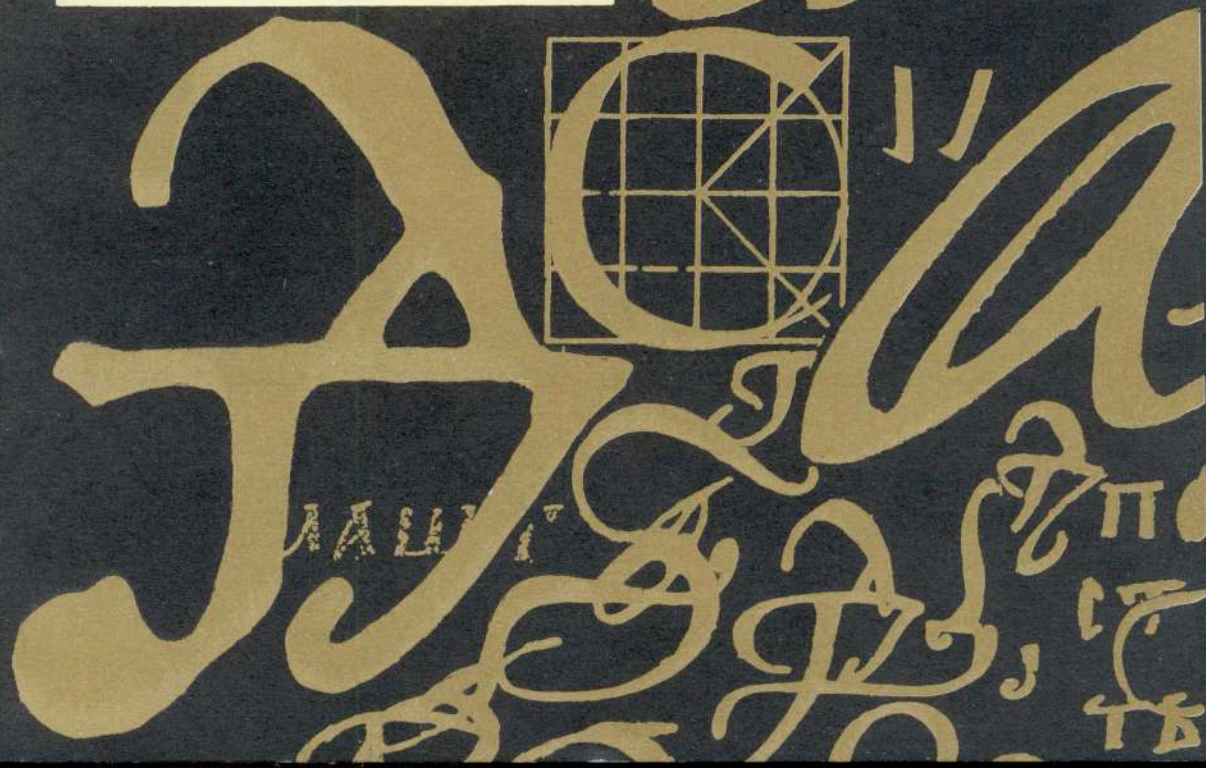
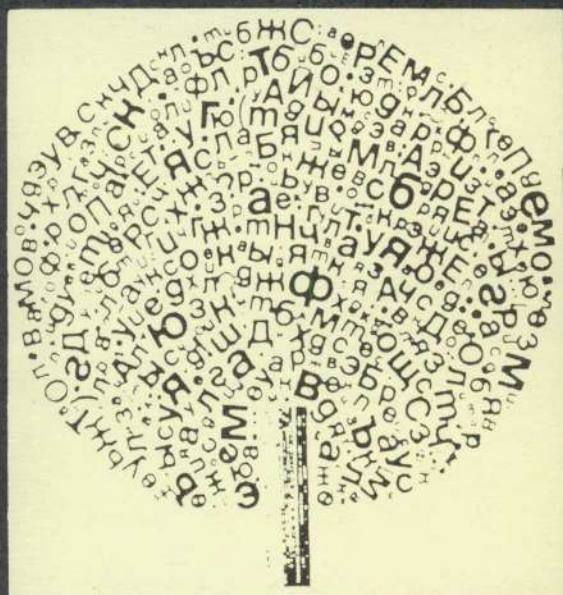


Таранов Н.Н.

Художественно-образная выразительность шрифтов



Министерство образования
Российской Федерации
Волгоградский государственный
педагогический университет

Н.Н. Таранов

Художественно- образная выразительность шрифтов

МОНОГРАФИЯ

Волгоград
«Перемена»
2000

ББК 76.116
Т 190

Таранов Н. Н.
Т 190 Художественно-образная выразительность шрифтов: Монография. —
Волгоград: Перемена, 2000. — 168 с.

ISBN 5-88234-455-7

Впервые в отечественной теории искусства шрифта дана развернутая информация об основных видах, понятиях и терминах, применяемых в теории шрифта, рассмотрены вопросы взаимоотношений шрифта и изображения в издании, применения различных видов шрифтов в оформлении книг, журналов, плакатов и других изданий; особенности восприятия текстового материала, единства шрифта и содержания издания, стиливого единства шрифта и орнамента; на конкретных исторических образцах показан путь развития шрифтовых форм от пиктографии до шрифтов, созданных с помощью ЭВМ; раскрыто понятие образности шрифта; на иллюстрированных примерах показаны различные варианты взаимоотношений шрифта и изображений, факторы, объединяющие эти элементы в единое целое.

Для художников, студентов полиграфических, художественных и педагогических вузов, учащихся художественных училищ, художников-оформителей, а также широкого круга читателей.

ISBN 5-88234-455-7

ББК 76.116

© Н. Н. Таранов, 2000

Введение

Искусство шрифта — тема столь же сложная, сколь и интересная. Многогранность аспектов ее рассмотрения обусловлена как многообразием шрифтов и техникой их исполнения, так и спецификой использования шрифтов в самых различных ситуациях. Шрифт окружает современного человека буквально везде — в квартире, на улице, в городе, транспорте. Шрифтовая информация сопровождает нас и на земле, и под землей, на море и в воздухе. Шрифт стал привычным на станках, приборах, улицах, в подземных переходах, метро, самолетах — всюду, где происходит какая-либо человеческая деятельность. Мы зачастую не обращаем даже внимания на шрифтовую информацию. Наше внимание привлекает только необычное в графике, цвете, композиции, надписи. Утилитарная информативность надписи чаще всего воспринимается машинально.

В настоящее время ведутся серьезные исследования проблемы коммуникативной, информационной функций шрифтовой графики города, улицы, общественных заведений. В нашем исследовании мы рассмотрим лишь один аспект — использование шрифта в печатных изданиях. Может показаться, что этот вопрос исследован хорошо. На эту тему написано немало книг и статей. Доста-

точно вспомнить имена А. Капра, В. Тоготса, А. Шицгала, Я. Тчихольда, Ф. Музики, В. Фаворского, В. Йончева и др., чтобы представить сложность темы и огромный теоретический и практический багаж, накопленный поколениями художников шрифта.

Наша цель — не только разобраться в особенностях использования шрифта в печатных изданиях, но и попытаться выявить взаимодействие шрифта и изображения, образную информативность шрифтового решения издания. Мы будем рассматривать шрифтовые элементы издания не только с утилитарно-нормативной, но и художественно-эстетической, образно-смысловой точек зрения.

Достаточный фактический материал наглядно демонстрирует огромные достижения, высокую культуру печатного издания, с одной стороны, и очень низкую художественно-эстетическую культуру подачи текстового материала — с другой. Не всегда соседство изображения и шрифта на странице или развороте достаточно впечатлительно. Иногда и сам характер шрифта в том или ином издании оставляет желать лучшего. И происходит это нередко не по вине технологии или печати — при хорошей печати еще лучше видны недочеты в композиции, характере, форме, подаче шрифта.

При современном уровне полиграфии, огромных тиражах изданий, больших материальных затратах такое положение не должно иметь места. Возросший культурный уровень современного читателя требует высокохудожественных произведений. С печатной продукцией — книгами, газетами, журналами, плакатами — современный человек соприкасается постоянно, поэтому ее следует рассматривать не только как один из видов информации. Печатные издания выполняют и художественно-эстетическую, и воспитательную функции, причем, благодаря тиражности, — в огромных масштабах.

Поэтому важно уделить более пристальное внимание вопросам художественно-эстетического решения печатных изданий, в частности, образности шрифта, его взаимосвязи с изображением.

Обобщение практического опыта художественного оформления различных изданий, содержащих в своей основе шрифт и изображения, позволит выявить закономерности, особенности, принципы организации этих элементов. Без такого исследования художники, работающие над оформлением печатных изданий, в своей работе будут идти эмпирическим путем. Наличие материалов исследования данного вопроса, по нашему мнению, должно способствовать, с одной стороны, повышению качества оформления печатных изданий, а с другой — совершенствованию профессиональной подготовки художников-графиков и художественных редакторов издательств, т. к. именно от них зависит успех процесса превращения рукописи в художественно-оформленное издание.

Постоянно растущие требования к качеству продукции предъявляются не только к книгоиздательству, но и к результату процесса художественно-тех-

нического оформления. В этой связи профессиональная подготовка художественного и технического редакторов играет первостепенное значение. От их работы зависит качество художественного оформления, в котором не должно быть мелочей. Каждый элемент страницы или разворота, обложки или переплетной крышки, будь то шрифт или изображение, должен быть точно найден, скомпонован, выверен по всем параметрам. Только в этом случае может быть достигнута цельность и единство шрифта и изображения. Однако в этом процессе обязательно проявятся индивидуальные качества художника — его вкус, привычки, навыки, стиль работы. Это неизбежно и необходимо для дальнейшего развития искусства оформления книги.

В то же время, по нашему мнению, существуют и общие для всех положения и правила, согласно которым можно объединить в условную композицию все элементы страницы или переплета. Выявлению этих закономерностей, их исследованию посвящена данная работа.

В рассмотрении особенностей взаимодействия изображения и шрифта на странице или развороте и состоит новизна исследования. Нужно отметить, что подобного рода работа у нас не проводилась, за исключением попыток В. А. Фаворского, А. Г. Шицгала, Ю. Герчука и др., эпизодического характера, косвенно касавшихся избранной нами темы исследования.

Проблема синтеза шрифта и изображения, шрифта и цветового решения, шрифта и всех других элементов, входящих в композицию, — очень актуальна. И чем больше будет выходить различных печатных изданий, тем быстрее возникнет необходимость рассмотрения вопросов взаимосвязи шрифтовой и изобразительной информации.

Для того, чтобы разобраться в современном положении дел в интересующей нас области, сделаем экскурс в историю развития оформительского искусства, при этом попытаемся рассматривать современное состояние как продолжение существовавшего опыта, как основу для будущего с учетом того факта, что в оформлении издания тесно переплетаются родственные дисциплины — шрифтовое искусство и типография, которые связаны с двумя противоположными областями человеческой деятельности — техникой и искусством.

Говоря о перспективах развития искусства оформления изданий, можно приблизительно предсказать прогресс в технической области, но в области искусства он имеет иные специфические черты. Художественное мышление и познание обусловлены человеческой деятельностью, однако развитие форм и явлений искусства невозможно точно предсказать.

Развитие техники и развитие искусства нельзя механически отождествлять даже в тех случаях, когда они взаимосвязаны. Технические возможности фотонабора значительно опередили возможности художников, способных обеспечить машину новыми красивыми, удобными шрифтами. Следует заметить, что сегодняшняя революция в технике набора застала типографию и шрифт в период, когда еще не создан современный художественный стиль.

Объединение в издании шрифта и изображения мы должны рассматривать с двух позиций: с одной стороны, творческий труд в формировании образа книги, с другой — создание «товара», подлежащего реализации. Издание наряду с чисто художественными визуальными достоинствами должно обладать рекламными качествами, иметь «товар-

ный вид», способный привлечь внимание покупателя к книге.

Эстетические качества книги-товара слагаются из многих факторов, в том числе качества бумаги, переплетных материалов, набора, печати. Однако одно из ведущих мест принадлежит эстетике шрифтового решения, которая, в свою очередь, складывается из эстетичности каждого знака и буквы.

Современные фотонаборные шрифты, наряду с достоинствами (скорость набора, чистота, возможность деформации), имеют и ряд недостатков: буквы «танцуют», расстояние между ними и словами не одинаковые, контуры букв деформированы, тонкие линии и засечки иногда прерываются. Мы стремимся показать возможности гармоничного соединения в единой композиции изображения и шрифтовых элементов в печатном издании при использовании различных художественных композиционных и типографских приемов.

Необходимость изучения вопросов синтеза шрифта и изображения в печатном издании вызвана спецификой работы художественного редактора и художника книги. Работа художественного редактора требует серьезной подготовки как в области теории искусства шрифта, так и навыков практической работы. Художественный редактор обязан помочь художнику выбрать направление оформления будущего издания, изложить основные требования к нему.

Думается, что данный материал может быть полезен художественным редакторам издательств, художникам-графикам, работающим над оформлением печатных изданий. Несомненный интерес он вызовет у студентов и учащихся художественных вузов и училищ, а также художников, работающих в области прикладной графики.

Глава 1 Основные виды шрифтов

Обзор основных видов письменности

Изобретение письма — одно из величайших в истории человечества. Мы получаем большое количество информации благодаря письму и чтению. Но прежде чем получить привычный современный вид, письмо прошло очень долгий и сложный путь становления и совершенствования.

Совершенствуя в труде руку, человек открывает для себя возможность фиксировать пережитое в изображениях. Рисунки, найденные учеными в пещерах, в местах обитания первобытных людей, свидетельствуют о том, что человек мог с большой точностью отображать окружающий его мир, а со временем научился передавать сообщения или

фиксировать события с помощью рисунков, которые можно было определенным образом растолковать и понять смысл изображенного.

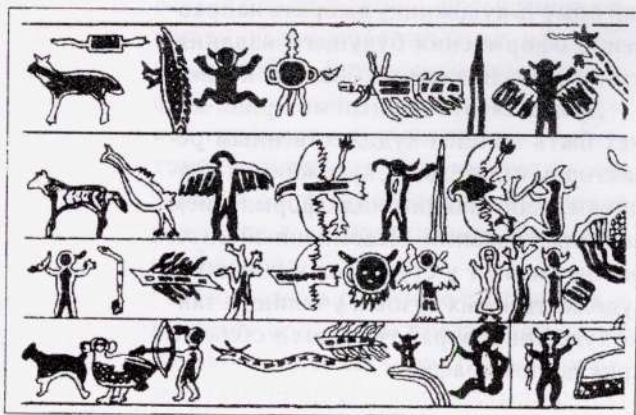
Такое письмо, в котором каждое изображение обозначает определенное понятие, получило название *пиктографического*, особенностью которого является то, что «прочитать» его может любой человек, независимо от того, на каком языке он разговаривает. Дело в том, что пиктограмма обозначает то, что изображает (событие, случай) и не передает устную речь (рис. 1).

Начальным этапом такого начертательного письма было письмо рисунковое. Изображения наносились на камень, дерево, глину преднамеренно, с целью передачи информации, общения с другими людьми. В таком письме основное внимание уделялось сути сообщения и не обращалось внимания на художественность изображения.

Пиктографическое письмо выполняло самые различные функции. С его помощью делались записи условий обмена, охоты; писались письменные хроники; передавались сообщения о походах, битвах; делались различные записи заклинаний, писались письма.

Характерно то, что наряду с различными изображениями постепенно в пиктограмму протекают условные изображе-

Рис. 1



ния, уточняющие смысл написанного, — различные точки, черточки, знак скрещенных рук, символизирующий обмен, пунктирные линии и др. Все это обусловлено тем, что пиктограмма не могла передать многие понятия только с помощью рисунка.

В этом была основная причина возникновения более совершенных форм письменности, однако пиктограмма находит широкое применение и в нашей повседневной жизни — изображение предметов на витринах и вывесках магазинов, различные условные знаки. Хорошим примером пиктографии являются изображения видов спорта на Олимпийских играх, смысл которых понятен любому человеку, независимо от его национальной принадлежности. Однако, несмотря на свою общедоступность, пиктографическое письмо не способно передавать информацию очень точно, допускает свободное толкование изображений.

С развитием общества возрастает потребность в ускоренном способе записывания. От скорости писания и особенностей материала рисунки становились проще, за ними закреплялось определенное понятие. Если пиктография изображала только определенное событие и не отображала членения на отдельные элементы языка, то письмо, в котором каждый знак обозначает понятие, получило название *идеографического*. Оно не только передавало смысл сообщения, но и выявляло словарный состав языка, было способно передавать отвлеченные понятия и свидетельствовало об умении человека того времени разлагать свою речь на отдельные слова. Идеография фиксирует дословно живую речь, а также передает точно порядок слов в предложении.

Существовали различные виды идеографического письма. Один из них —

египетское иероглифическое письмо, возникшее около IV тысячелетия до н. э. и существовавшее до второй половины III в. н. э. Вначале оно было достоянием жрецов, а позже — правящих слоев общества. В его основе лежит рисуночная идеография. Каждый рисунок обозначал вначале то, что изображал (плуг, птицу, дом и т. д.), а позже приобрел значение символа, понятия.

Такое письмо символами-иероглифами широко использовалось для записей на стенах гробниц, храмов, различных зданий. Применяя для письма папирус и тростниковую палочку, египтяне со временем усовершенствовали и упростили форму многих иероглифов, которые стали передавать только контуры или схему иероглифического рисунка. В отличие от монументального письма на камне такие иероглифы получили название *линейных*. Дальнейшее упрощение и совершенствование написания знаков привело к созданию так называемого *иератического* письма (священного, жреческого). Развитие общественных отношений, потребность в быстром записывании привели к тому, что в VI в. до н. э. из иератического письма начинает развиваться так называемое *демотическое* письмо. Эта форма письма была более легкой и лаконичной благодаря сравнительной простоте рисунка иероглифов.

В начале нашей эры демотическое письмо заменило *коптское* письмо, которое после завоевания Египта арабами было вытеснено *арабским*.

К идеографическому письму относится также система письма, употреблявшаяся древними обитателями долины между Тигром и Евфратом, получившая название «*клинопись*», особенность которой в том, что писали на сырой глиняной плитке резцом из дерева или кости. Глиняные дощечки после

нанесения на них знаков сушили и обжигались. Такой способ письма был широко распространен по всей территории Передней Азии. В историческом развитии письменности известны шумерская, вавилоно-ассирийская, протоэламская, хеттская, древнеперсидская и др. виды клинописи.

Одна из древнейших в мире письменностей (как и египетская, и шумерская) — *китайское иероглифическое письмо*. Возникнув из рисуночного письма, многие знаки-иероглифы настолько упростились, что совершенно потеряли первоначальный вид. Современное китайское письмо довольно сложно для усвоения: для того, чтобы читать и писать, необходимо знать несколько тысяч иероглифов. В связи с этим существуют очень серьезные проблемы с набором и печатанием типографского текста на китайском языке. Неоднократно делались попытки перевода китайской письменности на буквенно-звуковую систему, однако до сих пор в Китае применяется иероглифическое письмо как основное.

Китайская система письма оказала большое влияние на вьетнамское письмо. Длительный период китайское иероглифическое письмо было единственной письменной системой, которой пользовались вьетнамцы. На рубеже XIV—XV вв. во Вьетнаме было сформировано собственное вьетнамское письмо на основе китайской письменности иероглифики. Развитие вьетнамской письменности проходило в несколько этапов. С XVII в. было введено латинизированное фонемографическое письмо, которым пользуются во Вьетнаме по настоящее время. Этот вид письма является примером того, как можно полноценно записывать латинскими буквами язык, родственник китайскому.

Во II—I тысячелетиях до н. э. возникают и совершенствуются новые

виды *слогового*, или *силлабического письма*, в котором каждый знак обозначает слог. Формирование его шло различными путями: как результат преобразования идеографического письма (шумерское, ассирио-вавилонское, критское и др.); как дополнение к нему (японское, корейское), как новоизобретенное для небольших народностей Америки, Африки, Азии.

Слоговая система точнее отображает особенности языка и содержит меньше знаков. Членение слов при письме на слоги делало письмо более легким для обучения и писания. Но это было приемлемо только в том случае, когда все особенности языка передавались при помощи небольшого количества слогов. Если же для передачи языка были необходимы десятки сотен слогов, то это делало письмо громоздким.

Дальнейшее развитие письма шло к более точной передаче языка при помощи фиксации каждого звука определенным знаком. Такое письмо, где каждый графический знак обозначает отдельный типовой звук — фонему, принято называть *буквенно-звуковым письмом*. Этот вид письма сформировался значительно позже слогового, когда человек уже приобрел развитую способность к разложению речи на простейшие ее элементы — звуки.

Это позволяет передавать информацию, используя сравнительно небольшое количество буквенных знаков. Существуют две разновидности буквенно-звукового письма: *консонантно-звуковое* и *вокализованно-звуковое*.

Консонантно-звуковое письмо содержит знаки, обозначающие только согласные звуки. Гласные звуки не имели своих букв и домысливались в процессе чтения. Такое положение хотя и давало, с одной стороны, возможность об-

ходиться небольшим количеством букв (только для согласных звуков), но, с другой — не было таким точным, как вокализовано-звуковое. Существовало несколько консонантно-звуковых систем письма — протосинайская, протохананская, угаритская, финикийская, древнееврейская, арамейская и др.

В чистом виде консонантно-звуковое письмо было создано финикийцами во II тысячелетии до н. э. Занимаясь кораблестроительством, мореплаванием, ведя торговлю со многими странами и народами, путешествуя, финикийцы перенимали культуру и искусство. Многие ученые считают, что у египтян они переняли алфавит и, усовершенствовав его, создали свой алфавит фонетического письма, который состоял только из согласных звуков. Финикийцы ощущали несовершенство передачи языка знаками согласных звуков, а потому для более точного понимания написанного стали использовать вспомогательные знаки, которые указывали, какой гласный звук должен идти за той или иной согласной буквой.

Финикийский алфавит состоял из 22 букв, которые обозначали согласные звуки, игравшие основную роль в этом языке как одном из языков семейства семитских, и представлял собой закономерный результат длительного пути развития письма.

Под влиянием египетской, ассирийско-вавилонской, крито-мекенской систем знаки финикийского письма совершенствовались, принимая простую, удобную форму.

Буквенно-звуковое финикийское письмо распространилось по двум основным направлениям на Восток и Запад. На Востоке под его влиянием возникло арамейское письмо, давшее начало всем буквенно-звуковым системам письма в Азии. На Западе на основе финикийского алфавита было созда-

но греческое письмо, от которого произошли все алфавиты в Европе.

