

Ефим Борисович Адамов

художник-график,
профессор,
кандидат искусствоведения.

Родился в 1924г. в Москве.

Окончил МПИ в 1955г.

Автор ряда книг
и статей по книжному
искусству.



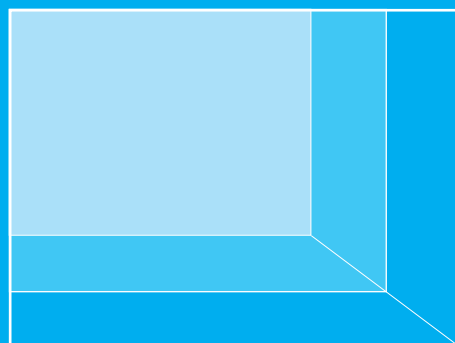
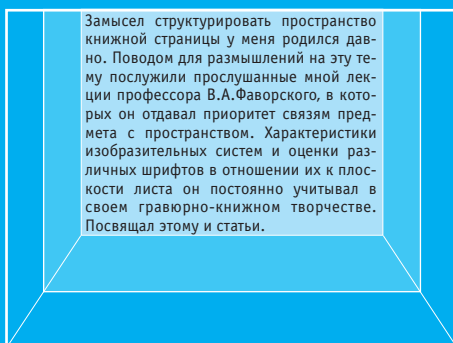
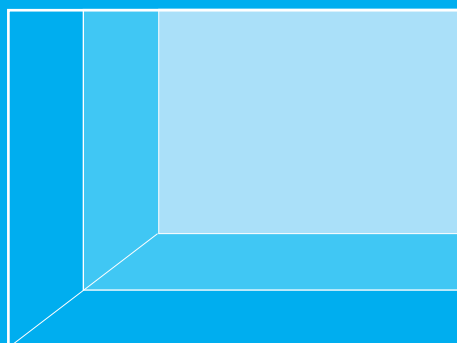
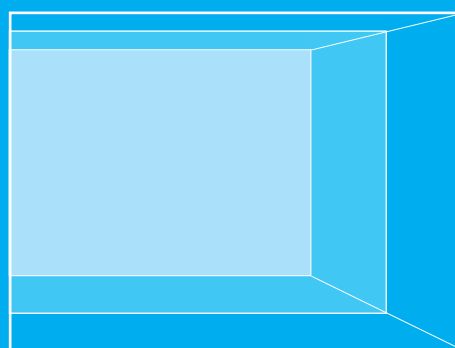
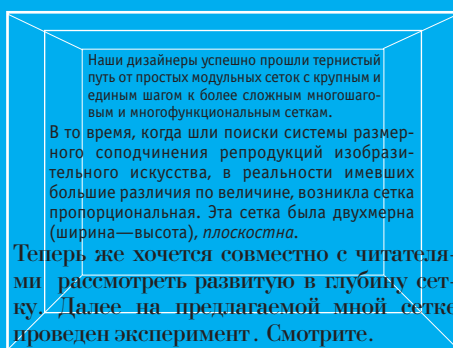
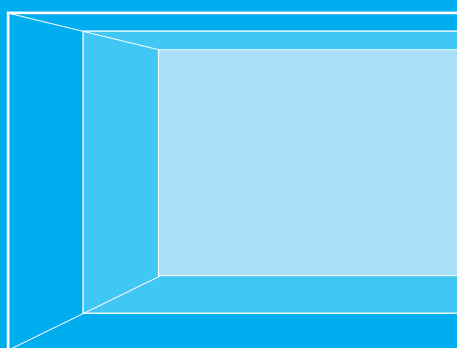
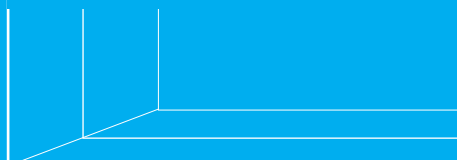
С 1954г. работает как
внештатный художник
в издательствах
«Искусство»,
«Детская литература»,
«Художественная литература»,
«Изобразительное искусство»,
«Мысль».

С 1957г. преподает
конструирование и оформление
книги в МПИ (ныне Московском
университете печати)

Использование модульных сеток
для верстки текстов и иллюстра-
ций, тщательно разработанных
швейцарской, немецкой и другими
европейскими школами типогра-
фики, принятое у нас новым поко-
лением художников в начале 60-х
годов для конструирования слож-
ноструктурных изданий, стало
делом привычным...

Материал сверстан
профессором Адамовым
по разработанной им трехмерной
модульной сетке

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРОСТРАНСТВЕННОЙ (трехмерной) МОДУЛЬНОЙ СЕТКЕ





Многовековая история науки и культуры дала нам опоры в оценке и толковании предметно-пространственных связей. В графическом дизайне это не может быть упущено. Восприятие и трактовка реального и вымышленного мира для художника складывается в систему, зависящую от его мироощущения, связи опыта прежних поколений и новых знаний. Система эта зиждется прежде всего на концепции Пространства.

В эту систему входят не только сложившиеся ныне эстетические «нормы», требования «заказчика» и «потребителя», колебания «моды», бешеная гонка электронных технологий, возникновение новых и новейших образных знаков и значений, но и индивидуальный язык и стиль дизайнера.

