С.И. Галкин, кандидат филологических наук, доцент кафедры техники газетного дела и средств коммуникации факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: galckin.stanislaw@yandex.ru

ОФОРМЛЕНИЕ КНИГИ: ОТ ИСКУССТВА ДО ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ

Автор исследует соотношение понятий "искусство книги", "оформление книги" и "типографика книги" и их использование в отношении тех или иных изданий.

Ключевые слова: *искусство книги, оформление книги, художественное конструирование, шрифт, иллюстрация.*

The author studies the ratio of such concepts as art of book, clearance of a book and typography of a book and their usage related different to editions.

Key words*: art of book, clearance of a book, art construction, font, illustration.*

Когда речь идет о книжном оформлении, можно встретить множество терминов. Это и графическое оформление [Кисин, 1946], и типографское искусство (типографика) [Брингхерст, 2006; Рудер, 1982; Феличи, 2005; Tschichold, 1928], искусство книги [Ляхов, 1978; Чихольд, 1980], художественное конструирование книги [Ляхов, 1975; Рывчин, 1980] и т.д.

Хотелось бы объяснить подобный набор развитием теории книжного оформления, авторскими пристрастиями, но... Скажем, понятие конструирования в книжном деле появилось еще в 20-е гг. XX в., поэтому временно́й аспект в качестве объяснения не совсем приемлем. И за объяснением наличия многих названий для одного и того же предмета исследования следует обратиться к давней проблеме: взаимосвязи формы и содержания.

Один из немногих философов, рассматривавших данную проблему на примере книжных изданий, был Гегель: "Мы находим также, однако, далее, что форма бывает равнодушной к содержанию и к его внешнему существованию, и это бывает именно потому, что явление вообще еще обременено внешностью. Возьмем, например, книгу: для ее содержания, конечно, безразлично, написана она или напечатана, переплетена она в картон или в кожу. Но это отнюдь не значит, что (если отвлечься от такой внешней и безразличной формы) само содержание книги бесформенно. Существует, разумеется, достаточно много книг, которые справедливо можно назвать бесформенными также и со стороны их содержания. Но здесь имеется в виду, однако, не отсутствие всякой формы, а лишь отсутствие *надлежащей* формы. Но эта надлежащая

форма так мало безразлична для содержания, что она, скорее, составляет само это содержание. Произведение искусства, которому недостает надлежащей формы, не есть именно поэтому подлинное, т.е. истинное, произведение искусства, и для художника как такового служит плохим оправданием, если говорят, что по своему содержанию его произведения хороши (или даже превосходны), но им недостает надлежащей формы. Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства" [Гегель, 1974, с. 299].

Как видим, Гегель вроде бы отрицает какие-то бы ни было связи между внешней формой (которая, по сути дела, и есть сфера деятельности как оформителя, так и дизайнера) и содержанием. И данное отрицание связано не с какими-либо идеалистическими или другими воззрениями философа, а зависит от точки зрения. Понятие "точки зрения" в исследовательскую филологическую среду ввел Б. Успенский [Успенский, 2000][1]. Определенный намек на "точку зрения", а может быть, подтверждение данного тезиса есть и у Гегеля: "Что же касается, далее, отношения между содержанием и формой в научной области, то мы для пояснения этого отношения должны напомнить о различии между философией и остальными науками. Конечный характер последних состоит вообще в том, что в них мышление как только формальная деятельность берет свое содержание извне как данное и что содержание в них не осознается как определенное изнутри мыслью, лежащей в его основании, что, следовательно, содержание и форма не вполне проникают друг в друга..." [Гегель, 1974, с. 299—300].

Иначе говоря, мы вправе идти не от содержания к форме, как это делает Гегель, а от формы к содержанию. И у нас существует не одна внешняя форма, а несколько (точнее, наверное, несколько ее уровней). При этом на каждом уровне или — если угодно — каждая внешняя форма связана с содержанием не только по вертикали (комплексы — через элементы; произведения, тексты — через комплексы), но и по горизонтали (характер шрифта в идеале должен соответствовать характеру содержания произведения, содержание (форма) комплекса должно вытекать из содержания текста и т.д.). И эти связи, и это соответствие достигаются через внутреннюю форму, сформированное содержание.

Исходя из этой точки зрения (наблюдение связей внешней формы через внутреннюю с содержанием) хотелось бы предложить несколько иную, нежели классическая [Техника и технология

[1] См. в указ. соч.: «"Точки зрения" в плане идеологии», «"Точки зрения" в плане психологии» и т.д.

СМИ..., 2007, с. 6][2], классификацию книжного оформления. Во-первых, есть книги, содержание которых представлено репродукциями картин. Это альбомы, каталоги выставок и т.п. Здесь содержание целиком зависит от формы. И такой вид оформления может быть назван художественным.

Далее идут немногочисленные книги, посвященные жизни художников. Это и "Далекое — близкое" И.Е. Репина, и "Ранний восход" Л. Кассиля, и "Жажда жизни" И. Стоуна. Без репродукций работ главного героя подобного произведения восприятие содержания затруднено, а иногда и невозможно. Наверное, такое оформление следует назвать художественно-сюжетным или художественно-тематическим.

Следующей разновидностью книжного оформления являются книги для детей, где содержание представлено иллюстрацией, а текст служит более полному выявлению содержания. Речь идет о книгах В. Сутеева, Е. Чарушина и др. Подобный вид можно назвать изобразительно-сюжетным.