Греческий шрифт

На исторической арене греки появились приблизительно во II тысячелетии до н. э. Откуда они пришли на Балканский полуостров, до сих пор точно не известно. Хорошие торговцы, смелые воины, они расширили владения и создали огромное рабовладельческое государство. К сожалению, древнегреческие рукописи почти не сохранились, но по обильному материалу, собранному археологами, по фрагментам книг, изображениям мы имеем представление о развитии и особенностях греческого алфавита.

Письменность древние греки считали даром небес. В одной из древнегреческих легенд говорится о том, что письму их научил Кадм — сын финикийского царя Агенора, приплывший на своем быстроходном корабле на остров Фера (Сантория). Греки были поражены искусством писания и считали Кадма полубогом, выражая ему соответствующие почести. Исторические данные свидетельствуют о том, что греки действительно научились писать у финикийцев, переняв их алфавит и значительно усовершенствовав его.

В конце X и начале XI в. до н. э. греки постепенно овладели азбукой, заимствованной у финикийских торговцев. В конце VII в. до н. э. финикийские буквы были у них в общем употреблении: они использовали письмо для гражданских, торговых и деловых нужд; письмо помогало быстрому развитию грамотности и культуры. Сходство греческого и финикийского алфавитов заметно даже при беглом взгляде. Греческая и финикийская письменности аналогичны не

только в начертании букв, но и в названиях. Первые греческие надписи совпадают с финикийскими и в направлении писания — справа-налево.

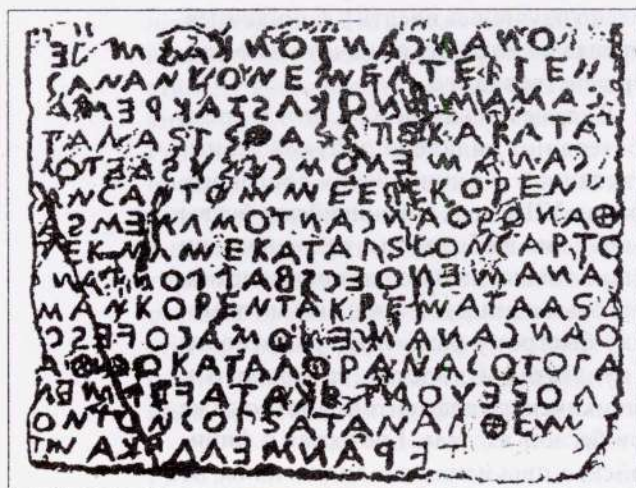
Древнее греческое письмо, схожее с финикийским, называется *архаическим* и относится к VIII—VII вв. до н. э. На островах Тера и Мелос найдены древнейшие греческие надписи, выдолбленные в скале, которые датируются IX—VII вв. до н. э. В них сказывается сильное влияние финикийского письма. Читались они, как финикийские, — справа-налево. Древнегреческий шрифт — четкий и угловатый — имел своеобразный ритм. Несмотря на то, что все штрихи этого шрифта одной толщины, он не кажется монотонным из-за различной высоты букв. Знаки древнегреческого шрифта выравнивались по средней линии и не ограничивались двумя параллельными линиями как поздние шрифты. Остроугольные и округлые элементы букв, чередуясь, делали этот шрифт энергичным и живым.

В отличие от финикийского, в греческом языке было много гласных звуков, поэтому к середине VIII в. до н. э. в старогреческом письме произвели реформу: добавили недостающие знаки

для гласных звуков, для чего использовали полугласные знаки из финикийского алфавита. Несколько букв, которые обозначали звуки греческого языка и отсутствовали в финикийском, были введены в греческий алфавит. Кроме того, изменилось направление письма: в VI в. до н. э. твердо установилось в греческом письме написание текста слева-направо. В переходный период (VI—V вв. до н. э.) от семитского способа письма (справа-налево) к индоевропейскому существовал особый способ письма — «бустрофедон»: все написанные строки имели свое направление чтения. Первую строку писали справа-налево, вторую — слева-направо (рис. 2).

Переход к буквенному письму происходил постепенно. В раннем греческом письме встречаются элементы слогового письма, которые со временем полностью исчезли. От дорийских островов Тера, Мелос, Крит архаическая азбука переходит на материк, попадает в Сицилию и Южную Италию. Там архаическая азбука под влиянием местных диалектов обособилась в две самостоятельные — *восточногреческую* и *западногреческую*, имевших свои подвиды. Из восточной возникла греческая классическая азбука, которая имела 24 знака и была принята в 403 г. до н. э. Восщенные таблички, папирус и пергамент были самым распространенным материалом для письма; встречаются также надписи, выполненные на свинцовых пластинках, но т. к. в Греции свинец ценили высоко, то их использовали неоднократно — ненужную запись стирали и наносили новую. Основным материалом для письма у греков был папирус, который привозили из Египта и продавали листами или в рулонах. Для письма использовались перья, изготовленные из высушенных тонких стеблей нильского тростника. Затачивали их

Рис. 2



специальным ножом, делали с широким концом, что позволяло легко писать как на лицевой, так и на обратной стороне папируса. В конце III в. в Греции стали употреблять тростниковые перья с острым концом. Остроконечный каламус позволял написать в строчке больше букв, но это повлияло на форму букв, которые, видоизменившись, несколько утратили свои эстетические достоинства.

Греческие писцы применяли несколько видов черных чернил для письма на папирусе, которые изготавливали из виноградных косточек, слоновой кости, различных пород деревьев, пережженных в герметически закрытой посуде. Греческие художники использовали различные виды темперных красок: черную, синюю, оранжевую, красную и золотую. Греки употребляли заглавное (маюскульное) письмо, буквы писались отдельно, без промежутков между словами. Знаки препинания не употреблялись, что очень затрудняло чтение. Только во II в. появляются отдельные рукописи, в которых предложения отделяются одно от другого.

С развитием науки и искусства увеличивается потребность в переписывании произведений популярных авторов. К V в. до н. э. в Греции уже имелись книгоиздатели, книготорговцы и копиисты. Появились и общественные библиотеки. Книгоиздатели имели оборудованные мастерские, в которых работали наемные каллиграфы или рабы, обученные грамоте. Писарь, получив рукопись от автора, просматривал ее, определяя объем, сам выбирал формат, высоту и ширину колонки, устанавливал размер полей и расстояние между колонками. Для разметки рукописи шрифтовик употреблял оловянную палочку, для проведения прямых линий использовал длинную линейку. Основной текст писался черной краской, а некоторые слова —



красной. Чернильницы обычно делали из глины, более богатые — из бронзы, иногда украшали их золотом или серебром. Очень часто соединяли две чернильницы вместе и использовали для черной и красной краски. Основную работу составляло написание текста.

Рис. 3

Существовало три оценки качества шрифта: первоклассный, второстепенный и деловой. Греческие рукописи отличаются богатым вкусом и хорошими оформительскими традициями.

Украшения в греческих книгах были элементарные — линейные и геометрические. Волнообразные линии, завитки, точки, черточки, линейки — основной набор элементов их оформления. Писали греки в обиходе на деревянных досках, обработанных в виде прямоугольника или другой формы. Делали их из липы, тисса, клена, маслины, кипарисового или другого дерева. На светлой поверхности крашенной или полированной доски писали углем или другим черным материалом. Богачи имели доски для писания из слоновой кости. Для кратковременных записей использовали восковые таблички, изготавливали которые из деревьев твердых пород (самшит, тисс). Выдолбленную поверхность покрывали пластом пчелиного воска, чувствительного к царапанию. В

воск добавляли темную или черную краску. Такие таблички употребляли в греческих школах для упражнения в письме (рис. 3). Ненужный текст исправляли или стирали широким концом стилуса, изготовленного в виде лопаточки. Деревянные таблички скрепляли друг с другом по несколько штук, назывались они «диптих» (две) или «полиптих» (много), в зависимости от количества табличек. Писание стилусом по воше-ной доске, каламусом и птичьим пером — по папирусу и пергаменту способствовало развитию скорописных шрифтов, таких как греческий унциал (с IV в. до н. э. до IX—X вв.), греческий полуунциал, греческий курсив (III в. до н. э.), греческий минускул (IX—X вв.).

Памятники греческого письма были найдены далеко за границами Греции. Греческий алфавит был распространен не только на островах, заселенных греками, но и в греческих колониях и других странах. На его основе возникло множество других алфавитов: лидийский, писидийский, ликийский, ликийский, корийский, фридийский и др. народов, населявших Малую Азию.

Рис. 4



Римский шрифт

Этрусские племена неизвестного происхождения (до сих пор их язык не расшифрован) населяли в VIII в. до н. э. Среднюю Италию, земли между реками Тибр и Арно. Воинственные этруски покорили соседние племена, переняли их культуру и искусство. Вначале они использовали западногреческую азбуку, а в последнюю четверть VII в. до н. э. имели свою, состоявшую из 21 (26) знаков. Писали справа-налево. По форме буквы *этрасской азбуки* были сходны с финикийско-греческой.

Три основные народности — латиняне, сабиняне и этруски — составляли римский народ. Существует несколько теорий о происхождении латинской азбуки. Согласно одной из них следует, что развивалась она параллельно с этрусской. Другие ученые считают, что латинская азбука происходит от этрусской. Некоторые говорят об этруско-фалийском посредничестве.

Культура, созданная этрусками, стала колыбелью римской цивилизации. Историческая ее заслуга состоит в том, что она послужила своеобразным мостом между греческой и римской цивилизациями. В I столетии до н. э., когда Рим покорил Грецию, на культуру Римской империи большое влияние оказала культура греческого народа. Римляне зачитывались греческой литературой, много греческих слов перешло в римский язык. Город Рим был основан в 750 г. до н. э. и был вначале небольшим военным селением. В имперское время Рим стал мощным рабовладельческим государством, владения которого простирались от Испании до Месопотамии и от Британских островов до Египта.

Расширение Римского государства, его могущества и власти требовало четкого и разборчивого шрифта для распространения законов, постановлений и других документов.

Латинская архаическая азбука имела 21 знак. Буквы ее напоминали буквы финикийско-греческой азбуки. Римляне писали справа-налево. Писание слева-направо возникло в конце III в. до н. э. Становление графики букв продолжалось несколько веков. В первых дошедших до нас памятниках латинского письма, относящихся к VI—IV вв. до н. э., написанию букв не придавалось большого внимания: они различной высоты, многие написаны косо. Только с IV в. до н. э. наблюдается сознательное отно-

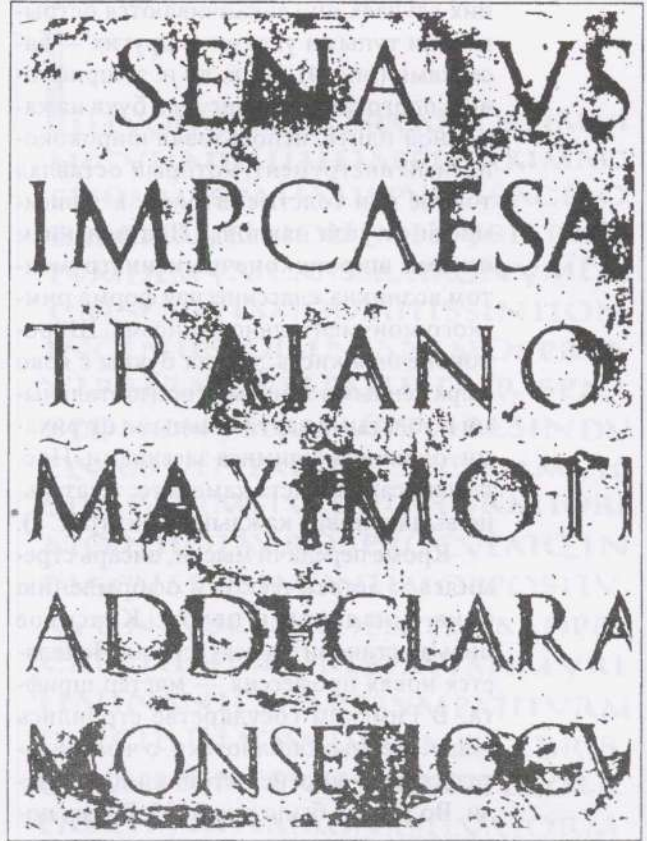


Рис. 5

шение к написанию текста: буквы пишутся между двух параллельных прямых, соблюдается равное расстояние между ними, они komponуются согласно месту надписи.

Во II в. до н. э. происходит стабилизация латинского языка: установилось написание текста слева-направо, архаические формы многих знаков заменились более совершенными; буквы стали иметь одинаковую высоту. Сложилась основная форма римского монументального письма. С III по I в. до н. э. в нем появляются новые переходные формы, характерная черта которых — появление засечек. Различают переходную форму с ярко выраженными засечками (II—I вв. до н. э.), где заметно различное начертание букв A, N, M, Z. В од-

них случаях они заканчиваются острыми или тупыми углами, в других — засечками (рис. 4). В I в. до н. э. шрифтовик, подготавливая рисунок букв на каменной плите, использовал ширококонечный инструмент, который оставлял тонкие или толстые штрихи, в зависимости от угла наклона. Под влиянием письма ширококонечным инструментом возникла классическая форма римского монументального письма. Ширококонечная кисть давала буквы с ярко выраженными тонкими горизонтальными и толстыми вертикальными штрихами, оканчивающимися засечками. После написания текста каменотес тщательно выдалбливал каждый штрих (рис. 5).

Кроме передачи мысли, писарь стремился к эстетическому оформлению букв и надписи в целом. Красивое письмо становится искусством. Появляется новая профессия — мастер шрифта. В Римском государстве строились общественные библиотеки, о чем свидетельствуют многие историки и писатели. Во II в. их было около 25. В этих помещениях не только хранились книги, но и устраивались публичные чтения еще не переписанных книг. Наряду с общественными, росло число частных библиотек. Римские шрифтовики развили искусство шрифта. Переписывалось очень много произведений греческих авторов. Богатые римские граждане, любители литературы, открывали предприятия по переписке и размножению рукописных книг и занимались их распространением и продажей. Книжные магазины открывали обычно на самых оживленных торговых улицах. В мастерских по переписке книг работали писари или копиисты — обычно грамотные и специально обученные каллиграфы рабы, которые переписывали рукопись поодиночке или работали под диктовку чтеца группой в несколько

человек. Книжные листы для письма пропитывались кедровым маслом для запаха, а также для предотвращения порчи насекомыми и от сырости.

Со II по IV в. новая форма книги (кодекс) сменила свиток, заодно был заменен и материал для письма — вместо папируса стали писать на пергаменте. Развитие шрифта привело к возникновению новых оригинальных стилевых форм. Рустика с узкими и высокими буквами вытесняла капитальное квадратное письмо. Унциал в IV в. глубоко вошел в письменную практику и утверждался как новый стиль шрифта. Широко употреблялась в оформлении книги минатюра.

Самым распространенным шрифтом латинских книг был *капитальный квадратный*, который вскоре был заменен *капитальным рустическим*, более тесным и узким. Для написания такого шрифта применялся наклон пера от 75 до 90°. В неизменном виде латинский шрифт просуществовал всю античную эпоху и лишь в средневековье пополнился вариантами некоторых букв. В дальнейшей истории латинского алфавита не было особенных изменений, менялся лишь его внешний вид, в зависимости от видов письма. Римский алфавит заимствовали многие народы мира — немцы, англичане, французы, испанцы, итальянцы, португальцы, шведы, поляки, чехи, эстонцы и др.

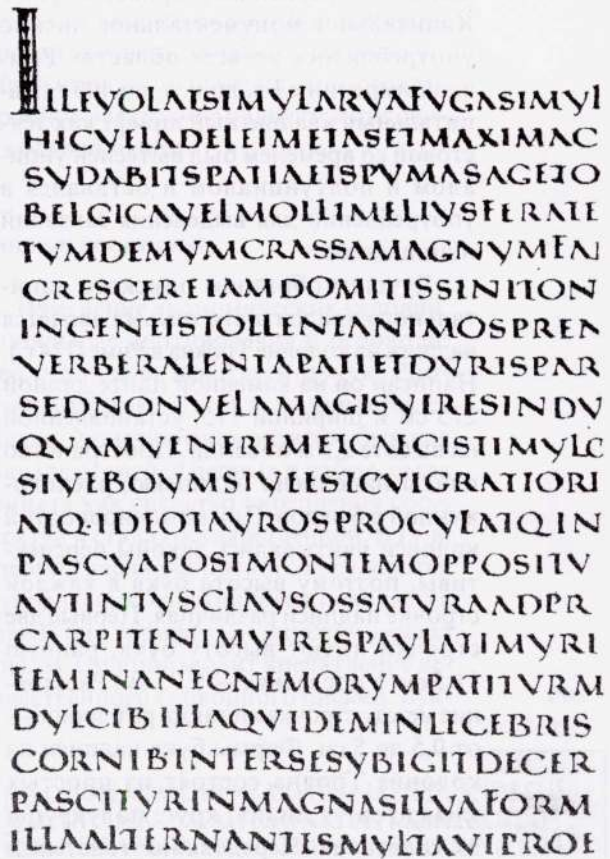
Капитальный квадратный шрифт

В общественной жизни Древнего Рима шрифт выполнял разнообразные задачи: им делались надписи на общественных зданиях, триумфальных арках, колоннах, столбах; таблицы законов; указы; надгробные плиты; надпи-

си на предметах обихода. Однако этим не исчерпывались все стороны применения шрифта. В общественной жизни он употреблялся для написания объявлений о купле и продаже, вывесок, объявлений о гладиаторских боях, деловых бумаг и документов. Скорость письма соответствовала его назначению. От небрежности письма страдали форма и детали букв. На основе *эпиграфического* шрифта развивался и *рукописный книжный* шрифт. Средства и материалы для письма не претерпели сильных изменений: стилус и таблички, тростниковые палочки и папирус, птичье перо и пергамент — основные средства для закрепления и передачи мысли. В Риме широко распространяется форма книги в виде кодекса, состоявшего из сшитых в тетради листов. Эта форма была удобнее свитка. Стали создаваться государственные писарские предприятия. В скрипториях шрифтовики для написания хорошо оформленных, со II до V в. особо ценных книгах, написанных на пергаменте или папирусе, использовали капитальный квадратный шрифт.

Римскими книжными шрифтами считаются капитальный квадратный шрифт, рустика, позже — унциал. Вершиной развития латинского шрифта стал период с I по III в. н. э., когда в процессе формирования Римской империи наблюдался этап относительной демократизации: в Рим приглашались греческие художники, учителя, философы. Классическая форма римского капитального шрифта — основа современных прописных букв латинского алфавита — была вызвана расцветом культурной жизни государства.

Капитальный квадратный шрифт писали прямо или косо подрезанным пером. Этот шрифт обладает плавным, медленным ритмом. Каждая буква неторопливо выводится пером, дающим



широкий штрих при движении вниз и вправо и тонкую линию при движении влево и по горизонтали (рис. 6).

Рис. 6

Как всякий капитальный шрифт, он располагался между двумя параллельными прямыми, без расстояний между предложениями и словами. Текст производил торжественное и спокойное впечатление. Равномерно чередующиеся жирные и тонкие штрихи давали ритм и акцент. Буквы по ширине и пропорциям напоминали капитальный монументальный шрифт. Засечки оформлялись не так изящно, как в капитальном монументальном, остроконечные буквы (А, М, N, Z) заканчивались тупым верхом. Средний штрих в буквах В и Р не

доходил до перпендикулярного штриха. Капитальное монументальное письмо употреблялось во всех областях Римской империи с I в. до н. э. до 400 г. Капитальный квадратный шрифт как текстовой со временем был вытеснен унциалом и полуунциалом и оставался в употреблении для выделения заглавий и инициалов.

Лучшим образцом римского капитального квадратного письма является надпись на колонне Трояна в Риме (114 г.). Написан он на каменной плите длиной 275 см и шириной 115, установленной на высоте 2,5 м от земли. Пространство плиты наполнено надписью, расположенной в 6 рядов. При компоновке этой надписи учитывались законы перспективы, поэтому высота букв в каждой строчке надписи различная. Первые две строчки имеют высоту букв, равную 11,5 см, а последняя — 9,75 см. Расстояние между строчками также различное — от 0,5 до 5 см. Формы букв надписи на колонне Трояна состоят из простых элементов — линия, круг, полукруг и их сочетания. Чередование толстых и тонких штрихов четко выражено. Соотношение между основными и дополнительными штрихами — 1:3. Буквы написаны между двух параллельных линий и имеют различную ширину, в зависимости от их графики. Самая узкая буква *I* состоит из одного перпендикулярного штриха. Круглые буквы являются окружностью. Легкие засечки придают законченность буквам и подчеркивают горизонтальные границы строки. Ось округлых букв имеет наклон влево на 18°, что указывает на то, что при письме ширококонечный инструмент имел наклон по отношению к линии строки на 18°. Буквы расположены равномерно, расстояние между ними оптически равно.

На прекрасные пропорции букв надписи на Трояновой колонне ориентируются мастера шрифта. Благородные их формы находят продолжение и в современных наборных шрифтах. Этот шрифт был последним всплеском античной культуры, зрелым плодом постоянного его развития. Наряду с римским капитальным, эпиграфическим письмом, в повседневной жизни употребляли *римский курсив*. Трудно установить точную дату его возникновения. Самые старые надписи, выполненные курсивом, найдены в Помпее. Но следует учесть, что его появлению предшествовало время зарождения и совершенствования. Палеография различает два вида римского курсива — ранний и старый, ставя границы между ними в конце IV столетия. Основным признаком старого курсива является одинаковая высота всех букв. Развитие курсива влекло за собой изменения в характере отдельных букв шрифта.

Преобразование формы букв происходило в зависимости от скорости письма. Отдельные буквы писались слитно, прямые линии слегка округлялись, изменялся угол письма, появилось больше округлых форм. Концевые штрихи многих букв указывали на тенденцию направления к следующим буквам. По сравнению с римским капитальным, курсив оказался беглым и плавным.

От быстроты писания зарождаются элементы и некоторые знаки *минускульного шрифта*. Элементы курсива появляются позже в *каролингском минускуле*, но с некоторыми изменениями, отшлифованными столетиями. Римский курсив писался двумя различными инструментами — каламусом и стилусом. Стилусом из кости, дерева или металла писали на вошеной доске, каламусом — краской или тушью на папирусе, пергаменте или полотне.

