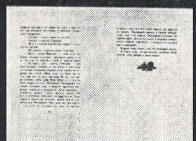
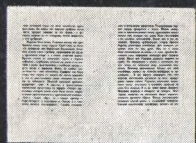
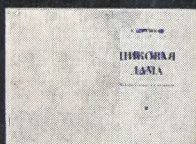


Е. Адамов

Ритмическая
структура
книги

Библиотека
оформителя
книги



**Библиотека
оформителя
книги**

Е. Адамов

Ритмическая
структура
книги

Издательство «Книга»
Москва 1974

Общественная редколлегия серии
«Библиотека оформителя книги»:

В. Я. Быкова
И. С. Жихарев
В. Н. Ляхов
А. Ф. Серебряков

СОДЕРЖАНИЕ	5
Понятие ритм. Ритм в книге	7
Природа ритма	7
Ритм в книге	12
Книжный текст: метр и ритм	16
Графика текста и смысл	17
Абзац — ритмический период	21
Акценты и паузы	25
Научный и художественный тексты	30
Книга в движении. Активно-динамический ритм	35
От страницы к странице	35
Разворот — метрическая еди- ница	37
Границы движения	43
Включение инородных стра- ниц	45
Членение книги	46
На пути — иллюстрации	48
Пассивно-динамический ритм	55
Ритм прямоугольника	56
Шрифтовая полоса	58
Ритм в слове и надписи	59
Ритм в иллюстрациях	63
Ритм на обложке, переплете, форзаце и титульном листе	69
Макет книги и ритмическая система	74
Ритм в издании «Пиковой да- мы»	75
Ритм и стандартизированное оформление	86
Использованная литература	93

Ритм в музыке и поэзии изучается глубоко и многосторонне. При этом его магическое действие во многом остается необъяснимым. Значительно меньше внимания уделяется ритму в изобразительном искусстве, хотя очень часто употребляют такие термины, как «временный ритм», «ритмичность», «ритмическая организованность».

Явления ритма в книге замечены давно, и некоторые аспекты его затрагивались теоретиками книжного искусства. Ритм — звучание книжной композиции и в то же время средство ее создания. Ритм ставит вехи в движении по книге, придавая ему тот или иной характер и темп. Он же средство эмоциональной окраски книжных форм и, следовательно, фактор воздействия на читателя в духе и стиле литературного произведения.

Анализ ритмической структуры книги — особый угол зрения на книжный организм. В книжных ритмах пересекаются или фокусируются такие важные категории композиции, как пропорциональность, масштабность, масса, цветность, контраст, симметрия, временная и пространственная протяженность. Ритмическая структура книги не столь локальна, как это может показаться на первый взгляд. Она охватывает многие закономерности, связанные с созданием художественной формы книги. Автор стремился показать значение и роль ритмических выражений книжных форм, описать основные средства и приемы ритмических построений, указать на ритмические ряды элементов и всей книги.

Структура книги — закономерное расположение и взаимосвязь всех ее элементов. Ритмическая структура эту закономерность выражает в конкретном издании. Пронизывая конструкцию и композицию книги, ритм помогает наиболее полно выявить ее содержание.

Природа ритма

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» [6] подчеркивается, что ритм исходит из органического существа человека. Автор цитирует исследователя медицинской музыки П. С. Шнайдера: «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.

Известно, что главный регулятор биологических ритмов у животных и человека — свет. Цикл световых измене-

ний 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 планет, чередованием времен года. 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. 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-рефлекторным 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. 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 [12].

В активно-динамическом ритме характер ритма во многом определяет продолжительность 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» [2].

Один из ранних советских исследователей теории живописи и прикладного искусства Н. 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 свобод-

1. Метрический и ритмический ряды
(схема)



ным выбором творца и придающего большой эстетический потенциал художественной выразительности произведения» [27].

Для сравнения на рис. 1 приведены метрический и ритмический ряды в графическом выражении. Характер схемы избран таким для того, чтобы приблизиться к главной теме книги: в схеме столбцы из горизонтальных линий могут условно обозначать 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. Моль 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 [21].

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 для воспринимающего — раздражитель особого рода. Он способствует заданному типу движения по фор-

ме, направляя его и придавая ему тот или иной темп. Он помогает легче отыскать связи между элементами формы. Он заставляет ощутить цельность художественной формы — монолитность, границы и субординацию ее элементов.

Каждый вид искусства в отношении ритма выступает со своими специфическими закономерностями, которые обусловлены только ему присущими художественными средствами.

Ритм в книге

Если рассматривать книгу как произведение искусства, как сложнейший 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 в активно-динамическом типе. Смена элементов книги, размещение ритмических ударов на тех или иных страницах и разворотах — все накладывается на метричность от конструкции.

Ритм в книге — форма организации ощущений, получаемых в процессе чтения. Эти ощущения приходят в динамике, в движении. Они связаны с воздействием на читателя как смысла текста, его логики, понятий, образов, так и формы связей всех элементов книги.

Ритмическая система книги познается не сразу. Сначала читатель встречает однородные сигналы и испытывает однородные ощущения в еще не определенной, не установленной последовательности. После нескольких одина-

ковых ощущений, полученных в закономерном чередовании известных мер времени и пространства книги в связи с ритмическими ударами, у читателя складывается представление (обобщенный образ) о характере ритма, и он приходит в состояние готовности встретиться с подобными явлениями и ощущениями 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 конфигурационного, масштабного, светотеневого, цветового, фактурного, «весового», пропорционального и других видов. Под акцентами следует понимать и контрастные отношения 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.

Проникнутая ритмом поэмы В. Маяковского предстает перед читателем книга художника Д. Бисти «Владимир Ильич Ленин» (рис. 2). Здесь художника в первую очередь вдохновляли стиль произведения и его образы. Напряжение между черным и белым, введение красного цвета в соседстве 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 на цветовых пятнах, иллюстрациях, шрифтовых композициях. Ритмический строй в целом создает эмоциональное звучание, присущее агитационно-пропагандистской

поэзии В. Маяковского и, в частности, поэме «Владимир Ильич Ленин».

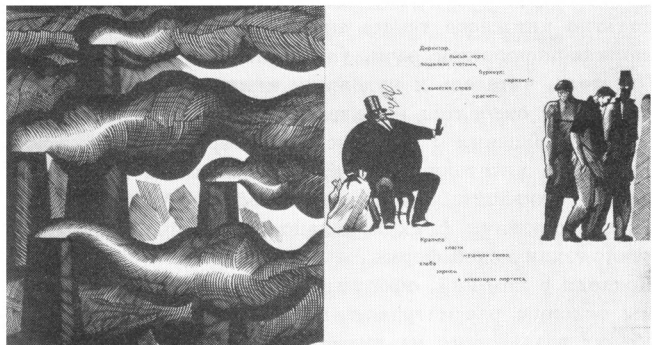
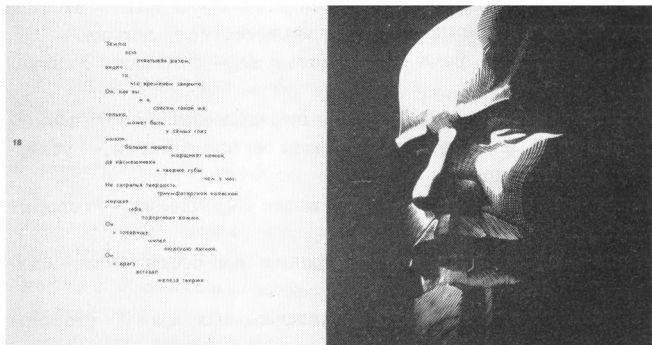
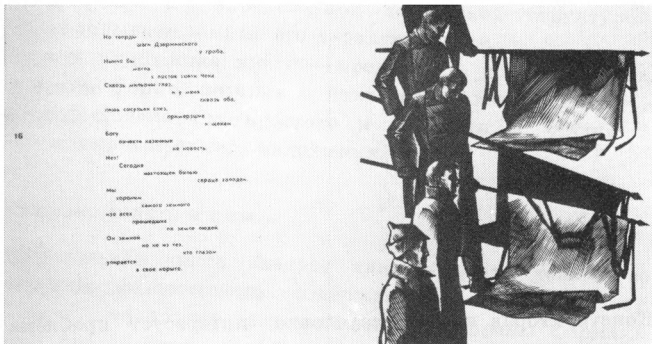
Чем больше однородных элементов входит в ритмический ряд, тем более отчетливо чувство ритма, вызываемое у читателя. Но излишне длинный ряд притупляет чувство ритма. Поэтому общая ритмическая система книги, суммирующая все ритмические ряды, кладет им предел, за которым может быть разрушено единство впечатления и цельность художественной формы.

*2. Развороты. В. Маяковский «Владимир Ильич Ленин». М., 1967.
Художник Д. Бисти*



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, к множеству частей книги, так и к общей ее форме.

Таким образом, ритмическая организация всей книги — слагаемое множества ритмических рядов, сложно переплетенных между собой и строго соподчиненных в функциональном, композиционном и конструктивном выражениях.



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 и материал в творческом акте, 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 осмыслении предмета изложения.

