**Ортодизайн или несколько предложений по конструированию полосы с использованием геометрических структур**

Владимир Лаптев

С давних пор человечество стремилось к систематизации получаемых знаний, с последующим построением различных мирозданий - попросту схем, в которые как в прокрустово ложе укладывали новые знания. А когда этого сделать не удавалось - меняли мировоззрение.

Так на смену трем слонам, поддерживающим земную твердь, пришла геостационарная система Птолемея. А в 1543 году Коперник упразднил и ее, объявив о гелиостационарном устройстве Солнечной системы.

В искусстве накопление знаний не приводит к революционным преобразованиям стилей. Существование одних почти не угрожает развитию альтернативных течений. Так конструктивизм какое-то время уживался с ар деко, а швейцарский стиль с «новой волной».

В 1970-80-х основным направлением графического искусства считался модернизм, а постмодернизм - лишь его альтернативой. Если модернизму второй половины ХХ века был свойственен радикализм, безусловное следование своду правил и схем, то постмодернизм был объявлен открытым для эксперимента. Его задачей было показать, что модернизм не тождественен современному искусству, что есть некий «зазор между современным вообще и модернизмом». По утверждению английского критика Дилнота авторитаризму и нетерпимости международного стиля противопоставлялась постмодернистская амбивалентность [1].

Под нож постмодернизма попали многие правила и структурные основы графического дизайна. Была подвергнута сомнению сама связь искусства и точных наук. Хотя история их взаимоотношений уходит корнями в тысячелетия прошлого. Попытки определить идеальные пропорции, поиски «формулы красоты», геометрического совершенства занимали и древних, и современников ХХ века. Ле Корбюзье в своей книге «Towards A New Architecture» (1931) писал: «Геометрия - язык человека, она обнаруживает ритмы, ритмы очевидные глазу и ясные в своих отношениях друг с другом. И эти ритмы - в самом корне человеческих действий». А Макс Билл в 1949-м заявил, что «развить художественный вкус можно на основе математического размышления».

На проблеме соотношения геометрических и изобразительных сторон художественной формы строятся многочисленные рассуждения о композиции, она постоянно выражается в колебаниях искусства от подчеркнутого геометризма к изобразительности и символике, воплощаясь, то в «поэтике прямого угла», то в эстетике художественного знака. Эль Лисицкий в 1919 году попытался обосновать геометрические основы искусства:

1. Геометрия уже в древности играла ведущую роль в технологии изготовления скульптурных, архитектурных и живописных произведений.

2. Законы симметрии с давних пор служили основой построения орнамента и правильных фигур. На этих законах строилось философское понимание красоты.

3. Методы проективной геометрии всегда использовались для построения изображения трехмерных тел на плоскости, причем перспектива, известная уже античности, получила в Новое время строгое математическое обоснование [2].

Схематизация, как и систематизация, являются условием человеческого освоения мира. Само построение предметов и подобий предполагает схематизацию. На схематизации основано и построение пространственной формы и формирование стиля. Схематизация с помощью геометрических структур в изобразительном искусстве использовалась и японскими (Кацусика Хокусай), и немецкими (Альбрехт Дюрер) художниками столетия назад.

Более близкий нам по времени кубизм, с его техникой коллажа, цитатностью, комбинацией реальных предметных фактур, широко использовал в качестве акцента правильность геометрических линий. А футуризм превратил эти линии в силовые, соподчинив им типографику. Если кубизм и футуризм стали отправной точкой всего модернизма ХХ века, то супрематизм продолжил эстетическую революцию в направлении чистой абстракции. Целью супрематических поисков было построение новых пространств, поиск новых измерений в искусстве по примеру новых геометрий Лобачевского. В супрематизме схематизация почти окончательно уступила место своей геометрической основе.

Известный плакат Альфреда Барра представляет схему развития современного искусства. По замыслу автора кубизм является источником всех «измов» в искусстве.

Действительно, через опыт аналитического кубизма голландский художник Пит Мондриан пришел к беспредметным построениям неопластицизма, к пространственным задачам, решаемым индуктивным методом. А на другом полюсе живописи 1910-х занимали пуристы во главе с французским художником Озанфаном. В своем творчестве они вдохновлялись современными технологическими реалиями, поэтому их композиции уподоблялись безупречно работающим машинам и технологическим процессам. Гимн машинной цивилизации воплощался в живописи пуристов в виде слепого следования пропорциональным канонам и геометрическим закономерностям. Вещи на их картинах представлялись в качестве прообразов или эмблем грядущей технической революции.

Дальнейшее развитие предметных композиций Озанфана получило в трудах великого зодчего ХХ века Ле Корбюзье. А беспредметные построения мондриановского неопластицизма получили последователей в среде графического дизайна - группу De Stijl.

Конструктивисты 1920-х определяли эстетичность визуальных отношений через геометрию. С приходом международного стиля визуализация геометрической структуры стала основой целого пласта художественной жизни, а математический расчет - источником графических решений в дизайне. «Размеры элементов формы и их промежуточных положений почти всегда реагируют на некоторые числовые прогрессии, логически приведенные в исполнение», - здесь Мюллер-Брокман говорит не только о модульных сетках [3].

**Геометрическая организация полосы издания**

Если говорить о более узком аспекте использования геометрии в графическом дизайне - о конструировании полосы, то здесь использование линейных структур имеет не только эстетический или экономический эффект упорядочивания. Хотя геометрические макроструктуры и модульные сетки дают и то, и другое. Нельзя забывать о физиологических основах человеческого зрения. Проблемы удобочитаемости соприкасаются с такими визуальными решениями организации полосы, как наличие линий скольжения взгляда, помогающих глазу концентрировать внимание в определенных местах полосы.