Рустика

Новый вид книжного письма — *рустика* — происходит от подражания скоростному шрифту, применявшемуся для написания объявлений и вывесок. Структура и форма букв капитального квадратного шрифта изменились под влиянием быстроты письма и от применения ширококонечного пера, установленного под углом от 45 до 90°. Такое перо давало тонкие вертикальные и широкие горизонтальные штрихи. С изменением угла пера изменилось положение оси буквы О и всех округлых, они приняли формы узкие, угловатые. Сейчас еще не установлена причина появления узкого шрифта. Возможно, оно было вызвано недостатком писчего материала или перпендикулярной волокнистой структурой папируса, что тоже могло способствовать образованию вертикального письма (рис. 7).

Расстояний между словами и предложениями не было. Общее впечатление от написанного текста было беспокойное, грубое, что подтверждает название этого шрифта — крестьянский, упрощенный. Рустика — очень экономичный шрифт. Узкие буквы давали возможность поместить больше текста на маленькой площади, экономить материал для письма. Буква А не имеет горизонтального соединительного штриха. Угол пера в рустике постепенно увеличивается и к V в. достиг почти 90°, от чего горизонтальные штрихи стали равны ширине пера. В капитальном рустическом письме V в. ощущается влияние унциала и полуунциала. Рустика использовалась до X в. в заглавиях, цитатах как выделительный шрифт, имеющий сильное декоративное воздействие. Со временем формы рустического письма нашли свое отражение в итальянском шрифте. Характерная черта ка-

питального рустического письма — наличие тонких вертикальных и широких горизонтальных штрихов, что объясняется большим углом наклона пера. Междустрочное расстояние равняется половине корпуса буквы.

Унциальное письмо

Изменение экономических условий, социальные противоречия и недовольства ослабляли некогда могучую Римскую империю. Со II в. начинается ее упадок. Христианская религия, бывшая вначале религией бедных и рабов, была принята как средство укрепления государства и стала государственной. В IV в. в период распада Римского государства и укрепления христианства появляется новый вид шрифта — *римский унциал* (рис. 8). Он производит впечатление величественного спокойного письма. Бук-

Рис. 7



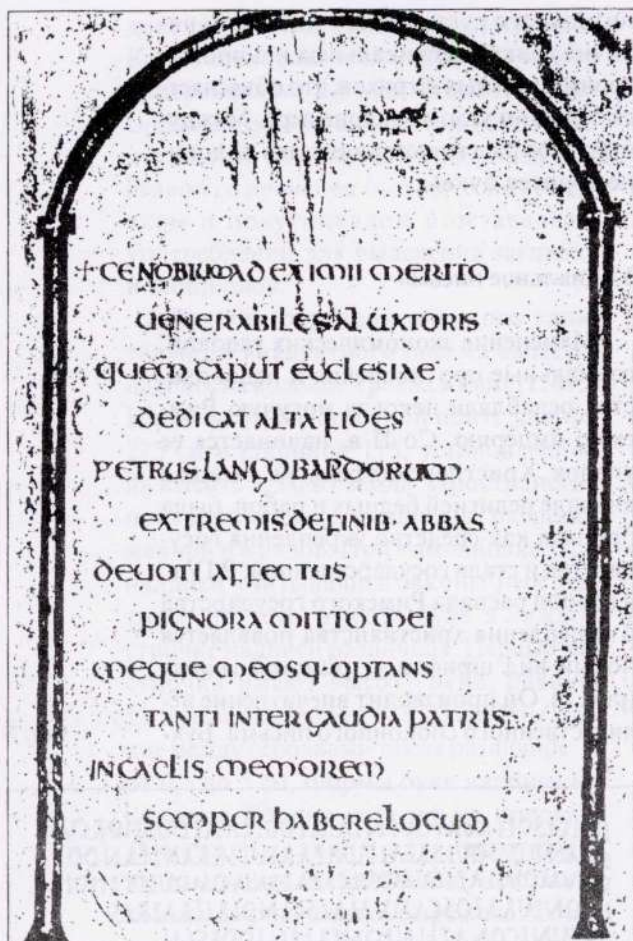


Рис. 8

вы написаны плавными движениями пера. Более богатый и сложный ритм этому письму придают (хотя и не очень активные) выносные элементы некоторых знаков.

В унциале сохраняются улучшенные формы старого римского курсива, чему способствовало то, что папирус был заменен пергаментом, а каламус — птичьим пером. В это время настойчиво проявляется влияние Византии на все сферы искусства. Принцип круга соответствует практической потребности при написании букв: уже в старом римском курсиве была заметна округлость при написании их углов. Это стремление к

округлению в шрифте совпало с византийским стилем в архитектуре: под влиянием Востока византийские строители возводят гигантские купола и сводные конструкции, в которых широкое пространство получают округлые формы.

Римский унциал — письмо, состоящее из заглавных букв, написанных между двумя параллельными прямыми. Слова и предложения писались слитно. Некоторые формы римского унциала заимствованы из греческого унциала и римского курсива, но более художественно оформлены. Особенность унциала по сравнению с капитальным квадратным и особенно рустическим письмами — отказ от засечек. Это был торжественный, крепкий и декоративный шрифт. В некоторых буквах унциала появляются верхние и нижние выносные элементы, которые еще незначительно выходят за пределы нормальной высоты букв.

Техника письма совершенствовалась с изменением способов заточки тростника и птичьего пера. Для выделения употребляли буквы красивой округлой формы, нарисованные несколькими штрихами. Наряду с обычной краской для письма, изготавливаемой из сажи, употреблялись золотая и серебряная. Наиболее удобными для написания книги оставались все же тростниковое и птичье перо, пергамент. Птичье перо, благодаря своей эластичности, давало при написании мягкие линии, округлость букв и сочность штрихов и со временем вытеснило тростниковое. Христианство нуждалось в книгах — любимом предмете для подарка у епископов, монастырей и князей. Различные документы и церковная литература требовали шрифта, который рисовался бы быстрее капитального квадратного и имел читабельность и общую картину светлее рустики. Такой шрифт был найден в образе округлого унциала.

Развитие римского унциала шло постепенно. Некоторые его элементы появляются в письме II в., и только к концу IV в. он сложился полностью как вид письма. Унциал употреблялся для написания ценных книг. Лучшие его формы относятся к V в., когда церковь становится главным работодателем для художников-оформителей книги. Если в первое время христианская церковь довольствовалась книгой лишь как носителем самого текста — пропагандистского материала и не обращала внимания на украшения, то теперь большое внимание стали уделять различным изображениям как средству дополнительного смыслового воздействия. Характерная особенность римского унциала — округления и видоизменения многих букв.

Унциал, так же как капитальный квадратный и рустический шрифты, использовали для написания ценных церковных и светских книг. Используемый для деловых бумаг и различных записей в повседневной жизни, он приобретает более свободные формы.

В VI—V вв. это письмо становится господствующим видом, почти все дошедшие до нас памятники письма того времени написаны унциалом. Писать им было намного легче, чем квадратными капиталами. Он отличается округлостью форм, легко пишется плоским пером, считается первым письмом, специально предназначенным для исполнения ширококонечным пером. Буквы унциального письма строго выдержаны в пределах двух условных параллельных линий строки.

В унциале горизонтальные штрихи имели небольшое значение, в письме нет резких отсечек вверху и внизу. Им писали в основном ценные книги, тогда как для грамот и обычных книг существовало наклонное письмо — курсив.



Рис. 9

Унциал как вид письма оставался в употреблении до VIII в., но унциальные формы встречаются в заглавиях и инициалах и более позднего времени. Следует различать два вида унциального письма — старый и новый.

Основными признаками старого унциала (IV—VI вв.) является наличие угла пера, приблизительно равного 45°, и отсутствие засечек. В новом унциале (VI—VIII вв.) заметно наличие легких засечек, угол установки пера равен 0°. Иногда встречаются рукописи, написанные одновременно новым и старым унциалом. В унциальном письме VIII в. появляется раздельное написание слов. Пропорции букв унциала близки к квадрату, некоторые из них по ширине больше высоты. Вертикальные и округлые элементы писались жирно. Междустрочное расстояние было равно корпусу буквы. Дукт многих знаков изменился с изменением графики букв.

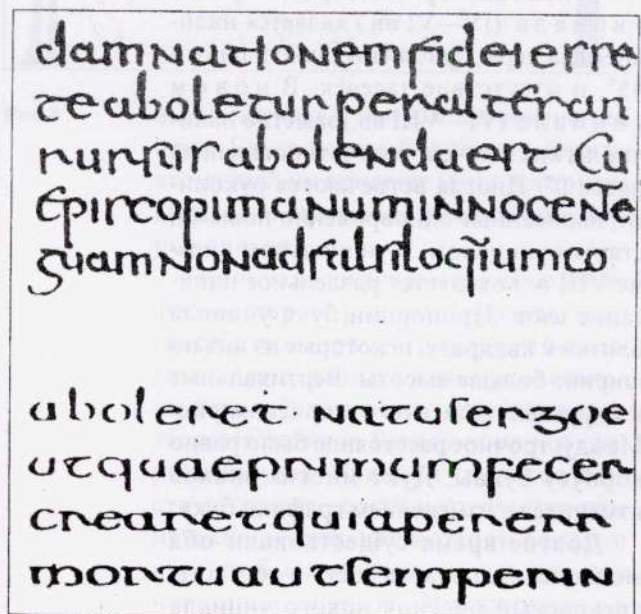
Долгое время существовали оба вида письма, пока легкость и четкость, прекрасный рисунок нового унциала

полностью не утвердился, вытеснив старый. Из формы знаков капитального минускульного письма пошли основные формы всех последующих шрифтов. Более поздние столетия принесли в письмо устойчивость, стилевые изменения, художественное усовершенствование, национальные и индивидуальные особенности, но скелет букв, их основа остались прежними. В практике широкое применение получили рисованные шрифты унциала с декоративными элементами (рис. 9).

Полуунциальное письмо

Полуунциальный шрифт имел формы, производные от унциала и курсива, что обеспечивало быстроту и удобство писания. На развитие выносных элементов полуунциала в значительной мере повлиял ранний римский курсив, из которого было заимствовано большое количество знаков. Развившись в самостоятельный шрифт, полуунциал существовал вместе с унциалом до VIII в.

Рис. 10



Особо широко употреблялся он при написании книг в VI—VII вв. Писали птичьим пером на пергаменте. Принцип округлости унциального письма сохранился и в полуунциале. Округлость, имеющаяся во всех формах букв, сближала эти два вида письма. Отличало их значительное удлинение верхних и нижних выносных элементов, что придавало полуунциалу новые декоративные особенности (рис. 10).

Полуунциал играет значительную роль в шрифтовом развитии, потому что в нем были полностью образованы и ясно выражены выносные элементы всех строчных букв, что дало шрифту хорошую читабельность. Буквы писались между четырех линеек, имели округлости вместо угла. Характерным было написание буквы *e*. Полуунциал является переходным письмом от заглавных (маюскульных) к строчным (минускульным), в котором развились и частично оформились строчные буквы.

Шрифты раннего средневековья

В первых столетиях нашей эры начался упадок рабовладельческого Римского государства. Рабство стало тормозом для развития производительных сил. В упадок пришла как экономика, так и военное могущество империи. Начинается массовое передвижение варварских племен, которое называют великим переселением народов (IV—VI вв.). Варвары вторгаются в пределы ранее недоступной Римской империи. В союзе с угнетенными слоями населения Рима они уничтожили эту огромную рабовладельческую машину, на руинах которой создавалось новое общество.

К концу V в. в Европе произошли существенные изменения. Упадок Рим-

ской империи привел к тому, что бывшие ее союзники отвоевали у нее земли, расширяя свои границы. Процесс утверждения феодализма был для своего времени прогрессивным и исторически необходимым. В сравнении с рабовладельческим строем средние века были шагом вперед в поступательном движении общества.

Переход от рабовладельческой формации к феодальному строю сопровождался упадком культуры. Достижения античного мира были в значительной мере уничтожены. Особенно сильно пострадали города — центры древней цивилизации. С их разрушением резко падает уровень знаний и образования.

Дальнейшее развитие культуры тормозится общей разрухой, слабостью экономических и культурных связей. Письменность и образование гибнут. Писать и читать могли лишь ученые и официальные писари.

Падение культуры влекло за собой и падение эпиграфики шрифта. Большая часть средневековой письменности была за стенами монастырей. Шрифтовое искусство этого времени находилось в тесном контакте с развитием церкви. Письмо имеет тенденцию к декоративности и утонченности, большое распространение в книге получает орнамент и миниатюра. Широкое распространение получает кодекс — тетрадь из сфальцованных листов пергамента, на которых писали с двух сторон. Пергамент разлиняли остро заточенным грифелем, что позволяло выполнять письмо более тщательно и аккуратно.

Для создания средневековой рукописи уходило нередко годы и десятилетия. Зачастую строительство лучших церквей того времени не продолжалось так долго, как изготовление книги.

На окраинах Римской империи об-разовывались новые государства, в ко-

торых развивались областные или «национальные» формы шрифтов: в Средней и Северной Франции — меровингский, в Испании — западнототский, в Южной Италии — лонгобардский, в Ирландии и Англии — островной шрифт.

Меровингский шрифт — очень заплетенный, с сильно вытянутыми верхними и нижними выносными элементами, трудночитаемый. Употреблялся в королевской канцелярии для написания грамот и других документов (рис. 11).

Меровингское искусство шрифта и книги развивалось в монастырских скрипториях. В документах применяли особый шрифт — трудночитаемый, с сильно вытянутыми верхними и нижними выносными элементами. На странице он выглядел динамичным. Часто его писали сепией. Для заглавных букв применяли красную, светло-зеленую и другие краски.

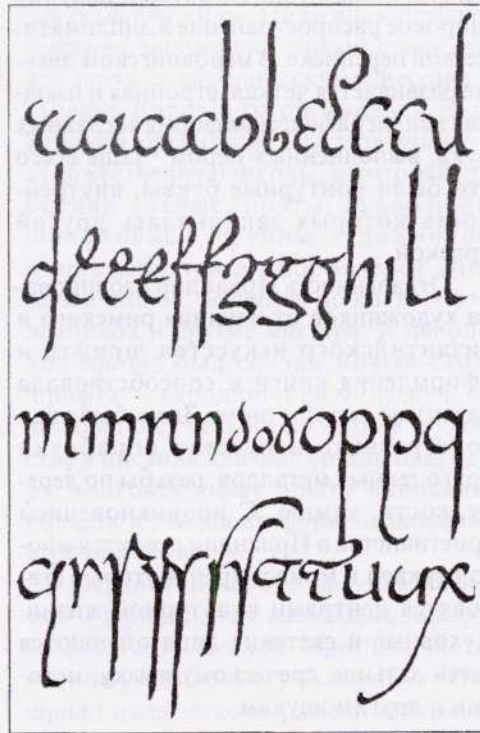
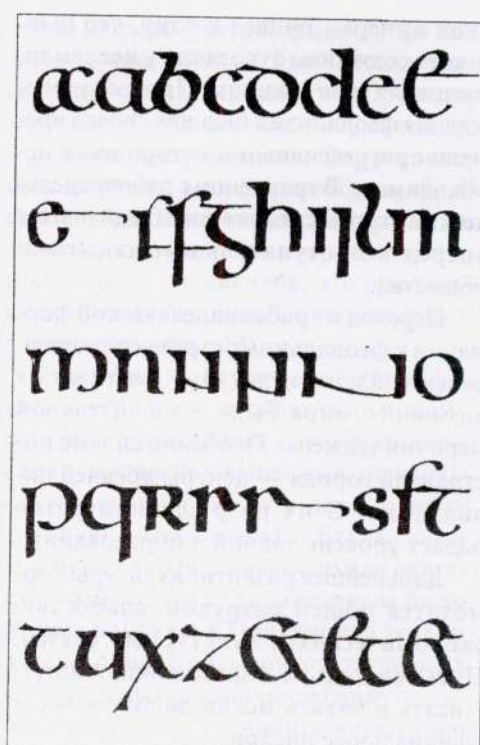
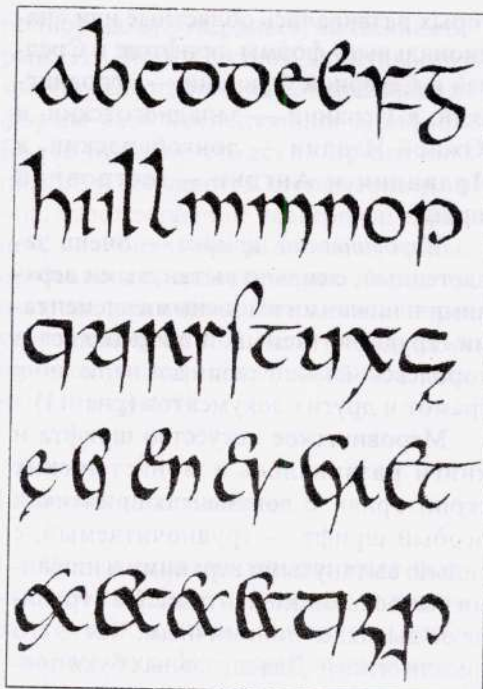


Рис. 11

Рис. 12

Рис. 13



Вытянутый, трудночитаемый шрифт был любимым у дипломатов и получил широкое распространение в дипломатической переписке. В меровингском письме развивается четкая, стройная и изящная каллиграфическая форма заглавных букв, выполненных пером. Чаще всего это были контурные буквы, внутренность которых заполнялась другой краской.

Отдаленность Ирландии изолировала художников от влияния римского и византийского искусства шрифта и оформления книги и способствовала развитию самобытного. Здесь было высоко развито искусство обработки драгоценных металлов, резьбы по дереву, кости, камню. С проникновением христианства в Ирландии строится много церквей и монастырей, которые становятся центрами культурной жизни. Духовные и светские лица обучаются здесь латыни, греческому языку, истории и другим наукам.

В монастырях Ирландии занимались перепиской книг, в монастырских скрипториях их было создано много. В оформлении ирландские художники применяли простые средства — линейные и орнаментальные формы, иногда — изображения зверей и человека, из ремесел заимствовали мотивы и готовые формы. Широкое распространение получает плетеный орнамент. С развитием вкуса к каллиграфии и красоте письма в Ирландии был создан специфический новый шрифт, получивший название *ирландский полуунциал* (рис. 12).

В борьбе между ирландской и английской церковью большую роль играло искусство. Ирландцы основали много монастырей в Англии, где появляются две оформительские школы, развивающиеся под влиянием континентального и ирландского искусства. Англо-ирландская или ирландско-саксонская

школа использовала народные традиции и формы, характерные для искусства Ирландии. Вторая школа — англо-итальянская — развивалась под влиянием культуры, занесенной из Италии.

Образ англосаксонской книги в VI—VIII вв. развивался на фоне двух противоположных взглядов на книгу — реалистического, шедшего из Италии, и народного искусства. Англосаксонские художники выработали свой стиль: противопоставили угловатости ирландского орнамента утонченные формы и выработали новые.

Островной шрифт включает два вида шрифта — ирландский и англосаксонский полуунциал (рис. 13). Для ирландского полуунциала характерны треугольные окончания стоек букв, угловатость, богатая орнаментальность. Образцом для создания ирландского полуунциала послужил римский полуунциал из книг, привезенных в Ирландию французскими и итальянскими миссионерами в VI в. Римский и ирландский полуунциалы влияли на развитие письма в Англии. Ирландский полуунциал изменился.

В англосаксонском полуунциале окончания стоек букв оформлены в виде треугольника, имеющего один острый угол. Верхняя часть всех букв написана более жирно благодаря нажиму пера. Для написания начальных страниц использовали капитальный квадратный шрифт, сходный по пропорциям с рустикой. Для написания основного текста использовали унциал.

Во всех «национальных» шрифтах появилось много сокращений, лигатур, что затрудняло чтение. В искусстве шрифта наблюдался упадок.

Рассмотренные виды шрифта являются лишь частью шрифтов, выработанных в раннем средневековье. Для современного использования они мало пригодны из-за трудночитаемости, по-

этому их следует рассматривать как шрифт определенного этапа развития шрифтового искусства.

Каролингский минускул

Сокрушив общественный строй военной демократии, Карл Великий основал в Европе первое феодальное государство. Во времена его правления пробуждается интерес к ушедшей в прошлое римской культуре. Обращение к римским рукописям способствовало возвращению к жизни римского капитального шрифта.

* Каролингская империя граничила на юго-западе со славянскими землями, с запада омывалась Атлантическим океаном, на севере граница простиралась до Германского моря. Карл Великий установил дипломатические и культурные отношения со многими странами. В Европе пробуждались новые интеллектуальные силы. На руинах Римской империи зарождался новый стиль, новая эпоха — каролингский ренессанс. В столице Каролингской империи Карл Великий организовал литературную и художественную школы, в которых работали ученые, поэты, художники-шрифтовики, группы художников-миниатюристов и оформителей книг, мозаичников, резчиков по кости, позолотников и другие мастера. В дворцовой школе был создан новый стиль шрифта — каролингский минускул, отличающийся четкостью знаков и удобством писания. Он был создан благодаря многовековому опыту написания шрифта и эволюции форм заглавных и строчных букв.

Выработка нового рисунка латинского шрифта, так называемого *каролингского минускула*, приписывается ученому англосаксу Алкуину. Этот шрифт имел четко выраженные верхние

и нижние элементы букв, округлые формы и приятные пропорции (рис. 14). Основная форма каролингского минускула с некоторыми изменениями употребляется и сегодня в странах, где пишут латиницей.

В созданной Карлом Великим школе был скрипторий и огромная библиотека, в которой хранились античные, англосаксонские, ирландские и другие рукописи. В скриптории работали как местные художники и художницы, так и выходцы из Англии, Ирландии, Византии и Рима.

Основной текст каролингских книг написан новым шрифтом — каролингским минускулом. Для выделения особо важных страниц использовали капитальный квадратный, унциальный, реже рустический шрифты. Некоторые буквы имели декоративные элементы —

завитки. Чаще всего буквы обрисовывались красной краской и заполнялись внутри синей. Иногда заглавные буквы оформлялись по-меровингски — различными цветами. Обычно текст в каролингской книге писали в одну колонку, но встречаются и написанные в две или три колонки, которые отделялись декоративной орнаментальной рамкой.