В моем эксперименте делается попытка оценить изобразительную поверхность, в частности бумагу, и подумать о связи с ней пространственных изображений и наборных текстов.

Мы затрагиваем метод модульного проектирования, и это особо значимо как для самой изобразительной поверхности, так и для связи с ней наборных текстов и пространственных изображений.

Прежде об изобразительной поверхности. Бумагу можно рассматривать как плоскость достаточно осязаемую, имеющую плотность, некую толщину, гладкость или шероховатость,—и как пространство, подобное туману.

Чистый лист, кажется, не тяготеет ни к тому, ни к другому. Но стоит сопоставить его ширину и высоту—и возникнет представление о пропорциональной характеристике; вообразить членение его диагоналями и деление пополам по вертикали и горизонтали—наметятся «силовые» поля. А если коснуться его карандашом, он потеряет свою невинность...

В случае нанесения на него модульной сетки, которая, конечно, сложится в зависимости от его пропорции и особенно-

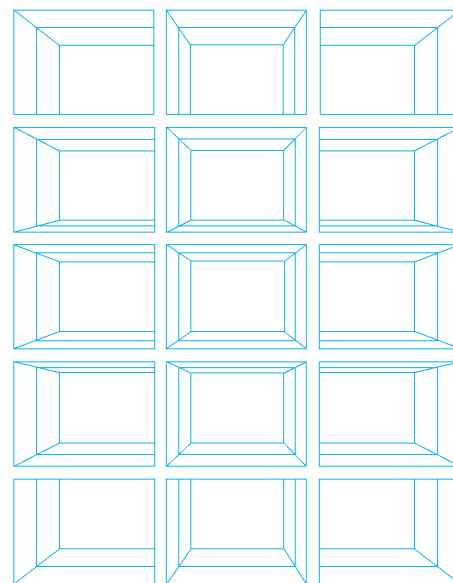


стей сложноструктурного текста и разнохарактерных иллюстраций, он обретет каркас, который будет утверждать плоскостность.

Модульные сетки могут быть простыми и сложными, жесткими и гибкими, постоянными для всех объектов верстки и пропорционированными... Но все они остаются плоскостными, отсчитывающими модульные шаги в ширину и высоту.

Мне захотелось ввести в них пространство и поработать в трех кулисах, визуальное уходящих от плоскости листа в глубину, и найти тесную связь с пространственными системами изображений и наборными массивами разных графических (гарнитурных) форм, структур и смысловых значений. Об этом подробнее на следующих страницах.

На этой странице расположены в верхнем ряду три репродукции с разными и ясно выраженными, каждый в своей специфике, объемами в пространстве композиций: **«идущими» на нас** и воспринимаемыми рельефами—наверху слева («Портрет молодого человека» Сандро Боттичелли), **лежащими на плоскости**—наверху в середине (фрагмент живописи Миро) и **уходящими от поверхности** бумаги в глубину—наверху справа (репродукция из учения о перспективе Фризландера). Внизу помещена репродукция, соединяющая **все слои** условного пространства («Жертвоприношение Авраама» Рембрандта). Все репродукции занимают один и тот же формат, что нам встречается часто в книгах по искусству.



На предыдущей странице я использовал произведения различных пространственных систем в пределах плоских модульных сеток, а теперь перехожу к пространственной сетке и даю возможность читателю сравнить два подхода.

Как было ранее сказано, пространственная сетка дает возможность дифференцировать пространственные особенности оригиналов и может служить им в условной, кулисной системе.

Сетка сопутствует моим рассуждениям на

этих страницах и показана наверху справа.

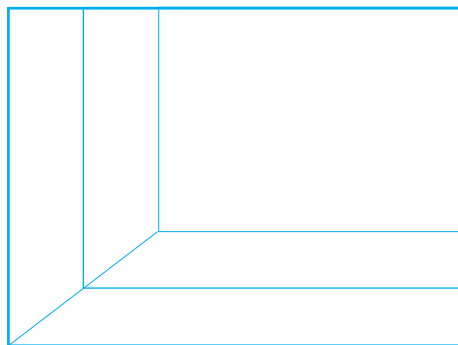
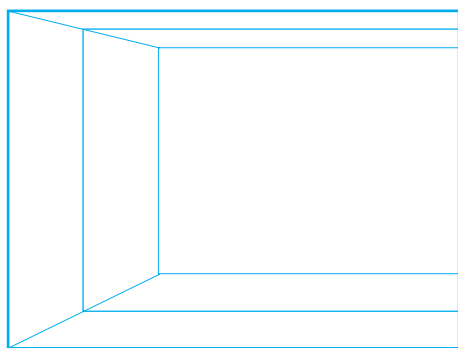
Вначале мне показалось, что «глубинные» картинники могут быть поддержаны перспективными сокращениями, на которых в принципе построена сетка, и разместятся в глубине, а «объемные» — на первом плане, на плоскости листа.

Такое размещение приводится над текстом.

