сепии, наклеенной на картон с позолоченным обрезом, с факсимиле фотографа, с виньетками? Рецензент фильма «Воскресение» поймал режиссера на неточности: внешность актера не соответствовала «фактуре», установившейся в том роде войск, чей мундир он носил; оказывается, своя «фактура» была у гусар, своя — у кирасир, своя — у улан.

Близко к этому еще одно употребление слова «фактура», распространенное в обиходе художественной практики. Так называют совокупность специфических стиливых признаков, обладающих хорошо выраженной характерностью, но аморфных — в этом смысле противопоставляемых «композиции» как способу организации, соединения этих признаков в целостном произведении. Такое противопоставление вряд ли удовлетворительно с точки зрения научной, но оно метко схватывает некоторые творческие моменты.

Подобные понимания фактуры, близкие друг другу, отличающиеся в оттенках, может быть и не всегда точны терминологически, но они существуют и пока не заменены иными, а значит, и пренебрегать ими не следует, тем более что к оформлению книги они имеют самое непосредственное отношение.

Рассуждая о фактуре, мы незаметно перешли от категорий простых, чисто материальных, связанных исключительно с физическим строением предмета, к категориям сложным, отвлеченным. Это произошло не случайно. Как бы ни были разнообразны понимания фактуры, в них есть нечто общее. Это общее — переход от материального к духовному, органическая связь, открывающаяся между ними: материальное («физическая фактура») содержит в себе намек на духовное, обещание его, а духовное хранит память о материальном, оставленном позади. Эта связь, эта ниточка в чувственной непосредственности восприятия, сохраняющейся по мере удаления от единичного конкретного предмета в область обобщений и отвлечений: к понятиям и категориям. Очевидно, в силу именно этой своей особенности фактура давно стала одной из основных составных частей художественного произведения: она — самый первый, пусть поверхностный, но чрезвычайно важный слой общего восприятия образа. Так происходит во всех видах искусства. В этой книге, посвященной вполне конкретной теме, будет говориться исключительно о фактуре как о свойстве, воспринимаемом зрительно-осознательно в пространственных искусствах, к которым принадлежит и искусство книги.

ФАКТУРА В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВАХ

Термин «пространственные искусства» не общепризнанный и не бесспорный, но не в термине дело. Пространственные искусства—это живопись, скульптура, графика, дизайн, прикладное искусство, архитектура, сценография. При всей серьезности различий между ними и между группами, в которые одни из них могут быть объединены по тому или иному признаку, есть между ними и общее—единые закономерности формообразования, а значит, и ряд фундаментальных элементов художественной формы: плоскость, объем, пространство, цвет, ритм, фактура. Пространственные искусства образуют сложную систему, все члены которой по-разному связаны друг с другом: то сильнее, то слабее—сильнее по одним признакам, слабее по другим. В каждом из таких признаков родства открывается какая-то существенная сторона данного вида искусства. Место книги (точнее, книжного искусства) в системе пространственных искусств—тема обширная. Ее подробный анализ был бы чрезвычайно полезен для создания цельной теории книжного искусства. Здесь этой темы, естественно, приходится касаться вскользь: лишь в той мере, в какой это помогает разобраться в вопросах книжной фактуры.

Понимание фактуры в пространственных искусствах, различаясь оттенками, принципиально едино: в его основе лежит восприятие поверхности материального предмета, каким является произведение искусства, будь то картина, гравюра, статуя, здание и пр. Это понимание очень близко к тому, с которого был начат разговор о фактуре вообще, однако с существенной разницей: там в

основном речь шла об обиходном понимании фактуры, здесь — об эстетическом, которое лишь в исходном пункте совпадает с обиходным, перерастая его.

Фактура создает первоначальное, самое общее, интуитивное впечатление от произведения искусства. Это начальный момент перехода от материального к духовному. «Если вы внезапно встанете лицом к лицу с каким-нибудь художественным произведением, внезапно откроете глаза и тотчас отвернетесь, то в вашем сознании всегда останется некоторое количество впечатлений, часто суммарное, неотчетливое, но тем не менее достаточно характерное, которое позволит в будущем всегда это произведение узнать», — говорил о фактуре Н. Н. Пунин [45. С. 18].

В. Ф. Марков назвал фактуру «шумом для глаз», и эту парадоксальную формулу повторяли за ним другие. Правда, она нуждается в некотором уточнении. В ней великолепно выражена стихийность происхождения множества компонентов-ощущений, как будто совершенно разнородных, но вкладывающихся в устойчиво-характерное целое: без труда мы отличаем шум моря, шум леса, шум городской улицы, шум железнодорожного вокзала, шум зрительного зала перед спектаклем и т. п. Каждый из этих шумов обладает своей узнаваемостью и своим собственным эмоционально-эстетическим подтекстом. Соединение звуков в нем как будто и в самом деле случайно, но результат не случаен, чуждые элементы (как паровозный свисток в шуме зрительного зала) либо гаснут, растворяются в нем, либо резко диссонируют, отделяясь от целого. Быть может, фактуру вернее было бы называть «звучание», прилагая слово «шум» только к фактурам природным, в которых ведущая и

совершенно определенная закономерность проявляет себя стихийно через случайное, неправильное, неповторимое.

Фактура трудно поддается научному изучению и классификации. Н. Д. Бурлюк еще семьдесят пять лет тому назад предпринял попытку такой классификации, назвав ее «петрография живописи» [9. С. 102—110]. Он разделил все поверхности на ровные и неровные, ровные, в свою очередь, на матовые и блестящие («сильно блестящие», «просто блестящие», «мало блестящие» или «мерцающие»), а самый блеск определил как «металлический», «стеклянный», «жирный», «перламутровый» или «шелковистый». Неровные же поверхности он разделил на «занозистые», «крючковые», «землистые» и «раковистые». Наконец, он выделил и три типа структур поверхности: «зернистую», «волокнистую» и «слоистую». Деление это очень интересно, и пытливая наблюдательность автора в нем, несомненно, сказалась, но вряд ли мы вправе счесть его сколько-нибудь обоснованным научно, хотя сам Бурлюк уверенно назвал свою классификацию «единственно возможной» (!).

При всей удручающей неразработанности проблематики фактуры все-таки фактура живописная знакома нам немного лучше других. Больше того, как правило, наши представления о природе и возможностях фактуры основываются на представлениях именно о природе и возможностях фактуры живописной. Это объясняется и тем, что теоретическое осмысление живописи несколько обогнало осмысление других ее собратьев, и тем, что живописная фактура наиболее сложна по происхождению и богата по своим потенциям, а ее воздействие на зрителя наиболее очевидно.

В живописи фактура, как и цвет, создает один из первых общих слоев впечатлений—до того, как поймем идею произведения, как прочитаем его сюжет, как проникнемся его композиционным строем, даже до того, как мы вообще успеем разобраться, что именно изображено на картине. Это первое впечатление, неосознанное, неанализируемое, ложится в основу последующего общения с картиной, усвоения ее образного мира.

Живописную фактуру образует слой краски, положенной на поверхность холста (или доски, или картона) и обработанной определенным образом. Физические свойства самой краски играют тут существенную роль: масло, темпера, гуашь, акварель создают разную поверхность, своими особенностями определяют способ их обработки. Художники, сознательно стремившиеся к обогащению фактуры (кубисты), хорошо понимали это и изменяли состав красок: подмешивая в них песок, опилки, известь, добивались новых фактурных эффектов. Обработка краски при помощи такого простого инструмента, как кисть, способна пробудить к жизни великое множество разнообразных фактур; история живописи—тому свидетель, а она еще не закончилась. Однако художникам подчас и этого не хватало, они работали шпателем, просто рукой (пальцем или ладонью), а иногда (как Ван Гог) выдавливали краску на холст прямо из тюбика, получая специфическую фактуру.

Небезразлична к фактуре живописи и поверхность загрунтованного холста или доски. Чаще всего ее влияние оказывается опосредованным: более гладкая поверхность располагает к живописи более тонкой, а более грубая и резко выраженная—к живописи тяжелой и плотной. Впрочем, грунт иногда и сам просвечивает сквозь негустой

слой краски, участвуя вместе с ним в формировании фактуры, а в некоторых произведениях участки грунта остаются вообще чистыми.

В прикладном искусстве фактура испытывает мощное воздействие функциональности произведения-предмета. Фактура помогает им пользоваться. Поверхность чашки — гладкая, твердая, не пористая, жидкость не впитывается в нее: из такой чашки удобно пить, ее удобно мыть. Вьетнамская деревянная чашка обработана слоями лака до такой гладкости и плотности, что рыхловатость, присущая древесине, оказывается забытой. Рукоять инструмента на некоторых участках гладкая, на некоторых фактурно обработана, матовая, шершавая, чуть корявая — здесь она соприкоснется с рукой и не выскользнет. Эта шершавость, хорошо заметная, просигнализирует нам о том, как удобнее взять инструмент.

В архитектуре фактура тоже сильно зависит от функциональности: мы покрываем штукатуркой стены, а не пол и не крышу, обоями обклеиваем стены изнутри, а не снаружи. Все это слишком общепонятно. Но вот эстетическую, выразительную роль фактуры мы склонны здесь недооценивать. Скорее всего потому, что пространственные, структурные свойства слишком уж заметно преобладают в архитектуре над другими, даже над цветом. Но это больше объяснение, чем оправдание эстетической нечуткости. «Как цвет постройки (стен), как вид материала, поглощающего или отражающего свет, так и образование самой поверхности (она или «гладкая», или же «пористая», блестящая, как мрамор, или мертвая, как бетон или стенная штукатурка) играет роль при создании возможности освещения извне и изнутри постройки... и тем самым... определяет множество зрительных видов, через которые простирается

один и тот же пространственный образ постройки... Если... кто-либо в древнегреческом храме заменил бы в целях экономии мраморные колонны бетонными..., тогда целое с архитектурной точки зрения подлежало бы явному изменению» [29. С. 219, 225].

Совершенно специфична роль фактуры в сценографии, которой приходится иметь дело с сочетаниями материалов подлинных и иллюзорных, имитируемых или просто обозначаемых подчас крайне условно.

ФАКТУРА В ГРАФИКЕ «НЕМАТЕРИАЛЬНАЯ» ФАКТУРА

Нас, интересующихся существованием фактуры в книге, из пространственных искусств едва ли не более всего должна занимать графика¹. Дело не только в том, что графика сплошь и рядом органично и широко входит в ансамбль книги, но и (главным образом) в том, что книга по происхождению своему — производное от графики и родство с ней хранит прочно в самом своем существе: в плоскости бумажной страницы, на которую нанесено красящее вещество в виде множества черт, пятен, штрихов, точек и т. п., вступающих друг с другом в композиционную связь. Что такое строки букв, эти шеренги крохотных изображений, как не та же графика?

Но для того чтобы подобраться к графике, нам пора развить и углубить наши первоначальные представления о фактуре в пространственных

¹ Не рискуя углубляться в дебри невозможного здесь классификаторства по отношению к такому сложному конгломерату, как современная графика, мы термином «графика» будем традиционно объединять произведения, созданные преимущественно на бумаге, преимущественно черно-белые — рисунок и гравюру разного рода

искусствах как о некоем выраженном рельефе поверхности — справедливые лишь в своей основе. Руководствуясь ими, можно было бы неполно судить о фактуре живописи или архитектуры. Для понимания графики они явно недостаточны.

В самом деле, произведения графики в большинстве своем не обладают рельефом, во всяком случае таким, который бы мог восприниматься нормальными человеческими органами чувств.

Безусловно, мы в состоянии отличить поверхность красочного слоя оттиска глубокой гравюры (офорта, акватинты, меццо-тинто, резцовой гравюры) от ровной матово-глянцевитой поверхности оттиска гравюры высокой (ксилографии, линогравюры). Однако при сравнении гравюр,



Отличие фактур при одинаковых технике и материале

Книга Руфь. М., 1925; иллюстрация на фронтисписе В. А. Фаворского

исполненных в одной технике, скажем, нескольких ксилографий, принадлежащих разным художникам, может показаться, что их фактуры как будто однородны, даже неотличимы, ибо каждая из них складывается из рыхловатой фактуры бумаги, поверх которой оттиснут слой краски одной и той же консистенции и одной и той же толщины. Между тем в фактурном отношении эти произведения разнятся необычайно.

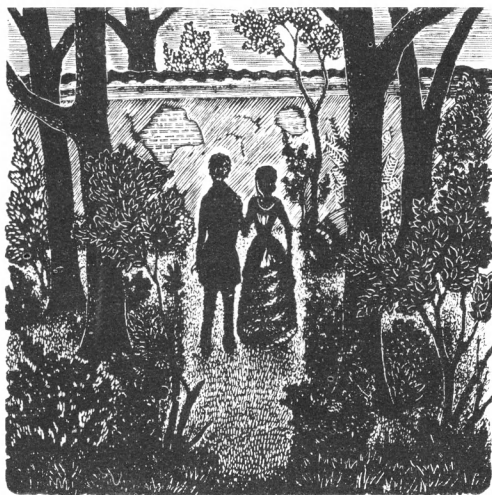
Дело в том, что фактура (в эстетическом, а не в физически-бытовом понимании) — не просто поверхность, не нечто раз и навсегда данное, но именно воспринимаемые свойства поверхности. Понимание фактуры исключительно как реально-го рельефа грешит своего рода «физическим



Костер Ш. де. Легенда об Уленишпигеле. Берлин, 1951; иллюстрация Ф. Мазереля

объективизмом». Подлинное понимание фактуры как эстетической категории немислимо вне учета объективных и субъективных условий восприятия. В первую очередь без учета масштаба: масштаба воспринимаемой поверхности и расстояния наблюдателя от нее, масштаба всей этой поверхности и ее воспринимаемой части; масштаба отдельных элементов, составляющих поверхность, соотношения их друг с другом и со всей поверхностью.

В нашем восприятии фактура протяженной и высокой кирпичной стены будет иной, чем фактура отдельного кирпича и одного из участков этой стены, образованного десятком-двумя кирпичей. Иной будет она на дальнем расстоянии, когда вся



Диккенс Ч. *Большие ожидания*. Л., 1935; иллюстрация
Э. А. Будогоского

стена обозрима сразу; иной—на более близком, когда зритель вынужден рассматривать ее по частям; совершенно иной—на совсем близкой дистанции. Две стены, сложенные из кирпичей разного размера и формы, будут обладать разной фактурой, и тем более стена из того же стандартного кирпича, но выложенная фигурно, будет фактурно отличаться от выложенной без затей. В старину практиковалась комбинированная кладка из камней и кирпича: здесь участки кирпичной кладки имеют иную фактуру, чем участки цельнокирпичной стены, и фактура их зависит от характера расположенных рядом участков камня.

«Не нужно путать фактуру с поверхностями. Фактура это есть тот шум, который мы получаем



от картины, не только смотря или ощупывая ее поверхность, но и оценивая другие элементы, входящие в художественное произведение» [45. С. 20].

А если это так, то фактуру в состоянии образовать не только реально существующий рельеф поверхности, но и то впечатление рельефности, которое способна создать художественная форма и которое есть основа существования изобразительного искусства.

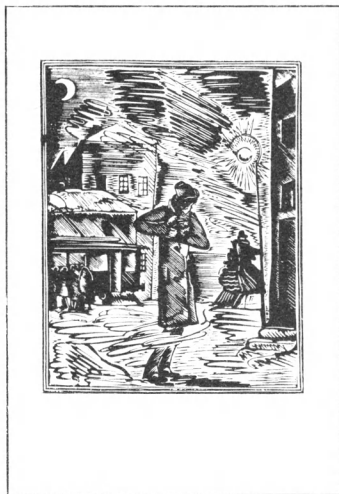
«Ошибочно было бы думать, что только материал, способ его обработки и сочетаний дает фактуру предмета. Если мы на чистой поверхности листа бумаги сделаем черту, то уже тем самым изменим фактуру, так как каждое пятно,



Киплинг Р. 40 норд—50 вест. М.; Л., 1931; обложка Д. П. Штеренберга

черточка на пустой, гладкой поверхности есть еще и ее кажущаяся шероховатость — нарушение глади и тишины. Большое количество изображений на чистой поверхности дает другой „шум для глаза“, нежели плоскость, на которую нанесено мало форм... Различно действуют на нас линия прямая, волнистая или ломаная. Контрасты светотени дают для глаза иной „шум“, нежели безразличный полусвет или полутень» [40. С. 7],— писал В. Ф. Марков, назвавший это явление «нематериальной» фактурой.

Необходимо отрешиться от распространенных в быту (и в быту вполне справедливых) представлений о плоскостности и объемности. С обычной точки зрения объемно, рельефно только то, что



Леонов Л. М. Деревянная королева. М., 1923; иллюстрация А. И. Кравченко

имеет хотя бы минимальное третье измерение, кроме длины и ширины. С этой точки зрения поверхность бумажного листа всегда плоска, сколько бы мы ни наносили на нее пятен, штрихов и линий (разумеется, если мы будем делать это акварелью или тушью, или карандашом, а не масляной краской, положенной корпусным мазком).

Но это не так. Любое пятно или линия, нанесенные на бумагу, тотчас вступают в сложные отношения с белым полем — тишина нарушена. В зависимости от своих размеров и формы, от характера своих краев, то есть касания с белым, от формы, размера и расположения других пятен и линий, они образуют определенную пространственность и рельефность, не реальные, конечно, а иллюзорные, или, правильнее сказать, художественные.

Пятно туши на бумаге в одних условиях может восприниматься как плотная темная масса, давящая на воздушное, разреженное пространство бумаги, а в других — как провал, дыра, зияющая пустота в плотной массивной белизне. В этом явлении — основа существования графики как самостоятельного специфического искусства¹.

Вот почему линия, проведенная тушью, будет иметь иную фактуру, чем пятно, сделанное тушью на той же бумаге; линия, проведенная рейсфедером, будет давать иной «шум», чем проведенная пером; разная фактура будет у параллельной штриховки, скрещивающейся равномерно, и у штриховки беспорядочной, хаотической. Возвратившись к гравюрам на дереве и сравнив их друг с другом, мы отчетливо видим,

¹ Желаящие познакомиться с ним серьезнее должны обратиться к известной статье В. А. Фаворского «О графике, как об основе книжного искусства» [65. С. 51—78].

что форма и расположение многочисленных черных пятен в них различны, образуют различные сочетания и создают ощущение определенного рельефа, в каждом из случаев обладающего своей характерностью — фактурой. Сделав некоторое усилие и мысленно представив себе те гравированные доски, с которых гравюры печатались, мы могли бы предположить, что фактура гравюры есть своеобразное отражение, прямое следствие того богатого или бедного рельефа, которым действительно обладают эти изрезанные вдоль и поперек пальмовые доски.

Это так, хотя и не совсем. Изображаемая гравюрой глубина не совпадает с глубиной рельефа доски (такое совпадение мог бы в какой-то мере представить специально исполненный по композиции гравюры скульптурный рельеф). С другой стороны, сложные пространственные построения, возникающие в гравюре, все-таки определены доской и, как бы ни усиливал художник глубинность и выпуклость изображения, она магически возвращает нас к поверхности оттиска, а далее неизбежно к той плоскости доски, которая отпечаталась на листе. И как вся гравюра есть отпечаток доски, так и ее фактура — отпечаток, отражение фактуры доски, опосредованное печатю.

Все это объясняет нам понимание фактуры в графике, а от нее — и в книге. Мы вправе говорить о фактуре репродукции как о своеобразном отражении фактуры типографского клише, а о фактуре текстовой полосы как об отражении фактуры печатной шрифтовой формы.

КНИЖНЫЕ ФАКТУРЫ

Фактура книги, собственно, складывается из двух взаимосвязанных, но не совпадающих компонентов: фактур «материальных» и «нематериальных».

«Материальные» — это фактуры, образованные физической, вещной природой книги: «...материал переплета, его цвет, фактура, толщина и упругость крышек; плотность, цвет и фактура бумаги; цвет (или цвета) типографской краски и способы ее нанесения на бумагу, создающие различную фактуру красочной поверхности...» [17. С. 25].

Фактуры «нематериальные», пробужденные к жизни существованием на страницах книги шрифта, изображений, орнамента, формируются и воздействуют на нас по закономерностям графического искусства.

Разные по происхождению и характеру восприятия, они непрерывно взаимодействуют, образуя сложные системы — новые фактуры. Нематериальная фактура шрифта скрещивается с материальной фактурой типографской краски, положенной определенным способом, и бумаги с определенной поверхностью и т. п.

ФАКТУРЫ «МАТЕРИАЛЬНЫЕ»

Полиграфические материалы и способы их обработки следует рассматривать иначе, чем делает это традиционное полиграфическое материаловедение. Все чисто полиграфические свойства: механически-прочностные, капиллярно-гигроскопические, оптические, диэлектрические и, наконец, обширнейший комплекс свойств печатных — к фактуре не имеют отношения, во всяком случае — прямого.

Однако и круг эстетических свойств матери-

алов оказывается значительно шире свойств фактурных.

В первую очередь к ним относится цвет. Роль его в книге бывает очень серьезна, но это самостоятельная область, еще ждущая своего изучения. Не лишне, правда, заметить, что между цветом и фактурой существует тонкая взаимосвязь, подобная той, которая существует между вкусом и обонянием: цвет, безусловно, зависит от фактуры, и одна и та же краска по-разному звучит в разных поверхностях. Фактура же, в свою очередь, зависит от цвета—вот почему поверхность окрашенная приобретает фактуру более плотную, чем неокрашенная. Особенно это относится к тонам неярким, глуховатым, обладающим своей собственной иллюзорной плотностью.

Эстетический характер приобретают и такие физические свойства, как плотность и связанные с нею толщина и эластичность материалов. Давно уже определилась прямая зависимость между плотностью бумаги и форматом книги. Чем формат крупнее, тем плотнее должна быть бумага, иначе ей не хватит уровня упругости, она будет прогибаться в руках, терять свои плоскостные качества, «разваливаться». И наоборот, чем мельче формат, тем тоньше и мягче должна быть бумага, потому что при малой площади страницы она представляется жесткой, грубой, инертной (как печально это несоответствие отзывается на многих наших малоформатных, а тем более миниатюрных изданиях). То же самое можно сказать и о толщине и эластичности переплетных материалов, которые нередко выступают как эстетические свойства, определяя характер восприятия переплета—грубовато-неуклюжего, пухлого или жесткого, суховато-отчеканенного.

И здесь нельзя не заметить тонкой взаимосвязи и взаимообусловленности между плотностью (а с нею толщиной и эластичностью) и фактурой. Прежде всего, это чисто физическая связь, рожденная общностью происхождения. Материал с тяжелой, грубой, сильной фактурой неизбежно должен быть плотнее, чтобы «держаться» эту фактуру. В самом деле, способна ли тонкая словарная бумага (плотностью до 40 г) обладать мощной фактурой ватмана? В состоянии ли толстые нити, из которых выткан переплетный дук, образовать фактуру сатина?

Но эта физическая взаимосвязь — только основа для связи более сложной, эстетической. В нашем восприятии фактуры «сильные» (точно так же, как материалы плотные) плохо соотносятся с малым форматом и небольшой толщиной книжного блока, а фактуры «слабые», как и материалы малой плотности, — с форматом крупным и с массивным книжным блоком. Смысл этого явления, очевидно, в гармонии соотношения масштабов. Вещно-материальная, предметная природа книги имеет еще одно следствие: большая часть фактур (речь идет, конечно, о «материальных») воспринимается не только зрительно, но и осязательно. Фактуру переплета мы ощущаем, беря книгу в руки, фактуру бумаги, перелистывая страницу. Эта особенность лишний раз подтверждает родство книги с прикладным искусством и противопоставляет ее живописи, фактуры которой мы воспринимаем только зрительно.

Надо заметить, что эстетический подход к материалам чужд распространенным представлениям о «лучших» и «худших» сортах. Представления эти, вполне справедливые технологически, требуют решительного пересмотра, коль скоро речь заходит об искусстве. С разными издержками

ми этого предрассудка приходится сталкиваться не раз. Один из примеров: книга чисто текстовая или с иллюстрациями, собранными изолированно от текста, но при этом напечатанная целиком на мелованной бумаге. Оставив в стороне вполне очевидные экономические и гигиенические соображения (текст на мелованной бумаге читать утомительно), приходится признать и эстетическую несостоятельность подобного решения. Его порок — несоответствие фактуры бумаги функциональной задаче. Высокие печатные качества мелованной бумаги здесь оказываются дисгармоническими, а желаемая торжественность компрометируется: она могла быть успешнее достигнута при печати на менее роскошной бумаге, но при более удачной «режиссуре» макета.

С другой стороны, некоторые сорта бумаги, традиционно считающиеся «низкими», обладают неповторимыми фактурами, которые в определенной ситуации могут оказаться выразительными. Даже такие сорта, как газетная, билетная, упаковочная. Можно представить себе книгу, в которой текстовая вкладка, отпечатанная, скажем, на билетной бумаге и именно с тем низким качеством печати, которое на ней возможно, окажется важным компонентом книжного ансамбля.

В каталоге выставки «Петроградские Окна РОСТА» (Л., 1968; художник В. Цыганков) на вкладке из низкосортной упаковочной бумаги — грязно-серой, сильно засоренной, с вкраплениями щепок, волокон разного цвета — были воспроизведены четыре плаката при помощи штриховой цинкографии, подражающей трафаретной раскраске черного контура. Не соперничая с факсимильной репродукцией в точности передачи оригинала, эти воспроизведения тем не менее обладали собственным эффектом воздействия.

Толстая оберточная бумага (так называемая крафт) не раз была использована и во внешнем, и во внутреннем оформлении книги: ее сурово-грубоватая фактура помогала создать нужные ассоциации. Но возможности этой бумаги, очевидно, шире этих ассоциаций. Скажем, тиснение бронзой может превратить бумагу в неожиданный по эффектности переплетный материал.

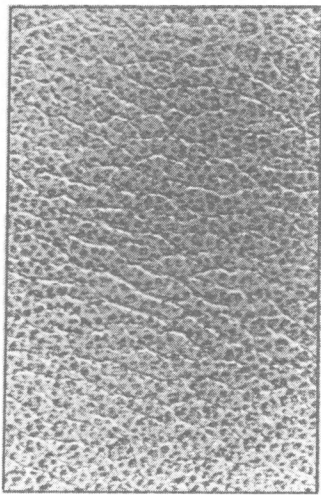
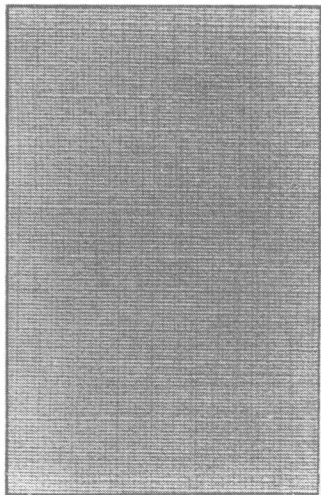
Именно с такой точки зрения и следует рассматривать книжные материалы, пытаясь охарактеризовать их фактурные возможности.

Современные переплетные материалы достаточно сильно отличаются друг от друга: штапель немислимо спутать с ледерином, коленкор с балакромом, «модерн» с «невским» и т. п. У каждого из этих материалов свой специфический характер поверхности, определяемый рисунком рельефа и его выраженностью (рельеф сатина менее выражен, чем рельеф дука или рогожки). Отделка расширяет и умножает это разнообразие, но роль ее в разных случаях неодинакова.

В материалах, обладающих текстурой, строение которой тесно связано с их подлинной структурой,—как, например, в тканях, поверхность которых образована толщиной составляющих нитей и характерным рисунком их плетения,—дополнительная обработка лишь закрепляет или нюансирует эту уже сложившуюся поверхность. В ледерине же характер ткани-основы не оказывает заметного воздействия на фактуру, потому что ткань эта полностью перекрыта и с лицевой, и с изнаночной стороны. Здесь фактура создается как раз на заключительном этапе — при каландрировании через валы с тем или иным рисунком. Поэтому фактура ледерина устанавливается искусственно, в известной мере произвольно. Тем более это относится к новым материалам

типа балакрона, чья фактура вовсе не зависит от особенностей исходного материала и может быть запроектирована в самом широком диапазоне, в зависимости от предreshенного замысла.

Способы обработки переплетных материалов еще слишком скудны (здесь имеются в виду не разного рода отделочные операции, связанные с изготовлением материала, а те, которым подвергается материал уже в типографии в ходе изготовления конкретной книги, то есть индивидуально). Как правило, они восходят к традиционному ручному тиснению при помощи всевозможных инструментов — филет, штриховок, роликов, штемпелей и штампов, бытовавших в старой книге. Сейчас разнообразие приемов, требовавшее ручной работы над индивидуальным переплетом,

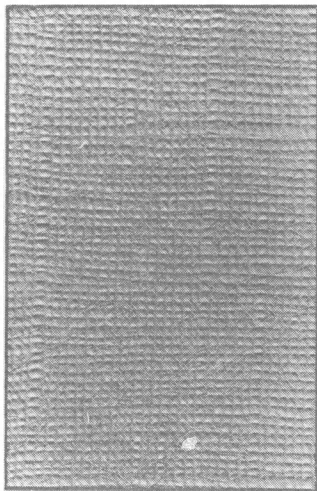
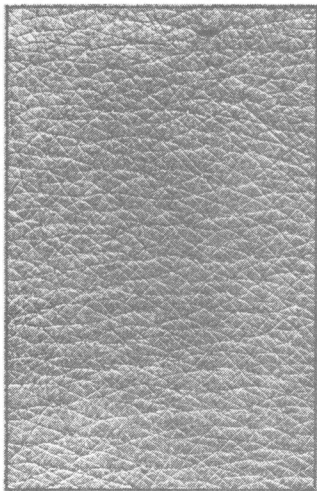


Различные переплетные материалы

свелось к тиснению с медного штампа — блинтом, фольгой или краской.

В каждом из этих случаев фактура участков, подвергшихся тиснению, меняется, сглаживается, что, собственно, и оправдывает бескрасочное тиснение. Но и тиснение цветом в разных случаях создает разную фактуру. Слой фольги гораздо плотнее, чем слой краски, и из-под него структура ткани проступает слабее, чем из-под краски: поэтому фактура возникает иная.

Трафаретная печать, к сожалению мало распространенная, принципиально отличается от тиснения главным образом отсутствием специфической вдавленности, оставленной штампом, что для фактуры достаточно важно. Разные способы трафаретной печати дают несхожие результаты:



краска то лежит тонким слоем, практически почти не возвышаясь над крышкой и сохраняя нетронутой проступающую структуру переплетного материала, то образует достаточно массивную пленку, обладающую своей собственной характерной поверхностью и заметным рельефом. В каждом случае возникают разные отношения между переплетом и нанесенным на него изображением, а значит, и наше восприятие их хоть сколько-нибудь да рознится.

На сильном различии между поверхностями, образуемыми при тех или иных способах обработки переплета, основаны оформительские приемы бескрасочного тиснения или тиснения «своим же» цветом (синим по синему, красным по красному и пр.). Вспоминается очень красивый переплет книги Н. В. Кузьмина «Штрих и слово» (Л.: Художник РСФСР, 1967; художник Б. А. Денисовский), где поверхность обтягивающей его белой бумаги была преобразована тиснением белой же фольгой с медного штампа. Декоративные и выразительные возможности этого приема далеко не освоены, а они богаче, чем принято думать. Можно представить себе переплет, обтянутый черной тканью, на который в хорошо продуманном соотношении друг с другом нанесены бескрасочное тиснение, тиснение черной краской, тиснение черной фольгой, трафаретная печать черной же краской (а может быть, еще и аппликация иным материалом черного цвета). Фактурное богатство подобного переплета достигало бы почти живописной выразительности.

Приходится признать, что фактура современных переплетов значительно более вялая, инертная, чем старых, несмотря на то, что их изобразительная и шрифтовая экспрессивность возросла необычайно в сравнении с довольно

скромными и по большей части никак не индивидуализированными (а часто попросту типовыми) решениями старых переплетов.

Дело даже не только в том, что некоторые способы обработки переплета почти или вовсе перевелись у нас (а среди них и конгрев, и аппликация, и многое другое), но и в том, что ослабили некоторые традиции использования штампа. Художники делают эскизы и оригиналы точно так же, как делали для штрихового клише при оформлении бумажной обложки: для них и переплетная крышка, и лист обложечной бумаги — одинаково нейтральный прямоугольник, который как-то надо заполнить. Это проявляется, между прочим, в склонности к оперированию крупными кусками цвета, что в общем противоречит существу штампа и превращает тиснение в некий вариант сильно огрубленной печати. Тиснение на старых переплетах, как бы богато и изощренно оно ни бывало, всегда оперировало комбинациями линий, штрихов, то есть малыми площадями соприкосновения штампа с переплетом. Эта особенность сформировалась сама собой. Ручной труд дисциплинировал мастера, воспитывая в нем ощущение специфики его работы и ее целесообразности. Современное разделение труда в полиграфии, оторвавшее художника от технологии, внушило ему ложное сознание вседозволенности, тем более что современные прессы и в самом деле могут нанести любое изображение на переплетную крышку. Между тем всякое художественное творчество неизменно включает в себя мудрое самоограничение — ту познанную необходимость, которая отличает подлинную свободу от субъективистского произвола.

Офсетная печать по ткани, распространившаяся в последнее время, совершенно не изменяет

структуры поверхности, и если мы можем говорить о каком-либо ее фактурном эффекте, так только о том, который возникает от взаимодействия «материальной» фактуры с «нематериальной» — изображения.

На фактуру внешнего оформления (если говорить об обложках, суперобложках и бумажных переплетах) влияют и некоторые дополнительные способы обработки бумаги — лакировка и нанесение полимерной пленки. Их результаты заметно отличаются друг от друга. Лакировка не столько перестраивает фактуру бумаги, сколько дополняет, обогащает ее: слой лака достаточно тонок, он впитывается в поры, обволакивает структуру бумаги, лишь в незначительной степени сглаживая ее, — разумеется, в зависимости от большей или меньшей выраженности этой структуры. При нанесении же пленки строение бумаги полностью перекрывается слоем, безразличным к нему, и фактуру формирует уже этот безразличный гладкий слой. Вот почему такая репродукция с полимерным покрытием всегда выглядит немного безжизненнее, механичнее, чем лакированная. Вместе с тем структура бумаги и здесь не погребена безнадежно: она хорошо, практически без искажений, видна сквозь пленку, а значит, участвует в сложении новой фактуры, хотя и не так активно, как в лакированной поверхности. Значительно осложнить такую фактуру может входящая в употребление дополнительная фактурная обработка самого слоя пленки при ее припрессовке к бумаге.

Широкое разнообразие фактур обнаруживается и внутри книги. Прежде всего это относится к бумаге — тому основному материалу, из которого строится книга. Сорта ее настолько многолики, что не могут не вызывать различных ощущений.

Нетрудно восстановить мысленно подобные ощущения и оценить, как по-разному складывается облик книги в зависимости от того, напечатана ли она на мелованной бумаге, офсетной, газетной, тифдручной или типографской разных номеров.

Фактура бумаги, зависящая от многого: от исходного сырья, способа изготовления и отделочных процессов,—складывается в основном из особенностей доступного нашему восприятию рельефа ее поверхности. Рельеф этот в одних случаях может быть выражен достаточно сильно (тот же ватман), а может быть и сглажен (в лощеных и мелованных бумагах). Кроме того, его строение может образовывать в той или иной степени правильный рисунок, а может быть совершенно беспорядочным—образующие его элементы могут различаться по величине и форме и хаотично располагаться.

Но эти качества образуют только физическую основу фактуры. Снова необходимо напомнить, что фактура не равнозначна рельефу поверхности: в ее формировании участвуют и иные, порой с трудом улавливаемые и анализируемые факторы. Так, на наше восприятие сильно действует специфическое ощущение рыхловатости, пористости, аморфности одних сортов в отличие от жесткой плотности других. С другой стороны, фактура мелованной бумаги всегда более тяжела, массивна, чем можно было бы ожидать от ее идеально гладкой поверхности,—скорее всего потому, что плотность слоя обмеловки тоже включается в наше ощущение.

Все ныне распространенные способы печати восходят к соответствующим гравюрным техникам: высокая печать—к гравюре на дереве, глубокая—к гравюре на металле, офсет—к литографии.

При каждом из этих способов возникают разные отношения между бумагой (всякий раз определенного сорта) и красящим веществом, которое то проникает глубоко в структуру бумаги, то покрывает ее неплотно, то полностью перекрывает массивным слоем, что и создает разную поверхность. Если бы представилась возможность сравнить между собой несколько образцов бумаги — одного цвета, но крашенной в массу, а также запечатанной разными способами, то легко было бы различить несколько вялую поверхность офсетного оттиска, плотную, сочную — сделанную высокой печатью и бархатистую, почти ощутимую физически — глубокой.

Совершенно закономерно разница печатных фактур отражается и на некотором изменении цвета. Художники и полиграфисты давно знакомы с этим явлением; оно — источник трудностей, возникающих всякий раз тогда, когда необходимо точно подогнать цвета, отпечатанные разными способами и на разной бумаге; трудности возрастают, если один из сравниваемых образцов лакируется или покрывается пленкой.

Обусловленность выбора способа печати характером оригинала сейчас общеизвестна; нарушается она хоть и не редко, но чаще всего вынужденно, и любой сведущий полиграфист предпочтет воспроизводить литографию, акварель или карандаш преимущественно офсетом, а масло — высокой печатью и т. д. Вместе с тем не стоит эту обусловленность абсолютизировать. Скажем, установилось мнение, будто фотографию лучше всего воспроизводить глубокой печатью. Однако растровая цинкография в ряде случаев делает это совершеннее, и при выборе техники чаще руководствуются не априорными правилами, а конкретными особенностями оригиналов.

