

РАЗДЕЛ I. ТИПОГРАФИКА МОДЕРНИЗМА (III СЕМЕСТР)

Тема 1. Модернизм. Основные принципы типографики модернизма.

1. Парадигмы модернистской типографики.
2. Школа модернизма.
3. Геометрия модернистского мира.
4. Шрифты модернистского мира.
5. Швейцарский абзац.
6. Модульная сетка.
7. Типология и логотипия.
8. Принцип модернистского формообразования.

Парадигмы модернистской типографики

Типологически визуально-коммуникативная парадигма относится к эстетике целесообразности. Другое её наименование — «эстетика тождества». Художник как бы отождествляет себя с действительностью: «улицы — наши кисти, площади — наши палитры». Уже не «красота красоты», как было в классике, а «красота истины» более ярким светом сияет здесь в качестве эстетического идеала. Истины и правды — социальной или производственной. Истины и правды — материала, конструкции, технологии... Пионеры дизайна вообще избегают слова «красота», а понятие «композиция» заменяют «конструкцией». Но в их работах появляется особая, новая «красота» — целесообразная, умная, честная, точная...

В классической эстетике форма соотносилась с культурным образцом. Теперь принцип «форма следует форме» уступает первенство другому — «форма следует функции». Траектория этого движения — «изнутри наружу».

Главной функцией графического дизайна начинает осознаваться передача информации, визуальная коммуникация. И наша профессия со временем фактически получает второе наименование — «визуальная коммуникация». С другой стороны, «визуальная коммуникация» — это ещё и особый жанр графического дизайна: знаковые системы.

Ведущим, стилеобразующим жанром классики на протяжении нескольких веков была книга. В визуально-коммуникативном дизайне эта роль переходит к знаку.

По модели знакообразования, по методу «минимакс» — концентрации в минимальной форме максимального содержания — строятся, по существу, и все остальные жанры.

В историческом аспекте путь этой, по сути, модернистской парадигме расчистил футуризм 10-х годов. Под его бешеным натиском окончательно ломается композиционная опора классики — ось симметрии. Прежний пространственный строй разрушается до основания.

А затем авангард 20-х начинает строить новый мир, водружая множество динамичных осей-диагоналей с их мощными «кинетическими ритмами».

Они кристаллизуются в модульную сетку, которая к середине века становится главным инструментом управления графическим пространством.

Наконец, в самом конце XX века, уже после ярких дебютов постмодернизма, кратковременный всплеск «нового минимализма» замыкает круг.

«Минимализм», «функционализм», «рационализм», «конструктивизм» — это одновременно и эстетические ценности новой парадигмы и названия исторически-реальных художественных течений. Каждое из них имело свою специфику и нередко состояло в непримиримой конфронтации с другими. Но по прошествии времени становится очевидным, что все они обладали ценностно-эстетической и визуально-

культурной общностью, позволяющей с некоторой долей условности считать всё минувшее столетие веком модернизма. Веком визуальной коммуникации.

Говоря о классической типографике, мы то и дело обращались к аналогиям с дворцовым и храмовым зодчеством. Архитектурные аналоги модульной типографики тоже очевидны. Модульные «машины для жилья» весь XX век рассекали землю или рвались в облака.

Особая роль в формировании новой парадигмы принадлежала двум дизайнерским школам, возникшим одновременно в 1919 году в Германии и в России — Баухаузу и ВХУТЕМАСу. Все мировые школы дизайна XX века так или иначе восходят к их опыту.

Базой образования становится пропедевтика: универсальные вводные курсы, приучающие видеть простое в сложном. Расщеплять деятельность на функциональные процессы, а любую форму — на элементарные геометрические первоэлементы, из которых строится новое пространство. Пространство унификации, комбинаторики, функционально-структурированного ритма. «Серебро» классики сменяется контрастом настоящего «белого» и настоящего «черного».

С новой концепцией пространства связано и новое ощущение времени. Классика всё лучшее видела в прошлом, в античности или в других «золотых веках». Модернизм жив светлым будущим. Считается, что и дизайн устремлен в будущее по природе вещей. Ведь слово «дизайн» означает «план», «замысел», «проект». А по-латыни «проектус» и вовсе — «брошенный вперед».

Дизайн XX века всё время подгонял время: «Время, вперед!». И оно действительно безостановочно летело вперед, в будущее на самых передовых транспортных средствах.

Школа модернизма

Мировой дизайн окончил швейцарскую школу графики с отличием. Игра слов здесь не случайна. Школа как целостное профессионально-творческое явление. Школа как учебно-образовательная программа (и реализующее её учреждение). В случае со швейцарской школой и вообще с визуально-коммуникативной парадигмой понятия эти почти совпадают. Модернизм в каждом сложном явлении своим острым, умным глазом сумел увидеть простые элементы. А любая учёба строится на принципе «от простого к сложному». Так что модернизм — одновременно творческий и образовательный проект, школа нового видения и нового профессионализма.

ВХУТЕМАСу, Баухаузу, вообще дизайнерскому образованию принадлежит особая роль в формировании модернистской парадигмы профессии. Именно в сфере образования сложилась большая часть основ дизайнерского менталитета и профессионального языка. Разобрать мир на элементарные составляющие и переформатировать его по-новому, соединяя красоту и пользу, гуманитарную и техническую цивилизацию в новую проектную культуру. Достаточно перечислить названия книг, учебных курсов, ключевые понятия, которые формировались в различных учебных заведениях на всем протяжении XX века.

© «Эстетика целесообразности» (П. Беренс, 1903, Дюссельдорфская школа прикладного искусства).

© «Рациональная эстетика» (Х. Ван де Вельде, 1908, Школа прикладного искусства в Веймаре).