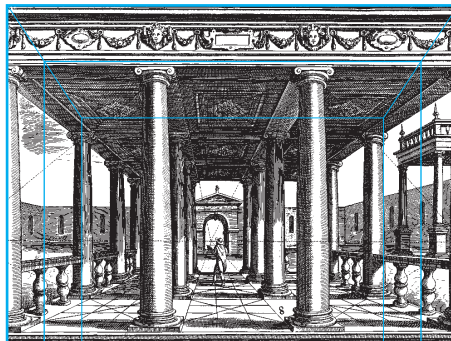
Но вот возникло иное решение. Что если при рассмотрении плоскости листа в каждой модульной единице представить себе окно? Тогда пространство будет распро-

страняться от краев окна в глубину, взаимодействуя с иллюзией пространства на картинке, а то, что плоско или ракурсно пронизано предметами, отступит на третий или второй план. Стоит рассмотреть и такой вариант, когда установка дизайнера — ограничиться только двумя планами — первым и третьим или первым и вторым при сохранении всех трех планов для шрифта (подробнее о шрифте см. далее).

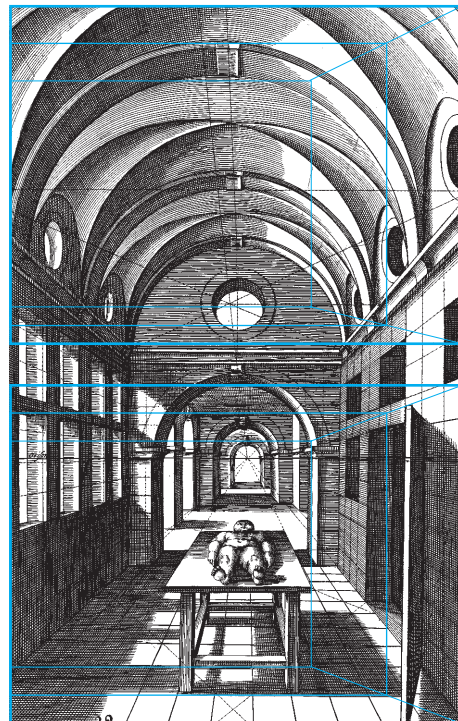
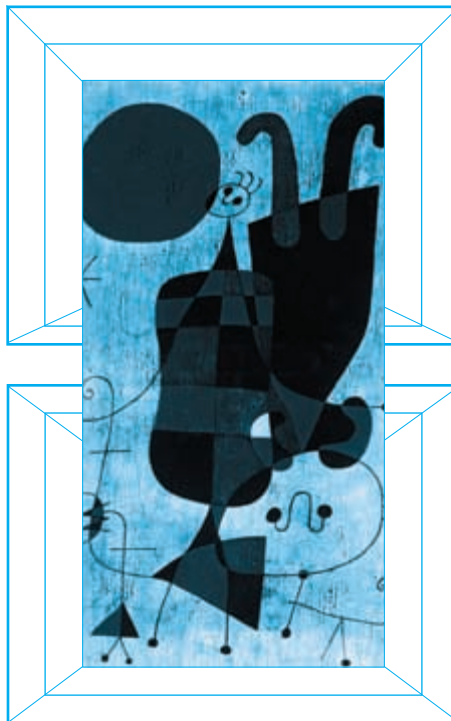
Примеры предложенной мной инверсии показаны под этим текстом.



Да, стоит подойти к идее пространственных членений самой сетки и принципов размещения в ней репродукций с различными трактовками пространства без излишней детализации признаков, с заметной шкалой обобщений. Известно, чем крупнее модульный шаг в плоскостной модульной сетке, тем он более



ощутим в восприятии. То же самое относится и к пространственным отмерам. Взятая мной сетка имеет два решительных шага в глубину. Сделано это с целью повышения выразительности. Но крупный шаг несет скованность и неудобства в верстке, т.е. маневрировании на страницах.



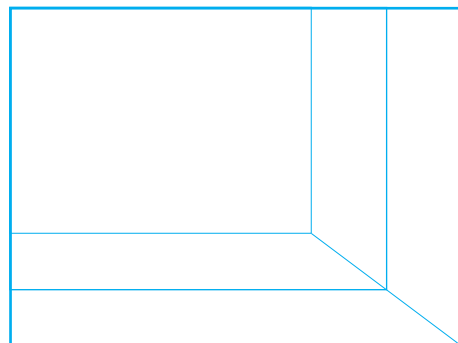
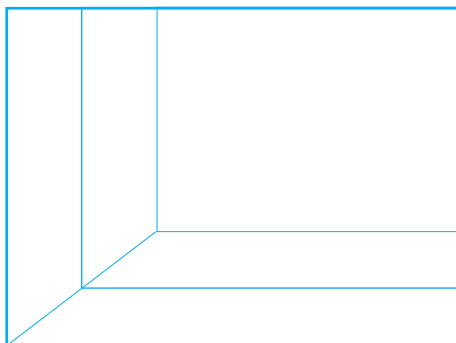
На этой странице помещены репродукции всех четырех упомянутых типов. Те, что имеют большую пространственную протяженность, поставлены на первый план, а рельефные и плоские—на второй и третий план.

Обратите внимание на то, что рельефные картинки и плоские развешены на разные кулисы.



Но, как говорилось выше, их можно было бы поставить на один второй или третий план, подобно тому, как поставлены на первый план ракурсная и кулисная картинки.