И еще одну разновидность книжного оформления хотелось бы выделить. Речь идет о художниках, чьи иллюстрации в сознании читателей ассоциируются с определенными произведениями. Видя рисунки А. Агина, П. Боклевского, Д. Бисти, Г. Доре, Е. Кибрика, В. Фаворского, мы вспоминаем произведения Гоголя, Акутагавы Рюноске, Данте, Роллана, Бернса. Это уже художественно-сюжетный вид.

Все перечисленные мною разновидности книжного оформления относятся, безусловно, к искусству книги. "Искусство книги — единство видов художественной, творческой деятельности по задумыванию (проектированию), воплощению (художественному решению) и воспроизведению (полиграфическому тиражированию) книжного издания" [Книговедение, 1982, с. 216]. Здесь зашифрованы три основных формообразующих фактора печатных изданий: функциональный, эстетический и технологический. Наличие полиграфического производства вроде бы с необходимостью заставляет относить книгу к объектам дизайна, а не к каким-либо другим видам художественной деятельности. Но ведь и современная архитектура невозможна без промышленного производства, однако не оно главное в создании уникальных ценностей. Художественная промышленность относится к декоративно-прикладному искусству наряду с художественным ремеслом, деятельностью профессиональных художников и т.д.

---

[2] Основные виды внешнего оформления: шрифтовой, орнаментально-декоративный, предметно-тематический, сюжетно-тематический.

А вот книга (да и периодические издания) — промышленные изделия. Поэтому понятна мысль Я. Чихольда, что "современное полиграфическое оформление есть скорее наука, нежели искусство. Овладение ремеслом — непременное условие, но это еще не все, необходим и уверенный вкус, отличающий совершенный труд и опирающийся на ясное знание законов гармоничного оформления" [Чихольд, 1980, с. 11].

Кстати, приведенной выше цитатой начинается статья Я. Чихольда "Как глина в руках гончара...". В дальнейшем автор развивает свою мысль: "Хорошее оформление сегодня — это высокое логическое искусство, и ото всех прочих искусств оно отличается степенью логики, понятной даже неискушенному человеку" [там же, с. 15]. А заканчивается статья совершенно неожиданным пассажем: "Совершенное типографское искусство, несомненно, самое хрупкое из всех искусств... По трудности только резьба по камню приближается к совершенному типографскому искусству" [там же, с. 16]. Это сравнение типографского искусства с одной из разновидностей декоративно-прикладного искусства может вызвать недоумение, тем более что статья написана в 1948 г., если не принимать во внимание первые труды Я. Чихольда "Elementare Typographie" и "Die neue Typographie", вышедшие в 20-е гг. XX в. Подзаголовок второй книги — "Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende" — можно перевести как "Руководство для современных творцов (созидателей)" [Tschichold, 1928].

Содержание и основной мотив данного издания нетрудно понять, изучив иллюстрации к первой главе "Werden und Wesen der neuen Typographie", — репродукции картин К. Мане, П. Сезанна, П. Пикассо, В. Кандинского, К. Малевича, Л. Лисицкого, экспериментальные работы В. Татлина, Л. Лисицкого, А. Родченко, типографские работы Л. Лисицкого (журнал "Вещь", обложки к книгам В. Маяковского), Я. Чихольда и др.

Однако спустя 40 лет Я. Чихольд поймет, что "хорошее типографское оформление должно оставаться удобочитаемым даже через десять, пятьдесят и сто лет и не отталкивать от себя читателя" [Чихольд, 1980, с. 24]. Исходя из приведенного выше вывода Я. Чихольд критически оценивает кредо Новой типографии.

«В 1925 году в Германии возникла так называемая Новая типография. Ее сторонники потребовали радикальной простоты и отхода от центрированного набора. При этом они совершили две смысловые ошибки. Запутанность заурядной типографской формы они ставили в вину только видам шрифтов и полагали, что в гротесковом шрифте, не имеющем засечек, нашли целительное средство и даже шрифт нашего времени. И они считали "среднюю ось", которой, как известно, злоупотребляли, ненужной смири-

тельной рубашкой и стремились освободиться от нее за счет асимметрии» [там же, с. 25—26].

Я. Чихольд, отдав типографике полвека, после недолгого увлечения Новой типографией стал приверженцем классических традиций в книжном оформлении и последние тридцать лет отстаивал их в теории и на практике. Но увлечение идеями конструктивизма не прошло бесследно. В поздних работах великий художник книги всегда отдает дань техническим достижениям (“наборные машины оказывают благотворное влияние”, “проект должен быть пронизан духом полиграфии”). И мне кажется, Я. Чихольд после долгих размышлений на тему “или—или” пришел к следующему окончательному выводу: “Типография — искусство и наука в одно и то же время... Разумеется, типография самым тесным образом связана с техникой, но техника сама по себе никогда не превращается в искусство” [там же, с. 48][3].

По моему мнению, сказанное выше доказывает, что единственная разновидность художественной деятельности, где техника, технологический фактор играет такую же (а в конечном итоге даже бóльшую) роль, что и художник (эстетический фактор), — это оформление книги. И опять же Я. Чихольд, расставшись с некоторыми заблуждениями Новой типографии, не выплеснул вместе с водой ребенка: “Существуют работы, требующие бóльших, чем обычно, затрат при проектировании или исполнении или при том и другом. Однако такие работы бывают редко. Даже если час работы проектировщика обходится, быть может, дороже, чем часы работы наборщика, то три эскиза, даже очень точных, все же будут дешевле, чем три исполнения в наборе” [там же, с. 33][4].

