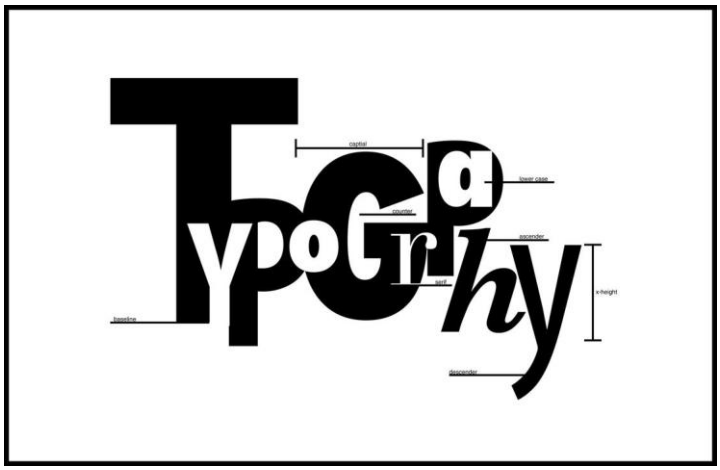
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
Учреждение образования
«Витебский государственный технологический университет»

М.В. Ворохобко

ТИПОГРАФИКА

Конспект лекций
для студентов специальности 1-19 01 01 «Дизайн»
направления специальности 1-19 01 01-04
«Дизайн коммуникативный»



Витебск
2023

УДК 76.01
ББК 85.15
Т43

Рецензенты:

доцент, заведующий кафедрой «Дизайн»
УО «Витебский государственный университет им. П.М. Машерова»,
кандидат педагогических наук Кулененок В.В.;

декан факультета «Дизайн»
УО «Витебский государственный технологический университет»,
кандидат технических наук Акиндинова Н.С.

Одобрено кафедрой дизайна и моды УО «ВГТУ»,
протокол № 2 от 02.10.2023.

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским
советом УО «ВГТУ», протокол № 2 от 27.10.2023.

Ворохобко, М. В.

Т43 Типографика : конспект лекций / сост. М. В. Ворохобко – Витебск : УО «ВГТУ», 2023. – 36 с.

ISBN 978-985-481-759-0

Конспект лекций написан согласно рабочей программе по курсу «Типографика» для студентов специальности 1-19 01 01 «Дизайн» направление специальности 1-19 01 01-04 «Дизайн коммуникативный». Содержит материал по принципам верстки печатных изданий, краткую историю и современные тенденции в типографике.

УДК 76.01
ББК 85.15

ISBN 978-985-481-759-0

© УО «ВГТУ», 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4
1 ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТИПОГРАФИКИ 6
2 КЛАССИЧЕСКАЯ ТИПОГРАФИКА XX ВЕКА 16
3 КАТЕГОРИИ ВЕРСТКИ 20
3.1 Формат издания 20
3.2 Шрифты 22
3.3 Принципы верстки 29
3.4 Акциденция 34
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 35

ВВЕДЕНИЕ

Типографика – искусство оформления печатного текста посредством набора и верстки, которое базируется на определенных, присущих конкретному языку правилах.

Типографика – это искусство сочетания функционала и эстетики. С одной стороны, необходимо обеспечить удобочитаемость текста, с другой стороны, носитель текста должен красиво выглядеть.

Термин «типографика» вошел в употребление в XX веке, однако до сих пор нет единого толкования данного определения. Английский типограф Стенли Морисон дал классическое определение: «искусство подобающего расположения наборного материала сообразно конкретному назначению».

Стоит обратить внимание и на метафорическое, но очень точное определение типографики от Роберта Брингхёрста: «искусство придания человеческому языку крепкой визуальной формы».

Специалисты, труд которых так или иначе связан с типографикой, – это печатники и наборщики, авторы и редакторы, художественные и технические редакторы, художники книги, каллиграфы и художники шрифтов (дизайнеры-шрифтовики).

Понятие типографики сегодня относят и к искусству создания шрифтовых блоков для электронных носителей информации. Так называемая «экранная типографика» – это и великолепные титры в современных фильмах, и шрифтовые рекламные ролики, и типографические заставки каналов ТВ, и веб-страницы, и многие другие проявления употребления шрифтовых композиций.

Шрифты используются везде: в полиграфии и наружной рекламе, в интернете и по телевидению, в одежде и архитектуре. Шрифт используется как фон, как текстура, как форма, как образ, как орнамент. Поэтому сегодня типографика становится все более интересна и многогранна в своем изобразительном начале.

Правила использования шрифтовых элементов в графических композициях появились как результат профессиональной деятельности нескольких поколений талантливых печатников, художников, типографов. Усвоение этих правил для применения в будущей профессиональной деятельности – основная методическая цель при обучении типографике будущих дизайнеров.

Для достижения этой цели ставятся такие задачи:

1) изучение закономерностей построения шрифта и принципы формообразования буквы;

2) применение на практике сочетаний шрифтовых гарнитур и элементов графических изображений;

3) закрепление понятий «шрифт», «шрифтовая гарнитура».

По итогам прохождения обучения типографике студент должен:

– ***знать*** виды пропорций и их применение при построении двумерной формы в пространстве;

– ***уметь*** выбирать варианты композиционного решения и редактировать композиционную структуру в зависимости от представленного пропорционального соотношения сторон формата, представить авторскую графику;

– ***владеть*** основными профессиональными навыками организации композиционного пространства разнообразными композиционными средствами.

1 ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТИПОГРАФИКИ

Типография старинной книги – драгоценное наследство,
достойное того, чтобы мы продолжали им пользоваться
Ян Чихольд

Наиболее давнее на сегодняшний день упоминание об использовании наборного процесса для создания носителя шрифта относится к 1045 году. Китайский кузнец Би Шен создавал из глины рельефные печатные знаки (литеры) для каждого иероглифа в отдельности и для твердости обжигал их. Из отдельных иероглифов мастер собирал нужный текст в железную раму, «вставляя литеры в железную рамку, брал металлическую пластинку, покрывал ее смесью сосновой смолы, воска и бумажной золы, разогревал и прижимал к набору. Когда доска остывала, литеры прочно приставали к пластинке. Оставалось смазать форму краской и печатать. После печатания форму разогревали, литеры отклеивались. Их можно было расставить заново в другом порядке для другого текста»

Первые опыты наборного процесса на территории Европы относятся к середине XV века. Майнцский горожанин Иоганн Гутенберг разработал оригинальный способ изготовления металлических литер, металлическую наборную форму и печатный станок. С их помощью мастер стал набирать и печатать книги.

Самое известное творение Иоганна Гутенберга – так называемая 42-строчная Библия – вышла из-под его ручного пресса в 1452–1455 годах. Заголовки, инициалы и орнаментальные украшения на полях, в подражание книге рукописной, были внесены от руки пером и кистью, прежде чем отдать фолианты в переплёт. Поэтому в каждом экземпляре они разные.

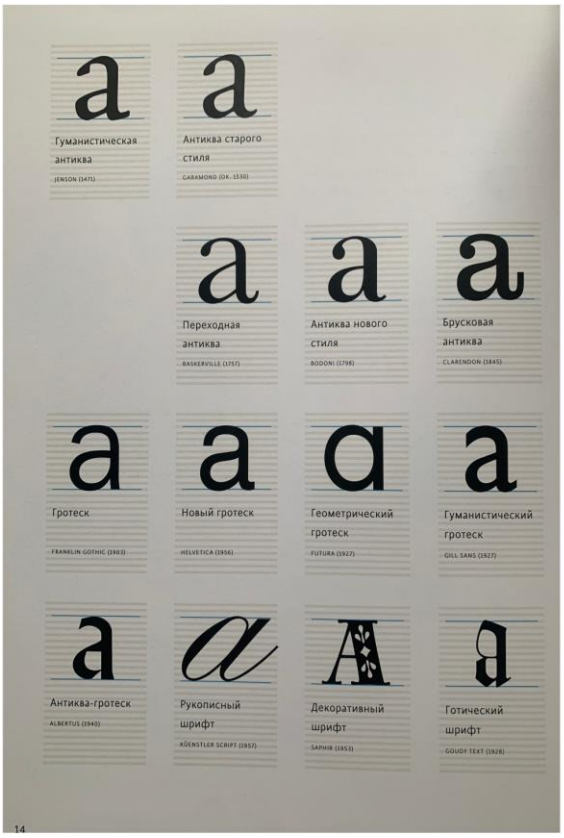
Новый способ изготовления книг распространился чрезвычайно быстро. Уже к концу XV столетия на территории Европы возникло около 1100 типографий, которые выпустили в свет почти 40 тысяч изданий (общий их тираж – более 12 миллионов экземпляров). Этот период в истории книгопечатания – от 1440-х годов, когда Гутенбергом были получены пробные оттиски, до 1 января 1501 года – принято называть первопечатным или колыбельным, а издания этого времени именуют инкунабулами (от лат. incunabula – колыбель, младенчество).

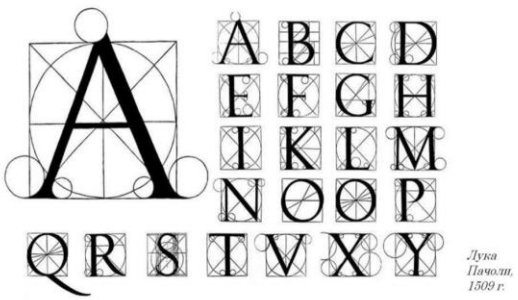
Для создания литер Гуттенберг использовал образцы букв из рукописных книг – готическое письмо (***готический шрифт***). Со временем готический шрифт уступает тонкому и изысканному по форме шрифту с засечками (серифами) – антикве.

Антиква – новая форма группы шрифтов с засечками, которая возникла в Западной Европе в эпоху Возрождения. Исторические этапы развития антиквы можно классифицировать следующим способом: антиква старого

стиля, переходная антиква, новая антиква, кроме того, в начале XIX в. появились брусковые шрифты.