Главное, что хочется сказать и показать читателю,—это разные возможности использования пространственной модульной сетки для размещения репродукций и допустимость многих вариантов.



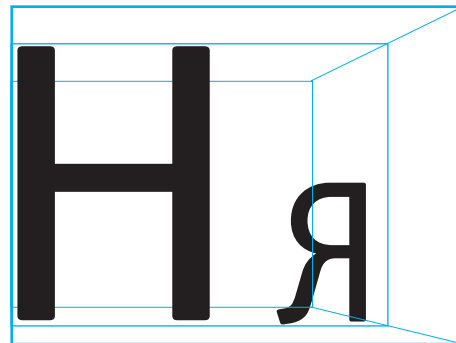
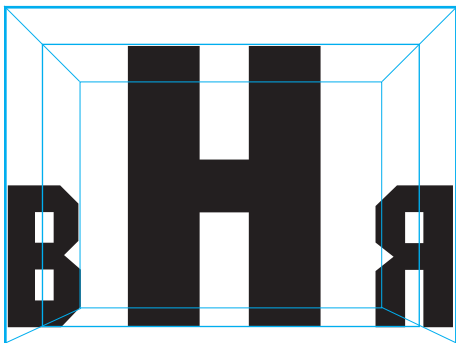
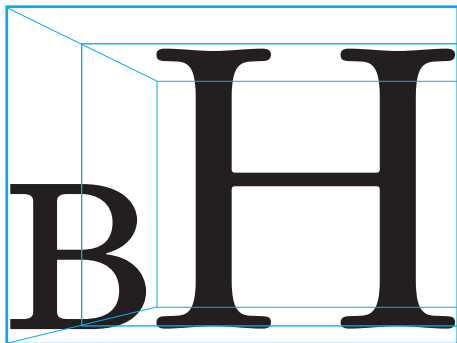
Теперь обратимся к наборным шрифтам: их предметным и пространственным свойствам, а также содержательным сторонам, которые исследованы многогранно и последовательно В.А.Фаворским и другими мастерами, и отыщем им место в пространственной сетке.

«Шрифт может быть различной конструкции и, кроме того, буква, составляя собой черный силуэт, получает как бы цветное тело, а та или иная моделировка черного, изменяя конструкцию, в то же время ставит букву в определенное отношение к белому, причем, так как буква моделирует

черное, то тем самым моделирует и белое, и черное как бы вырастает в белое. Буква тонет в белом и возникает из белого (буква как бы похожа на муху в молоке). Иначе буква сухо лежала бы на листе в цветовом отношении и как бы могла быть сброшена с листа бумаги...

Различные эпохи и различные стили создавали и различные, в смысле конструкции и цвета, шрифты. ...Начнем с XVI в. ...Буква часто резалась на дереве или гравировалась на меди. Основой шрифта были штампы и дуги; штампы делались с

подсечками, что вообще очень существенно в шрифте, так как ограничивает вертикаль, делает ее предметной, не позволяет ей тонуть в белом и превращает штамп как бы в колонну. Причем форма подсечек в то время оканчивалась довольно остро. Штамп как бы вдавливался сколько-то в белый цвет. Такие тонко оканчивающиеся подсечки при не очень толстом штамбе делали некоторый контраст цвета, правда, скрадывающийся при печати, когда при вдавливании буквы в бумагу острые края несколько закруглялись.



Шрифт, основанный на таком штамбе, можно назвать **объемным**, так как он не дает особенно углубляющегося черного цвета, а если подсечки закруглить немного, то и вовсе опредмечивает штамп и придает штамбу хотя и модулирующийся, но как бы единый локальный цвет. ...В объемном шрифте, который можно назвать также классическим, горизонталь и вертикаль соизмеримы. Объемная буква очень предметна...

Над этим текстом показана буква «Н» предметного типа. Ее можно связать с рельефами и скульптурой в изображениях.

«Есть и еще тип шрифта, используемый часто в XX в., но и раньше бытовавший наряду с пространственным. Этот тип связан с плакатом, объявлением, с фотографической иллюстрацией и иллюстрацией фактурной, характерной для плоского кубизма, и в книге фотомонтажной и детской цветной. Этот шрифт очень цветной, без всяких подсечек, почти не моделирующий черного, а следовательно, и белого цвета, и дающий только элемент конструкции. Такая буква теряет в предметности, ей не хватает лица, индивидуальности.

Возможна и как ей противоположная скелетная буква, где уже совсем нет моделировки черного и белого, а есть ровные линии, которые чертят схему буквы.»

В.А.Фаворский. Об искусстве, о книге, о гравиюре. М., 1986. С.136-137

По поводу этого шрифта Фаворский высказался так же, как и о ранее рассмотренном: он связан с двигательно-зрительной поверхностью и является **одномерным (или профильным)**.

Иллюстрация к этим характеристикам находится над этим текстом.