Данный отрывок свидетельствует о том, что художественное проектирование печатных изданий — дизайн — Я. Чихольд справедливо относил к типографскому оформлению (типографике). Интересен и еще один аспект, касающийся типографии в самом широком смысле слова. В некоторых учебных пособиях, посвященных технике СМИ, довольно много внимания уделяется предтечам того или иного вида печати. Мне кажется, о них следует говорить исключительно для объяснения принципа получения формы того или иного вида печати. Что же касается глубинного понимания типографского оформления, то здесь надо руководствоваться следующими словами Я. Чихольда: “...прежде всего

---

[3] Кстати, слово “типография” здесь означает “типографика”. Для сравнения возьмем названия двух современных книг о дизайне: Р. Брингхерст “Основы стиля в типографике” и Дж. Феличи “Типографика: шрифт, верстка, дизайн”. Если у Р. Брингхерста в оригинале “typographic”, то у Дж. Феличи — “typographie”.

[4] Между прочим, три проекта и дешевле, и требуют меньших временны́х затрат, нежели три исполнения набора и верстки.

проект должен быть пронизан духом полиграфии, не быть рассчитан на то, чтобы достигнуть эффекта с помощью других графических техник, например литографии или рисунка, либо превзойти их. Типографское оформление это самостоятельное искусство" [там же].

Итак, книга является объектом дизайна, потому что она промышленное изделие. Однако в нашем случае надо сделать оговорку, что книжное издание тогда и только в этом случае становится продуктом дизайна, когда данную книгу изготавливают, печатают в типографии. Оговорка необходима хотя бы потому, что рукописная книга появилась намного раньше печатной и обрела ту форму, которая затем в основных чертах повторялась в печатных изданиях. Передо мной три книги прошлых веков: рукописная "Каноны" (на "словенском" — старославянском), печатная "Собрание краткия науки о артикулах веры" (московская типография — на старославянском) и отпечатанное в Санкт-Петербурге "Учебное руководство по Закону Божию" (на русском, приложение — на церковно-славянском). Первые две имеют формат 70×90/32, третья — 75×100/32.

К сожалению, неизвестно, кто и каким образом создавал "Каноны": титульный лист (точнее — первая страница) отсутствует. Хотя, возможно, даже если бы они и сохранились, переписчик (или переписчики, судя по почерку) мог остаться в безвестности, так как отдельные части книги отделяются чистыми страницами. Разделение на абзацы осуществляется с помощью красных строк в прямом значении этого слова: начало абзаца пишется красными чернилами. Начинаться он может в конце строки, в середине и очень редко — в начале. Абзацных отступов нет ни одного во всей книге. Кстати, и в "Собрании..." абзацы встречаются только в последней главе в виде укороченных концевых строк и обязательных красных (цветных) буквиц в начале каждого абзаца.

О том, что рукописные "Каноны" новодел, свидетельствует хотя бы тот факт, что слова в большинстве случаев отделены друг от друга пробелами и в них нет пропусков букв, характерных для старославянских книг. И опять же следует подчеркнуть, что неизвестно, с какой книги переписывался текст: с печатной или рукописной. Скажем, в предисловии к "Собранию..." написано: "по повелению государя царя и великого князя Алексея Михайловича всея России самодержца и по благословлению великого господина святейшего Иосифа, патриарха московского и всея России тиснением (выделено мною. — *С.Г.*) издается языком словенским в царствующем граде Москве..." Разумеется, речь идет о первоисточнике, который послужил основой издания XIX в.

Для нас важно установление факта взаимовлияния рукописных и печатных изданий. И внешняя форма “Канонов” неопровержимо свидетельствуют об этом. Отсутствие абзацных отступов и абзацев вообще как формально законченного комплекса первое тому доказательство. Напомню, что абзацы отмечаются красными строками, т.е. словами и словосочетаниями, написанными красными чернилами (в рукописной книге) и напечатанными красной краской в “Собрании”[5].

Следующее свидетельство, что рукопись “делали” книгой — формат издания: и “Каноны”, и “Собрание...” имеют классический формат 70×90/32. А с форматами набора дело обстоит несколько сложнее, так как и в первой, и во второй книге есть маргиналии[6]. Поэтому в “Собрании” текстовой набор сделан на 3 1/4 кв., в то время как полоса набора имеет ширину 4 1/2 кв. Высота ее 7 кв. Сравним с современными стандартами. Есть три варианта оформления полосы набора книг форматом 70×90/32. Первый вариант: 4 3/4 × 7 3/4 кв., второй — 4 1/2 × 7 1/2 кв., третий — 4 1/4 × 7 1/4 кв. Как видим, ширина набора взята из второго варианта, а длина — чуть меньше, чем в третьем.

Формат “Собрания...” выбран не случайно, так как книга издавалась “ради учения и ведения всем православным христианам, но пачеже детям учащимся”. Отсюда относительно короткие строки — 30 знаков, крупный шрифт — 14 п., 19 строк на полосе (без колонтитула и колонцифры). Идеальные (точнее — оптимальные) поля: корешковое — 9 мм, внешнее — 12 (30 до текста), верхнее — 18, нижнее — 24. Соотношение — 3:4, 6:8. Выбор оформителями книги средней ширины и наименьшей длины полосы набора не случаен: издание предназначено для многократного и долговременного пользования.