© «Универсальное строительное искусство» (В. Гропиус, 1919, Баухауз).

© «Объективная эстетика» (Й. Иттен, 1919, Баухауз).

© «Механическая эстетика» (Т. ван Дусбург, 1920, Баухауз, семинары).

© «Аналитическое формообразование» (Н. Ладовский, 1920, ВХУТЕМАС).

© «Пластическая конструкция» (А. Веснин, 1920, ВХУТЕМАС).

© «Графическое конструирование» (А. Родченко, 1921, ВХУТЕМАС).

© «Проектирование» (А. Лавинский, 1922, ВХУТЕМАС).

© «Пространственное конструирование» (Л. Мохоли-Надь, 1923, Баухауз).

© «Художественно-техническое конструирование» (С. Малишевский, 1923, ВХУТЕМАС).

© «Изобретательское творчество» (Й. Альберс, 1928, Баухауз).

© «Системный функционализм» (Г. Майер, 1928, Баухауз).

© «Материальное оформление» (А. Родченко, 1928, ВХУТЕИН).

© «Культура материала» (В. Татлин, 1930, ВХУТЕИН).

© «Индустриальная архитектура» (Л. Мис ван дер Роэ, 1930, Баухауз).

© «Графическая тектоника» (Й. Альберс, 1955, Высшая школа формообразования в Ульме).

© «Единое оформление среды» (М. Билл, 1955, Высшая школа формообразования в Ульме).

© «Модульное конструирование» (Г. Гугелот, 1956, Высшая школа формообразования в Ульме).

© «Визуальные коммуникации» (О. Айхер, 1958, Высшая школа формообразования в Ульме).

© «Методологическое проектирование» (Л. Буркхардт, 1960, Высшая школа формообразования в Ульме).

© «Эстетическая информация» (А. Моль, 1962, Высшая школа формообразования в Ульме).

© «Функционально-структурное формообразование» (Т. Мальдонадо, 1965, Высшая школа формообразования в Ульме) ...

Митя Харшак вовремя оказался в Баухаузе. Своими замечательными репортажами он наверняка дополнит эту тему. Хочу лишь обратить внимание на названия учебных дисциплин в Баухаузе: «Теория пространства», «Теория цвета», «Теория композиции», «Теория перспективы», «Теория конструирования» ... Теория! Всё фундаментально, всё сначала. Рационально-аналитические основы нового видения пространства. Классику занимало внешнее пространство, внешняя форма. Модернизм сосредоточил внимание на соотношении внутреннего и внешнего: «целесообразность», «изнутри наружу», «форма следует функции». Постмодернизм потом окунётся во внутреннее пространство, внутреннюю форму...

В 1927 году ВХУТЕМАС был реорганизован во Всесоюзный художественно-технический институт, ВХУТЕИН, который был окончательно ликвидирован в 1930 году. Его остатки ушли в шесть других вузов: Государственный экспериментальный институт силикатов, Институт обработки твердых пород дерева, Архитектурно-строительный институт, Текстильный, Полиграфический, Суриковский... Тем временем Баухауз, спасаясь от нацистов, эмигрировал в США. Вальтер Гропиус обосновался в Гарварде, Ласло Мохоли-Надь организовал «Новый Баухауз» в Чикаго, Йозеф Альберс — факультет графического дизайна в Йельском университете, ставшем главной кузницей американских модернистских кадров в области графического дизайна.

В 1951 году прямой наследницей Баухауза объявила себя Высшая школа формообразования в немецком городке Ульм. Её организовал Макс Билл, один из лидеров швейцарской школы графики. Но и в самой Швейцарии школа как учебно-образовательный проект успешно развивалась усилиями Йозефа Мюллер-Брокмана, Армина Хофмана, Эмиля Рудера.

Спасибо Максиму Жукову, Рудер теперь на каждом столе. Педагогические принципы Армина Хофмана изучила в своё время Елена Черневич.

Хофман преподавал в Художественно-промышленной школе в Базеле. Одним из его главных принципов было требование к своим педагогам постоянно экспериментировать, перестраивать программы обучения, мобильно изменяя ход учебного процесса. Ему бы наши ГОСТы...

Основное внимание Хофман уделял вводному курсу. Во ВХУТЕМАСе такое называлось «пропедевтикой», в Баухаузе — «форкурсом». Но именно это «введение» в

новое пространство и составляет суть дизайнерской профессионализации. Все остальные «теории» лишь дополняют и объясняют главное — вовлечение в иное измерение.

Первое фундаментальное понятие в форкурсе Хофмана — точка. Он называет её «настоящим строительным камнем процесса обучения». С помощью точки образуется линия и поверхность.

Отношения между несколькими точками способны уже передавать понятия. Чуть увеличил расстояние между точками — появилось движение.

Кстати, примерно так выглядит и один из творческих тестов при поступлении в ВАШГД. Несколькоми отрезками нужно выразить контрастные понятия, например, «пуск» и «остановка».

С помощью простейших элементов возможны упражнения на вариативность форм, модульность, серийность.

Отдельные точки соединяются линиями, внутреннее поле заливается черным, получаются фигуры, образующие единую композицию.

Следующий педагогический принцип Армина Хофмана вызывает ассоциации с заданиями Евгения Добровинского и Юрия Гулитова в херсонесских каллиграфических школах (хотя они о Хофмане — я спрашивал — слыхом не слыхивали). Принцип этот называется — в буквальном переводе — «переложение природы». Явления природы становятся знаками. Они «переводятся» на язык элементарных графических форм, с помощью которых выявляется их структура, точечное или линейное строение. Осенний лист предстает как композиция из точек.

При большом скоплении белых точек возникают остаточные образование в виде черных точек.