Так или иначе, но соотносить выбор способа печати с оригиналом мы уже научились. Однако нам еще далеко до того, чтобы при выборе способа печати учитывать окончательный фактурный результат, то общее впечатление, которым эта фактура обогатит издание, иными словами, руководствоваться интересами самого искусства книги. Между тем, перелистывая книгу, отпечатанную глубокой печатью, мы получаем иное общее ощущение, чем от книги, отпечатанной офсетом.

Чрезвычайно редко мы пользуемся и теми фактурными возможностями, которые предоставляет нам умелое использование простых приемов печати. Второй прогон той же краской достаточно сильно меняет фактуру красочной поверхности; надо использовать его гораздо чаще и (главное) сознательнее, чем мы это делаем сейчас,— скажем, для создания декоративных фонов с рисунком, который едва просвечивает, то возникает, то гаснет при изменении угла зрения. Тоновая печать по цветной плашке (краской иного цвета) меняет не только цвет поверхности, но и его фактуру; этот эффект можно уподобить лессировочной живописи, при которой поверхность приобретает глубину, многослойность.

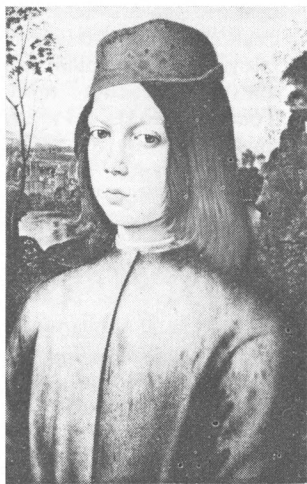
ФАКТУРЫ «НЕМАТЕРИАЛЬНЫЕ»

Переходя в область фактур «нематериальных», необходимо отрешиться от бытовых представлений о фактуре и восстановить сказанное немного ранее о графике.

В самом деле, если сравнительно нетрудно воспринять фактурные различия между отдельными способами печати, то уже внутри этих способов никакие различия как будто немислимо уста-

новить. В высокой печати и оттиск с тонового клише, и оттиск со штрихового оказались бы с точки зрения «материальной» фактуры равнозначными: разница была бы только в объеме нанесенной на бумагу краски, но не в физическом строении красочного слоя. Само понятие тоновой репродукции оказалось бы, таким образом, чистой условностью, ибо точки растрового клише практически ничем не отличаются от печатающих элементов клише штрихового.

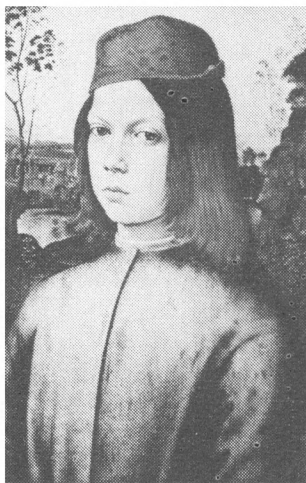
Однако с точки зрения «нематериальной» фактуры различие между ними носит принципиальный характер. Точки растра — своего рода частички поверхности отпечатка, подобные кирпичам, составляющим стену. Их оптическое взаимодействие создает своеобразную подвижность, неров-



Фактурные отличия между оттисками с разной линиатурой растра

ное мерцание. Увеличение линиатуры растра меняет фактуру: вырастает размер точек и расстояние между ними, а значит, изменяется и характер их взаимодействия. Уловить это отличие помогает сравнение нескольких оттисков, сделанных с одного оригинала, но при помощи растров разной линиатуры. А сравнение их же с образцом плашки серого цвета, подогнанного к ним по светосиле, наглядно подтвердит разницу между фактурой растрового отпечатка и плотной глухой поверхностью заливной плашки.

Очевидно, главной особенностью растрового отпечатка, так сказать, феноменом его фактурной природы следует признать то колебание, которое испытывает наше зрение, воспринимая его одновременно и как серый тон (в чем и состоит



функция тоновой печати), и вместе с тем как совокупность раздельно воспринимаемых элементов-точек. Это колебание можно трактовать как борьбу между изобразительным началом и декоративностью, скрытой в правильно расположенных рядах точек—то вспухающих, то сжимающихся.

С изменением линиатуры растра меняется и соотношение этих двух начал. При высокой линиатуре (или на большом расстоянии от зрителя, что в принципе одно и то же) точки все менее воспринимаются как самостоятельно существующие, пока, наконец, вообще не перестают восприниматься—как не воспринимаются, а значит, и не существуют для нас зерна фототипии. Напротив, с понижением линиатуры ослабляется



Штриховое и растровое воспроизведение оригинала. Печать одной краской.

общее ощущение тона и усиливается восприятие именно отдельных печатающих элементов — до того момента, когда это восприятие не перейдет в иное качество и отпечаток будет смотреться главным образом как штриховой с присущими именно штриховому изображению качествами остроты: усилением его декоративных начал и ослаблением чисто изобразительных. В книжной, а в особенности журнальной графике этот прием сверхувеличения растрового изображения (иногда и многоцветного) дает сильный декоративный эффект. Как бессмысленно деление материалов на «высокие» («хорошие») и «низкие» («плохие»), так бессмысленно и представление о том, что высокая линиатура лучше, чем низкая. С точки зрения технологически-функциональной, когда речь идет о книге как о нейтральном передатчике информации, оно справедливо: конечно, во всех случаях высокорастровая репродукция лучше, точнее передает воспроизводимый оригинал.

Но с точки зрения искусства книги это представление сомнительно.

Многим художникам приходилось сталкиваться с потребностью в пониженной, даже подчеркнуто пониженной линиатуре. Иногда это бывает легко объяснимо задачами стилизации, иногда же с трудом поддается логическому обоснованию и опирается лишь на интуитивно ощущаемую художником необходимость присутствия данной фактуры в данном месте.

Фактура любого штрихового отпечатка практически равнозначна фактуре графического произведения. Это очевидно во всех случаях печати прямо с доски, гравированной художником. Определенные потери несет гравюра при репродуцировании, но это потери, при высоком уровне репро-

дуцирования не очень существенные и во всяком случае не меняющие характера фактуры.

Сходное можно сказать и о штриховой репродукции с рисунка тушью. самого оригинала она, конечно, не заменит и не восстановит ласкающую наш глаз прихотливость затека туши, то сгущающейся до смоляного блеска, то матово расплывающейся. В этом смысле воспроизведение, конечно, несет серьезные утраты. Однако нельзя не заметить, что неровности слоя туши далеко не всегда входят в замысел художника, а чаще всего являются результатом привходящих, в значительной мере случайных обстоятельств. Основные же графические фактурные соотношения черного с белым в штриховом оттиске сохраняются.

Фактура книжного шрифта формируется из отношений между черным телом буквы и белым пространством, в котором она живет, а кроме того, из отношений между самими этими буквами.

Многочисленные существующие типы шрифта вступают в разные отношения с белым и тем самым создают разное пластическое впечатление: выступают ли они «рельефно» или стремятся к плоскости, какой характер имеет их «рельеф» и т. п. Это зависит от контрастности, от особенностей засечек, светлоты и многих других качеств, образующих своеобразие рисунка каждого шрифта.

Так, классическая антиква может быть сравнена со скульптурой по выраженной объемности, рельефности букв и плавности, скругленности переходов от частей наиболее «выпуклых» к частям, сливающимся с плоскостью. Ее пространственная природа классически ясна, барельефна: ее нетрудно представить себе в виде правильного рельефа, расположенного на плоскости наподобие розетки или листа аканта. Классицистическая

антиква не оставляет такого впечатления пластичности строения форм и в этом смысле уступает классической, но превосходит ее в резкости перепадов образованного ею «рельефа» и большей активности, плотности белого пространства. Ее пространственная природа сложнее, а отношения с плоскостью противоречивее: временами она возвышается над плоскостью, временами сливается с нею, временами готова углубиться. Этот шрифт недаром называют живописным.

Шрифты рубленые, или гротескные, образуют наименее богатый рельеф, с наиболее простыми отношениями между буквой и плоскостью и с наименее выраженной объемностью. Поэтому их фактура монотонна и невыразительна.

Надо заметить, что фактура шрифта зависит от его насыщенности. Даже в пределах одной гарнитуры переход от светлого начертания к полужирному, а потом и к жирному изменяет соотношения черного и белого, а следовательно, и рельеф букв.

Размер шрифта также влияет на его фактуру. Это легко заметить, хотя бы перелистывая каталог типографских шрифтов. Становится очевидным, что с увеличением шрифта, особенно до размеров, употребляемых в плакате, его рельефность снижается и фактурные качества нивелируются. С уменьшением же начинают возрастать фактурообразующие связи между буквами и рельефностью строки как целого, а вместе с нею и всей шрифтовой полосы.

Фактура шрифтовой полосы, так называемой массы шрифта,— явление специфическое; она отличается от фактуры шрифта, рассматриваемого изолированно,— в короткой надписи, в одном слове. Здесь особенности, формирующие фактуру шрифта, как бы растворяются и сами по себе

A B C D E

O P Q R S

A B C D E

O P Q R S

Основные типы шрифта: классическая антиква, классицистическая антиква и гротеск (рубленый)

А В С D

М N O P

плохо воспринимаются или не воспринимаются вовсе. Но они не пропадают без следа: их слияние за уровнем восприятия создает новые особенности, производные, вторичные и выражающиеся в характеристики узора, созданного строкой. Поэтому каждый шрифт образует массу, отличающуюся своей пестротой, своим мерцанием, своей фактурой, более монотонной или более контрастной, более мягкой или более резкой. «..., Обыкновенная“ гарнитура, то есть шрифт с тонкими усами и довольно черными штампами — вертикальными основами букв,— так что книга вся была наполнена красивым черным цветом...» — характеризовал одно из подобных впечатлений В. А. Фаворский [66. С. 56]. Нельзя не сказать о фактурном отличии между шрифтом наборным и рисованным, который сплошь и рядом играет активную роль в книге (в определенном аспекте этот вопрос будет затронут и в последней главе — об эволюции книжных фактур).

Прежде всего, необходимо уточнение терминов. Современное эстетическое понимание слова «наборный» не совпадает с традиционным, технологическим. «Наборный» шрифт — тот, алфавит которого проработан точно до последнего знака и из которого без каких бы то ни было изменений (даже самых ничтожных) составляется нужная надпись. Действительно, набирается она в металле или с помощью фотонабора, или расклеивается из размноженных букв, или даже рисуется и чертится от руки (конечно, при условии абсолютной геометрической точности повторения букв) и т. п. — конкретный способ исполнения не играет роли. Возможные комбинации возникающих меж-



Диапазон рисованного шрифта: от свободных форм, примыкающих к графике, до упорядоченных, переходящих в наборный шрифт

Хлебников В. В., Крученых А. Е. *Игра в аду*. 1912; обложка Н. С. Гончаровой

ду буквами отношений здесь заранее предreshены и в известной мере стандартизованы.

«Рисованный» же шрифт не однороден и располагается в очень широком диапазоне, с одной стороны, примыкая к наборному, с другой — какими-то крайними формами непосредственно переходя в графику. Поэтому и закономерности его не всегда с одинаковой бесспорностью выражены.

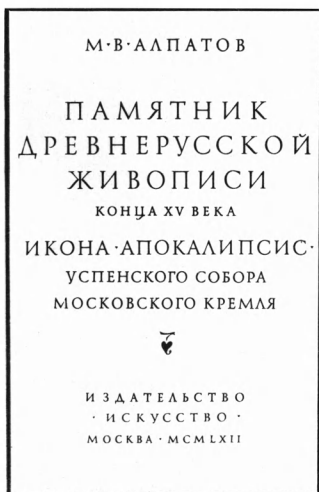
Все-таки главной из них можно признать принцип непостоянства рисунка букв, всякий раз зависящего от конкретных условий (от взаимодействия с соседними, от технологии исполнения и т. п.) и индивидуальности связей между ними.



Прево А.-Ф. Манон Леско. М., Л., 1932; титульный лист В. М. Конашевича

Поэтому фактура «рисованного» шрифта, как правило, богаче, выраженнее и острее фактуры шрифта «наборного». Вновь прибегая к аналогиям, можно было бы наборный текст сравнить со стеной, сложенной из стандартного кирпича, а рисованный — со стеной, сложенной из фигурного или из камней различной величины и формы, или даже со стеной, покрытой скульптурными рельефами, наподобие тех, что были распространены во владимирском зодчестве.

Таковы основные «материальные» и «нематериальные» слагаемые фактур, существующих в книге и участвующих в формировании ее облика.



*Сизеран Р. де ла. Маски и лица. М., 1932; обложка В. А. Фаворского
Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи. М., 1962;
титulusный лист В. В. Лазурского*

«ТЕНЕВЫЕ» ФАКТУРЫ

Уже из всего сказанного можно понять, что существование фактуры в книге достаточно сложно и многообразно. Однако помимо разного рода фактур, присущих книге как произведению полиграфии со специфическими материалами и технологией, как реальному предмету, в ней — преобразенно, опосредованно, неполно — присутствуют фактуры чужие, не принадлежащие ей самой, так сказать, «тени» иных фактур.

Самый простой пример тому — книга, иллюстрированная репродукциями картин или рисунков. Конечно, реальная поверхность оригинала, созданного художником, с присущими ей фактурными особенностями, в книгу не попадает, и перед читателем только типографский оттиск с его собственной фактурой. Однако и фактура оригинала продолжает существовать на странице книги, жить неполной, иллюзорной, но все-таки жизнью, и мы воспринимаем ее, конечно, не так непосредственно, как если бы находились перед самим оригиналом, но косвенно, словно переведенной на другой язык.

Здесь надо оговориться, что речь не идет о гравюре на дереве или линолеуме, которая и не знает понятий «оригинал» и «воспроизведение», а существует только в оттиске. Речь не идет и о так называемом издательском оригинале, который, в сущности, представляет собой полуфабрикат, подготовленный художником с учетом будущего полиграфического исполнения, а не произведение, предназначенное для самостоятельной жизни. Издательский оригинал, когда он исполнен большим мастером, может и сам по себе оказаться необычайно интересен фактурно (нередко с поправками, дорисовками и наклейками) и даже стать объек-

том тщательного воспроизведения именно с этими его особенностями. Но это специальный случай, лежащий вне его подлинного назначения.

Рассматривая издательский оригинал, мы вынуждены по возможности отстраняться от его фактурных особенностей, иногда даже и от цвета, когда его обозначают другим, приблизительным или вовсе заменяют словесным указанием. Здесь плоскости, подчас весьма живописно покрытые краской, могут обратиться в совершенно ровные поверхности «заливки». В книге издательский оригинал обретает иную жизнь, а с нею и иные фактуры; и сплошь и рядом судьба оформления книги зависит от того, насколько верно мы, глядя на издательский оригинал, сумеем увидеть эту его будущую, истинную жизнь.

Но проблемы, связанные с издательским оригиналом, совершенно иные и не имеют отношения к существованию в книге «чужих», репродуцированных фактур.

Различение, проводимое между «своими» и «чужими» фактурами, свойственно не только книге (хотя в книге оно имеет совершенно специфическую окраску). Можно предположить, и даже с известной уверенностью, что «тени» чужих фактур так или иначе находят место во всех видах искусства, и уж во всяком случае в тех, где сильнее момент прямой изобразительности, «подражания».

В живописи изображение реально существующих фактур входит в ткань произведения и помогает воздействовать на зрителя. Можно ли сказать, что тщательно изображенные фактуры хрустального бокала и очищенного лимона на голландском натюрморте XVII века не являются частью фактурного богатства этой картины? Можно ли считать, что фактура волос и кожи

лица не входит в образную структуру «Девочки с персиками» В. А. Серова? При всем том, что на обоих холстах реально существуют лишь собственные живописные фактуры масляной краски, нанесенной определенным образом на ровную поверхность, а фактуры изображенные нам только представляются. «Фактура есть в такой же мере работа над свойствами самого материала, в какой и „изображение“ фактуры реальных вещей» [68. С. 79].

И в скульптуре есть момент изображения, воспроизведения реальных фактур: волос, кожи, ткани и т. п., — входящих составной частью в фактуру произведения. Любопытный вариант «чужой» фактуры возникает при переводе скульптуры в другой материал: например, бронза сохраняет фактуру мягкой, податливой глины. Цепь можно продолжить: глина, «подражающая» волосам в скульптурном портрете, воспроизводится в бронзе, а потом бронзовая отливка репродуцируется в книге и фактурная природа конечного результата оказывается крайне сложной.

Впрочем, между книгой и любым собственно изобразительным искусством существует и отличие. Заключается оно в разном характере отношений между «своими» и «чужими» фактурами. В живописи (как и в других видах искусства, не связанных с промышленным производством) существует внутренняя связь между ними. Это связь родства: как бы ни была изоощрена живописная фактура в своем самостоятельном эстетическом развитии, она сохраняет память об одном из своих изначальных источников: о наблюдении над реальным миром и его особенностями (в том числе и фактурными) и о стремлении эти особенности передать, выразить, хотя бы самым опосредованным способом. Этого нет в книге: фактуры

полиграфические совершенно безразличны к предмету воспроизведения, и, пользуясь растром одной и той же линиатуры, на одной и той же бумаге мы воспроизведем живопись и Ван Гога, и Ренуара.

В каждой репродукции возникает неустойчивое равновесие между «теневого» и «собственной» фактурами. В высокорастровой репродукции фактура «тенивая» звучит сильнее «собственной». В низкорастровой «собственная» может забить «тенивую». Это заметно, кстати, и в миниатюрных репродукциях — в таких, которые используются для почтовых марок или справочников по изобразительному искусству.

Однако воспроизведение живописи и графики — только одна из форм существования «чужих» фактур в книге, причем даже не основная. Далеко не во всех изданиях встречаются репродукции, да и там, где они нужны, их присутствие носит, так сказать, вынужденный характер: хотим мы или не хотим, согласуется ли это с нашими представлениями о книжном ансамбле или нет, но нам приходится помещать в книгах по изобразительному искусству репродукции произведений живописи, а в изданиях художественной литературы — репродукции иллюстраций.

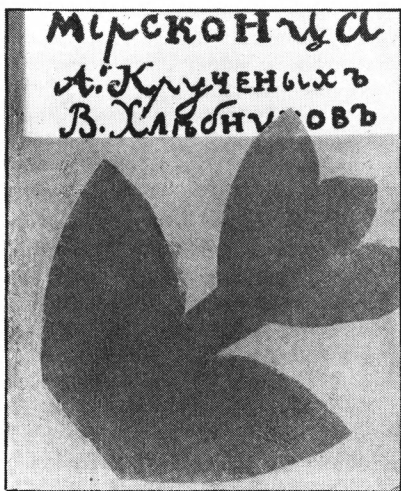
Но сплошь и рядом изображение «чужих» фактур употребляется в книге вполне сознательно, как выразительный прием оформления. Тут приходится различать две близкие и переходящие друг в друга, но все-таки разные возможности: собственно изображение и имитация. Вопрос о правомочности и мере их использования достаточно сложен и не может быть решен категорически и однозначно, раз и навсегда.

Немного проще как будто обстоит дело с изображением. Та или иная поверхность, облада-

ющая ярко выраженными фактурными особенностями, может быть воспроизведена подобно тому, как воспроизводится поверхность живописи, и введена в книгу в декоративных и выразительных целях.

Каждому доводилось видеть форзацы, или футляры, или переплетные крышки, на которых воспроизведена поверхность атласа или муара, или грубой штукатурки, или каменной кладки, или доски с характерной текстурой слоев древесины и т. п. Выразительность этих материалов, доведенная до читателя даже таким опосредованным путем, помогает естественнее войти в предлагаемый ему мир.

Этот достаточно распространенный оформи-



*Использование аппликации в оформлении авангардистской книги
Крученых А. Е., Хлебников В. В. Мирсконца. М., 1912;
обложка Н. С. Гончаровой*

тельский прием вызван сложностью, а иногда и невозможностью ввести в книгу тот или иной материал сам по себе.

Атлас или муар не раз использовался в старой книге—им обтягивали крышки переплетов, из него делали форзацы; его и сейчас можно было бы ввести в книгу, хотя это сильно усложнило и удорожило бы ее производство. Труднее употребить в книге натуральное дерево, но и это не исключено: мыслимы цельные крышки переплета, сделанные из досок, мыслимо использование очень широкой и сверхтонкой стружки для обклейки переплета, форзаца и даже для страниц вместо бумаги—все это, разумеется, в уникальных образцах. Металл не раз находил место в старой книге; сейчас же он редок, и такие издания, как «Качественная сталь» (М., 1935) со стальными крышками переплета, оформленная С. Б. Телингатером, могут быть только исключением. И рогожа, и кружево, и многие другие материалы не могут быть исключены полностью, хотя бы в принципе.

Однако поверхность штукатурной стены или каменной кладки в книгу попасть не может, как бы ни изощрялась наша технологическая изобретательность. Во всех подобных случаях мы прибегаем к изображению необходимой фактуры. Чаще всего эта поверхность фотографируется при наиболее выгодном освещении, а потом воспроизводится полиграфически. Воспроизведение это может быть и черно-белым и цветным. Оно может сохранять и чисто фотографическую «натуральность», но может быть и преобразено одним из многочисленных способов, употребляемых полиграфией: разбито крупным и сверхкрупным растром, отпечатано выворотном или с контрастной переменной цветов, с резким

изменением масштаба, переведено в фотографику и т. д.

Поверхность многих материалов может быть запечатлена и без помощи фотографии: впрямую. Еще задолго до изобретения объектива русские мастерицы «снимали» морозный узор со стекла при помощи раскрашенной бумажки. Даже примитивнейший, известный с детства способ «перетирания» графитным карандашом на тонкую бумагу может пригодиться, потому что он очень своеобразно переводит рельеф поверхности в графическое изображение. Текстура доски, узор кружева, разнообразное плетение ткани непосредственно могут быть перетиснуты на бумагу и стать оригиналом для печатной формы. Дактилоскопический узор кожи на пальцах послужил не одному десятку художников для оформления детективов. К. В. Кузнецов, много экспериментировавший в области печати, пропускал через валы офортного станка листья—так был сделан оригинальный форзац к книге К. Г. Паустовского «Летние дни» (М.: Детиздат, 1941).

Наконец, фактура поверхности может быть и не механически воспроизведена, а буквально изображена художником—нарисована, написана, награвирована с той или иной степенью натуральности или условности.

Излишне напоминать о том, что в любом из этих случаев реально существующие вне книги фактуры доски, листьев, ткани в книгу не попадают, а мы имеем дело не с ними, но с их «теньями». Такой тенью будет даже рельефное тиснение, с абсолютной точностью воспроизводящее строение поверхности, но все-таки отчуждающее это строение от природного, органически с ним связанного материала, отдающее его материалам чужим—бумаге, коленкору, ледерину.

Более того, реальная фактура при изображении транспонируется через фактуру графическую или живописную, а та, в свою очередь, через полиграфическую, и путь ее к нашему восприятию удлинняется и усложняется. До нас доходит только слабый намек. Но нам хватает и этого намека, чтобы ассоциативно, руководствуясь предшествующим опытом восприятия действительности, ощутить дыхание той или иной фактуры.

И вот что интересно. Вызванный к жизни главным образом практическими препятствиями (кирпичную стену в книгу не ввести!) прием воспроизведения фактуры приобретает собственные эстетические достоинства.

Нет технологических препятствий к тому, чтобы использовать в книге бумагу разных сортов, скажем, таких полярных видов, как великолепная верже, с характерным для нее слегка просвечивающим рисунком-решеткой, и низкосортная упаковочная. Воспроизводить их побуждает бедность ассортимента бумаг или технологическая неповоротливость полиграфических предприятий («не клеится», «клей пробивает», «это мы не можем» и т. п.). Но нет худя без добра. Сравнивая натуральную бумагу верже с ее воспроизведением (скажем, офсетным), мы не можем с уверенностью сказать, что форзац из первой — лучше. Как нельзя сказать, что упаковочная бумага хуже офсетной, по которой воспроизведена очень точно (можно и многокрасочно!) ее беспорядочная и сорная поверхность.

В каждом из этих случаев мы имеем дело с возникновением для нас момента перевода в полиграфическое качество, остранения натуральных качеств. Можно даже сказать, что репродуцирование фактуры делает ее острее или, во всяком

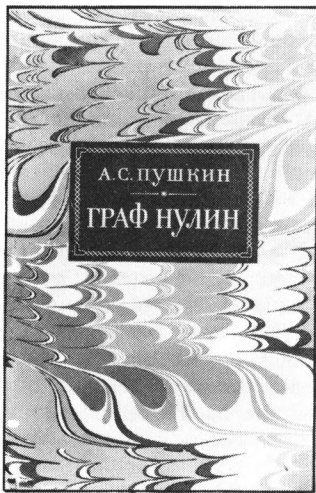
случае, нагляднее, демонстративнее. Та же бумага верже, использованная для форзаца, воспринимается нами просто как очень хороший и благородный материал (может быть, мы бы даже задумались над уместностью употребления его на форзац), а специфические фактурные его особенности как бы отходят на задний план. Воспроизведение же фактуры верже обращает внимание именно на них — они становятся предметом изображения и основным орудием замысла.

Мудрено ли, что само такое воспроизведение в состоянии приобрести собственные эстетические достоинства и абсолютизировать их? «Мраморная бумага», изготовлявшаяся вручную и употреблявшаяся главным образом для обклейки крышек комбинированных переплетов и на форзацы, первоначально и на самом деле подражала мрамору, можно сказать репродуцировала мрамор (конечно, на уровне представлений своего времени о точности). Теперь об этом напоминает лишь ее название; ее рисунок отсылает нас не к мрамору, но к истории книги, а через нее — к определенному периоду истории вообще, и эта бумага уже сама время от времени становится предметом любования и репродуцирования в разной форме. В издании «Графа Нулина» (М.: Гослитиздат, 1959; художник Н. В. Кузьмин) она украсила собой суперобложку; здесь ее рисунок был воспроизведен не буквально, но как бы транскрибирован сильным увеличением и разложением на четыре штриховые красочные формы — этот прием подчеркнул остранение исходного материала. Сходный по цели результат мог быть достигнут однокрасочным воспроизведением или выворотным (а в том числе и негативным цветным) и т. п.

От изображения фактуры следует отличать ее имитацию. Разница между ними вот в чем: изоб-

ражение не выдает себя за подлинную фактуру; оно оставляет нас в полной уверенности, что перед нами именно бумага, на которой что-то напечатано. В имитации же всегда есть стремление хоть ненадолго вызвать иллюзию чужого, имитируемого материала. В суждениях об имитации существует много предрассудков и предубеждений.

«...Чистой придиркой, формальной и оторванной от жизни, будет называть „подделкой“ под „деревянную вещь“ чашку с талантливо исполненным изображением деревянной текстуры. Форма фарфоровой чашки настолько далека от деревянной, что ошибиться просто невозможно... Ни-



Воспроизведение «мраморной бумаги» приближает оформление книги к эпохе написания текста

Пушкин А. С. Граф Нулин. М., 1959; суперобложка Н. В. Кузьмина

кому и в голову не придет воспринять эту чашку как деревянную и при пользовании ею вдруг побояться ощутить непривычную шероховатость и привкус деревянной посуды...» — пишет Б. А. Смирнов, один из наших талантливых художников-прикладников, которого никто не рискнет упрекнуть в натуралистических пристрастиях [58. С. 175].

Из сказанного не следует, что надо удариться в другую крайность и поднять на щит имитацию. Просто предмет рассуждений слишком уж противоречив и сложен.

Разумеется, имитация вряд ли вообще способна кого-то ввести в заблуждение по-настоящему. Крышки переплета издания «Русский изразец» (Л.: Художник РСФСР, 1968; художник Б. А. Денисовский), вызвавшего в свое время немало споров, имитируют два изразца: рисунок этих изразцов был воспроизведен многокрасочным офсетом, затем к репродукции припрессовали пленку и обтянули ею толстые картонные крышки с круглыми углами и срезанными фасками; впечатление усиливалось тем, что ткань, обтягивающая корешок, была утоплена под эти крышки, подчеркивая их самостоятельную цельность. Иллюзия изразца если и возникала, то сейчас же гасла, потому что никак не вязалась со здравым смыслом. Однако память о кратковременной иллюзии, своего рода шок, ощущение фокуса, соединенное с твердым осознанием невероятности, сохранялось и накладывалось на наше общее впечатление от книги. Думается, что именно эта фокусность, а не иллюзия сама по себе и есть искомое главное качество и неосознаваемая цель всякой имитации подобного рода. Именно она отвращает вкус одних и привлекает других. А коль скоро это так, то вопрос об употреблении

имитации не может решаться отвлеченно от конкретных условий жанра. В книгах серьезных, фундаментальных, деловых имитация вряд ли уместна. В изданиях подарочных, то есть более легкого жанра, рассчитанных на эффект, она может оказаться кстати.

Не лишне добавить, что всякая имитация требует очень высокого качества исполнения и хорошо продуманной технологии. Низкое качество компрометирует ее: выйдя из сферы изображения, она не достигает необходимого для себя уровня и выглядит убого в любом случае. Вопрос о правомерности имитации возникает не случайно, и чем дальше, тем чаще будет возникать и требовать все более основательного решения —



Крышки переплета, имитирующие изразцы

Овсянников Ю. М. Русский изразец. Л., 1968; переплет Б. А. Денисовского

жизнь нас заставит не прятать голову под крыло. Пленка, имитирующая лакированное дерево и магически обращающая в дерево все, на что она наклеена, пугает многих, в том числе и автора этих строк,—всех, кому дорога естественность натурального материала. Однако наши эмоции—одно, а объективные процессы—другое. Эпоха искусственных, а в их числе имитирующих, материалов наступает на нас. Принимать или не принимать ее тенденции—личное дело каждого; она все равно придет рано или поздно. К ней придется приспособливаться и искать новых путей. Но об этом в другом месте.

АНСАМБЛЬ ФАКТУР

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФАКТУР ДРУГ С ДРУГОМ

Книга, своеобразно соединяющая в себе особенности нескольких видов пространственных искусств, сводящая вместе разные и по-разному обрабатываемые материалы, неизбежно оказывается средоточием сразу многих фактур, и, очевидно, в этом ее специфическая особенность. В самом деле, как бы изощренно ни работал живописец, каких богатых фактурных эффектов он бы ни добивался, фактура картины все-таки будет однородна по происхождению: слой краски, так или иначе обработанной кистью. Кубисты вводили в свою живопись коллаж и аппликацию¹,

¹ Коллаж следует отличать от аппликации: технически они совпадают, но эстетически рознятся. Аппликация—только способ дать необходимый цвет, наклеив кусок бумаги или ткани нужной конфигурации; собственные фактурные качества куса игнорируются—это тот «шум», который не надо слышать. Коллаж же строится именно на активном использовании специфической фактуры применяемого материала.

подмешивали в краски песок, известь, опилки, гипс, а отдельные части картины покрывали лаком, добиваясь заметного изменения поверхности. Вслед за ними некоторые художники (В. Е. Татлин, К. С. Малевич) соединяли живопись с реальными объемами, вводили в нее дерево, металл, стекло, ткани и пр. Все эти опыты радикально расширили представления о возможностях живописи и оказали воздействие на развитие художественной культуры, но в последующей живописной практике не привились так широко, как ожидалось, и не переменили изначально присущей живописи однородности фактуры.

Точно так же и в скульптуре: соединение разных и по-разному обрабатываемых материалов практиковалось давно и поныне не перевелось, но оно по большей части оставалось боковой, хотя и очень любопытной ветвью этого искусства, не определяя собой его специфики. Возможности скола, обтесывания, шлифовки и других способов обработки камня широки, но их диапазон ограничен вариантами столкновения инструмента с камнем, а попытка перейти эту границу сопряжена с несоразмерными усилиями и эстетически неоправданна.

Книга же по самой своей природе строится на фактурах разнородного происхождения. В этом ее принципиальное качество, роднящее ее с архитектурой. Как здание соединяет в себе далекие друг от друга и по-разному обработанные материалы, так и в книге встречаются бумага (часто разных сортов), ткани, картон, кожа, пластмасса и т. п. Они обработаны тиснением разного рода, нанесением пленочного покрытия, наконец разными видами печати — высокой, глубокой или офсетной. В книгу вторгаются и «нематериальные»

фактуры, которые вступают в сложные отношения с «материальными». «Теневые» фактуры дополняют общую картину. Поэтому книга неизбежно должна рассматриваться как ансамбль фактур¹.

Проблемы книжного ансамбля в последние годы пользовались едва ли не самым пристальным вниманием у исследователей и художников, правда исключительно с точки зрения композиционной, в то время как вопросы соотношения фактур оставались в тени. Отчасти это объясняется и крайней неразработанностью проблематики фактуры вообще, и зыбкостью самого предмета исследования.

Основа ансамбля — единство составляющих его элементов, разных, подчас даже спорящих друг с другом. Ансамбль — это их примирение друг в друге. Встреча двух, трех и более фактур не становится здесь просто суммой разнохарактерных явлений, но образует новую фактуру. «...Тут два художественных элемента, два конкурента борются за свое существование, один надвигается на другого; они друг от друга что-то отнимают, друг другу что-то дают; эта борьба создает новую фактуру; рождается новый шум, не имеющий ничего общего с каждым из борющихся элементов...» [40. С. 59]. Вся книга насыщена такими встречами-единоборствами, происходящими на

¹ Строго теоретический анализ и в картине отыщет элементы ансамблевости: это — живопись и та рама, в которую живопись заключена и на которую реагирует наше восприятие. Изменения, происходившие в характере рам одновременно с изменением самой живописи, могли бы дать в этом смысле любопытный материал для размышлений (см.: Турчин В. С. Рама — пространство — картина // Декоративное искусство СССР. 1971. № 8. С. 32—37). Что и говорить о тех случаях, когда раму изготавливают специально для данной картины, продуманно подключают ее к композиции. Впрочем, это тонкость, не меняющая самой сути дела.

разных уровнях. Каждая встреча порождает новое, более сложное целое — новую фактуру. Фактура бумаги скрещивается с фактурой типографского оттиска, а возникшая новая фактура — с фактурой шрифта. Рядом такое же скрещивание происходит с фактурой растрового отпечатка (сквозь который, напомним, просвечивает «теневая» фактура). Растровое воспроизведение и текст, в свою очередь, не остаются безразличными друг к другу, и возникает новый союз. Этот союз сталкивается с другим, возникшим на предыдущей и последующих страницах. Так образуются новые объединения, новые, все более усложняющиеся фактуры, которые сталкиваются с такими же сложными, и с еще более сложными, и более простыми, и даже с элементарными. Некоторые из подобных столкновений нам привычны, и наше сознание на них не останавливается; некоторые же, напротив, действуют очень сильно, создают фактурную вспышку, резкое скрещивание. Первых неизмеримо больше — и в силу стандартно-механического характера производства книги, и в силу потребностей нашего восприятия, которое нуждается в сочетании привычных, устоявшихся связей с неожиданными, острыми.

Из сказанного можно понять, что столкновение фактур происходит или в процессе одновременного восприятия участвующих элементов, или в результате соединения в нашем сознании разновременных и разнопространственных впечатлений.

Ситуация первого рода намного проще или, по крайней мере, нагляднее. Правда, надо заметить, что не при всяком взаимодействии двух (или нескольких) компонентов можно говорить как об ансамбле. Припрессовка пленки или лакировка

бумаги дают пример соединения двух фактур в третью, причем каждая из них не исчезает, не подавляется полностью своим партнером, а продолжает восприниматься. Но здесь обе они совмещены физически, буквально. Об ансамбле же можно говорить только при взаимодействии не зависимых друг от друга компонентов, соединяющихся только в нашем восприятии — наблюдаем ли мы их раздельно или одновременно. Переплет, украшенный тиснением, — один из многочисленных примеров такого взаимодействия. Ведь дело не только в том, что некоторые участки коленкора, соприкоснувшиеся со штампом, сделались иными, чем оставшиеся нетронутыми. Дело еще и в том, что при этом изменяется фактура всей поверхности, ограниченной крышкой переплета. Точно так же изменяется фактура книжной страницы в зависимости от того, помещена ли на ней текстовая полоса, или репродукция, или гравюра, а фактура текста — от того, есть ли рядом с нею репродукция и какого она характера. Все это случаи соединения и взаимодействия фактур в одном, одновременно обозримом месте.

Сложнее природа взаимодействия фактур в результате соединения в нашем сознании разновременных и разнопространственных впечатлений. Сложная архитектурная сущность книги проявляется здесь очень наглядно: книга не может быть обозрима единовременно, с одной точки, как живописная картина (и отчасти статуя, которая нуждается в некотором перемещении наблюдателя). Образ книги, как и образ архитектурного сооружения, складывается из массы «видов», возникающих в процессе общения с произведением. Здание надо обойти вокруг, то подходя ближе, то отходя дальше, надо зайти внутрь, побывать в разных его частях, мысленно соотно-

ся свои впечатления друг с другом. Никто не в состоянии увидеть одновременно и интерьер, и фасад здания, да и каждый из них немислимо обозреть сразу целиком; тем не менее мы можем представить себе их и даже оказываемся способны судить об их соотношении друг с другом и соединить свои впечатления в единый образ архитектурного сооружения. Точно так же сопоставляем и удаленные друг от друга части книги, которые не можем видеть одновременно, и получаем конкретное представление о художественной целостности книги, а в частности,—о ее фактурном своеобразии.

Подобные сопоставления, обнаруживающие единство и контрасты между разными элементами книжного организма, возникают и в композиционном, и в цветовом, и фактурном строе книги. Правда, композиционные связи в пространстве книги оказываются наиболее четкими, и мы незатрудненно улавливаем их даже между самыми отделенными друг от друга элементами. В сущности, композиционная целостность книги и основана обычно на некоей геометрической схеме (той или иной сложности), которая в ходе знакомства с книгой постепенно развивается, обогащается, уточняется и в конце концов становится очевидной во всем своем богатстве. В силу этого композиционные построения, оперирующие планировочно-геометрическими категориями, более наглядны и адресуются нашему логическому мышлению сильнее, чем другие элементы ансамбля. Фактура же, как и цвет, больше зависит от непосредственного восприятия; поэтому отдельные фактуры эффективнее взаимодействуют друг с другом в непосредственных стыках — в следовании друг за другом, в соседстве; на удалении сила этого взаимодействия ослабляется.