Первые шрифты старой антиквы были разработаны Николасом Йенсеном. Примерами старинной антиквы являются современные шрифты Garamond, Minion, Palatino, Century Schoolbook. Шрифт Garamond (Гарамон), для которого характерны простота и изящество рисунка, разработал Клод Гарамон (1480–1561) в 1532 году.





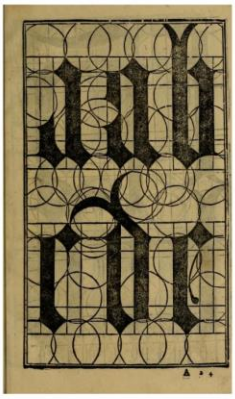


Рисунок 1 – Эволюция печатных шрифтов. От готики к антикве

Титульный лист появляется в книге в XVI веке.

Курсив также появляется в это время. Разработанный наклонный шрифт представлял собой первый «итальянский шрифт» (italic), формы которого были пропорционально сжаты. Это помогало экономить бумагу и печатать книги меньшего размера. Первый курсив появляется в издании поэзии Вергилия. Разработан итальянским разработчиком шрифта Франческо де Болонья в 1501 году.

Единая система для определения кеглей (размеров шрифтов) была предложена в 1766 году во Франции: Пьер Фурнье издал пособие «Типографическое руководство». Доработал систему определения размеров шрифтов Франсуа Амбруаз Дидо.

Антиква переходного стиля – шрифт, отличающийся «чистотой рисунка», создан Джоном Баскервиллем (1706–1775) в 1757 году. Стоит отметить, что типограф Баскервилль использовал при оформлении текста только шрифты, отказавшись от орнаментов. Антиква переходного стиля отличалась контрастностью штрихов, концевые элементы и серифы (засечки) приобрели каплевидный характер. Примерами переходной антиквы также считаются современные шрифты Gaslon, Times New Roman, Bookman.

Рисунок 2 – Универсальный шрифт Times New Roman

Шрифт Times New Roman был создан специально для газеты The Times дизайнером-графиком Стенли Морисоном (1889–1967) в 1932 году Стенли Мо-

рисон на тот период работал консультантом в газете и изучал все аспекты газетного производства. Шрифт, который назвали Times (New Roman), вскоре получил коммерческий успех, потому что был значительно экономичнее остальных шрифтов, применяемые в газетах. Легкость в воспроизведении и возможность читать при мелких кеглях позволили шрифту Times стать универсальным шрифтом.

Антиква нового стиля – это шрифт со сверхконтрастными отношениями вертикальных и горизонтальных элементов. В 1800 году итальянецем Джамбаттиста Бодони был разработан такой шрифт, который и был назван по имени создателя Bodoni.

Рисунок 3 – Антиква нового стиля

В конце XIX века в Англии Уильям Моррис (1834–1896), основоположник движения Arts and Crafts (искусств и ремесел), предпринял попытку возродить типографическую красоту рукописной книги. Он создал новый шрифт на основе старого. На рубеже XIX–XX веков на типографику повлиял стиль модерн (ар-нуво, югендстиль) – включение растительных элементов, декоративно-силуэтных иллюстраций. Яркие представители стиля модерн – художники книги: Э. Грассе, А. Муха, О. Бердсли, Ч. Рикетс и Л. Хаусмен, Т. Моррис и Л. С. Бакст.

Гротески (другое название готика) – шрифты без засечек, которые появляются в конце XIX столетия. Отличительной чертой данных шрифтов является

пропорциональность основных и дополнительных шрифтов, которые имеют оптимальный или минимальный контраст. Существует четыре основных вида шрифтов: Grotesque (Старый гротеск), Neo-grotesque (Новый гротеск), Humanist (Гуманистический) и Geometric (Геометрический).

Рисунок 4 – Гротески

В конце XX века типографика, благодаря развитию средств массовой коммуникации, «вышла» за пределы книжного разворота на плакаты, улицу, рекламу и периодические издания, тем самым заявляя о себе как самостоятельной межотраслевой дисциплине.

Самоопределение типографики продолжается и по сей день. Это отражается в творческих экспериментах современных дизайнеров. Расширение сферы применения типографики (периодика, реклама) способствовало активной разработке новых шрифтов. С появлением компьютеров шрифты были компьютеризированы.

Однако первоначально это были моноширинные шрифты. Революцию в формате употребления шрифтов на экране монитора произвел Стив Джобс. Именно Джобс заставил свою команду создать для рядового пользователя возможность выбрать в текстовом редакторе из множества вариантов как сам шрифт, так и другие типографические приемы: интерлиньяж, кегль и т. д. и т. п. Томас Финни, старший менеджер компании Джобса по продуктам в области шрифтов и типографики, так охарактеризовал его вклад: «Точно так же, как печатный станок способствовал росту грамотности в эпоху позднего

Возрождения, я думаю, Стив Джобс способствовал развитию дизайна как чего-то, о чем знает широкая публика. Он способствовал повышению осведомленности о дизайне, включая, в частности, типографику».

Развитие типографики продолжается. Наряду с процессом создания новых авторских шрифтов идет процесс переосмысления подходов к концепциям существования печатного текста. Это связано с непрерывным и стремительным развитием технологий искусственного интеллекта и технических возможностей гаджетов. Метатекст электронного носителя как форма существования текстовой информации требует к своему оформлению особого подхода. Закономерности проявления шрифтовых элементов в графических композициях метатекстов продолжают изучаться и проверяться на практике.

Издания Франциска Скорины. Отметим некоторые типографические особенности изданий белорусского первопечатника, а также некоторые факты о его книгах.

Сегодня известны всего два экземпляра первой печатной книги Скорины – Псалтири. Они хранятся в России: один – в Государственном историческом музее, второй – в Российской национальной библиотеке. Оба эти экземпляра неполные. В одном нет начала, в другом – конца. Чтобы представить себе книгу полностью, нужно оба экземпляра совмещать.

«Сейчас нам кажется, что мы всегда знали об изданиях Скорины, но они довольно долго были в забвении. В 1776 году петербургский книготорговец И. Вогак приобрел *конволют* – так называют книгу, где под одним переплетом собрано несколько изданий. Там было шесть пражских изданий Скорины и отрывок из Псалтири. Но объявление о находке в научном мире как-то прошло почти незамеченным, а конволют потерялся. В 1860-х годах на Нижегородской ярмарке Псалтирь купил И. Хлудов. После этого и узнал о первой восточнославянской печатной книге научный мир – благодаря А.Я. Викторову» [5]. Попытки самого Скорины распространить свои книги на территории современного ему Московского государства не увенчались успехом, потому что содержание его книг было признано католическим, т. е. не соответствующим православному учению. На территории Великого княжества Литовского книги Скорины получили некоторое распространение, но вызывали нарекания к содержанию уже со стороны католического духовенства. Ближе всего содержание книг Скорины к протестантской традиции взаимодействия с Библией: собственный перевод, комментарии, трактовки. Оставив законное право давать оценки содержанию книг Скорины богословам и культурологам, обратимся к фактам, которые касаются истории типографики.

6 августа 1517 года первая книга Псалтирь печатается, обратите внимание, по заказу (!) доктора Скорины из Полоцка в типографии в Праге: *«Я, Францишек, Скоринин сын с Полоцька, в лекарскых науках доктор, повелел есми Псалтырю тиснути рускыми словами а словенскым языком...».*

Материалы для книги – текст, комментарии и т. д. – предоставляются Скориной. Но само издание осуществляется чешскими типографами в рамках, существующих на то время правил и принципов печатного дела. То есть с точки зрения типографики ничего нового Скорина в тот момент не привносит. Над изданием работают чешские мастера «по накатанной». Долгое время считалось, что Скорина сам создавал гравюры и эскизы других графических элементов для своих изданий. Однако современные исследователи указывают на то, что заказ Скорины на печать Псалтири был рядовым и, это важно, – заказом со скромным бюджетом. (И не потому, что первопечатник поскупился, – даже такой вариант печати был совсем недешевым по тем временам.)

Что дает основания исследователям так считать? Чешские типографы для оформления Псалтири использовали уже имеющиеся у них в мастерской гравюры, подготовленные ранее для других изданий. Например, заместитель директора Национальной библиотеки Республики Беларусь по научной работе Алесь Суша обнаружил гравюру из Псалтири с изображением родословного древа Иисуса Христа, напечатанную с той самой доски, в пражском издании 1498 года, в другой книге.

В Псалтири Скорины присутствует зарождающаяся в то время фолиация, то есть последовательная нумерация листов. В этой книге номера стоят на титульной стороне каждого листа, внизу справа. Однако в некоторых местах перепутаны номера страниц. Например, на 38-й значится 30-я. Алесь Суша объясняет это тем, что номера проставлялись местными чешскими типографами, которые не знали славянских цифр [6]. Ведь листы Скорина нумеровал не арабскими цифрами и даже не римскими, а кириллическими, то есть буквами алфавита. Также исследователи отмечают в этой книге эксперименты с количеством строк на странице. Всё указывает на то, что происходил поиск формы «бюджетного» издания книги, которая позволила бы снизить издательские финансовые издержки и сделать издание доступнее для покупки.

Таким образом, не отрицая деятельность Скорины, как яркое культурное явление, отметим, что Скорина пользовался достижениями и принципами мастеров печатного дела своей эпохи для достижения поставленных им и его окружением просветительских целей.

Тем не менее, Скорина во многом был подлинным новатором, его шрифт – это не подражание рукописным уставам, а совершенно новый вид печатной кириллицы. Он первый ввел заглавные и строчные буквы, изменил и упростил начертание некоторых букв, отказался от «зело», «юса большого», «омеги», впервые в славянской книге появились титул и колонтитул. Вместо вязи использовались специальные заголовочные шрифты.

Рисунок 5 – Новый вид печатной кириллицы из книг Скорины

Также отметим, что первые книги на кириллице были напечатаны не Скориной, а в Кракове в типографии Швайпольта Фиоля в 1491 году. Этот печатник издал 5 книг с тяжелым и грубоватым шрифтом, вероятно заимствованным из византийских рукописей. Вторым был иеромонах Макарий, учившийся книгопечатанию в Венеции. Он выпустил 3 книги с элегантной типографикой и изысканными орнаментами в венецианском стиле.