Результаты дизайнерского пленэра сразу идут в дело — в проект упаковки химического средства для защиты растений. Ассоциация со съеденным насекомыми листом прямо связывается с содержимым упаковки.

Вот белые линии равной толщины на чёрном фоне. Изменение расстояния между ними усиливают активность чёрного.

Линии разного вида дают разные оттенки серого тона.

А это уже рекламная полоса магазина металлических изделий. Линейный растр создает иллюзию винтовой нарезки. Серый тон линий композиционно связывает графику со шрифтом.

Упражнение с растром, образованным вертикальными черными полосками.

И тут же — плакат графической выставки.

Учебное задание на динамику диагоналей.

И реклама зубных щеток.

Упражнение с наклонными линиями, образующими разные углы.

И упаковка средств защиты от насекомых. Простыми средствами можно выразить самые сложные представления. Абстрактные геометрические элементы на глазах превращаются в снующих насекомых.

На примере педагогики Хофмана можно увидеть, как преодолеваются границы между обучением и практикой, пропедевтикой и проектированием, учебными заданиями и конечными результатами. Связь между дизайнерской практикой и дизайн-образованием свойственна всему модернизму. Каждое учебное упражнение должно давать серьёзный результат. Каждая практическая работа должна содержать в себе драйв учебного эксперимента.

Геометрия модернистского мира

Какой должна быть форма при художественном моделировании «изнутри наружу» в эстетике целесообразности? При формообразовании по маршруту «функция-конструкция-форма»?

История дизайна наполнена идеями обходиться вообще без последней станции этого маршрута. Дизайнеры должны проектировать свет, а не светильники. Разрабатывать

не декоративные узоры одеял, а способы обогрева излучением невидимых панелей, встроенных в потолок...

Однако визуальной культуре без формы неуютно, как без одеяла. Но раз без формы никак, — решил XX век, — пусть она никакой. Предельно простой. Как ни крути.

Откровения супрематистов увиделись как модульная сетка визуального мира, как алфавит пластического языка и профессиональный инструмент всех дизайнеров всего XX века. Элементарные геометрические фигуры — элементарные частицы формообразования.

Квадрат.

Треугольник.

Круг.

Они сформировали и откалибровали профессиональную оптику визуальной коммуникации.

Стали настоящими героями нашего времени.

Наряду с абстрактной геометрией в XX веке открылось и формообразующее значение белого пространства как самостоятельной композиционной субстанции. Равноправной с черным пятном, а не служащей его растворителем, превращающим всё в амальгаму классического «серебра». Контраст и пространственное напряжение, осмысленность взаимодействия «пятна» и «фона» составляют теперь главную интригу графического дизайна.

«Жизнь замечательных фигур» — тема учебного задания, вводящего в один из основополагающих аспектов модернистского формообразования, прошедшего красной нитью сквозь весь двадцатый век.

«Сквозь весь двадцатый век» — так называлась замечательная книга Елены Викторовны Сидориной, посвященная художественно-проектным концепциям русского авангарда 1910-20-х годов и отечественного дизайна 1960-80-х годов. Она вышла в 1994 году тиражом 1000 экземпляров и, понятное дело, сегодня ее не найти. Молодые дизайнеры, интернет-читатели должны быть благодарны Олегу Игоревичу Генисаретскому, выложившему недавно текст книги на своем сайте.

Другое студенческое задание — фотографическое. Ведь если про пять веков книжно-классической парадигмы можно говорить как о времени господства типографики, то двадцатый — это век и типографики и картинки. И прежде всего — фотографии. В русском языке их родство выражено не столь очевидно, как в английском.

В классической парадигме картинка была подчинена тексту. Любое изображение или декоративный элемент должны были соответствовать серебру типографского набора. Кегельный диапазон шрифта — мерило тонального диапазона картинки. Крепкая, дружная семья, патриархат текста. В визуально-коммуникативном дизайне типографика и фотография становятся равноправными. Фотография — эмансипированная женщина модернизма. Захочет — станет иллюстрацией текста. Нет — без него обойдется, создаст самостоятельный «визуальный ряд». Сама станет «визуальным текстом».

При их взаимодействии ведущим может оказаться любой из партнеров. В газетах фотография обычно подчиняется модульной типографической структуре.

В журналах выступает на равных с текстом.

В плакате, если он не шрифтовой, типографика играет, как правило, подчиненную роль.

Один из стилеобразующих жестов «пионеров дизайна» состоял в решительном предпочтении фотографии рисованным иллюстрациям. Авангардистов привлекала достоверность, документальная простота фотоязыка, репродукционность, которая стирала черты не нужной им уникальности, «художественности».

Родченко и другие конструктивисты экспериментировали со смыслообразующей ролью технических факторов, с макро- и микросъемкой, сближая образное видение с научно-познавательным.

Они открыли принципы острого кадрирования, резкого ракурса.

Поворотом оси к диагонали придавали изображению ощущение невероятной динамики. Превращали арену цирка — в космический корабль.

А отдыхающего в кресле человека — в космонавта.

Они стремились сделать фотографию средством конструирования мира, а не отражения его. И всё время видели его геометрические первоэлементы.

Квадрат.

Треугольник.

Круг.

Итак, фотозадание для студентов (и для всех нас). Познать, что всё вокруг — геометрия. Увидеть мир глазами модернистов.

Одна из наших студенток для выполнения этого задания предприняла весьма решительные шаги.

Шрифты модернистского мира.

Уродливо-комичными — казались в XIX веке и шрифты без серифов-засечек. Их так и называли — «гротески». И роль у них была соответствующая, маргинально-клоунская: акцентировать отдельные строки на фоне антиквенной акциденции. Зато в XX столетии кто был ничем, тот стал всем. И гротески стали самой громкой и самой главной песней века.