О характере возникновения подобных взаимодействий убедительно сказал В. А. Фаворский: «У меня есть маленькая старая книжка, переплетенная в кожу, но потертую и уже почти утратившую свой старый цвет. Цвет неопределенный, но стоит вам открыть книжку, и перед вами форзац — покрашенная ультрамарином бумага; и когда вы видите этот синий цвет, вы сейчас же представляете себе цвет переплета, и он становится определенным, желтовато-коричневым. Получив новое цветовое впечатление, вы в то же время получаете цветовой аккорд переплета и форзаца, но цветовой аккорд во времени. Цвет в нашем представлении меняется и обогащается другим цветом. Если мы пойдем дальше и перевернем форзац, то то же будет при виде белой бумаги, которая явится перед нами — как бы подложенной цветом форзаца, и ее цвет будет меняться от того, был ли цвет форзаца теплый или холодный, синий, голубой, или палевый, или какой-нибудь другой» [65. С. 62]. Он говорил о цвете, о, так сказать, цветовом монтаже, но природа монтажа фактурного аналогична цветовому.

ФАКТУРА В СТРУКТУРЕ КНИГИ

Два наиболее крупных компонента всякого книжного ансамбля — это внешний облик и внутренняя структура. Различия между ними не знает ни одно из пространственных искусств, кроме книги и архитектуры (фасад и интерьер). Оно закономерно и органично связано с разными функциями каждой из названных частей единого художественного организма, противостоящих друг другу, — а значит, и с разными материалами, разной технологией и с неизбежно разным восприятием в процессе общения.

Оштукатурить и оклеить обоями стены снаружи, а изнутри облицевать те же стены камнем было бы так же противоестественно, как изготовить книжный блок из ледерина, заключив его в обложку из типографской бумаги (правда, в обоих случаях надо оговорить, что речь идет о, так сказать, типовых, нормальных ситуациях, а не об уникальных, подчас парадоксальных решениях, вызванных специфическими задачами).

Даже в простейшем архитектурном сооружении — избе, стены которой сложены из бревен, одинаковых и снаружи, и изнутри, — сохраняется различие интерьера и фасада, выраженное в различном оформлении, а значит, и в фактуре. В простейшей книге, брошюре бумага, на которой напечатан текст, отличается от бумаги, из которой изготовлена обложка, а в случае еще более примитивном, возможно даже выходящем за пределы искусства книги, — в брошюре с обложкой из той же бумаги — разница между внутренним и внешним оформлением выкажет себя в различии шрифтовой фактуры.

Но и внешнее, и внутреннее оформление само по себе представляют два достаточно сложных по строению ансамбля со множеством по-разному участвующих компонентов.

Трехмерность (шестигранность) книги, сильнее всего проявляющаяся во внешнем оформлении, заставляет различать в нем несколько частей, в известной мере противостоящих друг другу. Передняя сторона противопоставляется задней; обе вместе — корешку, а также обрезу; последние и сами противопоставляются друг другу; более того, все три части обреза — верхняя, боковая и нижняя — тоже отличаются друг от друга. Эту и без того достаточно сложную ситуацию можно резко усложнить, надев на книгу супербложку.

Противостояние друг другу суперобложки и переплета — один из важнейших моментов ансамбля внешнего оформления. Однако суперобложка и сама по себе достаточно сложна, она и сама по себе — ансамбль. Прежде всего на ней отражается различие между корешком и сторонами, существующее и в переплете, но добавляет к ним еще и два клапана, которые тоже могут обнаружить между собой фактурное отличие. Существует еще и внутренняя поверхность суперобложки — она используется, к сожалению, крайне редко, но представляет собою совершенно специфическую оформительскую зону, решение которой тоже как-то соотносится с решением внешней поверхности, образуя и с нею ансамбль.

Разумеется, не все из этих отношений одинаково важны и не все из них получают художественное претворение в каждом индивидуальном случае. Но все это потенциалы ансамблевых отношений, и каждое из них может быть выявлено тем или иным способом, в том числе и композиционно, и фактурно, и уже дело художника решить, какие из этих отношений окажутся для него наиболее важными в построении ансамбля.

О многих из них мы чаще всего забываем. Старые мастера уделяли серьезное внимание обработке корешка. Зрелище старых книг, обращающихся с полки своими корешками к зрителю, незабываемо. Мы же к корешку по большей части безразличны, оформляем наспех, в последний момент, в лучшем случае заботимся о его элементарном единстве со стороной, а до того, чтобы как-то выделить корешок, редко доходит дело. Что и говорить о книжном обрезе, фактура которого так резко противостоит фактуре переплета и является непременным участником ансамбля. Для нас он словно и не существует. Между

тем и он может быть разным. Одна поверхность у обреза, сделанного современной резальной машиной, другая — у выполненного ножом вручную, третья — у книги, поступившей в продажу неразрезанной, которую читатель сам вспарывает, причем не специальным инструментом, а первым попавшимся орудием, — ее фактура совершенно неповторима, и вряд ли верно будет сказать, что она «хуже». Недаром идея «корявого», зернистого обреза время от времени оживает в издательской практике. Таким обрезом было снабжено памятное издание «Витязя в тигровой шкуре» в переводе К. Д. Бальмонта и с иллюстрациями М. Зичи (М.: Academia, 1936), а из недавних — «Азбука» Ивана Федорова (М.: Просвещение, 1974; художник В. Богданов), удача которой, между прочим, была заметно снижена простоватостью, монотонностью общего фактурного ансамбля, снявшими то качество драгоценности, которое должно было в таком издании присутствовать.

В старой книге обрез обрабатывался любовно и изощренно. Его раскрашивали и разрисовывали. А знаменитое золочение (о котором мы привыкли отзываться не то презрительно, не то завистливо) меняло не только цвет, но и фактуру обреза. Особенно золочение тем старым способом, когда обрез грунтовали, обклеивали сусальным золотом по яичному белку, а потом выглаживали и даже полировали до получения почти металлической поверхности. Мало того, такой обрез обрабатывали дополнительно: вытискивали на нем рисунки нагретыми штемпелями и даже гравировали, осторожно набивая узор пунсонами, отчего фон оставался матовым, а рисунок приобретал дополнительный блеск.

Нам это, разумеется, недоступно. Мы редко держаем на закраску обреза, а на золочение — и

того реже. Правда, изощренная фактурная обработка обреза совершенно очевидно вступает в разлад с современными представлениями об эстетике книги и с возможностями современной полиграфии, из которых эти представления выросли. Впрочем, подобными доводами мы склонны скорее утешать себя, оправдывая как некоторую монотонность средств, которыми располагает современная полиграфия, так и ограниченность собственных представлений.

Движение внутрь книги открывает новые аспекты книжного ансамбля. Форзац принято относить к внешнему оформлению, и это, в общем, справедливо, потому что понятие внутреннего оформления в точном смысле связано непосредственно с самими книжными страницами. Форзац может быть «продлен» (доводилось сталкиваться с тремя идущими друг за другом форзацами разного цвета и рисунка) или даже плавно «переведен» в иллюстрационный ряд, открывающий книгу (прием, достаточно частый в современной практике), но принципиальная его суть как элемента внешнего оформления от этого не меняется. При всем том его положение своеобразно и в композиционном отношении, потому что мы знакомимся с ним, уже открывая книгу, и в фактурном, потому что он чаще всего фактурно отличается от переплета.

Сказать точнее, фактурные отличия форзаца от переплета, с одной стороны, и от текстовой части, с другой—это две разные его потенции. Художник в состоянии нивелировать то или иное отличие, приблизив фактурно форзац к переплету и тем самым сильнее отделив его от текста или, наоборот, приблизив к тексту, укрепив его противоположение переплету; наконец, эта разница может быть намеренно стерта применением одно-

го материала во всех трех случаях (об одном из подобных решений—немного ниже).

Переход к внутреннему оформлению, к текстовой части книги—независимо от того, сглажен ли он или резко выявлен,—чрезвычайно важен в книжном ансамбле. Как бы ни была сложна и многообразна текстовая часть, она представляет собой единое целое, противостоящее внешнему оформлению.

Правда, это целое не есть монотонная масса; его единство само по себе является ансамблем с собственными элементами, вступающими в те или иные отношения друг с другом, составляющими новые сложные фактуры и пр.

Ансамбль—единство составных частей. Это понятие—диалектическое. Из него, безусловно, следует, что составные части как-то отличаются друг от друга. В противном случае речь шла бы не об ансамбле, а о чисто механическом соединении подобного с подобным же (забор, сколоченный из одинаковых досок, являет собой идеал единства, но ансамблем оттого все-таки не становится). Характер же взаимодействия частей может быть разным.

ПРИНЦИП СООТВЕТСТВИЯ И ПРИНЦИП КОНТРАСТА

Существуют два принципа соединения элементов ансамбля. Первый, наиболее естественный и распространенный—по соответствию, близости, подобию, общности. Второй—по контрасту, диссонансу, противоречию, несоответствию.

Принцип соответствия может проявляться по-разному. Бумага и коленкор (или ледерин, или еще какой-нибудь переплетный материал), конечно, резко отличаются друг от друга, но в их

соединении нет антагонизма. Соответствие технологическое проявляет себя при выборе линиатуры раstra. Кому не приходилось сталкиваться с низкорастровой репродукцией, напечатанной на мелованной бумаге. Чувство, рождаемое этим зрелищем, вернее всего было бы определить как ощущение дисгармоничности, неловкости, которые ассоциируются с низкой культурой, провинциальностью претензий, не поддержанных достаточными основаниями, то есть как ощущение «несоответствия». Ничего подобного не возбуждает в нас любая газета, где клише с низкой линиатурой оттиснуто на газетной бумаге; отпечатано оно, как правило, плохо, но в нем есть «соответствие»: соответствие сорту бумаги и, если угодно, сложившимся у нас стереотипным представлением о газете как об одном из видов печатной продукции.

Принцип соответствия, в общем, достаточно нагляден и может быть достаточно убедительно объяснен и сформулирован. С известным упрощением, даже некоторой вульгаризацией, формула фактурного ансамбля, гарантии фактурного единства могла бы звучать так: «одна бумага, одна гарнитура, одна печать».

Представления об ансамбле-соответствии,— осознаются ли они и продумываются, или осуществляются чисто эмпирически,— так или иначе достаточно распространены. Сама природа эстетики соответствия проще, общедоступнее, очевиднее (разумеется, это несколько ее не унижает; достаточно сказать, что классические книги В. А. Фаворского, например, построены обычно именно на принципе соответствия).

Сложнее ситуации «несоответствия», в которых участники ансамбля контрастируют друг с другом и каждый подчеркивает специфичность

своего партнера-соперника, а не подстраивается к нему.

Окинув самым беглым взглядом историю искусства вообще и искусства книги в частности, легко заметить, что оба эти принципа — «соответствия» и «контраста» — сосуществовали, по-разному проявляя себя в разные эпохи: тяготение к строгой правильности и к четкой закономерности соперничало с тяготением к богатству, разнородности, прихотливости, не стесняемым априорными нормами «правильности». Точнее сказать, в первом случае в правильности и закономерности искали богатство и неоднозначность, а во втором — в разнообразии и прихотливости искалась противоречивая внутренняя закономерность. Преобладание то одной, то другой тенденции проявляло себя в смене стилевых направлений, увлечений, мод. (Достаточно напомнить, как в 30-е годы прошлого столетия строгие, одногарнитурные титульные листы сменились разногарнитурными.)

Соединение разных фактур было естественным следствием самого устройства книги, а о том, что в этом соединении содержится собственная художественная выразительность, не всегда задумывались. Например, вкладные листы с иллюстрациями. Они печатались в технике резцовой гравюры или меццо-тинто в XVIII веке, потом, во второй половине XIX века, в технике гелиогравюры или хромолитографии, фототипии и, наконец, ныне офсетом, глубокой печатью — всякий раз на специальной бумаге. Фактурно они, конечно, заметно выделялись из основной массы книжных страниц, были чужеродным телом в ансамбле. Эстетическая сторона этой практики тогда вызывала положительные эмоции по той простой причине, что понятия богатства, роскоши («роскошное издание,

отпечатанное на веленовой бумаге, с гелиографюрами на вкладных листах...») сами собой входили в эстетическую оценку того времени¹.

Разнообразные приемы обработки материалов, служа своей основной, практической цели, вместе с тем расширяли диапазон книжных фактур, усложняя и умножая варианты возможных сочетаний, и постепенно перерастали первоначальное назначение, становились источником эстетического воздействия.

С течением времени, а особенно в нашем веке, принципы ансамбля, основанного на противоречивости составляющих его элементов, стали все более и более осознаваться и осмысливаться. В соединении разных материалов и разных техник все больше виделась не уступка необходимости, но источник совершенно своеобразных эстетических средств воздействия на зрителя. Тому способствовал и более аналитический подход к искусству книги, и бессознательная потребность компенсировать происходящую в ней нивелировку фактур (об этом — в следующей главе), и опыт смежных искусств, не раз прямо врывавшийся в книгу и оставлявший в ней заметный след.

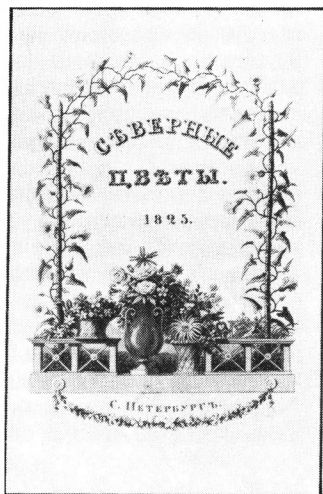
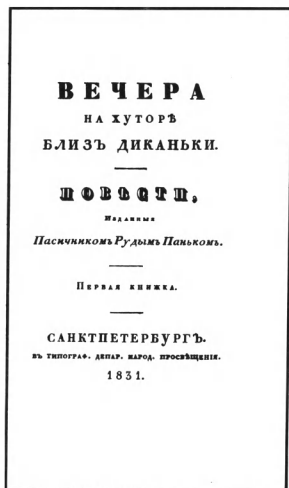
Так, художники-авангардисты еще в 1910-х годах выпускали немало книг, в которых использовали приемы своей живописной практики. Эти книги набирались афишными и газетными шрифтами в самых неожиданных и причудливых сочетаниях гарнитур, печатались на непривычной — некнижной бумаге (на обоях, оберточной бумаге, упаковочной и пр.); в них широко использовались вклейки, коллажи, аппликации, ручная раскраска.

¹

Крайности сходятся: лет двадцать назад понятие роскоши точно так же входило в эстетическую оценку — на этот раз уже отрицательную.

Все эти издания были экспериментальными, малотиражными, уникальными и войти в практику, естественно, не могли, но они оказали сильное воздействие на последующее развитие книжной графики — иногда прямое (в детской книге), а чаще косвенное, опосредованное, возбуждая творческое воображение и расковыряя стереотипы дозволенности.

Все это вместе взятое значительно повлияло на наши представления об ансамбле. Принцип «соответствия» сохранил свою силу, но наше отношение к нему потеряло догматический характер, и возможность иного построения ансамбля



Принцип контрастного сопоставления шрифтов и принцип их соответствия

Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Спб., 1831; титульный лист

Альманах «Северные цветы». Спб., 1825; обложка

стала очевидной. Правда, если этот принцип достаточно ясен, то решение ансамбля на заострении контрастов, на «несоответствии» обосновать столь же рационально и свести в такую же четкую и ясную систему вряд ли возможно. Наш уровень осмысления закономерностей пространственных искусств не позволяет такую систему зафиксировать. Да, возможно, что принцип «несоответствия» и не представляет собой какой-либо системы, альтернативной к первой, или представляет собой не одну систему, а ряд систем, расчленить которые мы еще не в состоянии.

Сложность, между прочим, состоит еще и в том, что элементы контрастных сопоставлений, как мы уже убедились, почти неизбежно присутствуют и в ситуациях «соответствия», куда они врываются стихийно, без спроса, но там их присутствие эстетически недействительно, ограничено, и лишь художник в состоянии осознать, выявить скрытые в них силы и, перенеся центр тяжести замысла на них, тем самым переменить сущность ансамбля.

«Чистый» ансамбль, построенный на принципе «соответствия», крайне редок; это скорее некий отвлеченный идеал, ближе всего к которому, очевидно, находится цельногравированная книга—сама по себе явление исключительное. Но «чистый» ансамбль, построенный на принципе «несоответствия»,—еще более редкое явление. Даже самые крайние, наиболее резкие и последовательные формы проявления этого принципа будут сохранять элементы «соответствий» до той поры, пока книга останется книгой, а не превратится в некую разновидность полустанкового графического искусства (книги русских авангардистов и были такой крайностью, они колебались между еще книгой и уже не книгой). Поэтому

всякий книжный ансамбль неизбежно построен на сочетании, равновесии, взаимодействии и того и другого принципа, однако соотношение их всякий раз разное: в одном случае преобладает одно, в другом — другое.

Все-таки некоторое противопоставление одного принципа другому вполне реально и необходимо.

Принцип одногарнитурного набора¹ и в самом деле дисциплинирует: обеспечивает (в известной мере) строгость шрифтового решения книги и тем самым целостность ее шрифтовой фактуры. По сути своей он достаточно прост, почти элементарен. Закономерности, которым подчиняется разногарнитурный набор, несравненно более сложны и противоречивы и еще ждут глубокого анализа.

Уже давно было замечено, что соединение гарнитур, родственных по рисунку, дает (вопреки привычной логике соответствия) худшие результаты: взаимного обострения качеств не возникает, а ощущение эклектичности сохраняется. Как раз соединение гарнитур, контрастных друг другу, создает эффект; таково, например, соединение рубленных шрифтов с классицистической антиквой. Очевидно, разногарнитурный набор требует смелости; решения робкие, половинчатые компрометируют его. Но именно смелости подлинного художника, основанной на свободе владения материалом, а не анархического произвола ремесленника или дилетанта.

Однако ни в коем случае не следует возводить соединение именно контрастных фактур в некое твердое правило, своеобразную альтернативу пра-

¹ В наиболее строгом смысле следовало бы говорить не только об одной гарнитуре, но и об одной насыщенности шрифта. Полу-жирный вариант, в сущности, уже не совсем тот шрифт, что светлый; их родство основано скорее на формальном, нежели на пластическом принципе; поэтому и соединение их не так легко, как можно было бы предположить.

вилу одногоарнитурного набора. Соединение близких по рисунку гарнитур, конечно же, тоже возможно, и история книги о том свидетельствует (не говоря уже о том, что и соединение контрастных гарнитур может оказаться неудачным).

Разногоарнитурный набор вообще не может быть определен каким-нибудь одним или даже многими правилами. Он всегда требует индивидуального решения в зависимости от конкретных условий, и каждое решение оценивается по конкретному результату, возникшему от выбора кеглей и насыщенности, от соотношения строк в композиции набора. В этом его принципиальное отличие от набора одногоарнитурного, в котором целостность априорно гарантируется подчинением принятому правилу.

Соединение в книге бумаг разного сорта сейчас все более осознается как художественный прием столкновения разных фактур, обогащающего книжный ансамбль. В какой-то мере это объяснимо и присущим современной книге тяготением к сложности и нестандартности жанрового решения, к смелому использованию документальных материалов в качестве самостоятельного компонента и т. п.

Компонуя книгу, современный художник нередко старается так рассчитать ее объем, чтобы получить возможность печатать текстовую и иллюстрационную части на разной бумаге, находя в этом особую прелесть. Еще лучше, если аппарат книги удастся напечатать на третьей бумаге, отличающейся своей фактурой, а иногда и цветом. Нельзя отрицать в этом акте и определенной дани функциональности, желания четко отделить разные компоненты книги, но нельзя не видеть за ним и эстетическое побуждение.

Конволют, известное библиофилам соединение

под одним переплетом нескольких разных книг, брошюр или даже статей из журналов, эта книга-монстр, казалось бы, всем своим видом вопиющая о беспорядочности и нецелостности, в самом близком будущем сможет вдохновить художника на разработку любопытных ансамблей, построенных на сборности взаимоисключающих частей (и разве издания типа «Прометея» не нашли бы здесь форму, адекватную своему характеру?).

Наши слабости и наивные пристрастия подчас характеризуют нас особенно рельефно. Еще недавно мы как бы стеснялись вкладных листов (накидок, вклеек и пр.) и старались по возможности замаскировать их, размещая на них текстовые полосы, продолжая на них пагинацию, не совпадающую с истинными печатными листами. Сейчас же нередко, наоборот, сборность книги даже имитируется: часть страниц запечатывается цветом и получающаяся цветовая разница не что иное, как обозначение желаемой разницы в фактуре бумаги.

Один из любопытных примеров такого «обозначения» — «Синяя птица» М. Метерлинка (Л.: Искусство, 1975; художники Г. А. В. Траугот). Здесь задуманные художниками своеобразные иллюстрационные триптихи (страница — разворот — страница) размещались среди запечатанных голубой краской текстовых страниц, создавая впечатление вкладных «четверок».

Прием, противоположный этому, был употреблен в ежегоднике «Наука и человечество, 1975» (М.: Знание, 1974; художники И. Кравцов, С. Мухин). Здесь именно цветные страницы обозначали собой «вкладку» в основной текст, поэтому вполне логично неярким синеватым тоном была запечатана не только четная сторона страницы, предшествующей шмуцтитулу и несущей на себе

декоративный фронтиспис к разделу, но и ее оборот.

В том же издании цветом, но зеленоватым, были запечатаны последние страницы, на которых разместились «Летопись науки», что тоже обозначало собой «вкладку» — уже другую.

Наклейка репродукции на книжную страницу или на специальную вклейку-паспарту из особой бумаги — давний прием; помимо прочих преследуемых им целей тут достигается и определенный фактурный эффект, сила которого зависит от соотношения сталкивающихся компонентов. Этот прием чрезвычайно интересно эстетически претворился в книге В. Р. Аронова «Эльзевиры» (М.: Книга, 1975; художники М. А. Аникст и А. Т. Троянker). Здесь иллюстрации основного ряда были размещены на наклейках из тонкой и гладкой белой бумаги, а разного рода дополнительные (фрагменты, документальные материалы, необходимые параллели и пр.) напечатаны непосредственно на страницах из бумаги верже золотистого оттенка. Это разделение (в основе своей — функциональное) само по себе создавало фактурную остроту, но и она не оказалась бы так сильна, если бы та же бумага верже не была использована и на форзац, и на обтяжку сторонков переплета, создав, таким образом, единый ровный фон для наклеек и недвусмысленно подтвердив намеренность создаваемого эффекта.

Соединение разнохарактерной печати в пределах одной книги также может стать источником острых столкновений, усложняющих и обогащающих ее фактурный строй. Речь идет и о неожиданном, непривычном применении той или иной техники и о таком же неожиданном соединении разных техник.

Трафаретная печать употребляется во внешнем

оформлении; использование ее внутри книги, подчеркнутое соседством с наборным текстом, штриховыми или тоновыми репродукциями, могло бы произвести чрезвычайно сильное действие. Припрессовывание пленки на форзац уже имело место: неожиданность, непредугадываемость этой фактуры также производила впечатление. Можно представить себе покрытыми пленкой и отдельные страницы или вкладные листы, резко контрастирующие с остальными страницами в книге. Разве не остротой возникающего фактурного сочетания объясняется эффектность использования мелованной бумаги с ее холодной глянцево-поверхностью для глубокой печати, создающей бархатистую, теплую фактуру?

Не так уж редко используется печать на прозрачной пленке. Один из примеров — издание «Анатомии кровеносных сосудов сердца» С. Самойловой (Л.: Медицина, 1970), где на анатомические фотографии накладывались страницы из триацетатной пленки, по которым синей и красной красками были отпечатаны дополнительные схемы, помогающие разобраться в сложном изображении. Прием этот служил исключительно утилитарной цели, но вместе с тем, конечно, и обогащал фактуру книги. Эстетически более осмысленное и более острое по воздействию использование прозрачной пленки можно было встретить в известных фотоальбомах А. М. Родченко и В. Ф. Степановой первой половины 30-х годов.

Итак, совмещение разных способов печати в одной книге, также обычно вызываемое конкретными целями, безусловно, способно обогатить издание, особенно если это предусмотрено композиционным замыслом художника, но, к сожалению, мы пока недостаточно чутки к происходящим в книге столкновениям фактур и редко их

организуем. Еще более острый эффект дает соединение разных техник в пределах одной страницы, существование их рядом, в одной плоскости (когда это допустимо технологически). Сочетание высокой печати с офсетом или с глубокой печатью может быть очень интересным.

Старая книга, особенно рукописная и первопечатная, широко использовала столкновение фактур во внешнем оформлении. Переплет апплицировался и инкрустировался, кожу соединяли с металлом — бронзой, медью, серебром, золотом. Но и того казалось мало: в переплет вставляли эмалевые образки, драгоценные камни, камеи. Перечисление вариантов подобных соединений заняло бы немало места. Сейчас это разнообразие отошло в прошлое — и по технологическим, и по эстетическим мотивам. Конечно, массовая современная книга по богатству внешнего облика не в состоянии конкурировать со старой, да она в этом и не нуждается.

Однако и у современной книги есть достаточно широкие возможности соединения разных фактур. Речь идет здесь не об имитации старых приемов и не об использовании старого опыта для творческого претворения на новый лад: так, ручная декоративная раскраска и бескрасочное тиснение по пергаменту могли бы найти отклик в бумажном переплете, запечатанном многоцветным изображением и дополненным бескрасочным тиснением, — но это особая тема.

Обычный составной переплет дает столкновение материалов — просто надо уметь им воспользоваться. И не только сравнительно редкий переплет типа 8, но и заурядный переплет типа 5. Наклейка на переплете, этот атавизм аппликаций и инкрустаций былого времени, обладает большими возможностями сопоставления с материалом

переплета—будь то ткань, или имитация кожи, или просто бумага, но иного сорта. Сопоставление изменится и усилится, если наклейка будет отлакирована или покрыта пленкой, если печать на ней будет заменена тиснением или соединена с тиснением. Да и сам размер наклейки—занимает ли она небольшую часть переплетной крышки, или стремится заполнить ее целиком—небезразличен к общей фактурной картине.

Аскетический утилитаризм недавних лет еще крепко сидит в нас, и мы далеко не всегда пользуемся даже доступными нам возможностями повысить фактурное напряжение: ввести в суперобложку, отпечатанную офсетом, надпись (или часть надписи), сделанную высокой печатью, или тиснутую фольгой со штампа, или нанесенную при помощи трафарета. В суперобложке или бумажном переплете, покрытых пленкой, мы ленимся тиснуть надпись (или даже какой-то штриховой элемент изображения) отдельно—поверх пленки. Нам никогда не приходит в голову часть надписи воспроизвести в тоне, а часть—в штрихе.

Впрочем, соединение «нематериальных» фактур—область вообще неудовлетворительно освоенная художниками книги. Соседство растровой репродукции и штрихового текста слишком распространено, слишком примелькалось, чтобы мы были способны увидеть в нем столкновение фактур. Гораздо острее оказывается совмещение штриховой и растровой печати в пределах одного отпечатка. Уже текст или линейный рисунок, напечатанные поверх репродукции, образуют новую «пространственность» и «рельефность», новую специфическую фактуру. Еще острее оказывается совмещение растровой и штриховой печати в одном изображении, скажем, при многоцветной

печати — замена одной из растровых форм на штриховую дает сильный декоративный эффект. Совершенно не изведаны и даже как будто не испробованы возможности острейшего столкновения фактур, вызванного соседством растров подчеркнуто разных линиатур, — а оно могло бы внести своеобразный элемент в фактурное богатство книги.

ЭВОЛЮЦИЯ КНИЖНЫХ ФАКТУР

Употребляя в разных ситуациях слово «книга», мы сплошь и рядом имеем в виду разные вещи: и рукописную книгу, и первопечатную, и современную, и еще загадочную для нас книгу XXI века. Мы, правда, не станем называть книгой ни папирусный свиток, ни то приспособление для хранения и передачи информации, которое в будущем окажется более удобным, чем книга, и вытеснит ее из некоторых областей человеческой деятельности. Для нас понятие книги связано со структурой книжного блока — устройства, предназначенного для перелистывания страниц, скрепленных с одного края.

Между тем книга меняется — незаметно, но непрерывно, и мы очень далеко ушли уже от первых рукописных кодексов. Меняется технология, меняются материалы — меняется фактура.

Несправедливо было бы смотреть на развитие книги как на исключительно поступательное — от худшего, несовершенного к лучшему. Конечно, современная книга гибче и ловчее отвечает нашим потребностям, и в этом (но только в этом!) смысле она «лучше» и «Изборника Святослава», и «Апостола» Ивана Федорова. С точки зрения книжного искусства современная книга (конечно, в лучших ее проявлениях) так же не «хуже», как

и не «лучше» старой. Просто она другая, и эстетика ее другая, и смотреть на это надо трезво.

Ранняя рукописная книга была целиком выполнена из природных материалов, обработанных вручную. В современной книге чисто природных материалов нет, и изготавливается она индустриальным машинным способом. Разделение труда, возрастающая и углубляясь, резче и резче отделяет авторско-проектировочную работу от исполнительской: фактуры непосредственно авторские (рукопись, эскиз) отчуждаются от книги и либо вообще не попадают в нее, либо попадают преобразованными. В этом источник тех изменений, которые произошли и продолжают происходить в книжной фактуре. Эти изменения в общих чертах таковы.

Фактуры органические, естественные, неправильные, неупорядоченные, неравномерные, уникальные постепенно сменяются все более правильными, равномерными, искусственными, типовыми (или с заранее заданной имитационной неправильностью, которая, в сущности, есть что иное, как замаскированная правильность).

Фактуры ярко выраженные, острые, сильные, характерные сменяются менее выраженными, более снивелированными, безличными (или с заранее заданной выраженностью).

Фактуры нестабильные, зависящие от массы неучитываемых и нерегулируемых человеком факторов, сменяются фактурами совершенно устойчивыми, сохраняющими полную идентичность в любом количестве образцов.

Немудрено заметить, что эта закономерность присуща не только книге, но и всему предметному миру, творимому человеком, является универсальной закономерностью развития цивилизации вообще.

МАТЕРИАЛЫ

Непосредственным предшественником бумаги был пергамент. Значительно древнее его был папирус, но ни папирус, ни сходные с ним материалы, вроде изготавливавшегося индейцами древней Мексики из склеиваемых лубяных слоев тутового дерева, не были еще связаны с книжной формой — книжным блоком.

Пергамент делался из овечьей, козьей или телячьей шкуры. Ее промывали, подвергали золеннию, чистили с обеих сторон, растягивали на рамах, растирали мелом, простругивали ножом, сглаживали пемзой. Ни по происхождению, ни по способам обработки пергамент не мог быть ни однородным, ни стабильным материалом. Поверхность его была неровна: масса мелких и крупных выпуклостей и впадин различной конфигурации и взаиморасположения, множество узлов, прожилок, пор, участков более плотных, чередовавшихся с менее плотными, образовывали структуру органическую — неповторимую и незапрограммированную, почти хаотическую (кажущаяся хаотичность строения кожи была связана с закономерностью строения животного, но по отношению к книге, нуждавшейся в материале правильном, эта закономерность воспринимается как случайность). Каждый лист пергамента явственно отличался от остальных. Перемены в температуре и влажности отзывались на нем неравномерно: одни части вспухали сильнее, другие — слабее.

Неправильность пергамента исправлялась по мере сил, но ни нож, ни пемза, ни лощилка не были в состоянии совладать с его природой до конца. Невозможно было бы и скрыть его строение плотным грунтом подобно тому, как левкас, отшлифованный до гладкости, делает для нас

безразличной текстуру доски, на которую он положен. Это уничтожило бы эластичность пергамента, такую нужную книжной странице.

Пергамент был в полной мере материалом консервативным: он сам диктовал соответствующую ему технологию и не имел решительно никаких перспектив на будущее. Плотность и толщина пергамента отличают его от привычных нам книжных сортов бумаги. Печатать на нем (существуй печать в то время) было бы неудобно. Он был идеален именно для ручного уникального исполнения—как грунтованный холст для живописи. Все сложные процедуры, связанные с предварительной разметкой и исполнением шрифта и рисунков, он переносил безболезненно. Даже подчисткам и исправлениям, немислимым в книге печатной и неизбежным в рукописной, он поддавался легко, и свидетели тому—палимпсесты, в которых первоначальный текст был полностью счищен и заменен другим.

Изобретение бумаги, давно уже признанное одним из величайших событий, ускоривших ход мировой истории, для книги, между прочим, оказалось важным и с точки зрения эстетической, а в частности—с точки зрения фактуры.

Пергамент был чисто природным материалом, нуждавшимся лишь в некоторой обработке, которая приспособлявала его к потребностям книги, но не меняла. Бумага, хотя и имеет в природе некоторые аналогии (гнезда ос, например),—материал искусственный. Возможности ее дальнейшего усовершенствования и специализации были достаточно обширны и зависели только от технического прогресса; те или иные свойства могли быть заранее определены и достигнуты путем изменения технологии. Будучи как материал искусственный материалом более «правиль-

ным», стабильным и равномерным, чем пергамент, бумага последовательно совершенствовала эти свои качества.

Равномерность и стабильность всякого материала зависит от равномерности и стабильности составляющих его элементов и способа их соединения. Старая бумага изготовлялась из массы, полученной путем ручного дробления (толчения) сырья; ее частицы не могли быть измельчены вполне равномерно, да и само это сырье (пеньковое и льняное тряпье) не представляло собой сколько-нибудь стандартной массы. Наконец, толщина и ровность бумажного листа регулировались вручную. Все это и определило неповторимое обаяние старой бумаги—материала уже искусственного, но сохраняющего отпечаток органической, природной неправильности: своеобразную зернистость, узловатость поверхности, плотность и жесткость, так непохожие на привычную для нас рыхловатую инертность большинства книжных бумаг.

Старая бумага не отличалась разнообразием сортов, предназначенных специально для какой-то одной функции. И в этом смысле она тоже отчасти наследовала от природного материала—пергамента—его устойчивую самобытность, неспособность резко видоизменяться, приспособляясь к разным потребностям. Бумага была довольно дорогим материалом, ценным уже и этой своей самобытностью; ее консервативность была естественна, впрочем, и потребности были сначала слишком узки: все та же рукописная книга—предмет чрезвычайно дорогой, приравняемый к предметам роскоши. Фактура старой бумаги не отличалась разнообразием, но была определена.

Дальнейшее развитие ее производства было подчинено не только механизации процессов, из-

менению сырья и пр., но и все более разрастающейся со временем дифференциации по потребностям, даже если говорить только о книжных сортах бумаги, оставив в стороне великое разнообразие иных ее видов. Сегодня уже трудно говорить о фактуре бумаги вообще; мы имеем десятки, если не сотни фактур, настолько отличающихся друг от друга, что нелегко выделить собственные, так сказать, «родовые» фактурные качества бумаги.

Правда, при всем этом разнообразии бумага сохраняет единство своего строения. Даже синтетическая бумага, образцы которой уже вошли в полиграфию, все еще остается бумагой: изменилось исходное сырье, но способ приготовления (свойлачивание волокон) принципиально остается тем же. В ближайшем будущем, очевидно, будет утрачена и эта, не всегда улавливаемая визуально, но реально существующая, структурная определенность бумаги и в книгу придут синтетические пленки, ничего общего с бумагой уже не имеющие, собственной фактурной самобытностью не обладающие, легко принимающие любые необходимые свойства, в том числе и фактурные, и окончательно распрощавшиеся с романтической характерностью как пергамента, так и старой бумаги — их верностью своему происхождению.

Те же тенденции выразились в развитии переплетных материалов. Замена кожи, естественного материала, тканью (неизбежная в силу все возрастающей массовости книги) способствовала упорядочению и обезличиванию переплетных фактур. Ткань — материал искусственный, созданный, а не просто обработанный человеком, что со всей очевидностью выражено в ее равномерной структуре, будь то шелк, муар, бархат, трип, атлас, использовавшиеся и для переплетных крышек, и

для форзацев, а тем более переплетный коленкор с его ясно выраженной фактурой.

Правда, в комбинированных переплетах, соединявших кожу (корешок, иногда и уголки) с тканью, фактурная правильность ткани еще была не так очевидна: возникавший перепад фактур своей остротой ослаблял ощущение монотонности и сглаженности. Но уже цельнотканевый переплет оказывался монотоннее и «правильнее» цельнокожаного, тем более что для него использовали ткани машинной выработки с безупречной толщиной нитей и равномерностью их переплетения.

Возникавшие в дальнейшем и постепенно входившие в обиход новые переплетные материалы все более усиливали фактурную «правильность». Особенно это заметно в современных синтетических материалах, создаваемых как на тканевой или бумажной основе, так и без нее. Как бы в противовес или в обход этой тенденции (но, в сущности, как ее прямое следствие и проявление) возникает потребность в имитации характерности и естественности — тенденция, внутри книги проявившаяся гораздо слабее, чем во внешнем ее оформлении.

ОБРАБОТКА МАТЕРИАЛОВ

Сходную эволюцию претерпевали и способы «обработки» книжных материалов — пергамента, потом бумаги. Здесь под словом «обработка» имеются в виду не разного рода отделочные операции: лощение, каландрировка, тиснение, окраска, мелование и пр., которым подвергается бумага в ходе ее изготовления, а процессы, превращающие ее в книгу, — нанесение на нее тем или иным способом текста и изображений.