Не то с романтической буквой: она **пространственная**, она часто очень сжата, вертикализм в строении дуг делает ее как бы элементом пространственного ряда, а не самостоятельным предметом. ...Шрифт наиболее цветной, его штамп довольно широкий, иногда даже очень, имеет тонкие острые подсечки, иногда прямо идущие к штамбу, иногда округляющиеся»

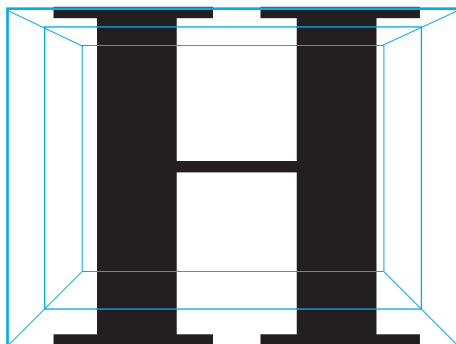
Из статьи «О графике как об основе книжного искусства»//Сб.Искусство книги. Выпуск второй. 1956—1957. М., 1961. С.66.

Справа от этого текста показана буква «Н». Она не только пространственна, но и цветна.

В этой букве нажим черного на белое сильный, и само белое, заданное у нас пространством, становится легким и отвлеченным. Место таким знакам в «зрительной плоскости, начинающей глубину», — на нашей первой кулисе, и, соответственно, место знакам объемным, показанным ранее, — в глубине нашего условного пространства.

«Поверхность в зависимости от формы будет иметь тенденцию либо стать окном в пространство, либо зрительной плоскостью, начинающей глубину, либо двигательно-поверхностью, на которой развивается объем и профиль...»

В.А.Фаворский. Об искусстве, о книге, о гравиюре. М., 1986. С.135.



Эта буква демонстрируется в центре нашей страницы, ее Фаворский назвал **двухмерно-цветовой** и связанной с двигательно-изобразительной поверхностью.

Рассуждения и классификация различных шрифтов, проведенные В.А.Фаворским, конечно, очень полезны и привлекательны для детального анализа предметно-пространственной характеристики буквенных знаков. Если же взять не один знак, а группу знаков, строку, колонку или в целом полосу набора, то восприятие их может оказаться иным. Ведь знак, рассматриваемый изолированно, оценивается как абстрактное пятно, которое имеет свой контур, свою цветность, тяжесть, направленность и другое. В словах, строках и некоей массе набора свои контуры, видимо, своя цветность, тяжесть и пр. Более того, они имеют еще смысл и значение.

Нельзя, конечно, оставить без внимания и замечания Фаворского по стилю и связям буквенных знаков с особенностями пространства иллюстраций.

Но существуют еще и композиционные особенности расположенных на странице и развороте полей, набора со «стандартным» или измененным интерлиньяжем, может быть, с изменениями келля в различных по значению и функциям частей текста, декоративных линеек, иллюстраций, наконец, пробелов отбивочного или смыслового характера.

Давайте на этой странице продолжим поиск пространственных положений иллюстраций и текстов с учетом ранее предложенных подходов. Пусть ярко выраженные пространственные репродукции начинают отсчет глубины от плоскости листа, очерченной блоком модульных шагов (3x2) — «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи — и частично очерченной по горизонталям и отмеренной 2 шагами по вертикали — Интерьер трапезной миланского монастыря Санта-Мария делье Грацие, где была написана фреска, логически продолжающая реальное архитектурное пространство.

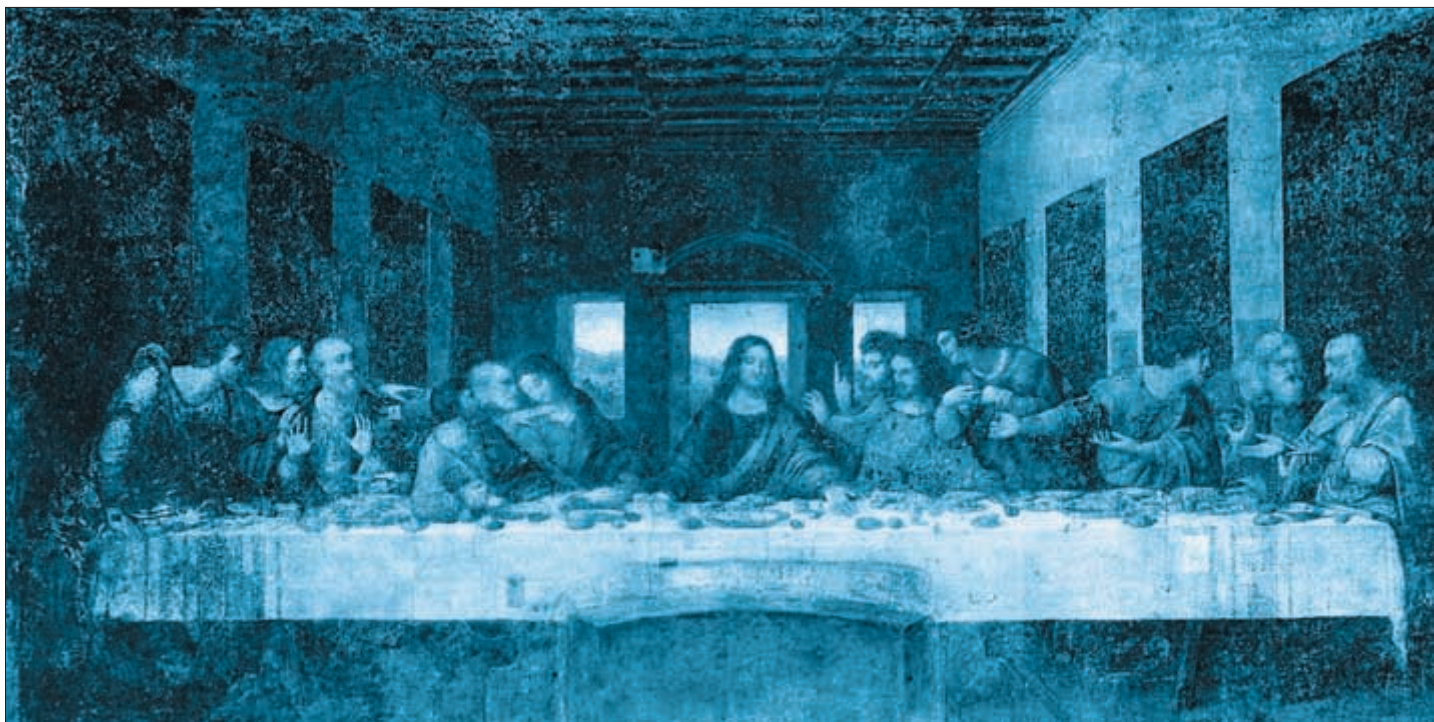
Оцените ситуацию. Здесь помещены две пространственные репродукции разной глубины и набор пространственный и плоский.