В марте 1564 года вышла первая печатная датированная книга – «Апостол». С нее началась история книгопечатания в России. Отметим интересные факты об «Апостоле» и его издателях.

В отличие от книг Скорины, которые были проявлением активности, как сказали бы теперь гражданского общества, заказчиком «Апостола» выступил царь – книжное дело в Москве начиналось как инициатива «сверху». Стояла задача упорядочить содержание церковных (в те времена важных государственных) книг. Вот что написано в послесловии к «Апостолу» о рукописных книгах: «*Но среди них мало нашлось пригодных – все оказались испорчены переписчиками, невежественными и несведущими в науках. Тогда он [царь] начал размышлять, как бы наладить печатание книг, чтобы впредь святые книги издавались в исправленном виде» [1].*

В 1553 году Иван Грозный построил Печатный двор неподалеку от Кремля. Из зданий первой типографии сохранилось самое старое – «правильня» или корректорская. По приказу царя «изыскать мастерство печатных книг» за дело взялся дьякон Кремлевского храма Николы Гостунского Иван

Федоров. Федоров был широко образован: он знал греческий и латынь, умел переплетать книги и занимался литейным делом. Многое указывает на то, что и Иван Федоров, и примкнувший к нему в издательском деле соратник Петр Мстиславец были родом из белорусских земель. Они обучались издательскому делу профессионально, у мастеров печатного дела Европы. Поэтому в Москве, говоря современным языком, они внедряли инновационную технологию печати книг, а не изобретали ее с нуля. Для решения поставленной государственной задачи московские первопечатники не столько спешили поскорее издать первую книгу, сколько крепко ставили на ноги весь печатный цикл производства книг наилучшего качества. А это требовало тщательной подготовки.

Сначала все собранные в мастерскую сотрудники учились набирать текст и печатать его. Федоров с помощниками делали формы для каждой буквы, отливали все новые и новые свинцовые литеры разных шрифтов и вырезали деревянные орнаменты для украшения глав. Царь лично контролировал процесс. Особенно тщательно отбирали первоисточник – варианты рукописных «Апостолов» присылали из монастырей. При Печатном дворе открыли «справную палату», где коллегиально готовили образец для печати.

Специально для этой книги был разработан шрифт. За образец шрифта был взят «рукописный полуустав» XVI века – некрупные округлые буквы с небольшим наклоном вправо. В таком стиле обычно переписывали церковные книги. Чтобы печатную книгу было удобнее читать, мастера кропотливо выравнивали строки и пробелы между словами. Для печати использовали проклеенную французскую бумагу – тонкую и прочную. Иван Федоров сам гравировал и сам набирал текст.

Шрифт «Апостола» безукоризненно выполнен на основе рукописного полуустава XVI века. В своей книге Федоров безупречно выполнил чрезвычайно сложные для того времени задачи – идеально ровный набор, выключка строк, совмещение красок. Полуустав «Апостола» на протяжении полутора веков будет считаться образцовым шрифтом.

Декорировали «Апостол» в стиле древнерусских рукописных книг. Деревянный переплет обтянули сафьяном с золотым тиснением и латунными застежками. Внутри «Апостол» был «с картинками»: книгу украшали 48 рисунков из причудливо переплетенных трав с плодами и шишками. Начало главы печатник выделял орнаментом, созданным по мотивам рукописных книг Троице-Сергиевской лавры. А буквицы и вставки выделялись еще и красным цветом – киноварью. Краски оказались столь высокого качества, что не выцвели даже спустя столетия.

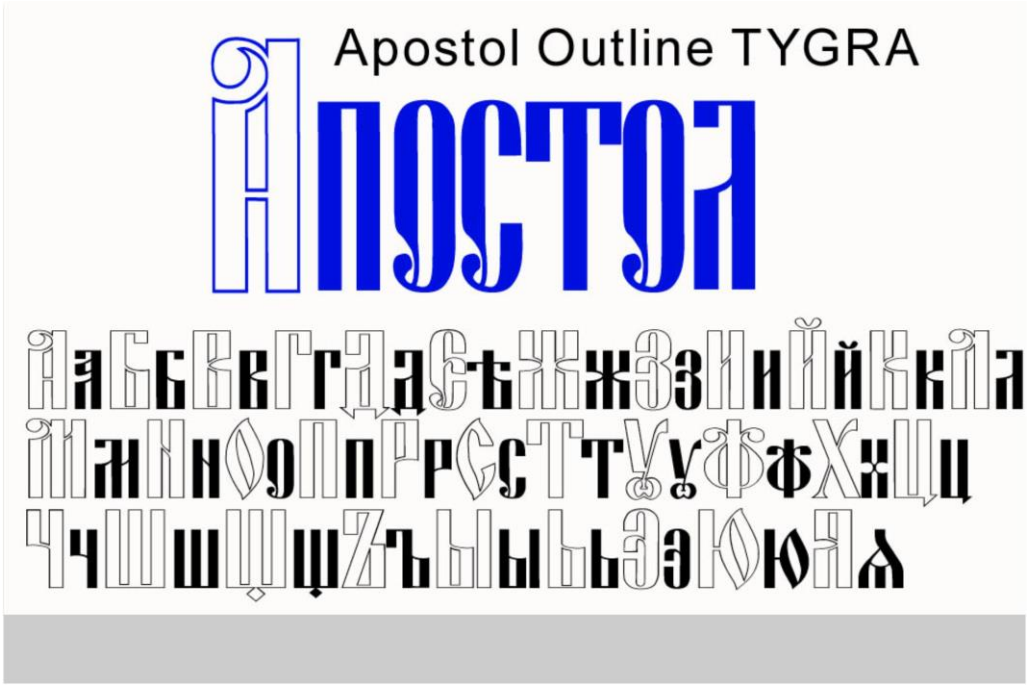


Рисунок 6 – Шрифт «Апостола» Ивана Федорова

При столь традиционном оформлении в «Апостоле» появился и новый элемент декора: гравированный фронтиспис – рисунок, размещенный на одном развороте с титульным листом. На нем изображена фигура евангелиста Луки в арке на двух колоннах.

Печатали первую книгу почти год. В ней было 534 страницы, на каждой – 25 строк. Тираж по тем временам был внушительным – около двух тысяч экземпляров. От царского повеления запустить печатный станок до самой печати прошло почти десять лет.

Годы подготовки и скрупулезная работа над книгой себя оправдали: исследователи не обнаружили в книге ни одной ошибки или опечатки. Такой подход к изданию книги заложил основу традиционно серьезного отношения к качеству книгопечатания на Руси, во многом определил последующую эстетику книжного набора в России, которая, несмотря ни на что, во многом сохраняется и сейчас.

Обратите внимание и на тот факт, что культура оформления книги перешла в культуру оформления электронных носителей. Наше общество привыкло к традиционно высокому качеству дизайна книг (которые нам читали в детстве). И сейчас в обществе высокий запрос на профессионально, безупречно с точки зрения дизайна оформленные электронные страницы гаджетов. На уровне культурного кода есть потребность в эстетике оформления текстов – потребность в качественной типографике.

Поэтому студентам факультетов дизайна рекомендовано серьезно изучать типографику и ее законы. Иначе они в дальнейшем будут не в состоянии создавать графический дизайн требуемого качества, обусловленного заданной много столетий назад планкой.

2 КЛАССИЧЕСКАЯ ТИПОГРАФИКА XX ВЕКА

Классическая типографика XX века. Ян Чихольд сыграл поистине колоссальную роль в становлении и развитии искусства книги XX столетия. Имя его связывают прежде всего с искусством шрифта и с типографикой, с умением делать книгу изящной и красивой одними лишь средствами набора и верстки, хотя он плодотворно трудился в различных областях оформительского мастерства.

Руками Чихольда было сделано много швейцарских и английских книг. Также он написал более 50 книг, посвященных шрифту и типографскому искусству. Чихольду принадлежит также много шрифтовых работ. Он разработал замечательный классический шрифт Sabon для линотипа, прямое начертание которого было основано на гарнитуре Гарамона, а курсивное – на основе Canjon. Среди других его шрифтов можно назвать Stellar (1929), Transito, Saskia (1931), Radiant (1938).

Книга «Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении» Яна Чихольда – это кладезь типографского искусства. С момента издания этого сборника шедевров прошло немало лет. Технологии изменились, а принципы и каноны гармоничного и эстетического оформления внешнего вида и содержания книги актуальны и по сей день.

Решающие публикации о «новой типографике» и «новой рекламе» появились намного раньше самого упоминания о швейцарском стиле: в октябре 1925 года. Ян Чихольд выпустил специальный выпуск elementare typographie («элементарная типографика») журнала Typographische Mittelungen. Это было послание всему организованному союзу наборщиков и печатников Германии. Оно содержало фундаментальные статьи и программные тезисы о «новой», «элементарной» или «функциональной» типографике.

Источниками швейцарского стиля все исследователи называют советских конструктивистов, голландскую группу **De Stijl** и, конечно же, немецкий **Баухауз**. Сотрудничество с дизайнерами из Советской России не могло быть тесным по политическим мотивам. Информация просачивалась, а идеи прорывались через выставки и творческие командировки по обмену опытом. Влияние Эль Лисицкого и А. Родченко, голландцев Тео Ван Дусбурга и Пита Зварта было, несомненно, велико, однако именно педантичный немецкий подход к дизайну вкупе с государственной поддержкой (Баухауз был государственным учреждением) стал катализатором нового стиля. Именно в стенах Баухауза Ласло Мохой-Надь призвал к абсолютной ясности во всех типографических работах. Это стало лозунгом всей мировой типографики середины XX века.

Это было революционное время. Оно требовало перемен во всех областях жизни. Наиболее прогрессивные графические дизайнеры полагали, что типографика наконец-то вырвалась из пут буржуазных догм. К. Швиттерс писал в 1924 году: «Безликий напечатанный шрифт лучше индивидуального

росчерка художника», добавляя, что «простота подразумевает прямоту ясности и функциональную форму. Действительность имеет хорошо сбалансированные пропорции».