Каролингский минускул повлиял на форму шрифта во всех главных монастырских центрах и быстро перешел границы Каролингской империи, стал шрифтом всей Западной Европы — прототипом современной латинской азбуки строчного начертания. Этот четкий, пропорциональный, с ясными и красивыми формами шрифт вписывался в четырехлинейную систему письма. В нем полностью установилась длина верхних и нижних выносных элементов. Верхняя и нижняя линии ограничивали соответственно верхние и нижние выносные элементы букв. Картина письма светлая, благодаря широкому междустрочному расстоянию и мелким буквам. Сами буквы (без выносных элементов) имеют квадратные пропорции. Шрифтовики изучали старинные рукописи, написанные капитальным квадратным рустическим и унциальным письмом и переносили все лучшее в каролингский минускул. Различают следующие ступени развития каролингского минускула:

— 783—820 гг. Развивается ранняя форма каролингского минускула, для которого характерно то, что верхние и нижние выносные элементы букв расширялись кверху и заканчивались без засечек.

— 820—1100 гг. Формируется зрелая или круглая форма, при которой высота верхних и нижних выносных элементов равна корпусу буквы.

Рис. 14



Буквы оформляли хорошо заметные засечки. Различаются широкая форма каролингского минускула, узкая и угловатая. Для узкого каролингского минускула характерно уменьшение расстояний в строке как между буквами, так и внутри каждой из них. При угловатой форме округлые элементы изменяются в угловатые.

Готические шрифты

К концу XI в. в каролингском минускуле изменяется рисунок букв, вместо округлых элементов букв появляются угловатости, основные штрихи стали писаться плотнее и ближе друг к другу; буквы стали уже и выше. Форма заглавных букв развивалась на основе унциала, дополняясь формами, заимствованными от строчных букв. Часто для заглавных букв использовали увеличенные строчные. Со временем была выработана особая форма заглавных букв. Расстояния между словами и предложениями сокращались. Появилось много сокращений в словах. Общая картина письма становится темной.

Готический стиль в шрифте зародился в Северной Франции и позже перешел в Германию, Испанию и Англию. Книжный шрифт этого времени был очень сложным для написания и характеризовался плохой удобочитаемостью. Центрами культурной жизни, носителями официальной католической церкви были монастыри. В монастырских школах обучались сыновья рыцарей. В каждом монастыре монахи занимались перепиской старых рукописей. Эта работа выполнялась медленно, без поспешности. Наряду с монастырскими школами в XIII в. в некоторых городах возникают частные, появление которых было вызвано жизненной необходимостью.



Рис. 15

стью. Зарождающиеся буржуа и купцы были недовольны существовавшей методикой обучения в монастырских школах. Для ведения хозяйства требовалось умение хорошо считать и быстро писать. Переписчики книг по-прежнему оставались в скрипториях монастырей.



Рис. 16

Раннеготический книжный шрифт возник незаметно из позднекаролингского минускула. В конце XI в. в знаках каролингского минускула обнаруживаются перемены. Вначале уплотнились стойки отдельных букв. Буквы стали плотнее, а буква О из округлой превратилась в овальную. Общая картина письма потемнела.

С XIII в. во всем шрифтовом искусстве сказался готический стиль. В книжном шрифте влияние этого стиля ощутили на себе вначале строчные буквы, получив легкое преломление в основных штрихах. В строке текста четко определилась горизонтальная линия излома. Принцип надлома был характерен для всех штрихов букв. Округлости почти полностью исчезли. Междустрочное, междусловное и междубуквенное расстояния уменьшились. Плоскость письма прерывалась только междустрочным расстоянием и живым рисунком прописных букв.

Для сохранения принципа равного расстояния между штрихами букв очень часто стали применять лигатуры, для чего делали соединение левых и правых основных штрихов букв (рис. 15).

Развитие готического стиля привело к раздвоению стиливых форм шрифта в Европе. Можно выделить группу шрифтов, получивших широкое применение в Северной Европе, — текстура, швабахер, фрактур, а в Южной Европе — ротунда, готическая антиква. Широкое распространение во всей Европе получил особый вид готического письма — бастарда.

Текстура

В XII столетии буквы каролингского минускула становятся высокими и узкими, в основных штрихах заметна

тенденция к излому. Формы *текстуры* образовались уже в конце XII столетия в монастырях на севере Франции (в переводе с латинского «textura» — это ткань, тканье, набивка). Текстура представляет собой узкий, компактный, строгий шрифт, в котором преобладает вертикаль. Очень скоро этим шрифтом писали во всех восточноевропейских монастырях. Буквы текстуры образуют плотную картину письма. Писали этот шрифт ширококонечно заточенным птичьим пером, поэтому получался сильный контраст между штрихами.

Возможно, сужение букв вначале было вызвано стремлением экономить место, но позже получило определенный художественный смысл. Сближенные вертикальные штрихи букв плотно заполняют и придают книжной странице плотность и весомость. Основные штрихи букв пишутся жирно и стоят очень близко друг к другу. Дополнительные штрихи в большинстве случаев принимают ромбовидную форму. Междустрочное расстояние очень маленькое. Текст на странице выглядит плотным прямоугольником, напоминающим решетку или ткань, и имеет серьезный, строгий характер. В этом шрифте все элементы букв были доведены до простых геометрических правильных штрихов, без округлостей и утолщений. Разнообразие штрихов — в их длине и наклоне. Исключения составляют некоторые штрихи букв, в которых имеется некоторая округлость (s, d, g, k) или очень тонкое окончание основных или дополнительных штрихов.

В. Йончев отмечает, что форма букв текстуры была очень удобной для использования в обрезной гравюре на дереве. Текст вырезался вместе с рисунком на одной доске в зеркальном изображении и после печати читался в нормальном виде. Удобные для вырезания бук-

вы текстуры ускорили открытие способа печати с подвижных букв. Шрифт текстуры был излюбленным для написания книг духовного содержания и литературных текстов.

В зависимости от характера окончания основных штрихов различают следующие виды текстуры:

1. С округлыми окончаниями (XI столетие);
2. С надломленными окончаниями (XIV столетие);
3. С прямым окончанием (с XIV по XV столетие);
4. С ромбовидным окончанием (поздняя форма, характерная для XV столетия).

Третий вид текстуры встречается в основном во французских рукописях. Шрифтовая техника с горизонтальными окончаниями достигается через искусный поворот пера внизу штриха. Принцип надлома остался вверх штриха, но внизу стойки он не повторяется. Действует этот графический прием привлекательно. В характере четвертого вида сказываются надписи на камне, бронзе или дереве, причем шрифт преимущественно употреблялся неуглубленный. Очень многочисленные также примеры текстуры, нарезанной на дереве. Техника резания способствовала тому, что окончания всегда были заостренные. Этот вид появился снова в печатных шрифтах. В качестве выделительного шрифта применялись формы капитального унциала. Дукту готического письма особенно соответствовала рустика. На готических элементах этих шрифтов и элементах минускульных знаков текстуры позже возникли очень орнаментированные заглавные буквы, известные под названием «Ломбардские версалы» (рис. 16). Они рисовались кистью и образовывали привлекательную противоположность темным, плотным строчным буквам. Фан-

тазия готических писарей нашла свое применение в написании заглавных букв, нашедших новые формы украшения.

Бастарда

Текстура употреблялась для написания церковных книг, для светских же этот шрифт был менее удобен из-за трудности написания и чтения, потому для их написания употреблялось особое письмо, пользовавшееся большой популярностью — *бастардное*. Возник этот шрифт в Бургундии и Северной Франции и быстро распространился по всей Европе. По своим графическим признакам бастарда стоит между готическим куриентом и текстурой. Этот шрифт писался быстро и был вместительным, как

Рис. 17





Рис. 18

текстура. Правые концевые штрихи букв п и с перерастают в соединительный штрих. Характерно острое тонкое окончание штрихов букв f и p.

Бастарда является смешанным шрифтом, в котором можно найти элементы курсивного шрифта, текстуры без ромбовидных засечек и антиквенных шрифтов (рис. 17). Бастардные формы оказали влияние на создание фактуры. Прекрасные образцы бастардного письма были созданы в Италии. Модификация итальянской бастарды имела влияние на испанскую и нидерландскую бастарды, а на немецкую значительно повлияли особенности верхнерейнской и франкской бастарды. У верхнерейнской замет-

но формальное родство с французской бастардой, франкская является прототипом немецких шрифтов этого вида.

Особенности плавного ритма бастарды достигает группа букв типа m, n, u и др. В XV в. бастарда становится одним из самых распространенных печатных шрифтов в Германии, Англии. Использовалась она и на Востоке Европы, в Чехии.

Ротунда

К концу XIII в. в Италии и Испании произошло изменение формы знаков готического минускула и текстуры, выразившееся в округлости многих знаков, что привело к образованию в конце XIV в. нового вида готического шрифта. Во Франции округлый вариант готического письма называли *ломбардским*, а иногда (рис. 18) *болонским*, в Италии — *ротундой* (ротунда в переводе с латинского *rotundus* — округлый.) Этот шрифт лег в основу шрифта первых итальянских инкунабул, получил некоторое распространение в Германии. У него нет ромбовидных засечек, окончаний; верхние окончания основных и дополнительных штрихов имеют наклон. Благодаря отсутствию ромбовидных засечек, округлости элементов букв и увеличению внутрибуквенного просвета картина шрифта становится светлее. Ротунда, так же как и текстура, имела темные вертикальные штрихи и короткие верхние и нижние выносные элементы, однако была шире и круглее, имела много лигаур. Позже под ее влиянием появляются формы гуманистического минускула.

В стиле ротунды и поздних видов промежуточных шрифтов (готико-антиква) было создано много печатных шрифтов, которые хорошо читались и

пользовались в Италии, где текстурные формы не прижились, большой популярностью.

В ротунде отсутствуют ромбовидные окончания стоек внизу и вверху. Основные штрихи букв n, m, f и др. имеют легкий изгиб в конце штриха. Несмотря на то, что буквы писались широко, письмо бежало свободно, общая четкость шрифта не уступает текстуре.

Швабахер

В середине XV в. в Германии под непосредственным влиянием и на основе текстуры и бастардных видов письма возник новый вид шрифта — швабское письмо, или *швабахер* (возможно, от города Швабах под Нюрнбергом). Это был шрифт крестьянского движения и реформации и воспринимался как подлинно народный, им набирались многие листовки той эпохи. Вышел он из франкской бастарды. Происхождение его из гравюры на дереве отчетливо заметно. В нем отсутствует строгость штрихов, присущая текстуре. Картина шрифта стала более просторной и светлой.

Характерной особенностью швабахера являются лево- и правосторонние неполные дуги, оканчивающиеся острыми углами (рис. 19).

Шрифт удобочитаем, имеет хорошо выраженные верхние и нижние выносные элементы, меньшее количество лига-

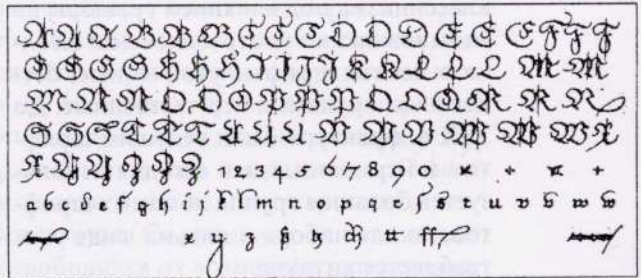
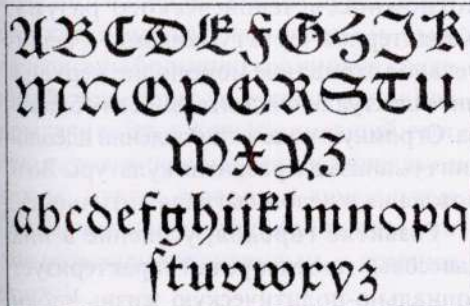
тур, оригинальный алфавит заглавных букв, он удобен для письма. Однако швабахер был вытеснен фрактурой, и после 1600 г. его используют исключительно в качестве выделительного шрифта.

Фрактура

В начале XVI в. появляется *фрактура* — шрифт немецкого ренессанса, производный от текстуры и швабахера. Термин «фрактура» (от латинского *fractura* — излом) применялся первоначально в Германии как синоним слова «текстура» для книжного письма, а позднее стал служить для обозначения шрифта, выработанного в императорских канцеляриях. Определенное влияние оказала на этот шрифт и чешская готическая бастарда. От текстуры фрактура переняла высокие буквы, надлом, темную картину письма; от швабахера и чешской бастарды — одностороннее закругление. В XVI в. фрактура получила развитие как каллиграфический шрифт, применявшийся для написания грамот и книг (рис. 20). Характерной чертой фрактуры является наличие украшательских элементов — завитков и росчерков, что говорит о влиянии стиля барокко. Завитки на многих буквах получили название «слоновых хоботов». Всестороннее влияние книжной текстуры, бастарды и швабахера привело к очень декоративному образу фрактуры. Картина письма строчных букв

Рис. 19

Рис. 20



фрактуры узкая из-за влияния заостренного рисунка букв. Заглавные буквы схожи с заглавными буквами швабахера, однако более богатые и утонченные. Большими мастерами фрактуры были Леонгард Вагнер (1454—1522 гг.) и Иоганн Нойдерфер (1497—1563 гг.).

Прекрасные образцы фрактуры сохранились в рукописной книге Леонгарда Вагнера. Первым печатным шрифтом фрактуры являлся шрифт, которым в 1513 г. был сделан молитвенник Максимилиана — императора Священной Римской империи — библиофила и покровителя книжного и графического искусства. Отпечатан он был в Аусбурге Иоганном Шенспергером — придворным печатником. Второй печатный шрифт фрактуры был нарисован секретарем императора Винценцем Рокнером и нарезан Иеронимом Андрэ. Очень часто использовал фрактурный шрифт в своих живописных и графических работах немецкий художник Альбрехт Дюрер. Под его руководством и наблюдением были созданы несколько вариантов фрактурного наборного шрифта.

В эпоху барокко рисунок фрактуры отличался от каллиграфических образцов, которые украшались и от этого проигрывали. В XVII в. фрактура приобретает еще более декоративный облик, однако новые барочные черты вызывают протест у многих деятелей культуры следующего столетия, в связи с чем пытались усовершенствовать фрактуру или заменить ее антиквой. Ко времени классицизма под влиянием гравюры на меди возникают употребляемые и сегодня в печати шрифты утонченные, бесцветные, хрупкие и неестественные. До XIX в. фрактура была ведущим шрифтом в Германии, где и сегодня используется большая группа ломаных шрифтов, но для набора и письма чаще употребляется антиква.

В эпоху Ренессанса появилось много шрифтов фрактуры, употреблявшихся вначале как выделительные, а позже как наборные для основного текста. Рисунок фрактуры развивался на основе рукописных образцов, которые проигрывали оттого, что богато украшались. При письме прежде всего следует обращать внимание на соединение округлых штрихов букв.

Шрифты эпохи Возрождения

Возрождение, или Ренессанс, — могучее культурное движение, охватившее многие страны в XIV—XVI вв. Было оно длительным, исторические границы его широкие: возникло в Италии и за два столетия получило широкое развитие в других странах. Его основа — огромные изменения в экономической и общественно-политической жизни европейских народов, вызванные развитием городов и зарождением буржуазных отношений в недрах феодализма.

В эпоху Ренессанса произошел духовный переворот, в основе которого лежало освобождение человека из-под гнета феодально-церковной идеологии. Передовых людей того времени называют гуманистами, а их мировоззрение — гуманизмом.

В центре внимания гуманистов был человек: они верили в неограниченные возможности человеческого разума. Характерная черта гуманизма — решительное отрицание монополии церкви в интеллектуальной деятельности общества. Огромную роль в становлении идеологии гуманизма и развития культуры Возрождения в целом сыграла античность.

Развитие городов, усиление в них классовых противоречий характеризует социально-политическую жизнь эпохи

Ренессанса. Большие изменения, происходившие в сознании людей, способствовали созданию качественно новой литературы, опиравшейся на античность, народные литературные традиции и приобретавшей народно-демократический характер.

Одним из выдающихся гуманистов итальянского Возрождения, внесшим огромный вклад в развитие литературы, был Франческо Петрарка. Родился он 20 июля 1304 г. в Ареццо — небольшом городке недалеко от Флоренции, изучал право в Болонском университете, но после смерти отца в 1326 г. оставил университет и посвятил себя поэзии и науке. Петрарка много работал над изучением римской античности, имел одну из лучших библиотек того времени, в которой имелись рукописи произведений многих греческих и римских авторов. Но он не только являлся собирателем рукописей, но и сам обладал хорошим почерком, который унаследовали современники. Именно ему приписывается создание нового вида письма — гуманистического минускула, послужившего в дальнейшем образцом для создания многих типографских шрифтов.

cadens adoraueris me; Tunc dicite uobis; Uade in ciuitatem
scribam tibi et tu; Dominum tuum adorabis: et tibi soli
seruies;
Tunc edixit cum diabolus: Ecce angeli accesserunt
et ministrabant ei;
Cum autem uidisset Iesus quod Iohannes
nescit aditus esset fecerit in galileam.
Et edixit cum tamen nazareth uenire et habitare in ciuitate
natum mariam in finibus zabulon et nephtalim: ut
adimpleretur quod dictum est per prophetam;
Totum zabulon et terra nephtalim: uia maris trans
iordanem galilee: Gentium populus qui sedebat in tenebris
lucem uidit magnam: Et sedentibus in regione
umbrarum mors lux orta est ei;
Et inde coepit Iesus: praedicare et dicere; paenitentiam
agite et appropinquate enim regnum caelorum; Ambu
laui in uia maris galilee: uidit duos fratres; primo
nem qui uocatur petrus: et andream fratrem eius mit
tentem rete in mare: Et erant enim piscatores;
Et ait illis; Venite post me: et faciam uos piscatores hominum.

Шрифт Петрарки был переходной формой между готикой и новокаролингским, или гуманистическим минускулом. В нем сохранился угол в 45°, характерный для готических видов письма, поэтому все горизонтальные и вертикальные штрихи букв имеют одинаковую толщину. Многие из них писались слитно, особенно близко — округлые буквы. Следы готического стиля письма заметны в укороченных верхних выносных элементах букв. В этом шрифте имеются элементы, заимствованные от различных видов письма, но основная их часть была взята у каролингского минускула. Со временем он полностью освободился от элементов готического

Рис. 21

Гуманистический минускул

Письмо, приписываемое Петрарке, получило вначале название *готическо-го минускула*, или *готико-антиквы*. В основе этого письма лежали буквы каролингского минускула, которыми были переписаны большинство римских рукописей, дошедших до ученых эпохи Возрождения. Этот шрифт, имевший светлую картину письма, мелкие округлые и четкие буквы, нравился гуманистам. Ошибочно считая его древним письмом, они называли его античным — древним, старым.

стиля и превратился в четкий, округлый с мелкими буквами. Картина письма была светлая и спокойная (рис. 21).

Для заглавных литер использовали капитальный квадратный, рустический или унциальный шрифт.

Гуманисты, возродив каролингский минускул и предъявив к нему эстетические требования ренессанса, создали новый тип письма, отличавшийся округлостью начертаний и плавным утолщением округлых штрихов букв.

На изменение графики букв большое влияние оказало изменение угла пера, который уменьшился от 45° до $25-30^\circ$ (такой же угол пера был характерен для римского капитального квадратного шрифта), вызвавшее изменение контраста штрихов букв. Письмо было четкое, буквы — почти квадратных пропорций, концы их стоек получили засечки. Писалось такое письмо очень ровно и обычно некрупно. Относительно установилось начертание всех букв латинского алфавита, длина их выносных элементов. Над буквой *i* ставилась точка, появились знаки препинаний. Некоторые арабские цифры получили верхние и нижние выносные элементы, что сглаживало их монотонность.

Гуманистический минускул легко писался и еще легче читался, что имело большое значение для практических людей Возрождения. Если вначале таким письмом пользовалась лишь небольшая группа передовых ученых, то со временем, благодаря хорошей читабельности и легкости начертания, этот шрифт получил большую популярность.

Из Италии гуманистический минускул распространился по всей Европе. Проникая в народную среду, он стал широко применяться в повседневной жизни. Индивидуальные особенности почерков различных людей, характер и значение написанного влияли на обра-

зование различных видоизменений в гуманистическом минускуле. От скорости письма появляется наклон в строке, удлиняются или укорачиваются выносные элементы, что привело к образованию гуманистического курсива.

Гуманистический курсив

Широкое распространение гуманистического минускула способствовало образованию свободных форм скорописного письма, характеризовавшихся наклоном вправо и получивших название *курсива* (рис. 22 а, б).

Если гуманистический минускул развивался в скрипториях как официальное письмо, использовавшееся для написания книг, то курсивом выполнялись деловые записи, грамоты, велась переписка. Он характеризуется свободой выбора размеров букв, который чаще всего зависит от многих качеств и особенностей пишущего. Все буквы курсива обычно имеют наклон вправо. Скорость письма сказывалась на незавершенности некоторых деталей букв. Картина письма выглядела динамичной. У многих букв есть тонкий соединительный штрих. В отличие от гуманистического минускула курсив — связанное письмо.

Как форма гуманистического письма курсив возник и получил свое развитие во Флоренции, получив впоследствии местные индивидуальные качества, привнесенные талантливой рукой шрифтовиков и самостоятельные формы. Писался он птичьим пером, позволявшим делать различную толщину штрихов. Картина письма выглядит светлой и приятной. Новые формы получили и заглавные буквы. Их рисунок — более динамичный и свободный — гармонически соединялся с рисунком строчных букв курсива. Для многих выносных

Traditor gar Lancel fallace et Scortza
 Sempre'm danno d'altrui con Lascio o frotza
 Ben crinica e la fronte et fiore il volto
 Piccol braccio et sottil ma snello et sciolto
 Chei puo lungi auuentar un Dardo acuto
 Fin ne'l basso Acheron te m'grembo a Pluto
 Ha velato il pensiero il Corpo nudo
 Alaso come Angel ch'arduo et crudo
 Hor m' questo hor m' quello addrolla il volo
 Et nel mezzo de' Cuori alloggia solo
 Un piccol Arco ha m' Man sour esso sempre
 Un pungente quadrel d'amare'tompee
 Ben e' breue il quadrel ma il Cielo offende
 Una Pharetra d'oro a l'Homer pende
 Vion sempre Sactte' et io tal hora
 Impragata ne' fui dolente' ancora

элементов букв характерно направление вправо или влево. Иногда штрих заканчивался росчерком.

Sacra Regia Maiestas,
 Ante huius clementissimam.