Решительно отрекшиеся от всего «лишнего», обнажившиеся до голой конструкции шрифты оказались в первую очередь востребованы дизайнерской эпохой.

Отточенных, простых и ясных гротесков эта эпоха породила множество, один лучше другого. Каждый дизайнер может выбрать подходящий.

Футура — абсолютная геометрия графем. Круг, квадрат, треугольник. Предельный минимализм формы, бесконечный максимализм функции. Минимум индивидуальности, максимум объективности, универсальности. Зримое воплощение идеалов индустриальной цивилизации, которая строила визуальную культуру наподобие инженерно-технических конструкций, «по науке».

Гельветика (по-нашему, Прагматика), самый дизайнерский шрифт середины и второй половины XX века.

Универс, дизайнерский космос, самый вариабельный шрифт модернистской типографики.

Авангард, самый лигатурный, знакообразующий и комбинаторный...

Знатоки шрифта будут говорить о различиях между ними. По форме очка, контрастности штрихов, открытости и ширине знаков они различают гротески «геометрические», «гуманистические», «старые», «новые» ... А также более редкие породы гротесков — «моноширинные», «трафаретные», «ленточные антиквы», «антиквы-гротески» ... Они тонко прослеживают смену шрифтовых тенденций по каждому десятилетию XX века. На то они и знатоки. Нам же важно увидеть не разновидности, а, так сказать, единичности. Не деревья, а лес. Не культурно-исторические различия, а типологическое родство, обусловленное эстетикой целесообразности, визуально-коммуникативной парадигмой и пафосом модернизма, охватывающему собой почти весь XX век.

Случайность или нет, только названия модернистских шрифтов — одновременно и яркое выражение главных ценностей века. Вслушайтесь в слова этого «Интернационала», гудящие долгим эхом в гротесковом лесу: «Авангард», «Футура», «Прагматика», «Универс» ...

Типографическое пространство начинается с буквы. И литеры модернистских шрифтов становятся гораздо более компактны по очку и внутрибуквенному просвету, чем шрифты классической эры. Их архитектоника оказывается собранной, как знак, сжатой, как пружина — новой эстетике нужна энергичность.

В идеале у всех гротесков XX века — крупное очко строчных. Хотя в ранних гротесках типа Футура или Кабель соотношение между ростом прописных и строчных

еще близко к классическому, зато в период развитого модернизма — у Гельветики, Универса — разница по высоте между прописными и строчными становится предельно маленькой. Рациональная эстетика стремится к экономности. Модернистская типографика — тесная типографика. И даже классические антиквы, перепроектированные в XX веке, тоже подверглись прежде всего укрупнению очка строчных букв.

Общими для них будут и конструктивность, математическая точность, унификация и простота внутрибуквенного пространства. Если классика пишет как дышит, то модернистские шрифты основываются на строгой инструментально-технической логике, на начертательной геометрии циркуля и линейки. Правда, шрифт — дело тонкое. И если Футура или Кабель демонстративно схематичны, вызываясь упрощены: «декларация принципов». То в Гельветике или Универсе линии приобретают более сложную кривизну, более лекальную геометрию. Но все равно везде проглядывает та же элементарная основа: круг, квадрат, треугольник.

Пространство модернизма выступает на историческую арену как пространство контрастов. Внутри одного начертания контраст редко можно встретить. Зато контраст между разными начертаниями одного шрифта — почти обязательная черта гротесковых гарнитур.

Диапазон таких начертаний становится все шире, вариабельность в рамках одной шрифтовой гарнитуры увеличивается от сверхтонких до сверхжирных. При проектировании Универса не хватило слов для обозначения разных начертаний, и его автор, Адриан Фрутигер, перешёл на цифры.

Для того чтобы прикоснуться к этому ритму, студенты набирают свое любимое слово контрастными начертаниями гротесковых шрифтов.

Швейцарский абзац

Строки складываются в полосу набора. Полоса набора начинается с абзацных отступов. В классической традиции, как мы помним, абзацы были маленькими, «на круглую». Чтобы минимально нарушать ровность края. И чтобы дополнительная ось, неизбежно считываемая глазом по абзацным отступам, не представляла собой угрозы монархическому порядку в книжно-классическом царстве одной оси. Там, где может быть только одна вертикаль власти.

Модернистская типографика и не думает избегать многоосности. Она как раз на том стоит и стоять будет. Абзацные отступы здесь могут быть любыми. Кроме вялых и невнятных. Ведь один из главных принципов модернистского дизайна XX века — контраст. А это означает, что оси не могут находиться в неопределенно близких отношениях. Или полное слияние, или развод и девичья фамилия. Невнятность, нечеткость, неопределенность квалифицируются как «шум», «грязь». Противоположное качество — «чистота». Высшая оценка профессионализма: «чистое решение».

Типографика контрастов не боится крайностей. Абзац здесь может быть сколь угодно большим. Видная втяжка лишь добавляет в многодетное семейство координатных осей еще одну опору.

Но модернисты не были бы модернистами, если бы не попробовали делать абзацный отступ обратным, противоположным способом. Не «отступом», а «выступом».

В таком случае срабатывает эффект неожиданности. Выход строки за пределы левого края буквально бросается в глаза и создает выразительный ритмический эффект.

Наконец, еще одно дизайнерское изобретение. Настоящая «декларация принципов» минимализма — нулевое решение. Абзацный отступ становится... никаким. Полное слияние осей. Это, конечно, круто. Правда, о наличии смыслового членения текста приходится тогда догадываться лишь по более коротким последним строкам предыдущего абзаца. Но что не сделаешь ради принципа!