В “Канонах” (рукописной книге) строго выдерживались внутреннее — 13 (15) мм и внешнее — 15 мм поля. А вот верхнее и нижнее колебались от 13 (10) до 30 (20) мм[7]. Разумеется, подобное обстоятельство связано с форматом полос рукописи. Если ширина варьируется от 3 3/4 до 4 кв. (и иногда четверть квадрата прибавляют в связи с маргиналией), то высота полосы составляет от 6 1/2 кв. (наиболее характерная) до 9 кв. (так оформляются полосы с примечаниями).

---

[5] Кстати, на некоторых страницах произошло смещение формы с красной краской, что, конечно же, сразу бросается в глаза.

[6] Заметки на полях.

[7] В скобках указаны минимальные, редко встречающиеся величины. На нескольких полосах подряд нижнее поле занято примечаниями, которые представляют собой то ли сноску, то ли пропуск в тексте. Здесь под текстом оставлено не более 5 мм.

Полагаю, что графологи быстро бы распознали, сколько человек работало над рукописью. Мне же кажется — не менее четырех. Один обладал мелким (относительно, конечно) почти "каллиграфическим печатным" почерком. Он вписывал в строку свыше 20 знаков, на странице было 15—16 строк, т.е. шрифт равнялся примерно 20 п. (ну чем не Гутенберг!). И был переписчик или близорукий, или не умеющий писать мелко, который в строку помещал 15—16 знаков опять же в 15-строчной полосе.

И все же полагаю, не всякий читатель сразу поймет, что "Каноны" — рукописная книга. Это становится ясно после пятой страницы: новый писец — другой почерк. И разумеется, когда встречается первая буквица, расположенная в середине полосы, тут даже школьник угадает, что ее "рисовали" теми же чернилами и тот же человек, который писал окружающий инициал текст.

Мне показалось корректным сравнить "Собрание..." и "Каноны" в связи с тем, что обе книги рассчитаны на специалистов, т.е. людей, знающих церковнославянский язык и старославянскую азбуку. Как оказалось, сходство у этих изданий и в формате страниц, и в формате полос. Все это и еще ряд аспектов позволяет говорить, что существовали определенные стандарты (каноны) на подобные издания. И данных канонов (правил) придерживались издатели печатных книг и создатели рукописных.

Что же касается "Учебного руководства по Закону Божию", то его можно назвать классическим учебником для церковно-приходских школ. Он набран русским гражданским шрифтом (обыкновенная гарнитура). Формат полосы набора более емкий, более экономичный, нежели первый вариант советских книжных форматов, "требующих особо экономного решения". Сравним: 5 1/4 × 8 1/2 кв. ("Руководство") и 5 1/4 × 8 кв. (1-й вариант стандартов). Поля в "Руководстве" — 9 и 13, 6 и 15 мм. Кегль 13 п., 31 строка на полосе. В строке 45—48 знаков. Прекрасно читающийся текст, четкая печать, прекрасный безошибочный набор.

Следует заметить, что все три книги функциональны, демонстрируют классический шрифтовой вид внешнего оформления. Правда, на обложке "Руководства" есть орнаментальная рамка, но это единственный декоративный комплекс в книге. В "Собрании..." встречается несколько "украшенных буквиц большого размера" (это перефразированный Я. Чихольд). В "Канонах" некоторые переписчики пробовали делать украшения, орнаментированные буквицы, а один выделил словосочетание двумя полуовальными линейками. Но все эти детали подчеркивают шрифтовой характер оформления.

Функционален у рассматриваемых книг и формат. Понимаю, что "карманный" формат и старинные (действительно, уже ста-

ринные) книги кажутся чем-то несовместимым. Но посмотрим, что говорил сорок с небольшим лет назад по этому поводу Я. Чихольд:

“Среди старинных книг не встретишь противоречащих здравому смыслу форматов, которые так часто преподносят нам в качестве особых достижений книжного искусства. Старые библиофильские замызганные гиганты, подобные роскошным чудовищам нашего времени, хотя и изготовлялись иногда для королей, но были редчайшими исключениями. Осмысленные размеры старинных книг достойны подражания (выделено мною. — *С.Г.*)” [Чихольд, 1980, с. 44].

Хотелось бы отметить еще одно обстоятельство, о котором мы редко говорим с широкой аудиторией. Еще бы: речь идет о духовном — об искусстве книги, а тут какая-то материя — бумага. Однако первое, на что обращаешь внимание, листая “Собрание...” и “Каноны”, — бумага. Она очень плотная — примерно 140 г/м^2. И шероховатая. Признаюсь, я не знал, как это расценить. С одной стороны, бумага сразу уводила нас к “преданьям старины глубокой”, а с другой, — уж очень она похожа на оберточную бумагу. Разумеется, мои суждения об этих книгах — это измышления дилетанта-газетчика. Но вот что я обнаружил у Я. Чихольда:

«Старинные книги тех времен нам так же легко читать, как и нашим предкам, и легче многого, с чем мы встречаемся сегодня, невзирая на то, что не все эти старинные книги набраны так тщательно, как хотелось бы требовательному знатоку наших дней. Шероховатая бумага (выделено мною. — *С.Г.*) и нередко недостаточно хорошая печать отвлекают, однако, обманным образом от этих недостатков... Тому, как верно наборщик умел прежде обходиться со шрифтом и выключкой, учит каждая отдельная книга, вышедшая в свет ранее 1770 года. Понятия “любительского издания”, холеной книги тогда еще не существовало; качественный уровень был в общем и целом равномерен. Насколько легко сегодня встретить безобразную книгу (возьмите лишь первую попавшуюся), настолько же трудно разыскать действительно безобразную старинную книгу периода до 1770 год» [там же, с. 42].