Эти линии Ле Корбюзье называл регулирующими. Хотя он и пишет об интуитивных отношениях в геометрической организации, исследование показало, что в дизайне и архитектуре она является гораздо менее интуитивной. Скорее геометрическая структура полосы - это результат знаний, примененных на практике:

«Линии регулирования, - в принципе, не предвзятый план; они выбираются в специфической форме в зависимости от требований непосредственного содержания, уже сформулированного, уже хорошо и верно существующего. Линии не больше, чем устанавливают порядок и ясность на уровне геометрического равновесия, достигая или требуя достигнуть истинной ясности и чистоты. Линии регулирования не проводят никакие поэтические или лирические идеи; они не вдохновляют тему работы; они - не творческие; они просто устанавливают баланс. Вопрос пластичности, чистой и простой» [4].

Корбюзье был прав. Геометрическая организация пространства полосы издания сама по себе не приносит вдохновения и не выдает динамической концепции. Она может рассматриваться как планирование фундаментальной основы для достижения визуального баланса будущего процесса дизайна, как система объединения разнородных элементов вместе, в единое целое.

**Что такое ортодизайн?**

Термин «ортодизайн» впервые прозвучал на лекции о роли структуры в графическом дизайне, прочитанной автором в Новосибирске в 2007 году. Слово состоит из двух корней: греческого орто- (orthos), что означает «прямой», «правильный» и английского -дизайн (design) с переводом - «художественное конструирование». Соединив два понятия в единое слово, было получено ёмкое обозначение особенностей стиля в дизайне многополосных изданий, в основе которого лежат простые геометрические формы, прямоугольные абрисы основных фигур полосы, математический расчет пропорций и расположения элементов верстки на странице и относительно друг друга, точность и обоснованность их координат.

Основой для ортодизайна является его рационализм, тем самым подтверждая тезис о необходимой потребности в ортогональной верстке полосы, ее постоянной принадлежности к страницам различных многополосных изданий. Конструктивное начало ортодизайна характерно и общей композиции разворота, и расположению микродеталей полосы: знака, линейки, строки.

О.И. Генисаретский утверждал, что «установка на рационализм расколдовала вещи, лишила их души». В качестве ориентира для современного дизайна он видел одухотворение вещей: «Дизайн, который заботится не об образности вещей, а об их одушевленности, приведет к большей гармонизации окружающей среды».

Однако стремление к «голой эстетике» ведет современный дизайн к визуальному хаосу. Игнорирование правил типографики и дробность композиции чаще приводит к эффекту отсутствия целостности, к абстрактности. к потере смысла вещей и предметов - в общем, к синдрому Кандинского.

Подобно пуантилизму, когда элементарные частицы произведения теряют свое предметное содержание и сливаются в единое образное пространство, рационализм оправдывает объединение разнородных, по своей сути, элементов полосы - текста и иллюстраций. В основе получаемой гармонии лежит не одухотворенность (по Генисаретскому), но соответствие и соотношение этих частей целого. Линии ортогональных построений помогают ощутить и осмыслить эту связь.

Объединение элементов на полосе в единое композиционное решение требует от совокупности всех элементов следованию определенных правил верстки, способствующих цельности впечатлений. В качестве основ ортодизайна можно рассмотреть последовательность действий или эшелонирование верстки в соответствии с принципами ортогональных построений:

1 Геометрическая схема для формирования композиционного единства издания.

2 Модульная сетка как регулятор для отдельных элементов полосы - текстовых строк, иллюстраций, деловой графики, таблиц и т.п.

3 Выравнивание (юстировка) элементов полосы на уровне микротипографики.

Три уровня ортодизайна соответствуют этапам работы дизайнера над макетом издания. Выбор формата, геометрической макросхемы полосы, ее пропорции, основных линий скольжения - это основы замысла дизайнера, его творческое начало в проекте.

Модульная сетка соответствует практическим прикидкам: как «ляжет» текст? соответствует ли размещение иллюстраций и схем их вербальному описанию? Расчет модульной сетки сопровождается определением свода правил верстки.

И, наконец, собственно верстка, во время которой и происходит создание линий скольжения, выравнивание (юстировка) по линиям и строкам иллюстративного материала.

Четкое представление сложного материала зрителю/читателю, лаконичное следование правилам создает четкие ориентиры всему дизайну издания. Там где таких ориентиров нет, начинает преобладать «неряшливость, торжествовать необязательность и приблизительность».

Однако следует предостеречь и от слепого следования инструкциям и правилам, все-таки дизайнер - не только математик и конструктор, но и художник, творец. Как справедливо заметил академик Бисти в полемике с молодым тогда еще Аркадием Троянкером: «Есть ведь еще естественный человеческий взгляд, которым мы смотрим на страницу, и он требует, чтобы все зрительно, а не умственно - стояло на своих местах».

**Список литературы**

1 Dilnot C. What is the Post-Modern? - Art History, 1986, №2

2 Эль Лисицкий. Искусство и пангеометрия. Пер. с нем. Г.Саульской, вступит. статья и примечания Л.Жадовой. - В кн.:Проблемы образного мышления и дизайн. Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика, вып.17. М., 1978

3 Muller-Brockmann J. The Graphic Artist and his Design Problems. - Visual Communication Books: New York, 1961

4 цитируется по книге Ле Корбюзье «Модулор», 1949