Optum, ac fidelium seruiturum meorum in Jura Regis tunc
 et debeat commendatissimum, ac subactissimum
 Facio ingens animi mei ardor, qui ad solendam, atque adeo
 veniendam omnibus virtutibus cumulatum illum honoris
 videri me vehementer inflammatus, ut ipsam ad hunc
 fidelitatem, et subiectum meo refert boni duci nihil addiderim
 At quamvis nihil in me custodi, aut natura ingeneratum, aut
 sedulo, et vix confusumque acquirunt amantissimum g. tuo,
 quod, ad consequendam tam optatum a me Regis S. etiam
 et clementiam magnopere dignum me faciat, proinde tam
 fidelitatem, et diligenter atque omni animi conatione
 honorandi cupiditatem, quibus quidem dualis rebus nemini
 antecedit, tametsi humiliter de huius S. supplico, ut hanc gratiam
 cupique subiectis, ac propensissimam meam respectuam boni
 amulere, meo in fidelium meorum numerum natura tua
 aggregatum, incrementis, ac gratia sua complexi digni
 Quod ego tam cum facere intelligam, cum ipse humiliter (mei
 formis), et quamvis nescimus mea optata obsequium si i ope
 existimamus: quod, ut facere dignetur, cum vix n. nati,
 utam atque videri supplicem peto. bene opt. de v. S.
 iunior bonis augere, et fortunamque felicissimam, ad
 faciem mea imperium perducere, in eam quamvis huius
 magni victoris, et vobis omnibus humiliter, una cum boni
 sui letoris, ante meo clementem conseruare dignatu
 Tridenti viii Junij de B. LXII.

M. V. S. Sacrae Humiliter et fideliter ser. o
 M. P. M. S. Gallanus.

Гуманистический курсив послужил основой, на которой возникло множество каллиграфических шрифтов. В гуманистическом минускуле и курсиве полностью завершилось создание графической основы латинских букв. Дальнейшее развитие шрифтового искусства идет по пути совершенствования установившихся форм знаков в каллиграфических шрифтах. Рукописные шрифты вытесняются типографскими, особенности развития которых в этом поведении не рассматриваются.

Каллиграфическое письмо

Параллельно с развитием гуманистического минускула развивалось и рукописное письмо, выполняемое тонким или обыкновенным пером. Стилистически безупречное исполнение этого письма тонким пером называется каллиграфией (от греч. kallos — красота и graphien — писать) (рис. 23). Крупные буквы этого вида письма обычно не пишутся, а рисуются при помощи тонкого

A B C D E
 M Z U V K L M N
 O P Q R S T U V X
 Y Z W X Y Z A B C D E
 a b c d e f g h i j k l m
 n o p q r s t u v x y z
 ш ш ш ш ш ш ш ш
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Рис. 23

Слева:
 вверх
 Рис. 22 а,
 внизу
 Рис. 22 б

а б в г д е ж з и й к л
м н о п р с т у ф ф х ц
ч ш щ ь ы ю я

Не тверде обычайна с историката
на постичното наследство, косто
Микеланджело Буонаротти
ни оставя.

Поддавайки се на сущия властен подтик,
който го маже между скулптурата
и живописа, още като младеш той дава
свобесен израз на своите мисли и видения,
покривайки тисна, рисунки и случайни жетове
с незавършени стихотворения,
странни хуливания,
откъси и наброски.

В това нана
нищо необичайно, защото
посланието във вид на надригал
или епистоларният отговор във вид на
сонет, при който се използват или не
решително просто линга в добрия
тон на спокатия

Рис. 24

пера, кисти и чертежных инструментов. Существует множество видов каллиграфического письма. Обычное — двухнажимное (имеет жирные основные и тонкие соединительные штрихи), но в настоящее время употребляются каллиграфические письма без нажима, которые пишут фломастером, обыкновенным тонким или круглоконечным пером.

В старину искусство каллиграфии ценилось больше, чем в наше время. Оно использовалось для составления деловых бумаг — счетов, договоров, коммерческих писем. В старой школе много внимания уделяли обучению калли-

графии, т. к. человек, владевший красивым почерком, мог работать писарем. Самым распространенным в XVIII в. каллиграфическим письмом было английское. Созданное на его основе русское считается одним из красивейших образцов каллиграфического письма. Для старых образцов каллиграфического письма характерен большой наклон букв, например: наклон букв английского письма равен 54° . Но встречаются каллиграфические варианты с прямым и левосторонним наклоном.

Вместе с искусством каллиграфии развивались и получили распространение линейно-орнаментальные украшения — росчерки. На основе рукописных каллиграфических образцов письма были созданы типографские каллиграфические шрифты, но они значительно уступают рукописным по красоте и изяществу.

В XIX — начале XX в. распространяется круглое письмо *рондо*, которое стало последней ступенью старого искусства ширококонечного пера. Оно значительно отличается от курсива гуманистов и приобретает качества каллиграфического письма, выполненного ширококонечным пером. В настоящее время имеется множество вариантов каллиграфических шрифтов, выполненных в технике ширококонечного пера (рис. 24).

Каллиграфия в настоящее время не имеет прежнего значения, но это не означает, что искусство красивого письма потеряло свои достоинства. Огромное количество людей испытывают подлинную радость от восприятия красивого рукописного шрифта. Искусство каллиграфии в наши дни нашло свое применение в книжной и плакатной графике, в работах, предназначенных для тиражирования. Каллиграфия сегодня не

ограничивается лишь художественным исполнением курсива, а обращается ко всем разновидностям шрифтов.

Славянские шрифты

Истории развития славянского и латинского письма резко отличаются. Древнейшие найденные памятники славянского письма относятся к IX—X вв. Долгое время считалось, что до принятия христианства славяне не имели своей письменности. Однако свидетельства многих путешественников и ученых говорят о том, что языческие племена славян имели свою систему письма и счета.

Глаголица и кириллица

В IX в. с принятием христианства в славянских землях появились две азбуки — глаголица и кириллица, которые почти полностью совпадали по алфавитному составу, расположению и звуковому составу букв, однако резко отличались формой знаков.

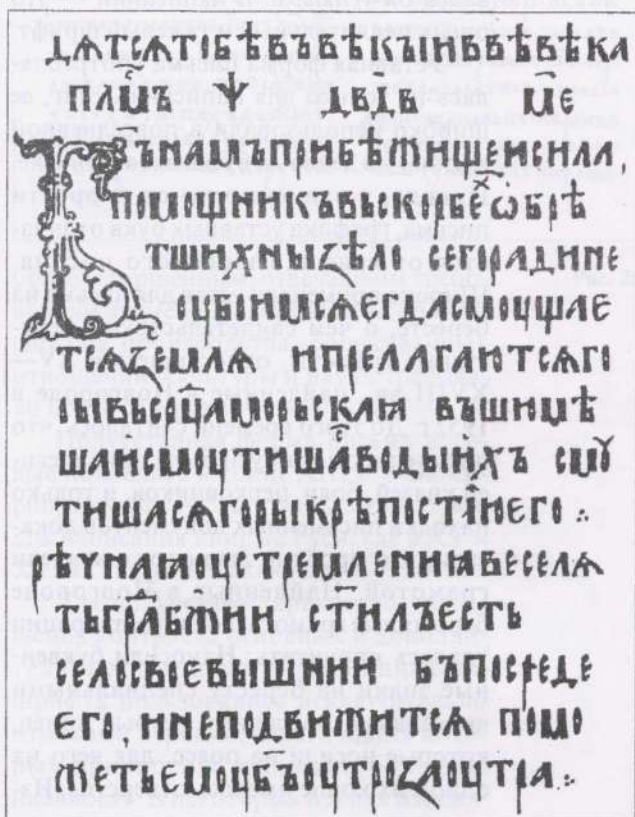
Дошедшие до нас памятники глаголического письма не старше X в. Название его, вероятно, происходит от церковнославянского глаголата — *говорить*. Алфавит дошедших до нас памятников глаголического письма насчитывает 40 букв, 39 из которых обозначали почти те же звуки, что и в кириллице. Различают два основных вида глаголицы — округлая (болгарская) и угловатая (хорватская), которые по особенностям начертания знаков были значительно сложнее кириллицы.

Кириллическое письмо было разработано на основе 24 букв византийско-греческого письма, к которым было добав-

лено 19 специально изобретенных букв, обозначавших специфические славянские фонемы (рис. 25).

Свое название кириллица получила от имени славянского просветителя середины IX в. Кирилла (до принятия монашества — Константин), создавшего славянскую азбуку. С помощью этой азбуки были переведены с греческого на славянский язык христианские богослужебные книги. Некоторые ученые считают, что Кирилл создал глаголицу, а кириллица составлена в Восточной Болгарии в конце IX в. с целью приблизить славянское письмо к торжественному византийскому. До настоящего времени не выяснено происхождение этих шрифтов. Несомненно одно: Кирилл изобрел какое-то письмо для перевода религиозных книг на славянский язык. Кирил-

Рис. 25



лица и глаголица употреблялись параллельно до XI—XII вв., затем кириллица, имевшая более рациональный рисунок букв, вытеснила глаголицу, которая оставалась в употреблении еще некоторое время.

Кириллица имела четкие, простые, близкие по форме к греческому уставному письму IX в. знаки. Ее графика претерпевала изменения с X по XIII в., что нашло отражение в различных видах кириллического письма — уставе, полууставе, скорописи, вязи.

Устав

Древние славянские книги написаны крупным шрифтом, который выглядит на странице очень величественно. Назывался он *уставом*. В написании — это очень медлительный и тяжелый шрифт.

Уставная форма письма употреблялась не только для написания книг, ее широко использовали в повседневной жизни — в деловых бумагах, переписке. Правда, в зависимости от скорости письма, графика уставных букв отличается от графики книжного письма. Широко применяли устав для письма на бересте, о чем свидетельствуют берестяные грамоты, относящиеся к XV—XVIII вв., найденные в Новгороде в 1952 г. До этого времени считалось, что письменность на Руси была привилегией князей, бояр, церковников, и только находки письменных документов доказали, что простые люди тоже владели грамотой. Найденные в Новгороде берестяные грамоты после реставрации удалось прочитать. Наносили буквенные знаки на бересту специальными «писалами», имевшими острый конец, которые носили на поясе, для чего на одном их конце имелось отверстие. Из-

готовляли писала из различных твердых пород дерева, кости или металла.

Развитие древнерусской письменности от первых рукописных памятников до создания гражданского письма — богатый материал, необходимый художнику шрифта для творческого использования и развития традиций нашей шрифтовой культуры.

В истории развития славянской письменности выделяют два основных вида устава — старый и новый.

Старый характеризуется тем, что его буквы близки по пропорциям к квадрату — ширина почти равнялась их высоте. Они свободно расставлялись в строке. Выпадают из общей картины письма только узкие округлые буквы с миндалевидными изгибами (о, е, э, р и др.), которые выглядят светлее. Важная черта, отличающая старый устав от нового, — местоположение соединения основных и дополнительных штрихов в буквах Н, И, Ж. Если в старом уставе место соединения находится на геометрической середине, то в новом дополнительные штрихи соединяются значительно выше геометрической середины.

Основным материалом, на котором писали старым уставом, был пергамент. Такой характер письма был в употреблении с IX по XIV в.

С XIV по XVII в. развивается другая форма устава — **новый**, для которого характерно значительное увеличение контраста основных и дополнительных штрихов букв. Они пишутся ближе друг к другу, становятся мельче, плотнее.

Горизонтальный штрих буквы Т в уставе оканчивается по обеим сторонам треугольными засечками. В южнославянской кириллической письменности буквы устава писались часто с наклоном вправо, дольше сохраняются элементы архаики.

Полуустав

Каллиграфическим вариантом кириллического письма, употреблявшегося для написания книг, является *полуустав* (рис. 26).

Буквы полууставного письма значительно мельче уставного, пишутся они свободно. Основные штрихи букв от быстроты написания иногда имеют наклон вправо. Общая картина письма более светлая. Слова и предложения разделяются в полууставе четкими промежутками. Выносные элементы (верхние и нижние) многих букв выходят на междустрочное расстояние, от чего строки не выглядят монотонными.

Полуустав, значительно развив выносные элементы, является переходным письмом от маюскульных к минускульным буквам. В нем появляется много сокращений слов, различных надстрочных знаков, указывающих ударения (силы) и знаков препинания, многие буквы получают более округлые формы, чем в уставе. Если для устава характерно рисование многих знаков письма, то для полуустава — писание этих знаков. В отличие от устава буквы Р, У, Х, Ц, Ш имеют в полууставе более длинные нижние выносные элементы, выходящие на нижнее междустрочное расстояние. В верхнем поле строки размещаются элементы букв Б, Ф и различные надстрочные знаки. Буква Ф в полууставе имеет верхний и нижний выносной элемент.

Благодаря отказу от горизонтальных засечек на концах основных штрихов и замене треугольных окончаний многих букв штрихом, равным ширине пера, значительно проще в полууставе выполняются буквы Ж, Т, Ф, Д.

Переход от устава к полууставу следует воспринимать как закономерный процесс замены одного вида шрифта



более совершенным, отвечавшим требованиям времени. Развитие феодального способа производства, общественных отношений, культуры и науки требовало более совершенного письма.

Полууставная форма письма впервые появилась в конце XIII в. в Болгарии, а к концу XIV в. стала употребляться для написания книг на Руси, где в XV и XVI вв. получила дальнейшее развитие.

Для полуустава характерно уменьшение контраста основных и дополнительных штрихов. При написании шрифта пользовались исключительно птичьими перьями, эластичность которых привносила в письмо большую плавность. В некоторых буквах изменя-

Рис. 26

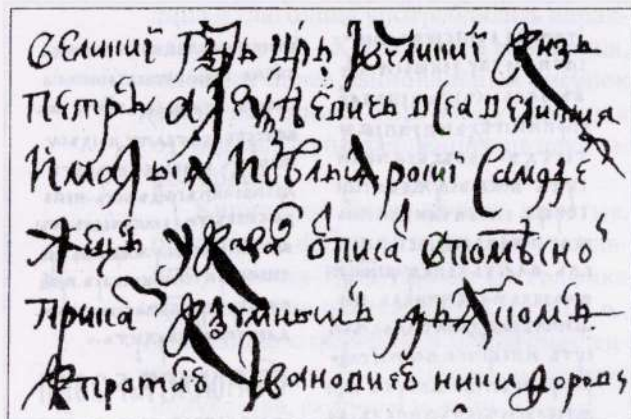


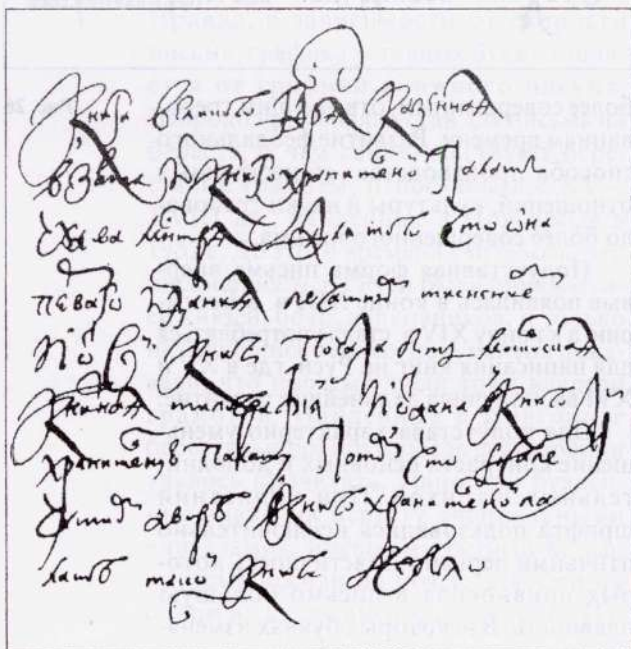
Рис. 27 а

ется дукт письма, что способствовало стабилизации положения пера и движения руки.

Полуустав более подвижный и легкий для написания. Писцы-профессионалы добивались более быстрого и удобного письма. Для полуустава характерно употребление писцом нескольких вариантов одной буквы.

Рис. 27 б

В развитии полуустава наблюдаются следующие этапы:



1. Старый полуустав — характеризуется большой схожестью с уставом. Этот ранний этап развития полуустава характерен для XIV и конца XV в.

2. Новый полуустав формируется в течение XV—XVII вв. На его развитие оказали влияние болгарские и сербские рукописи.

Скоропись

На основе полуустава развился новый вид письма — *скоропись*, элементы которой встречаются уже в рукописях XI в., но как вид письма она сложилась в конце XIV — начале XV в. Появление и распространение скорописи связано с применением письменности в деловых, хозяйственных, административных, дипломатических целях.

Основная черта скорописи — ярко выраженные выносные элементы. Буквы мелкие, округлые. Писали этот шрифт исключительно птичьими перьями, эластичность которых позволяла делать плавные утолщения и декоративные росчерки. Скоропись характеризуется главным образом непрерывностью движения пера при написании букв.

Следует различить различные этапы развития скорописи. В XV в. по своим графическим особенностям она была близка к полууставу, но выглядит более беглым письмом благодаря появляющимся удлинением некоторых штрихов и связующих элементов букв. В это время она получает широкое распространение — ею выполняются различные грамоты, акты, иногда книги — и становится самым распространенным видом кириллического письма (рис. 27 а, б).

Общая картина скорописи выглядит светлой и беспокойной. В ней образуются новые графические формы знаков. Характерную форму приняла буква А,

писавшаяся без отрыва пера в один прием. Буква В получила закругления как в прописном, так и в строчном вариантах, Г имела три строчных варианта, а строчная т — круглую головку и длинный нижний выносной элемент. Иначе чем в полууставе стали писаться многие буквы (М, Б, Д, П, З и др.), они были более подвижные и легкие. Часто встречались различные варианты написания одного знака.

В XVII в. скоропись превратилась в самостоятельный тип письма и стала отличаться особой каллиграфичностью, буквы становятся более округлыми и симметричными.

В русской палеографии, в зависимости от графических особенностей почерков, различают несколько основных видов скорописи: московская (XV—начало XVIII в.); белорусская (XV—XVI вв.); киевская (XVII в.). Каждый из них имел свои особенности и отличался друг от друга как общим видом, так и специфическими приемами написания отдельных букв, их размерами, соединением и характером выносных элементов. Элементы московской скорописи легли в дальнейшем в основу некоторых букв гражданского шрифта, введенного Петром I.

Украинскую скоропись отличают многочисленные выносные буквы, писавшиеся под словом, варианты их размещения различаются в зависимости от характера написания заглавных букв и выносных элементов, причем гласные и начальные буквы слова не выносились. Характерно наличие лигатур — слияния элементов выносной буквы с другой или выносными элементами букв.

При изучении скорописи следует пользоваться оригиналами или фотографиями. Работать надо птичьим, остро заточенным пером и чернилами, которые дают возможность проводить тонкие волосяные штрихи. Характер

шрифта будет обязательно оказывать влияние на особенности индивидуального почерка, но это не должно огорчать пишущего, т. к. все исторические образцы скорописи тоже отличаются особенностями индивидуальных почерков.

Вязь

Своеобразное декоративное письмо, применявшееся чаще всего для оформления заглавий в славянских рукописных и старопечатных книгах, называется *вязью*. Для этого письма характерно такое написание букв, при котором знаки располагаются очень близко, некоторые их элементы часто соединяются, украшаются декоративными элементами, отчего надпись приобретает вид орнамента. Прочитать такую надпись очень трудно. Декоративный ее характер придает всей странице торжественность и нарядность.

Вязь выделялась как своим своеобразным декоративным характером, так и цветом. Для ее написания использовали киноварь, сурик или золотую краску. Использовалась она не только в оформлении книг, но и в декоративно-прикладном искусстве. Появление такого вида письма можно объяснить, с одной стороны, стремлением дать на малой площади больше информации, а с другой — придать ей праздничный торжественный вид.

В книжном искусстве вязь стали употреблять в Болгарии в XII в. Имеются сведения о ее применении в византийских книгах, относящихся к середине II в. На Руси как декоративный шрифт она стала использоваться в художественном оформлении книг с конца XIV в. и в конце XV в. стала распространенным каллиграфическим приемом в оформлении русских книг.

настоящее время вязь используют при выполнении каких-либо подарочных или сувенирных работ, копируя или перерабатывая исторические образцы.

Шрифты ширококонечного пера

Рассмотренные выше исторические виды латинских и кириллических шрифтов в основном выполнялись ширококонечным пером. В настоящее время имеется огромное количество самых разнообразных шрифтов, которые пишут именно этим пером. Практически каждый художник-шрифтовик имеет свои оригинальные шрифты, постоянно их совершенствует и тем самым придает индивидуальные качества. Но как бы оригинальны не были, они должны соответствовать приемам и правилам работы в технике ширококонечного пера. Можно добиться большого разнообразия шрифтов, которое получается путем изменения положения пера (угла) относительно строки надписи, из-за чего меняются контрастность основных и дополнительных штрихов, их толщина. Надпись, выполненная без соблюдения угла письма, выглядит грубой по сравнению с той, где он строго выдержан. В практической работе ширококонечным пером принято исчислять угол письма от верхней линии строки вверх против часовой стрелки от 0 до 90°.

Понятие «угол письма» сложилось в глубокой древности с появлением ширококонечного пера, о чем свидетельствуют многие исторические виды шрифтов. Так, капитальный квадратный выполнялся под углом 25—30°, рустика — не менее 60°, а готические шрифты — 45°.

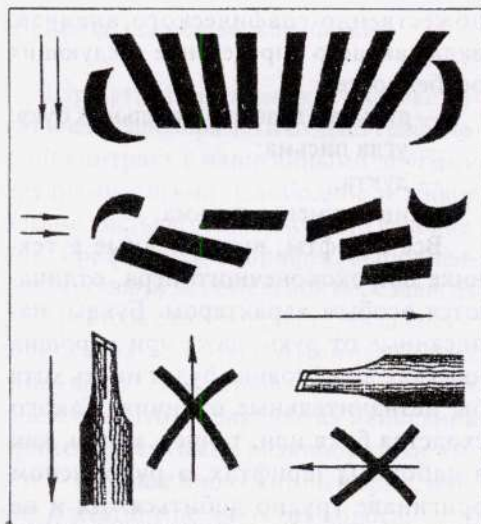


Рис. 30

До сегодняшнего дня понятие угла письма актуально при правильной работе в технике ширококонечного пера, важная особенность при работе которым — строгое соблюдение угла письма. Изменять его можно только в исключительных случаях, когда это вызвано графикой буквы. Чаще всего этого изменения требуют латинские буквы N и Z, а также славянские буквы Ж и М, если делается перевод латинского шрифта на русскую основу. Особенность работы в технике ширококонечного пера — это основные движения руки с пером сверху-вниз и слева-направо (рис. 30).

При работе в технике ширококонечного пера стремятся к тому, чтобы каждый штрих был проведен за один прием. Повторное же движение по уже написанному приводит к утолщению или другому дефекту, который делает заметным исправленное место.