Но и это ещё не всё. Дизайнер наводит порядок в мире на основе функционально-технологической и социально-культурной целесообразности. На основе инноваций, а не

модернизации прототипов. И его действия часто выглядят как переворачивание всей проектной ситуации: «не мост, а переправа». Дизайнеру заказывают мост, а он, анализируя ситуацию в глубину, обнаруживает, что мост вообще не нужен — и проектирует понтонную переправу. Визуальным выражением такой непредсказуемости дизайнерской мысли может служить и абзацное членение текста. Исчерпав все варианты отступа по горизонтали, дизайнеры в XX веке повернули его по вертикали. Убрав абзацный отступ, они стали делать его с помощью слепой строки или отбивки. Не вдоль, а поперёк.

Такое решение получило распространение на языках всех народов мира.

Но называют его — «**швейцарским абзацем**».

Во Вторую мировую маленькая Швейцария сохраняла нейтралитет, оставалась неоккупированной.

Её графический дизайн продолжал развиваться. Швейцария аккумулировала лучшие достижения модернистского дизайна. Тщательно фильтровала, шлифовала и систематизировала их. В результате Макс Билл, Карло Виварели, Карл Герстнер, Рихард П. Лозе, Йозеф Мюллер-Брокман, Ханс Нойбург, Эмиль Рудер, Адриан Фрутигер, Армин Хофман предъявили послевоенному миру стройную логичную систему — швейцарскую школу графики. Целостную модель профессии. Отточенный до совершенства дизайнерский стиль.

Профессиональный мир назвал его «швейцарским международным стилем». На самом деле в третьей четверти XX века это стало синонимом просто хорошего, профессионального дизайна. Швейцарская школа ознаменовала победу модернизма над веком. Окончательное торжество визуально-коммуникативной парадигмы.

Парадигма — не набор профессиональных правил, мировоззрение, эстетика, стиль. Прежде всего — это особый тип пространства. Дверь в модернистское пространство распахнули футуристы и конструктивисты. Швейцарцы навели там образцовый порядок.

Они напрямую продолжили дело Баухауза, Вхутемаса, пионеров мирового дизайна. В том числе и наших. Когда в 1994 году я познакомился с Йозефом Мюллер-Брокманом, то рассказал ему, что в 60-70-е годы он стал заочным учителем для наших дизайнеров круга Жукова-Аникста. И спросил, кто на него самого оказал наибольшее влияние. Патриарх швейцарской школы ответил, что считает своими главными учителями Родченко и Лисицкого.

Однако в своей собственной стране русский авангард был задушен и вытравлен из памяти. О Вхутемасе Большая Советская Энциклопедия (изд.2) сообщала, что «проникшие к руководству формалисты применяли в нём уродливые методы обучения, препятствовавшие развитию творчества молодежи в духе реализма и национальных традиций». Благодаря паре книг Мюллер-Брокмана, случайно перелетевшим через железный занавес, западным журналам, в одном экземпляре попавшим в СССР в научную библиотеку Всесоюзного НИИ технической эстетики, авангард 20-х стал возвращаться к нам в 60-е, так сказать, в обратном переводе на русский язык.

Однако в целом это не затронуло отечественного профессионального сознания. Для нас швейцарская школа не стала тем, чем она оказалась для остального мира. Который принял её как школу в буквальном смысле слова. И окончил её с отличием. Школу визуальной коммуникации. Школу функциональных, конструктивных, технологических основ профессионализма. Школу борьбы с визуальным хаосом и пошлостью массовой культуры. Таковую же радикальную, артикулированную, ясную, как швейцарский абзац.

Как и флаговый набор, швейцарский абзац запечатлевает нечто большее, чем функциональное решение практической задачи. Он воплощает программные ценности парадигмы: конструктивность, структурность, информационную точность, четкость, однозначность, достоверность. И теперь всегда, когда хотят подчеркнуть эти качества — швейцарская типографика незаменима.

Швейцарский абзац остался неписанной нормой и в международной деловой переписке.

Швейцарский абзац воплощает и демонстрирует еще одно качество «тесной типографики». Она всегда стремится к экономии места. Но она же заинтересована и в отчетливом структурировании информации. Чтобы сразу было понятно, где главное, где второстепенное, где заголовок, где текст, «кто начальник, кто дурак». Экономия места приводит к плотному набору, создающему ту или иную насыщенность серого тона на полосе. Но в этом случае любая жертва в пользу белого дает возможность для проявления структуры текста.

На таких «жертвах», кстати, строится и вся эстетика газетного дизайна, где принципы тесной типографики являются родовой особенностью жанра.

Здесь мы экономим по будням, гуляем по праздникам. Накапливаем серый тон в одном месте, собираем по полпунктика на каждой строчке — выстреливаем черно-белым в другом. Создаем спуск для рубрики, выделяем специальное белое поле для заголовка, подзаголовка, подрисунка или какого-либо другого типографического элемента, и это автоматически придает такому элементу исключительную визуальную значимость.

Швейцарский абзац может стать и измерительной шкалой. Различные расстояния между блоками текста или отдельными строками могут выражать их различную иерархическую значимость.

Вместо увеличения кегля или жирности — просто добавь абзац. Швейцарский. Чистое решение.

Модульная сетка

Классика научила нашу профессию видеть пятно. Взаимодействие фигуры и фона, черного и белого. Модернизм развил это до предела, сделал главной интригой графического дизайна. Сам модернизм научил графический дизайн видеть оси. Структурность, взаимоотношение осей стало вторым полюсом профессионализма.

В книжно-классической традиции ось была одна. Она крепко держала пространство типографики в течение нескольких столетий. В XIX веке ось симметрии закрипела, зашаталась, но удержалась. А сломленной оказалась лишь в начале XX века, благодаря усилиям футуристов.