Фактура каждой рукописной книги была уни-

кальна, неповторима. Строки, пусть и пролинованные заранее при помощи рамки с натянутыми на нее жилами, при самой большой тщательности переписчика не могли быть идеально ровны и параллельны друг другу. Ни одна из букв не совпадала точно, да и не могла совпадать, с аналогичными, отличаясь от них по высоте, толщине штрихов, углу наклона диагоналей, утолщением дуг и пр. В рисунке букв сохранялся явственный отпечаток характера пишущего инструмента (ширококонечного пера), динамики руки, идущей вдоль строки и одновременно совершающей движения перпендикулярно ее линии. Гусиное перо снашивалось быстро: буквы, написанные пером свежечиненным, отличались от букв, написанных пером стертым. Плотность красочного слоя была неравномерна: первые буквы были сочнее; последующие, когда чернила иссякали, немного суше; чернила по-разному скапливались в разных частях штриха; более плотные части отсвечивали иначе, чем менее плотные.

Наконец, рука и глаз переписчика не могли быть безразличны к неправильностям поверхности пергамента, совершенно безотчетно, интуитивно отзывались на них, приспособлялись к ним, в то время как бездушный печатный станок наносит текст на любую предложенную ему поверхность.

Все эти нюансы, порой слабо воспринимаемые по отдельности, в соединении друг с другом и создавали специфическую фактуру рукописной книги, недоступную набору и печати.

В первопечатной книге основу фактурного своеобразия текстовой полосы составляла некоторая грубоватость шрифта, на первых порах подражавшего рукописному, некоторая неровность строк, обусловленная несовершенством версталь-

ного процесса, подчас и разнотипность литер, вызванная условиями их изготовления. Естественно, что с совершенствованием полиграфического производства эти черты постепенно сходили на нет, пока, наконец, лнотипный набор не обеспечил идеальную линию строки и безупречное единство рисунка всех литер.

Сходным образом сложилась и судьба книжной иллюстрации (или шире: любых изобразительных и декоративных элементов). В рукописной книге полностью исключалась какая-либо механичность. Миниатюры и украшения представляли собой, в сущности, произведения живописи с присущими именно ей фактурными особенностями, порожденными характером красок, кистей, манерой художника,—пастозной или жидкой, кроющей или лессировочной,—с подмалевком, звучащим из-под основного слоя, со специфическим способом наложения мазка. Краски, употребляемые миниатюристами, в большинстве своем были минеральными: это определяло их плотность и рельефность мазка, обостряло фактуру.

Пергамент не впитывал краску: его поверхность грунтовали белилами, а поверх грунта писали густым мазком, корпусно, плотно. Бумага, сменившая пергамент в рукописной книге, краску впитывала, необходимость в корпусном письме отпала, краски стали ложиться более прозрачным и тонким слоем, уподобляясь акварели, все менее и менее возвышаясь над поверхностью листа, становясь органической частью этой поверхности. Фактура миниатюры, таким образом, немного ослабляла свою прежнюю резкую обозначенность, выраженность.

Переход к иллюстрации печатной, ксилографической, без сомнения, способствовал дальнейшей нивелировке фактуры. Возможности гравюрной

фактуры, при самой изощренной виртуозности гравера, все-таки ограниченнее, уже возможностей фактуры живописной, потому что круг способов обработки доски резцом более узок, чем круг возможных способов нанесения краски и обработки красочного слоя. В известном смысле, что вряд ли можно счесть оскорбительным для гравюры, ее фактура монотоннее живописной. Тем более гравюры обрезной, где работа гравера сдерживалась расположением слоев дерева и необходимостью обрезать каждый штрих с обеих сторон.

Правда, изобретение гравюры торцовой серьезно расширило возможности гравера и тем самым обогатило фактуру ксилографии, что вроде бы противоречит общей тенденции к нивелировке фактур, но это противоречие только кажущееся. Торцовая гравюра едва ли не с самого начала развивалась как чисто репродукционная техника, и ее фактурные возможности подчинялись воспроизведению чужого оригинала — будь то карандашный рисунок, или акварель, или живописное произведение. И чем дальше — тем сильнее становилось это подчинение. Например, рисунки А. А. Агина к «Мертвым душам» были скорее хорошо проработанными эскизами, нежели в прямом смысле слова оригиналами, требующими точного, буквального перенесения на доску, и гравер Е. Е. Бернарнский оказывался отчасти соавтором Агина: воспроизводя характерную моделировку формы, предложенную художником, он все-таки не имитировал его штрих. Уже немного позднее, ближе к концу века граверы виртуозно воспроизводили и карандашную манеру, и мазок масляной краски, отыскивая в своем арсенале подходящие для того средства. Вот почему введение в книгу торцовой гравюры, как будто богатой фактурно, в

конечном итоге усилило, обострило не столько звучание собственных фактур книги, сколько входящих в нее чужих фактур. И это явление — постепенное усиление «теневого» фактур за счет собственных — следует считать одной из закономерностей развития книги, о чем еще будет сказано дальше.

Смена репродукционной гравюры фотомеханическими техниками сняла последние моменты неправильности, характерности, присущие индивидуальному ручному труду. Любопытно отметить, что шаг этот был подготовлен не только потребностями книги того времени и совершенствованием полиграфии, но и некоторыми способами изготовления печатной формы, предшествовавшими внедрению растрового воспроизведения. Еще в репродукционной ксилографии сложилось много разного рода ремесленных приемов передачи тех или иных особенностей оригинала — приемов, выполняемых вручную, но не носящих творчески-индивидуального характера, уже в известной мере механических. Примечательны и некоторые способы полумеханического изготовления печатных форм: так называемый автоштрих — рисование тушью и выскребание по бумаге, на которой предварительно была отпечатана сетка из тонких штрихов, создающая подобие общего серого тона (рисунок становился оригиналом для штриховой цинкографии), или использование автографской бумаги, приобретающей после вальцевания своеобразную правильную фактуру, по которой рисовали литографским карандашом, создавая подобие тона. Фактура возникшего изображения курьезно соединяла в себе неправильность свободного рисования с правильностью сетки-основы, игравшей роль, сходную с ролью раstra.

Тоновая печать, основанная на применении

растра, механически ровного, совершенно безразличного к особенностям воспроизводимого материала¹, стала очередной вехой на пути дальнейшего «выравнивания», нейтрализации книжных фактур. Этот процесс продолжается. Линиатура растра повышается. Совсем недавно ее высшим пределом было 60 линий, редко — 70 или 80; теперь этот предел продвинулся за 100 и достигает 120 линий (в офсете). Растр практически перестает восприниматься, и его собственная фактурная выразительность резко снижается за счет возрастания воздействия на нас фактур воспроизводимых, «теневых».

Идеалом современной полиграфии было бы вообще обойтись без растра и тем самым достигнуть максимального растворения, обезличения полиграфической фактуры. Фототипия как будто позволяет добиться этого (на 1 см² в фототипии приходится до 30 тысяч зерен, что в несколько раз больше числа печатающих элементов на такой же площади в растровой печати), но она неприемлема ни технологически, ни экономически. Очевидно, следует ожидать возникновения совершенно новых способов печати, соединяющих достоинства фототипии с экономичностью. Возможно, что ротационная фототипия откроет некоторые перспективы.

ПЕРСПЕКТИВЫ

Уместно задуматься вообще о будущем книжных фактур — разумеется, в той мере, которая доступна нашим сегодняшним представлениям.

¹ Можно подумать, что корешковый растр в состоянии внести элемент неправильности, органичности в репродукцию, но это не больше чем иллюзия: правильность корешкового растра только замаскирована; кроме того, и он всегда безразличен к структуре воспроизводимого изображения.

Немыслимо закрывать глаза на то, что богатство, острота и самобытность фактур, которые придают неповторимое обаяние старой книге, проистекали, попросту говоря, от ее технологического несовершенства, оказывались побочным, непредусмотренным (и, может быть, не вполне желанным) его продуктом. Неровность пергамента, грубость печатной краски, корявость шрифта и многие другие обстоятельства, некогда порождавшие звучные фактуры, были преодолены развитием полиграфии. И если нам уже сейчас не всегда легко бывает отличить офсетный оттиск от оттиска, сделанного высокой печатью, то это одновременно и свидетельство технологического прогресса, и обещание надвигающейся полной нивелировки печатных фактур. Стирание собственных книжных фактур и все более заметное усиление фактур «теневых» — проявление движения книги к своему идеалу: полностью подчиниться передаваемой информации, утрачивая собственную самобытность.

Оспаривать это движение бессмысленно — оно объективно, а значит, не зависит от наших эмоций и побуждений. Однако его идеал — чисто функциональный; искусству в нем места нет, и оно оказывается лишь милой данью архаике. Поэтому и наше отношение к развитию книжных фактур двойственно: признавая его неизбежную объективность, мы внутренне не можем не сопротивляться ему, испытывая своего рода ностальгию по природному, естественному, органическому.

Эскапизм, романтическое бегство от цивилизации может иметь место и в книге. И сейчас выпускаются библиофильские малотиражные издания, культивирующие качества старопечатной книги, изготавливаемые с использованием ручно-

го труда. Пусть это архаизм, но архаизм не больший, чем скаковые лошади и гоночные яхты в век электровозов и судов на воздушных крыльях.

Возможно возрождение приемов гравированной и даже рукописной книги. Еще в конце XVIII—начале XIX века прославленный Уильям Блейк целиком гравировал и печатал свои книги; он даже придумал для этого своеобразную технику, назвав ее «выпуклый офорт» (мы бы, очевидно, назвали ее ручной цинкографией); он же изобрел и технику печатного раскрашивания своих гравюр, при которой краски, смешанные с клеем или лаком, сначала наносились на картон, а уж с картона перетискивались на гравюрный отпечаток. Конечно, фактура его книг была совершенно оригинальна и неповторима. В середине столетия М. И. Поляков делал свои миниатюрные «книжечки», которые содержат рисунки, украшения, инициалы, награвированные на дереве и отпечатанные в небольшом числе экземпляров; эти оттиски вручную (акварелью) раскрашены и дополнены текстом одного стихотворения, переписанного самим художником.

Подобные опыты, безусловно, будут иметь место, но будущее книжных фактур определяют все-таки не они, а совершенная полиграфическая технология.

Рассуждая об эволюции книжных фактур, или уже—фактур переплетных материалов, следует иметь в виду и более широкие закономерности эволюции материалов вообще. «Спецификой вчерашнего дня была полная зависимость от того или иного материала... Подбор материала—это специфика сегодняшнего дня... Очевидно, в ближайшем будущем физико-химическая механика предоставит возможность заказывать для каждой новой

вещи свой материал с заданными свойствами, то есть решать новую вещь без прямой зависимости от того или иного материала, а, наоборот, полностью подчиняя материал потребностям человека, в том числе и эстетическим потребностям» [58.С.155, 156].

Сказанное имеет прямое отношение к предмету нашего разговора. Художественное решение старой книги полностью зависело от природных материалов — кожи, пергамента. Распространение искусственного материала, бумаги, изменило это соотношение; с усовершенствованием производства мы пришли к возможности из массы сортов бумаги выбирать тот, который соответствует конкретным задачам. Эра материалов с заданными качествами наступает, и ее приближение можно ощутить по расширению материалов имитационных. Возникает новая, имитационная эстетика. Подражание натуральному материалу хотя и более совершенно, чем было до сих пор, но и оно не в силах стать большим, чем подражание, и наше отношение к материалу колеблется между иллюзией и осознанием этой иллюзии. Однако в будущем возможности имитации окажутся несравненно могущественнее, и только специальное исследование позволит отличить искусственную кожу от подлинной.

Обратная сторона нивелировки, упорядочения, сглаживания фактур, утраты ими черт самобытности, способность принимать самые чуждые формы и проявления, раствориться в чужой самобытности, в «теневой» фактуре сможет достигнуть совершенства, о котором мы не в силах даже догадываться. Велик соблазн использовать эту способность для воспроизведения ручного труда и природных материалов.

Какое место в жизни общества могут занять

подобные издания, можно судить по аналогии с художественной репродукцией. Когда-то она держала лишь на то, чтобы намекнуть на картину, а ныне действительно воспроизводит ее, в будущем же, как знать, может дойти и до «дублирования» подлинника, которое нам знакомо по фантастическим романам. Но таким «репродукционным» книгам будущее принадлежать не может, а тем более имитации ручной работы как самоцели, не оправдываемой задачам репродуцирования.

Однако наше сознание консервативно, упрямо цепляется за привычное и с трудом приспосабливается к возможностям нового. Поэтому имитация — лишь первое, на поверхности лежащее проявление грядущей гибкости, послушности материалов человеку, только еще проба сил. Фактуры старой книги были стихийного происхождения; человек им подчинялся, а не они человеку: он был в состоянии только их использовать, в лучшем случае — осознать. Сейчас он учится воссоздавать их искусственно. Впереди же — создание фактур новых, не имеющих прототипов в ныне существующих. Впереди время, когда художник, задумывая оформление книги, сможет избрать любой материал, в том числе не только имитацию уже существующего, но и придуманный им самим, обладающий такими свойствами, которые нужны в данной ситуации. Будущее — в тех возможностях полиграфии, которые нам еще неведомы, будущее — за фактурами, творимыми сознательно.

РИТМИЧЕСКАЯ
СТРУКТУРА
КНИГИ

И РИТМИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

ПОНЯТИЕ РИТМ. РИТМ В КНИГЕ

ПРИРОДА РИТМА

Категория ритма — одна из древнейших в эстетике. Его рассматривали в качестве одного из универсальных структурных принципов эстетического объекта.

С понятием ритм мы встречаемся уже в античной литературе. Платон, Аристотель, Лукиан утверждали, что ритм соответствует или родствен человеческой природе. Прежде всего они отмечали ритм телодвижений и языка. Например, Аристотель различал ритм трех родов: ритм образов, проявляющийся в движениях танца, ритм тонов, который получает выражение в песне, и ритм речи.

Со временем для древних греков ритмическим стало все сочлененное в правильных отношениях и приятное своим внутренним порядком. Ритм был для них принципом, который пронизывал весь мир.

В известной книге К. Бюхера «Работа и ритм» [10] подчеркивается, что ритм исходит из органического существа человека. Автор цитирует ис-

следователя медицинской музыки П. С. Шнайде-ра: «Ритм, как это можно утверждать с уверенностью, не продукт искусства, а первоначальная сущность, лежащая в глубине нашего бытия. Мы не можем создать его, он лежит в животной природе как анатомическая часть нашей материи». Шнайдер прав, но только частично.

Действительно, разве мы станем отрицать, что многие процессы жизнедеятельности человека протекают циклично? Человек ощущает ритмы сердцебиения и дыхания, ритмичность движений при ходьбе, беге, в труде и т. п. Это эндогенные ритмы [78].

Известно, что один из главных регуляторов биологических ритмов у животных и человека — свет. Цикл световых изменений протекает за сутки, и ритмы, связанные с таким циклом, называют циркадными (*circa* — около, *dies* — день, сутки). Медики считают, что у человека насчитывается около сорока процессов, подчиняющихся строгому циркадному ритму. Существуют и сезонные биологические ритмы, которые связаны с законами движения планеты, чередованием времен года. Эти ритмы называют экологическими. Мы замечаем ритмичность не только в явлениях, но и в созданных природой формах.

Физиологи и психологи установили, что человек способен усваивать ритмы извне. При этом организм как бы настраивается на внешний источник ритма, адаптируется. Процесс усвоения ритма довольно сложен, он протекает как на уровне врожденных (безусловных) рефлексов, так и условных, приобретаемых человеком рефлексов.

Эстетическая оценка такого раздражителя, как ритм, формируется вторично, условно-реф-

лекторным путем. Есть и еще один уровень, на котором формируется эстетическое восприятие. Это установленная физиологами специальная потребность человека в непрерывном получении сигналов из внешнего мира и развитая на ее основе ориентировочно-исследовательская реакция.

Современные психофизиологические исследования позволяют установить, что ритм признается как раздражитель, формирующий эстетические чувства.

Что же такое ритм как эстетическая категория?

Прежде всего под ритмом в искусстве следует понимать форму движения. В широком понимании он — синтез количества и качества в динамическом и статическом проявлении и строении художественной формы. Для воспринимающего произведение искусства существуют два типа ритма: активно-динамический и пассивно-динамический.

К первому типу относятся ритмы в музыке, песне, танце, то есть в тех формах, где элементы не статичны, они появляются и исчезают в рамках определенного времени; ко второму — ритмы в архитектуре, живописи, скульптуре, графике, где пластические формы статичны и все их элементы в наличии. Ощущение ритма этого типа возникает из соотношения реально существующих элементов, и динамика ритма проявляется лишь в нашем сознании [21].

Характер активно-динамического ритма во многом определяется продолжительностью действия каждого элемента (время). В пассивно-динамическом ритме главным становится протяженность каждого элемента, пространственное положение элементов.

Равномерность в движении элементов формы (в активно-динамическом ритме) или равномерность самого движения по элементам формы (в пассивно-динамическом ритме) — одна из наиболее распространенных характеристик ритма. Но эта характеристика далеко не исчерпывающая. Равномерность, или размеренность, достаточно хорошо выражает ритм в физиологических процессах или в процессах труда. Более того, следует подчеркнуть тут же, что равномерность скорее примыкает к понятию метра, чем ритма. Метричность строится на строгом отсчете времени и пространства. Метричность — это равномерность в движении типа механического.

Ритмичность — более сложная характеристика движения. Динамика ритма обуславливается закономерным чередованием однородных элементов. Один элемент сменяется другим, и сопоставление ощущений, полученных в данный момент, с ощущениями, полученными за только что прошедший период, есть сущность ритмических ощущений.

Многие музыковеды и стиховеды выносят понятие ритма за пределы понятий такта и метра. В их толковании ритм — отступления от единообразия, или, по выражению А. Белого, некоторое сложное единообразие отступлений [5].

Рассмотрение природы ритма и его проявлений в художественной форме не будет достаточно полным, если мы не обратим внимания на его способность своеобразно выражать смысл. Феноменом ритма, — писал А. Белый, — является переданная взволнованная интонация [5]. В ритме стихотворений он видел нечто предельное для формы и содержания, одновременно расширяющее и сужающее эти понятия.



Метрический и ритмический ряды (схема 1)

Один из ранних советских исследователей теории живописи и прикладного искусства Н. М. Тарабукин писал, что ритм в типические схемы (такт, метр, симметрия) вносит волнистую линию жизни. Для выражения ритма нет специальных материальных средств. Ритм рождается в произведении, как результат определенной комбинации материально-реальных элементов данного рода искусства... Художественным ритмом можно назвать форму свободного движения в пределах типических схем того или иного вида искусства, движения, руководимого свободным выбором творца и придающего большой эстетический потенциал художественной выразительности произведения [59].

На нашей схеме 1 для сравнения приведены метрический и ритмические ряды в графическом выражении и, конечно, условно. Характер схемы избран таким для того, чтобы приблизиться к главной теме книги: столбцы из горизонтальных линий обозначают стопы страниц книги.

Схема показывает монотонность и вполне возможную неограниченность элементов в левом ряду, метрическом. В правом ряду, ритмическом, мы видим разную силу ударов на разных участках и известную завершенность формы в границах, обусловленных характером ряда.

На схеме выражена особенность данного ритмического ряда — сила ритмических ударов и интервалы между ними увеличиваются к середине ряда и убывают к концу.

Эта особенность суть симметрия ритмического ряда.

Далеко не все ритмические ряды симметричны, но симметрия для ритма вполне органична, так как делает его легко усвояемым.

Исследователь теории информации и эстетического восприятия А. Мольте понятие ритма выводит из понятия периодичности: повторение явлений, происходящее регулярно, приводит нас к понятию ритма. «Понятие ритма связано с понятием ожидания: после какого-то события ожидают следующего, и это является критерием ритма». Таким образом, ритм позволяет предсказывать явления в ряду других явлений, наблюдаемых в определенной периодичности [41. С. 121].

Как мы уже говорили, ритм как явление характерен закономерным чередованием и повторением однородных частей художественной формы. Он возникает из упорядоченного расчленения ее в пространственном положении и временном протяжении элементов. Поэтому ритм — пространственно-временная категория в искусстве.

Ритм является основной формой пространственно-временной организации художественного единства книги. Он создается не буквальным повторением какого-либо выразительного элемента, а его претворением в новой, постоянно возобновляющейся художественной цельности, его интонированием и акцентированием. В этом плане ритм оказывается категорией художественного смыслообразования.

Ритм для воспринимающего — раздражитель особого рода. Он помогает легче отыскать связи между элементами формы. Он заставляет ощутить цельность художественной формы — монолитность, границы и субординацию ее элементов.

Многие художники считают ритм едва ли не центральной категорией искусства, чуть ли не синонимом красоты. Дж. Голсуорси написал в

одном из своих эссе: «...важнейшее свойство искусства называют также, и более удачно, ритмом. А что такое ритм как не таинственная гармония между частями и целым, создающая то, что называется жизнью» [49].

Итак, во всех произведениях искусства ритм — форма движения, вызываемая закономерным чередованием соизмеримых и чувственно ощутимых элементов, организующая композицию в пространстве и времени, во многом определяющая эмоциональный строй произведения и позволяющая предвидеть развитие художественной формы.

РИТМ В КНИГЕ

Если рассматривать книгу как произведение искусства, как сложный организм пространственно-временного воплощения в материале литературного произведения, то ритм ее следовало бы охарактеризовать как активно-динамический. Однако в книге смена элементов формы не столь быстра и многие элементы в статическом положении являют собой завершенную пластическую форму, которой присущ пассивно-динамический ритм. Поэтому правильнее считать, что книга объединяет активно-динамический и пассивно-динамический ритмы.

Мы найдем в книге присущие только ей метрику и ритмику. Книга метрична в самой ее конструкции. Метрично располагаются в книге строки и полосы набора.

Метричность книги оказывает большое влияние на построение ритмических рядов активно-динамического типа. Смена элементов книги, размещение ритмических ударов на тех или иных

страницах и разворотах накладываются на метричность ее конструкции.

Книга разворачивается перед читателем в определенной материальной, конструктивной и эстетической последовательности. Неизбежная неодновременность восприятия книги преодолевается целостным образом, который возникает в сознании как результат последовательной развертки.

Ритм в книге — форма организации ощущений, получаемых в процессе чтения. Эти ощущения приходят в динамике, в движении. Они связаны с воздействием на читателя не только смысла текста, его логики, понятий, образов, но и формы связей всех элементов книги. Верно трактованная в художественно-конструктивном плане книга обеспечивает управляемость ее восприятия читателем.

Ритмическая система книги познается не сразу. Сначала зритель встречает однородные сигналы и испытывает однородные ощущения в еще не определенной, не установленной последовательности. После нескольких одинаковых ощущений, полученных в закономерном чередовании известных мер времени и пространства книги в связи с ритмическими ударами, у зрителя складывается представление (обобщенный образ) о характере ритма и он приходит в готовность встретиться с подобными явлениями и дальше. Таким образом, мы можем охарактеризовать подобное восприятие ритма в книге и его воздействие как установку для последующих восприятий в конкретных условиях.

Ритмические удары в книге ощущаются при помощи акцентов конфигурационных, масштабных, линейных, светотеневых, цветовых, фактурных, «весовых», пропорциональных и др. Под акцентами следует понимать и контрастные отно-

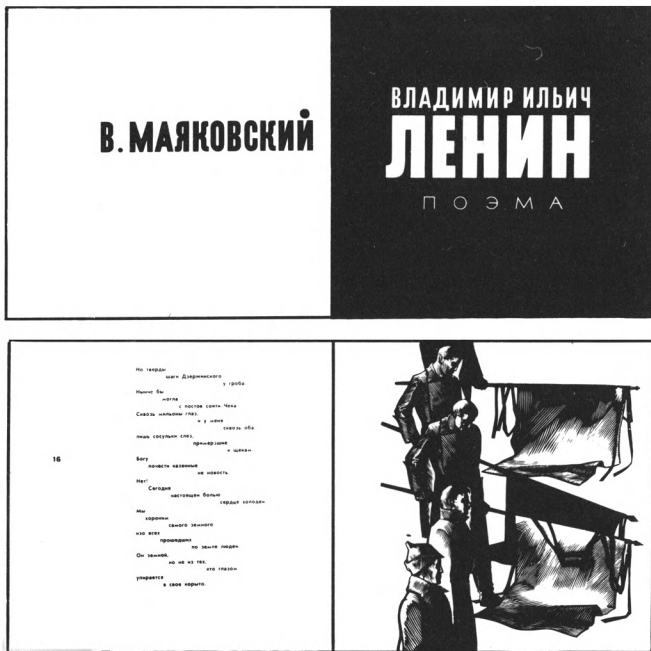
шения элементов формы, которые предстают перед нами как закономерные чередования плоского и объемного, замкнутого и открытого, светлого и темного, большого и малого и т. п. К ним относятся и нюансные отношения в ритмических рядах, где чередования ударов и интервалов выражены не ярко, но с ощутимым порогом в изменении качеств.

Мы можем говорить о ритме в книге в целом, когда рассматриваем закономерное чередование книжных элементов, о ритме на странице и развороте, когда рассматриваем закономерное чередование составляющих их элементов, о ритме в слове, строке, предложении и абзаце, где отмечаем форму и связь буквенных знаков и пробелов, и о ритме в иллюстрациях.

Проникнутая ритмом поэмы В. В. Маяковского предстает перед читателем книга художника Д. С. Бисти «Владимир Ильич Ленин». Здесь художника в первую очередь вдохновляли стиль произведения и его образы. Напряжение между черным и белым, введение красного цвета в соседство с черным, масштабные контрасты, чередования изображений со свободным контуром с изображениями, вписанными в прямоугольник, графическая ясность иллюстраций, оригинальные шрифтовые композиции и многое другое дали книге индивидуальный ритмический строй. Читатель, ощущая динамику композиций, движется от начала книги к концу по заданному художником «маршруту» с разной скоростью, определяемой как смыслом текста, так и соответствующей ему композиционной системой. Особенно четко управляют движением читателя ритмические удары или акценты цветовых пятен, иллюстраций, шрифтовых композиций. Ритмический строй в целом создает эмоциональное звучание, присущее агита-

ционно-пропагандистской поэзии Владимира Маяковского.

Книга в восприятии, в процессе чтения реализует информационный процесс, который по способу организации в известном смысле аналогичен органическому процессу. Сопоставление книги с живым организмом или ее наименование как книжный организм мы встречаем часто. И это

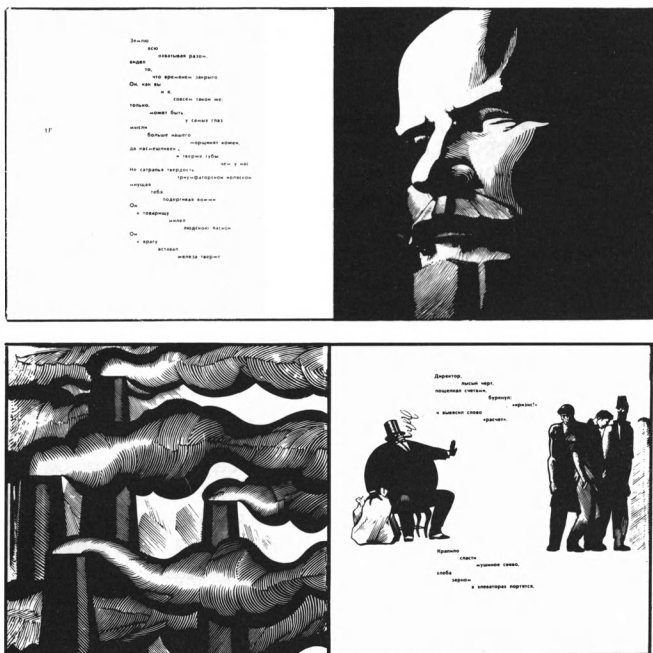


Композиционные решения разворотов отвечают содержанию и ритмике книги

Маяковский В. В. Владимир Ильич Ленин. М., 1967; художник Д. С. Бисти

может быть справедливо, если учитывать, что живой организм представляет собой структуру организованных процессов, находящихся в «текущем равновесии». Изменчивость элементов книги или постоянная обновляемость клеток организма дают целостность сугубо функциональную. Значит, цельность книги в ее функционировании.

Чем больше однородных элементов входит в



ритмический ряд, тем более отчетливо чувство ритма, вызываемое у читателя. Но излишне длинный ряд притупляет чувство ритма. Поэтому

общая ритмическая система книги, суммирующая все ритмические ряды, кладет им предел, за которым могут быть разрушены единство впечатления и цельность художественной формы.

В каждой книге, как правило, много ритмических рядов. Это ряды функционального типа, сформировавшиеся как на уровне отдельных элементов, так и всей книги; ряды конструктивного порядка, вытекающие из конструкции книги; ряды композиционного характера, относящиеся как к тексту, графике, ко множеству частей книги, так и к общей ее форме.

Таким образом, ритмическая организация всей книги — слагаемое множества ритмических рядов, сложно переплетенных и строго соподчиненных между собой.

Нам необходимо разграничить проблемы восприятия ритма и создания ритмической системы.

Если первое относится к потребителю и связано с психологией восприятия и изучением произведений искусства или сконструированных художником предметов в готовом виде, то второе касается процесса творчества, в связи с которым мы рассматриваем вопросы назначения предмета искусства (целевой установки), его материала (содержания и конструкции), технических возможностей в процессе изготовления и среды потребителей.

В дальнейшем хотелось бы указать на те средства, которые использует художник книги для создания тех или иных ритмических рядов и систем, опираясь на данные психологии восприятия, и тем самым способствует общению читателя с книгой.

КНИЖНЫЙ ТЕКСТ: МЕТР И РИТМ

Конструкторов книги, безусловно, интересует проблема понимания текста читателями. Что же такое текст как объект понимания? На этот вопрос можно найти ответ в трудах по библиопсихологии, лингвистике, логике.

Текст—всякая речь или часть ее,—считают лингвисты.

Текст—система мыслей с определенной логической структурой и средство общения с читателями,—утверждают психологи.

Текст—группа взаимосвязанных суждений,—говорят логики.

Текст—система знаков и правил их соединения,—пишут семиотики.

Эти исследователи текста каждый со своей стороны правы.

Все их определения относятся и к книжному тексту. Но понятие книжного текста, или, как говорят стилисты, книжно-письменной речи, уже понятия текста вообще.

Писатель, читатель и художник книги к книжному тексту также относятся по-разному. Для писателя текст—средство общения с читателем, для читателя—объект восприятия и понимания или переживания, для художника-оформителя—материал для создания функционально выраженной художественно-технической формы.

Подходя с позиций оформителя и конструктора книги, мы склонны рассматривать текст в большей мере как объект воздействия на читателя, то есть как систему мыслей автора с определенной логической структурой, но не забываем и иные его характеристики.

Задача художника книги—предложить текст читателю в такой форме, которая с возможно

большей полнотой способствовала бы простоте и легкости в чтении и осмыслению предмета изложения.

ГРАФИКА ТЕКСТА И СМЫСЛ

Художникам книги следует анализировать текст со стороны фактического содержания, задаваясь целью узнать, что он передает читателю со стороны формальной организации, которая выявляет способы связи отдельных единиц речи и мышления (формально-логический анализ), и со стороны его воздействия на читателя (логико-психологический анализ).

К этому важно добавить, что многочисленные исследования по психофизиологическим основам чтения также помогают специалистам книжного оформления правильно подать текст читателю. В связи с особенностями работы глаз при чтении устанавливаются формат строки и величина пробелов между словами, высота полосы набора, величина полей, оптимальные размеры в расстановке строк (интерлиньяж), размеры и формы шрифта. Весьма существенны наблюдения, что для прочтения слова или даже целого предложения совсем не требуется фиксировать каждую букву и весь буквенный состав слова и всех слов фразы обособленно, а достаточно опереться на известные из опыта сочетания нескольких букв и слов, чтобы точно воспроизвести текст.

К. Вольф в статье «Процесс зрения можно расчленить» (*Die Welt*. 1971. Jan. № 7) рассказывает: при помощи специального прибора установлено, что неподвижный глаз человека четко видит центральной областью сетчатки только 3—4 буквы в строке. Далее глаз делает скачок через 8—9 букв, удовлетворяясь расплывчатым и приближи-

тельным восприятием пропущенного. Скачки совершаются за несколько тысячных секунды, в каждой точке фиксации глаз задерживается $1/4$ — $1/3$ секунды. Исследователи считают, что самый удобный шрифт для беглого чтения—кегель 10 (3,75 мм) при разрядке в 0,7 мм. При чтении построчно для скачка на следующую строку желательно иметь формат набора в 4,5 кв. (81 мм).

В целом нас интересует текст с двух сторон: смыслово-структурного содержания и техники и психологии чтения. То и другое, будучи осознанным и оцененным, включится в систему ритмической организации книги. Ученый, излагающий свои мысли в лекции, писатель в устном рассказе, оратор в речи не разделяют текстов на строки и столбцы по образу книжных страниц. Их речи льются непрерывно, и лишь краткие остановки и усиление или ослабление голоса служат выражению смысла и структуры. Более того, в устной речи совсем не ощущается деление фраз на слова, нет фиксации знаков препинания... Эти знакисигналы стали необходимы в письме и печатном тексте, чтобы показать интонационные нажимы и ослабления, паузы и иные приемы выразительности, которыми располагает устная речь. В книге, в системе письма и печати, выработанной человечеством в результате громадного исторического опыта, мы видим группы букв, собранные в слова, строки, столбцы строк. Эта система учитывает необходимость, целесообразность и удобство в закреплении и передаче текстов. Она условна, как правила игры, ей нужно обучать, и она станет привычной, естественной.

Зигзагообразный путь движения глаз читателя на книжной странице находится в рамках длины строк и высоты полосы набора. Эти рамки не

связаны с содержанием текста, и он размещается на полосе почти механически: текст как бы упаковывается в книгу.

В членении текста на строки определенной длины и полосы заданной высоты мы усматриваем метрические ряды. За метрические единицы мы принимаем длину строк, в совокупности образующих вертикальный ряд на плоскости, и высоту полос, составляющих горизонтальный ряд в чередующихся один за другим разворотов.

Ритмика на странице с текстом выразится в расстановке пауз и акцентировок по смыслу, в членениях текста на абзацы.

Выражению структуры предложений и их групп для несения законченной мысли служат графические средства. Они и показывают ритмические удары, выстраивающиеся в ритмические ряды.

М. Н. Куфаев в своей работе «Книга в процессе общения» [34] пишет, что внимать смыслу речи автора читатель научается через книжную «артикуляцию», подобную позам, мимике и жестам собеседника. Мы находим удачным сравнение графики набора и приемов верстки с жестами говорящего.

Графика наборных шрифтов, различаемых по систематизированному и художественно выраженному гарнитурам, имеет свою структуру и свои ритмы. В. А. Фаворский особенно остро говорил о пространственных свойствах различных шрифтов [65]. Профильным, или скелетным, он назвал светлый гротеск, для которого характерны равнозначность вертикальных и горизонтальных штрихов, отсутствие моделировки черного и белого. Этот шрифт дает ровную ленту слова и строки. Ему противоположен в цветности двухмерный и плоскостный жирный гротеск, но и в

нем нет контрастности между вертикалями и горизонталями и нет засечек. Оба шрифта не предметны, не моделируют черного и белого.

Предметны шрифты, возникшие в XVI веке, имеющие небольшую контрастность между штрихами и засечки, плавно скругляющиеся к окончаниям штрихов. Такие буквы не тонут в белом фоне, они как бы объемны. Но пространственным надо назвать шрифт, появившийся в XIX веке и характерный большим контрастом и тонкими длинными засечками. Черное в основных штрихах как бы тонет в белой бумаге, а тонкие «усики подсечек удерживают черное на поверхности».

Эти четыре группы шрифтов Фаворский оценивал и со стороны соединимости между собой и с иллюстрациями характерными контрастной или нюансной графикой. Он видел в них преимущественную направленность по горизонтали — в скелетных и пространственных шрифтах и по вертикали в предметных.

Ритмика шрифтов различных гарнитур индивидуальна, и можно довольно свободно подобрать гарнитуру, сочетающуюся с характером других элементов композиции.

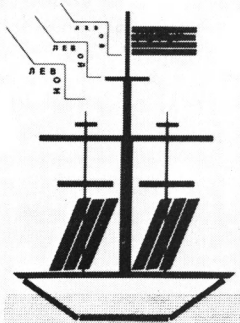
Чтение вслух существует не только для детей. Оно рекомендуется и взрослым, когда для усвоения текста требуется большое напряжение или преследуются особые художественно-образные задачи и оно должно имитировать речь автора. В книгах для чтения вслух, видимо, нужны свои приемы подачи текста. Нет нужды искать в графике отклики на физиологический ритм устной речи, который членит эту речь на более или менее равные группы слов, произносимые во время выдоха и отделенные друг от друга паузами-вдохами. Но опираться на уже существующий опыт следует.



НЕОБЫЧАЙНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ С ВЛАДИМИРОМ МАЯКОВСКИМ

НА ДАЧЕ РУМЯНЦЕВА, ПУШКИНО, АКУРОВА ГОРА
ЯРОСЛАВСКАЯ Ж Д

С. ОРИН



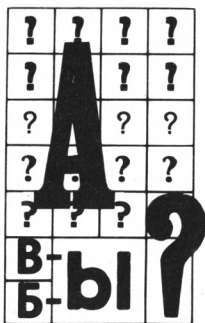
МРШ

МАТРОСАМ

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место клаузе.
Тише, ораторы!

МАРШ	●
НАШ МАРШ	■
НОВ МАР	!
СВОБОДА	◊
ИНТЕР-НАЦИОНАЛ	■
ДРУЖИ	○
НЕКРОСТИ	○
ПРИВЛЕЖИ	◊
А ВМ	?
КАВЕТ	■
КУМА	○
ЛЮБОВЬ	■
К ПОЩАДИ	◊
СОЛНЦЕ	○

Конструктивная особенность и оформление книги решают задачу выражения стиля поэта и рассчитаны на чтение вслух



а **вы** **?**
могли
бы **■**

Я сразу смазал карту будня,
платишуни краску на стакана.
Я показал на блюде студия
косые скулы океана.
На чешуе местной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
монстры сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

а вы ?