Особое внимание уделяется также соединению дугообразных элементов: они должны аккуратно соприкасаться волосяными окончаниями штрихов.

При копировании и изучении рукописных шрифтов применяют метод ху-

дожественно-графического анализа, включающего определение следующих особенностей:

- письма и графики отдельных букв;
- угла письма;
- дукта;
- инструмента письма.

Все шрифты, выполненные в технике ширококонечного пера, отличаются особым характером. Буквы, написанные от руки, даже при хороших навыках шрифтовика будут иметь хотя бы незначительные отличия. Такого сходства букв или, точнее, копии, как в наборных шрифтах, в рукописном оригинале трудно добиться. Да и не нужно. Именно «рукописный» характер букв и придает особую прелесть написанному шрифту. И если типографский или другой вид набора связан определенной формой концевых элементов букв, то в рукописном письме от шрифтовика зависит характер окончаний букв или слова в строке. Для их выполнения часто используются различные росчерки, завитки и др. элементы, выполняемые ширококонечным пером.

Рис. 31



Шрифты круглоконечного пера

Круглоконечное перо обладает той особенностью, что при правильной установке оно оставляет на бумаге штрих одинаковой толщины с обязательным наличием круглого окончания всех элементов. При повороте пера, благодаря дискообразной форме пишущей его части, толщина штриха не меняется. Для написания шрифтов в технике круглоконечного пера в последнее время кроме перьев типа «Редис» часто используют круглоконечные кисти или фломастеры, имеющие, как правило, округлую форму основания пишущего элемента.

В Германии шрифты, выполненные такими инструментами, получили название «веревочных» (рис. 31). Особенно ему соответствуют крупные шрифты, выполненные в технике круглоконечного пера, которая применяется для выполнения рекламных объявлений и надписей в технических чертежах.

И все-таки круглоконечное перо применяется для выполнения шрифтовых работ значительно реже, чем ширококонечное. Редко им пользуются и для выполнения высокохудожественных шрифтов, применяя его в основном как вспомогательное средство при рисовании шрифтов. Обычно им пишут чертежные брусковые, а также светлые рубленые (типа гротеска) шрифты и разнообразные курсивы, дорабатывая концевые элементы букв кистью или тонким пером.

Шрифты фломастера

В оформительских целях, там, где необходима скорость изготовления объявления, вывески, афиши, широкое

применение получили фломастеры. В наше время появилось множество их видов, с разнообразной формой пишущей части, от которой зависит толщина оставляемого штриха.

Специфическое качество надписи, выполненной фломастером, заключается прежде всего в особенностях красящего состава. Чернила в фломастерах обладают своеобразной яркостью цветов и в то же время слабой кроющей способностью: практически через любой цвет просвечивается бумага.

В зависимости от характера пишущей части фломастерами можно работать в технике как ширококонечного, так и круглоконечного пера. Имеются фломастеры, у которых пишущая часть выполнена в форме остроконечной кисти, и ее эластичность позволяет работать ими как акварельными красками. При этом в наборе имеется достаточный ассортимент красочных цветов — кисточек.

Фломастер позволяет художнику выполнять надпись быстро и красочно, не затрачивая много времени на приготовление краски и периодическое наполнение ею пера.

Шрифты, выполненные фломастером, не находят широкого применения в каллиграфии. Иногда, правда, можно встретить надписи фломастером в периодических изданиях, где необходимо подчеркнуть деловитость записи, но, в основном, они находят применение в небольшой части текста.

Тонкий фломастер в малом размере шрифта можно с успехом использовать вместо круглоконечного пера. Принцип работы при этом тот же, что и ширококонечным пером. Поэтому понятия пропорциональности, контраста, насыщенности шрифта остаются неизменными. В данном случае применяется не техника, а только лишь орудие письма.

Шрифты, выполненные кистью

Шрифт, написанный кистью, выглядит очень своеобразно и создает графический контраст с написанными другими орудиями письма. Свободное и живое письмо кистью требует скорости исполнения. Графика букв шрифта, выполненного кистью, в значительной мере зависит от характера самого шрифта, вида кисти, положения ее в руке и темперамента пишущего. Эти шрифты отличаются еще и тем, что в практике их написания применяются самые разнообразные кисти — круглые и плоские по форме, мягкие и жесткие по качеству волоса.

Для оформительских работ чаще всего применяют плоские жесткие кисти, для заправки некоторых элементов букв — тонкие жесткие или мягкие. В этом случае уместно говорить не о письме кистью, а о рисовании. Плоскими кистями малого размера можно работать в технике ширококонечного пера, кистью с круглым концом — писать шрифты, похожие на написанные круглоконечным пером (рис. 32).

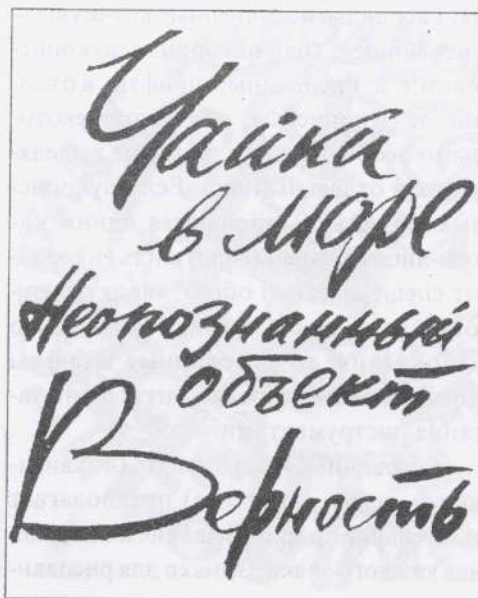


Рис. 32

Применение кисти возможно не только при написании в рекламе, но и в промышленной графике, периодических изданиях, книгах и т. д. Самой универсальной кистью для письма считается колонковая — упругая и эластичная.

Для письма кистью рекомендуется применять краску или чернила. Кисть — один из древнейших инструментов для письма, применявшийся в Китае еще с III в. до н. э. Искусство написания кистью — неотъемлемая часть культуры Востока, где ею пользуются с непревзойденной виртуозностью.

В книгах шрифт, выполняемый кистью, применяется в основном для оформления титульных и внешних элементов издания. Использование таких шрифтов должно быть обусловлено тематикой и жанром произведения.

Особенности рисованных шрифтов

Понятие *рисованный шрифт* объединяет все виды, исполненные вручную, — рисованные, гравированные, рукописные и т. д. Рисованные шрифты, в отличие от рукописных, обладают некоторыми особенностями, которые выделяют их в отдельный вид. Если рукописные шрифты выполняются одним каким-либо орудием (перо, кисть) и создают специфический образ, характеризующийся легкостью и виртуозностью исполнения, то рисованные шрифты могут лишь имитировать легкость печатания инструментами.

Рисование буквы шрифта (в зависимости от его характера) предполагает тщательное прорисовывание и исполнение каждого знака. Однако для рисован-

ных шрифтов характерно то, что одни и те же буквы в надписи редко получаются абсолютно одинаковыми, как это можно наблюдать в типографском наборном тексте, но это же и придает нарисованному тексту особую прелесть. Опытный шрифтовик достигает сходства одинаковых букв за счет оптической сбалансировки всей надписи, с учетом расположения их относительно друг друга и взаимовлияния их оптических полей. Поэтому буквы, которые в надписи кажутся абсолютно одинаковыми, при анализе имеют некоторые отличия.

Наиболее правильные формы рисованного шрифта испытывают влияние наборного письма, свободные его формы тяготеют к графике скорописи. Принципиальное отличие рисованного шрифта от наборного состоит в том, что создается он не для алфавита, обусловленного постоянством многих элементов, а ради определенной надписи, которая должна быть единым целым с учетом влияния соседних букв. В большинстве случаев, если расчленить нарисованную надпись на отдельные буквы, не удастся создать другую гармоничную, даже если не менять буквы. Цельность надписи обеспечивается визуальной чувственно воспринимаемой композицией, ее фактурным, колористическим, пространственным решением.

Рисованный шрифт может стать основой шрифта наборного, но при этом должен подвергнуться радикальной переработке. В отличие от наборного шрифта отношения между знаками в рисованной надписи всегда индивидуальны, и они влияют на трактовку и интерпретацию некоторых знаков художником, сами подвергаясь воздействию этих знаков. Близкая схожесть

одинаковых букв шрифта, не доведенная до сухости букв типографского набора, — одна из особенностей рисованных шрифтов.

Рисованный шрифт чаще всего носит прикладной характер. Применяется он для оформления некоторых элементов издания (титульный лист, переплетная крышка, корешок и т. д.) или предметов быта. При этом в зависимости от площади, занимаемой надписью, один и тот же шрифт может легко трансформироваться в узкий или широкий за счет сужения или расширения букв текста.

Особенностью рисованного шрифта является то, что он может содержать значительную изобразительную нагрузку. Кроме чисто изобразительных элементов, в нем активно проявляются принципы создания конструктивной формы букв, взятых за основу (рис. 33). Большинство современных рисованных шрифтов имеют такую конструктивную схему, которую можно выразить графически. Единство конструктивной схемы всех букв — обязательное требование, предъявляемое к рисованному шрифту, который выполняется всегда для конкретного издания, а потому обладает большей индивидуальностью, чем наборной. Исходя из содержания литературного текста издания или его предполагаемого воздействия (например в плакате), художник стремится в рисунке букв выразить определенные качества.

В зависимости от назначения и условий использования рисованные шрифты могут с успехом имитировать рукописные и наборные. Так, при выполнении крупной надписи рукописным шрифтом каждую букву рисуют с учетом особенностей рукописной техники.



Рис. 33

Рисовать шрифт приходится и на фактурной поверхности, когда буквы нельзя написать или отпечатать типографским способом. Рисование шрифта как способ передачи информации имеет самое широкое после печати применение — от вывесок и объявлений до оформления улиц и площадей. По своему характеру рисованные шрифты могут быть простыми и сложными, черными и цветными, иметь кроме нормативной еще и изобразительную на-

Рис. 34



грузку — быть декоративными и орнаментальными. Даже, казалось бы, в простых формах букв могут отражаться стилевые особенности эпохи (рис. 34).

Влияние инструментов и материалов на характер рисованного шрифта

Рисованный шрифт требует для исполнения такие инструменты, как рейсфедер, циркуль, линейки, различные перья и кисти, в зависимости от того, на каком и каким материалом будет он выполняться.

Для выполнения рисованных шрифтов, применяемых в полиграфии, чаще всего используют тушь, темперные, гуашевые или акварельные краски. В зависимости от издания, можно для рисования шрифта использовать фломастер, аэрограф, технику монотипии, графографии, литографии и др. Оригинал шрифта может готовиться для печати по-разному. В зависимости от способа воспроизведения в издании, ведется работа по рисованию оригинала шрифта. Если предполагается многокрасочная печать и воспроизведение шрифтовой надписи в цвете оригинала, то последний должен быть выполнен без вклеек и поправок. Если же предусмотрена печать в одну краску, то оригинал обычно выполняется черно-белый, и при печати подбирается цвет издания.

Большое значение для создания оригинала имеет возможность и степень его уменьшения, при котором исчезают и становятся незаметными многие погрешности, видимые в надписи крупного размера.

Рейсфедер в рисовании шрифтов применяют для проведения линий одинаковой толщины. Иногда для наведения основных штрихов букв использу-

ют спаренный рейсфедер. Перья при рисовании шрифтов применяют различные — плакатные, круглоконечные, типа «Редис», остроконечные. Характер наполняемого шрифта диктует последовательность и особенности использования того или иного пера.

Округлые элементы в рисованном шрифте обычно выполняются от руки. Для заполнения краской больших участков букв используются различные кисти. Старые мастера рекомендовали рисовать шрифт только кистью, объясняя это тем, что тогда шрифт будет более динамичным, чем вычерченный чертежными инструментами. Работа эта требует больших навыков.

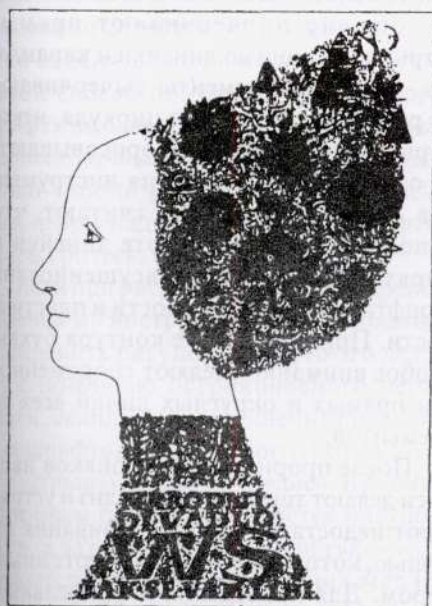
Тушь для рисования шрифтов обычно применяют черную, но в некоторых случаях (в зависимости от характера издания) — различных цветов. Однако отечественная цветная тушь имеет слабую кроющую способность и при высыхании чаще всего образует специфические пятна, но это не исключает возможности использования ее при создании шрифтов, обладающих специфическим характером.

Наиболее часто для рисования шрифтов крупного размера используют гуашевые краски. В зависимости от материала, на котором делается надпись, художник подбирает красящий состав. Возможны смеси туши и гуаши, туши и темперы. Особенно хороший «бархатный» черный тон дает состав из последней смеси. Пропорции ее подбираются опытным путем.

Акварельные краски чаще всего используются для выполнения надписей в детских изданиях или для заполнения поля буквы с дальнейшей обработкой ее тушью или другой краской. Рисование шрифтов фломастерами производят очень редко, в особых изданиях, где



а



б

Рис. 35 а
Рис. 35 б

щью. Но подобные шрифты находят свое применение лишь в плакате и рекламе, в книжно-художественной, журнальной продукции аэрограф для рисования шрифтов почти не используется.

В монотипии, графогравии, литографии, офорте рисованный шрифт выполняется обычно вместе с изображением и характеризуется тем, что для его рисования используются приемы и материалы определенной техники. Такой шрифт органично входит в изобразительный строй всего произведения (рис. 35 а, б).

Рисованный шрифт в силу своей природы всегда отражает характер исполнявшего его инструмента.

Технические приемы рисования шрифтов

В зависимости от назначения надписи и алфавита художник использует те или иные технические приемы рисования шрифтов. Наибольшую сложность представляет процесс создания новой гарнитуры. Создать хороший шрифт может только тот, кто имеет большой опыт работы, учитывающий функциональное назначение проектируемого наборного шрифта, технику набора, печати и множество других факторов. При проектировании нового шрифта художнику не обойтись без изучения классических образцов типографских шрифтов.

При изучении различных шрифтов исследуют их графические и математические особенности и характеристики. Когда у художника, обогатившего опытом изучения различных шрифтов, складывается характер проектируемого шрифта, он фиксирует на бумаге определенные знаки, сочетания букв, слова, фразы и в зависимости от назначения

пытаются подчеркнуть рекламный характер надписи. Очень выразительно выглядят шрифтовые надписи, выполненные с применением аэрографа. Распыление красящего состава, возможность варьирования тональными растяжками обеспечивают оригинальность шрифтов, нарисованных с его помо-

шрифта (текстовый или акцидентный) работает над строчными или прописными буквами алфавита.

Следующий этап — процесс эскизного проектирования, когда уже найденные характерные знаки художник прорисовывает для составления пробного текста. Чаще всего пользуются эталонами, в которых определяют характер штрихов для прямых и округлых знаков. Для создания эталонов, как правило, используют буквы Н и О, которые прорисовывают карандашом, потом оконтуривают тушью и заливают. Фото путем получают распечатку необходимого количества букв, после чего делают расклейку для проверки цветности в прямых и округлых буквах. После доработки прорисовывают и размножают другие знаки, необходимые для пробной расклейки эскизного текста.

Изготовленную расклейку фотографируют и уменьшают до натурального (запроектированного) размера шрифта. Для получения удовлетворительного результата процесс этот иногда неоднократно повторяют, дорабатывая различные знаки по рисунку, насыщенности с учетом множества факторов. После нахождения нужного эскизного варианта шрифта приступают к третьему этапу — рабочему проектированию. Сравнительно недавно этот этап выполняли полностью вручную, прорисовывая по несколько раз с идеальной точностью каждый знак. В настоящее время существует специальная машина на основе ЭВМ, где с помощью дисплея и графопостроителя художник может производить корректировку знаков и получать удивительной точности изображения всех букв в любом размере.

В практике рисования шрифтов не всегда ведется работа только по созданию новой гарнитуры. В повседневной жизни требуется огромное количество различной визуальной информации —

использование шрифтов, начиная с объявлений и кончая огромными живописными панно для праздничного оформления улицы. И в каждом случае технические приемы создания рисованного шрифта специфичны. Поэтому, понимая, что невозможно выдать одинаковый рецепт на все случаи, мы остановимся на типичной схеме технических приемов при создании рисованной надписи для тиражирования в печатном издании.

Классический пример создания рисованной надписи — использование для этой цели карандаша, линейки, циркуля, пера, кисти и туши. Приступая к выполнению найденного в эскизе знака, обычно прочерчивают прямые штрихи с помощью линейки и карандаша. Округлые элементы вычерчивают от руки или с помощью циркуля, некоторые виды шрифтов прорисовываются от руки без применения инструментов. Многие художники считают, что использование при работе линейки и циркуля приводит к «засушенности» шрифта, лишает его живости и пластичности. При прорисовке контура буквы особое внимание уделяют сопряженности прямых и округлых линий всех ее элементов.

После прорисовки всех знаков надписи делают тщательный анализ и устраняют недостатки до оконтуривания их тушью, которое производят чертежным пером. Для проведения параллельных или овальных линий используют циркуль, рейсфедер, линейку или треугольник. В некоторых шрифтах для создания впечатления идентичности элементов в буквах пользуются специально вырезанными шаблончиками, оконтуривая по ним рейсфедером. При выполнении процесса следят за тем, чтобы с внешней стороны знака контур линии был плавный, с внутренней стороны линии контура допускаются погрешно-

сти, которые затем закрывают тушью. Опытные художники выполняют рисунок букв без оконтуривания — заливают знак тушью с помощью кисти и одновременно вырисовывают внешний контур знака.

Для заливки знаков используют колленковые кисти, обладающие хорошей эластичностью. Корректируют выполненные таким приемом знаки с помощью кисти, пера, скребка, используя тушь, а там, где это необходимо, — белила.

Рисовать шрифт можно не только чертежным, но и ширококонечным пером. Однако, в отличие от техники рукописного шрифта, где главным условием является сохранение угла пера, при рисовании шрифтов необходимо постоянно изменять угол и положение руки. Такой способ получения рисованного шрифта называется *техникой рисования ширококонечными инструментами*. Особенно удобно рисовать ширококонечным пером надписи, варьируя шрифты типов гротеск, брусковый и др.

Если при рисовании шрифта ширококонечными инструментами необходимо подправить рисунок знака, то это делают с помощью остроконечного пера, кисти, белил. Для выполнения рисованных шрифтов типа светлого гротеска часто используют перья «Редис». Крупноконечным пером выполняется рисунок букв, а затем белилами и кистью «подрезаются» округлые окончания всех их элементов. Крупные размеры каллиграфических вариантов шрифтов рисуются остро- или крупноконечным пером с последующей заливкой просвета между шрифтами.

Рисованные шрифты по своему характеру разнообразны — плоские, объемные, одноцветные, многоцветные, фактурные, декоративные, орнаментальные и т. д. Их можно рисовать с помощью полиграмм, модульной сетки,

по шаблонам, по особой схеме и т. д. При этом с целью получения определенного эффекта можно применять различные инструменты, материалы и техники исполнения. Однако следует обратить внимание на то, что главное зависит от исполнителя, в руках которого материалы, инструменты и техника — лишь средства для достижения наибольшей выразительности своего замысла.

Из истории возникновения рисованных форм шрифта

Расчленив рукописные и рисованные шрифты, мы имеем в виду то, что и тот, и другой выполнены от руки, но первый написан, а другой нарисован.

Любой оригинальный шрифт можно писать и рисовать. В первом случае каждая буква шрифта выполняется пишущим инструментом как бы за один прием (независимо от размера). Рисованный шрифт отличается от рукописного тем, что каждая буква рисуется одним или несколькими инструментами. Практически любой рукописный шрифт можно нарисовать, но не всякий рисованный можно написать. Рисованные шрифты появились, вероятно, параллельно с развитием рукописных, а некоторые виды — даже раньше. Примером этому могут служить римский лапидарный шрифт, появившийся в книге в I в. как рукописный капитальный квадратный шрифт.

При выполнении рукописной книги в форме свитка или кодекса писарю постоянно приходилось выделять название или начальную букву в книге, главе, части. Выполняя основной текст рукописным шрифтом, он мог выделить название несколькими способами — увеличением размера букв, изменением цвета шрифта; пользуясь специальным композиционным приемом или приме-

няя орнаменты. Наиболее распространенный способ выделения названия — увеличение размера букв. Но этот прием требует увеличения пишущего инструмента, в противном случае, может резко измениться облик шрифта, если дополнительно не дорисовать некоторые детали, что, видимо, и было первоначальным этапом в создании рисованных шрифтов в книге. Дорисовывание деталей и элементов в увеличенные буквы давало интересные формы, и это со временем привело к тому, что стали специально акцентировать внимание на этих деталях, создавая тем самым новые виды рисованных шрифтов.

Рисованный шрифт развивался не только в книжных формах. Широко использовался он и в прикладном искусстве, архитектуре, ювелирном деле. Для того, чтобы получить надпись на мраморе, металле, дереве, ее нужно сначала нарисовать. Развитие прикладного искусства вело к развитию рисованного шрифта. Постоянно шло взаимообогащение книжного и прикладного рисованных шрифтов. Именно рисованный шрифт первый открыто реагирует на изменения, происходящие в социальной жизни. Каждому стилю искусства характерен тот или иной рисунок шрифта.

Рисованный шрифт в рукописной книге

Наряду с развитием техники рукописного шрифта развивается искусство оформления рукописной книги, причем оформление и манера ее украшения менялись под влиянием социальной среды. Оформление книги зависело и от характера текста: научные трактаты оформлялись очень просто, а книги религиозного содержания украшались орнаментальными инициалами, заставками, миниатюрами.

Особое внимание при рассмотрении рисованных шрифтов в рукописной книге следует уделить инициалам, т. к. большинство их крупного размера рисовали, а не писали.