Графика текста и смысл

Художникам книги следует анализировать тексты 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 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 слов и всех слов фразы обособленно, а достаточно опереться на известные из опыта сочетания нескольких букв и слов, чтобы точно воспроизвести текст.

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 знаки-сигналы стали необходимы в письме и печатном тексте, чтобы показать интонационные нажимы и ослабления, паузы и иные приемы выразительности, которыми располагает устная речь. В книге мы видим группы букв, собранные в слова, строки, столбцы строк в системе письма и печати, выработанной человечеством в результате громадного исто-

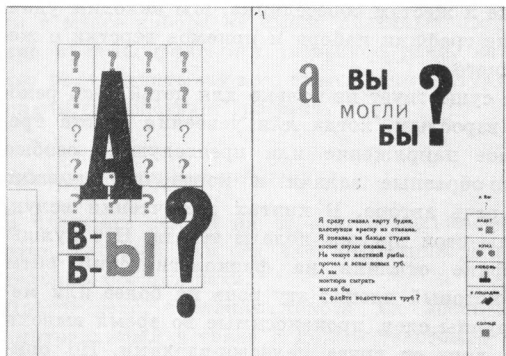
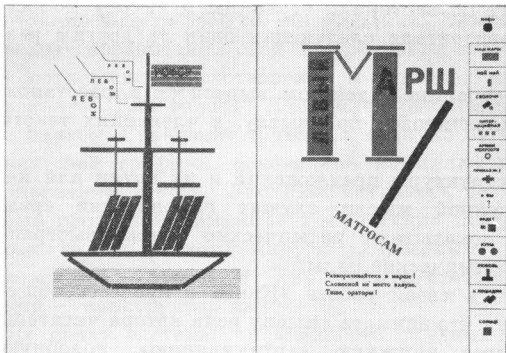
3. Развороты. В. Маяковский «Для голоса». Берлин, 1923. Макет и оформление Л. Лисицкого



рического опыта. Эта система учитывает необходимость, целесообразность и удобства 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



строки в ряду по вертикали страницы и высоту полосы в ряду по горизонтали следующих 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» [18] 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.

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 когда 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.

Книга В. Маяковского «Для голоса», оформленная Эль 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 (рис. 3). 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 по-

стоянно 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. Харджиев в статье «Эль Лисицкий — конструктор книги» [31].

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.

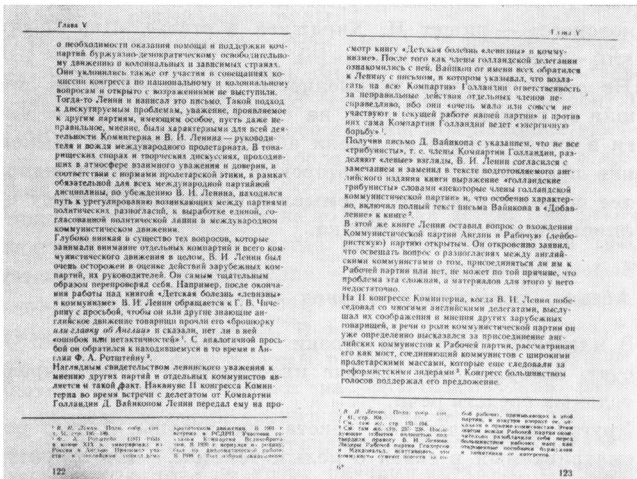
Другое дело, членение текста на абзацы. Абзац, рассматриваемый в связи с целым текстом, — это структурное единство, несущее относительно законченное высказывание. Такое определение мы взяли у лингвистов, которые рассматривают абзац с позиций логики речевого (текстового) общения. Лингвисты же утверждают, что с этих же позиций абзац характеризуется в интонационном отношении (после продолжительной паузы начало абзаца произносится с большей силой голоса), что дает ему «ритмомелодический» строй [26].

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» [34].

Абзацный отступ как пробел, пауза, организующая чтение, — элемент ритмического ряда, вытекающий из смысла текста.

Соподчинения различных частей текста, определенные

4. Разворот. А. Г. Колосков «Разработка В. И. Лениным принципов взаимоотношений между коммунистическими партиями». М., 1970. Художник Л. Кулагин



автором и выраженные системой рубрикации, характеризуют логическую структуру книги. Рубрики (заголовки или заменяющие их пробелы и графические знаки) в зависимости от характера их связей, которые устанавливаются по степени значимости, как правило, различны и приводятся в строгой порядке 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, 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

Страница. Л. Зенкевич и др. «Дары моря». М., 1968. Художники Л. Кулагин, Ю. Курбатов, А. Троянker и др.



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 неодинаково. Абзацы, быстро сменяющие

друг друга, подсказывают частые интонационные нажимы. Абзацы крупные, в которых главная мысль нюансируется, разрезают 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-х годах, да и в наши дни, 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. Пример тому — набор этой книги. Здесь только концевые строки служат сигналом завершения одного абзаца и начала следующего. При сохранении правой вертикальной границы набора и при наличии коротких концевых строк восприятие абзацев вполне удовлетворительно.

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 рис. 4 слева мы видим «стиховой набор», расчлененный на шесть абзацев при помощи коротких концевых строк.

Справа — на полосе с двухколонным набором оформителям книги пришлось прибегнуть к иному средству выражения абзацев, взятому из далекого прошлого книги — использованию специальных знаков. На репродуцируемой нами полосе знаки, заменяющие абзацный отступ, делят текст на тринадцать абзацев. На наш взгляд, набор без абзацных отступов в указанных на рис. 4 примерах теряет интонационно-ритмическую выразительность.

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. Равномерность между словных пробелов — одно из условий удобочитаемости, так как она создает ритм в чередовании печатных элементов.

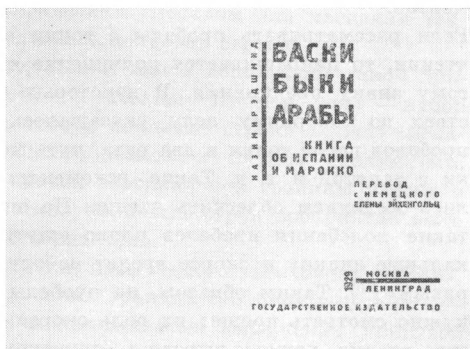
Если рассматривать пробелы с точки зрения пауз при чтении, то напрашивается подчинение их тому или другому знаку препинания. В некоторых старых руководствах по наборному делу указывалось на увеличение пробелов после точки в два раза, чуть меньше после точки с запятой и т. д. Такие рекомендации мотивировались желанием облегчить чтение. Но опыт показал, что такие колебания пробелов плохо ощутимы как «музыкальные знаки» и скорее вредят набору, делая его «дырявым» [10]. Таким образом, на пробелы между словами нужно смотреть проще: их роль скорее обеспечить удобство чтения, нежели выразить структуру и смысл авторского текста.

Значительно более удобны и в практике полностью оправдали себя приемы акцентировки: набор в разрядку, полужирным или курсивным шрифтом, повышение или понижение кегля шрифта, чтобы 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

5. Развороты. Казимир Эдшмид «Баски. Быки. Арабы». М.—Л., 1929. Макет и оформление Ф. Тагирова



заметы, 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 продемонстрировать, что получается, когда конструктор книги превышает свои полномочия, становится навязчив, не проявляет должного такта по отношению к автору и читателю.

В книге Казимира Эдшмида «Баски. Быки. Арабы» верстка и акцентировки текста, предложенные Ф. Тагировым, на наш взгляд, излишне активны (рис. 5). 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?

6. Разворот. Э. Ионеско «Лысая певица». Париж, 1964




Второй пример — из практики французского книгоиздательства. Это оформление пьесы Э. Ионеско «Лысая певица» (рис. 6). Оставив в стороне декоративно-иллюстрационную ее 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 гротеск, 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 лишняя развития идея.


Передача графическими средствами всех нюансов интонации, акцентов, пауз, ускорений и замедлений, «члено-


NOMMÉE ELLE AUSSI MARIE, DONT LE FRÈRE S'ÉTAIT MARIE
 À UNE AUTRE MARIE TOUJOURS INSTITUTRICE BLONDE


 Puisqu'elle est blonde elle ne peut être que Marie


ET DONT LE PÈRE AVAIT ÉTÉ ÉLEVÉ AU CANADA PAR UNE VIEILLE
 FEMME QUI ÉTAIT LA NIECE D'UN CURÉ DONT LA GRAND-MÈRE
 ATTRAPAIT PARFOIS EN HIVER COMME TOUT LE MONDE UN

RHUME

 Curieuse histoire Presque incroyable

 Quand on s'enrhume il faut prendre
des rubans

 C'est une précaution inutile mais absolument nécessaire

 Excusez-moi Monsieur le Capitaine
je n'ai pas très bien compris votre
histoire À la fin quand on arrive à la
grand-mère du prêtre on s'empêtré

раздельных» 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 придают ему и 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 стиль иногда сопровождается «эмоциональным аккомпанементом», ассоциирующимся с прямой информацией. «Эмоциональный аккомпанемент необходим для передачи таких оттенков информации, которые чисто логическими средствами непередаваемы. 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» [33].