Ось рубят — щепки летят. Обломки классической оси пустили в дело практичные конструктивисты.

Они их крутили, вертели и так и сяк.

Пока из этих обломков не стал складываться каркас новой модели пространства.

Однако то, что называли «модульной сеткой», окончательно сформировалось лишь в середине XX века, в той же Швейцарии, когда координатная система ортогональных осей была осознана как универсальный инструмент управления графическим пространством.

Модернистский дизайн стремился всё упорядочить, разложить по полочкам.

В графическом дизайне это привело к появлению реальных полочек в виде конструкции для размещения иллюстраций, заголовков, текстов, всех компонентов вёрстки.

Обычный взгляд эти полочки не воспринимает. «Модульная сетка» — ещё один термин для явлений мира невидимого, с которым имеет дело графический дизайнер.

Модульная сетка — одно из высших достижений визуально-коммуникативного дизайна. Поэтому всю швейцарскую и вообще модернистскую типографику называют «модульной типографикой».

В отечественном профессиональном фольклоре 60-70-х годов ходила такая фраза. Художники книги, сторонники высокого искусства, насмешливо бросали молодым дизайнерам: «Модуль есть — ума не надо». Между тем эта шутка юмора характеризует основное качество модульной типографики — проектность. Главные интеллектуальные усилия необходимо прикладывать заранее, на берегу. Немало математических стараний требует само конструирование сетки. Но кроме создания полочек необходимо предусмотреть правила пользования ими, программу их заполнения конкретным

материалом в свете ясного проектного замысла. И тогда действительно — хорошо сконструированная сетка производит впечатление машины, работающей сама по себе.

Михаил Аникст рассказывал, как радовалась его жена, когда в течение нескольких лет всё приходили и приходили почтовые переводы с гонорарами за обложки книг одной театральной серии, которую он давным-давно придумал как модульную конструкцию.

Проектирование сетки начинается с формата. «Конечно, никому в голову не придёт напечатать деловой документ на квадратном листе бумаги», — написано в одном пособии. Но именно это как раз и приходит кое-кому в голову. Такие люди называются дизайнерами.

Они и визитные карточки квадратными делают.

И карманные календарики.

И журналы.

И каталоги.

И альбомы.

И плакаты.

И книги.

А всё почему? В очередной раз воспользуемся возгласом Аркадия Троянкера: «Декларация принципов!». Когда нужно сделать акцент на этом, продемонстрировать приверженность принципам — появляются квадратные фирменные бланки и книги.

Квадрат — элементарная геометрическая фигура. Знаковый, культовый формат модернистских изданий. Поля тогда тоже становятся одинаковыми и минимальными. Экономия и унификация.

И модули сетки — тоже квадратны, интервалы стандартны. Детские кубики.

А дальше пошла комбинаторика.

Но как ни сделай — всё хорошо, поскольку демонстрирует логику и закономерность решения.

Когда задачи показать крутизну элементарной геометрии нет, основой сетки становится кегль. Несколько строчек дают высоту модуля.

Картинки подгоняются под очко строчных букв.

Перед разработкой модульной сетки дизайнер разбирается с материалом, с задачами, с собственным замыслом. С видами текстов и иллюстраций, их количеством и приоритетами. Анализ материала проводится с помощью раскадровки всего издания или нескольких принципиальных разворотов в уменьшенном масштабе. Раньше это делалось в эскизных набросках. Теперь компьютер даёт возможность прикинуть весь материал сразу.

Сетка позволяет унифицировать размеры изобразительных и текстовых блоков, выбрать оптимальный масштаб модульных ячеек.

Слишком крупный модуль жестко зажмёт материал. Слишком мелкий сделает вёрстку случайной. Здесь как раз и нужен умный дизайнерский глаз. Челночная дипломатия между материалом и эскизом находит золотую середину.

Важнейшее отличие модернистской типографики от классической — участие изображения. В классике изображение было подчинено «серебру» набора. Оно должно было быть прозрачным, воздушным, соответствовать рамкам шрифтовой тональной палитры. В модернизме в построении полосы набора участвует и текст и иллюстрация, прежде всего, фотоиллюстрация, которая способствует резкому расширению тонального диапазона типографического пространства, насыщению его контрастными отношениями.

Модульная сетка — многоосная система, каждая ось является началом отсчета, акцентом. Следовательно, резко усиливается роль ритмов, происходит ритмическое упорядочивание пространства. Вместо серебряной мелодии классической флейты на сцене появляются барабаны модернизма.

Фактором, сдерживающим силу звука, выступает необходимость думать о вариантах. Ставя картинку и текст в одном месте определенным образом, необходимо думать о последствиях — что с ними произойдет на следующих разворотах. Необходимо

все время как бы забегать вперед, проигрывать в воображении всю пьесу в целом. Это, как мы уже говорили, эстетика, устремленная в будущее. В классике мощный акцент титульного листа при пролистывании книги оставался в прошлом, оставляя шлейф на всю книгу. В модернизме — все время опережение времени, забегание в будущее.

И это сдерживает выразительные средства, систематизирует и упорядочивает их. Отсюда — некоторая сухость модульного пространства, его стерильность, универсальность. Когда необходимо думать о всей системе, о подчинении набора внутренней логике и сквозной концепции, пространство полосы становится более холодным и нейтральным. Поэтому важным эстетическим фактором становится вариабельность решений.

Вариабельность означает также дискретность и контрастность. Элементарные порции набора нужно все время соотносить друг с другом, а это означает, что нужно все время изыскивать возможности для контрастов. Но напряженная борьба противоположностей может протекать только в рамках композиционного единства, целостности, которая не должна быть утраченной при создании контрастных отношений.