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

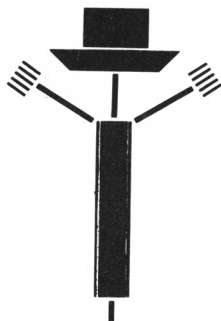
■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■



СКАЗКА **О** **КРАСНОЙ**
ШАПОЧКЕ
...

Жила да была на свете кадет,
В красную шапочку кадет был одет.
Кроме этой шапочки, доставшейся кадету,
ни черта в нем красного не было и нету.
Услышит кадет — революция где-то
шапочка сейчас же на голову кадет.
Жилка припеваешь за кадетом кадет
и отец кадет, и кадетов дед.

Поднялся однажды преболазущий ветер
и клочья шапочку изорвал на кадете.

И остался он черным, а видевшие это,
воляк революцию сдарили кадете.

Известно какая у волюков диня:
вместе с манжетками сожрали кадете.

Когда будете делать политку, дети,
не забудьте сказочку об этом кадете.

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

■ ■ ■

Маяковский В. В. Для голоса. Берлин, 1923; художник
Л. М. Лисицкий

Книга Маяковского «Для голоса», оформленная Лисицким, была рассчитана на чтение вслух. Задачу ее конструирования определил сам автор: так как в книгу включены стихотворения, наиболее часто читаемые с эстрады, ее художественное решение должно было быть по форме близким книгам типа «чтец-декламатор».

Мы приводим четыре разворота из этой книги. Художник разработал необычную для книги конструкцию с высечками по правому краю блока, напоминающую высечки для алфавита в блокнотах. Эти высечки позволяют с минимальной затратой времени отыскать требуемое стихотворение, а в надписях и знаках постоянно видеть весь состав сборника. Каждому стихотворению предпослана своя декоративная композиция. «Соотношение стихотворений и типографских элементов в книге „Для голоса“ Лисицкий сравнивал со скрипкой и роялем. Сравнение точное: в отличие от традиционной книжной графики, основанной на иллюзорном иллюстрировании текста, Лисицкому удалось создать адекватные словесной динамике графические построения, которые только аккомпанируют „голосовым“ стихам Маяковского», — пишет Н. И. Харджиев в статье «Эль Лисицкий — конструктор книги» [71. С. 157].

Не сразу системы письменности древних народов пришли к разделению строк на слова. Первопечатные книги в массе набора не имели абзацных отступов. Нынешние приемы фиксации авторской речи, кажется, наиболее полно учитывают ее смысл и структуру, и этому целиком способствует графика.

АБЗАЦ—РИТМИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

В членении текста на строки и полосы— жесткий отсчет, который как бы вне интонаций и иных выразительных средств речи.

Другое дело— членение текста на абзацы. Абзац, рассматриваемый в связи с целым текстом,— это структурное единство, несущее относительно законченное высказывание. Такое определение мы взяли у лингвистов, которые рассматривают абзац с позиций логики речевого (текстового) общения. Лингвисты утверждают, что с этих же позиций абзац характеризуется в интонационном отношении (после продолжительной паузы начало абзаца произносится с большей силой голоса), что дает ему «ритмо-мелодический» строй [55].

В книге абзац нашел выражение в графике: абзацный отступ в начале, концевая строка, как правило, неполная, в конце. Известный художник и теоретик оформления книг Ян Чихольд назвал абзац «одной из самых драгоценных долей наследства, оставленных нам историей книгопечатания».

Абзацный отступ как пробел, пауза, организующая чтение,— элемент ритмического ряда, вытекающий из смысла текста.

Соподчинения различных частей текста, установленные автором и показанные системой рубрик, составляют логическую структуру книги. Рубрики (заголовки или заменяющие их пробелы и графические знаки) в зависимости от характера их связей выстраиваются по степени значимости и, как правило, различны, но приводятся в наборе в строгий порядок так, что читатель ощущает их иерархию. Абзацный отступ— рубрика самого низкого значения в этой лестнице. Название книги— наивысшая ступень. Ряд рубрик— ряд

сигналов для разной силы воздействия на читателя — может быть толкован нами как ритмический ряд пауз и значимости частей, связанный с движением по всей книге.

Величина абзацного отступа колеблется от едва заметной до сильно ощутимой. Выбор ее, видимо, следует связывать с силой интонационного нажима, формируемого темой и смыслом текста. Допустимы ли в одной книге абзацные отступы разной величины? Категорически отрицать такую возможность не будем. Но нельзя забывать и о том, что читатель должен иметь текст в форме, наиболее удобной для чтения и в известных рамках унифицированной. Абзацные отступы, равные по величине для всей книги, дают такое удобство, такую унификацию и служат смысловой структуре.

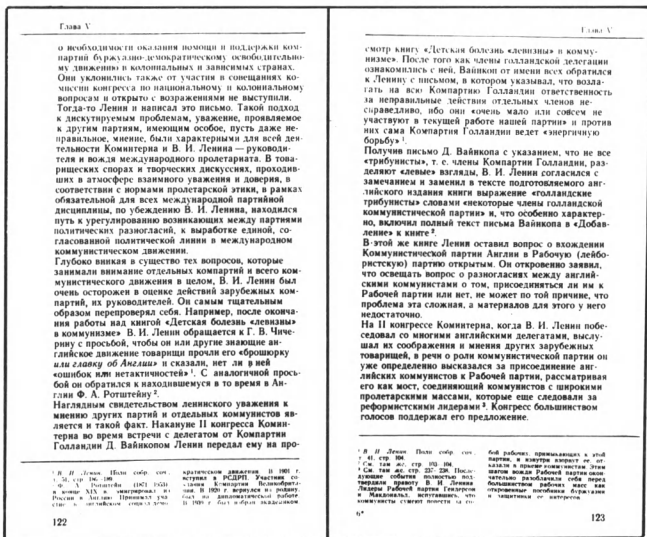
Частота абзацных отступов, или, вернее, количество абзацев, в некотором определенном объеме текста в различных литературных произведениях, различных функциональных стилях изложения и различных авторских стилях неодинакова. Абзацы, быстро сменяющие друг друга, подсказывают частые интонационные нажимы. Абзацы крупные, в которых главная мысль нюансируется, разрежают линию интонаций в ряду отступов-пауз, но содержат более тонкую и лучше ощутимую, чем в кратком абзаце, моделировку литературных фигур и тонов.

Частота абзацев, отнесенная ко времени, влияет на ритм. Возникают то ускорения, то замедления интонационных нажимов, то контрасты в ритмической линии.

В 20—30-е годы некоторые конструкторы книг, желая особо подчеркнуть левую вертикальную границу набора условной прямой линией, предложили отказаться от абзацных отступов. В

этом случае единственным графическим сигналом для членения текста на абзацы оставалась концевая строка. И в наши дни художники книги используют такой прием членения текста на абзацы.

При использовании так называемого стихового набора, где правая вертикальная граница столбцов текста умышленно разрушена и графическое выражение концевой строки исчезает, восприятие абзацев затруднено. Только очень короткие концевые строки (в одно-два слова) спасают дело. На развороте книги А. Г. Колоскова «Разработка

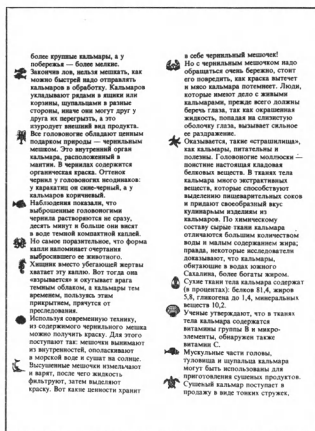


Сигналами членения текста на абзацы служат неполные концевые строки

Колосков А. Г. *Разработка В. И. Лениным принципов взаимоотношений между коммунистическими партиями*. М., 1970; художник Л. А. Кулазин

В. И. Лениным принципов взаимоотношений между коммунистическими партиями» (М.: Мысль, 1970; художник Л. А. Кулагин) мы видим стиховой набор, расчлененный на шесть абзацев при помощи коротких концевых строк.

На полосе с двухколонным набором художники книги Л. А. Зенкевича и др. «Дары моря» (М.: Экономика, 1968; художники Л. А. Кулагин, Ю. К. Курбатов, А. Т. Троянкер и др.) прибегли к иному средству выражения абзацев, взятому из далекого прошлого книги,— использованию специальных знаков. Здесь знаки, заменяющие абзацный отступ, делают текст на тринадцать абзацев. На наш взгляд, набор без абзацных отступов в указанных примерах теряет интонационно-ритмическую выразительность.



Сигналами, обозначающими начало абзаца, служат рисунки-значки
 Зенкевич Л. А. и др. Дары моря. М., 1968; художники
 Л. А. Кулагин, Ю. К. Курбатов, А. Т. Троянкер и др.

Исторический и современный опыт дает массу примеров оригинального оформления абзацных отступов. Например, предложено начинать новый абзац с уровня, где обрывается концевая строка предыдущего абзаца, но на строку ниже. Таким образом, величина абзацного отступа колеблется в зависимости от величины концевой строки. Можно показать начало нового абзаца, разорвав строку «паузой» на 0,5—0,75 квадрата, но это возможно при наборе достаточно длинными строками. Специальные знаки абзаца можно поставить в подбор между концевой строкой и началом нового абзаца.

Эти и другие способы оформления абзацев возможны там, где это необходимо, и каждый из них несет свой ритмический рисунок.

АКЦЕНТЫ И ПАУЗЫ

Среди композиционных средств организации движения по тексту мы указали ранее на разделение слов и предложений пробелами. Величина этих пробелов (апрошей) обуславливается необходимостью не только отделить слово от слова, но и держать слова в связи, соединять их в цепь. Пробелы между словами колеблются в зависимости от плотности и жирности шрифта, а также от его величины. У нас за норму принят пробел, равный половине кегля данного шрифта. Более красив и крепко собирает строку пробел в $1/3$ кегля. Равномерность междусловных пробелов — одно из условий удобочитаемости, так как она создает ритм в чередовании печатных элементов.

Если рассматривать пробелы с точки зрения пауз при чтении, то напрашивается подчинение их тому или другому знаку препинания. В некоторых старых руководствах по наборному делу указыва-

БАСКИ БЫКИ АРАБЫ

КНИГА
ОБ ИСПАНИИ
И МАРОККО

ПЕРЕВОД
с немецкого
ЕЛЕНА ЭЙХЕНГОЛЬЦ

1929 МОСКВА
ЛЕНИНГРАД

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Иногда черные быки, как боги стоящие в этой шелковисто-глубокой природе, перемешаны с породистыми жеребцами, вспомянутыми у Гвадалкивира. Обязательное присутствие коз и ослов придает этим группам немного идиллический характер.

В течение двенадцати часов лодка пробирается сквозь эти райские места, видевшие когда-то самое страшное в истории юга сражение и носящие в себе предчувствие той жгучей красоты, которую Андалузия со стальной пышностью преподносит в Кадиксе океану.

Море отликает металлической синевой и в вечной беспокойной мужественности бьется вокруг высокого, выступающего далеко в океан рифа.

Там расположен

КАДИКС.

Редко город в таком необычайном напряжении сливается со стихией, как Кадикс, чьи высокие серебристые перила с отягченной античной наследщицей далеко сияют над лежащим глубоко под ними юнцовым морем.

В какой-нибудь час можно обойти весь этот город, который, повидимому, состоит главным образом из отвратительных туннелей.

В истории Кадикса известны как место особых утонченностей, что, однако, никогда не отнимало у него прав на величие. На афинских и сиракузских оргиях подавались рыбные консервы из Кадикса. Шестисот лет говорили: «Кадикс, как говорят «коньяку». Он обладал самой элитной кухней юга. Идеал древних турианов («Galesa in Jello») также был переименован в поговорку: «кадиковская в постели».

Кадикс славился самыми знаменитыми кокетками и талисманцами. Помимо того, его населяли философы.

120

1. Греческая в постели.

МАРТИАЛ

сделался герольдом эротических сплетен Кадикса, что по законам того времени, когда мудрость была на стороне рогоносца, обнаруживает слабость его характера.

ГАННИБАЛ и СЦИПИОН

приводили сюда свои армии и флоты.

ЦЕЗАРЬ и ПОМПЕЙ

так спорили из-за Кадикса, как будто шла игра в кости, ставкой которой было мировое господство. Позднее это был третий, после Падун, город мира. Он насчитывал пятьсот рыцарей. В конце шестнадцатого века

ЛОРД ЭСЕКС

окончательно разорил город, который, казалось, совершенно обанкротился. Однако в конце восемнадцатого века он стал богаче Лондона.

Какая карьера! Какой беспокойно стройный и прекрасный рост, напоминающий ту энергию, с которой античные женщины торжествовали свои самые смелые победы, женщины, которые стояли между любовью и политикой и были еще богаче опасны, чем прекрасны! Что осталось от этого богатства судьбы в истории?

ОСТАЛИСЬ

бессмертные виды на море и гавани, на загнутые и прибои, на глубокое, зрелое, бунтующее и снова беспредельно спокойное море.

121

Экспериментальная смысловая структуризация обычного прозаического текста

Эдмунд К. Баски. Быки. Арабы. М.; Л., 1929; макет и оформление Ф. Тагирова

мые гордые знамена в мире — Финикии, Рима, Карфагена и Англии — и которая всегда казалась флотом победителей местом блаженных наслаждений.

ОБИТАТЕЛИ КАДИКСА

ТОЛЬКО СМОТРЯТ.

ОНИ
СМОТРЯТ

Вяло, но с извечным спокойствием, на театр героических чувств и окружающей их героической природы.

на глубокие тени пальмовых террас рядом с пылающим серебром надвигающегося с четырех сторон моря, сквозь которое пробивается пляж Тразта, соединяющий склад с Исаа де Леон.

на оранжевую с клубами соляных копей, которыми у Пуэрто Реала, на материке с противоположной стороны и до Сан-Фернандо покрыт весь берег, на лабиринт плотин и луж, над которыми стоят белые соляные пирамиды, поднимющиеся до пиний Гуадаletes.

на вечный механизм прожекторов, простершихся над океаном, под ровными и мерными ударами которых вздрагивают деревья порта. Желтые, между тем как клубы цветов величаво несут свой аромат в ночь, навстречу морскому ветру.

Красота Кадикса, красота вооруженной Дианы, отличается той же прохладой, которую морской ветер поднимает из Пуэрто Сан-Фернандо и которой обладают

все места, не только имевшие великое прошлое, но имевшие и терпевшие его неоднократно.

У обитателей Кадикса нечто от великого презрения к прежнему, которое сегодня изобилует, а завтра отнимает последнее, чтобы снова перейти в наводнение.

Эта черта характера, родящаяся в постоянной смене запустения и грандиозного успеха, не лишена торжественности. Все живущее кажется наполненным одной единственной мыслью, что торопиться некуда. Можно подождать.

ПОЧЕМУ БЫ

истории, которая десятки раз разоряла Кадикс, но в последний раз, в эпоху открытия Америки, обогатила его золотыми флотами и снова привела его к вершине богатства, не проявить еще несколько подобных капризов и снова сделать

КАДИКС

ГОРДОСТЬЮ

ЮГА

?

126

Животное не желает умирать на солнце. У него потребность к одиночеству, чтобы быть равным смерти. Оно не выносит даже неба. Бык ищет тени. Он сидит две секунды. Потом падает на правое переднее колено и вскоре после этого на левое.

Кто не видел быка, умирающего с восемью шагами в затылке, не знает, как величественна может быть смерть.

Колосс падает. Один из краснобурых взбирается на его спину, вытаскивает нож в спинной хребет быка и извращает на него аркан.

Как это ни странно, но в этой бездарной «коррида», которая превращается в скандал, даже палачи никуда не годятся. Бык вскакивает на ноги. Сейчас он великолепен. Я оглядываюсь на

Инес. Она очень бледна, и я вижу только одно — она дрожит.

Она меня не видит, так как смотрит не отрываясь на животное, которым, без сомнения, восторгается. Ее глаза стоят почти вертикально. Они с таким высокомерием подняты ко лбу, как на мраморной голове Баттиста Сфорца в Баргелло. Она презирает и она восхищена.

Этот вид великолепен у женщины, которую природа произвела на свет не во Флоренцию, а в Чикаго.

Тем временем бык охвачен дрожью. Шпага выпадает из его тела, колеблется, вибрирует и со свистом летит в первый ряд за барьером. Она попала острием в портсигар английского футболиста. Он всколых и вост, еще более бледный, чем эспада.

Испанцы аплодируют ему, чтобы позлить эспада. Они полагают, что молодой заморский атлет проглотит

торедора, между тем как молодой человек из Манчестера произносит ряд страшных проклятий по адресу своего капитана, посадившего его на переднее место, которое он находит опасным.

Бык еще раз ведет всю банду вокруг арены. Семь раз пытаясь эспада, уже еле держащая на ногах, убить его, нанесла удар в шейный позвонок, но животное, делая изредка сильные выпады, прикрывает спину и не становится в положение, нужное для удара.

Даже на это эспада не способен. Нервы людей точно повисли на шнурах. Они длинны, как жевательная резина Адамса. Когда животное наконец падает, и пунтилеро¹⁾ на этот раз лучше надевает ему аркан, начинается адский концерт.

Появляется повозка с мулами. Быка привязывают и тащат позади украшенной колесницы. Публика требует от префекта еще одного почетного круга, и в то время как эспада прячется

МЕРТВОМУ БЫКУ,

которого два раза волокут вокруг арены,

УСТРАИВАЮТ ОВАЦИИ,

какие Европа дарит только полководцам. Когда объявляется антракт, я поднимаюсь к Инес. Я вижу по ее взгляду, что она вполне уже постигла технику. Испанки в пальто мужского покроя, сидящие рядом с ней, пофранцузски объясняют ей все, по крайней мере ошибки, и она немедленно перевела все американкам.

1) Торедор, который выносит быку удар в шею
de la cara, hacia arriba

208

209

лось на увеличение пробелов после точки в два раза, чуть меньше после точки с запятой и т. д. Такие рекомендации мотивировались желанием облегчить чтение. Но опыт показал, что такие колебания пробелов плохо ощутимы как «музыкальные знаки» и скорее вредят набору, делая его «дырявым» [19]. Таким образом, на пробелы между словами нужно смотреть проще: они скорее обеспечивают удобство чтения, нежели выражают структуру и смысл авторского текста.

Значительно более удобны и в практике полностью оправдали себя приемы акцентировки: набор вразрядку, полужирным или курсивным шрифтом, повышение или понижение кегля шрифта с целью задержать внимание читателя на отдельных словах и фразах. Уменьшение ширины набора (втяжка), подчеркивание, отчеркивание и обрамление линейками—все это создает акцентировки на больших участках набора. Указанные и другие приемы акцентировки нарушают равномерность чтения текста и не только служат выражению смысла, но и создают своеобразие ритмического строя страниц издания.

В использовании акцентировок автору и оформителю книг необходимо знать меру. Акцентировки не должны, во-первых, перенасыщать текст, так как сведется на нет их значение; во-вторых, мешать чтению, разбивая единство текста; в-третьих, сковывать творческие возможности читателя при работе над текстом.

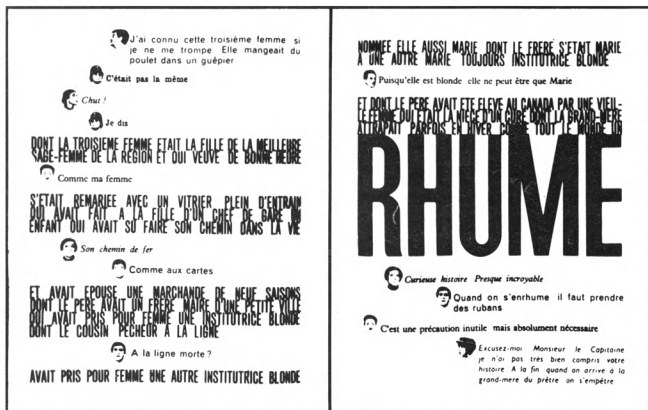
Читатель легко может припомнить из своей практики общения с книгами печальные примеры, когда в его руки попадала учебная или научная книга, однажды уже кем-то «проработанная». Подчеркивания и другие пометки, сделанные прежним пользователем книги, настойчиво привлекают внимание и, если они неудачны, вступают

в конфликт с подлинным смыслом, сильно мешая чтению.

На двух примерах, весьма любопытных по замыслу, хочется проследить, что получается, когда конструктор книги превышает свои полномочия, становится навязчив, не проявляет должного такта по отношению к автору и читателю.

В книге К. Эдшмида «Баски. Быки. Арабы» верстка и акцентировки текста, предложенные Ф. Ш. Тагировым, на наш взгляд, излишне активны. Здесь заметно стремление выявить структуру фраз, выделить отдельные слова, удлинить паузы при помощи больших пробелов и жирных линеек и обозначить смысловые связи, управляя движением глаз читателя. Внешне развороты обладают своеобразным ритмом. Но не отвлекает ли форма набора от смысла текста?

Второй пример — из практики французского книгоиздательства. Это оформление французским



Попытка дать оригинальную типографику для пьесы

Ионеско Э. Лысая певица. Париж, 1964; художник Массен

художником Массеном пьесы Э. Ионеско «Лысая певица» (Париж: Галлимар, 1964). Оставив в стороне декоративно-иллюстрационную сторону, рассмотрим лишь способ подачи текста. На воспроизводимом нами развороте заметно стремление художника книги дать реплики действующих лиц разными гарнитурами шрифта: каждому действующему лицу — своя. Авторские ремарки также имеют и свой рисунок, и свой кегль шрифта. Это не акцентировки, а приемы выявления структуры текста. Приемы, для которых характерны сильный нажим, приподнятое звучание. Усиленные еще и тем, что вместо имен действующих лиц перед репликами помещены их сильно уменьшенные «портреты», эти приемы могут быть приняты нами как интересный эксперимент, как некая, не лишенная развития идея.

Передача графическими средствами всех нюансов интонации, акцентов, пауз, ускорений и замедлений, «членораздельных» звучаний, высоких и низких регистров — всего того, чем так богата человеческая речь, — полностью в книге не осуществима. В книжном тексте этот недостаток компенсируется тем, что устная речь материализуется, принимая более полную, совершенную и универсальную для передачи идей форму.

Графические средства в известных пределах способствуют передаче структурно-смысловых особенностей текста, и создаваемые ими ритмические ряды, построенные на акцентах и паузах, организуют чтение, а в некоторых случаях также придают ему эмоциональную окраску.

НАУЧНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТЫ

Научный текст связан со спецификой научного мышления. Он в основном состоит из цепи рассуждений и доказательств, насыщен фактическим материалом, точной и сжатой информацией.

Для научного текста характерны объективность высказываний и их логическая последовательность. Из содержания научного сообщения и способов, которыми оно передается, вытекают своеобразие формы выражения и стиль научного высказывания.

Форма и стиль научного высказывания рассчитываются на логическое, а не на эмоционально-чувственное восприятие. Художественная речь может стать в научной литературе лишь вспомогательным средством.

Комбинированные формы изложения в научной литературе не редки. Они используются особенно часто в учебных и научно-популярных книгах. Кроме того, научный текст иногда сопровождается «эмоциональным аккомпанементом», ассоциирующимся с прямой информацией. «Эмоциональный аккомпанемент необходим для передачи таких оттенков информации, которые чисто логическими средствами не передаваемы. Эмоциональная окрашенность информации углубляет ее восприятие, делает это восприятие живым, позволяет ощутить отношение к ней и, следовательно, выработать ответную реакцию», — пишет Г. Ф. Хильми в книге «Поэзия науки» [73].

Специалисты указывают и на «тональность» научного произведения. Если специфический стиль присущ всем видам научных текстов, то гамма манер повествования от спокойного и делового до взволнованно-полемиического и эмоци-

онально-чувственного колеблется в отдельных видах.

Иллюстрационный материал в научной литературе по своему содержанию носит познавательный характер и либо наглядно дополняет текст, либо сам служит основой информации и поясняется и дополняется текстом. Формы иллюстрационного материала здесь находятся в широком диапазоне: от натурально точных до абстрактно-знаковых. Это технические рисунки, фотографии, диаграммы, схемы и чертежи.

Особенности целей, содержания и форм текста и иллюстраций в научных изданиях, кратко охарактеризованные нами, являются тем фундаментом, на котором строится форма книги. Функционально, конструктивно и композиционно решенная научная книга обладает простотой, ясностью, четкостью, логической последовательностью и строгостью в оформлении. Ее ритмическая система приобретает специфический характер, отличающийся уравновешенностью, деловитостью и строгим порядком.

Ритмические ряды в научной книге помогают прежде всего раскрыть логическую связь частей и последовательность развития мысли ученого. Кроме того, такие ряды создают удобство движению по тексту и иллюстрациям во всех направлениях (от начала до конца, от конца к началу — чтобы повторить или припомнить, отыскать требуемую в данный момент часть или несколько частей для сравнения, перейти от чтения основного текста к дополнительным, с текста на иллюстрацию и наоборот).

Столь служебная или деловая роль ритмических рядов и всей системы ритма научной книги не дает основания думать, что книжная форма перестает быть художественной. Утилитарность

формы, как нам известно, не враг ее художественности. Напротив, ритмическая система, построенная на утилитарности по законам гармонии, сделает книгу художественной.

Все то, что в научной книге является дополнительным, например названный уже нами «эмоциональный аккомпанемент», не имеет решающего значения в поисках её ритмической организации.

Текст художественной литературы, или художественный текст, рассчитан на эмоционально-чувственное восприятие. Он — носитель художественных образов, и образность — его специфика.

Охарактеризовать художественный текст так, как научный, невозможно. В зависимости от целей, которые ставит перед собой писатель, такой текст может включать элементы всех функциональных стилей разговорного языка. Но он всегда подчинен основной задаче — словесно оформить образное содержание. В нем проявляются не только коммуникативные, но и эстетические функции.

Для художника книги существенно выявить в художественном тексте стиль писателя и созданные им образы. Не миновать ему и осмысления тем, идей и композиционных особенностей всего произведения.

В. А. Фаворский видел главную задачу художника книги в пространственно-временном воплощении литературного произведения, с учетом особенностей его стиля. Стиль же литературного произведения и изобразительного искусства, по его мнению, находит выражение в предметно-пространственной форме, в отношении предмета (героя и вещи) к пространству. Приводя примеры из классической литературы и искусства, В. А. Фаворский показывал, как надо подходить к выражению стиля писателя через отношение

предмета к пространству. Предметно-пространственные формы он связывал и с жанровыми отличиями литературных произведений. Басня, драматургическое произведение, лирика, роман — все эти жанры известным образом отражаются на стилистических решениях художника [64].

Современные мастера иллюстрации не мыслят работы над книгой вне поисков стилистического соответствия текста и изображений. «Чем же оно достигается? — спрашивает В. Н. Горяев и отвечает: — Главным образом изображением отношений героя и среды. Художник должен ощущать и передавать в иллюстрациях их столкновение, напряженное единоборство» [22. С. 3]. Делясь опытом работы, он рассказывает об организации движения по литературному произведению, о создании ритма этого движения в связи со стилем: «Для романа „Идиот“ Ф. Достоевского я умышленно делал страничные иллюстрации. Мне казалось, они как бы рассекают текст на части, заставляя читателя почаще останавливаться и размышлять о прочитанном. И если, поглядев рисунок художника, читатель вторично перечитал текст, значит, художник сумел подсмотреть что-то такое, что для читателя было скрыто между строк.

При иллюстрировании „Приключений Тома Сойера“ и „Приключений Гекльберри Финна“ я, наоборот, стремился не прерывать динамичный ход повествования и не останавливать читателя. Поэтому вы почти не найдете там страничных иллюстраций, а горизонтальные рисунки в полпосы или даже в одну треть не мешают читателю следить за стремительным развертыванием сюжета» [22. С. 3].

Ритмическая организация произведения художественной литературы, цель которой помочь

выразить стиль автора, опирается на ряды иллюстраций, ряды членения на части, интонационно-ритмические ряды, проходящие по тексту, и принимает эмоциональную окраску.

Литературные произведения композиционны. Приступая к работе над книгой, художник не может не изучить характерные особенности композиции текста. Если рассматривать ритм как организатора движения во времени и пространстве книги, то, оценивая литературную композицию, можно заметить, что в одних произведениях по воле автора время течет медленно, события разворачиваются неторопливо и вся книга посвящена лишь одному-двум дням из жизни героя. При этом активным оказывается психологическое движение. В других произведениях перед читателем проходят десятилетия, жизнь нескольких поколений, то есть время идет быстро.

Часто ритм меняется в рамках одного произведения. При стремлении передать в ритмической композиции фабульный или сюжетный строй конструктор книги решит каждую книгу по-своему. Даже, видимо, выберет разные виды иллюстраций: для замедленного течения времени и подробного описания духовного мира героев он может выбрать статичные портретные изображения, крупные по формату, а для концентрированного времени — показать действие, сюжетные кульминации, а кое-что дать как бы мимоходом, в рисунках на полях.

Композиция литературного произведения, конечно, значительно шире, чем рассмотренная нами ее частная сторона. Она организует элементы произведения в целое в определенных системах и последовательности. Композиция несет в себе ритм как одно из неотъемлемых качеств. Задача художника книги — настроиться на этот ритм,

предложенный автором текста, и откликнуться на него в графике, конструкции, образной системе.

Особая область — ритм в стихотворных произведениях. Стихотворение отличается от других текстов своей ритмической организацией.

В стихотворной речи отчетливо выступают членения. Они оказываются прочно внутренне связанными при ритмическом, смысловом и синтаксическом выражении. Чередование рифмованных строк создает ритм стиха.

Исследованиям ритма в стихотворениях, развитию теории связи ритма и смысла посвящено немало книг. Все это относится к стихологии и для нашей темы разговора хотя и очень интересно, но лишь косвенно.

К стихотворным произведениям художник подходит принципиально так же, как и к прозаическим. Правда, нельзя сбросить со счетов ритмически организованный текст, не проникнуться характером ритма поэзии. Нельзя не учесть и специфическое строение полос набора на страницах, и методы создания образов поэтом. Но общее представление о стиле и композиции книги должно стать ведущим, незыблемым основанием для ритмической организации.

КНИГА В ДВИЖЕНИИ АКТИВНО-ДИНАМИЧЕСКИЙ РИТМ

ОТ СТРАНИЦЫ К СТРАНИЦЕ

У В. А. Фаворского в статье «О графике, как основе книжного искусства» читаем: «Книга это, с одной стороны,—техническое приспособление для чтения литературного произведения; с другой стороны, она есть пространственное изображение

литературного произведения. В этом книга очень похожа на архитектуру — и здание строится для жилья, для практического использования, но тем не менее становится искусством, а верней — не тем не менее, а тем более, так как и в книге и в архитектуре функция не мешает, а помогает, дает стимул для пространственного пластического оформления.

Сходство между архитектурой и книжным искусством находим мы и в том, что и архитектурный памятник и книгу мы воспринимаем во времени. Книга, являясь пространственным произведением, изображающим литературное произведение, естественно располагает свои элементы во времени, организуя наше движение, ведя нас согласно содержанию книги от момента к моменту. <...> Перед книгой стоит задача не только возбудить движение, чтобы читаемая книга посылала бы вас вперед и вперед, но и организовать это движение членениями при помощи остановок» [65. С. 60].

Равная величина страниц, равная их масса, одинаковые усилия при перелистывании создают равномерный характер движения по книге. Сама конструкция книги, взятая безотносительно к содержанию, представляющая собой комплект страниц, соединенных по их левой вертикальной границе и предохраненных от износа и загрязнения обложкой или переплетом, дает страницам равноправие, равное значение — без акцентов, без пиков и спадов в их восприятии. Особенно ощутимо такие качества страниц проявляются в книге со сплошным текстом, без иллюстраций и делений на части. Равномерный характер движения по книге, вызываемый ее конструктивным устройством, выражается в метрике книги. В предкнижной форме — свитке — мы наблюдаем наиболее

простое и цельное движение по поверхности, которая воспринимается плавно и последовательно во времени. Теперь нам нужно перейти через край, с одной страницы на другую, с лицевой на оборотную сторону, сделать своего рода скачок. В старой рукописной и первопечатной книге, имевшей нынешнюю конструкцию, этот переход не был столь резким, как сейчас. Он был более плавный благодаря тому, что под последней строкой страницы помещалось начальное слово со следующей страницы (так называемая кустода — от латинского слова *custos* — сторож). Переход со страницы на страницу — техническая, а не смысловая пауза в чтении. Членение на страницы организует книгу как предмет, удобный для хранения и передачи ее материала, но не служит выражению логико-структурных и образных особенностей литературного произведения.

Смену страниц, их следование одна за другой В. А. Фаворский справедливо характеризовал как «и механику книги и ее метрическую основу, необходимую для организации движения, для организации остановок, чтобы читатель мог осмотреться, задержаться, припомнить то, что прочитано» [65. С. 60]. Отметим здесь также, что смена страниц, движение все вперед и вперед — не единственная форма движения по книге. Читатель волен остановиться или двинуться назад — этому способствует та особая форма книги, которая делает ее уникальной в отношении других средств фиксации человеческой речи: магнитной записи, грамзаписи и других.

Мы не равно оцениваем правые и левые страницы разворота или, как уже называли их раньше, лицевую и оборотную стороны. Действительно, переворачивая правую страницу, мы встречаемся прежде всего со следующей правой и лишь

потом как бы оборачиваемся к левой, когда предстанет перед нами весь разворот. Здесь мы находим продолжение прерванного чтения. Эти качества преимущественных встреч с правой страницей и как задержкой—возвратом назад—с левой либо способствуют быстрому движению вперед, либо несколько его тормозят.

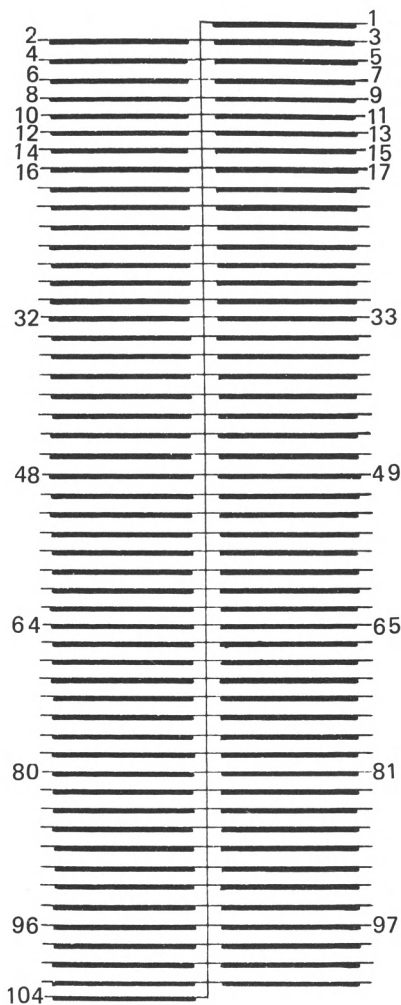
У нас стало привычным помещать большие (полосные) иллюстрации на правой странице разворота как на наиболее видимой. Она действительно прежде всего бросается в глаза. Но если мы не хотим препятствовать движению вперед по тексту, то можно поместить такую иллюстрацию слева, и читатель будет смотреть на нее как бы с оглядкой.

РАЗВОРОТ— МЕТРИЧЕСКАЯ ЕДИНИЦА

Нередко, взяв книгу в левую руку, мы быстро, веером перебрасываем страницы, знакомясь с ее объемом, насыщением и общим характером. При чтении это перелистывание страниц справа налево происходит медленнее. Но и то и другое говорит нам о главном: все книжные страницы имеют общую ось вращения, оно осуществляется на 180° с целью поставить соседние страницы в одну плоскость.

Таким образом, при чтении за столом мы постоянно встречаемся сразу с двумя страницами—разворотом: оборотом предыдущей и лицевой стороной последующей. Но мы храним память о вращении, и ось вращения остается в нашем воображении как ось симметрии.

Встречая разворот за разворотом после краткой паузы, которая суть перелистывание страницы, мы включаемся в метрический ряд, вытека-



Метричность разворотов книги (схема 2)

ющий из конструкции книги. Разворот оценивается нами в этом ряду как основная метрическая единица книги.

На схеме 2 показан метрический ряд, образованный из разворотов книжного блока в 104 страницы. Первая и последняя страницы не имеют пары, так как блок взят без обложки (переплета). Каждый разворот изображен горизонтальной тонкой линией, на которую наложены более толстые линии для обозначения ширины наборной полосы и насыщенности ее цветом.

Здесь дана условная, но материально трактованная особенность рельефа каждого разворота; этот рельеф возникает лишь оптически при рассмотрении разворота в целом. Каждый листик книги в схеме расслоен на две страницы, и те из них, что расположены на лицевой и оборотной его стороне, оказались разделенными так, что все правые, или нечетные, страницы находятся справа, а четные — слева. Вертикальная линия на схеме — линия крепления и сгиба.

Все эти условности, принятые для схемы, позволяют весь объем книги компактно разместить на небольшой площади, лаконично выразить метричность, которая служит основой для всех ритмических построений в активно-динамическом типе, обозначить различную цветовую насыщенность пятен шрифта и графики, в пределах горизонтального направления страниц обозначить размеры строк и иллюстраций. Мы воспользуемся таким видом схем и в дальнейшем.