Специалисты указывают и на «тональность» научного произведения. Если специфический стиль присущ всем видам научных произведений, то гамма манер повествования от спокойного и делового до взволнованно-полемиического и эмоционально-чувственного колеблется в отдельных видах.

Иллюстрационный материал в научной литературе по своему содержанию носит познавательный характер и либо дополняет в наглядности текст, либо сам служит основой и поясняется и дополняется текстом. Формы иллюстрационного материала здесь находятся в широком диапазоне: от натурально точных до абстрактно-знако-

вых. Это технические рисунки, фотографии, диаграммы, схемы и чертежи.

Особенности целей, содержания и форм текста и иллюстраций в научных изданиях, то есть всего материала, 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.

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 перестанет быть художественной. Утилитарность формы, как нам известно, не враг ее художественности. Напротив, ритмическая система, построенная на утилитарности по законам гармонии, соразмерности и сообразности, сделает книгу художественной.

Все то, что в научной книге является дополнительным, например названный уже нами «эмоциональный аккомпанемент», не имеет решающего значения в поисках ритмической организации.

Текст художественной литературы, или художественный текст, рассчитан на эмоционально-чувственное восприятие. Он — носитель художественных образов, и образность — его специфика.

Художественный текст охарактеризовать так, как научный, невозможно. В зависимости от целей, которые ставит перед собой писатель, такой текст может включать элементы всех функциональных стилей общенародного 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 литературы и искусства античности, Возрождения и классики близкого к нам времени, 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 [29].

Современные мастера иллюстрации не мыслят работы над книгой вне поисков стилистического соответствия текста и изображений. «Чем же оно достигается? — спрашивает В. Горяев и отвечает: — Главным образом изображением отношений героя и среды. Художник должен ощущать и передавать в иллюстрациях их столкновение, напряженное единоборство» [13]. Об организации движения по литературному произведению, о создании ритма этого движения в связи со стилем рассказывает он, делаясь опытом своей работы: «Для романа „Идиот“ Ф. Достоевского я умышленно делал странич-

ные 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 полполосы или даже в одну треть не мешают читателю следить за стремительным развертыванием сюжета» [13].

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. Следовательно, специфика ритмических выражений в книге и ощущений читателя в художественной литературе находится в эмоционально-чувственном характере ритмов.

Литературные произведения композиционны. Приступая к работе над книгой, художник не может не изучить характерные особенности ее композиции. Если рассматривать ритм как организатор 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 отметить в ритмическом строении 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 выберет статичные портретные изображения, крупные по формату, а для концентрированного времени — покажет действие, сюжетные кульминации, а кое-что даст 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 ее качеств. Задача художника книги — настроиться на этот ритм, предложенный автором произведения, и откликнуться на него в графике, конструкции, образной системе книги.

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.

«Феноменом ритма,— писал А. Белый,— является переданная взволнованная интонация» [2].

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 по касательной.

К стихотворным произведениям художник подходит принципиально так же, как и к прозаическим. Правда, нельзя сбросить со счетов ритмически организованный текст, не проникнуться характером ритма автора. 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. Иначе соблазн раствориться в средствах языка, подменить или подпереть их графическими средствами может увести художника далеко в сторону.

От страницы к странице

У В. А. Фаворского в статье «О графике, как об 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» [28].

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 за-

грязнения 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 книге, имевшей нынешнюю конструкцию, этот переход не был столь резким, как сейчас. Он имел большую плавность 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». 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 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

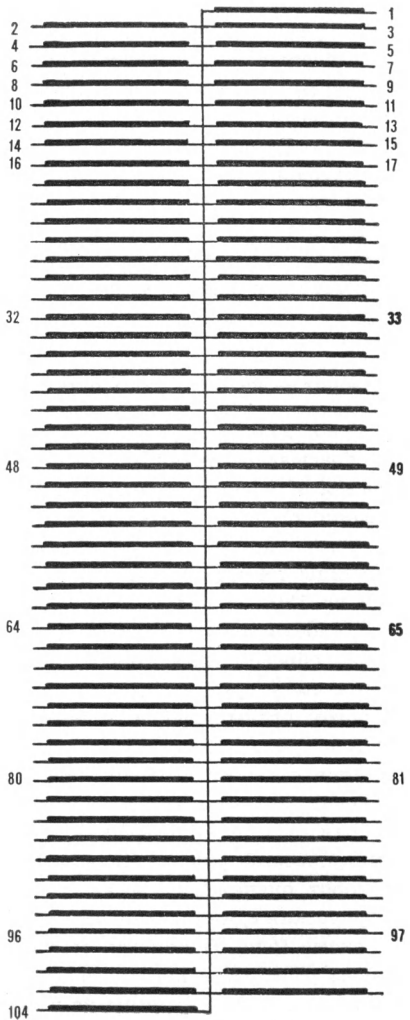
Нередко, взяв книгу в левую руку, мы быстро, веером перебрасываем страницы, знакомясь с ее объемом, насыщением и общим характером. При чтении это перебрасывание страниц справа налево происходит медленнее. Но и то и другое говорит нам о главном: все книжные страницы имеют общую ось вращения, оно осуществляется 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, вытекающий из конструкции книги. Разворот оценивается нами в этом ряду как основная метрическая единица книги.

На схеме (рис. 7) показан метрический ряд, образованный из разворотов книжного блока в 104 страницы. Первая и последняя страницы не имеют пары, так как блок

7. Метричность разворотов книги (схема)



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.

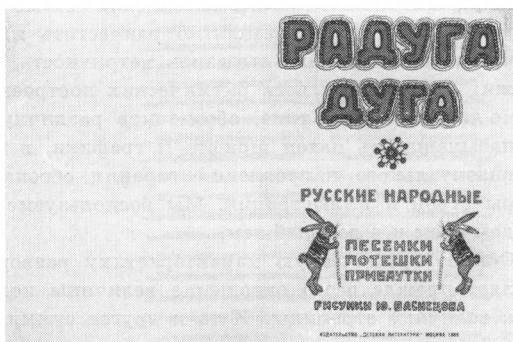
Здесь уместно вновь сослаться на Владимира Андреевича Фаворского.

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» [29].

Все сказанное о графической характеристике разворота выражается пассивно-динамическим 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» художник Ю. Васнецов предложил такую композицию текстов и иллюстраций, в которой все развороты решаются однотипно: слева в декоративном оформлении помещены

8. Развороты. «Радуга дуга». М., 1969.
Художник Ю. Васнецов

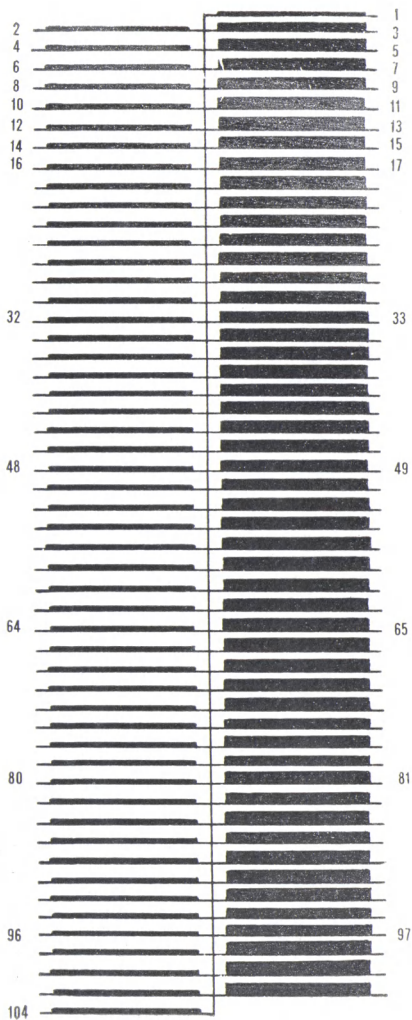


тексты, справа всю страницу занимают иллюстрации (рис. 8).

Схематически это показано на рис. 9. На схеме, кроме метрического ряда разворотов, обозначенного тонкими горизонтальными линиями, и метричности текстовых страниц, мы видим метрический ряд ударов, созданный полосными иллюстрациями.

И если каждый в отдельности разворот этой книжки представляет собой композицию, разрешенную ритмически, то все ее строение в активно-динамическом виде метрическое.

9. Метричность разворотов книги и метричность ряда иллюстраций (схема)



Итак, разворот, обращенный наружу (ко всей книге), — единица ее метрического ряда, во внутрь — 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, нежели непрерывное, плавное движение по блоку внутри.