Жанром, с наибольшей наглядностью воплощающим идею сетки, является газета. Вертикали колонок с горизонталями заголовков и рубрик уже сами по себе образуют стихийную модульную сетку.

Она читается, даже когда её почти не видно.

Дизайнеру остается лишь незаметно улучшить её, способствуя ранжированию и раскладыванию по полочкам разнообразной информации.

В газетном дизайне сначала доминировала вертикальная ориентация с разделительными линейками между колонками и вытянутыми заголовками. По мере улучшения структуры сетки линейки исчезли. Но в 1971 году Массимо Виньелли открыл новые возможности для развития модульной типографики, придав нью-йоркской газете «Herald» ярко выраженную горизонтальную ориентацию. Он вновь стал делать линейки между колонками, тем самым получив возможность сблизить колонки и превратить тесную типографику в сверхтесную. Очень контрастную и выразительную.

Пропорции модуля сконструированной им сетки — два квадрата.

Такие же, как и у его визитки. Декларация принципов!

Дизайнер строит газетную форму как эффективно работающую визуально-коммуникативную машину.

Однако по отношению к газете традиционно используются не машиностроительные или информационные, а архитектурные метафоры. Газетчики говорят про «окна», «подвалы», «чердаки» и вообще про «архитектуру газеты». Если с ними и соглашаться, то, конечно, имея в виду архитектуру небоскрёбов.

Типология и логотипия

Продолжим продвижение по визуально-коммуникативной парадигме по траектории, известной по обживанию классики. От эстетических оснований парадигмы к композиционно-пластическим, от шрифтового пространства к другим уровням типографики, где буквы складываются в слово. Сначала — в слово отдельное, выделенное, акцидентное.

В классике слово обладало относительной независимостью внешней формы от содержания. В любом случае оно должно было иметь прежде всего тщательно уравновешенные внутрибуквенные просветы и межбуквенные пробелы, тайнообразующие прозрачное, гармонично сбалансированное пространство. В визуально-коммуникативной парадигме акценты смещаются. Первым делом — передача информации. Эффективность её вычисляется по чёткой формуле «минимакса». Максимум информации минимальными средствами. Форма должна быть информативной и выразительной. Но при движении «изнутри наружу» неизбежно происходит уничижение формы паче гордости содержания. В итоге форма стремится стать предельно простой, элементарной.

А слово приобретает знаковый характер.

По отношению к словесным знакам появляется даже специальное наименование — «логотип».

Формообразование любой акциденции по существу смыкается со знакообразованием. Любой заголовок в той или иной степени становится логотипом.

И это относится ко всему графическому дизайну, который стал опознаваться как «визуальная коммуникация», а знак — как эпицентр профессии. Для описания специфики дизайна в 60-70-е годы привлекается наука о знаковых системах — семиотика. Ни один мастер-класс Эркена Кагарова до сих пор не обходится без рассказа о «семиотическом треугольнике», описывающем знак через его связи с обозначаемым предметом (денотатом) и его значением (концептом), и о прагматическом, семантическом и синтаксическом аспектах отношений между ними.

Семиотика подразделяет знаки на три класса.

«Иконы», буквально, целиком, со всей документальной полнотой отражающие денотат, замещающие его своим образом в силу объективного подобия.

«Индексы», избавляющиеся от всего «лишнего» и ассоциативно связывающие знак с обозначаемым предметом через отдельные, значимые признаки.

И «символы», связанные с денотатом лишь конвенционально. То есть по самому знаку ни за что не догадаться, о чем он. Связь символа с денотатом — результат культурной традиции или конвенции, договора.

На примере эволюции знака старинной компании хорошо видны основные метки знаковой шкалы. Правда, «символ» оказывается в этом примере не столь убедительным, так как мы оказываемся в курсе всей его истории. Но за более наглядными образцами далеко ходить не надо. Символы как произведения культуры — на каждом шагу.

Применяя семиотическую типологию, можно сказать, что визуально-коммуникативный дизайн по большей части стремится к знакам-индексам. К той грани, которая отделяет изобразительное искусство от выразительного. К тонкой границе иконического и символического, фигуративного и абстрактного, интеллектуального и чувственного...

Вспомним теперь, что классическая типографика чаще всего использовала в акцидентном слове торжественный строй прописных букв. Модернистская, напротив, стала предпочитать строчные буквы. «Маленькие» буквы заняли место «больших», воплощая образ переворота ценностей.

Иногда при этом строчные стали обходиться вообще без прописных.

У дизайнеров почитается особым шиком вести переписку именно таким образом, без прописных даже в именах собственных.

Слово из строчных воплощает важнейшие принципы парадигмы — энергию и динамику. Оно становится зримым образом того «паровоза», который летит в светлое будущее, куда, как мы знаем, устремлено модернистское время.

Или, если «летит», то самолёта.

Кроме того, строчные буквы могут ставиться более компактно, плотно, чем прописные, являя собой еще и образ прагматичности, рациональности. Не только экономика, но и типографика должна быть экономной.

А студентам новое задание — сделать логотип собственного имени, раскрывающий его внутренние возможности в качестве названия собственного журнала. Именно «шапки» журналов обычно стремятся к простоте и шрифтовому минимализму.

Новое задание — обложка журнала с собственным именем и собственным лицом.

Жанровая природа обложки — модернистская. Артикулированная эстетика целесообразности. Наглядная агитация и информация. Название журнала — знак. И фотография на обложке — тоже должна быть знаковой. Всё вместе — двойной удар. Обложка — лицо журнала. Оно целится своей красотой в зрителя, окликает его из толпы, достает пристальным взглядом в упор.