К середине 1940-х годов была выработана концепция графического дизайна. Макс Билл сформулировал три основных принципа швейцарской типографики, рожденных в борьбе с «неясной приблизительностью в дизайне»:

– разработка модульной сетки для любого графического проекта;

– использование гротеска в качестве наборного шрифта;

– композиционная асимметрия.

Это основа международного стиля в типографике. «Естественность и чистота художественного языка, образная сила, функционализм, структурное изощрение – композиции, технологичность и рационализм стали опознавательными знаками швейцарской школы в искусстве типографики».

Типографика **порядка** в 1950–60-е годы XX века доминировала во всех нишах графического дизайна. Минимализм в рекламе, модульная сетка в плакате, гротеск в наборе и акциденции. В корпоративной айдентике и деловой документации строгость швейцарского стиля царит и по сей день. Долгая жизнь этих принципов и многочисленные последователи позволяют говорить о международном стиле в типографике как о значимом явлении, возникшем на базисе конструктивизма.

А вот типографика, вошедшая в культурное наследие второй половины XX – начала XXI века, базируется на порядке и хаосе. Основные типографические стили нашего времени: «новая волна», «цифровой дизайн» и деконструктивизм, как апофеоз постмодернизма. «Типографика: порядок и хаос», с одной стороны, – это временной срез стилевого многообразия, с другой, – графический дизайн в лицах.

Для типографики стало актуальным следующее: «абсолютная» свобода, игра со смыслами, материалами, фактурами и формами, виртуозное смешение стилей, проектный реализм и адресная ориентация на отдельные группы потребителей. С определенной долей приближения эту «новую волну» в типографике можно назвать принципом **акциденции**, так как именно она подразумевает свободную, эмоциональную, индивидуальную типографику, типографику для смотрения.

«Это вызов норме, интерес к эксцентричным, примитивным и даже китчевым формам, который уживается с поиском декоративного идеала, а сегодня возвращается к точности, технологичности, холодной элегантности типографических построений» (В. Кричевский). С приходом экономического кризиса наблюдается возврат к простоте, ясности и порядку, в том числе и в акциденции.

Наиболее полный понятийный аппарат представлен в книге Владимира Кричевского «Типографика в терминах и образах».

«Абзац – относительно небольшой период текста, заключающий в себе сверхфразовое единство, выраженный зрительно [4, с. 9]. Акцидентный шрифт – наборный шрифт, специально предназначенный для акциденции. К

акцидентным шрифтам относятся фигурные, фантазийные, имитационные, орнаментированные, объемные, оттененные, шатированные, рукописные, итальянские, контурные и др. [4, с. 11]. Верстка – процесс и результат формирования полосы, книжной страницы, разворота, листа из пришедших на них элементов текста, иллюстраций, линеек, плашек, украшений; само распределение элементов по страницам [4, с. 26]. Висячая строка – неполная концевая строка, приходящаяся на верхнюю границу колонки, или начальная строка, попадающая в самый низ [4, с. 27]. Выворотка – оттиск, в котором краска приходится на фон, а не на фигуру. Выворотка более доступна и употребительна, чем печать светлой кроющей краской по более темному фону [4, с. 29]. Выделение – локальное видоизменение типографической формы относительно формы, принятой в данном контексте за норму, – с целью наглядного представления структуры текста и/или подкрепления его смысловой выразительности. Способы выделений: 1) изменение начертания, кегля или рисунка шрифта; 2) применение линеек и рамок; 3) фоновые заливки – плашки; 4) изменение параметров набора (разрядка, интерлиньяж); 5) выключка строк (флаговый набор, красная строка); 6) отбивка [4, с. 29–30]. Выключка строк – доведение строки до заданного формата при наборе сплошного текста [4, с. 33]. Гарнитура – наборный шрифт, взятый в конкретности его рисунка и состава по знакам, кеглям, начертаниям. Каждая гарнитура обладает собственным именем. Оно может говорить о создателе (Гарамон), истории употребления (Таймс), стиле (Елизаветинская), конкретной особенности (Компакта), достоинстве (Уновис), национальной принадлежности (Голландер), предназначении (Кудряшевская словарная), ассоциативном качестве (Вивальди) шрифта [4, с. 36]. Заставка – бордюр, виньетка, аллегорическая иллюстрация, помещенная в верхней части полосы; своего рода параграфный знак для целого раздела книги [4, с. 45]. Интерлиньяж – степень близости двух соседних строк в сплошном тексте [4, с. 47]. Кегль (кегель) – основной показатель величины наборного шрифта; измеряется в типометрических единицах – пунктах и квадратах. Наборная литера представляет собой брусочек с рельефным изображением на его торце. Высота площадки такова, что на ней помещаются прописные и строчные знаки с верхними и нижними выносными элементами; это и есть кегль – высота буквы вместе с пробелами, обеспечивающими при наборе прямую строку и нормальный интерлиньяж [4, с. 49–50]. Контрастность шрифта – соотношение между толщинами основного и соединительного (дополнительного) штрихов буквы – самого жирного и самого светлого [4, с. 55]. Коридор – совпадение, слияние межсловных пробелов в трех и более строках подряд [4, с. 57]. Курсив – наборный шрифт, основанный на характерных признаках изящного письма от руки [4, с. 60]. Лигатура – сопряжение нескольких, обычно двух рядом стоящих букв между собой. В лигатуру можно превратить целое слово [4, с. 62]. Макет – способ поиска, проверки, представления результата любого проектирования [4, с. 65]. Межбуквенный пробел – на его восприятие влияет конфигурация букв с заключенной внутри каждой из них собственной «пробельной мас-

сой». С поправкой на конфигурацию дизайнеры шрифта устанавливают интервалы между буквами (апроши) – так, чтобы пробелы казались равными [4, с. 68]. Межсловный пробел – промежуток между словами. Типографы придают серьезное значение их равенству друг другу, а также и абсолютной величине, которая существенно зависит от кегля [4, с. 69]. Модульная верстка – ее смысл в том, что типографическое пространство разбито на участки, как правило, равные, и всякий элемент верстки стремиться занять целое их число [4, с. 71]. Набор – в широком смысле – технический принцип типографики, суть которого состоит в монтаже готовых форм (элементарных и составных). Принцип един, независимо от технической конкретности (металлический, фотографический, дигитальный набор) [4, с. 73]. Начертание шрифта – отличительная особенность наборного шрифта, входящего в гарнитуру. Шрифт какого-либо начертания обладает комплексом базовых стилистических черт и одним или несколькими выделительными признаками [4, с. 80]. Оборка – участок колонки, набранный на зауженный формат с тем, чтобы сбоку освободилось место для какого-либо элемента верстки. В оборку можно заверстать иллюстрацию, таблицу, рубрику, инициал, примечание, отчеркивающую линейку [4, с. 82]. Разрядка – набрать в разрядку – значит увеличить межбуквенные пробелы по сравнению с нормальными, базовыми. Иногда это называют разбивкой, причем тот и другой термины применяют также к увеличенному интерлиньяжу [4, с. 104]. Сетка – система вертикалей, горизонталей, а то и диагоналей, образующих своего рода каркас типографической композиции в масштабе листа, страницы или разворота [4, с. 112]. Удобочитаемость – точность, эффективность и психофизиологический комфорт восприятия типографической формы [4, с. 126]. Флаговый набор – набор с односторонней выключкой строк в край колонки. При флаговом наборе один край получается строго прямым, другой – в той или иной степени неровным [4, с. 130]». Представленные термины позволят студентам разобраться с основными понятиями в типографике. Вся работа типографа связана со шрифтом. Под термином «шрифт» понимается набор символов (буквы, цифры, знаки препинания), который объединяется единым языком и графической подачей.

3 КАТЕГОРИИ ВЕРСТКИ

3.1 Формат издания

Формат издания. Размеры книжной страницы, буклета в сложенном виде, листа (листового издания). Высоту принято указывать первой, но бывает и наоборот.

Формат образуется как доля бумажного листа определенного размера (в результате складывания, обрезки, разрезки), и именно так задают его полиграфисты. Иногда ограничиваются указанием доли. В среде библиофилов и книговедов распространены латинские обозначения: в половину листа – ин-фолио, в четверть – ин-кварто, в восьмую долю – ин-октаво. Исходные форматы бумаги предписаны международными и национальными стандартами и в некоторых странах наделены собственными именами. Поэтому формат издания не столько вырабатывают, сколько выбирают. Чтобы получить своеобразный формат, нужны нестандартная бумага, необычная фальцовка или чрезмерная обрезка.

Формат издания связан (в той или иной степени жестко) с форматом полосы. И тот, и другой зависят от характера и объема текста и иллюстраций, предназначения издания, представления о его удобстве, а также от технологических и экономических обстоятельств. Любой фактор, в том числе и последний, может стать решающим. Неудобный формат газеты естествен для этой, образно говоря, книги дня. Зазывная афиша не должна быть размером с этикетку, хотя объем текста это позволяет. Карманная книга – синоним малоформатной. Однотомная энциклопедия была бы слишком толста в небольшом формате. Буклет, приложенный к грампластинке, желательно оформить в квадратном формате конверта. Текст из нескольких параллельных рядов просится в широкий формат. Кстати, для сугубо текстовой книги особое значение имеет горизонтальный размер, как сопряженный с гигиенически обусловленным форматом строки.

Форматы изданий различаются по величине (площади) в весьма широких пределах: от почтовой марки до плаката. Что касается пропорций, то они до некоторой степени сближены и обнаруживают устойчивую тенденцию.