Глубинность обоих изображений хорошо заметна благодаря не только связям с модульными отмерами, но и окружающей текстом.



Следует обратить внимание и на то, что Леонардо рассчитанно строил свою композицию, опираясь на плоскость первого плана, симметрично располагая группы апостолов и ярко подчеркивая ее центр.

Все это как бы на руку мне в задуманном плане. Сравнение пространственной протяженности (углубленности) двух репродукций легко проводится благодаря их сближению. Эффект удивительный!



Цельность или единство композиции книжного разворота, страницы, постера, рекламного буклета и пр. достигается путем оценки взаимосвязи и взаимовлияния всех компонентов набора и верстки. Творческий потенциал дизайнера в результате создания своих конструкций, образов и стиля оформления рождает специфическую гармонию в композициях. Таким образом, объективные закономерности в строении художественных форм в творчестве личности естественно

корректируются и получают индивидуальную окраску.

Все мои предложения по использованию пространственной модульной сетки есть только эксперимент, только поиск. Его невозможно было изложить только в словах — надо было показать. На следующей странице сделана попытка сформировать полосу популярного энциклопедического словаря по искусству, для которой взяты реальные тексты и изображения.

Я следовал тактике, предложенной ранее, умышленно утрируя ее требования и наращивая сложность в компоновке как репродукций, так и шрифтовой графики, варьируя масштабные соотношения одного с другим.

Шаги модульной сетки старался сохранять и опирался на них, но не всегда. Репродукцию иконы св. Георгия удалось разместить в соответствии с шагом по горизонтали и по вертикали, сдвинув ее в оптическую середину модульного окна для получения искомого эффекта. То же самое проделано и с образцом лимонной эмали. Тексты старался разместить как по модульным колонкам, так и по смысловым значениям.

ЛИНОГРАВИЮРА—выпуклая гравюра на линолеуме или на сходных с ним полимерно-пластических материалах, по технике близкая к *ксилографии*.

Возникла в нач. 20 в. Специфические качества Л. (лаконизм художеств. языка, резкие контрасты черного и белого, живописный штрих, большой размер и высокая тиражность) очень скоро привлекли к себе мн. мастеров печатной графики. Получила широкое распространение в странах, где развивалось искусство, обращенное к широким массам. В России в технике Л. работали И.Н.Павлов, Д.И.Митрохин, В.Д.Фалилеев, В.А.Фаворский. В 50-60-х годах возродили Л. и дали ей новую эстетическую окраску Г.Ф.Захаров, И.В.Голицын, А.В.Бородин и др.



В настоящее время Л. остается по-прежнему уникальным видом графической техники.

Лит.: Павлов И., Маторин М. Техника гравюры на дереве и на линолеуме. 2 изд. М., 1952; Курашев В.В. Гравюра на линолеуме. М.: Л., 1965.

Линогравюра. Г.Ф.Захаров. «Натюрморт с ландышами». 1965.

ИКОНОПИСЬ—писание икон, вид живописи (гл. образом средневековой), религиозной по темам и сюжетам, культовой по назначению. В отличие от стенописи иконы представляют собой отд. живописные композиции, выполнявшиеся (на дерев. досках, холсте, реже на металлических пластинках и др.) первоначально в технике энкаустики, затем гл. обр. темперы и в редких случаях—мозаики, а позднее (в осн. с 18 в.) масляной живописи.

Древнейшие сохр. пам. И. происходят из Передней Азии, в т. ч. с Синайского п-ова, и относятся к 6 в. Особенно широкое распространение И. получила в Византии.



Исключительную художественную яркость и своеобразие И. приобрела в древнерусском искусстве.

Икона в христианской религии (православии и католицизме) в широком смысле—изображение Иисуса Христа, Богоматери, святых, сцен из Священного писания. В отличие от отвергавшихся христианством идолов, иконы рассматриваются церковью не как тождественное божеству изображение, но как символ, таинственно с ним связанный.