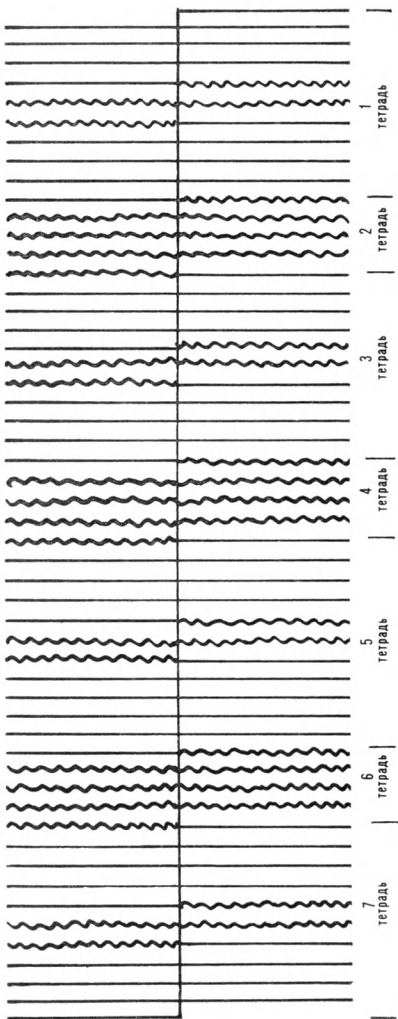
Начало всякого восприятия всегда связано с более активной работой сознания и порождает аналитический ход мыслей, конец связан с синтезированием полученных впечатлений. Следовательно, размеренность движения по блоку внутри книги определенным образом ограничивается, замыкается в скобки разных «фигур».

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. Эти границы составляют свой ритмический ряд по графическим и иным сигналам.

10. В книжный блок включены инородные страницы (схема)



Включение инородных страниц

Еще в конструкции книжного блока монотонность движения может быть нарушена. Это происходит при внесении в блок вклеек, вкладок, накидок — страниц, напечатанных на более плотной, лощеной или мелованной бумаге, которая употребляется для прихотливой цветной или тонкой растровой печати. Иная масса страницы, иные осязания ее, иное сопротивление при вращении — и монотонность нарушена, возникают задержки, читатель испытывает толчки, руки сталкиваются с разнородностями, и в сознании отражаются новые ощущения, 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.

Существуют и такие книги, где в общую массу включены страницы, наоборот, 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 конструктивными изменениями. Вклейка или страница в блоке, имеющая больший формат, нежели все страницы, и подогнутая во внутрь 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 равномерного 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 один из несложных ритмических рядов книги.

На рис. 10 приведен один из вариантов такого ряда. Волнистой линией обозначены инородные страницы, включенные в блок как четырехстраничные вклады 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 сыграют сюжетные моменты. Накидки, вклады, 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.

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 вызвать, 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 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 и конструкторов книг, так как они легко находят возможности в композиции книги придать им равное значение или соответственно соподчинить 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 составляют первичный образ 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 [8].

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 часто 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, ставшими 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 и временем.

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 к ряду иллюстраций и тексту говорит о степени важности рисунка, схемы, чертежа в данном тексте. Маневрируя размерами иллюстраций, мы имеем возможность создавать 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. Ил-

люстрации, 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).

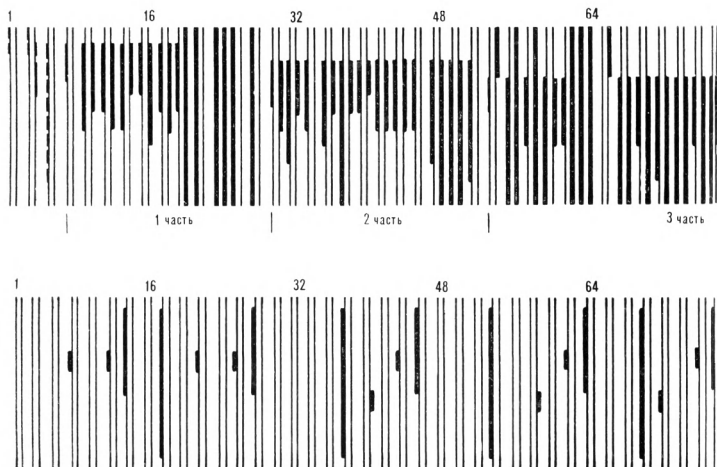
По схеме (рис. 11, вверху) можно проследить одну из главных сторон системы размещения иллюстраций в шестом выпуске сборника «Искусство книги». Эта схема построена несколько иначе, чем схемы, приведенные прежде. Здесь мы смотрим на книжные страницы как бы сбоку, со стороны среза блока по высоте. Лицевая и обратная стороны страницы даны отдельными линиями, сближенными в пару. Для разворотов в схеме избраны более широкие интервалы. Страницы чистые или с текстом без иллюстраций изображены тонкими вертикальными линиями. Иллюстрации и тексты, сильно выделенные — на авантитуле, титульном листе и шмуцтитлах, показаны более толстыми линиями.

«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 шмуцтитлам (страницы 7, 29, 53, 95, 119, 129, 137 на схеме) и для размещения заголовков на началь-

ных 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 (рис. 12), построенные динамично с ярко выраженной диагональю, задают



тон и в то же время отражают построение всего сборника.

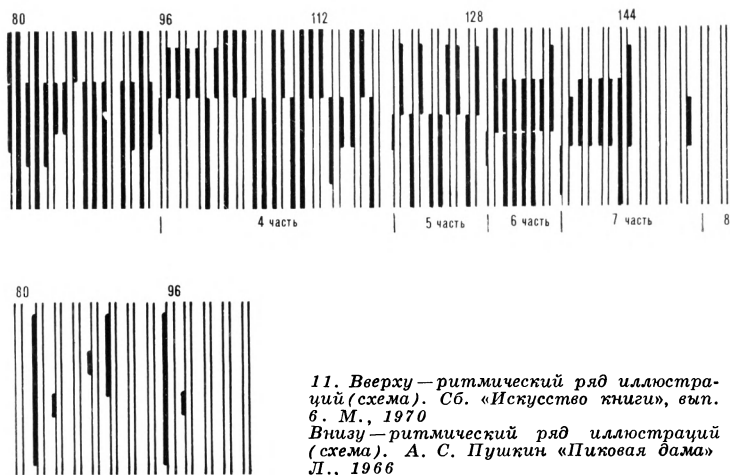
На нашей схеме мы видим диагональный, ступенчатый ход границ композиционных построений по всем разделам.

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 насыщен-

ного 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 иллюстра-



11. Вверху — ритмический ряд иллюстраций (схема). Сб. «Искусство книги», вып. 6. М., 1970

Внизу — ритмический ряд иллюстраций (схема). А. С. Пушкин «Школьная ваза» Л., 1966

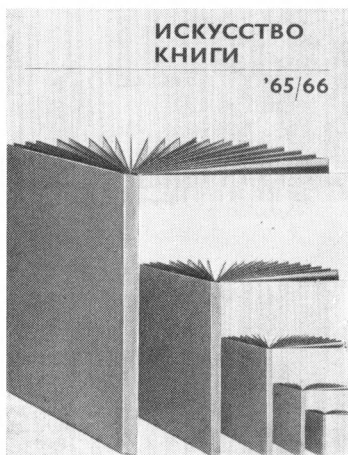
циях и заметное скольжение по диагонали сверху вниз от начала книги к концу (в поразворотном размещении иллюстраций также использован диагональный принцип).

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 (рис. 11, внизу). В ней прослежен ритм иллюст-

раций в издании «Пиковой дамы» А. С. Пушкина (1966 г.). В этой книге заметны ясность и простота ритмического ряда. Его особенность — в чередовании масс иллюстраций и легко фиксируемом распорядке следования ударов и интервалов — темпе ритма.

12. *Переплет. Сб. «Искусство книги», вып. 6. М., 1970. Художники М. Жуков и А. Троянгер*



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 неплохое средство сосредоточить внимание читателя на иллюстрации.

Мы можем отметить несколько моментов, когда изменения в движении по книге носят резкий характер. Доста-

точно вспомнить такие, как посылка читателя на страницы, предшествующие читаемой части текста или следующие за ним, отсылка к иллюстрации или примечаниям, указания в оглавлении на различные части книги, которые легко найти, перебрасывая ряд страниц

Полоса. «Содержание». Сб. «Искусство книги», вып. 6. М., 1970. Художники М. Жуков и А. Троянker

СОДЕРЖАНИЕ	
СТАТЬИ	
1	М. Жуков ОБЩЕЕ ВВЕДЕНИЕ «Искусство книги» «Искусство книги» «Искусство книги» «Искусство книги»
2	М. Жуков О КНИГАХ О КНИГАХ О КНИГАХ О КНИГАХ
3	М. Жуков МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ
4	М. Жуков ВЫСТАВКИ ВЫСТАВКИ ВЫСТАВКИ ВЫСТАВКИ
5	М. Жуков ЗАРУБЕЖНАЯ КНИГА ЗАРУБЕЖНАЯ КНИГА ЗАРУБЕЖНАЯ КНИГА
6	М. Жуков ИЗ ИСТОРИИ КНИЖКИ ИЗ ИСТОРИИ КНИЖКИ ИЗ ИСТОРИИ КНИЖКИ
7	М. Жуков ПРИЛОЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

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, интересующие факты, выводы и прочее, 3) углубленно изучить предмет изложения. Таким образом, чтение может быть беглым, вы-

борочным 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 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.

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, 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 соотношением 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 обложке, переплету, форзацу, титульному листу, шмуцтитулам, начальным и концевым полосам, рядовым текстовым страницам и разворотам, иллюстрациям и прочее.