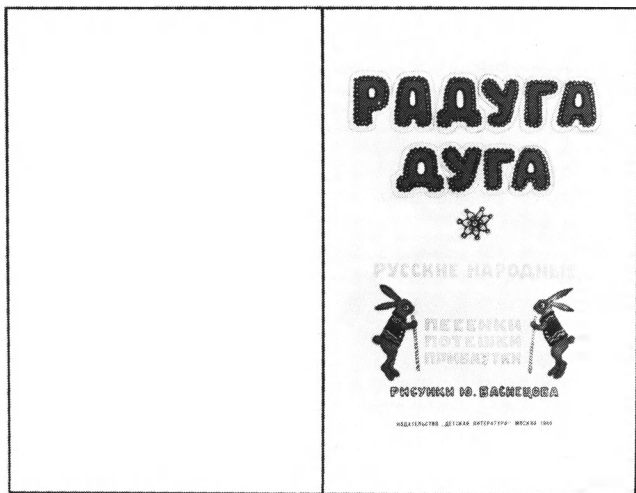
Общую графическую характеристику разворота определяет прежде всего отношение величины полосы набора к величине страницы. И то и другое суммируется в одной плоскости и составляет в идеальном случае гармоническое единство. К этому надо добавить насыщенность и фактуру

полос набора, которые зависят от характера избранного шрифта, слитности строк по горизонтали или некоторой разреженности их в связи с подчеркнутой вертикальностью буквенных знаков.

Здесь уместно вновь сослаться на В. А. Фаворского.

В одной из своих лекций по теории графики он говорил, что «разворот книги дает ритмическое отношение частей—столбцов и полей—друг к другу и к целому, подобно тем ритмическим отношениям, какие мы видим в памятнике: фигура—пьедестал—целое; соотношение их центров тяжести и общего центра тяжести» [64. С.32].

Все сказанное о графической характеристике разворота выражается пассивно-динамическим



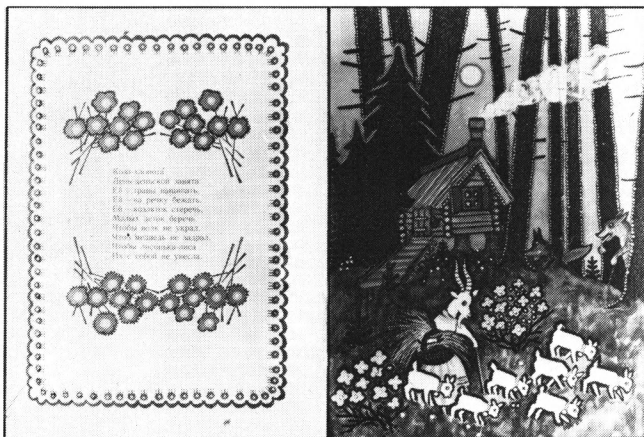
Однотипность в декоративном решении всех разворотов создает метричность при их сопоставлении

Радуга-дуга. М., 1969; художник Ю. А. Васнецов

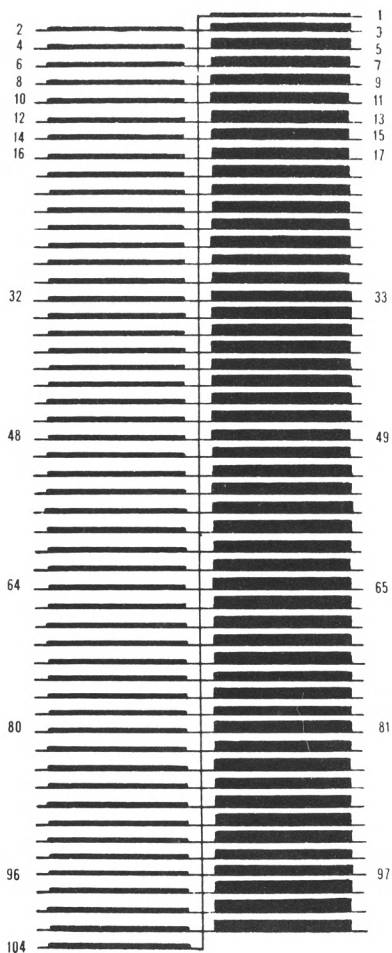
ритмом, так как элементы композиции находятся постоянно в поле зрения.

Метричность разворотов связана не только с текстовыми полосами, она может возникнуть и в книге с иллюстрациями. В детской книге «Радуга-дуга» (М.: Дет. лит. 1969) художник Ю. А. Васнецов предложил такую композицию текстов и иллюстраций, в которой все развороты решаются однотипно: слева в декоративном обрамлении помещены тексты, справа всю страницу занимают иллюстрации.

Схематически это показано на схеме 3. На ней, кроме метрического ряда разворотов, обозначенного тонкими горизонтальными линиями, и метричности текстовых страниц, мы видим метриче-



ский ряд ударов, созданный полосными иллюстрациями.



Метричность разворотов книги и метричность ряда иллюстраций (схема 3)

И если каждый в отдельности разворот этой книжки представляет собой композицию, разрешенную ритмически, то все ее строение в активно-динамическом виде метрическое.

Итак, разворот, обращенный наружу (ко всей книге),—единица ее метрического ряда, вовнутрь—носитель метрических единиц страниц и изобразительная поверхность, имеющая локальную ритмическую организацию.

ГРАНИЦЫ ДВИЖЕНИЯ

До сих пор речь шла об однородной массе страниц без сосредоточения внимания на каких-то пределах. Но стоит нам столкнуться с понятиями начала или конца, то есть границ этой массы, как сразу будут заметны небольшие отличия в восприятии первой и последней страниц. Момент встречи с первой страницей при отсутствии на развороте однородной с ней страницы слева или прощание с книгой на последней странице—это нечто иное, чем непрерывное движение по блоку внутри. Начало всякого восприятия связано с более активной работой сознания и порождает аналитический ход мыслей, конец связан с синтезированием полученных впечатлений. Следовательно, размеренность движения по блоку внутри книги определенным образом ограничивается, замыкается в скобки разных «фигур».

Еще не дойдя до первой страницы текста, читатель уже получает ряд впечатлений. Открывая переплет, он, как через дверь, «входит» в книгу. Этот вход сначала через наружную, часто массивную дверь—переплет или плотную обложку, а потом через внутреннюю—титульный лист—медленный, чуть затрудненный—вход из пространства комнаты в пространство книги.

Движение по переплету, сопутствующим ему форзацу и титульному листу, начало чтения, движение по книжному блоку и, наконец, завершение чтения—все эти виды движения совершаются различными темпами, что связано с его границами.

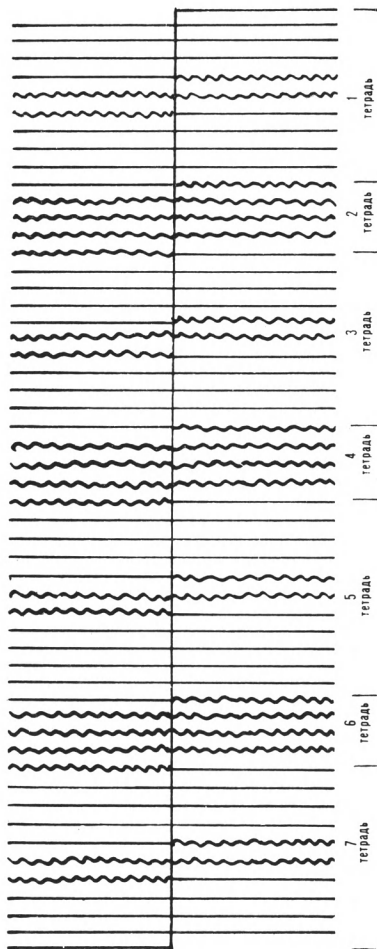
Внутренние границы движения—начало и конец частей, глав, разделов—равнозначны и однородны. Их характеристика будет дана ниже.

ВКЛЮЧЕНИЕ ИНОРОДНЫХ СТРАНИЦ

Еще в самой конструкции книжного блока монотонность движения может быть нарушена. Это происходит при внесении в блок вклеек, вкладок, наклеек—страниц, напечатанных на более плотной, лощеной или мелованной бумаге, которая употребляется для прихотливой цветной или тонкой растровой печати. Иная масса страницы, иные ее осязания, иное сопротивление при вращении—и монотонность нарушена, возникают задержки, руки читателя ощущают неоднородность материалов, и в сознании возникают новые впечатления, которые фиксируют два ряда: основной массы страниц и включений в нее. Мы можем указать на разновидность включений, которые создают различного рода акценты. Это могут быть единичные листы, группы листов (тетради) и, наконец, блок дополнительных страниц (в альбомных изданиях), когда книга, по существу, делится на два блока.

Бывают и такие книги, где в общую массу включены страницы тонкие или цветные, или иные по фактуре, или на неполный формат.

Небольшие, но ощутимые нарушения монотонности метрического ряда, рассмотренные выше, могут быть усилены более сложными конструк-



В книжный блок включены инородные страницы (схема 4)

тивными изменениями. Вклейка или страница в блоке, имеющая больший формат, нежели все страницы, и подогнутая вовнутрь блока, требует длительной задержки внимания. Ее нужно развернуть, чтобы по-настоящему встретиться с ней. Остановка для разворачивания и новый характер движения по сгибам, по новым осям вращения (карты, большие схемы, крупные сфальцованные иллюстрации) отвлекают читателя от равномерно-го движения по блоку.

Такого рода включения в блок иных по качеству и конструктивному устройству страниц создают чередования двух или трех и более метрических рядов: ряда основных и рядов включенных страниц. Это порождает еще один из несложных ритмических рядов книги.

На схеме 4 приведен один из вариантов такого ряда. Волнистой линией обозначены инородные страницы, включенные в блок как четырехстраничные вкладки и отдельные восьмистраничные тетради.

Ритмический ряд, возникший из разнородных бумаг, следует отнести к виду фактурных. Но, пожалуй, такое однозначное наименование ряда будет неточным, так как, кроме материальных свойств, в нем большую роль играют сюжетные моменты. Накидки, вкладки, вклейки и отдельно напечатанные тетради чаще всего используются для иллюстраций, поэтому сюжетно-тематические решения в соединении с фактурными качествами усложняют общие оценки ряда. Это иллюстрационный и фактурный ряд одновременно.

Нам следует отметить, что соединение нескольких ритмических рядов, выражаемых графикой, материалами и конструкцией, сливаются в один поток — общий ритмический строй издания.

ЧЛЕНЕНИЕ КНИГИ

Редкая книга не разделена на части, главы, разделы. Как правило, авторы делят текст для выражения в структуре литературного произведения своих основных мыслей и связи между ними. Они создают иногда несложную, иногда сложную систему связей различных частей текста.

Их рукописи уже имеют членения, и задача художника книги — выразить эту систему в материале оформления. Структурное членение книги, выраженное в оформлении, управляет движением по тексту: приступы к чтению и остановки создают свой ряд, и его следует отнести к одному из ритмических рядов.

По воле художника книги этот ритмический ряд может остаться в рамках структурного членения и может даже в научных книгах вызывать, например, эстетическую оценку книги через эмоциональное отношение к ее форме, то есть форме членений. Структурное членение текста художественной литературы станет богаче и содержательней, если созданный в нем ритмический ряд будет подчинен задачам эмоционального отражения литературных стилистических особенностей, сюжетных ситуаций, образов.

Легко заметить, что членения текста в соответствии с композицией литературного произведения, предложенной автором, не имеют строгой равномерности в книжном пространстве. Как правило, части, главы, разделы имеют разное количество страниц, различны по объему, но по значению в отношении к целому равны. Различные объемы структурных членений ничуть не смущают художников-конструкторов книг, так как они легко находят возможность в композиции книги придать объемам равное значение или соответственно со-

подчинить их. Ритмические ощущения, вызываемые членением книги, здесь согласуются со значимостью частей, носят интонационный характер и в чисто формальном плане ничуть не смазываются, так как ритм оперирует не точечными величинами, а довольно широкими зонами. Ритмические удары, через ощущение их, сначала оставляют первичный образ в памяти, потом воспринимаются в связи с обобщенным образом, то есть представлением, сложившимся от ряда ощущений. Зонная природа ритма позволяет в известных пределах ставить ритмические удары свободно [15].

Особо важную роль в членении целой книжной формы играют интервалы. Они связывают и разделяют элементы формы, сосредоточивают внимание на частях, акцентируют или, наоборот, дают возможность воображению свободно парить над текстом, выявляют субординацию частей или приравнивают их друг к другу, гармонизируют всю форму.

Их функции столь многогранны, что не поддаются полному перечислению.

Приведенные в систему наряду с ритмическими ударами интервалы становятся объектами, на которых могут возникнуть дополнительные ритмические ряды соединительного или передаточного вида. На самом деле, попытайтесь схематично изобразить ритмический ряд, и вы заметите, что вместе с ритмическими ударами придется показать величину и значимость интервалов. Последнее потребует придать интервалам определенный характер, то есть обработать их в ритмическом смысле.

Не исключена возможность (в ряде случаев это бывает необходимо) построения такой ритмической системы в книге, где интервалы будут

играть главную роль, то есть примут характер ритмических ударов и образуют основной ритмический ряд.

Примером тому может служить оформление книг, в которых текст разделен на части, а наименований и нумерации части не имеют. В этом случае художник каждый раздел начинает со спусковой полосы или отбивки. Спуски и отбивки—те самые интервалы, о которых мы ведем речь. Членение текста, выраженное интервалами между его частями и ставшее единственным средством оформления книги, и дает своеобразный ритмический ряд.

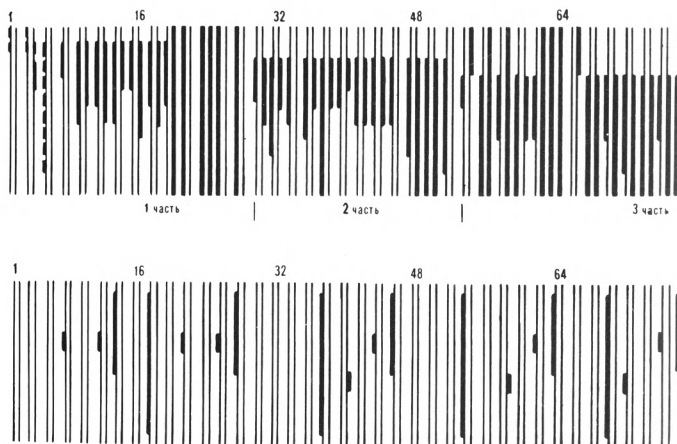
НА ПУТИ—ИЛЛЮСТРАЦИИ

До сих пор наши рассуждения в основном касались книги со сплошным текстом, без иллюстраций. Но как только мы обратимся к книге с иллюстрациями, то сразу заметим новое в характере движения по ней. Текст и иллюстрации воспринимаются по-разному. Рассматривая иллюстрацию, читатель задерживается на одном месте надолго, бег его глаз от скольжения по строкам в тексте переключается на более сложное движение, диктуемое содержанием иллюстрации, ее композиционным строем, ее особым пространством.

Активность, с какой внимание читателя переключается с текста на иллюстрации и вновь возвращается к тексту, может иметь разную степень. Уже величина иллюстрации, ее масштабное отношение ко всему ряду иллюстраций и тексту говорит о мере важности рисунка, схемы, чертежа в данном тексте. Маневрируя размерами иллюстраций, мы имеем возможность создать тот или иной строй, связанный не только с содержанием текста, но и с желаемым характером ритма.

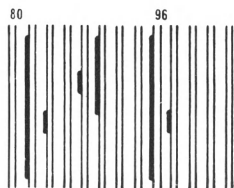
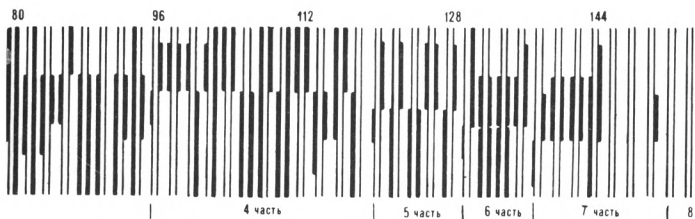
Сила ритмических ударов в книгах, имеющих иллюстрации, в рядах ритмов по тексту, по конструкции или в рядах пауз разного характера значительно падает. Иллюстрации, как правило, обладают большей насыщенностью цветом, массивностью или тяжестью, нежели соседствующий с ними текст. Они притягательны своей наглядностью, способностью передавать информацию непосредственно (без опосредований через текст). Глаз движется по ним иначе: от композиционного центра к его периферии в художественно-образных изображениях и от одного понятийного узла к другому в научно-познавательных. Иллюстрации концентрируют внимание, создают ряды смысловых и отвлеченно-графических акцентов, и поэтому по ним просматривается особый ритмический ряд, который нередко становится главным, определяющим связи с другими рядами.

В ритмическом ряду иллюстраций большое значение имеют их размеры, местоположение на



страницах, количество, пластическая система, цветность, однородность или разнородность (штрих и сетка, фото, чертежи и рисунки и другие).

По схеме 5 можно проследить одну из главных особенностей системы размещения иллюстраций в шестом выпуске сборника «Искусство книги» (М.: Книга, 1970; художники М. Г. Жуков, А. Т. Троянker). Эта схема построена несколько иначе, чем схемы, приведенные прежде. Здесь мы смотрим на книжные страницы как бы сбоку, со стороны среза блока по высоте. Лицевая и оборотная стороны страницы даны отдельными линиями, сближенными в пару. Для фиксации разворотов в схеме даны более широкие интервалы. Страницы чистые или с текстом без иллюстраций изображены тонкими вертикальными линиями. Иллюстрации и тексты, сильно выделенные — на авантитуле, титульном листе и шмуцтитулах, — показаны более толстыми линиями.



Вверху — ритмический ряд иллюстраций (схема 5)
Искусство книги. М., 1970. Вып. 6; художники М. Г. Жуков, А. Т. Троянker

Внизу — ритмический ряд иллюстраций (схема 6)
Пушкин А. С. Пиковая дама. М.; Л., 1966; художник Г. Д. Епифанов

«Ключ» для понимания принципа размещения иллюстраций в этой книге находится на странице с содержанием (страница 5 на схеме). Эта страница разделена по вертикали на восемь частей, по полтора квадрата каждая. Получившаяся шкала определила размеры отступов от верхнего края книги до начальной линии для набора текста к шмуцтитулам (страницы 7, 29, 53, 95, 119, 129, 137 на схеме) и для размещения заголовков на начальных полосах. Это же деление диктует границы иллюстраций: верхнюю в первой и второй частях и верхнюю и нижнюю в остальных.

Схема показывает, что полосные иллюстрации, независимо от того, в каком разделе они находятся, пересекают эти границы и занимают все поле страницы. Страница с содержанием и переплет, построенные динамично, с ярко выраженной диагональю, задают тон и в то же время отражают построение всего сборника.

На нашей схеме мы видим диагональный ступенчатый ход границ композиционных построений по всем разделам.

Закономерность конструктивная породила закономерность ритмическую.

В ритмическом строении этой книги мы видим в целом равномерное насыщение ее иллюстрациями, они находятся почти на каждом развороте. Книга делится на части вводом белых шмуцтитульных страниц с небольшим текстом. Эти страницы выделяются на фоне насыщенного иллюстрациями ряда и воспринимаются ритмическими ударами, связанными со структурой книги. Деление на части, как мы уже указали, подчеркнуто еще и композиционно — для каждой установлена своя горизонтальная линия, которая служит главной границей для всех построений в пределах этой части.

В ритмическом ряду по размещению иллюстраций мы видим расстановку акцентов на полосных иллюстрациях и заметное скольжение по диагонали сверху вниз от начала книги к концу (в поразворотном размещении иллюстраций также использован диагональный принцип).

Схема, конечно, не дает полной картины ритмического строения книги (для этого следовало бы сделать еще ряд схем), но она в компактной форме достаточно убедительно характеризует общий принцип размещения иллюстраций, их размеры по высоте и чередование масс, насыщенность ими и поразворотные пары.

Для сравнения с рассмотренной схемой приведем еще одну (схема 6). В ней прослежен ритм иллюстраций в издании «Пиковой дамы» А. С. Пушкина (М.; Л.: Худож. лит. 1966). Для этой книги характерны ясность и простота ритмического ряда. Его особенность — в чередовании масс иллюстраций и легко фиксируемом порядке следования ударов и интервалов — темпе ритма.

В прошлом часто, а теперь реже, но все еще используется размещение больших горизонтальных иллюстраций «лежа». Эта резкая перемена ориентации заставляет читателя вращать книгу. Возникает новый род движения по книге.

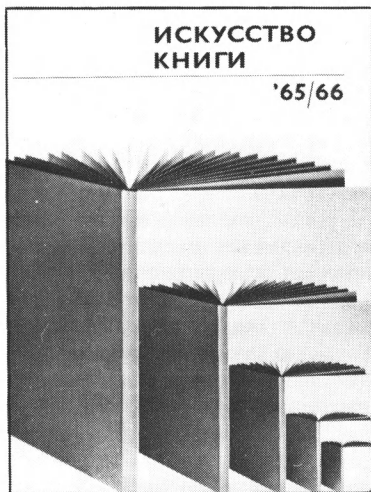
Современные критики видят в этом дефект. Но если подойти к явлению с позиций поисков полноты арсенала средств для ритмической организации книги, то это — неплохая возможность сосредоточить внимание читателя на иллюстрации.

Мы можем отметить несколько моментов, когда изменения в движении по книге носят резкий характер. Достаточно вспомнить такие, как отсылка читателя на страницы, предшествующие читаемой части текста или следующие за ней,

отсылка к иллюстрации или примечаниям, указания в оглавлении на различные части книги, которые легко найти, перебрасывая ряд страниц сразу. В некоторых изданиях (справочники, путеводители, проспекты) вырубki по типу алфавитных позволяют сократить до минимума время отыскания разделов книги.

К сказанному о формах движения по книге следует добавить, что заметные коррективы в наши рассуждения должны внести темпы и способы чтения.

Способ чтения зависит от задачи, которую поставил перед собой читающий: 1) бегло ознакомиться с содержанием; 2) найти лишь отдельные,



Оформление переплета и страниц с содержанием в композиционной основе отражает всю систему внутренней компоновки элементов книги
Искусство книги М., 1970 Вып. 6

интересующие факты, выводы и прочее; 3) углубленно изучить предмет изложения. Таким образом, чтение может быть беглым, выборочным и замедленным. Темп чтения зависит и от особенностей текста, который часто имеет свои трудности для осмысления. Для каждого читателя темп чтения свой и связан с множеством факторов.

Итак, с одной стороны—монотонность или разнохарактерность (при включении особых страниц) в конструктивном устройстве книги, с другой стороны—непрерывность или прерывность в восприятии текста и иллюстраций, причем при прерывности: паузы разной продолжительности, акценты разной силы, резкие переходы от одной

[illegible]

части к другой через большие массы страниц,— все это делает книгу сложным в связях, в

пространстве и времени организмом, способным настраиваться на различный лад. В руках опытного конструктора она может принять формы, наиболее удобные для данного текста, характера его воздействия и читательских интересов.

На первом этапе проектирования нового издания для выявления будущей его структуры и ритмического характера прибегают к созданию эскизной поразворотной таблицы, масштабно сильно уменьшенной. Компактная форма позволяет охватывать в целом всю книгу и намечать ее членение, соподчинение частей, размещение иллюстраций — общий ритмический поток. В активно-динамическом ритме моделируется движение читателя по книге.

ПАССИВНО-ДИНАМИЧЕСКИЙ РИТМ

Пассивно-динамический ритм обладает динамикой лишь в нашем сознании. Если в активно-динамическом ритме каждый новый элемент формы появляется лишь тогда, когда исчезает предыдущий, оставляя след свой только в памяти воспринимающего, то здесь новый элемент в нашем восприятии присоединяется к предыдущему, в то время как оба или все элементы формы находятся в поле зрения. Ощущение ритма и создается соотносением постоянно присутствующих элементов формы.

Активно-динамический ритм преимущественно тесно связан с временной протяженностью, пассивно-динамический — с пространственной.

Как мы уже отметили, ритм в книге сложен тем, что объединяет в себе эти два вида. Пассивно-динамический ритм возникает в каждом элементе книги — от обложки до концевой страницы. Поэтому следует видеть ритм, присущий облож-

ке, переплету, форзацу, титульному листу, шмуц-титулам, начальным и конечным полосам, рядовым текстовым страницам и разворотам, иллюстрациям.

Каждый книжный элемент своей специфической функцией и структурой, традиционными и новыми формами и зависимостью от других элементов вызывает особые ритмические построения. В одних случаях взаимодействуют чистая страница и шрифт в большой массе или коротких надписях (текстовые страницы, шмуцтитулы, титульный лист, обложка и переплет). В других — чистая страница и изображения (страницы с полосными иллюстрациями и форзац). В третьих — страница, текст и изображения (обложка, переплет, титульный лист, шмуцтитулы, начальные и конечные страницы с заставками и концовками).

Таким образом, рассмотрев поверхности, избираемые для построения композиций, шрифтовые компоновки и графику со стороны ритма, мы теперь проанализируем пассивно-динамический ритм составных частей каждого книжного элемента.

РИТМ ФОРМАТА

Все книжные элементы вписываются в прямоугольное поле формата страницы и разворота. Все композиционные решения в книге зависят от этого поля. Связан с ним и ритм.

Прямоугольник поля обложки, переплета, титульного листа и прямоугольник форзаца довольно активно воспринимаются по периметру (двум вертикальным и двум горизонтальным сторонам), и если представить себе характер их восприятия как движение взгляда по внешним границам, то чередование направлений и величин сторон (длин-

ная — короткая — длинная — короткая) вызовет ощущение ритма.

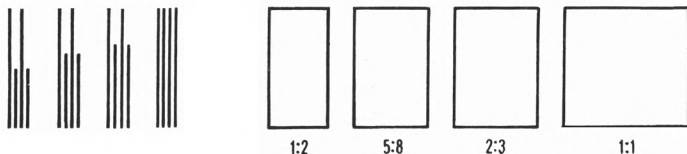
Помимо ритма в каждом прямоугольнике отчетливо выступает его гармония, то есть согласованность величин его сторон. Если в ритме мы фиксируем в основном качество движения (направление и темп его), то в гармонии — количество (числовую или геометрическую закономерную выраженность). Гармония прямоугольника выступает в тесной связи, в полном взаимодействии с ритмом [21].

Масса прямоугольника (вся его площадь), имеющая статические свойства, оказывает сопротивление динамическим свойствам и в известных обстоятельствах смазывает ритмические ощущения.

К этому можно добавить, что короткий ряд чередований ритмических ударов — их всего четыре — слишком быстро замыкается и ощущение ритма теряет свою отчетливость.

Но пристальное внимание к избранному формату и сравнительный анализ нескольких прямоугольников с разной пропорциональностью сторон позволяют сделать интересные наблюдения.

На нашей схеме 7 показаны прямоугольники с разной пропорциональностью сторон: 1:2, 5:8 (по закону золотого сечения), 2:3, 1:1 (квадрат), 3:2, 8:5, 2:1. Чтобы чередование сторон было более



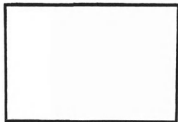
Ряд прямоугольников с различной пропорциональностью сторон (схема 7)

четким в восприятии, их углы умышленно не сомкнуты. Слева условно выражены последовательность и сила ритмических ударов, границы ритмических рядов в прямоугольниках.

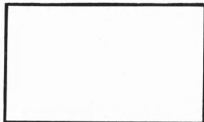
Где же острое ощущение ритма? На наш взгляд, когда приближаешься к краям ряда: в прямоугольниках, сильно вытянутых по вертикали или горизонтали, движение побеждает массу, и ощущение ритма наибольшее. Квадрат можно считать центром ряда, так как в нем ритмическое ощущение исчезает. Его стороны повторением величин создают метрический ряд, а масса побеждает движение.

Используемые нами наиболее часто форматы книг в пропорциональном отношении находятся на схеме в пределах левой части ряда прямоугольников. Справа — форматы разворотов и форзаца (а также форматы альбомных изданий).

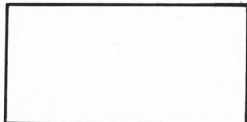
Любопытна связь между форматом книги и форматом разворота: при ярко выраженных ритмических свойствах прямоугольника страницы разворот обладает большей ритмической пассивностью, и наоборот. Таким образом, узкие форматы имеют развороты, приближающиеся к квадрату, а широкие — развороты, вытянутые по горизонтали. Связь — обратная, и для художника книги, организатора ее ритма, оценка ее существенна.



3:2



8:5



2:1

ШРИФТОВАЯ ПОЛОСА

Заполненная шрифтом книжная страница в зависимости от избранной гарнитуры, кегля и интерлиньяжа обладает большей или меньшей цветовой силой и зрительной тяжестью.

Тексты старых рукописных книг писались ширококонечными перьями. Такие перья по ходу письма оставляли то широкие, то узкие штрихи в зависимости от направления движения пера, которое почти всегда находилось в руке писца под одним углом к строке. Для написания и рисования букв использовались также кисть, тонкое стальное перо, гравировальные штихеля, и каждый из

Л и т е р а т у р н а я гарнитура. Буквы литературной гарнитуры имеют короткие засечки в виде треугольников, своей вершиной как бы соединенных с основным штрихом так, что стороны треугольника образуют с основным штрихом тупой угол. Окончания букв «а», «л», «л» и «с» каплеобразны, слегка сплющены, круглые буквы «с», «е», «э» — открытые, у строчных букв «р» и «ф» верхняя отсечка заменена рогообразным выступом влево. Переход от основного штриха к соединительному последовательный и плавный, контрастность штрихов — умеренная.

Гарнитура имеет светлое и полужирное начертания в прямом и курсивном вариантах. Прописные буквы в курсивном варианте отличаются от букв прямого начертания наклоном вправо, строчные же имеют начертание, сходное с рукописными буквами; во многих из них («и», «к», «м», «н», «п», «р», «ц», «ш», «щ», «ю») левый штрих усиленно выступает влево в виде опрокинутой запятой.

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюя

АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩ
ЬЫЬЭЮЯ

Образцы Литературной, Елизаветинской, Школьной гарнитур и две полосы набора, выполненные шрифтом Альда Мануция и полууставом

Школьная гарнитура отличается широким очком, небольшим контрастом между основными и соединительными штрихами, особо четко выписанной формой и массивностью букв. Засечки в виде прямых утолщенных линий располагаются под прямым углом к основному штриху с закруглением в местах сопряжений с ним. Буква «ф» строчная имеет внизу полную засечку, а сверху только штрих, выходящий влево. Строчные буквы почти квадратны, они вдвое мельче прописных. Укрупненное очко букв сильно уменьшает заплечики, отчего междустрочный пробел (интерлиньяж) заметно уменьшается. Для достижения лучшей удобочитаемости школьной гарнитуры рекомендуется применять шпоны. Имеет прямое и курсивное, светлое и полужирное начертания.

абвгдежзийклмнопрстуфхцшщъыъэюя
АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦШЩ
ЬЫЪЭЮЯ

Елизаветинская гарнитура занимает среднее место между светлым и полужирным начертаниями обыкновенной гарнитуры, но наряднее ее. Она отличается несколько уменьшенным и суженным очком, а также некоторой своеобразностью изображения букв «д», «ж», «з», «л», «с», «р». Концевые штрихи букв «к» и «ж» вверх и «л» и «у» внизу оканчиваются точками, как и в обыкновенной гарнитуре. Нижние концевые штрихи у букв «к» и «я» короткие, оканчиваются на строке, у «з» и «р» — языкообразные и идут по нижней линии строки, опускаясь под строчку в виде перевернутой запятой, а у строчных букв «ц» и «щ» проходят росчерком под буквами. Строчная буква «б» имеет такой большой выступный элемент, что изображение буквы приближается к цифре «6». Левый соединительный штрих в букве «д» идет энергично снизу вверх под острым углом и смыкается с основным штрихом под крышкой. Буква как бы откинулась назад. В курсивном варианте у букв «З» и «з», «Э» и «э», «б», «ц», «щ» — росчерков нет. Елизаветинская гарнитура имеет только светлый вариант и ограниченное число кеглей.

абвгдежзийклмнопрстуфхцшщъыъэюя
АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦШЩ
ЬЫЪЭЮЯ

POLIPHILLO INCOMINCIA IL SECONDO LIBRO DI
LA SVA HYPNER OTOMACHIA NEL QUALE PO-
LIA ET LVI DISERT ABONDI IN QUALE MODO ET
VARIO CASO NARRANO INTER CALARIAMEN-
TE IL SVO INAMORAMENTO.

NARRA QVIVI LA DIVA POLIA LA NOBILE ET
ANTIQUA ORIGINE SVA ET COMO PER LE PRE-
CESSORISVITRIVISIO FVE EDIFICATA ET DI QV-
LA GENTE LELIA ORIVNDA. ET PER QV ALI MO-
DO DISA VEDVTA ET INSCIA DISCONCJAMEN-
TE IN AMOR OE DI LEI IL SVO DILECTO POLIPHILLO.



DE MIE DEBILE VOCI TALI OGRA
noie & due Nymph abbone peruenano &
inconcine alla uoltra benigna audietia, quale
lateretia taucente del uirane Elacho al luo-
re cano dela piangiuole Philomela. Nondi
meno uolendo no cum tute gli meo exli con-
ti del intelletto, & cum la mia paucula suffi-
cia di iustitie alle uolte pueruole pensone,
non riflato al potere. Lequale temoa qualioque hefitatione epiu piu che
fi congruente altronde, dignamente meo no piu uerbosum fluuio di
eloquentia, cum troppo piu notanda elegancia, cum piu exortata poli-
tura di pronotata, che in me per alueno pacho non finitua, di cōsequere
il suo grato so affetto. Ma a uoi Celest Nymph & adme aliquid quan-
tūche & confusa & incomptum fringuliste hato in qualche portu-
cula gratificaco affat. Quando uoluntaria & diuota a gli desii uoltri &
populato me prelatu piu presto cum lamina no medioce promptu hu-
mile parendo, che cum enucleata teretia, & uenusta eloquentia placido. La
prelca dunque ueterina genealogia, & prolapsa, & il fatale mio amore
garulando ordire. Onde qui effendo nel uolito uenendo conueniale
conspetto, & uiderme tenile & uenusa di eloquio & ad ianto prelatu & di
ue coto di uoi O Nymph fedele famulare del accedo cupidine. Et ian-
tio benigno & delectuole & sacro fau, di fincez aare & florigeri sprami-
ni afflato. lo acconciamente compulsa di affluere uno uenerabile calu-
do, & tranquillo timore de dire. Dunque auante il tuto uenit dare, o bellissi-
me & beatissime Nymph a quello mio blaterare & agli fencelli & terti-
gem, & pusilluli Conati, si aduene che in alchuna parte io incautamente
A



КНИЖНОПОСЛАНИЕ ПОЛИФИЛА
ДѢЛА РАТѢ ИХЪ, ЗВАНЪ АПЪ. И
ЗЕЛЪНЪ ВЪЕЛЪНЪ БУТИ ЕЖИ ТКИ ПИ
ОБЪЩА ПРИБЛИЖЕНІИМЪ ВПЛАНИНЪ
ИТЪ. ОНЪ ЕВЪНЪ БЫВШМЪ
ИМЪ МЕНІИ ДѢЛА ПОПАЧІИ, ПАРИ
ИМЪ ЕВЪНЪ ЕЖИ ВЕЛЪНЪ, ПОДЪ
ИТЪ. ИЗВІКРШІИМЪ МІРОВАХЪ ІІА
ГІАШІИ. ИМЖИ ПРИДЪМЪ ЕЛІДЪТЪ ИИ
ІАНИ ВПЛАНИНЪ ВЪЕЛЪ ВЕЛЪ ІМЪ ІОН
МІНИГО. ВМІКЪ БУТИ ИВЪ ЗВАНІ ІІА
ВІЕМЪ ІІШМЪ ВРІМЪ ВЪЗЕМЪ ІІА ВЪ
ЗВАНІ ІІШМЪ. ГІАГІДЪТЪ ВМЪ ИМЪ
ИСТАЩАЩІИ МІА ІІА ХЪ. ПРИ, ВТО
ПІВІИ ІІВІІАГІАРИТЕМЪ ИМЪ ХЪ ОБЪ
ВІЕ ІМЪ ВЪЕЛЪ ВМЪ ВЪЗЕМЪ ІІА ВІВІ
МІРЪ. ВІНДЪТЪ ЕВЪНІИ ТЪБЪ, ІМЪ ІІА
ПЪ ХЪ ІМЪ МІИ, ВІЕГІВЪТЪ ВІВАНІ ІІАГО.

2 Erste Meisterleistung des Iwan Fjodorow, eine Apostel

этих инструментов, оставляя только ему прису-
щий след, оказывал влияние на пластику и ритми-
ку букв и надписей.

Чередование тонких и широких штрихов в
рукописных шрифтах и их пропорциональное
строение перешли в рисунок шрифтов, отлитых
из металла. Различия насыщенности в штрихах,
несовпадения их направлений по вертикали, гори-
зонтали, диагоналям или по дугам, неидентич-
ность общих контуров букв придают гарнитурам
шрифтов специфический характер и разные рит-
мические качества.

Мы избрали для сравнения полосы набора,
содержащие полуустав (1564), Литературную,
Елизаветинскую и Школьную гарнитуры, а также
латинский шрифт Альда Мануция (1499). Сильное
уменьшение, умышленно сделанное нами, затруд-

няет чтение текстов, но более ярко выявляет их общую графическую структуру. Ранее уже шла речь о логико-структурных особенностях текстов и их графическом оформлении. Теперь, рассматривая полосы в целом, мы видим, легкие они или тяжелые, светлые или насыщены цветом. На одних полосах заметно выделяются из массы набора прописные буквы (Литературная и Елизаветинская гарнитуры), на других видна подчеркнутость основных линий шрифта по горизонтали (Школьная гарнитура), на третьих сильно выражены выносные элементы и декорированные буквенные знаки (Елизаветинская гарнитура, полуустав, шрифт Альда Мануция). Все эти качества гарнитур шрифтов в каждом наборе по-своему придают общему пятну наборной полосы особую «фактуру».