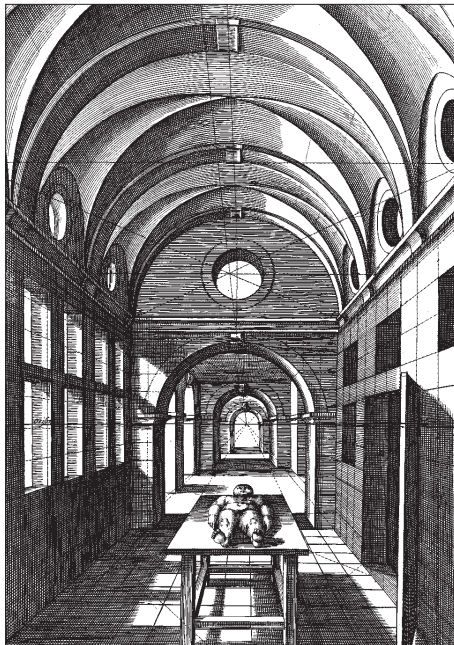
Лит.: Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. 1—2. М., 1947—1948.

«Чудо Георгия о змие». Икона новгородской школы. XIX в.

ПЕРСПЕКТИВА (от лат. *perspicio*—ясно вижу)—система изображения объемных тел на плоскости. П. в изобразит. иск-ве выступает как выражение стремления художника к воссозданию образа видимого мира. В зависимости от господствующего стиля той или иной эпохи П. принимала разл. формы.

Художники первобытного мира и Др. Востока, создавшие ряд приемов для характеристики взаимного расположения фигур и предметов, подчиняли их не законам П., а условно-символическим схемам. Первые опыты применения П. предпринимались в искусстве Др. Греции (с 6 в. до нашей эры), что было связано с открытиями греч. геометров. В античн. иск-ве существовали построения, близкие к линейной перспективе. В ср.-век. европ. и византийском иск-ве интерес к П. пропадает. Распространяются условные схемы построения пространства, при которых оно распадается на ряд самостоятельных зон, оно расплывается на плоскости, предметы видятся как бы с разных точек зрения и увеличивающимися по мере их удаления от переднего плана (т.н. обратная перспектива).

В классическом виде П. сложилась в эпоху Возрождения.



Для изображения предмета на плоскости проводят из выбранной точки пространства—центра П.—лучи ко всем точкам данного предмета. На пути лучей ставят ту плоскость, на к-рой желают получить изображение; в пересечении плоскости с проведенными лучами получают искомое изображение. Перспективные изображения параллельных прямых пересекаются в т. н. точке схода, а параллельных плоскостей—в линиях схода.

В итальянском искусстве она разрабатывалась Джотто, Каваллини, Брунеллески, Альберти, Мазаччо Пьеро делла Франческо, Учелло. Леонардо да Винчи обосновал принципы воздушной и цветовой П.

Лит.: Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980.

Репродукция из книги Фризландера «Перспектива». 1604.

ЛИМОЖСКАЯ ЭМАЛЬ—франц. изделия из меди с росписью непрозрачной эмалью, изготовлявшиеся в г. Лимож.

Расцвет производства Л.Э.—последняя четв. 15—2-я пол. 16 вв. Ст. школа, представленная культовыми предметами (образа-складни, триптихи), постепенно вытесняется новой. Перегородчатая эмаль сменяется расписной, идет переход от готизирующих форм к ренессансным. Изделия новой школы—блюда, чаши, кувшины, но-



сящие главным обр. светский характер, украшались в технике гризайли копиями с гравюр А.Дюрера, Рафаэля, портреты выполнялись по рис. Ж.Клуэ. Богатый обрамляющий декор—в духе маньеристической школы Фонтенбло. В конце 16 в.—упадок.

Лит.: Доброклонская О. Лиможские расписные эмали 15 и 16 вв. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1969.

Лиможская эмаль. Л.Лимозен. Портрет коннетабля Анн де Монморанси. Расписная эмаль. 1556. Лувр. Париж.

Итак:

я завершаю экспресс-эксперимент с воображаемой пространственной модульной сеткой. Он мог бы продолжаться и дальше на новых печатных пробах во взаимодействии изображений, наборных шрифтов и сетки. Стоило бы взять сетки с числом шагов по горизонтали и вертикали не только из рассмотренного примера—3 x 5 на полной полосе, где пропорция сторон «шагового» прямоугольника 1 : 1,33 очень близка пропорции всей полосы набора 1 : 1,28,

где подобие размеров структурных единиц на странице обеспечивает гармонию в общей композиции,