Выше я писал, что книги XX в. для нас, жителей России, кажутся старинными. Если же подумать, то данный факт не “кажимость”, а действительность. Начиная с И. Федорова, создавшего типографию в России на сто лет позже И. Гутенберга, и кончая второй половиной XX в., когда в городских и районных типографиях только в 60-е гг. вместо ручного стали повсеместно применять линотипный набор: через 75 лет после изобретения линотипа. Таким образом, к 1770 г., по Я. Чихольду, следует прибавить сто лет, и мы

получим российский XIX в. со всеми его достоинствами и недостатками.

Теперь можно подвести промежуточные итоги. Что же такое искусство книги в понимании Я. Чихольда, если вести отсчет, начиная со старинных книг и кончая современными. Вырисовывается такая цепочка: искусство шрифта — проектирование — искусство набора — типографское искусство (типографика).

С одной стороны, вновь на первом месте словосочетаний слово "искусство", а с другой — речь идет вовсе не о таком же виде искусства, как живопись и т.п. "Читатель привыкает к определенному виду букв, эта привычка более прочная и менее поддается изменению, чем что-либо другое, — пишет Я. Чихольд. — Мы не можем изменять признаки ни у одной единственной буквы, не делая тем самым одновременно весь рисунок шрифта чужим и непривычным, а потому непригодным. Чем необычнее выглядит слово, которое мы уже миллионы раз видели и читали в знакомой нам форме, тем больше нас будет раздражать его новый вид. Все другое кажется нам странным и затрудняет чтение. Из этого мы можем заключить, что буква тем легче читается, чем меньше ее основные формы отличаются от уже употреблявшихся на протяжении многих поколений (выделено мною. — *С.Г.*)" [там же, с. 23—24].

Таково наиболее общее суждение Я. Чихольда о восприятии шрифта и возможностях его модернизации. Однако не меньшего внимания заслуживает оценка Я. Чихольдом некоторых тенденций в использовании шрифтов, которая особенно актуально в настоящее время. Скажем, в статье В.В. Волковой "Проблемы дизайна качественных изданий" говорится, что "в начале 1990-х модно было сочетание Times + Helvetica, в конце — ITC Officina Sans + ITC Garamond... сегодня... популярна гарнитура Helios для набора, пары Helios + Newton и FreeSet + Newton" [Волкова, 2005, с. 67]. Наверное, следует пояснить, что первые шрифты в парах — гротески, т.е. рубленые шрифты по классификации ГОСТ-38-70. Понятно, что в статье речь идет о газетах и журналах, поэтому вроде бы не совсем уместно обращаться к авторитету Я. Чихольда для оценки современного использования шрифтов в издательском деле. Но начиная с 1980-х в книжном производстве активно использовались и рубленые шрифты (гротески), и обыкновенные (антиквы позднего стиля).

Скажем, в 1981 г. вышла монография Б.А. Рыбакова "Язычество древних славян", размеченная обыкновенной новой гарнитурой, созданной на основе шрифта бодони. Не говоря о непригодности контрастных шрифтов для офсетной печати, которая использовалась при выпуске труда Б.А. Рыбакова, хотелось бы привести следующую оценку Я. Чихольдом подобных шрифтов: "Мне пред-

ставляется, что шрифт антиква позднего стиля (например, бодони) менее желателен, чем антиква переходного стиля (скажем, баскервиль)" [Чихольд, с. 28—29].

По поводу гротесковых шрифтов мне пожаловался автор популярных книг, которому его труд о русском фольклоре набрали модным рубленым шрифтом. Вот как относится к гротесковым шрифтам Я. Чихольд: "Новая типография оставила свои следы с многочисленных новых, не всегда лучших шрифтах без засечек... Они полагали, что в гротесковом шрифте, не имеющем засечек, нашли целительное средство и даже шрифт нашего времени... Шрифт, не имеющий засечек, это лишь кажущийся самый простой шрифт. Такой шрифт — насильно редуцированная для маленьких детей форма, а для взрослых он менее удобочитаем, чем антиква, снабженная концевыми штрихами-засечками отнюдь не для орнаментального украшения" [там же, с. 25—26].

Так обстояло и обстоит дело с искусством шрифта в книжном оформлении. Интересная закономерность: 20-е гг. прошлого века — расцвет преддизайна (Новая типография, конструктивисты) — поиски новых форм, проникновение рекламной графики, газетного оформления в книжное дело; последнее двадцатилетие — бурное развитие книжного, журнального, газетного, рекламного дизайна. Вновь эклектика форм — порою встречаются такие заимствования и смешение стилей, что даже специалисты не могут определить, с чем имеют дело: с газетой, журналом, рекламным каталогом? Естественно, здесь речь идет уже не о шрифтах. Точнее — не только о шрифтах.