Фактурное поле всего набора вступает в контакты с полем страницы, с графикой иллюстраций, с рубрикационными и декоративными элементами, с цветовыми решениями во внутреннем и внешнем оформлении книги. Эти контакты художник устанавливает для ритмической организации книги и эмоционального звучания композиции полос.

РИТМ В СЛОВЕ И НАДПИСИ

В отдельном слове или в краткой надписи, размещаемой на обложке, переплете, титульном листе или шмуцтитуле, буквы как бы подчеркивают друг друга, выявляют характерные для каждой из них формы и в то же время стремятся сомкнуться в единстве. Эти две тенденции отражают природу буквенных знаков как носителей звуков речи и элементов, составляющих слова.

Органическая слитность букв в слове, обнару-

живаемая в ритмически построенном шрифте, закономерно происходит от особенностей чтения текста грамотным человеком, который фиксирует не буквы, а целые слова или даже несколько слов.

К ритмическим свойствам слова или небольшой надписи, безусловно, относится и плотность расстановки буквенных знаков. Чередование букв и пробелов между ними устанавливается с расчетом найти композиционную целостность слова или строки. Здесь ритмическая организация надписи подчиняется смыслу, содержанию и значению ее. Надпись может быть статичной или динамичной, монументальной или камерной, декоративно-орнаментальной или строго геометричной и т. п. Интересны рассуждения В. А. Фаворского, связанные с отдельно стоящим словом. В таком слове или краткой самостоятельной надписи он считал необходимым организовать их движение и цельность. Не отрывая смысла слова от его формы, Фаворский стремился найти наибольшую графическую выразительность. Слово обычно имеет корень и окончание, иногда приставку, говорил он. Корень образует центр слова, его основную массу. Поэтому можно сказать, что конструкция слова чаще всего похожа на рыбу или веретено. Могут быть и другие формы, очень разнообразные, в зависимости от структуры слова. «В построении шрифта имела бы очень большое значение работа над графической выразительностью слова, а не только отдельной буквы. Если это сделать, то есть дать возможность ритму данного слова ответить графическим ритмом букв, с их жестами, зияниями, остановками, стремлением дальше вперед, сосредоточием штамбов в корнях слов, где встречаются несколько согласных, и разрежением в местах гласных знаков, боль-

ший воздух в гласных и гласных окончаниях» [65. С. 66].

По его мнению, цветовая нагрузка ложится на разные элементы букв по-разному. При нагрузке на горизонталь акцентируется движение по горизонтали. Нагрузка на вертикаль организует движение через остановки—подчеркнутые вертикальные штрихи—и стимулирует движение в глубину. В диагоналях обычно нагрузка приходится на диагональ падения. Диагонали подъема должны быть облегчены.

Известный швейцарский мастер типографики Эмиль Рудер пишет: «Слово, имеющее особую ритмическую прелесть, следует акцентировать и обыгрывать как основной эффект всей работы. Междусловные расстояния суть основа ритмизации слов различной длины и веса, причем узкие пробелы ослабляют ритмическое напряжение, равные пробелы почти снимают его, а разнообразие в пробелах рождает повышенную напряженность. Масса шрифта может быть ритмизирована неравномерным интерлиньяжем, различной длиной строк, пробельными участками концевых строк и градацией кеглей»[52. С. 186].

Заглавная (прописная), повышенная буква в отдельно стоящем слове или короткой надписи переносит наибольший графический акцент на начало слова, и здесь структура всего слова может вступить с буквой в конфликт. И если такой нажим естествен в начале страницы или абзаца, то на титуле и ему подобных элементах он нежелателен.

Надписи, располагаемые на обложке, переплете, титульном листе и шмуцтитулах, и интервалы между ними рассматриваются нами как два ряда однородных элементов. Надписи размещают в зависимости от смысла и значения каждой. Для

главной избирается центральное место в композиции. Она же может быть подчеркнута масштабом и цветом. Другие надписи, в связи с традицией и в зависимости от связанности с основной, занимают места соответственно подчиненные.

Большую роль играют избираемые для композиции схемы симметричного или асимметричного построения. Вступают в связь длины строк каждой надписи, то есть их пропорциональные отношения, и оформитель ищет гармонические сочетания.

Активно действуют интервалы между надписями. Величина интервалов зависит от пропорциональных отношений величин надписей, близости и крепости связи между ними по смыслу. Трудно сказать, какие элементы в композиции титульного листа важнее для организации его цельности — надписи или интервалы; и те и другие должны выступать в нерасторжимом единстве, как тематическом, так и декоративно-графическом.

Ритм, возникающий от избранной схемы построения обложки, титульного листа и других элементов: чередование надписей и интервалов, цветности и условно-пространственных расположений, гарнитур и кеглей шрифта, — есть много-рядная система.

В обобщенном виде эта система направляет движение глаз читателя, определяет последовательность восприятия и указывает на значимость всех частей композиции.

РИТМ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ

Мы уже дважды обращались к иллюстрациям. И когда видели в них вехи на пути читателя по книге, и когда указывали на их роль в трактовке стиля литературного произведения. Иначе говоря,

мы пытались оценить их вклад в общую систему ритма книги.

Теперь, сосредоточившись на отдельной иллюстрации, следует рассмотреть ее ритмическую структуру в ее собственной композиции.

Научно-познавательные иллюстрации в лучших своих образцах вместе с полезностью схемы, чертежа, рисунка ценны и эстетически. Но главным средством воздействия в них является изображение, обращенное к уму, а не чувствам читателя. При этом ритмическое движение линий, пятен, объемов и пространств делает их не только привлекательнее, но и содержательнее.

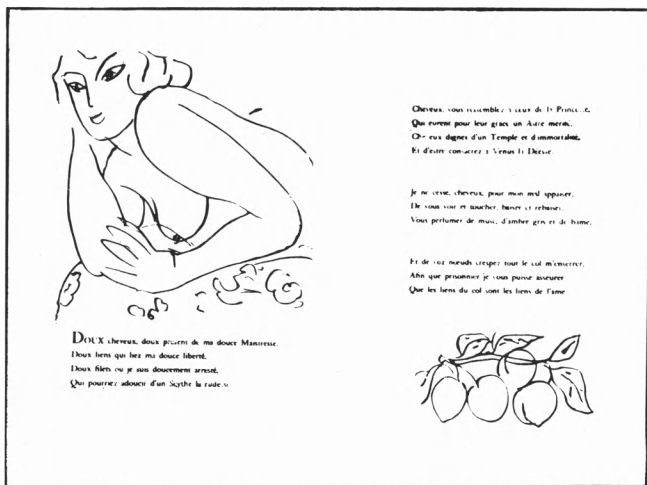
Композиции художественно-образных иллюстраций представляют собой более сложное семантическое, синтаксическое и прагматическое целое [28]. (Под семантическим в иллюстрации мы понимаем отношение изображения к изображаемому, под синтаксическим — внутрикомпозиционные связи, а под прагматическим — отношение изображения к воспринимающему его человеку.) И если в семантической стороне можно отметить известные преобразования действительности в данном изображении ее (степень условности, типические обобщения, смысловую интерпретацию, авторскую окраску и другое), а в прагматической стороне — процессы психофизического воздействия или психологию восприятия, то в синтаксической — законы строения художественной формы, и в частности ритмические построения.

Рассмотрение ритмических качеств художественно-образных иллюстраций — уровень синтаксического анализа композиций, который полной характеристики им еще не дает. Но на этом уровне можно отметить и отношение изображения к изображаемому, и отношение изображения к

человеку, воспринимающему его, и потому, на наш взгляд, такой анализ чрезвычайно полезен.

Остановимся на рисунках А. Матисса к «Избранной любовной лирике Ронсара» (1948). Художник сам составил антологию произведений великого французского поэта эпохи Возрождения и исполнил к ней сто двадцать шесть иллюстраций. Его большая графическая серия, переплетаясь со строками стихов, органично вошла в книгу и представляет собой образец как тонкого проникновения в ренессансную поэзию, так и мудрого прочтения и современной трактовки поэтических строк далекого прошлого.

Матисса всегда занимали проблемы ясности,



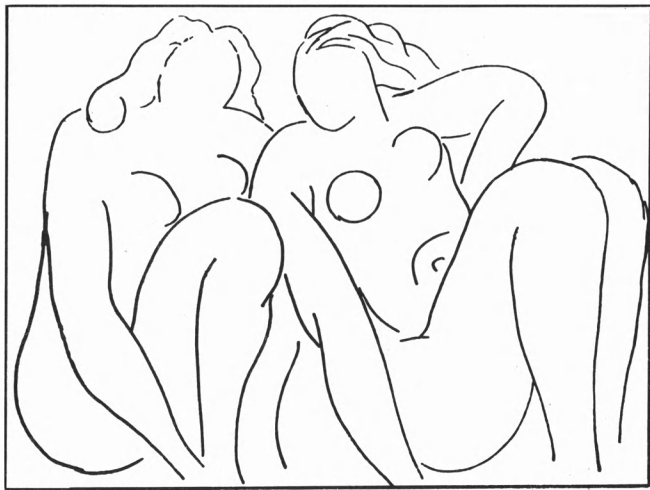
Внутренний ритм разворотов и иллюстраций

Избранная любовная лирика Ронсара; Париж, 1948; художник А. Матисс

равновесия, гармонии, «музыкальности» и декоративности художественных форм. Его циклы иллюстраций, созданные к одиннадцати книгам в технике офорта, гравюр на линолеуме, литографии, рисунков карандашом, служат хорошим примером для анализа ритмических звучаний композиций.

В «Избранной любовной лирике Ронсара» Матисс стремился создать внутренний ритм каждой страницы, каждого разворота, каждой иллюстрации, а также всей книги в целом.

В приводимых нами репродукциях видна излюбленная манера рисования Матисса — рисование линиями. Его линейный рисунок столь вирту-



озен, что прекрасно трактует объемную и пространственную форму, передает свет и цвет при

минимальных касаниях. Линии охватывают те или иные части изобразительной поверхности и заставляют их наполняться «весом», становиться массой, звучать цветом.

Особую выразительность рисункам Матисса придают динамика и напряженность линий. Последние бегут в разных направлениях в строгом отсчете от вертикали и горизонтали изобразительной поверхности и своей упругостью, нажимами и ослаблениями, перетеканиями одной в другую создают то ритмическое звучание иллюстрации, которое делает ее поэтической, «музыкальной».

В рисунке, где изображены две женщины, ритм просматривается преимущественно по горизонтали. Его создают близкие к вертикали линии, рисующие фигуры, повторяющиеся положения рук и ног, волнообразное по горизонтали движение, диагональные связи масс.

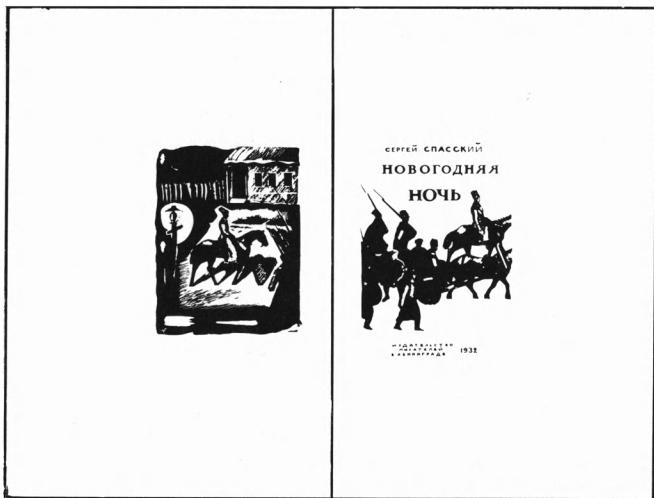
В рисунке-заставке на развороте заметно движение по кругу. Обтекающие формы полуфигуры линии, сохраняя общий характер в начертании, как бы поворачиваются по направлению часовой стрелки, и движение, замерев на лице женщины, повторяется вновь и вновь.

Обращаясь к любовной лирике, Матисс, естественно, продолжал развитие одной из главных тем его творчества — воспевание красоты женщины. В первом и втором рисунках мы не найдем прямой, буквальной связи с текстом, сколько-нибудь конкретных сцен или персон. Главное внимание обращено на арабеск, музыкальность пластики изображений. Художник стремился передать поэтическую атмосферу книги и блестяще осуществил это.

Остановимся еще на одном примере — иллюстрированном развороте В. А. Фаворского к книге С. Д. Спасского «Новогодняя ночь».

Разворот представляет собой соседствующие фронтиспис и титульный лист. Его особенность — фронтиспис, заполняя поле титульного листа, вышел за пределы отведенной для него страницы.

Анализируя восприятие этой композиции, мы можем отметить, что движение по ней сливается как в сюжетном, так и в специфически формном содержании. Движение конвоя, везущего на расстрел группу революционеров, начинается слева от подчеркнуто статичного фонаря, протекает через фигуру конного офицера, шеренгу конвойных, телегу с арестованными и, не прекращаясь, направляется внутрь книги.



Ритмическая система композиции титульного разворота органично вводит читателя в книгу

Спаский С. Д. Новогодняя ночь. Л., 1923; художник В. А. Фаворский

Это движение, внешне спокойное, внутренне полно драматизма и тяжелых предчувствий. В. А. Фаворский, относясь особенно чутко к ритму, находит средства глубоко выразить сюжет через острую художественную форму. Контрасты белого и черного в крупном — левая и правая сторона разворота — находят отклик и в деталях иллюстрации. Унылое настроение передается через унылое движение процессии — шаги конвойных и шаги лошадей совпадают в однообразии направлений ног.

Возрастающей диагонали перекладины столба и границы между светом и тенью слева противопоставляется падающая диагональ направлений ружей конвойных. Эта пирамида из диагоналей, пронзенная горизонталью, проходящей через изображение лошади слева, телеги и лошади в упряжке справа, придает композиции конструктивную цельность и устремленность вправо.

Но единство композиции сложное. По-разному воспринимаются ее левая и правая части. Левая часть преимущественно развита в глубину. На ней начинается движение по горизонтали, которое должно преодолеть состояние покоя, и глубинность ее — это тот балласт, с которым идет борьба. В правой части, преимущественно плоскостной, движение уже развито, ему препятствий нет. Если у Матисса ритм выражался в пластико-декоративных свойствах иллюстраций, то у Фаворского он заложен в сюжетно-пластических сторонах.

Каждая иллюстрация имеет свой ритм. Его формы зависят от творческих особенностей художника, стиля литературного произведения, строя и стиля всего издания и конкретных обстоятельств, с которыми он вступает во взаимодействие на той или иной странице.

РИТМ НА ОБЛОЖКЕ, ПЕРЕПЛЕТЕ, ФОРЗАЦЕ И ТИТУЛЬНОМ ЛИСТЕ

Следует различать решения в пассивно-динамическом ритме для многократно повторяющихся элементов книги—рядовых страниц и разворотов, страниц с иллюстрациями, начальных и концевых полос—и для неповторяющихся элементов—обложки, переплета, форзаца, титульного листа. Первые мы называем типовыми элементами, вторые—индивидуальными. Ритмические построения на обложке, переплете, форзаце и титульном листе, безусловно, должны соответствовать общему стилю книги и иметь единый конструктивный и композиционный ключ. Своеобразие же их возникает в связи с функциональной ролью каждого элемента.

Суперобложка, обложка, переплет выполняют защитные, информационные и рекламные функции. Их ритмический строй зависит от содержания всей книги, а также тенденций обобщения и лаконичности, иногда доходящих до знака. На эти начальные элементы проецируется в сжатом виде вся композиционная основа внутренних книжных элементов.

Своеобразие внешних элементов в том, что для них избираются особые материалы—плотные бумаги, переплетные ткани различного цвета и разнообразных фактур. Наконец, суперобложку, обложку и переплет подвергают особой обработке: лакируют, припрессовывают пленку, наносят тиснение краской или фольгой и т. д.

Роль форзаца—скреплять переплет с блоком. Художественное оформление эту функцию форзаца в конструировании книги не подчеркивает. Но поле форзаца должно быть увязано с соседствующими с ним лицевой стороной переплета и

титульным листом: оно соответственно окрашивается, декорируется или, что очень редко, иллюстрируется (карты, схемы и другое).

В стиле, в цвете, в основных гармонических отношениях форзац примыкает к переплету. Но он — и ступень от переплета к титулу.

Титульный лист — главная рубрика в книге, вынесенная за пределы текста и предшествующая ему. На титульном листе помещаются фамилия автора, название книги, наименование издательства, год и место издания и другие сведения, дополняющие названное. Это полная характеристика издания в главном и в целом.

Различные категории читателя воспринимают титульный лист по-разному. Для опытного читателя знакомство с ним длительно и углубленно. Здесь ответ на многие вопросы: что является предметом изложения (размышления по аналогии, возрождение в памяти уже прочитанного, близкого по теме к данному предмету, предположение и надежды в связи с предстоящим чтением), кто автор книги (припоминаются сведения об авторе, его трудах), кто и когда издал (и это существенно, так как издательская организация как бы накладывает нюансы на текст, указывает направление рассуждений и даже цели издания, а год издания позволяет соотнести книгу с другими, ей подобными).

В чисто моторном характере восприятия движение глаз читателя на титульном листе своеобразно. Если на обычной странице мы его оценивали как равномерное по строкам слева направо и сверху вниз, то здесь на первый план выступает вертикаль страницы, и, в зависимости от компоновки и акцентировки элементов, это чаще всего движение скачкообразное от центра вверх, а потом вниз.

Односторонний титульный лист используется в большинстве книг. В отдельных случаях, когда необходимо характеризовать издание, сложное по составу (многотомные собрания сочинений), или показать принадлежность книги к определенному ряду (серии), или построить композицию титульного листа в горизонтально расположенном прямоугольнике,— титульный лист занимает разворот.

Разворотный титульный лист особенно отчетливо связан с основной осью симметрии, проходящей по корешку. А ритм симметрии— излюбленный ритм замкнутой формы.

Закон симметрии—повторность по обеим сторонам оси—сродни закону чередования, присущего динамике ритма.

Правая и левая страницы разворотного титула могут иметь каждая свою вертикальную ось симметрии (подобно одностороннему титулу); в итоге общая площадь разворота, повторяющая в обеих частях симметричное строение, вызванное конструкцией книги, еще более четко организует композицию.

На разворотном титуле встречается и асимметричное решение правой и левой сторон, когда остается лишь одна ось симметрии, или избирается такая композиция, где оформитель как бы игнорирует центральную ось по корешку и размещает элементы титула в асимметрии к горизонтальному прямоугольнику разворота. Конфликт между такого рода композицией и конструкцией книги не вызывает протеста. Мы поэтапно ощущаем цельность разворота и его динамику в виде формы, стимулирующей к переворачиванию страницы и движению к следующему развороту. Встречаются титульные листы, размещенные на двух и трех разворотах,— здесь оформитель, ис-

Авторы

Член корреспондент АН СССР
лев зенкевич
Кандидат технических наук
галина норобина
Доктор химических наук, профессор
стефан михайлов
рита штейман

Художники

лев нулагин
юрий курбатов
арнадий трояннер
владимир янкелевский

Художник-консультант

вера бынова

Подписные составители

юрий астафьев
винтор суетин

издательство
«экономична»
1968

дары

моря



Многостраничный титульный лист

Зенкевич Л. А. и др. Дары моря. М., 1968

содержание

13



морская
напуста

27



морской
гребе-
шон

37



мигуи



трепан-
ги



нальма-
ры



кревет-
ни

200

отве-
дайте
эти
блюда
рецептов

75



устри-
цы

85



осьми-
ноги

93



ени и
медве-
жата

133 морской гребешон

151 креветки

163 мигуи

101



... и гру-
гие

107



оневан
в банне

121



для тех,
кто
смотрит
в
норень

177 нальмары

191 трепанги

205 морская напуста



гары

МОРЯ



пользуя временную и пространственную протяженность, медленно и торжественно вводит читателя в книгу. Такие «входы» подобны широкой парадной лестнице дворца и, естественно, должны быть оправданы содержанием и структурой самой книги.

Многостраничный титульный лист был разработан для научно-популярной и частично инструктивной книги Л. А. Зенкевича и др. «Дары моря» — об обитателях моря и их использовании в пище.

Над книгой трудились четыре автора, два фотографа и пять художников. Необходимо было дать представление о содержании книги уже с первых страниц, привлечь внимание читателя к неизвестному для него миру морских живых существ. Поэтому построение титула из трех разворотов и предшествующей им одной страницы нам представляется логичным.

Художники проявили чувство ритма, выразительно, строго и точно трактуя идею и смысл книги. Титульный лист и слившееся с ним «Содержание» воспринимаются в движении, во времени. Здесь сложное единство многостраничного титульного листа бесспорно.

МАКЕТ КНИГИ И РИТМИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Еще до воплощения в материале книга проектируется. Замысел ее строения, художественно-образного решения, ритмического звучания закрепляется в проекте в виде словесного описания или макета. Для книг, сложных по составу и структуре текста, макет обязателен.

Макет вещественно представляет будущую книгу. В ходе работы над ним решения художни-

ка уточняются и корректируются, пока содержание книги не найдет наилучшее выражение в формах конструкции и художественных образах.

Макетирование — процесс творческий. Авторский текст во всей совокупности его качеств — основа и главный побудитель решений. Художник максимально приближает книжную конструкцию к тексту. При этом учитываются цели издания, интересы и способности читателя, технологические и экономические условия ее производства.

История книги знает много подходов в макетном творчестве. Ныне традиционная форма макета родилась в конце первого тысячелетия н. э. и закреплена в европейской средневековой рукописной, а также в первопечатной книге. Бурное развитие книгопечатания в конце XV — начале XVI века породило изысканные наборные шрифты и красивейшие композиции всех элементов, составляющих страницы, развороты и титулы, которые отошли от первопечатной эстетики в сторону портативности и филигранной пропорциональной соразмерности. Исследователь типографики Альда Мануция В. В. Лазурский пишет: «Каждый, кто рискнет сам черпнуть из этой сокровищницы типографского искусства, в которой собраны буквально все те „новинки“, которыми так гордится наше (тоже ищущее) время, будет вознагражден сторицей. Он найдет здесь и асимметрию и симметрию, и безабзацный набор и набор с абзацными втяжками, и полосы набора, сдвинутые на обеих страницах книжного разворота влево, и строгую осевую, и многоосевую композицию, и очень широкие, „классические“, и узкие, совершенно деловые, поля, и флаговый, и многоколонный, и фигурный набор... и пышность орнаментального убранства... и аскетическую простоту „элементарной типографии“, сознатель-

но отказавшейся от каких бы то ни было украшений...» [35. С. 89].

Оставили свой отпечаток на макетах и декорировании художественные стили барокко, классицизм, «модерн». В конце XIX века, в период потерь красоты книги, были попытки возрождения принципов оформления старых рукописных и первопечатных книг (Уильям Моррис). В начале XX века в книгу ворвались конструктивисты, и как реакция на новое возникла концепция возврата к «доброму старому времени».

Наше время ставит свои задачи, но их решение возможно на основе богатейшей традиции, управляющей формой макета.

В макете хорошо просматривается и может быть подвергнута изменениям ритмическая структура.

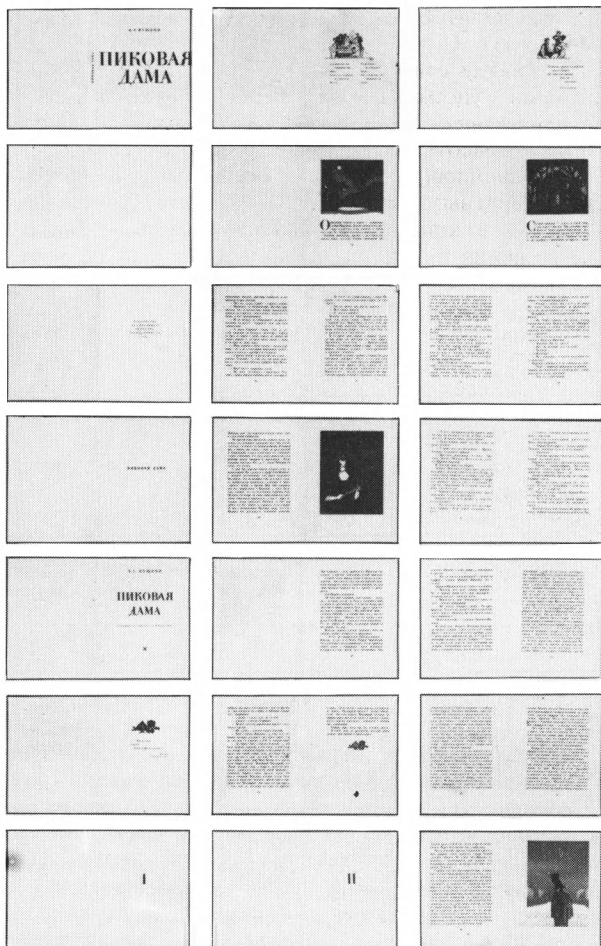
Возможно, с самого начала работы над макетом художник среди других организующих книгу средств будет иметь в виду предварительно намеченную ритмику. Но не исключено, что внимание к ритму может быть проявлено не с самого начала, а на том этапе, когда главные композиционные задачи вчерне решены и контролю подвергается динамизм книжных элементов, чередование их по смысловой, цветовой, фактурной, «весовой» и другим нагрузкам.

Рассмотрим особенности ритмических построений в макетах по уже готовым изданиям.

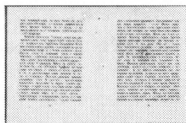
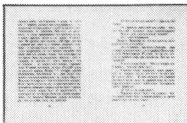
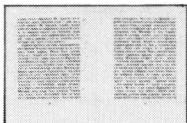
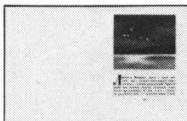
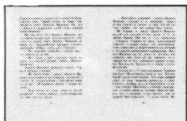
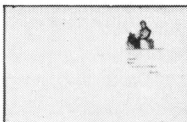
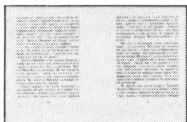
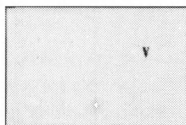
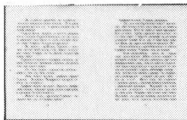
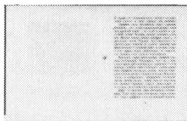
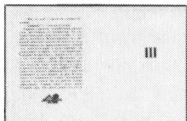
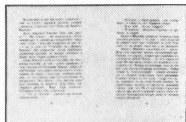
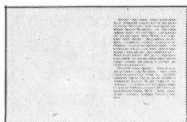
РИТМ В ИЗДАНИИ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»

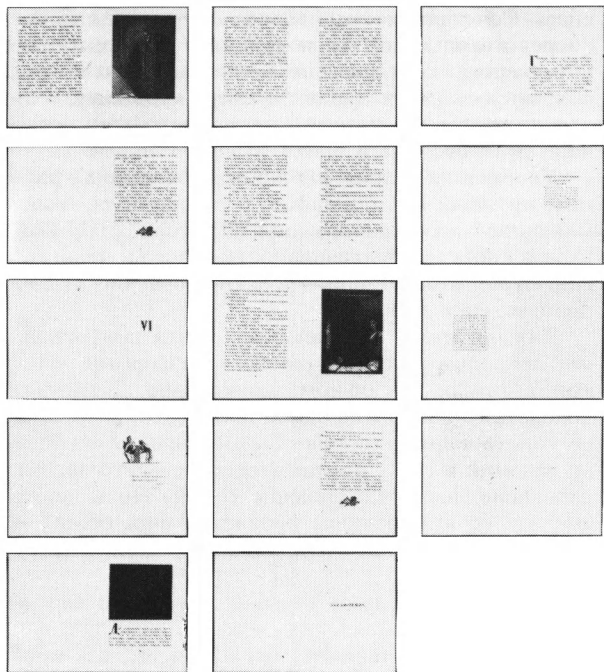
Работа ленинградского художника Г. Д. Епифанова над изданием «Пиковой дамы» А. С. Пушкина (1966) показательна для нашей темы во многом.

Художник обратился к прозе Пушкина, одному из прекраснейших произведений русской клас-



Сопоставление всех разворотов книги дает возможность оценить ритмический строй издания
 Пушкин А. С. Пиковая дама. М.; Л., 1966





стики. Сжатый, стремительный, полуфантастический сюжет и ясность, точность и краткость пушкинского языка указывали пути для художественно-образных решений иллюстраций и строения макета.

Епифанов верно выбрал методику работы. Он исходил из особенностей художественного стиля литературного произведения; стремился «вжиться» в атмосферу Петербурга пушкинского времени и быть правдивым в изображениях пейзажей и

сцен. Сочетая опосредованное Пушкиным и непосредственные наблюдения архитектуры, интерьеров, костюмов и всего того, что еще сохранилось с тех давних времен, художник создал иллюстрации и саму книгу, достойную великого русского поэта.

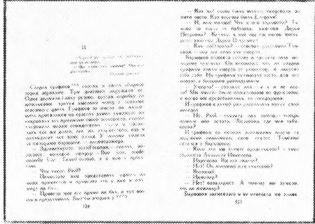
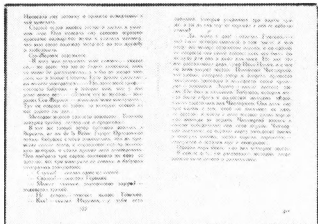
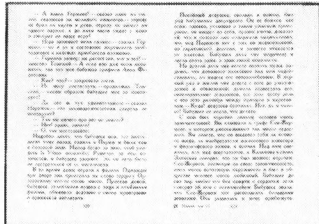
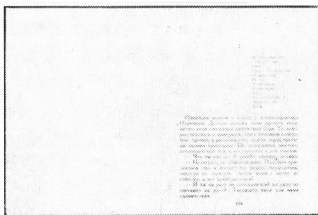
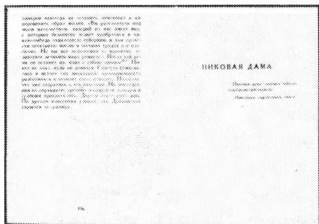
Удобный (в старых книжных пропорциях) формат, крупный кегль шрифта, большие поля, окаймляющие полосу набора, долгий и торжественный вход в книгу, уравновешенность белого и черного, симметрия композиций— все это созвучно стилю произведения и эпохи.

Для читателя, не имеющего книги под рукой, мы приводим репродукции всех разворотов «Пиковой дамы» в сильном уменьшении. Конечно, показать всю книгу на одной плоскости, разрушив ее конструкцию и лишив обычной протяженности во времени и книжном пространстве,— это значит дать неполное представление о ней. Но в целях анализа ее композиции, прослеживания общих и частных решений художника такой показ полезен.

Развороты следуют один за другим по вертикальным столбцам.

Рассматривая таблицу, мы отмечаем, как происходит смена разворотов и чем замечателен каждый из них. Мы получаем представление о количестве и форме иллюстраций, месте иллюстраций, количестве чистых страниц и страниц шмуцтитульных, с эпиграфами и просто шрифтовых. Нам становятся ясны пропорциональные отношения графики и полей. Такие же наблюдения можно сделать, рассматривая и другую таблицу, которая воспроизводит пять разворотов «Пиковой дамы» из Полного собрания сочинений А. С. Пушкина издания 1949 года (М.; Л.: Изд-во АН СССР; художник И. Ф. Рерберг).

Сравнение приемов оформления первой главы повести в двух изданиях показывает, что в зависимости от функциональных задач каждого издания композиция приобретает различные формы. Торжественность, приподнятость тона, подчеркнутая медлительность входа и продвижения по книге в издании 1966 года (от титульного листа до



Развороты подчинены несложной ритмической структуре
Пушкин А. С. *Никовая дама* // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1949; художник И. Ф. Рерберг

концевой полосы первой главы—19 страниц) и строгость, деловитость и простота в издании 1949 года (глава занимает 7 страниц) уже внешне говорят о разных подходах к оформлению текста.

Мы отмечаем и то, что ритмические ряды в издании 1966 года более сложны, а в издании 1949 года—проще. Ниже читателю предложен детальный анализ ритмического строения издания 1966 года.

«Пиковая дама» разделена автором на шесть глав и заключение. Каждой главе и всей повести предпосланы эпиграфы. Весь текст разбит на 204 абзаца. Все абзацы в среднем занимают 5 строк, кроме четырех, количество строк в которых превышает объем полосы. В трех случаях автор выделяет части текста курсивом: «руте» (I глава, карточный термин, означающий: ставить на одну и ту же карту), «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» (II глава) и «у этого человека по крайней мере три злодейства на душе» (IV глава). Часто в тексте встречаются отдельные выражения или слова на французском языке и замена некоторых имен и фамилий тремя звездочками.

Эти структурные особенности текста художник и выразил в его оформлении—в членении книги на семь частей шмуцтитулами, заставками и буквицами, в подборе хорошо заметных абзацных отступов и концевых строк, в выборе гарнитуры и кегля шрифта, в использовании акцентировок и выделений в наборе.

Из разделительных «ударов» на шмуцтитулах, заставках и буквицах сложились ритмические ряды по тексту. Абзацные отступы отражают меняющийся темп интонационных нажимов и ослаблений при чтении. Нельзя сказать, что возник ритмический ряд акцентировок автора, так как

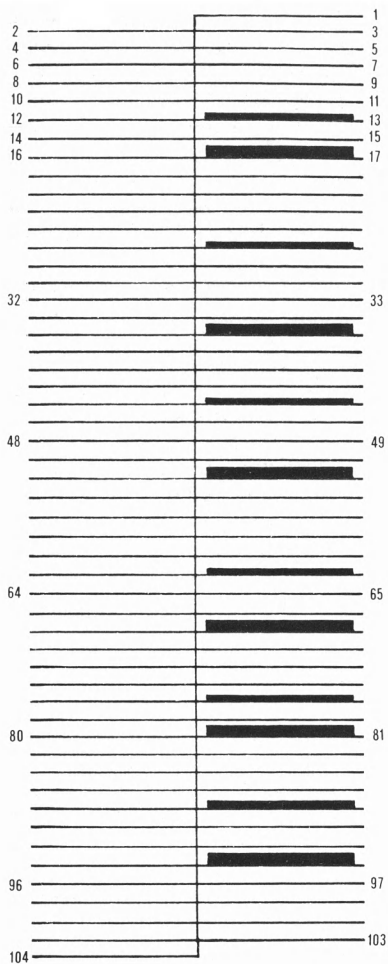
для него не было почвы: три курсивных выделения не могут составить ряда. Но эти выделения сделаны и играют свою роль, особо приковывая внимание читателя.

Таким образом, в конструкции книги и ритмических рядах выразились особенности структуры текста повести. Однако задачей художника было найти соответствие оформления и иллюстраций стилистической стороне повести, ее художественно-образным особенностям.

Здесь не последнюю роль сыграл общий ритмический строй, ясный и строгий. Он эмоционально окрашивает все. Общий ритмический строй одновременно способствует созданию общего стиля оформления и вытекает из него. Без общего стиля оформления не могли бы полностью раскрыться достоинства гравюр Г. Д. Елифанова, читателю было бы труднее включиться в атмосферу описываемого времени, которое очень конкретно дано Пушкиным в ряде деталей и образов.

Таблица, приведенная нами, к сожалению, не дает наглядного представления об общем ритмическом строе. Вообще он трудно поддается знаковому изображению. Но мы делали попытки показать ритмические ряды и сумму различных ритмических рядов, близкую к характеристике ритмической системы, в специальных схемах — два их типа прежде были представлены читателю. Мы уже ознакомились с ритмическим рядом иллюстраций к «Пиковой даме», когда провели сравнение его с рядом иллюстраций к изданию иного типа — сборнику «Искусство книги».

Теперь мы приведем ритмический ряд цветowych ударов (схема 8). В книге преимущественно черно-белой, где и переплет имеет только черный цвет для надписи, даже приглушенный цвет, введенный в заставки и полосные иллюстрации,



Ритмический ряд цветowych ударов (схема 8)
 Пушкин А. С. Пиковая дама. М.; Л., 1966

обретает значительность. На схеме сильно утолщенные линии обозначают наибольшую массу цвета (в полосных иллюстрациях), а линии средней толщины—меньшую массу (в заставках). Заметно чередование: меньше—больше—меньше—больше и т. д., сгущение ряда к краям и разрежение посередине, расположение ряда по правым страницам разворотов. Ряд имеет завершенный вид и способствует организации цельности книги.

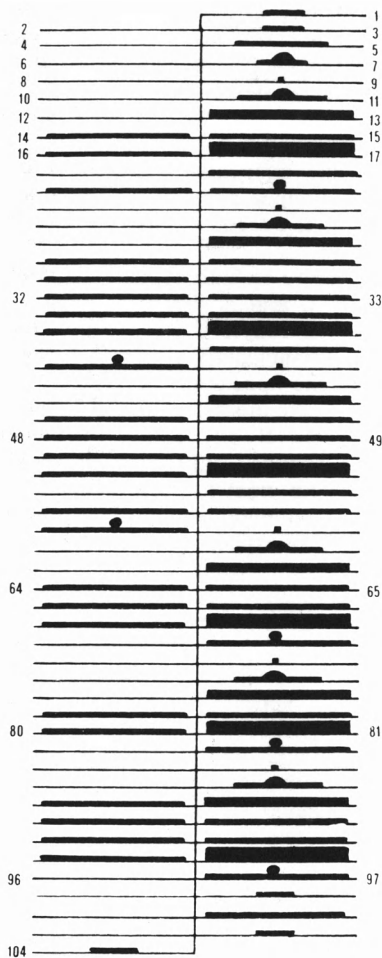
В этой книге можно выявить много подобного рода частных, или локальных, рядов.