Каждый книжный элемент своей специфической функцией и структурой, традиционными 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

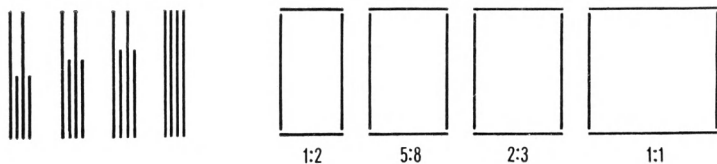
и форзац). В третьих — страница, текст и изображения (обложка, переплет, титульный лист, шмуцтитулы, начальные и конечные страницы с заставками и концовками).

Таким образом, рассмотрев поверхности, избираемые для построения композиций, шрифтовые компоновки и графику со стороны ритма, мы проанализируем пассивно-динамический ритм составных частей каждого книжного элемента.

Ритм прямоугольника

Все книжные элементы вписываются в прямоугольное поле формата страницы и разворота. Все композиционные решения в книге зависят от этого поля. Связано оно и с ритмом.

13. Ряд прямоугольников с различной пропорциональностью сторон



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 восприятия их как движение взгляда по внешним границам, то чередование направлений и величин сторон (длинная — короткая — длинная — короткая) вызовет ощущение ритма.

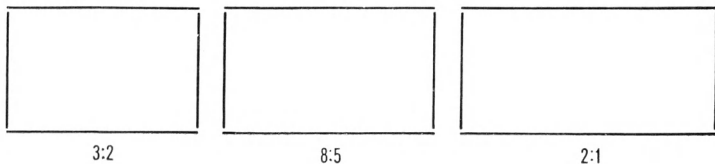
Помимо ритма в каждом прямоугольнике отчетливо выступает его гармония, то есть согласованность величин его сторон. Если в ритме мы фиксируем в основном качество движения (направление и темп его), то в гармо-

нии — количество (числовую или геометрическую закономерную выраженность). Гармония прямоугольника выступает в тесной связи, в полном взаимодействии с ритмом [12].

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 рис. 13 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 четким в восприятии, их углы умышленно не сомкнуты. Слева условно выражены последовательность и сила ритмических ударов, границы ритмических рядов в первых четырех прямоугольниках.

Где же острее 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. Квад-

рат 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.

Шрифтовая полоса

Заполненная шрифтом книжная страница в зависимости от избранной гарнитуры, кегля и интерлиньяжа в целом обладает определенной цветовой силой и зрительной тяжестью.

Тексты старых рукописных книг исполнялись переписчиками при помощи ширококонечных перьев. Такие перья по ходу письма оставляли то широкие, то узкие штрихи в зависимости от направления движения пера, которое 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 этих инструментов, оставляя только ему присущий след, оказывал влияние на пластику и ритмику букв и надписей.

Чередование тонких и широких штрихов в рукописных шрифтах и их пропорциональное строение перешли в рисунок шрифтов, отлитых из металла. Это чередование насыщенности в штрихах, направлений их по вертика-

ли, горизонтали, диагоналям или по дугам, а также общие контуры букв придают гарнитурам шрифтов специфический характер и разные ритмические качества.

Мы избрали для сравнения полосы набора, содержащие полууостав (1564 г.), литературную, елизаветинскую и школьную гарнитуры, а также латинский шрифт Альда Мануция (1499 г.). Сильное уменьшение, умышленно сделанное нами, затрудняет чтение текстов, но более ярко выявляет их общую графическую структуру (рис. 14). 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, полууостав, шрифт Альда Мануция). Все эти качества гарнитур шрифтов в каждом наборе по-своему придают общему пятну особую «фактуру».

Фактурное поле всего набора вступает в контакты с полем страницы, с графическими особенностями 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, обнаруживаемая в ритмически построенном шрифте, закономерно происходит от особенностей чтения текста грамотным человеком, который фиксирует не буквы, а целые слова или даже несколько слов.

14. Слева—полосы набора, выполненные шрифтом Альда Мануция и полууставом. Справа—литературная, школьная и елизаветинская гарнитуры.

POLIPHILLO INCOMINCIA IL SECONDO LIBRO DI LA SVA HYPPER OTOMACHIA. NEL QVALE POLILIA ET LVI DISERT ABONDI. IN QVALE MODO ET VARIO CASO NARRANO INTER CALARIAMEN. TEIL SVO INAMORAMENTO.

NARRA QVIVI LA DIVA POLIA LA NOBILE ET ANTIQVA ORIGINE SVA. ET COMO PER LI PREDECESSORIS VITRI VISIO FVE EDIFICATO. ET DICVELLA GENTE LELIA ORIVNDA. ET PER QVALE MODO DISAVEDVTA ET INSCIA DISCONCIAMENTE SE INAMOROE DI LELI. SVO DILECTO POLIPHILLO.

EMIE DEBILE VOCE TALE O GRA
noie & diue Nymph abfone perueniano &
monone alla noie benigno audito, quale
latenfica rancore del amante Etieho al litar
canto dela pianguale Philomela. Nondi
meno uolendo se cum tut gli mo exiti cona
del intelletto, & cum la mia paucula fuffie
na di fanfare alle uolte prauole pentione,
non rifato al puer. Lequale temota qualique hofantore cyle piu che
fi conguarerebbe altonde, dignamente meritaio piu ubertimo fluiio di
eloquencia, cum troppo piu rotunda eleganza, & cum piu exortata poli
tura di pronuntio, che in me per alcuno pafo non fitroua, di ciegliere
il fuo gratio lo affecto. Ma a uoi Celibe Nymph & adme aliquito, quan
tiche & confufa & incompramte fringulite: lato in qualche portuo
cua granbato affa. Quando uolontate, & diuota a gli defo uolte &
pollulato me preffato piu preffo cum lamno no mediceo prompto hu
mile patendo, che cum enocitate terfa, & ueniale eloquenti placido. La
prica diunque & ueterina geneologia, & profapia, & il fatale minamore
garrulando uolde. Onde gia offendo nel uolte uerogando comenuale
confpecto, & uerme fieri & ritona di eloquiti ad amia preffite, & di
uo ero di uoi O Nymph idole famulante di accedo cupidine. Et hano
to benigno & delectuale & facto fito, di finire aue & florigeri piramo
ni affano. lo acconciamente compulfa di affonere uo uenezabile uolo,
& tranquillo more de. done, & dunque auante di trouenuta date, o belliffi
me & beatiffime Nymph a questo mio blacitate & agli femelli & terro
geni, & paffibili Comati, fi aduete che in alchupa parte in uenitane
A



КНИЖНИ ПОСЛАНИЕ ПЛАТОНА

Павла въ сухъ, званъ апла. и
званъ въ славу бичи ежи иже при
беща проскенимн впамятихъ
и тахъ. ои е вимъ евишимъ
ше мни двѣва поплати, парти
и е мнъ инъ ежи вимѣ, подхъ
етина. и званиршиа митви хъ на хъ
га на шги. и мже при гмъ ба гдате нли
лапте впамяшани вѣры вѣла мѣсичи он
мниго, вни хъ ети нвы званн иѣ хъ
вѣ мъ ещна мъ врнамъ вѣдана мѣ мѣ ебъ
званъ вѣ мѣ. ба гдате ва мѣ мѣ мѣ
шѣ тащамашги не на хъ. при вѣо
и иви и хъ ба гдате мѣ мѣ мѣ мѣ мѣ
ва хъ мѣ вѣ вѣ ва мѣ вѣ вѣ мѣ мѣ
мѣ мѣ. вѣ вѣ та мѣ мѣ мѣ мѣ мѣ
жѣ дѣ мѣ мѣ и, вѣ вѣ вѣ вѣ вѣ мѣ мѣ.

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 короткой 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 орга-

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.

Ш к о л ь н а я 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.

Е л и з а в е т и н с к а я 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», «е», «э». Концевые штрихи букв «к» и «ж» вверху 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 «э» — 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 выступной 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», «б», «щ», «щ» — росчерков нет. Елизаветинская гарнитура имеет только светлый вариант и ограниченное число кеглей.

низовать 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 слога, 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, большой воздух в гласных и гласных окончаниях» [28].

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.

Заглавная (прописная), повышенная буква в отдельно стоящем слове или короткой надписи переносит наибольший графический акцент на начало слова, и здесь структура слова может вступить с ним 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 тра-

дицией 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, — суть многорядная 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 во внутрь, 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 [17]. (Под семантическим в иллюстрации мы понимаем отношение изображения к изображаемому, под синтаксическим — внутри-

15. Разворот с иллюстрацией и иллюстрация. «Избранная любовная лирика Ронсара». 1948. Художник А. Матисс



Doux cheveux, doux présent de ma douce Maîtresse.
Doux liens qui lient ma douce liberté.
Doux filets où je suis doucement arrêté.
Qui pourrez adoucir d'un Scythe la rudesse :

Cheveux, vous ressemblez à ceux de la Princesse.
Qui eurent pour leur gloire un Astre mérité.
Cheux dignes d'un Temple et d'immortalité.
Et d'être consacrés à Vénus la Déesse.

Je ne cesse, cheveux, pour mon mal apaiser,
De vous voir et toucher, baiser et rebaiser.
Vous parfumer de musc, d'ambre gris et de bismar.

Et de vos nœuds creper tout le col m'ensermer,
Afin que prisonnier je vous puisse assurer
Que les liens du col sont les liens de l'âme.