Следующая составляющая понятия "искусство книги" у Я. Чихольда — проектирование. Сюда относится то, что сейчас называют конструированием, моделированием, макетированием. И когда читаешь Я. Чихольда, поражаешься, насколько диалектичны его теоретические работы. "В типографском шедевре почерк художника кажется как бы стертым. То, что иные превозносят как индивидуальный стиль, есть малые, ничтожные, порой даже вредные черты, часто выдаваемые за новаторство... Индивидуальное типографское искусство — это ошибочное искусство" [там же, с. 12].

Итак, художник книги или проектировщик? Читая Я. Чихольда, понимаешь, что речь идет о типографе-художнике, т.е. проектировщике. Что же относится к его "должностным обязанностям"? Работа начинается, наверное, с определения формата издания, формата полос набора, размеров полей, а уже затем размечаются текст, заголовки, создаются титульные листы и т.д. Причем когда дело касается разметки текста, то здесь имеется в виду не только гарнитура, начертание и кегль текстовых шрифтов, но и выключка,

абзацные отступы, инициалы, набор в разрядку, а также с уменьшенным трекингом, использование капители и т.п.

И подобная детализация проекта необходима потому, что, как считает Я. Чихольд, изменение формы одной буквы может вызвать у читателя отказ от чтения всего текста.

Итак, эскиз ушел к наборщику, или, если говорить о процессе, происходившем в российских издательствах второй половины XX в., от литературного, художественного и технического редакторов оригинал, макет и дубль отправили в типографию. Начинал действовать технологический фактор, художественное оформление воплощалось, в той или иной степени соответствуя задуманному (спроектированному), в полиграфическом исполнении.

Я. Чихольд, говоря, что "в хорошей типографской работе все элементы взаимообусловлены, а соотношения между ними складываются постепенно" [там же, с. 15], подчеркивает постепенность появления и проявления типографского искусства (типографики) сначала в искусстве шрифта, затем увеличения его доли в проектировании и, наконец, полного вытеснения его "логическим искусством", логикой чувственного познания, царившего в шрифтах, в проекте. Хотя, разумеется, речь идет о чувственном познании специалистов[8].

Незаметно мы перешли от искусства книги к "искусству и науке типографии", т.е. типографике. Когда обращаешь чье-либо внимание на факт повсеместного перехода местных типографий с ручного на машинный набор, многие полагают, что данное обстоятельство не играет никакой роли в настоящее время. Но в действительности "промышленная революция районного масштаба", произошедшая в нашей отрасли полвека назад, позволяет сделать несколько заключений.

Во-первых, до перехода на машинный набор типографскую культуру и искусство в "журналистские массы" несли рабочие типографий, которые в большинстве своем приходили на полиграфические предприятия учениками, как во времена Средневековья, чтобы со временем стать мастерами своего дела. И, наверное, в отношении газетного оформления в России можно говорить не о вековом отставании, а о двухсотлетнем. И вот почему.

«Хороший набор — это плотный набор, "дырявый" же набор плохо читается, так как дыры нарушают связанность строки и тем самым затрудняют восприятие мысли. Равномерная выключка строк более не фокус для сегодняшнего машинного набора. Тому, как верно наборщик умел прежде обходиться со шрифтом и вы-

[8] "Хотя мы и рождаемся с глазами, однако они медленно открываются навстречу красоте, гораздо медленнее, чем принято думать. И совсем нелегко найти знающего человека, который мог бы помочь нам" [Чихольд, 1980, с. 43].

ключкой, учит каждая отдельная книга, вышедшая в свет ранее 1770 года» [там же, с. 42]. Вспомним заодно слова Я. Чихольда о “дурном влиянии” газетного оформления не только на читателей, но и на наборщиков (верстальщиков). И тем не менее в России полиграфическая культура типографских рабочих была зачастую выше, нежели газетчиков-оформителей. Вспоминается такой случай. На одном из областных конкурсов на лучшее оформление районных газет в руки членов жюри попал оригинал, где в паспорте было написано “9 с.”. Стали думать, что это могло значить. А данная запись говорила, что текст следует набрать боргесом светлым, гарнитура же была в этой газете (как и в сотнях других) всего одна. Так что подобная разметка начинающего ответственного секретаря, три месяца назад ушедшего с должности зоотехника, немного хуже повсеместно распространенной в те времена записи “петит светлый”.

Во-вторых, все районные и городские газеты (и не только) набирались вручную корпусом обыкновенным узким (041-10), а на линотипах — боргесом 041. Напомню, что пишет о подобных шрифтах Я. Чихольд: “Мне представляется, что шрифт антиква позднего стиля (например, бодони) менее желателен, чем антиква переходного стиля (скажем, баскервиль)” [там же, с. 28—29]. Но глумление над здравым смыслом в местных типографиях продолжалось до 1975 г., когда вышли, наконец, ТУ 29.01.40-74 [Районные газеты..., 1974] и Инструкция [Районные газеты, 1975]. В этих документах 041 был отправлен на восьмое место, и то в связи с тем, что многие типографии других текстовых шрифтов не имели. И через десять лет в ОСТ 29.107-85 обыкновенная узкая уже не упоминалась.

В 1980-е гг. районные газеты стали самыми массовыми газетами страны, имея разовый суммарный тираж 35 млн экз. В эти годы начался следующий этап “промышленной революции районного масштаба” — местные газеты переходили на централизованный выпуск, фотонабор и офсетную печать. Процесс подготовки печатной формы в виде неполнокодового набора текста перешел в редакции таких газет, т.е. журналисты поневоле становились типографами.