До VI в. рукописи украшали незнательно. В V в. применяли только выделение инициала красной краской, делали его небольшого размера. В VI в. он значительно увеличился, нередко состоял из фигур людей и животных с богатой орнаментикой всего рисунка. Кроме красной краски, для выполнения не очень сложных инициалов часто использовали синюю, зеленую и желтую.

С конца VII в. в различных странах Европы формируется свой орнаментальный стиль создания инициалов и оформления книги. В Средиземноморских областях преобладала плетенка, основным контур инициала украшался белыми точками, словно жемчугом. Во Франции и Италии широкое распространение получил растительный орнамент в сочетании с геометрическими формами. Для Скандинавских стран был характерен орнамент с изображением зверей.

В инициалах того времени обнаруживается утонченный вкус, богатая фантазия, необычайная линейная четкость рисунка. Их орнаментика впитала в себя черты различных отраслей прикладного искусства — ювелирного, мозаичного, ткачества, резьбы по дереву и кости. Однако основу композиции инициала составляет, в основном, линия.

В эпоху готики в написании инициалов устанавливается иерархия и традиция: почти все книги начинались с большого инициала, занимавшего обычно целую страницу; перед главами или большими частями рисовали средние инициалы, малые же, выполнявшиеся обычно красной или синей краской, использовались в начале предложения.

Со временем почти во всех странах рисованный инициал, обогащаясь разнообразными декоративными приемами, превратился в «картинку», содержащую большую изобразительную информацию. Это привело к тому, что вместо вспомогательного декора он становится самостоятельным произведением книжного искусства, и хотя, как и другие декоративные элементы, обрамляя текст, был главенствующим на странице. В некоторых случаях инициал оформлялся настолько активно, что текст, как бы потеряв свое значение, становился лишь предлогом для множества прекрасных изображений, приносивших явный ущерб восприятию книги, которую он был призван украшать.

Обилие и разнообразие декоративных элементов, необходимость изготовления большого числа книг предусматривали новые методы работы писцов и украшателей книг. Манускрипт поступал к художнику с уже написанным текстом страниц, на которых были специально оставлены места с указанием, какой и где инициал рисовать. Даже мелкие инициалы, обычно выполняемые красной или синей краской, исполнялись специальными писцами — каллиграфами.

Часто инициалы, отображающие сцены из жизни, копировались с уже имевшегося списка или сочинялись по специальным иконографическим справочникам. Средневековые иллюстраторы в своей работе пользовались и пером, и кистью, о чем свидетельствуют указания из различных трактатов об искусстве оформления книг того времени.

Инициалы древнерусских книг существенно отличаются от западноевропейских не только стилем, но и всей системой оформления. На Руси не применяли инициалов для заполнения всей стра-



ницы, и основным акцентом начала текста была богато оформленная орнаментом заставка (рис. 36). Существовали различные стили в оформлении инициалов — геометрический, тератологический (XII—XIV вв.), плетеный (XV в.). Существенное влияние на развитие рисованного инициала оказали местные школы. Так, можно выделить инициалы киевские, новгородские, псковские и т. д. Инициалы первых печатных книг имитировали рисованные от руки, иногда оставляли место, куда иллюстратор затем их врисовывал. Интересно и то, что инициалы применялись не только в книгах, но и в различных документах, дипломах и других бумагах.

Для выполнения рисованного инициала трудно дать рекомендации, т. е. его характер зависит от многих факторов как чисто технологических, так и субъективных.

Кроме инициалов, в рукописной книге рисовали всевозможные заголовки. Обычно они отличались от текста цветом и размерами. Небольшие заголов-

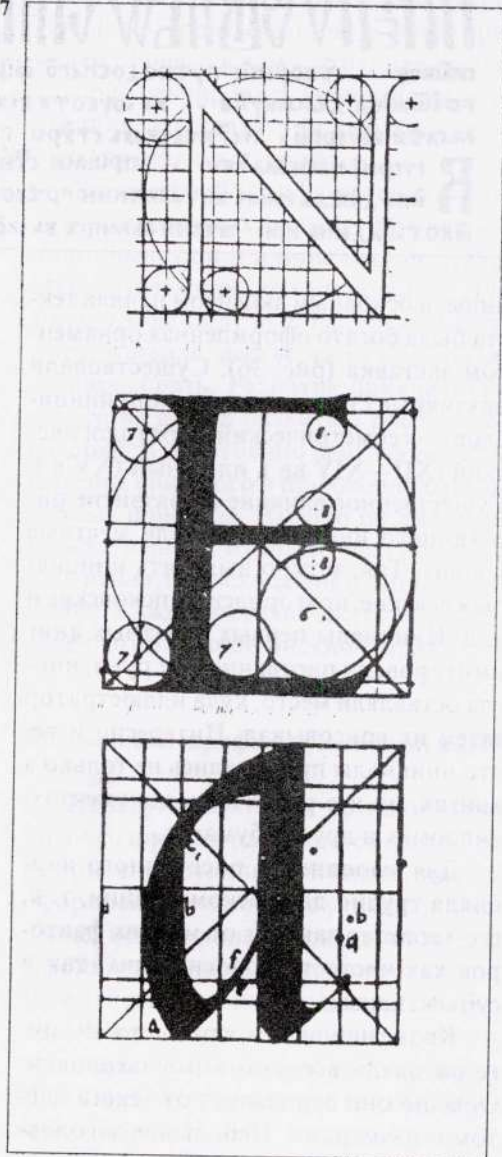
Рис. 36

ки писали тем же пером, а более крупные рисовались. Особенно это характерно для славянских рукописей, где использовался довольно замысловатый и декоративный шрифт — вязь. Написать буквы этого шрифта, согласно законам писания, практически невозможно, т. к. при исполнении любой буквы шрифтовик должен постоянно менять угол пера, т. е. рисовать букву. Кроме этого, вязь

имеет большое количество всевозможных наплывов, декоративных элементов, большое разнообразие одних и тех же букв. Исторические образы этого вида шрифта свидетельствуют о необходимости приобретения навыков в его рисовании.

Развитие рисованных шрифтов в рукописной книге шло параллельно с развитием оформительского искусства. Сходные элементы и цвета красок находим и в книжном орнаменте, и в миниатюре того времени.

Рис. 37



Рисованный шрифт в печатной книге

Появление первых печатных книг внесло определенные особенности в развитие рисованных шрифтов. С одной стороны, тиражирование книг предполагало идентичность всех элементов, особенно врисовываемых от руки инициалов, с другой — требовалось некоторое упрощение рисунка с целью создания наиболее схожих элементов. Развитие процесса книгопечатания способствовало притоку новых наборных шрифтов, для которых, в свою очередь, необходимо было нарисовать все знаки алфавита, прежде чем их гравировать.

В эпоху Возрождения проблемам создания книжного шрифта уделялось большое внимание. Результатами исследований и теоретических суждений становились трактаты, на основе которых и создавалась форма букв. В этой связи следует вспомнить имена прославленных мастеров прошлого — Леонардо да Винчи, Лука Пачиоли, Альбрехт Дюрер, Жофруа Тори и др. (рис. 37).

При построении шрифтов художники стремились приблизиться к античному начертанию как в пропорциях, так и в основных формах. Над созданием теории построения шрифта вместе с ними

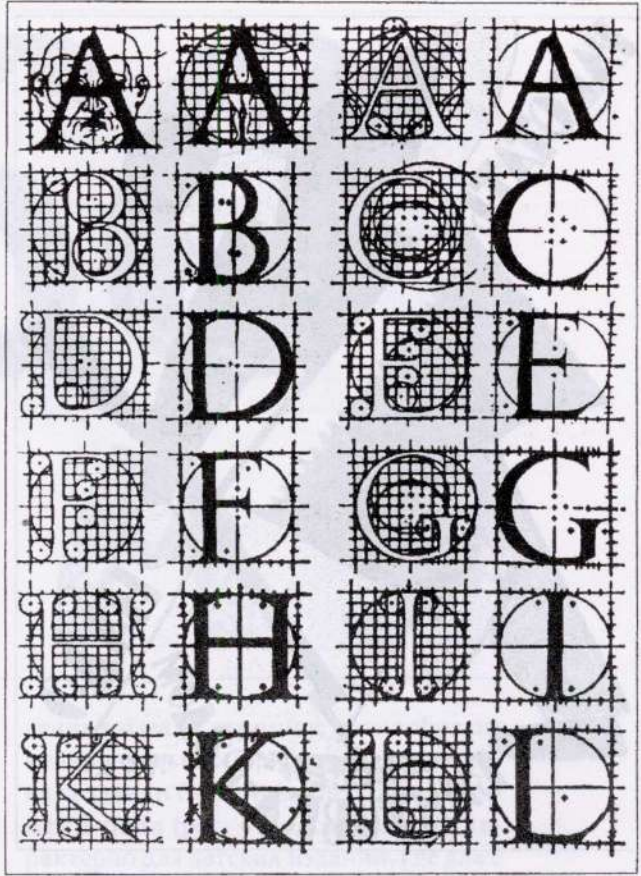
работали ученые, ставившие целью своей работы построение букв шрифта целиком на геометрически-математической основе. Однако окончательно победило творческое начало в искусстве шрифта. Как и прежде, особое внимание уделялось инициалу, но развитие печатной техники и технологии привело к тому, что и его стали печатать. Печатный инициал отличался от врисованного от руки меньшей цветностью, более простым характером рисунка.

Процесс развития рисованных форм шрифта хорошо просматривается на примере развития печатного инициала и декоративных шрифтов. Так, для инициалов XV в. характерно то, что они обычно врисовывались в квадрат и как бы оплетались вьющейся ветвью, фигурками играющих детей, животных и т. п.

В XVI в., особенно во второй половине, основное внимание уделялось орнаментике: буквы зачастую как бы искусно выплетаются из ветвей деревьев, травы; происходит сильная деформация букв, как бы состоящих из различных частей. Даже обычные наборные шрифты в рисованной интерпретации приобрели различные орнаментальные завитки и росчерки.

Для XVII в. были характерны, например, попытки выработки теоретических схем построения шрифта, которые привели к тому, что буква врисовывалась в специальную сетку с мелкими ячейками (рис. 38). Наряду с таким точным математическим расчетом в это же время широко стали применяться оттененные шрифты, нарисованные и выравненные на основе квадратного.

Шрифт же эпохи барокко характеризует сложность конфигурации всех элементов букв, причем декорировались не только прописные, но и строчные буквы.



До конца XVIII в. принципиально- Рис. 38
го различия между книжными, газетными и рекламными шрифтами не было. Вся печатная продукция набиралась и печаталась одними шрифтами. Развитие рисованных шрифтов способствовало промышленному перевороту, требовавший для рекламы товаров особых, специфических шрифтов. В связи с этим в XIX в. в Англии, а затем и в других странах было создано огромное количество всевозможных шрифтов самых разнообразных рисунков.

Рисунок шрифтов для рекламных целей настолько разнообразный, что практически невозможно рассмотреть все варианты. Наиболее характерными были «объемные» буквы, украшенные



Рис. 39



Рис. 40

разнообразным образом, наклонные, лежащие, нарисованные в различном ракурсе и т. д. Орнаментация и деформация распространились на все без исключения элементы букв как главные, так и дополнительные. Засечки и наплывы в буквах приобретали самый невероятный рисунок. В противовес безвкусице и излишествам декора появились шрифты, созданные на классических формах, гротесковые, египетские, применявшиеся не только в качестве акцидентных, но и для набора основного текста. Рисунок декоративных шрифтов стал строже и лаконичнее. Для начала XX в. характерно дальнейшее развитие искусства рисованного шрифта, но оно уже освободилось от излишеств декора, усложнения и ломки формы букв, характерных для шрифтов прошлого столетия.

Современные рисованные шрифты

Современный рисованный шрифт получил свое развитие на основе исторического опыта предшествующих десятилетий. Начинаясь он с предельно упрощенных букв-знаков художников-конструктивистов 20-х годов, когда в шрифтовом искусстве практически исчезли засечки, криволинейные и округлые очертания, когда круги и овалы превратились в квадраты и вся композиция стала очень динамичной (рис. 39). Особое внимание на рисованный шрифт в эти годы оказала техника гравюры на дереве, для которой было характерно стремление к единству шрифтовых и изобразительных элементов (рис. 40).

Начиная с 30-х годов, художники снова обратились к богатому наследию классических шрифтов. В 50—60-е годы наблюдается процесс поиска динамичных свободных форм в рисованном шрифте, для которого в то время была характерна раскованность, даже неко-



Рис. 41

торая небрежность в рисовании. Вместе с тем значительно свободнее стала сама композиция надписи. Большое значение в рисовании шрифтовой композиции играл цвет.

Современный рисованный шрифт отличается прежде всего разнообразием техник и приемов исполнения. Наряду с поиском конструктивности и новой формы, математизирования и других моделей новых знаков заметна тенденция обращения к классическим образцам проверенной временем антиквы. Следует отметить, что любой современный рисованный шрифт имеет отпечаток настоящего времени, когда наряду с традиционными формами шрифтов создаются современные, не свойственные ни одному времени, порой совершенно необычные, а иногда и сложно узнаваемые виды. Причем зачастую они получаются в результате строгих математических расчетов, схем и принципов. Широкие возможности техники воспроизве-

дения вызвали огромное разнообразие индивидуальных шрифтов, основанных на создании буквенных знаков из предметов быта (рис. 41). Особенно это характерно для детских изданий, где даже в шрифте проявляется игровой момент.

Разнообразие современных рисованных шрифтов строится на основе различных способов его создания, сознательного художественного замысла, установки на определенную выразительность стилизованных качеств с учетом техники и технологии воспроизведения в печати.

Из истории развития наборных шрифтов

Изобретатель и создатель книгопечатного производства в Европе, а в конечном счете и во всем мире, Иоганн Гутенберг положил начало возникнове-

prophetā eū habebāt. Et respondēs
ihesus dixit: itē in parabolis eis di-
rens. Simile factum est regnū celorū
homīni regi: q̄ fecit nuptias filio suū.
Et misit suos suos vocare inuitato-
res ad nuptias: et volebāt venire. Atq̄
misit alios seruos dicen-: Dicite inui-
tatis. Ecce prandiū meū parauit: tami-
nū et alalia occisa: et omnia parata:
venite ad nuptias. Illi autē neglexerūt:
et abierūt alius in villā suā: alius ve-
ro ad negotiationē suā. Reliqui uen-
turerūt seruos rursus: et contumelia af-
fectos occiderūt. Rex autem cū audisse:
iratus est: et missis exercitibz suis p̄bi-
dit homicidas illos: et ciuitatē illorū
succendit. Tūc ait seruis suis: Nupti-
e quidē paratē sunt: sed qui inuitati erāt

Рис. 42

A B C D E F G
H I L M N O P
Q V Q u R S T
V X Y Z a b c d
e f g h i k l m n o p q
r s t u x y z ā æ t ē f f
fi ñ ò œ p p q q q
ff st ū r &

Рис. 43

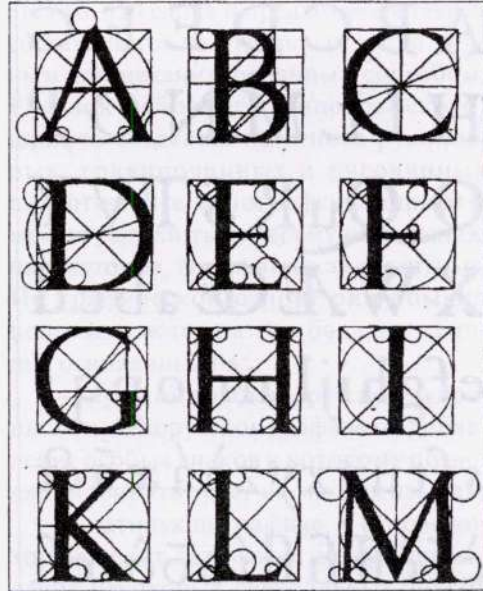
нию и развитию наборных шрифтов. Начертания печатного шрифта были созданы по образцам готического, употреблявшегося в рукописных миссалах. Первая печатная книга Гутенберга — 42-строчная Библия — полностью копировала рукописную книгу того времени (рис. 42). В наборе этой книги было использовано около 240 буквенных знаков. Одним из средств достижения равномерной выключки строк было применение большого числа вариантов одной и той же буквы, а также использование лигатур. Например, буква I во всех вариантах имеет 13 различных размеров.

Изобретение Гутенберга соответствовало насущным потребностям эпохи, о чем свидетельствует дальнейшее развитие типографского дела. К концу XV в. типографии возникали почти в каждом торговом городе. Появился даже тип странствующего печатника.

Распространению книгопечатания способствовало разграбление в 1462 г. Майнца и др., из-за чего многие мастера-печатники покинули города и переехали в другие европейские страны.

Книгопечатное искусство, распространяясь по всей Европе, создало новые виды типографских шрифтов. Однако, несмотря на то, что к концу XV столетия в типографиях было отпечатано около 35 тысяч наименований книг тиражом около 12 млн, шрифты в основном копировали рукописные варианты. Остро стояла проблема создания специального наборного шрифта. И он был создан французским гравером и печатником Николасом Йенсоном, который считается основоположником создания латинского печатного шрифта (рис. 43), построенного на графической основе гуманистического минускула, освобожденного от готических влияний. Шрифт Йенсона стал примером для поз-

A B C D E F G H I L M
 N O P Q V Q u R S T V
 X Y a b c d e f g h i l m n o
 p q r s t u x y à æ as au
 ca ce ci co ct cta cti cto ctu
 cu di è ei eis em fa ff ffe fl
 fo fr fu ga ge gi gna go gu ii
 im in is ll ma me mi mo mu
 na ne ni no nt nu uu ó æ q;
 ri rr si sp ssa ssu st sta ste sti
 ta te ti tte tti tu ũ ua um us



Слева вверх
Рис. 44

Рис. 45 а

же созданных на основе антиквы во всех странах Европы.

Одним из талантливейших печатников, применявших типографские шрифты на антиквенной основе, был ученый Альд Мануций, впервые введший новый типографский шрифт-курсив, разработанный на основе гуманистического курсива резчиком Франческо Гриффо (рис. 44).

В XVI в. появилось множество трактатов по вопросам проектирования шрифта. Среди наиболее значительных работ того времени следует выделить «О божественной пропорции» Луки Пачиоли (1509 г.), сочинение А. Дюрера «Наставление к измерению циркулем и угольником» (1525 г.) и «Цветущий луг» (1529 г.) Жаффруа Тори (рис. 45 а, б). Работа последнего оказала большое влияние на развитие печати во Франции, где в это время работала большая семья типографов и издателей Этьен-

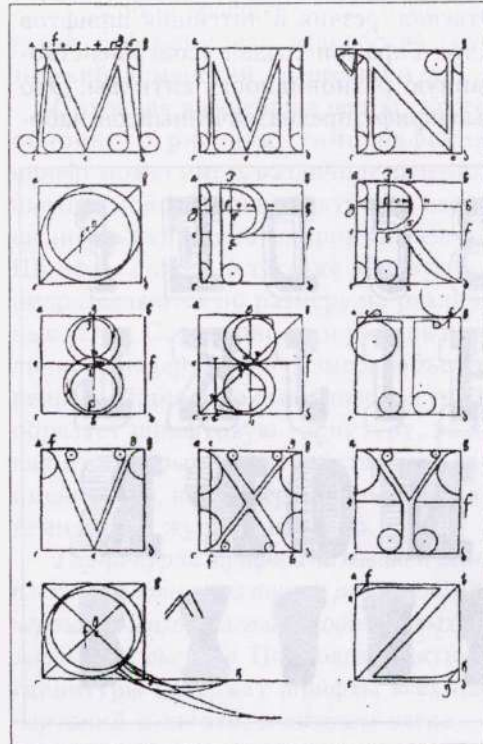


Рис. 45 б

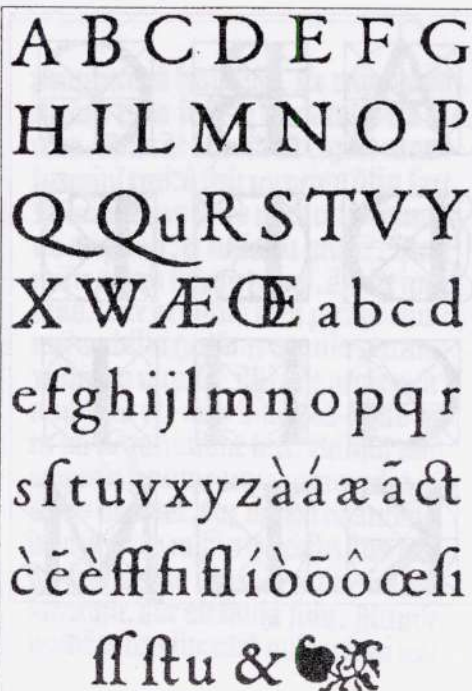
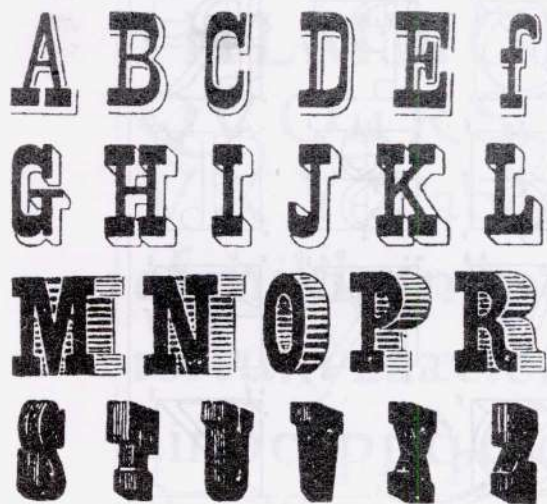


Рис. 46

нов. По поручению печатника Робера Этьенна, резчик и литейщик шрифтов Клод Гарамон создал усовершенствованную разновидность антиквы. Это был шрифт, предназначенный для набо-

Рис. 47



ра древнегреческих текстов, построенный на основе лучших образцов шрифтов Николаса Йенсена и Альда Мануция. В результате получился превосходный *королевский шрифт* (рис. 46). Кроме того, Гарамон разработал и отлил другие шрифты, сыгравшие ведущую роль в европейском книгопечатании XVI в.

К классическим образцам французских шрифтов XVII в. относится шрифт, созданный Филиппом Гранжаном по рисункам аббата Жана Жажона. В Голландии превосходные шрифты были созданы семейством типографов Эльзевиров. В XVIII в. особых успехов добился в Англии гравёр и словолитчик Вильям Кэслон, разработавший рисунки латинских шрифтов, которые применяются и сегодня. Английский печатник Джон Баскервилл создал изящный шрифт нового направления. Он сам отлично писал, рисовал, гравировал и отливал замечательные шрифты прямого и курсивного начертания. В XVIII в. во Франции появились наборные шрифты, которые стали называть *новой антиквой* или *дидотовскими* — по имени Фирмена Дидо, представителя известной фирмы Дидо. Его шрифтам присуща строгость, ясность форм и академическая правильность.