Логотип собственного имени в качестве названия журнала — работа с акцидентным, выделенным словом. Мы её уже освоили и «типологию логотипии»

проштудировали. Следующий уровень — пространство строки, где слово становится в общий строй. Становится рядовым, а не знаковым.

Принцип модернистского формообразования

Здесь нас ждет удивительное открытие: принцип модернистского формообразования строки практически совпадает с каноном классической гармонии. Всё изменилось. Пространственные характеристики составляющих строку букв и слов стали совершенно иными. А принцип их связи остался прежним. Секрет фирмы тот же: «строка должна восприниматься как линия».

Классическая типографика стремилась ставить слова в строке, добиваясь неслиянности слов при нераздельности строки. Грубо говоря, ставить слова тесно. Но именно к этому стремится и модернистская типографика, одним из синонимов которой является определение «тесная типографика».

Правда, делает она это по другим мотивам. Прежде всего, исходя из убеждения, что типографика должна быть экономной.

Классическая типографика тоже формировала строй строк как сплошную кладку из кирпичей тесно поставленных слов. Но она строила из них большую форму. И была обеспокоена общим видом типографического дворца. Ровный ли край у полосы набора? Читается ли бокал на фасаде титульного листа? Есть ли в нём симметрия? Есть ли фигуристость у выходных сведений и другой акциденции?

Модернистской типографике до всего этого нет ровным счетом никакого дела. Форма строится по принципу «изнутри наружу». Внутренний порядок, его логика, рациональность и целесообразность первичны. Внешняя форма производна от них.

Реализация в полосе набора этого общего подхода происходит здесь на основе ясной логики и однозначной идеи — унификации межсловных пробелов. Расстояния между словами не должны подгоняться в каждой строке в индивидуальном порядке в угоду внешней форме, фигуре или рамке, которую накладывает на набор книжно-классическое блочное выравнивание на формат или симметричное центрально-осевое форматирование. Модернистская типографика постановляет: межсловные пробелы обязаны быть одинаковыми, стандартными. В результате в наборе с правой стороны сам собой получается свободный неровный край строк. Вместо штучного, индивидуального решения конкретной проблемы — общий принцип. Типовая программа для решения всех проблем сразу. На берегу, до начала плавания.

Этот способ набора получил в русском языке весьма выразительное, образное наименование — «флаговый».

И, действительно, он стал настоящим флагом модернистской типографики. Знаменем, развевающимся на всех языках, независимо от географических пределов.

Флаг — он и в Азии флаг.

Даже если реет в обратную сторону.

Простая идея унификации межсловных пробелов запечатлевает на этом знамени почти весь корпус эстетических приоритетов и ценностей визуально-коммуникативной парадигмы: структурность, конструктивность, рациональность, системность, проектность, концептуальность, упорядоченность, логичность, осмысленность, объективность, модульность.

Но флаговый набор доставляет эстетическое удовольствие дизайнеру не только ощущением своей внутренней правоты, правильности исходной идеи. Когда вместо выключенного или симметричного набора появляется флаг, массив текста становится подчеркнуто асимметричным. Строгая прямолинейность левого края и рваная неровность правого порождают сильный контраст. Классическую статику сменяет динамика. Целенаправленное движение строк в светлое будущее резко убыстряется.

Наконец, свободный правый край активизирует прилегающее к нему пространство. Значительно повышается энергоёмкость белого.

А работая с пространством, управляя им на основе универсальных, сущностных законов, дизайнер ощущает себя настоящим демиургом, конструктором или визуальным коммуникатором «в мировом масштабе». Он как будто бы застенчиво пишет на своей визитной карточке «дизайнер». А подразумевается — «властелин мира».

У меня самого на визитках всю жизнь преобладал пафос дизайнерской скромности.

Пока Юрий Гулитов и Эриксон не сменили мой имидж на отвязно постмодернистский.

Ну, а студентам пока предписано быть строгими модернистами, водружая на своих визитках гордые знамена смиренного минимализма.

Контрольные вопросы:

1. Опишите модели пространства эстетики модернизма в типографике и дизайне. Приведите примеры.

2. Концепция времени в модернистской парадигме графического дизайна. Чем отличается временная концепция модернистской парадигмы от классической?

3. Какому стилеобразующему жанру «пионеров дизайна» начала XX века уступала рисованная иллюстрация? Назовите основных представителей этого жанра.

4. Модернистская фотография, как средство конструирования мира. Какие характерные композиционные принципы модернистской фотографии придавали изображению ощущение невероятной динамики?

5. Какие шрифты стали главными носителями акциденции XX века? Приведите примеры модернистских шрифтовых гарнитур, являющимися знаковыми в визуально-коммуникативной эстетике всего XX века. Расскажите о характерных особенностях каждой из этих гарнитур.

6. Расскажите об общих характерных чертах всех модернистских (универсальных) шрифтов. Что является обязательной чертой всех гротесковых гарнитур?

7. Какие абзацные отступы характерны для модернистской типографики? Приведите примеры.

8. Какая новая форма абзацного отступа получила распространение на языках всех народов мира в XX веке? Как называется эта форма?

9. Какова роль изображения в модернистском пространстве? Чем она отличается от пространства классики?

10. Какой характер приобретает слово в эстетике модернизма? Какое специальное наименование (термин) приобретает слово в визуально-коммуникативной модели XX века. Приведите примеры.

11. Какой стремиться стать форма в эстетике модернизма?

12. Пространство строки в модернистской типографике. Какую роль играет слово в пространстве строки в эстетике XX века?

13. Какой принцип использует модернистская типографика по отношению к межсловным пробелам?

Литература:

1. Серов Сергей Иванович. Типографика визуальной коммуникации. М.: ЗАО «Линия График». – 2004. – 32 с.

2. <http://kak.ru/columns/serov/a2403/>