Форматы, вытянутые по вертикали (по-английски portrait – портрет), преобладают над так называемыми альбомными форматами (landscape – пейзаж). Квадратный формат редок по сравнению с продолговатыми. Исторический выбор прямоугольника с заметно разными сторонами был в какой-то мере предопределен пропорцией шкуры животного, из которой в древности выделывали пергамент. Тема пропорций близка типографам не менее чем архитекторам. Некоторые ищут и отстаивают гармоничные и потому, безусловно, предпочтительные соотношения сторон прямоугольника. Так, опираясь на данные обследования старинных манускриптов, Ян Чихольд вывел ряд пропорций, якобы «свободных от произвола». Все они группируются вокруг золотого сечения и «обеспечены» математически,

например 5 : 9; 1 : 3; 3 : 5; 1:1,618 (само «золото»); 2 : 3; 1 : √2 (см. динформат). Словацкий типограф Душан Шульц применяет для обозначения рациональных пропорций названия музыкальных интервалов (в точном соответствии с соотношением высот звуков, образующих интервал), и тем самым как бы подчеркивает основательность форматов, поверенных алгеброй.

Последовательность этих обычно предлагаемых «правильных» пропорций создает ряд достаточно тесный. Отличимость в нем математически точных построений от промежуточных, неизбежно весьма близких к своим соседям с обеих сторон, представляется не всегда достаточной. Можно добавить, что в печати успешно используются форматы, отличающиеся от идеальных не только незримо, но и радикально. Листы пейзажного формата давно уже уравнены в правах с портретными листами. Сверхузкие форматы зачастую служат поводом для типографических откровений. Квадрат – стал знаменем модернистской типографики и, как подобает знамени, выносится не слишком часто. Эта чистая, нейтральная форма хороша хотя бы тем, что не подыгрывает иллюстрациям какой-то одной пропорции. В иных квадратных книгах (в издании таковых не случайно преуспели швейцарцы) формат выступает как знак трехъязычия (три колонки). Стоит также заметить, что книга стройной пропорции отличается нестройной пропорцией разворота, и наоборот. Как тогда увязать идею «свободы от произвола» с сопутствующей ей обычно концепцией целостного разворота, разворота, принятого за основную единицу типографической композиции?

«Безобразный формат, – писал Чихольд, – порождает безобразную книгу». Однако нет такого формата, который не мог бы оказаться наилучшим применительно к какой-то конкретной типографической задаче. Более того, нет такой задачи, которую нельзя убедительно решить в любом произвольно заданном формате, если принимать во внимание все компоновочные возможности, такие, например, как свободное распределение полей, набор выводом, зонирование, нестандартные приемы верстки, включая многоколонную, поперечную и распашную верстки.

Динформат. Формат издания или листа бумаги, стороны которого относятся друг к другу как сторона квадрата к его диагонали, то есть 1 : √2. Его половина сохраняет то же самое соотношение сторон, тогда как любой другой формат при делении на две, четыре, восемь (и т. д.) частей дает попеременно то менее, то более стройную пропорцию, «образуя, – по словам Яна Чихольда, – разумную пару, как муж и жена».

Исходный формат А0 (841х1189 мм) равен по площади квадратному метру, и этим-то динформат дополнительно примечателен. Форматы, знакомые всем, например, по открыткам (105х148 мм), листам писчей бумаги (210х297 мм), газетам (420х594 мм). Эти размерные пары обозначаются соответственно А2, А3, А4. Есть более мелкие и промежуточные доли.

Математически стройная система была предложена в 1911 году немецким физиком и философом В. Оствальдом. Несколько позже на ее основе был разработан германский стандарт форматов. Слог «дин» суть не что иное, как аббревиатура для Deutsche Industrie Normalien.

3.2 Шрифты

Шрифт – базовый элемент типографики, основа стилистики и образной структуры произведения печати.

Визуальная культура нередко довольствовалась изображением, а шрифт был как бы в нагрузку, только для пояснения, если что не ясно в том же изображении. Теперь, когда вместе с компьютером и рекламным бизнесом пришла настойчивая необходимость умения грамотно применять шрифт и создавать шрифтом новый типографический образ, понимание языка типографики приобретает особую актуальность.

«Открывшиеся возможности разнообразных трансформаций очка наборных литер поставили художественное качество набора в более тесную, чем прежде, зависимость от профессионального уровня или вкуса типографа или наборщика. А простота обслуживания нового оборудования, напротив, резко сократила сроки профессиональной подготовки операторов, снизила требования к его личной искушенности и умению, которые раньше давались долгими годами обучения и практики». (М. Жуков. Послесловие к книге Эмиля Рудера «Типографика», 1982).

Начертание шрифта. Отличительная особенность наборного шрифта, входящего в гарнитуру: шрифт какого-либо начертания обладает комплексом базовых стилистических черт и одним или несколькими выделительными признаками (выделение). К последним относится насыщенность, плотность, наклон шрифта, а также признак курсива, чей облик, пожалуй, наиболее специфичен в сравнении с другими начертаниями. Различные начертательные признаки могут сочетаться в разных комбинациях. Например, возможен шрифт полужирный, узкий и наклонный одновременно.

Признак контрастности – также, в некотором смысле, начертательный. Он сопутствует шрифтам разной насыщенности (жирный шрифт обычно трафаретный шрифт, несколько контрастней нормального), а также присущ тем современным гарнитурам, в которых уживаются шрифты разного рода.

Для новейшего (компьютерного) шрифтового проектирования характерна тенденция к сверхразвитости и сверхстройности гарнитуры. Ее можно представить в виде некоего «шрифтового тела», например, в форме кубической матрицы, оси которой соответствуют градациям разных начертательных признаков, скажем, плотности, насыщенности и контрастности. Поскольку есть еще и признак наклона, то и трех измерений оказывается недостаточно.

Кроме того, к гарнитуре могут примыкать шрифты всяких других начертаний, основанных на декоративной или специальной обработке базового. Теоретически круг таких вариантов безграничен. Из практики двух последних столетий известны, например, следующие разновидности шрифтов: зеркальный (reversed), трафаретный, выворотный, контурный, оконтуренный, с неровным контуром (antique); шрифт с декоративными концевыми элементами (swash type); оттененный, объемный, объемный в ракурсе; шатирован-

ный (штрихованный), узорчатый… И даже – фигурный шрифт. На голландских почтовых марках, посвященных празднику цветов 1982 года, красуются цифры из живых цветов. В их облике легко угадывается полужирный Бодони.

Египетский шрифт. Иначе называется брусковым. В этом шрифте все штрихи, включая развитые засечки, зрительно выравнены по толщине. Египетский шрифт был впервые представлен в Англии (1815 год, типограф Винсент Фиджинс) под названием Antique. По одной из версий, свой странный экзотический титул он приобрел из-за сходства со шрифтом именных надписей на бортах французских кораблей, принимавших участие в Египетском походе Наполеона.

Египетский шрифт был одним из первых в ряду наборных шрифтов, построенных на откровенном преувеличении, огрублении, сведении на нет привычных графических признаков. Можно сказать, что в начале XIX века зародилась волна вольного обыгрывания комбинаторных возможностей шрифтовой формы. Если отталкиваться от двух базовых форм, то египетский шрифт позволительно назвать антиквой без контраста, гротеском с засечками или же промежуточной ступенью между антиквой и гротеском.

Важную роль играет «смягченный» вариант египетского шрифта. Ему свойственны минимальный контраст и закругления в местах перехода засечки в штрих. Кларендон – так называется первая разработка в этом роде – известен с 1844 года и также имеет британское происхождение.

Антиква. Род наборных шрифтов, более других достойных звания нормальных. Их изящный рисунок содержит отголоски письма пером: явная контрастность, определенный порядок чередования толстых и тонких штрихов, различия знаков по пропорциям. Особую роль играют засечки и другие детали, сколь эфемерные в отдельности, столь и весомые в общей картине набора.

Но понятие не сводимо к сумме характерных признаков. Антиква – прототип любого текстового шрифта (включая и «конкурирующий» с ней гротеск), наиболее совершенное воплощение графической формы знаков алфавита. Антиква символизирует вечную молодость шрифтовой классики и потому уместна в любом функциональном, жанровом и художественном контексте. Она способна гармонировать с любым композиционным решением, будь то классическим, претендующим на нейтральность или ультрамодным.

Антиква включает прописные и строчные знаки, соответствующие двум вехам донаборной эволюции латинского шрифта: от римского капитального (рубеж новой эры) до каролингского минускула VIII века. За триста лет ренессансная (она же гуманистическая, медиевальная, старинная) антиква трансформировалась в классицистическую (французскую, новую), минуя переходные формы эпохи барокко.

Основные признаки эволюции – усиление контраста, сближение знаков по ширине, утончение и удлинение засечек, спрямление осей овальных элементов. Новая (modern face) антиква приняла жестковатый, геометрически выправ-

ленный облик и, таким образом, еще больше отстранилась от рукописного прообраза.

По завершении внутренней эволюции родословное дерево антиквы стало ветвиться – буйно и непредсказуемо. Появились вырожденные, вычурные, гибридные, тонко нюансированные и, наконец (в XX веке), возрожденные формы. С некоторых пор вся история антиквы стала актуальным фактором типографической практики: многочисленные исторические разновидности шрифта сосуществуют на равных, независимо от древности их происхождения.

Среди наборных шрифтов антиква (в комплексе с курсивом и капителью) выделяется как непреходящая и универсальная ценность. Классическому шрифту (к его чести) не пристало быть лишь знаком типографической изысканности.

Антиква-гротеск. Одна из современных гарнитур этого типа носит название Serif gothic, что в переводе дает неполное определение данной группы наборных шрифтов: гротеск с засечками. Необходимо добавить, что засечки антиквы-гротеска тонки по сравнению с остальными штрихами или заострены на концах. Кроме того, обычно они нарочито коротки. В этом отличие антиквы-гротеска от египетского шрифта с его массивными и прямоугольными засечками.

Антиква-гротеск демонстрирует существенную роль мельчайшей детали. Образ многих гарнитур, весьма разных по стилю и пропорциональному строю, определяется едва намеченными засечками. Они привносят мотив контрастности в шрифт, лишенный контраста в своей основе.