композиционные 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 анали-

за 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» (рис. 15). Художник сам соста-

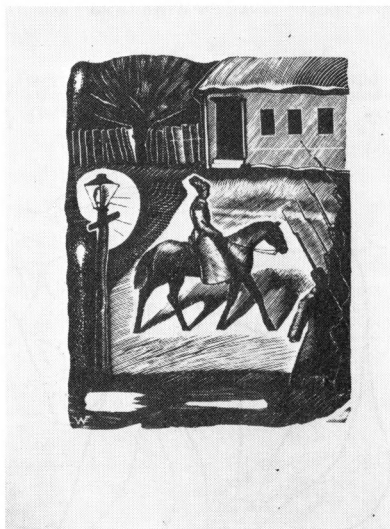


вил антологию произведений великого французского поэта эпохи Возрождения и исполнил к ней сто двадцать шесть иллюстраций. Его большая графическая серия, переплетаясь со строками стихов, органично вошла в книгу и представляет собой образец как тонкого проникновения в ренессансную поэзию, так и мудрого прочтения и современной трактовки поэтических строк далекого прошлого.

Матисса всегда занимали проблемы ясности, равновесия, гармонии, «музыкальности» и декоративности художественных форм. Его циклы иллюстраций, созданные к одиннадцати книгам в технике офорта, гравюр на лино-

леуме, литографии, рисунков карандашом, служат хорошим примером для анализа ритмических звучаний композиций.

*16. Фронтиспис и титульный лист.
С. Спасский «Новогодняя ночь». Л., 1932.
Художник В. Фаворский*



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 линией. Его линейный рисунок столь виртуозен, что прекрасно трактуется объемную и пространственную форму, передает свет и цвет при минимальных касаниях. Линии охватывают те или иные части изобразительной поверхности и заставляют их наполняться «весом», становятся массой, звучать цветом.

Особую выразительность рисункам Матисса придают динамика и напряженность линий. Последние бегут в разных направлениях в строгом отсчете от вертикали и го-



ризонтали изобразительной поверхности и своей упругостью, нажимами и ослаблениями, перетеканиями одной в другую и контрастами в формах 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 Сергея Спасского «Новогодняя ночь» (рис. 16).

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.

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 стороны 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 лошадь слева, телегу и лошадь 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 возникнет в связи с функциональной ролью каждого элемента.

Суперобложка, обложка, переплет выполняют защитные, информационные и рекламные функции. Их ритмическое выражение зависит от содержания всей книги, а также тенденций обобщения и лаконичности, иногда доходящих до знака.

Своеобразие этих 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 этой функции форзаца в конструировании книги подчеркивать не будет. Но поле форзаца должно быть увязано с соседствующими с ним лицевой стороной переплета и следующим за ним титульным листом: оно соответственно окрашивается, декорируется или, что очень редко, иллюстрируется (карты, схемы и другое).

В стиле оформления, 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 целом.

Отличается титульный лист и тем, как его воспринимает читатель. 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.

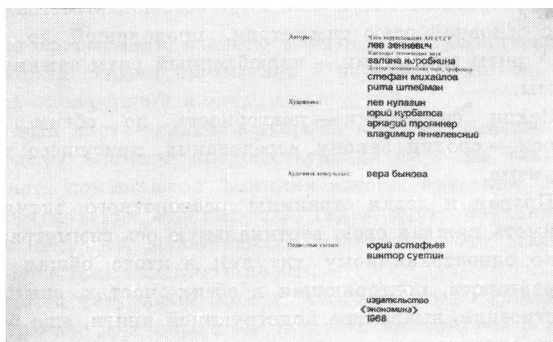
Правая и левая страницы разворотного титула могут иметь каждая свою вертикальную ось симметрии (подобно одностороннему титулу); в итоге общая площадь разворота, повторяющая в обеих частях симметричное строение, вызванное конструкцией книги, еще более четко организует композицию.

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, используя временную и пространственную протяжен-

ность, медленно и торжественно вводит читателя в книгу. Такие входы подобны широкой парадной лестнице дворца и, естественно, должны быть оправданы содержанием и структурой самой книги.

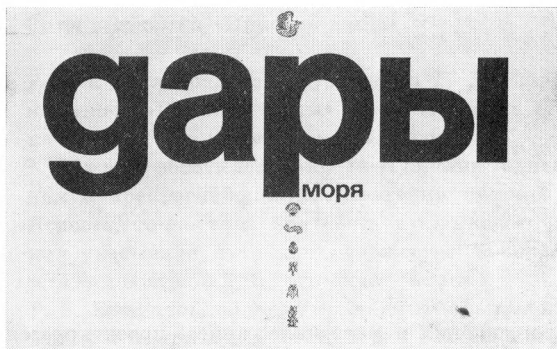
Многостраничный титульный лист был разработан для научно-популярной и частично инструктивной книги «Дары моря» — об обитателях моря и их использовании в пищу (рис. 17).

17. Многостраничный титульный лист. Л. Зенкевич и др. «Дары моря». М., 1968. Художники Л. Кулагин, Ю. Курбатов, А. Троянкер и др.



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.



содержание

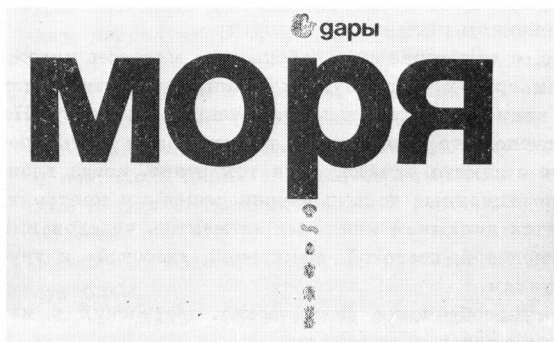
13	морская нагуста	49	трепанги	75	устрицы	101	... и груше
27	морской гребешок	57	нагельма рих	85	осьминоги	107	океан в банке
37	мигуш	67	креветки	93	вони и медвежата	121	для тех кто смотрит в норе

200 рецептов

ответа-гайте эти блюда

133 морской гребешок
151 креветки
163 мигуш

177 ндльмары
191 трепанги
205 морская нагуста



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 художника уточняются и корректируются, пока содержание книги не найдет наилучшее выражение в формах конструкции и 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.

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 г.) показательна для нашей темы во многом.

Художник обратился к прозе Пушкина, одному из ранних и прекраснейших произведений русской классики. Ясность, точность и краткость пушкинского повествования указывали пути для художественно-образных решений иллюстраций и строения макета.

Г. Д. Епифанов, обладая громадным опытом иллюстрирования и оформления книг, 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 (рис. 18). 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.

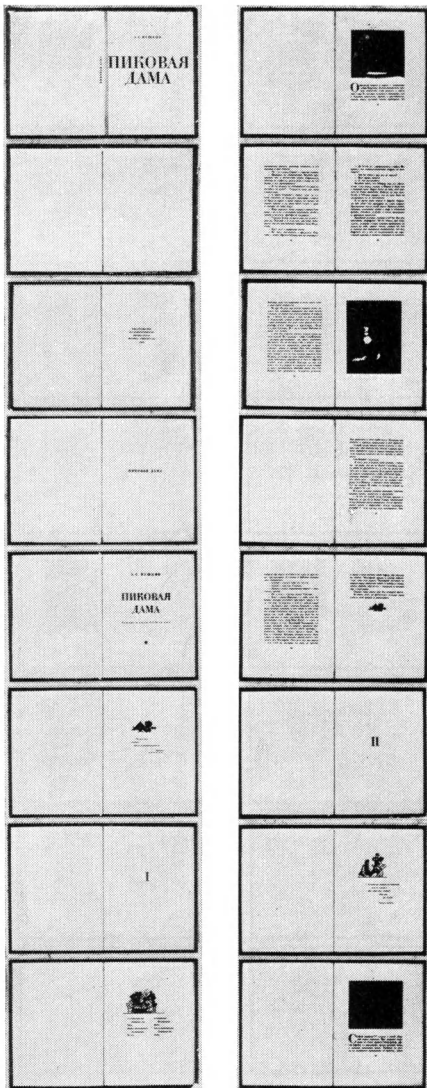
Рассматривая таблицу, мы отмечаем, как происходит смена разворотов и чем замечателен каждый из них. Мы