Даем мы и такую схему, которая объединяет несколько ритмических рядов, а в целом построена так, чтобы проследить сложный ритмический ряд по насыщенности страниц цветом, или по «массе» цвета. В эту схему включены чистые страницы—тонкие линейки, страницы с текстом—линейки полужирные (ими обозначен набор на всю ширину полосы и суженный для заголовков и эпиграфов), страницы с полосными иллюстрациями—самые жирные линейки, страницы с заставками—линейки средней толщины, с виньетками—полукруглые пятна, с концовками—кружочки.

По схеме мы легко прослеживаем ритмический строй книги—простой и четкий—в смене повторяющихся элементов. Каждая глава имеет шмуц-титул, страницу, несущую эпиграф, начальную полосу с заставкой, одну страничную иллюстрацию и концевую полосу с концовкой. В книге шесть глав—шесть раз повторяется этот набор особых страниц.

Схема позволяет нам сделать многие выводы.

1. Главы не одинаковы по объему. В первой главе 5 полных полос набора, во второй—10, в третьей—10, в четвертой—5, в пятой—3, в



Ритмический строй издания (схема 9)
 Пушкин А. С. Пиковая дама. М.; Л., 1966

шестой—5. Но это не заставило художника менять количество иллюстраций в зависимости от объема текста. Его главной задачей было показать кульминационный момент каждой главы. Тем самым в макете возникло своего рода «свободное дыхание».

2. Одни главы (их 4) начинаются с разворота, где в соседстве со шмуцтитulyной страницей находится чистая, другие—с разворота, где шмуцтитulyная страница соседствует с концевой. И здесь нет механического повторения композиций. При этом большее насыщение во второй и третьей главах как бы компенсирует их разреженность из-за большего объема, чем в других главах.

3. Все шмуцтитuly, эпиграфы, начальные полосы и полосные иллюстрации находятся на правой стороне разворотов. Как мы уже говорили, это их особенно выделяет.

4. Все изобразительные элементы и короткие надписи поставлены по центральной вертикальной оси левой и правой страниц. Такая симметрия на страницах придает им строгость и покой.

5. В книге 76 страниц имеют текст и иллюстрации, а 28 страниц—чистые. Приблизительно это можно выразить соотношением 3:1. Если высчитать процент использования бумаги на рядовой странице (при полной полосе набора), то мы получим цифру 32, что ниже всех показателей ГОСТа. Для экономистов такое заполнение бумаги в книге, видимо, покажется недопустимым. Но нам хотелось бы в целом защитить решение художника, так как и чистые страницы, страницы без текста и иллюстраций, служат выражению стиля книги.

И все же не со всеми решениями художника можно согласиться. То, что эпиграфы оторваны

от текстов глав, вынесены на отдельные страницы (с. 11, 25, 43, 61, 75, 87) и иллюстрированы, придадо им слишком большую весомость.

Нельзя согласиться и со столь вольным расположением строк в эпиграфах, которое дано в этом издании, когда нестихотворные тексты в общем эпиграфе и в эпиграфах ко II, III, IV, V и VI главам даны в стихотворной форме. Наконец, вызывает сомнение и правомерность иллюстрирования эпиграфов: иллюстрации к эпиграфам создают акцент неоправданно большой силы.

Понятно, что иное расположение эпиграфов — у текста — изменило бы решение начальных полос и структуру книги в целом. Поэтому наше частное замечание касается и общего решения.

Итак, мы не можем назвать макет книги безупречным.

РИТМ И СТАНДАРТИЗИРОВАННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Современная практика конструирования и оформления книг, имеющих сложную структуру текста и большой объем разнохарактерных и неодинаковых по значению и смыслу изобразительных материалов, привела к своеобразной стандартизации. В издательской деятельности, в кругах художников-конструкторов книг, она получила наименование проектирования по модульной системе или по сетке.

Стандартизированное оформление, при наличии указанных особенностей содержания книг, стало удобным для фотоальбомов, книг по искусству, периодических изданий рекламно-информационного, пропагандистского и других видов и некоторых серийных изданий. Типографии с удовлетворением приняли такую стандарти-

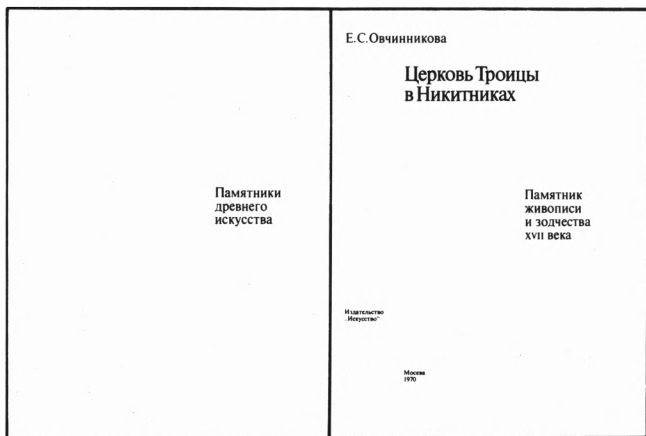
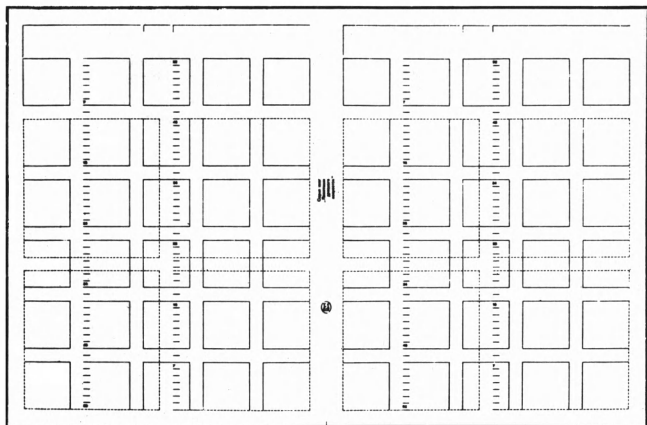
зацию, усмотрев в ней гарантию рационального труда при верстке.

Стандартизация по идее не наносит какого-либо ущерба содержательности публикуемых материалов. Напротив, она опирается на глубокое изучение текстов и иллюстраций, установление структурных связей между ними, их классификацию. При этом конструкторы книг стараются учесть цели издания, условия пользования им, читательский контингент.

В основе методики стандартизированного оформления лежит разработка модульной сетки, которая опирается на типографскую систему мер. Мы приводим модульную сетку, разработанную в издательстве «Искусство» для серии книг «Памятники древнего искусства», и ряд разворотов из книги Е. С. Овчинниковой «Церковь Троицы в Никитниках» (М.: Искусство, 1970; художники М. Г. Жуков, А. Т. Троянker). На сетке хорошо виден равный по горизонтали и вертикалям модульный шаг, очерчены места для постановки иллюстраций, указаны границы двухколонного набора, размещения подрисуночных подписей и справочно-информационных текстов. На каждой странице модульный шаг по вертикали согласован с метрикой строк кегля 12, по горизонтали он также кратен цитцero.

Сравнение сетки с приведенными рядом разворотами дает возможность уяснить замыслы оформителей серии. Модульная сетка сама по себе полностью еще не решает всей конструкции книги. И уже по рассматриваемому примеру можно заметить, что к ней должна быть приложена некая объяснительная записка о принципах конструирования в данном издании.

В какой же связи находится конструирование по модульной системе с ритмическими построени-



**Модульная сетка регламентирует размещение всех компонентов разво-
ротов**

*Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970;
художники М. Г. Жуков, А. Т. Троянker*

The Trinity Church in Nikitiki
Monument of the past and present
of the Trinity Church in Nikitiki

**L'Eglise
de la Trinité
à Nikitniki**
Monument
de la peinture et
de l'architecture
du XVIII^e siècle

**Dreifaltigkeits-
Kirche
in Nikitniki**
Heinrich
die Mäurer
und Baumeister
des N. H. Lohmeyer

Филиппов
А. А. Александров
С. Б. Золотова
А. К. Тарасевич
М. М. Успенский
и издателей
Государственного
Исторического
музея

Заказчик церкви московский гость Григорий Никитников

[illegible]

На 17-й год жизни она получила крещение в кресте. Англичане Нависина Никитична и Анна Григорьевна Булатовы. Но образование получило значение в XVIII веке прежде и то, что с немецким происхождением в семье. Дворяне стали признавать Грину и сына Никитична. После Григорьевна

По документам, хранящимся в наших архивах, можно предположить, что Булатовы первоначально в семье торговцев-протестантов имели два сына: Григория Никитича и Антона Григорьевича. XVIII век, ставший временем расцвета протестантизма в России, и все население имело право быть баптистами.

Од из наиболее репутацию среди протестантов торговцы стали в XVIII веке, что и послужило для нас основой для дальнейшего изучения. В то время, когда в России протестантизм считался «незаконным», значительный рост его привнес в страну опытные солдаты и рабочие из иностранных стран. Никитичевы жили в Санкт-Петербурге почти все торговый оборот по внешнему миру. Он имел свои заводы, фабрики и торговые дома в Голландии, Англии, Франции, Швеции, в Восточной Азии, в Москве, в Ярославле, Каменке, Новгороде Новгородском, Коломне, в Вологде и Астрахани. Но мелочная торговля имела большое значение, в торговле на внутреннем рынке. В то время, когда в России протестанты составляли малую часть населения, Никитичевы, как и другие протестанты,

Церковь Троицы
в Никитинская

[illegible]

На обширном московском дворе Никитинского кроме каменных палат были и другие, деревянные строения: колодезь и хозяйственного назначения: сарай, амбары, погреб, баня, колодезь, конюшня, скотный двор. Символом бывшей купеческой деятельности вест Никитинского сейчас остались лишь выстроенная из кирпича Пролетария. Принадлежит только говорить о том, что за нас не должны ропсать каменные палаты восточного, господствующего над всем урюком. По отрывкам современника Павла Акули-



Вопрос о том, почему судьба по своей природе и характеру не является пассивной категорией, является предметом настоящего исследования. Мысли о судьбе Герард Грегори Николасович выбрал в то время Клайв Льюис, а не какой-либо из других англичан, перешедших в католичество. Николасович родился в Широпшире, графство Уоршир, в 1879 году. Он окончил Оксфордский университет в 1902 году и в Москве в 1926 году, но окончил высшее образование только в 1938 году в соображении мужчины. Николасович в основном известен как историк литературы, а также как писатель, а также как переводчик. Он написал несколько книг, в том числе «Судьба» (1948), «Судьба» (1950), «Судьба» (1952), «Судьба» (1954), «Судьба» (1956), «Судьба» (1958), «Судьба» (1960), «Судьба» (1962), «Судьба» (1964), «Судьба» (1966), «Судьба» (1968), «Судьба» (1970), «Судьба» (1972), «Судьба» (1974), «Судьба» (1976), «Судьба» (1978), «Судьба» (1980), «Судьба» (1982), «Судьба» (1984), «Судьба» (1986), «Судьба» (1988), «Судьба» (1990), «Судьба» (1992), «Судьба» (1994), «Судьба» (1996), «Судьба» (1998), «Судьба» (2000), «Судьба» (2002), «Судьба» (2004), «Судьба» (2006), «Судьба» (2008), «Судьба» (2010), «Судьба» (2012), «Судьба» (2014), «Судьба» (2016), «Судьба» (2018), «Судьба» (2020), «Судьба» (2022), «Судьба» (2024), «Судьба» (2026), «Судьба» (2028), «Судьба» (2030), «Судьба» (2032), «Судьба» (2034), «Судьба» (2036), «Судьба» (2038), «Судьба» (2040), «Судьба» (2042), «Судьба» (2044), «Судьба» (2046), «Судьба» (2048), «Судьба» (2050), «Судьба» (2052), «Судьба» (2054), «Судьба» (2056), «Судьба» (2058), «Судьба» (2060), «Судьба» (2062), «Судьба» (2064), «Судьба» (2066), «Судьба» (2068), «Судьба» (2070), «Судьба» (2072), «Судьба» (2074), «Судьба» (2076), «Судьба» (2078), «Судьба» (2080), «Судьба» (2082), «Судьба» (2084), «Судьба» (2086), «Судьба» (2088), «Судьба» (2090), «Судьба» (2092), «Судьба» (2094), «Судьба» (2096), «Судьба» (2098), «Судьба» (2100), «Судьба» (2102), «Судьба» (2104), «Судьба» (2106), «Судьба» (2108), «Судьба» (2110), «Судьба» (2112), «Судьба» (2114), «Судьба» (2116), «Судьба» (2118), «Судьба» (2120), «Судьба» (2122), «Судьба» (2124), «Судьба» (2126), «Судьба» (2128), «Судьба» (2130), «Судьба» (2132), «Судьба» (2134), «Судьба» (2136), «Судьба» (2138), «Судьба» (2140), «Судьба» (2142), «Судьба» (2144), «Судьба» (2146), «Судьба» (2148), «Судьба» (2150), «Судьба» (2152), «Судьба» (2154), «Судьба» (2156), «Судьба» (2158), «Судьба» (2160), «Судьба» (2162), «Судьба» (2164), «Судьба» (2166), «Судьба» (2168), «Судьба» (2170), «Судьба» (2172), «Судьба» (2174), «Судьба» (2176), «Судьба» (2178), «Судьба» (2180), «Судьба» (2182), «Судьба» (2184), «Судьба» (2186), «Судьба» (2188), «Судьба» (2190), «Судьба» (2192), «Судьба» (2194), «Судьба» (2196), «Судьба» (2198), «Судьба» (2200), «Судьба» (2202), «Судьба» (2204), «Судьба» (2206), «Судьба» (2208), «Судьба» (2210), «Судьба» (2212), «Судьба» (2214), «Судьба» (2216), «Судьба» (2218), «Судьба» (2220), «Судьба» (2222), «Судьба» (2224), «Судьба» (2226), «Судьба» (2228), «Судьба» (2230), «Судьба» (2232), «Судьба» (2234), «Судьба» (2236), «Судьба» (2238), «Судьба» (2240), «Судьба» (2242), «Судьба» (2244), «Судьба» (2246), «Судьба» (2248), «Судьба» (2250), «Судьба» (2252), «Судьба» (2254), «Судьба» (2256), «Судьба» (2258), «Судьба» (2260), «Судьба» (2262), «Судьба» (2264), «Судьба» (2266), «Судьба» (2268), «Судьба» (2270), «Судьба» (2272), «Судьба» (2274), «Судьба» (2276), «Судьба» (2278), «Судьба» (2280), «Судьба» (2282), «Судьба» (2284), «Судьба» (2286), «Судьба» (2288), «Судьба» (2290), «Судьба» (2292), «Судьба» (2294), «Судьба» (2296), «Судьба» (2298), «Судьба» (2300), «Судьба» (2302), «Судьба» (2304), «Судьба» (2306), «Судьба» (2308), «Судьба» (2310), «Судьба» (2312), «Судьба» (2314), «Судьба» (2316), «Судьба» (2318), «Судьба» (2320), «Судьба» (2322), «Судьба» (2324), «Судьба» (2326), «Судьба» (2328), «Судьба» (2330), «Судьба» (2332), «Судьба» (2334), «Судьба» (2336), «Судьба» (2338), «Судьба» (2340), «Судьба» (2342), «Судьба» (2344), «Судьба» (2346), «Судьба» (2348), «Судьба» (2350), «Судьба» (2352), «Судьба» (2354), «Судьба» (2356), «Судьба» (2358), «Судьба» (2360), «Судьба» (2362), «Судьба» (2364), «Судьба» (2366), «Судьба» (2368), «Судьба» (2370), «Судьба» (2372), «Судьба» (2374), «Судьба» (2376), «Судьба» (2378), «Судьба» (2380), «Судьба» (2382), «Судьба» (2384), «Судьба» (2386), «Судьба» (2388), «Судьба» (2390), «Судьба» (2392), «Судьба» (2394), «Судьба» (2396), «Судьба» (2398), «Судьба» (2400), «Судьба» (2402), «Судьба» (2404), «Судьба» (2406), «Судьба» (2408), «Судьба» (2410), «Судьба» (2412), «Судьба» (2414), «Судьба» (2416), «Судьба» (2418), «Судьба» (2420), «Судьба» (2422), «Судьба» (2424), «Судьба» (2426), «Судьба» (2428), «Судьба» (2430), «Судьба» (2432), «Судьба» (2434), «Судьба» (2436), «Судьба» (2438), «Судьба» (2440), «Судьба» (2442), «Судьба» (2444), «Судьба» (2446), «Судьба» (2448), «Судьба» (2450), «Судьба» (2452), «Судьба» (2454), «Судьба» (2456), «Судьба» (2458), «Судьба» (2460), «Судьба» (2462), «Судьба» (2464), «Судьба» (2466), «Судьба» (2468), «Судьба» (2470), «Судьба» (2472), «Судьба» (2474), «Судьба» (2476), «Судьба» (2478), «Судьба» (2480), «Судьба» (2482), «Судьба» (2484), «Судьба» (2486), «Судьба» (2488), «Судьба» (2490), «Судьба» (2492), «Судьба» (2494), «Судьба» (2496), «Судьба» (2498), «Судьба» (2500), «Судьба» (2502), «Судьба» (2504), «Судьба» (2506), «Судьба» (2508), «Судьба» (2510), «Судьба» (2512), «Судьба» (2514), «Судьба» (2516), «Судьба» (2518), «Судьба» (2520), «Судьба» (2522), «Судьба» (2524), «Судьба» (2526), «Судьба» (2528), «Судьба» (2530), «Судьба» (2532), «Судьба» (2534), «Судьба» (2536), «Судьба» (2538), «Судьба» (2540), «Судьба» (2542), «Судьба» (2544), «Судьба» (2546), «Судьба» (2548), «Судьба» (2550), «Судьба» (2552), «Судьба» (2554), «Судьба» (2556), «Судьба» (2558), «Судьба» (2560), «Судьба» (2562), «Судьба» (2564), «Судьба» (2566), «Судьба» (2568), «Судьба» (2570), «Судьба» (2572), «Судьба» (2574), «Судьба» (2576), «Судьба» (2578), «Судьба» (2580), «Судьба» (2582), «Судьба» (2584), «Судьба» (2586), «Судьба» (2588), «Судьба» (2590), «Судьба» (2592), «Судьба» (2594), «Судьба» (2596), «Судьба

Заказчик: ООО
"Московский гость"
Гриб: серый. Никогда не жов

Легенда повествует, что Никитинские земли в древние времена были поделены между племенами. За последние столетия земли Никитинского округа перешли к племени или племенам Афанасов, который по мере того, как племени становились сильнее, племена приносили в собственность. Никитинские земли отделил от Никитинского Афанасов, захватив похребты. Никитинские племена Мухомовы считали своими, а племена Никитинские и свои земли от Никитинского и от племен племени были отнесены к Никитинским.

Итак же и *метель* становится, по-моему, тем, в котором
будет почивать душа Николая-Василия, — дружителем и
свидетелем и покровителем».

С благодарностью и любовью встречая Николаева, на него
напокроуется само небо.

Пол Николаевича приедет, в разлуке услаждавшие бы
поголубы души Николаевича Борис и Григорий
умирают в 1856 г. и т.д.

территории села мы построили. В сельской местности в особом порядке должны проявлять внимание к детским клубам, клубам сельской молодежи, клубам сельской культуры. Такого внимания, как в городах, в сельской местности нет. Поэтому мы должны уделять особое внимание сельской молодежи, клубам сельской культуры, клубам сельской молодежи, клубам сельской культуры.

Через три неслучайно была построена отсюда вера Николаева. С одной стороны, строительство каменного храма и создание церковного устава и постоянное совершенствование и Алданскими священниками создано общественно-экономическое и политическое благосостояние и процветание. А с другой стороны, что отмечалось в словах Николаева: «После Алданский»¹. С другой стороны, возмещение ущерба и торжественное судилище выражало стремление благосостояния.

[illegible]

История торгово-промышленных фирм. Никто не сомневается, что этот сектор первоначально был монополистическим, но с развитием конкуренции и развитием бизнеса он постепенно превратился в конкурентоспособный. Уже в начале XVIII века, как указываются, «открылись политическая и общественная деятельность Г. Григория». В заключение, постоянно привлекаются к решению государственных выборов, в частности, в составлении Высшего совета, участвующего в составлении и развитии фирмы от совет и других, добавляются также интересы русской торговли и ограничения иностранной торговли, привели.

В итоге Никитинского предприятия можно считать экономически активными и преуспевающими компаниями, соответствующими в соответствии с интересами общества к открытости и прозрачности деятельности и информации о деятельности, существующим только для Никитинского предприятия условиям объединения обществ с ограниченной ответственностью в рамках корпорации, которая является «акционером», указывающим на это в уставе и в избирательной программе и являясь единственным объединением «акций действия» и другим акционером объединения.

Самые яркие моменты есть не только в произведениях его юного детства, но и в его творчестве зрелой и поздней поры. Вспомните, например, «Сказку о рыбаке и рыбке» или «Деревянную лягушку». Смысл и символика сказочных персонажей не раз находили в них свои истоки. Вспомните сказку Мухоморова, где зловещий и злой Мухомор — это не только персонаж, но и символ зла, символ порока. Не поспешайте думать, что убранный персонаж — это не только персонаж, но и символ зла, символ порока. Не поспешайте думать, что убранный персонаж — это не только персонаж, но и символ зла, символ порока.

Григорьевиче истинного, подлинного нас с нашей семейной жизнью. Григорий Николаевич, является студентом третьего, высшего класса ич. изгнано до смерти — 23 сентября 1951 года умер он чеку 23 сентября в 5 часов утра 1951 г., похоронен в Ярославле, в Софийском монастыре.

Настоящие критические материалы формируются, сохраняются и передаются представителями из Никитинского дома и являются элементом и проявлением «субъективной» религиозно-эстетической оценки, творческой личности и воли, а критиком, применяющим критерии и в высшем изложении оценки.

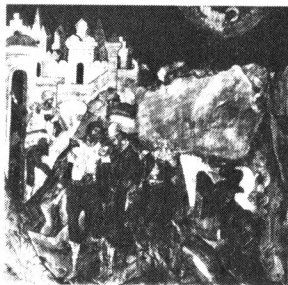
Через все это наставления несутся: предостерегают от грешения, совершенного случайно и в неосознанности, от грешения, каковы бы были причины. Таковы же и все остальные указания и поощрения в подражании добродетели, вытекающие из сердца и в подражании об истинных качествах человека в натуре по своему вероучению.

Никитинский дом — это высший и самый святой и величавый центр церковно-государственной преемственности. Этот центр порождает критическое и характерное национальное, бытовое, культурное сознание XVIII века и его внутреннюю укладку, основанную на безраздельном господстве православия, а не на нем.

Внимательно изучив историю, ученые стремились на основе принципов и норм религиозной и общественной морали, выработанных в западной культурной среде и ее католической церковью (заключение из чл. 14 статьи 11 взыскательского

ями? Модульная сетка по своей природе метрична. Это метричность не линейного характера, не ряда, а площади, которая рассечена горизонталь-

Михаил Ткачев
С. 10-11



С. 10-11
Михаил Ткачев



ными и вертикальными линиями, очерчивающими модульные единицы.

К прежде указанным свойствам страниц в метрике строк (по вертикали) и полос набора (по горизонтали) прибавляются еще эти укрупненные шаги метрики. На поверхностях страниц соединяются два метрических ряда (по строкам и модульным шагам), и это придает новый характер ритмическим построениям в пассивно-динамическом виде. Пожалуй, главной чертой таких ритмических построений становится их жесткость. Таким образом, все композиции страниц и разворотов, созданные на основе модульной сетки, опираются на метричность изобразительной поверхности в умышленно подчеркнутом виде.

Модульная основа композиций в активно-динамическом виде ритма просматривается при сравнительном анализе всех разворотов книги,

который проводит читатель, уясняя систему размещения, соподчинения и связей всех элементов.

Модульная система в макетировании требует соразмерности всех материалов книги по модульному шагу. Если этот шаг сделать небольшим и тем самым дать простор большому числу комбинаций макетируемых элементов, то ощущение соразмерности может исчезнуть. Если же модульный шаг дать очень крупным, то уменьшится число возможных вариантов в отыскиваемых компонентах.

Значит, в определении размера модульного шага должны быть учтены одновременно как относительная свобода в перемещении макетируемых элементов, так и ощутимость этого шага при восприятии композиций для установления соразмерности.

Разные величины элементов композиций в пределах одного, двух, трех и большего количества модульных шагов нельзя назначать механически. Эти различия следует искать в гармонических сочетаниях величин длины и высоты шагов, а также сумм этих шагов, принимаемых за границы набора, площадей иллюстраций и прочего. Тогда наряду с утилитарной и эстетическая сторона займет свое место в воздействии на читателя.

Многовековая практика оформления книги выработала способы функциональной организации и гармонизации всех шрифтовых, изобразительных и материальных элементов книги; эти способы основаны на четко выраженных пропорциональных отношениях. Форматы книг, членения страниц, масштабы деталей, протяженность в длину и высоту — все это всегда связывалось с расстоянием книги от глаз, с особенностями поля зрения человека. И опыт показал, что одни отношения приемлемы и приятны в восприятии, другие — нет.

В связи со сказанным большой интерес представляет работа Яна Чихольда по анализу оформления книг различных эпох и особенно книг средневековья [75]. В статье, названной «Свободные от произвола соотношения размеров книжной страницы и наборной полосы», Чихольд указывает на геометрически определяемые иррациональные пропорции $1:1,618$ (золотое сечение), $1:\sqrt{2}$, $1:\sqrt{3}$, $1:\sqrt{5}$, $1:1,538$ (прямоугольник, вписанный в пятиугольник) и простые рациональные пропорции $3:4$, $2:3$, $3:5$ и др., которые называет ясными, четкими и определенными, а остальные нечеткими и случайными. Опираясь на эмпирически найденные законы пропорциональной связи сторон форматов книг, взаимозависимости форматов книг и полос набора и на наблюдения психологов, утверждающих, что «человек находит более приятными или красивыми плоскости, имеющие геометрически ясные, сознательно выбранные пропорции», Чихольд настаивает на пристальном внимании к гармонии площадей элементов книги.

О наблюдениях и выводах Чихольда мы хотим напомнить в связи с рассуждениями о модульной сетке.

Представляется возможным найти такую модульную сетку, которая не только логически и типометрически расчленила поверхности страниц и разворотов, но и включит в единицы членений четкие, ясные и определенные отношения сторон прямоугольников — границ в размещении всех структурных элементов содержания книги. В такой сетке, на наш взгляд, будет заложена гармоническая выразительность.

В построениях модульных сеток, к сожалению, мы часто наблюдаем пренебрежение к пропорциям формата книги и формата полосы набора, отсутствие поисков гармонических отношений

величин полей к формату книги и полосы. Это дает право критикам называть модульный метод проектирования «бездушным дизайном».

В рамках модульных сеток иногда возникают неудачные композиции. Особенно часто это можно видеть в тех случаях, когда сетка используется как инструмент для формальной игры, уже не считающейся с первоначальным замыслом. Сказанное можно подтвердить примером композиции титульного разворота книги Е. С. Овчинниковой «Церковь Троицы в Никитниках». Титульный лист слишком угнетен жесткостью сетки. Его надписи хотя и соподчинены и имеют между собой и разворотным полем связь, все же не производят впечатления занявших устойчивое положение. Над ними довлеет схема.

Прошло более двадцати лет с тех пор, как модульное проектирование вошло в наши книжные и журнальные издательства. Появились отлично сконструированные издания, отмечены лидеры и их последователи. Понимание этого подхода пришло в сознание всех специалистов и принято в палитру средств художника книги. Заметно спала и острота новизны. Пионеры и ярые пропагандисты модульного проектирования не застыли на месте и предложили ряд новых методов. Один из них «пропорционирование». Сетка уходит на второй план или исчезает совсем. Главной становится избираемая для макета пропорциональная система, пронизывающая все: форматы издания и полос набора, сечения этих форматов, соподчинения площадей иллюстраций, соотношения разрозненно стоящих наборных строк и др. Проектировщики стремятся в условной форме показать, как в натуре различаются репродуцируемые оригиналы. Все новые открытия или реконструкция ранее сложившихся форм ждут нас впереди, ну а

ритмическое их оснащение будет неперменной составляющей.

Нет ритмической системы вообще, а есть ритмическая система в издании определенного литературного труда. Нет независимых ритмических рядов—ритмические ряды книги входят в связь, пересекаются, соотносятся с метрическими рядами.

Только конкретная рукопись дает в руки художника материал для создания конкретных форм книги. Только из конкретного текста, из конкретной его структуры, из целей, преследуемых изданием, и технических возможностей рождаются система связей, характер движения и эмоциональная окраска книги.

Мы рассмотрели, что такое ритмический удар, где сосредотачиваются ритмические удары и в какие ритмические ряды они выстраиваются, какие средства дает разнообразный материал книги в руки художника, как сказывается на читателе и самой книжной форме ритмическая организованность. На примере одной книги — «Пиковой дамы» А. С. Пушкина—мы проанализировали комплексный ритмический строй литературного произведения. Нашему читателю предоставляется возможность развить начатый разговор в своей практической работе.

Как нет авторов, похожих друг на друга, так и нет книг одинаковых. Каждая индивидуальна, каждая особа. Было бы величайшим благом, если бы художники умели точно распознавать и выражать индивидуальность литературного произведения.

А что, как не ритмическая система, наиболее тонко придаст книге неповторимый характер и облик?

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Адамов Е. Б. и др. Художественное конструирование и оформление книги.* М., 1971.
2. *Адамов Е. Б. Ритмическая структура книги.* М., 1974.
3. *Бауэр Ф. Руководство для наборщиков.* М.; Л., 1930.
4. *Беленькая Л. И. Ребенок и книга.* М., 1969.
5. *Белый А. Символизм.* М., 1910.
6. *Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник».* М., 1929.
7. *Бельчиков И. Ф. Техническое редактирование книг и журналов.* М., 1968.
8. *Большаков М. В., Гречиго Г. В., Шицгал А. Г. Книжный шрифт.* М., 1964.
9. *Бурлюк Н. Д. Фактура // Пощечина общественному вкусу.* М., 1912.
10. *Бюхер К. Работа и ритм.* М., 1923.
11. *Валуенко Б. В. Наборный титул и рубрики книги.* Киев, 1967.
12. *Виноградов В. В. Теория художественной речи.* М., 1971.
13. *Гангнус А. А. Ритм нашего мира: О цикличности природных процессов.* М., 1971.
14. *Ганкина Э. З. Русские художники детской книги.* М., 1963.
15. *Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма.* М., 1950.

16. Герчук Ю. Я. С. Б. Телингатер // Искусство книги. 1968. Вып. 5.
17. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги // Искусство книги. 1975. Вып. 8.
18. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. М., 1984.
19. Гессен Л. И. Оформление книги: Руководство по подготовке рукописи к печати. Л., [1928].
20. Гессен Л. И. Архитектура книги. М.; Л., 1931.
21. Гинзбург М. Я. Ритм в архитектуре. М., 1923.
22. Горяев В. Н. Как стать любимой? // Лит. газ. 1971. № 30.
23. Данилова Н. А. Природа и наше здоровье. М., 1971.
24. Дмитриев М. М. Техника книги. 2-е перераб. и доп. изд. Харьков, 1926.
25. Добиаши-Рождественская О. А. История письма в средние века: Руководство к изучению латинской палеографии. М.; Л., 1936.
26. Доблаев Л. П. Логико-психологический анализ текста: На материале школьных учебников. Саратов, 1969.
27. Доблаев Л. П. Психологические основы работы над книгой. М., 1970.
28. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения: Условность древнего искусства. М., 1970.
29. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
30. Каверин В. А. Собеседник: Заметки о чтении // Новый мир. 1969. № 1.
31. Капр А. Эстетика искусства шрифта. М., 1979.
32. Кацпржак Е. И. История книги. М., 1964.
33. Корецкий В. Б. Заметки плакатиста. М., 1958.
34. Куфаев М. Н. Книга в процессе общения. М., 1927.
35. Лазурский В. В. Альд и альдины. М., 1977.
36. Ламцов И. В., Туркус М. А. Элементы архитектурной композиции. М.; Л., 1938.
37. Ляхов В. Н. Творческие проблемы в оформлении политической книги // Искусство книги. 1967. Вып. 4.
38. Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. М., 1971.

39. Ляхов В. Н. Снова проблема единства книжного организма? // Искусство книги. 1970. Вып. 6.
40. Марков В. Ф. Принципы творчества в пластических искусствах: Фактура. Спб., 1914.
41. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
42. Никольский С. В. Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973.
43. Парна Н. Я. Ритм жизни и творчество. М., 1926.
44. Пахомов В. В. Книжное искусство. Замысел оформления. Иллюстрации. М., 1961.
45. Пунин Н. Н. Современное искусство: Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Пг., 1920.
46. Ритм // Большая советская энциклопедия. 2-е изд. М., 1955. Т. 36.
47. Реннер П. Книгопечатание как искусство. М.; Л., 1925.
48. Реформатский А. А. Техническая редакция книги / При участии М. М. Каушанского. М., 1933.
49. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
50. Рубакин Н. А. Как и с какой целью читать? Пг.; М., 1922.
51. Рубакин Н. А. Психология читателя и книги: Краткое введ. в библиогр. психологии. М., 1977.
52. Рудер Э. Типографика: Руководство по оформлению. М., 1982.
53. Рукопись — художественный редактор — книга / Сост. Е. Б. Адамов. М., 1985.
54. Рыбников М. А. Очерки по методике литературного чтения. М., 1963.
55. Сенкевич М. П., Феллер М. Д. Литературное редактирование. М., 1968.
56. Сидоров А. А. История оформления русской книги. 2-е изд., испр. и доп. М., 1964.
57. Сидоров А. А. Книга и жизнь: сб. книговед. работ. М., 1972.
58. Смирнов Б. А. Художник о природе вещей. Л., 1970.
59. Тарабукин Н. М. Опыт теории живописи. М., 1923.
60. Тарабукин Н. М. Искусство дня. Что нужно знать,

- чтобы сделать плакат, лубок, рекламу, смонтировать книгу, газету, афишу, и какие возможности открывает фототехника. М., 1925.
61. *Телингатер С. Б., Каплан Л. Е.* Искусство акцидентного набора. М., 1965.
 62. *Телингатер С. Б.* Книжный парад в Сокольниках // Журналист. 1967. № 9.
 63. *Ушинский К. Д.* Избранные педагогические сочинения: В 2 т. М., 1954. Т. 2.
 64. *Фаворский В. А.* Лекции по теории графики / Запись А. П. Журова. 1930.
 65. *Фаворский В. А.* О графике, как об основе книжного искусства // Искусство книги. 1961. Вып. 2.
 66. *Фаворский В. А.* Как я оформлял «Рассказы о животных» Л. Толстого // *Фаворский В. А.* Рассказы художника-гравера. М., 1965.
 67. *Федоров А. В.* Язык и стиль художественного произведения. М.; Л., 1963.
 68. *Федоров-Давыдов А. А. Д. П. Штеренберг* // *Федоров-Давыдов А. А.* Русское советское искусство: Статьи и очерки. М., 1975.
 69. *Хазанова В.* Монументальная литература в городе // Синтез искусств и архитектура общественных зданий. М., 1974.
 70. *Халаминский Ю. Я.* Владимир Андреевич Фаворский. М., 1964.
 71. *Харджиев Н. И.* Эль Лисицкий — конструктор книги // Искусство книги. 1962. Вып. 3.
 72. *Хёрлберт А.* Сетка: Модульная система конструирования и производства газет, журналов и книг. М., 1984.
 73. *Хильми Г. Ф.* Поэзия науки. М., 1970.
 74. *Чижевский А. Л.* Земное эхо солнечных бурь. 2-е изд. М., 1976.
 75. *Чихольд Я.* Облик книги: Избр. ст. о книжном оформлении. М., 1980.
 76. *Шантыко Н. И.* Книга, художник, время. М., 1962.
 77. *Щелкунов М. И.* История, техника, искусство книгопечатания. М.; Л., 1926.
 78. *Ягодинский В. Н.* Ритм, ритм, ритм! Этюды хронобиологии. М., 1985.

**Ефим Борисович Адамов,
Борис Васильевич Валуенко,
Эраст Давыдович Кузнецов**

**КНИГА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРЕДМЕТ
Часть I**

Редактор Г. М. Голубенкова
Художественный редактор В. В. Ситников
Технический редактор А. З. Коган
Корректор Н. И. Скворцова
Ретушеры В. И. Игнатов, Е. А. Стогова

ИБ 1691

Сдано в набор 24.09.87.

Подписано к печати 29.07.88. А02050.

Формат 70×90/32. Бумага мелованная 115 г.

Гарнитура Таймс. Офсетная печать

Усл. печ. л. 14,04. Усл. кр.-отт. 31,74. Уч.-изд. л. 14,71

Тираж 6000. Изд. № 4571. Заказ № 4487.

Цена 3 р. 60 к.

Издательство «Книга»

Москва, 125047, ул. Горького, 50

Фотонабор выполнен ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» им. А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Госкомиздате СССР.

113054, Москва, Валовая, 28.

Отпечатано в Московской типографии № 5 Союзполиграфпрома при Госкомиздате СССР.

129243, Москва, ул. Мало-Московская, 21.

3 р. 60 к.

БИБЛИОТЕКА ОФОРМИТЕЛЯ КНИГ

КНИГА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРЕДМЕТ

ПРЕДЛАГАЕМАЯ ЧИТАТЕЛЮ
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ
СБОРНИКА «КНИГА КАК
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРЕДМЕТ»
ОСВЕЩАЕТ ПРОБЛЕМЫ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ НАБОРА,
ФАКТУРЫ И РИТМА В КНИГЕ.
ВО ВТОРУЮ ЧАСТЬ ВОЙДУТ ТРУДЫ,
ПОСВЯЩЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КОМПОЗИЦИИ КНИГИ,
ЕЕ АРХИТЕКТОНИКЕ, ЦВЕТУ,
ЭСТЕТИЧЕСКОМУ
ЗНАЧЕНИЮ ФОРМАТА.