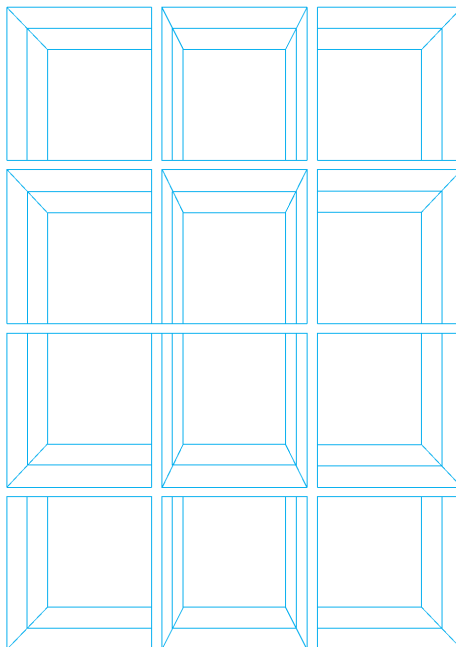
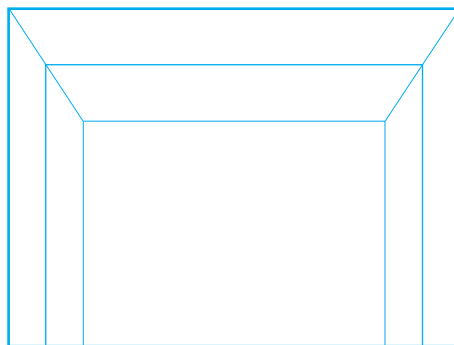
и понаблюдать еще за сетками в модульных шагах 3 : 4, 4 : 5, 3 : 6, 6 : 6.

Полезно было бы построже оценить глубину и число «кулис», имитирующих трехмерное пространство. Что произойдет при углублении или уплощении его? Может быть, обойтись двухкулисной системой или ее развить до четырех, пяти ... размеров? Посмотреть на взаимодействие рядом стоящих изображений большей и меньшей глубины?

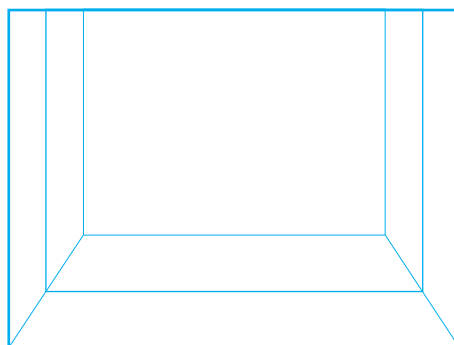
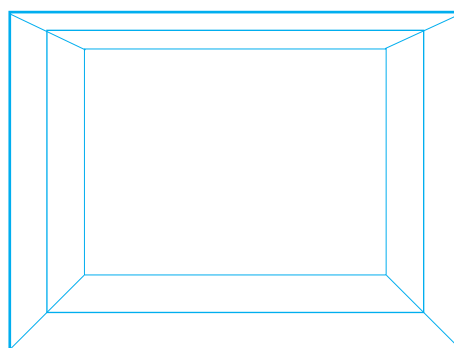
Надо еще искать возможности суммирования модульных шагов по вертикали и по горизонтали; разрешить проблемы применения некрatного размера масс текстов и изображений при жесткой сетке.

На этих страницах такая работа начата. Но она далеко не завершена, хотя и очень важна для снятия ограничений при модульном макетировании. Стоит отметить здесь, что не стоит принимать за догму модульный шаг и метод. Опора на них должна быть правилом, но у правил всегда бывают исключения и они выглядят ярче. Тут вступает в действие закон ритмики, который хотя и сопутствует метрике, рождает трепет и стиль.

Но все это—нужные в дальнейшем шаги, которые следует сделать мне и вам, уважаемые коллеги, по пути развития намеченных здесь структурных и содержательных позиций. Главной целью размышлений и демонстраций было не призыв делать так и не иначе, а стремление сосредоточить внимание на существенных сторонах предметно-пространственных связей и подвести к осознанию меняющихся или задаваемых художником свойств изобразительной поверхности. Если задержатся в памяти эти вопросы и проблемы, профессиональный опыт чуть пополнится. Ва-



Пространственная сетка с модульным шагом 3 X 4



ше отношение к сказанному и, возможно, собственные эксперименты мне будут интересны.

Наконец, я должен добавить ко всему, что пространственная модульная сетка далеко не универсальна и имеет очень ограниченное поле применения.

Какие же

ВЫВОДЫ

я делаю из принципиально нового подхода к модульной сетке?

1. Каждому дизайнеру полезно хорошо знать и помнить о предметно-пространственных особенностях наборных текстов и изображений и связях их со специфической изобразительной поверхностью.

2. Если набор и изображения, как правило, существуют как данность, то изобразительная поверхность, в частности бумага или переплетный материал, в руках дизайнера могут обрести ту или иную упорядоченную структуру.

3. Можно построить при помощи модульной сетки необходимую пространственную среду для поддержки или подчеркивания пространственных особенностей заверствания компонентов печатного издания.

4. Пространственная модульная сетка в нашей издательской практике, насколько мне известно, еще не применялась. Но размышления о ней необходимы. Ее использование возможно в справочных изданиях, энциклопедиях, сложноструктурных учебниках, альбомах и монографиях по искусству. Обращаться к ней без нужды не следует. Каждое новое издание наверняка потребует своей системы и новой разработки оригинальной сетки.

5. Пространственные представления на бумаге всегда иллюзорны и могут обернуться своей противоположностью. Поэтому важно им создавать среду из окружения, касаний, сопоставлений. Пока мне кажется нужным сохранение на странице бледного следа пространственной модульной сетки, который будет напоминать о структуре страницы, или так формировать набор, чтобы выявить эту структуру и создать для изображений «рамы отсчетов».