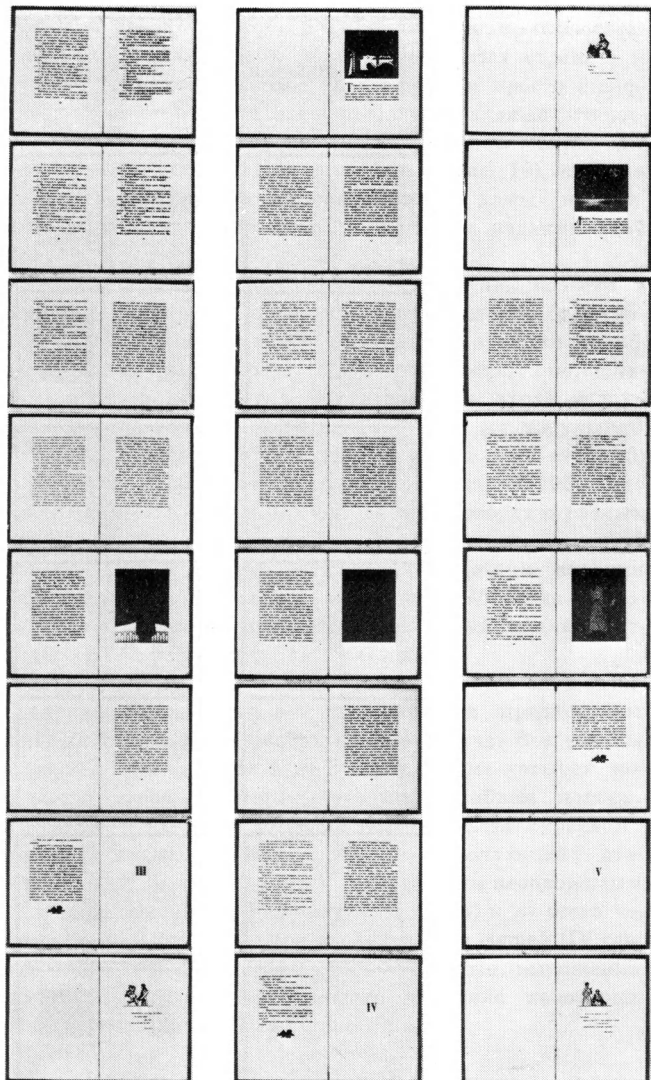
получаем представление о количестве и форме иллюстраций, месте иллюстраций, количестве чистых страниц и страниц шмуцтитульных, с эпиграфами и просто шрифтовых. Нам становятся ясны пропорциональные отношения графики и полей. Такие же наблюдения можно сделать, рассматривая и другую таблицу (рис. 19), которая воспроизводит пять разворотов «Пиковой дамы» из Полного собрания сочинений А. С. Пушкина издания 1957 года.

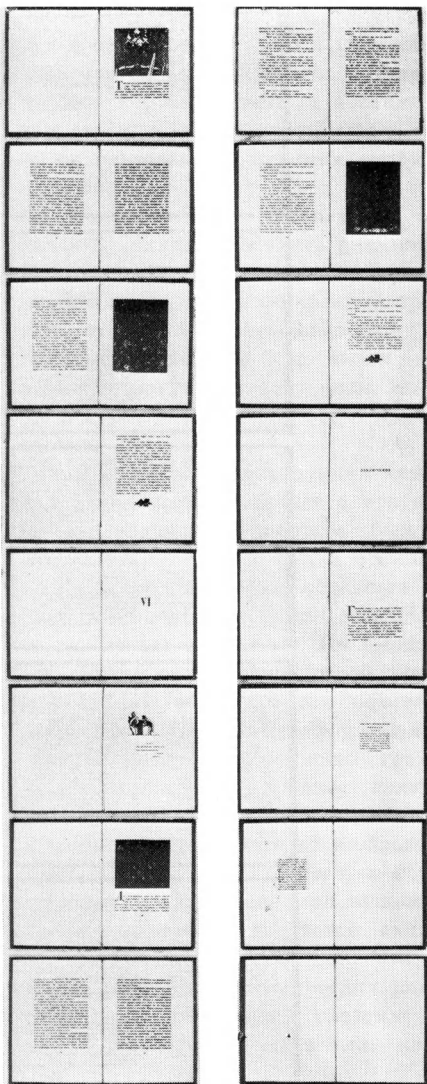
Сравнение приемов оформления первой главы повести в двух изданиях показывает, что в зависимости от функциональных задач каждого издания композиция приобретает различные формы. Торжественность, приподнятость тона, подчеркнутая медлительность входа и продвижения по книге в издании 1966 года (от титульного листа до концевой полосы первой главы — 19 страниц) и строгость, деловитость и простота в издании 1957 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 1957 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 от 2 до 8 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 удачном членении книги на семь частей шмуцтитулами, заставками и буквицами, в подборе хорошо заметных абзацных отступов и концовых строк, в выборе гарнитуры и кегля шрифта, в удачно использованных приемах акцентировок и выделений в наборе.

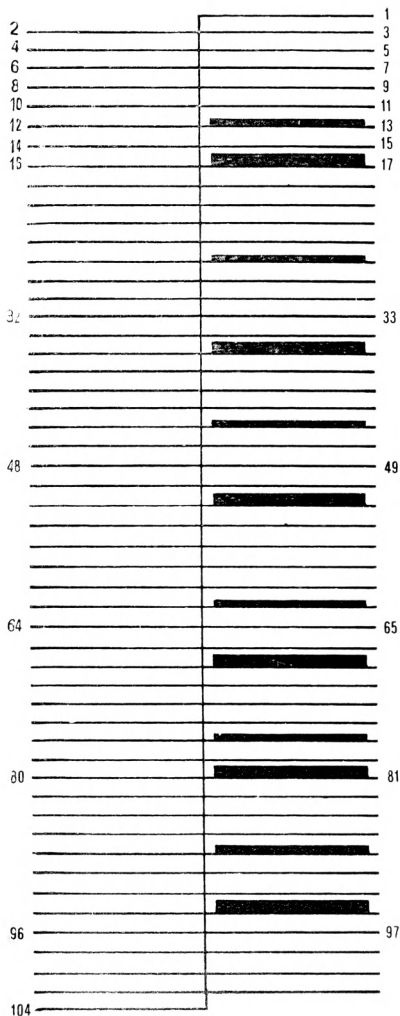
Из разделительных «ударов» на шмуцтитулах, заставках и буквицах сложились ритмические ряды по тексту. Абзацные отступы отражают меняющийся темп интонационных нажимов и ослаблений при чтении. Нельзя сказать, что возник ритмический ряд акцентировок автора, так как для него не было почвы — три курсивных 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. Епифанова, 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.

20. Ритмический ряд цветовых ударов
(схема). А. С. Пушкин «Пиковая дама».
Л., 1966



Мы уже ознакомились с ритмическим рядом иллюстраций к «Пиковой даме», когда провели сравнение его с рядом иллюстраций к изданию иного типа — сборнику «Искусство книги», вып. 6. Характеристика ряда на рис. 11, внизу дана по чередованию размеров иллюстраций, положению их на страницах по вертикали и по плотности ряда. Схема показывает три вида ритмических ударов и шесть их циклов — периодов.

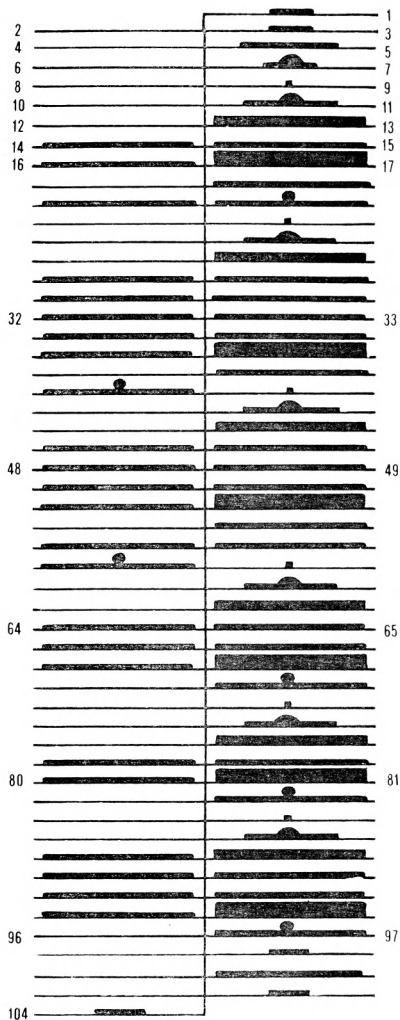
На рис. 20 приведен ритмический ряд цветových ударов. В книге преимущественно черно-белой, где и переплет имеет только черный цвет для надписи, даже приглушенный цвет, введенный в заставки и полосные иллюстрации, обретает значительность. На схеме сильно утолщенные линии обозначают наибольшую массу цвета (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.

Приводим 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 (рис. 21). 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 шмуцтител, страницу, несущую эпиграф, начальную полосу с заставкой, одну страничную иллюстрацию и концевую полосу с концов-

21. Ритмический строй издания (схема).
А. С. Пушкин «Пиковая дама». Л., 1966



кой. 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 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 шмуцтитულიной страницей находится чистая, другие — с разворота, где шмуцтитულიная 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 шмуцтитулы, 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. 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 стилю книги.

И все же не со всеми решениями художника можно согласиться. Вызывает некоторые сомнения предложенная художником Епифановым структура издания. Они отно-

сятся прежде всего к эпитафам. То, что эпитафы оторваны от текстов глав, вынесены на отдельные страницы (стр. 11, 25, 43, 61, 75, 87) и иллюстрированы, придало им слишком большую весомость.

Нельзя согласиться и со столь вольным расположением строк в эпитафах, которое дано в этом издании, когда не стихотворные тексты в общем эпитафе и в эпитафах ко II, III, IV, V и VI главам даны в стихотворной форме. Наконец, вызывает сомнение и правомерность такого иллюстрирования эпитафов: иллюстрации к эпитафам создают акцент неоправданно большой силы.