Шрифты этого типа легче отнести к акцидентным, нежели текстовым. Большинство из них производит впечатление старомодно-модерных и, во всяком случае – манерных. Под определение антиквы-гротеска попадает также гротеск с крупными треугольными засечками. Такой шрифт появился в викторианской Англии под названием «Латинский». Его русское подобие значилось в каталогах под еще более претенциозным именем – «Ренессанс». Возможно, в нем заключался намек на ту эпоху, когда наборная антиква отличалась наименьшим контрастом. Кстати, шрифты с признаками антиквы-гротеска существовали и в античном мире.

Гротеск. Наборный шрифт без засечек и заметного контраста. Его можно также определить как египетский шрифт без засечек. Кстати, при первом появлении он так и назывался – египетским. Родовое имя «гротеск» происходит от названия вполне конкретной гарнитуры, представленной в 1832 году.

Обычно гротеск воспринимают как некую противоположность антикве. Но если посмотреть глубже, это не так. Да, гротеск избавлен от изящных признаков письма пером и мелких завершающих деталей. Форма его букв действительно сведена к каркасу. Но сам каркас в гротесках добросовестно воспроизводит пластический строй и пропорции антиквы в разных ее вариантах.

Прежде гротески называли также скелетными шрифтами, но сегодня этот термин закрепился за их сугубо линейными сверхсветлыми разновидностями, производящими впечатление бесплотных шрифтов.

Первый гротеск родился в Англии в 1816 году (типограф Уильям Кезлон IV). Время от времени в прошлом веке появлялись и другие гротески разной плотности и насыщенности. Иногда они использовались для выделений (например, вокабул в словарях) и совсем редко – для набора сплошного текста. Гротески создавались как акцидентные шрифты и тогда на большее не претендовали. Строго говоря, витиеватый XIX век мог бы обойтись и без них. К тому же ранние гротески не отличались графическим совершенством.

С 1898 года берлинская словолитня «Бертольд» стала выпускать серию шрифтов Akzidenz-Grotesk. Несмотря на название, этот шрифт оказался годным для набора сплошного текста. Акциденц-гротеску предстояло стать классическим. Он появился весьма кстати, незадолго до того, когда «новые типографы» назвали гротеск объективным и наднациональным шрифтом современности.

В 20-е годы оформителей печати стал занимать вопрос «гротеск или антиква», а самые радикально настроенные разделились на два соответствующих лагеря. И те, и другие прибегали к данным исследований удобочитаемости и далеко идущим художественным обобщениям. Одним из козырей конструктивистов была аналогия с конструктивистским же зодчеством. Она напрашивалась сама собой: гладкая поверхность стены – плоскостные буквы; и там, и там – обнаженный каркас; колонна без базы и капители – основной штрих без засечек. Пара «антиква-гротеск» – нечто вроде пары полов. Гротеск знаменует мужское, антиква – женское начало. В развитие аналогии можно добавить, что в древней истории шрифта «гротеск» (греческий капитальный шрифт) предшествовал римской антикве. В этом смысле история наборного шрифта (сначала антиква – потом гротеск) представляет собой зеркальное отражение его праистории.

Готический шрифт. Шрифт готического стиля – особая форма латинского алфавита. Она отличается от латиницы (антиквы) не только по рисунку, но и особенностями некоторых графем. Допечатную историю готического шрифта, начавшуюся в XII веке, можно рассматривать как некий излом на генеральной линии эволюции латинского письма.

В немецкой литературе распространен термин gebrochene Schrift (ломаный шрифт), а англичане предпочитают слитное сочетание blackletter. Оба термина указывают на существенные графические особенности: заострения и изломы вместо засечек и скруглений, а также преобладание жирных вертикальных штрихов при довольно узких и сближенных пропорциях всех знаков. Отсюда готический шрифт благорасположен к лигатурам и не выносит разрядки. Он в большей мере, чем антиква, сохраняет связь с каллиграфической традицией и отчасти, поэтому сопротивляется введению принципиально новых рисунков и каких-либо выделительных начертаний.

Прописные знаки настолько специфичны и витиеваты, что не позволяют набирать ими строку или слово целиком. Нарушения этих правил, попытки приравнять готический шрифт к антикве лишь сопутствовали снижению его авторитета. В течение XVI века антиква вытеснила готику повсюду, кроме Германии и некоторых других германоязычных стран. До этого разные шрифты сосуществовали, причем антиквой было принято набирать древних классиков, а готический шрифт обслуживал богословские сочинения и литературу на национальных языках.

Акцидентный шрифт. Наборный шрифт, специально предназначенный для акциденции и, строго говоря, непригодный для других целей. Он отклоняется от «генеральной линии» развития шрифта и поэтому выглядит несколько чужеродным в благородном семействе антикв и гротесков. Конвенциональную форму декорируют, гипертрофируют, искажают, иной раз, затрагивая даже графему. Мастерство шрифтового дизайнера проявляется именно в том, что и с утратой аутентичности шрифт остается шрифтом. Однако акцидентный шрифт, по определению, служит не столько удобочитаемости, сколько зрелищности. Он успешно справляется со своей ролью лишь в достаточно крупном кегле, но в наборе петитом или корпусом встречается крайне редко.

Некоторые акцидентные шрифты настолько совершенны и органичны, что со временем переходят в разряд классических акцидентных или же становятся титульными и даже текстовыми (подобная метаморфоза случилась, например, с гротеском). И наоборот: многие текстовые шрифты, некогда вышедшие из моды, не исчезают с типографической сцены бесследно, а переходят – в чистом или модифицированном виде – в ранг акцидентных. Одно из продуктивных направлений типографики и шрифтового дизайна – тонкое использование ностальгических шрифтовых мотивов.

К акцидентным шрифтам относятся (в примерном порядке убывания «акцидентности») фигурные, фантазийные, имитационные, орнаментированные, объемные, оттененные, цитированные, рукописные, итальянские, контурные и многие другие шрифты, не поддающиеся классификации в силу их необычности. Сюда же примыкают крупные шрифты, предназначенные для набора афиш, и шрифты с чрезмерно выраженными начертательными признаками: сверхузкий и сверхширокий, сверхсветлый и сверхжирный.

Акцидентные шрифты явились, с одной стороны, по зову рекламы, с другой – как ответ на вызов, брошенный литографией, техникой, допускавшей гораздо больше «вольностей», чем металлический набор.

Фигурный шрифт. Фигуративность в принципе чужда типографике, но присутствует даже в ее материале – не только в политипажах, но и наборных шрифтах, обыгрывающих растительные, антропоморфные, архитектурные и другие изобразительные мотивы. Культура фигурного шрифта восходит к древним рисованным и гравированным инициалам. Набор впитал ее в прошлом веке в ответ на нужды романтической типографики и рекламы. За-

мысловатая буква-картинка могла появиться на титуле или начальной полосе вне явной связи с содержанием книги.

Фонд фигурных шрифтов продолжает пополняться, благо сегодня внедрить наборный шрифт в практику куда проще, чем в эпоху металлического набора. Фигурные шрифты находят свое место где-то у черты китча, которому, к слову, не чужды рекламодатели.

Курсив. Наборный шрифт, основанный на характерных признаках изящного письма от руки. Его можно рассматривать как компромисс между рукописным и собственно «печатным» шрифтом. Во всяком случае, курсив не воспроизводит сопряжений букв в слове. Его создатели взяли за образец именно «сопряженный» почерк, но в то же время трезво учли возможности техники изготовления литер и техники металлического набора. Курсив был введен в обиход типографики венецианским издателем и печатником А. Манунцием в 1501 году. Тогда в качестве заглавных букв использовались прямые прописные, и лишь впоследствии курсивы стали дополнять наклонными прописными буквами.

Поначалу курсив служил самостоятельным текстовым шрифтом, но со временем стал сугубо выделительным. Редкая гарнитура рода «антиква» обходится без курсивного начертания. Оставаясь незаменимым для легких и выразительных выделений отдельных слов и фраз в сплошном тексте, курсив широко используется также и в акциденции. Традиционный курсив обладает наклоном (не путать с самим наклонным шрифтом), а также контрастом и другими чертами, сближающими его с антиквой. Возможны прямой и гротескный варианты курсива. Прецеденты связаны не только с самим существованием гротесков. Они отражают факт распространения прямых почерков и однотолщинных пишущих инструментов (шариковая ручка, фломастер, рапидограф).

Насыщенность шрифта. Один из признаков начертания шрифта. Насыщенность поддается числовому выражению, например, через отношение толщины основного штриха прописного знака к его росту. Шрифт, чья насыщенность отлична от средней (нормальной), называют сверхжирным, жирным, полужирным, светлым или сверхсветлым. В нормальном начертании шрифты разных гарнитур могут различаться по насыщенности, так что перечисленные определения подразумевают не столько ее абсолютную меру, сколько относительную – в ряду разнонасыщенных начертаний одной гарнитуры. На фоне бумаги светлый шрифт выглядит сероватым. Жирный шрифт одолевает фон и выказывает свою исконную черноту. Благодаря этому он выгоден для сильных выделений. Создаваемый ими зрительный комфорт обусловлен именно контрастом между «серой» и «черной» шрифтовыми массами, и нужно помнить, что в выворотке этот контраст ослабевает настолько, что выделение может потерять в выразительности.

На ощущение насыщенности более всего влияет соотношение между толщиной основного штриха и шириной внутрибуквенного просвета знака. Если провести аналогию с письмом от руки, то разная насыщенность равно-

сильна тому, что буквы, близкие по размерам и пропорции, выполнены перьями разной толщины или с разным нажимом. Увеличение насыщенности ведет к уничтожению внутрибуквенного просвета и (дабы буква не выродилась в сплошное пятно) обычно сопровождается некоторым расширением знаков и усилением их контрастности. Этому подвержены как антиквы, так и гротески, по обыкновению лишенные контраста. Самые жирные шрифты обладают критически узкими, вырожденными просветами, и их принято называть черными. Они представлены как самостоятельными гарнитурами, так и начертаниями некоторых развитых гарнитур.