Те же самые или очень похожие процессы в те же самые годы происходили в книгоиздательском деле. Если не принимать во внимание широко распространенный в свое время в газетах ручной набор, то использование шрифтов (речь идет об искусстве шрифта) в машинном наборе и переход на фотонабор вполне применимы к книжному делу. Первые отечественные фотонаборные машины и соответственно офсетная печать были апробированы в книжном производстве. Точно так же и первые настольно-из-

дательские системы появились в книжных издательствах. Это означало окончание эры классической типографики и приход в книжное дело дизайна.

И прежде чем переходить к современности, хотелось бы обратить внимание читателя на следующее обстоятельство. До сих пор речь шла о немецкой книге (Я. Чихольд писал в основном о таких изданиях) и о российской, что следует из приведенных примеров старых книг. При рассказе о книге "Die neue Typographie" в качестве иллюстраций в ней фигурировали в основном российские и немецкие типографы и художники. Как мне кажется, в нашей литературе о книжном искусстве мало внимания уделяется национальным школам оформления, хотя на подобный факт обращают внимание многие зарубежные авторы.

"Хотя книги, выпущенные в одном национальном регионе, обладают определенным единообразием в характере и типографическом облике, однако недопустимо навязывать всем книгам, набранным антиквой, некий универсальный детализированный рецепт. Национальные традиции находят отражение в композиционных особенностях книг (структура титульных листов, заголовки и т.д.) не в меньшей степени, чем в характере шрифта (подчеркнуто мною. — *С.Г.*)" [Морисон, 1987, с. 112][9].

Что касается характера шрифта, то, наверное, необходимо обратиться к авторитету Э. Рудера, который наглядно показывает национальные особенности антиквы, приведя шесть вариантов идентичного текста, набранного тремя антиквенными шрифтами: французским (Гарамоном), английским (Кезлоном) и итальянским (Бодони). Слева помещается отрывок на "родном" для шрифта языке, а справа тем же шрифтом набирается текст на немецком. В результате не только параллельные тексты производят впечатление, будто они набраны разными шрифтами, однако и немецкие абсолютно одинаковые по содержанию тексты, но размеченные разными гарнитурами, выглядят как похожие, но не идентичные тексты [Рудер, 1982, с. 44—45].

И хотя общие принципы европейской и в какой-то мере американской культуры оформления книги близки, подход к основополагающим понятиям и терминам отличается. Например, в процитированной работе С. Морисона встречается термин "конструктор книги", но ни разу не появилось слово "дизайнер", хотя, как утверждает М. Рац, «термин "графический дизайн" появился в начале 1920-х гг. (он принадлежит американскому художнику книги У.А. Двиггинсу). Любопытно, что термин "искусство книги" был

[9] Следует заметить, что работа С. Морисона, изданная в 1936 г., называется "First principles of Typography". (Сравните термины с терминами, применяемыми Р. Брингхерстом, Дж. Феличи.)

предложен тогда же (в 1922 г.) необычайно чувствительным к веяниям времени А.А. Сидоровым» [Книга в системе..., 2005, с. 267]. По-видимому, в США книга так и не успела стать объектом искусства (хотя бы прикладного), а была и оставалась товаром, продуктом, нуждающимся в упаковке, которая и создается дизайнером.

Вот как отмечает национальные особенности типографического оформления С. Морисон: “Итальянские печатники шестнадцатого столетия обычно использовали при этом (набирая названия книги. — *С.Г.*) большие прописные буквы, находя для них прототипы в древних надписях или, в виде исключения, в средневековых рукописях. Английские же печатники в подражание французским практиковали обычай набирать название книги в виде строки из прописных и строчных букв кегля canon, за которой следовало несколько строк из заглавных букв кегля pica. Ниже помещалась марка издателя, а в самом низу страницы — имя издателя и место издания. Эти крупные кегли... исчезли ныне из обихода” [Морисон, 1987, с. 118—119].

Когда мы говорим о национальных традициях оформления книг, речь идет не только о своеобразии шрифтов во всех их проявлениях: от рисунка до кегля, но и в правилах набора, верстки и других средствах типографики. С другой стороны — объективные факторы вынуждают оформителей книги не договариваясь прибегать к некоторым общим, похожим аспектам форм. Речь идет о форматах набора (длине строк), о форматах полос набора и о форматах изданий. Так, С. Морисон отмечает, что произведения художественной литературы и учебные пособия печатаются форматом 5×7 1/2 дюйма (примерно 127×190 мм). Формат упоминавшегося “Учебного руководства по Закону Божию” равен 120×180 мм (в переплете), Дж. Китс издан в России форматом 110×165 мм (в мягкой обложке). Последние две книги разделяют 80 лет.

И мне бы хотелось привести мнение еще одного независимого эксперта по поводу терминологии в области типографского (книжного) искусства.

“Созерцаемый и читаемый текст — явления различного порядка. Внимание, сосредоточенное на одном, не может переключаться на другое. Существуют очень красивые книги, которые не вызывают желания прочесть их; это — прекрасные конгломераты насыщенного черного цвета на ослепительно белых плоскостях. Однако это изобилие, этот резкий контраст, которые достигаются за счет сокращения пробелов и которые, по-видимому, высоко ценятся в Англии и Германии (где стремятся следовать прототипам пятнадцатого и шестнадцатого столетий) приводят читателя в уныние и к тому же кажутся несколько архаичными. Современной литературе не подходят эти компактные формы, до отказа насыщенные пись-

менными знаками. С другой стороны, существуют и легко читаемые книги, которые хотя и набраны более свободно, лишены изящества, безвкусны или попросту уродливы.