Понятно, что иное расположение эпитафов — у текста — вызвало бы изменения в решении начальных полос и в целом иную структуру книги. Поэтому наше частное замечание касается и общего решения. 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, породила своеобразную стандартизацию. В советской издательской деятельности, в кругах художников-конструкторов книг она получила наименование проектирования по модульной системе.

Стандартизированное оформление, при наличии указанных особенностей материалов книг, стало удобным для периодических изданий рекламно-информационного, каталожного, пропагандистского и других видов и некоторых серийных и несерийных изданий, так как хорошо сближает в принципиальном строении ряды книг, делает их удобными в использовании. Типографии с удовлетворением приняли такую стандартизацию, 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 иллюстра-

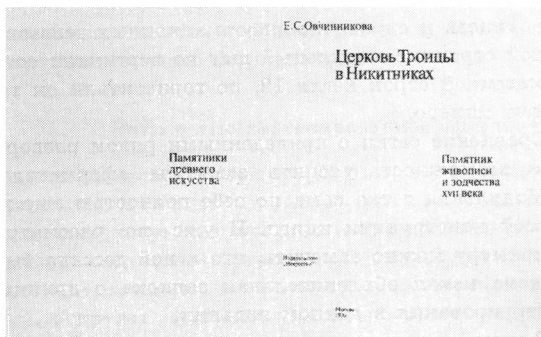
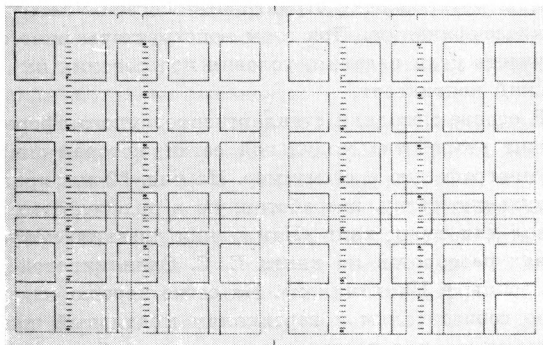
ций, установление структурных связей между ними, их классификацию. При этом конструкторы книг стараются учесть цели издания, условия пользования им, читательский контингент.

В основе методики стандартизированного оформления лежит разработка модульной сетки, которая опирается на типографскую систему мер. На рис. 22 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». На сетке хорошо виден равный по горизонталям и вертикалям модульный шаг, очерчены места для постановки иллюстраций, указаны границы двухколонного набора, размещения подрисовочных подписей и справочно-информационных текстов. На каждой странице модульный шаг по вертикали согласован с метрикой строк кегля 12, по горизонтали он также кратен цитеро.

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 построениями? Модульная сетка по своей природе метрична. Это метричность не линейного характера, не ряда, а площади, которая расчленена горизонтальными 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 об-



22. Модульная сетка, титульный лист и развороты. Е.С. Овчинникова «Церковь Троицы в Никитниках». М., 1970. Художники М. Жуков и А. Троянкер

разом, все композиции страниц и разворотов, созданные на основе модульной сетки, опираются на метричность изобразительной поверхности в умышленно подчеркнутom 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.

С.С. Сидорова, Е.А. Сидорова, Е.С. Сидорова-Сидорова

The Theory of the Tonal System in the Church of the Holy Trinity in Moscow

Содержание: Глава 1. Введение. Глава 2. Тональный строй. Глава 3. Тональный строй в церковной музыке. Глава 4. Заключение.

Рецензенты: А.А. Александров, С.В. Бондарь, А.К. Гаврилов, М.М. Гурьянова, и др.

Заказчик церкви московский гость Григорий Никитников

Возникновение Церкви... в Москве, в 1898 году по инициативе московского купца Григория Николаевича Никитникова...

В 1912 году... заказчик церкви московский гость Григорий Никитников...

Школа Троица в Ярославле

Школа Троица в Ярославле... проект архитектора А.А. Александрова...



Богородица-Покрова в Ярославле

Богородица-Покрова в Ярославле... проект архитектора А.А. Александрова...

Школа Троица в Ярославле

Школа Троица в Ярославле... проект архитектора А.А. Александрова...

Святой Георгий в Ярославле



Святой Георгий в Ярославле



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 компоновках. 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 прочее. 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 [35]. В статье, названной «Отсутствие произвола при определении пропорций книжной страницы и площади набора», 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, зависимости форматов книг и полос набора и на наблюдения психологов, утверждающих, что «человек легче воспринимает и находит более красивыми плоскости с четко выраженными геометрическими пропорциями», 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 расчленит поверхности страниц и разворотов, но и включит в единицы членений и некоторые суммы этих единиц четкие, ясные и определенные отношения сторон прямоугольников — границ в размещении всех структурных элементов содержания книги. В такой сетке, на наш взгляд, будет заложена ритмическая выразительность в пассивно-динамическом виде.

Сейчас 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, функционально оправданная, используется как инструмент для формальной игры, уже не считающейся с первоначальным замыслом. Сказанное можно подтвердить примером композиции титульного разворота, показанного на рис. 22. 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 давит схема.

Создание ритмических композиций на разворотах и особенно ритмических рядов по всей книге в условиях макетирования книги по модульной системе — проблема, которая не нашла еще полного разрешения.

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 рождается система связей, характер движения и эмоциональная окраска книги.

Мы рассмотрели, что такое ритмический удар, где сосредоточиваются 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 книг.

А что, как не ритмическая система, наиболее тонко придаст книге неповторимый характер и облик?

1. *Бельчиков И. Ф.* Техническое редактирование книг и журналов. М., 1968.
2. *Белый А.* Символизм. М., 1910.
3. *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.
4. *Большаков М. В., Гречихо Г. В., Шицгал А. Г.* Книжный шрифт. М., 1964.
5. Большая советская энциклопедия, ст. Ритм. Изд. 2-е.
6. *Бюхер К.* Работа и ритм. Спб., 1899; М., 1923.
7. *Виноградов В. В.* Теория художественной речи. М., 1971.
8. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа темпа и ритма. М., 1950.
9. *Гангнус А. А.* Ритмы нашего мира. М., 1971.
10. *Гессен Л. И.* Оформление книги. Л. (1928).
11. *Гессен Л. И.* Архитектура книги. М.—Л., 1931.
12. *Гинзбург М. Я.* Ритм в архитектуре. М., 1923.
13. *Горяев В. Н.* Как стать любимой? — «Лит. газ.», 1971, № 30.
14. *Данилова Н. А.* Природа и наше здоровье. М., 1971.
15. *Доблаев Л. П.* Логико-психологический анализ текста. Саратов, 1969.
16. *Доблаев Л. П.* Психологические основы работы над книгой. М., 1970.
17. *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения. М., 1970.
18. *Куфаев М. Н.* Книга в процессе общения. М., 1927.
19. *Ламцов И. В., Туркус М. А.* Элементы архитектурной формы. М.—Л., 1938.
20. *Ляхов В. Н.* Очерки теории искусства книги. М., 1971.

21. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
22. Пахомов В. В. Книжное искусство. М., 1961.
23. Рубакин Н. А. Как и с какой целью читать? Пб.— М., 1922.
24. Рубакин Н. А. Что такое библиологическая психология? Л., 1924.
25. Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. М.— Л., 1929.
26. Сенкевич М. П., Феллер М. Д. Литературное редактирование. М., 1968.
27. Тарабукин Н. М. Опыт теории живописи. М., 1923.
28. Фаворский В. А. О графике, как об основе книжного искусства.— В сб.: «Искусство книги», вып. 2. М., 1961.
29. Фаворский В. А. Лекции по теории графики. 1930. (Запись А. П. Журова).
30. Федоров А. В. Язык и стиль художественных произведений. М.— Л., 1963.
31. Харджиев Н. И. Эль Лисицкий — конструктор книги.— В сб.: «Искусство книги», вып. 3. М., 1962.
32. Халаминский Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский. М., 1964.
33. Хильми Г. Ф. Поэзия науки. М., 1970.
34. Чихольд Я. Значение традиции в типографском искусстве.— В сб.: «Искусство книги», вып. 6. М., 1970.
35. Чихольд Я. Отсутствие произвола при определении пропорций книжной страницы и площади набора.— «Типография», ГДР, 1966, № 3.

Адамов Ефим Борисович

**РИТМИЧЕСКАЯ
СТРУКТУРА
КНИГИ**

Редактор
Зоя Антипина

Художник
Игорь Жихарев

Художественный редактор
Людмила Макарова

Технический редактор
Алла Коган

Корректор
Алла Таранкова

A12785

Сдано в набор 5/VII 1973 г.

Подписано к печати 19/XII 1973 г.

Формат бумаги 75×90^{1/32}.

Мелованная

Усл. печ. л. 3,75

Уч.-изд. л. 4,02

Тираж 3000 экз.

Изд. № 958

Заказ № 583

Цена 66 коп.

Издательство «Книга»

Москва, К-9, ул. Неждановой, 8/10

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая Образцовая типография имени
А. А. Жданова Союзполиграфпрома при
Государственном комитете Совета Мини-
стров СССР по делам издательств, поли-
графии и книжной торговли
Москва, М-54, Валовая, 28