Интерлиньяж. Степень близости двух соседних строк в сплошном тексте. Интерлиньяж характеризуется двумя взаимосвязанными признаками: собственно пробелом между строками и шагом строки по вертикали. Пробел зависит от шага и высоты строчного знака относительно кегля. Кегель шрифта задает вполне приемлемый, можно сказать, нормальный, интерлиньяж. Однако шаг строки можно варьировать, добиваясь оптимального результата и тонких цветофактурных градаций. Для мелкокегельного набора немаловажно, выглядит ли текст как однородная серая масса (что близко к классическому идеалу) или как чистая поверхность, резко расчерченная строками. На это впечатление, кроме самого интерлиньяжа, влияют межсловные и межбуквенные пробелы, а также насыщенность, плотность, контрастность и рисунок шрифта. Набор шрифтом одного кегля равносилен тому, что от строки к строке интерлиньяж остается строго постоянным. Но если шрифт крупный (в акциденции), и сами выносные элементы букв влияют на композиционную ситуацию, то возможны тонкие коррективы с целью компенсации иллюзорных отклонений от интерлиньяжа. Подобные и более грубые коррективы практикуются также и при выделении отдельных слов и целых строк приписным шрифтом. И хотя бы ради стабильного интерлиньяжа дисциплинированный типограф не станет злоупотреблять прописными, особенно – если в строке совсем нет строчных.

При изменении кегля с целью выделения обычно меняют и шаг строки. С уменьшением кегля шаг строки остается тем же, что и при более крупном кегле. Иными словами, строки местами разряжаются, но без всякого метрического сбоя. Продиктованное модульным мышлением и связанное с возможностями компьютерной наборной техники, такое решение упрощает юстировку колонок, позволяет набирать в подбор шрифтами разного кегля и, наконец, показывает, как можно освежить, казалось бы, неисправимо косный облик сплошного текста.

В ряду подобных же новаций – опыты набора между строк. Прежде так подавали лишь подстрочные переводы. Сегодня встречаются примечания и комментарии к иллюстрациям, набранные в строго подобающем месте в счет пробелов между строками. Это значит, что один текст буквально принизывается другим. Современная страница не иначе как обретает третье измерение.

3.3 Принципы верстки

Блочная верстка. Несколько элементов верстки можно более или менее плотно упаковать в прямоугольник, подчеркивая именно прямоугольность абриса всей фигуры. Это и есть блочная верстка.

Она характерна для крупноформатных изданий, для газет в особенности. Большой газетный материал есть смысл разверстать на несколько колонок внутри отведенного прямоугольного участка полосы. В идеальном блоке сам заголовок держит прямоугольник, накрывая колонки по всей ширине или внедряясь в тело текста. Блочная, или, как говорят газетчики, брусковая верстка сообщает материалу компактность и позволяет упорядочить облик полосы в духе мондриановской композиции.

Блочная верстка часто встречается и в книгах с многоколонной верстkой. В старой книге, как правило, подверстывали по всей ширине полосы, то есть по образу и подобию одноколонной верстки. Заголовок расчленял полосу на два блока, а на концевой полосе строился блок из нескольких равноукороченных колонок. Начиная с 50-х годов, типографика осваивает такую подверстку, при которой заголовок режет текст лишь в пределах одной колонки. Тогда на концевой полосе естественна ступенчатая форма, образованная несколькими полными и одной укороченной колонкой.

Между тем при наборе в несколько колонок блочная верстка остается надежным способом избежать отрыва картинки от нужного места в тексте. К своеобразным проявлениям блочной верстки можно также отнести оборку. Правда, это верстка за счет набора, а именно – с изменением формата строки.

Блочный набор. Этот емкий и удобный термин изредка встречается в переводах с немецкого (Blocksatz). Блочный набор – прием и принцип, согласно которому колонке или отдельной группе строк придается бескомпромиссно прямоугольный абрис. Чтобы получить блок, нужно привести строки к единой длине. Прямоугольник – базовая форма типографической композиции. Но ему трудно быть безупречным, ибо внешние шероховатости – в самой природе текстового (шрифтового) материала.

Гоголевская проза, местами идущая без абзацев, – истинная находка для поборника блочного набора: остается лишь выключить строки.

Выключка строк, как способ приближения к «блочности», практикуется исстари и очень широко. Но чтобы получить идеальный блок при наличии абзацев, нужно пойти дальше выключки: отказаться от абзацных отступов, набрать в подбор или забить пробелы в концевых строках наборным орнаментом или линейками.

На рубеже XIX и XX веков блочный набор оказался на гребне моды, заняв видное место в акциденции. Рубрики и рекламные надписи, разбитые на строки, могли стать блоками только за счет построчного варьирования шрифта по плотности и кеглю или при помощи разрядки любой, самой невероятной си-

лы. Типографика обогатилась весьма парадоксальной формой – лапидарной по контуру и экстравагантной внутри.

Идея, идущая, в сущности, от Гутенберга, доведенная до абсурда в период «упадка» типографики, а впоследствии подхваченная конструктивистами, не может не захватывать типографов наших дней. В постмодернистском контексте старомодные блоки выглядят ультрамодно. Фигуры более свободной, например, флаговой формы выглядят в этом же контексте более нейтральными.

Флаговый набор. Набор с односторонней выключкой строк в край колонки. При флаговом наборе один край получается строго прямым, другой – в той или иной степени неровным.

Колонка манускрипта (и древнего, и современного) имеет неизбежно флаговый вид. Обычной машинописи также присуща «флаговость». Что же касается набора, то он старается отменить флаг властью своей технической возможности. В долгий период от Гутенберга до начала нынешнего века в край включали разве что только строки стихов и неполные концевые строки. Сплошной текст, эпизоды и появления флагового набора (в акциденции) участились в 20-е годы, в годы, благорасположенные к асимметрии, динамике и идее правды материала. Для многих типографов интерес к флагу стал принципом – не просто вопросом подобающего выбора при решении конкретной композиционной задачи.

Для европейской типографики более органична выключка в левый край. В этом случае древко флага удачно подчеркивает диктующую линию. О плодотворности аналогии с флагом можно судить хотя бы по тому, что флаги государств изображаются (в справочниках) с древком слева. Одно из симптоматичных исключений – флаг Саудовской Аравии, содержащий инаконаправленную арабскую надпись. Типографический флаг с выключкой вправо развивается в несвойственном европейскому письму направлении. Но типографы находят и ему достойное применение, например, в сложном монтаже иллюстраций с комментариями. Варьируя направление выключки, можно буквально изобразить примыкание комментария к данной иллюстрации.

Совмещение нескольких рядом стоящих флагов характерно для набора выводов (выводом). В современной печати (беря в расчет и красные строки) представлены все возможные комбинации симметричного и асимметричного расположения симметричных и асимметричных фигур. Иначе типографика была бы обречена на однообразие.

Модульная верстка. Ее смысл в том, что типографическое пространство разбито на участки, как правило, равные, и всякий элемент верстки стремится занять целое их число. Отрезки текста, заголовки и, прежде всего, иллюстрации попадают в прокрустово ложе. Если элемент верстки не может точно вписаться в него, то неизбежны концевые пустоты снизу, сверху или сбоку от элемента. Эти пустоты по-своему выразительны, правда, их допущение требует некоторого усилия творческой воли.

Модульная верстка побуждает редактора и автора (вслед за типографом!) к излишне строгому планированию объемов частей текста и форматов иллю-

страций. Модульная верстка – радикальный путь к композиционной дисциплине, а поэтому она вызывает заведомо неразрешимые противоречия между сторонниками геометрического порядка и пластической свободы. К слову сказать, и те, и другие не обязательно свободны от канонов классической типографики, хотя и принято связывать модульную верстку с модернистским пространственным мышлением.

Как понятие модульная верстка родственна представлению о сетке. Оба термина появились в одно и то же время (в конце 50-х годов) и обычно используются в сращении «модульная сетка». Однако это не терминологические сиамские близнецы. Понятие «модульная верстка» в принципе шире представления о каркасе для построения полосы. Модулем можно считать не только ячейку специально разработанной сетки, но также отдельную строку или колонку. Кроме того (иногда это называют замкнутой версткой), сама модульная конструкция кодекса предоставляет выгодную возможность совместить границы раздела с пределами страницы, разворота, ряда страниц. И, таким образом, введение концевых и начальных полос есть, в сущности, старинный прием модульной верстки, прием, альтернативный подверстке.

В развитие понятия можно сказать, что и новострочие – традиционный прием модульного набора, отличного от подбора. К тому же, иногда в порядке эксперимента или рекламного трюка применяют набор, «модулированный» вплоть до отдельного слова и даже знака. В простейшей машинописи (чем она и привлекательна) легко заметить вертикали, образованные постоянным шагом каретки: здесь торжествует буква-модуль. Сама типометрия – органическая основа для модульных построений в типографике. В металлическом наборе признак модульности ощутим почти физически. Стоит, однако, оговориться, что пункт и единица ширины литеры слишком малы, чтобы можно было считать любую типографику модульной.

Зона. Участок страницы (полосы) или разворота в целом, отведенный специально для тех или иных компонентов текста. Если на страницу пришелся данный компонент (в этом смысл зоны), то его размещают именно в отведенном месте.

Зонирование старо, как книга, и свойственно сложному тексту, состоящему из параллельных рядов, постоянно сопутствующих иллюстраций, примечаний, дополнительных материалов и т. п. Классический пример – книги с маргиналиями или многоязычные издания Библии. Сам же термин нов, как «сетка» и «модульная верстка». Похоже, он родился в среде отечественных художников книги одновременно с распространением особо жестких методов планирования страницы и выражения структуры текста.

Обычно зона представляет собой широкое поле (боковое, верхнее, нижнее). Иногда она принимает вид ячейки полосы, разграфленной наподобие бланка, таблицы, чертежа. Если на данной странице нет или недостаточно материала, для которого предназначена зона, то ее оставляют совсем пустой или недозаполненной. В современной типографике такие пустоты приобретают не только логический, но и художественный смысл.

Возможен и более гибкий, экономичный вариант, предусматривающий заполнение пустот, например, основным текстом. Тогда за соответствующим компонентом закрепляется лишь положение (относительно краев, углов, середины страницы), но площадь не резервируется.