Поскольку обе упомянутые особенности, которыми может обладать книга, независимы друг от друга, книгопечатание может быть искусством" (подчеркнуто мною. — С.Г.) [Валери, 1987, с. 312].

Эссе П. Валери датируется 1934 г., статья С. Морисона опубликована в 1936 г., последние работы Я. Чихольда относятся к 60—70-м гг. прошлого века. Поэтому несколько надуманными кажутся строки: "На Западе жизнь шла своим чередом: идеи книжного дизайна и типографики получили тем временем свое современное наименование и содержание. В нашей стране об этом мало что было известно. Нынешняя ситуация у нас начала складываться в 1970—1980-е гг., когда на фоне господства идей искусства книги получили хождение идеи и труды по графическому дизайну и типографике" [Книга в системе..., 2005, с. 267].

Мы же, напротив, выяснили, что существуют национальные школы оформления книги. И независимо от традиций книга появляется в результате работы художника (как принято называть эту профессию в России), конструктора (по С. Морисону), проектировщика (по Я. Чихольду) — с одной стороны, а также печатника, переплетчика и других рабочих типографии. И большинство авторов считают, что для появления удобочитаемой книги необходимо знание искусства шрифта, умение проектировать форматы, а также владеть искусством набора, воплощать на практике основные принципы верстки, уметь сочетать краску и бумагу, плюс кредо М. Жукова: "Самовыражение художника, его индивидуальный почерк уступает место выявлению неких объективных законов" [Серов, 2002, с. 105] — все это вместе и называется типографическим искусством, или типографикой.

А слово "дизайн" по отношению к книге употребляется крайне редко: дизайнер (вместо — художник) или дизайн и верстка. Мне кажется, становление понятий и терминов, связанных с дизайном, происходило одновременно во многих сферах деятельности, и эти процессы объективны. Обратимся к работам отца-основателя книжного дизайна В.Н. Ляхова.

В своем труде "О художественном конструировании книги" В.Н. Ляхов обратил внимание на то, что термин "художественное конструирование" появился в начале 1920-х годов. Он отметил также, что в трудах первых художников-конструкторов недооценивалась роль художника-иллюстратора. И, естественно, дизайн книги, как и других промышленных изделий, выступал как система, состоящая из нескольких подсистем [Ляхов, 1975, гл. I].

И в работе “Проблемы методики художественного конструирования книги” [Ляхов, 1990, с. 239—290] В.Н. Ляхов обозначил эти подсистемы: предпроектное исследование и функциональный анализ, разработка проекта издания (моделирование), макетирование издания и т.д. [там же, с. 250—251].

* * *

Следовательно, говорить о дизайне книги мы можем в трех аспектах: дизайн как синоним оформления книги, полученного в результате художественного конструирования издания; дизайн — упаковка, когда мы рассматриваем книгу как товар; наконец, снизив термин до разговорного стиля, мы употребляем слово “дизайн” вместо понятия художественное конструирование, или можем сказать дизайн-проект и т.д. Пришлось столько места отвести книге[10] потому, что в области формы у книги и журнала куда больше общего нежели у журнала и газеты (речь идет о форме, не сущности). Кроме того, основы журнального дизайна лежат как раз в теории конструирования книги, в чем вскоре можно будет убедиться.

Список литературы

Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. М., 2006.

Валери П. Две особенности книги // Книгопечатание как искусство. М., 1987.

Волкова В.В. Проблемы дизайна качественных изданий // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2005. № 1.

Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. М., 1974.

Кисин В.М. Графическое оформление книги. Л., 1946.

Книга в системе общения: вокруг “Заметок библиофила” / Авт.-сост. Марк Рац. СПб., 2005.

Книговедение: Энциклопедический словарь. М., 1982.

Ляхов В.Н. Искусство книги. М., 1978.

Ляхов В.Н. О художественном конструировании книги. М., 1975.

Ляхов В.Н. Проблемы методики художественного конструирования книги // Книга как художественный предмет. Ч. 2. М., 1990.

Морисон С. Основные принципы полиграфического искусства // Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XVIII—XX веков о секретах своего мастерства. М., 1987.

Районные газеты. Инструкция. М., 1975.

Районные газеты. Полиграфическое оформление. Технические условия 29.01.40-74. М., 1974.

[10] Автор приносит свои извинения всем профессионалам книжного конструирования и искусства книги. Но я всегда был любителем (дилетантом) книжного дела (в книжном деле).

Рудер Э. Типографика. М., 1982.
Рывчин В.И. О художественном конструировании учебников. М., 1980.
Серов С. Мои дизайнеры. М., 2002.
Техника и технология СМИ. Ч. 2. Оформление книги: Программа курса. М., 2007.
Успенский Б. Поэтика композиции. СПб., 2000.
Феличи Дж. Типографика: шрифт, верстка, дизайн. СПб., 2005.
Чихольд Я. Облик книги: Избранные статьи о книжном оформлении. М., 1980.
Tschichold J. Die neue Typographie. Berlin, 1928.

Поступила в редакцию
22.02.2010