Многоколонная верстка. Верстка (набор) в несколько колонок на одной полосе. «Много» – это обычно всего две-три колонки. Бывает и больше в крупноформатных изданиях (например, в газетах) и при малом формате строки в указателях, каталогах и т. п. При слишком широком формате издания «многоколонник» необходим хотя бы по соображениям гигиены чтения.

Первопечатные книги были сверстаны в две колонки. В массиве современной печати страницы с несколькими колонками едва ли не преобладают. Казалось бы, многоколонная верстка соответствует архетипу. Но, как ни странно, типографы традиционного толка равняются на «одноколонник», и даже Ян Чихольд назвал набор в несколько колонок второразрядным. О существовании двух типов композиционного мышления – «полосного» и «колонного» – можно судить по трем признакам.

Во-первых – по среднику. Если за основу взят образ целостной полосы, то средник заметно уже полей и тем самым как бы скрадывает членение на колонки. Современный типограф острее ощущает равнозначность колонок и скорее предпочтет уравнять средник хотя бы с одним из полей. Кстати, пример очень широкого средника показывают издания Гутенберга.

Второй признак – способ верстки рубрики на многоколонной полосе. «Полосное» мышление влечет за собой верстку в разрез всех колонок, «колонное» заставляет теснить рубрики в пределах одной лишь колонки.

В-третьих, традиционный типограф разверстывает текст на концевой полосе на несколько равных отрезков по числу колонок. Современный – оставляет неполной только одну концевую колонку.

О традиции и современности говорится весьма условно. На практике нередко сочетают оба способа, скажем, «колонный» – для низших ступеней рубрикации, «полосный» – для высших. Последний способ усложняет верстку и несколько нарушает логику развертки текста. Можно ли вообразить, что вместо одной неполной концевой строки дано несколько равноукороченных? Однако нечто подобное происходит при традиционном недозаполнении всех колонок на концевой полосе. Проблематика многоколонной верстки в пределах страницы перекликается с вопросами композиции полей и разворота.

Закрытая и открытая верстка. Верстка посреди текстового массива и, соответственно, наоборот, с примыканием к верхнему или нижнему полю. Существует проблема установки иллюстрации данного формата в строго определенном месте по отношению к тексту. Типографы XV и XVI веков, допускавшие, что колонки могут быть разновысокими, знали способ (единственный!) ее решения. Известны случаи, когда иллюстрацию, никак не помещавшуюся в нужном месте данной колонки, переносили в начало следующей колонки, оставляя предыдущую недозаполненной текстом.

Однако иллюстрацию (или таблицу) далеко не всегда необходимо ставить в строго определенном месте. Обычно есть несколько более или менее равнозначных возможностей. В частности, приходится решать, прикрыть ли ее строками сверху и снизу или открыть с одной стороны.

Традиционная типографика более склонна к закрытой верстке. Считается, что если иллюстрация непрямоугольная или отклоняется по ширине от формата полосы или колонки, то закрытая верстка удачно скрадывает эти «изъяны». Кроме того, иллюстрация, заверстанная вглубь текста, способна занять «изящную» позицию, например, в оптическом центре полосы. В этом случае тексту уготована участь пассивного фона, оправы для иллюстрации.

Современная типографика эстетизирует непрямоугольные, свободные конфигурации и, пожалуй, предпочитает открытую пару «иллюстрация – текст» замкнутой триаде «текст – иллюстрация – текст». В пользу пары говорит и такой довод: при закрытой верстке нужны две отбивки (сверху и снизу), при открытой – только одна. Открытая верстка – путь к собиранию – разъединению разных графических субстанций в противовес (при закрытой верстке) их дроблению – перемешиванию.

Поля. Именно в классических пропорциях наиболее явно проявляется архитектоническая природа графического дизайна. Пропорции – это чувство формы. Форма может следовать за функцией, за идеей, за эмоцией, за другой формой… Профессиональный результат работы дизайнера – независимо от того, ориентируется он при этом на коммуникацию, социальную функцию или даже на принципиальную бесформенность – всегда форма. Классическая эстетика формосообразности иначе называется эстетикой завершения.

Построение Чихольда приводит не только к соотношениям/пропорциям полей 2:3:4:6 для страницы 2:3, но и к однозначно определяемым размерам этих полей, а именно: внутреннее и внешнее поля составляют соответственно 1/9 и 2/9 от ширины страницы, а верхнее и нижнее – 1/9 и 2/9 от высоты страницы, причем эти размеры не зависит от соотношения высоты и ширины страницы.

Небольшой анализ показывает, что если стремиться сохранить визуальный центр страницы в развороте (точку пересечения диагонали страницы и диагонали разворота, она же центр подобия страницы и наборной полосы – на чертеже не хватает прямой, соединяющей эту точку с нижними левыми углами страницы и наборной полосы, чтобы это было очевидно), но взять иную исходную точку на диагонали страницы, к примеру, отсекающей не 1/9, а 1/10 или 3/32 от нее, то мы придем к другой наборной полосе с таким же соотношением полей. Общее здесь правило таково: отношение верхнего поля к высоте страницы равно отношению внутреннего поля к ширине страницы; внешнее поле вдвое больше внутреннего, а нижнее – вдвое больше верхнего.

Понятия «чёрное» и «белое» в типографике имеют определенную условность. Особенно в классике, ибо она предпочитает отнюдь не белую, а тёплую, приглушенную по тону бумагу. И чем староватее используемый шрифт, тем темнее и шероховатей бумага. Так что поля в классике вовсе не белоснежные, «искрящиеся на солнце»…

3.4 Акциденция

В послевоенное время термин **акциденция** (как и его западные аналоги) употребляется все реже из-за размывания границ некогда довольно конкретного понятия. Акциденцией называли мелкие, некнижные формы печати (от билета до афиши), обслуживающие текущие потребности быта, культуры, промышленности и торговли. Русские печатники позаимствовали термин у немцев. И «акциденция», и ее английский эквивалент job, и французские термины bibelot и bilboquet (в общеупотребительном значении – «безделушка» и «бильбоке») намекают на нечто незначительное, преходящее, эфемерное. Но, вместе с тем, акциденция требует от типографа особой художественной чуткости, изобретательности и высочайшего технического мастерства. Новейшая типографика, интегрированная или, по другим воззрениям, переросшая в графический дизайн, возвысилась над полиграфией и избавилась от капитальных жанровых перегородок. В этих условиях, а у нас еще и на фоне общей неразвитости типографической культуры, термин «акциденция» забывается и устаревает. Но лучшего термина для прежних реалий нет, как и не выработан какой-то другой термин, пригодный для обозначения очень важного понятия с размытыми границами. Характеризуя акциденцию, нужно иметь в виду и обширную номенклатуру малых форм печати, и неограниченность типографа в выразительных средствах, и особенности текстового материала, и особую целевую установку: не только и не столько информировать, сколько привлекать внимание, заинтересовывать, убеждать, развлекать и, если надо, шокировать. Да, довольно часто оформитель печати обязан позаботиться в первую очередь об изяществе, оригинальности, стилевой характерности, сверхсодержательности, экстравагантности типографического решения. Лучшую возможность реализовать эти качества предоставляет небольшой текст, короткий фрагмент, текст-надпись. Пространный текст стремится стать сплошным и препятствует типографическим изыскам и вольностям, текст лозунга, объявления, заголовка – стимулирует их. Обычно акцидентный мастер имеет дело с малым количеством слов при явном избытке места для их оформления и расположения. Итак, акциденция – типографика для смотрения, типографика, переходящая в графическую риторику и воспаряющая над правилами набора; нерутинная типографика, отдушина для ищущего типографа; типографика, снисходящая до повседневных забот и в то же время, по словам М. Жукова, способная наилучшим образом «служить быстрому распространению определенных художественных принципов».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Апостол» – первая датированная печатная книга на Руси // Культура. РФ [Электронный ресурс]. – 2023. – Режим доступа: https://www.culture.ru/materials/179077/apostol-pervaya-datirovannaya-pechatnaya-kniga-na-rusi. – Дата доступа: 22.10.2023.
2. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие : пер. с англ. / Р. Арнхейм. – Москва : Прогресс, 1974. – 391 с.
3. Брингхерст, Р. Основы стиля в типографике : пер. с англ. / Р. Брингхерст. – Москва : Аронов, 2006. – 430 с.
4. Кричевский, В. Типографика в терминах и образах. Т. 1 / В. Кричевский. – Москва : Слово, 2000. – 144 с.
5. Рублевская, Л. Загадка первой страницы скорининской Псалтыри до сих пор не разгадана/ Л. Рублевская // Беларусь Сегодня [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: https://www.sb.by/articles/pyat-vekov-pod-oblozhkoy.html. – Дата доступа: 22.10.2023.
6. Трефилов, С. Книги, напечатанные 500 лет назад, перевернули историю Европы: почему 2022 год в мире должен стать годом Франциска Скорины / С. Трефилов // Комсомольская правда [Электронный ресурс]. – 2020. – Режим доступа: https://www.kp.ru/daily/27126/4210719/. – Дата доступа: 22.10.2023.
7. Стор, И. Н. Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов : учебное пособие для вузов / И. Н. Стор. – Москва: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. – 296 с.
8. Уильямс, Р. Недизайнерская книга о дизайне / Р. Уильямс. – Санкт-Петербург : ИД «Весь», 2004. – 128 с.
9. Чихольд, Я. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении / Я. Чихольд. – Москва : Книга, 1980. – 225 с.

Учебное издание

ТИПОГРАФИКА

Конспект лекций

Составитель:

Ворохобко Марина Владимировна

Редактор *Р.А. Никифорова*
Корректор *А.В. Пухальская*
Компьютерная верстка *Т.Г. Купченко*

Подписано к печати 27.11.2023. Формат 60x90 $^{1}/_{16}$. Усл. печ. листов 2,3.
Уч.-изд. листов 2,9. Тираж 30 экз. Заказ № 295.

Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет»
210038, г. Витебск, Московский пр., 72.
Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный технологический университет».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/172 от 12.02.2014 г.
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 3/1497 от 30 мая 2017 г.