В Италии в XVIII в. работал один из лучших типографов того времени — Джамбатиста Бодони, создавший сотни разнообразных шрифтов.

В конце XVIII — начале XIX в. было создано огромное количество типографских шрифтов самого различного достоинства. В связи с промышленным переворотом в XIX в. сначала в Англии, затем во Франции, Германии, Голландии и др. странах появились шрифты самого различного характера, но самыми оригинальными были *египетские* и *гротесковые* (рис. 47).

Большое количество рекламных шрифтов не гарантировало их высокого качества. Нередко они поражали своей безвкусицей. Широкое внедрение в полиграфию наборных машин в начале XX в. способствовало развитию новых рисунков шрифтов, базирующихся в основном на классических образцах прошлого.

Особенности наборных шрифтов

Художественную целостность наборного шрифта обеспечивает закономерность построения алфавита, которая базируется на следующих основных требованиях:

- строгое постоянство высоты знаков, членений, пропорций;
- постоянный контраст штрихов в знаках;
- аналогичность решения сходных элементов во всех знаках.

На этих закономерностях строится единство всех знаков наборного алфавита, что является основой стилистического единства любого набираемого текста. Наборный шрифт, выйдя из рукописной основы, со временем абстрагировался от своего первоисточника и развивался как самостоятельное явление. Созданный определенным художником, он отчуждался от автора и принадлежал многим художникам, использующим его по своему усмотрению. Принципиальным качеством наборного шрифта является его универсальность и стандартность. Наборная строка выглядит ритмически новой благодаря запрограммированным при проектировании алфавита отношениям между знаками.

Наборный, или типографский, шрифт применяется для набора текста книг, журналов, газет и другой полиграфической продукции. Его особенностью явля-

ется то, что слова и предложения текста составляются из отдельных литер ручным или механизированным способом. Рисунок наборного (типографского) шрифта создается на основе рукописных, гравированных и рисованных шрифтов. Все типографские шрифты можно разделить по своему назначению на текстовые, титульные и акцидентные. По графической основе они обычно подразделяются на три большие группы, основанные на:

— русской графике, русском (украинском, белорусском) алфавите, добавление особых знаков к которому позволяет набирать текст на многих языках;

— латинской графике, в основе которой лежит латинский шрифт; добавление некоторых специальных знаков позволяет выполнять набор на многих иностранных языках (немецком, французском, эстонском, латвийском, литовском);

— особой графике — со специальными графемами знаков (арабский, грузинский, армянский, греческий и др.).

Сохраняя важнейшие черты своего основного рисунка, типографский шрифт может иметь различные начертание (прямой, наклонный, курсив), насыщенность (жирность), ширину и размер. Шрифты одного и того же начертания подразделяются по размеру на различные кегли. Совокупность шрифтов различного начертания и размера, объединенных общностью основного рисунка, образует шрифтовую гарнитуру, каждая из которых имеет собственное наименование, например: школьная, академическая, журнальная и др.

Гарнитурой шрифта называют комплект шрифтов различных размеров, начертаний и плотности, но одинаковых по характеру рисунка. Полнокомплектные гарнитуры содержат шрифты всех начертаний и кеглей, в каждом кегле —

русский и латинский алфавит прописных и строчных букв, а также относящиеся к ним знаки. Определяющим для гарнитуры могут быть один-два признака, например, форма засечек и постоянный контраст штрихов. Изменяя другие, не определяющие гарнитуру признаки, получают иные варианты начертаний шрифтов одной и той же гарнитуры. По начертанию шрифты одной гарнитуры подразделяются на следующие группы по:

— наклону очка — прямые, курсивные и наклонные начертания;

— плотности очка — нормальные, узкие, широкие;

— насыщенности шрифта — светлые, полужирные и жирные.

Обычно основной текст в книгах и журналах набирают шрифтами прямого нормального светлого начертания, а остальные используют для выделений и акцентировки. Каждая гарнитура имеет собственное наименование. В зависимости от назначения, гарнитуры имеют различную укомплектованность, например, шрифт кегль (кг) 14 является обязательным для школьной и литературной гарнитуры, им набираются тексты учебников для начальной школы. Но этот кегль не обязателен для академической гарнитуры, применяемой для набора художественных изданий. Значительно меньше кеглей, чем шрифт прямого начертания, имеет курсив, т. к. он применяется для выделений, им редко набирают сплошной текст.

Возможности и ограничения наборных шрифтов

Искусство типографского набора можно охарактеризовать как умение правильно распределять литеры, устанавливать пробелы, размещать графический материал страницы таким обра-

зом, чтобы облегчить читателю восприятие и понимание текста. Любое построение набора, при котором создается барьер между автором и читателем, следует считать ошибочным. Поэтому книга, предназначенная для чтения, должна быть набрана таким образом, чтобы ее оформление и построение полос не отвлекали и не мешали, а помогали процессу восприятия читаемого.

Наборщик постоянно имеет в своем распоряжении около 125 различных литер, знаков и пробелочных материалов, размещенных в наборной кассе. При ручном наборе литеры набирают на верстаке по ширине колонки. Слова отделяют друг от друга с помощью пробельных материалов. Такой способ набора в качестве основного просуществовал очень долго, начиная с изобретения Гутенберга и до появления строконаборной строкоотливной машины — линотипа (1884 г.).

Технологии ручного и линотипного (или горячего) набора сходны в том, что в них используют буквенные знаки заданного и неизменного размера. Разрядка в словах, расстояния между словами и буквами достигаются с помощью шпаций. Многовековая практика использования металлического набора наглядно продемонстрировала разнообразные варианты и возможности создания полос, титульных листов, акцидентной продукции. Историческая практика использования металлических букв для создания разнообразных композиций свидетельствует о широких возможностях такого набора, однако они не безграничны. Он позволяет сделать только то, что согласуется с определенными правилами. В этом плане можно сказать, что типографский шрифт в сравнении с рисованным и рукописным очень консервативен: нельзя изменить ни высоту, ни ширину, ни другие характеристики

данного шрифта. «Жесткость» шрифта не позволяет применять характер выносных элементов и пропорции букв.

Практика использования шрифта и наборных материалов выработала определенные правила, и малейшее отклонение от них приводит к непоправимому браку наборной формы. Сложившаяся эстетика наборной полосы требует высокого качества всех элементов. Главное требование ко всякому шрифту — точность роста всех печатных знаков. В противном случае, литеры меньше нормального роста не будут пропечатываться, а слишком высокие — сильно вдавливаясь в бумагу. Наиболее часто встречается дефект очка литеры, когда буква на оттиске не держится линии, имеет направленные межбуквенные пробелы или наклонена в ту или иную сторону. Характерные дефекты наборного шрифта — его износ, забоины, вмятины и т. д. Особенно это относится к шрифтам ручного набора, имеющим большой срок службы. Устранение указанных выше недостатков при соблюдении всех правил набора и верстки ведет к созданию гармоничной полосы набора и всего текста в целом.

Фотонаборные шрифты

Новые направления современной полиграфии влияют на процесс проектирования шрифта, а результаты деятельности проектировщиков шрифтов — на современную полиграфию. В настоящее время типографии используют не только шрифты «горячего» набора, но и располагают большим арсеналом фотонаборных, имеющих огромное количество графически разработанных вариантов.

Современная техника набора и печати не только усовершенствовалась, но

и радикально изменилась. Внедрение фотонабора во многом напоминает ситуацию на заре книгопечатания. На этот раз развитие шрифтового искусства отстало от развития техники и поэтому типографии еще не достигли тех возможностей, которыми располагает техник. Искусство шрифта и типография связаны с двумя противоположными областями человеческой деятельности — техникой и искусством. Если прогресс в технической области можно приблизительно предсказать и каким-то образом быть готовым к практическим итогам, то в искусстве этот процесс имеет специфические качества. Художественное творчество благодаря активной роли субъекта не всегда может быть предсказано. Импульсивность развития общества вызывает у творца проявление новых стилей, направлений и тенденций в искусстве.

Сегодняшний переворот в технике набора застал шрифт и типографию в период создания собственного художественного стиля. Шрифт должен функционально соответствовать быстро меняющимся требованиям общества и при этом сохранять специфику художественного образа, будучи не только инструментом, но и зеркалом своего времени. Несмотря на развитие новой техники набора, новых требований к использованию шрифта, художники и полиграфисты не в состоянии сразу отказаться от богатого наследия в области работы со шрифтом и текстом. В искусстве взаимосвязь прошлого и настоящего является фактором, стимулирующим новые творческие концепции.

Внедрение в полиграфические процессы фотонабора по своей значимости является революцией. Это технически совершенный способ, быстрый и экономичный, способный противостоять классическому способу набора. Эта тех-

ника вручила в руки художника такие возможности, которые до сих пор мы не можем полностью использовать.

Выбор шрифта для набора издания

На выбор шрифта для набора влияют содержание, характер, назначение самого издания, технология печати и др. При выборе шрифта основное значение имеет функциональность издания. Кроме того, необходимо заботиться о читабельности, выразительности, цветности шрифта, его текстологической доступности и т. д. Иногда на выбор шрифта оказывают влияние эстетические убеждения, художественные тенденции, творческий метод.

Эстетические взгляды находятся в зависимости от развития искусства и смен художественных стилей, когда отношение к историческому опыту работы с опробованными шрифтами прошлого служит как бы определенной системой. Такие шрифты, созданные большими мастерами и прошедшие проверку временем, выступают в роли эстетических эталонов отдельных стилей, которые они выражают. Стремление к выражению в современных шрифтах художественных черт нашего времени остается актуальной проблемой. Существует небольшой арсенал современных шрифтов, отличающихся определенным творческим решением.

Графическое оформление книги, кроме вида печати, требует выбора и определенного шрифта, от которого зависит совокупность выразительных средств — отношения титульных, текстовых и иллюстративных частей. Поэтому художественный редактор должен ориентироваться не только в тексте произведения и его форматном построении, но и стремиться донести его смысл адекватной формой шрифта.

Содержание и характер литературного текста оказывают решающее воздействие на выбор шрифта. Однако следует помнить, что древний текст, оформленный современно, выглядит как Гамлет в современном костюме. Как бы оригинально и эффективно не было представлено решение издания, оно оборачивается совершенно не допустимой помехой чтению, когда приходится думать больше о декорациях и костюмах, а не о смысле текста. В этом плане работа художественного редактора и художника книги находится на меже искусства, художественного ремесла и техники, областей, которые он должен знать и уметь объединить. Кроме обладания художественными качествами, книжный шрифт должен быть удобочитаемым, не утомлять читателя, одинаково пригодным для тонких и объемных изданий.

Из огромного разнообразия шрифтов конца XIX — начала XX в. остались лишь единицы, которые можно назвать действительно книжными. Это происходит прежде всего потому, что шрифт — это не декорация и не головоломка. Его основная функция — быстрая и четкая удобочитаемость и ясность. Всем этим требованиям он и должен отвечать, ибо то, что можно позволить в наборе титульного листа, не выдержит набор сплошного текста. Выбор шрифта для набора книги, а особенно различной рекламной продукции, меняется в зависимости от конкретных целей. Он основывается на определенных осмысленных или подсознательных предпочтениях. Однако на практике зачастую руководствуются сугубо деловыми факторами, в частности наличием в той или иной гарнитуре требуемых кеглей, что не столь важно при наборе негативной рекламы, где выбор шрифта определяет характер издания, типографские возможности и вкус художника.

Наиболее распространенный вариант выбора шрифта для набора книг — принцип соответствия времени создания произведения и наличия наиболее популярных шрифтов. Выбор по стилю почти всегда соответствует образной интерпретации текста произведения. В практике книгоиздания существует богатый опыт выпуска серийных изданий, где каждая книга набрана шрифтом, соответствующим времени ее написания. Возможен ассоциативный принцип создания шрифтовой композиции, когда, например, наклонный шрифт ассоциируется с движением, трафаретный — с надписью на тарной упаковке, рисунок шрифта вызывает представление о

национальной принадлежности. В титульных элементах шрифтовой информации некоторые буквы иногда принимают на себя функции чисто изобразительные, нередко имитируют, напоминают или изображают какой-либо предмет, образно и по смыслу усиливают всю композицию.

Из современного арсенала типографских шрифтов можно выделить те, которые характеризуются как декоративные, традиционные, национальные, нейтральные, модные и т. д. Главное — правильный подбор и умение оригинально, конструктивно использовать имеющийся потенциал типографий.

Глава 2 Понятия и термины в шрифте

Письмо и шрифт

Передача информации от человека к человеку происходит с помощью двух основных способов — письма и речи. Устная информация — недолговечна, записанная же закрепляется в графической форме определенными знаками.

Несмотря на то, что творцами большинства типов современных шрифтов считаются отдельные талантливые художники или коллективы проектировщиков, не следует забывать, что в разработке их первоосновы принимало участие все человечество. Графические формы письма создавались в течение многих столетий вместе с общественными формациями, научными революциями, развитием языка, орудий и средств письма.

Необходимость в фиксировании информации вызвала к жизни графические знаки, возникшие в большинстве своем из изображений предметов реального мира, со временем утративших сходство и сохранившихся как условные графические изображения звуков.

Изменению формы знаков в значительной мере способствуют различные орудия письма. Если сравнить каламус, стилус и другие инструменты, то их внешнее устройство, материалы, из ко-

торых они изготовлены, а также особенности работы создают специфические различия графики оставляемых ими знаков. С другой стороны, важную роль играют материалы, на которых делается запись (глина, папирус, пергамент, бумага).

Большое внимание оказывает на характер букв темп письма. Появление наклона, нечеткость знаков, различия в графике одинаковых букв характерны для быстрого письма. Спокойное, напротив, характеризуется четкостью, строгостью начертания всех элементов знаков. Понятие «письмо» не совпадает с понятием «шрифт».

Письмо — записывание, обыкновенное писание, фиксация определенной информации с помощью графических знаков, обозначающих определенный звук. Письмо, применяемое в повседневной жизни, предполагает определенное постоянство формы букв. Под письмом подразумевается знаковая система фиксации речи, позволяющая с помощью графических элементов передавать речевую информацию, сохранять и передавать ее на расстоянии. Собственно письмо возникло в раннеклассовом обществе в связи с развитием хозяйственной жизни. На более ранних этапах развития человеческого общества существовали рису-

ночные формы письма (пиктография), различные бирки, зарубки, вампумы, кипу и т. п.

Существует четыре основных типа письма — идеографический, словесно-слоговой, силлабический и буквенно-звуковой (алфавитный). В идеографическом каждый знак или элемент может обозначать любое слово в любой грамматической форме. Например, рисунок ноги может обозначать *ходить, идти, нога, стоять, приносить* и т. д.

Словесно-слоговой тип характеризуется тем, что в нем письменные знаки обозначают слоги. Такое письмо характерно для некоторых народов Индии, Японии, Кореи.

Силлабическое распространено широко в Индии и Юго-Восточной Азии. В этой системе письма каждый знак передает только какую-либо последовательность звуков, а не слово.

В алфавитных системах письма отдельный знак (буква) передает, как правило, один звук. Родоначальником всех алфавитных систем было древнесемитское (финикийское) письмо.

Количество знаков того или иного алфавита зависит от специфики языка. Каждая система письма имеет свои графические формы, т. е. шрифты.

Шрифт — высший этап развития письма, когда писание становится искусством, когда буквы можно рассматривать не только как графические знаки звуков, но и как знаки, эстетически оформленные, несущие в себе отпечаток эпохи, стиля, характера шрифтовика.

В форме буквы, как и во всякой художественной, должны отражаться также мысли, стремления, вкус, переживания пишущего.

Между письмом и шрифтом существует такая же связь, как между разговорной речью и художественным чтением.

С письменными сообщениями мы встречаемся в повседневной жизни настолько часто, что мимолетное чтение стало для нас обычным. Останавливает наше внимание только надпись, содержащая непривычный для нашего глаза рисунок знаков.

Шрифт мы видим в различных изданиях — книге, брошюре, газете, журнале, афише, плакате, рекламных или т. н. акцидентных формах — каталоги и буклеты, проспекты и листовки, объявления и поздравления, конверты и бланки, формуляры и визитные карточки, программы и меню, почтовые марки и открытки, облигации, деньги и т. д. Вместе с тем искусство шрифта — широкая, поистине необъятная сфера художественного творчества.

Многоплановость использования породила огромное количество самых разнообразных шрифтов. Можно выделить среди них рукописные, рисованные, гравированные и наборные. В свою очередь, каждый из этих видов имеет огромное количество подвидов. Так, в понятие «латинские рукописные шрифты» входят более 30 различных видов. Наборные шрифты бывают ручного и машинного набора, линотипные и фотонаборные.

Наборные шрифты, за исключением шрифтов наборно-пишущих и фотонаборных машин, называют *типографскими*. В соответствии с назначением они подразделяются для набора текстов — *текстовые*, для набора обложек и титульных листов — *титульные* и для набора малых типографских форм — *акцидентные*. В настоящее время продолжают создаваться все новые и новые рисунки шрифтов.

Знание основных закономерностей функционирования и развития шрифта, овладение теоретическими знаниями в

синтезе с практическими навыками обеспечивают возможность серьезной творческой работы. Теоретические знания необходимы художнику, работающему в книге, для правильного использования того или иного вида шрифта в определенном печатном издании. Важную роль здесь играют не только вопросы построения и компоновки, но и исторического развития.

Изучение истории шрифта, свободное владение техникой письма и рисования шрифта необходимы художнику книги для точного воспроизведения исторических стилей и художественно-творческого осмысления современных конкретных шрифтовых задач. Проблема практического овладения шрифтовой графикой — одна из сложных в деле обучения искусству шрифта.

Следует учитывать, что шрифт играет важнейшую роль почти в каждом печатном издании, будь то книга, газета, плакат или открытка.

В промышленном обществе шрифт, выполняя практические требования, имеет особые задачи. Он наводнит улицы, площади и уголки городов, обращается к людям на всем их пути; несет информацию человеку не только со страниц книг, газет, брошюр, журналов, но и с телезаставок, экранов кинотеатров, сопровождает нас в общественной и личной жизни. Различные рисунки шрифта днем и светящиеся буквы ночью стали неотъемлемой частью нашей жизни.

К шрифту предъявляется ряд требований. Кроме утилитарной, он должен выполнять функции выразителя своего времени и традиций современного искусства. Несмотря на усиленный прогресс новой техники набора, художники, овладевая новыми приемами и способами создания знаков шрифта, не могут отказаться от богатого опыта и мастерства предыдущих эпох, с которых и

началось их творчество. Связь прошлого и современного особенно сильно проявляется в искусстве шрифта.

В зависимости от развития искусства находятся эстетические взгляды и изменения художественного мышления в отношении к историческому наследию, которое является совокупностью рисунков шрифтов стилевых эпох прошлого и творческими находками отдельных шрифтовиков.

Классические шрифты являются прекрасным примером отражения в рисунке знаков характерных черт эпохи. Этим можно объяснить ориентировку многих современных наборных шрифтов на выверенные классические образцы.

Эстетически оформленное издание кроме определенного способа печати требует и выбора такого шрифта, с которым связывается совокупность выразительных свойств, определяющих характер построения всех шрифтовых элементов книги. Современному состоянию издательского дела необходимы новые шрифты для прогрессивного фотонаборного способа, приспособленные для быстрого и удобного чтения.

Современная техника значительно усовершенствовалась, радикально изменила методы набора и печати. Требования фотонабора подчеркивают ту ситуацию, при которой возможности шрифтового искусства пока не могут в полной мере отвечать современным техническим.

Маяскульный и минускульный шрифты

Исторически сложились два типа шрифта — маяскульный и минускульный. Для *маяскульного* характерна почти одинаковая высота всех знаков алфавита. Название его произошло от лат.

majusculus — несколько больший. Все буквы этого шрифта имеют характер прописных букв, располагаются они между двумя условными параллельными линиями.

Маюскульные шрифты характерны для ранних ступеней развития. К ним относятся греческий, капитальный квадратный, капитальный рустический и унциальный шрифты. Писались они крупными буквами, междустрочное расстояние равнялось корпусу буквы. На странице шрифтовая часть воспринимается четкими крупными рядами знаков. В кириллическом письме маюскульным является шрифт *устав*. Несмотря на то, что термин «маюскульный» привычнее употреблять по отношению к историческим образцам, в настоящее время существуют современные шрифты, к которым он тоже подходит, — в основном рукописные или рисованные, состоящие из одних прописных букв.

Можно утверждать, что на возникновение и развитие *минускульного шрифта* повлияло несколько причин, в первую очередь — изменение социальных условий жизни людей. Развитие ремесел, торговли, деловых отношений требовало скорости записывания и счета. От быстроты писания многие элементы маюскулов видоизменялись (длиннее, короче, наклоннее, прямее и т. д.), некоторые буквы приобрели черты, выделяющие их в строке, и они стали служить акцентами, т. е. легко замечались глазом, что делало чтение более быстрым, т. е. при чтении равновеликих букв глаз скользил от буквы к букве, а здесь он перемещался скачками, отмечая оригинальные буквы.

Вторая причина возникновения минускульного письма — стремление как можно больше написать текста на определенном формате писчего материала, что было связано со сложностью изготовления папируса и пергамента и их

стоимостью. Следует заметить, что с I по V в. использовался так называемый *рустический шрифт* — упрощенное крестьянское письмо, которое по сравнению с капитальным квадратным и унциальным имело очень узкие буквы, что позволяло поместить на странице значительно больше текста. Возможно, что узкие буквы рустики стали результатом писания каламом по папирусу, имевшему рельефно выраженное направление волокон, а потому создававшему условия для писания узкого, вытянутого вверх шрифта. Текста при этом помещалось больше, но характер букв оставался маюскульным.

Возникновение минускульного характера шрифта, возможно, является проявлением эстетизации письма, когда на него стали смотреть не только как на средство передачи информации, но и носителя определенных художественных и эстетических качеств. Возникает понятие красивого и некрасивого шрифта.

Следующая, не менее важная причина — совершенствование орудий писания и техники письма. Умение писать более мелкие буквы при сохранении их читабельности стало достижением времени и той среды, в которой возникают и совершенствуются первые минускульные шрифты.

В конце IV в. под влиянием римского курсива и тех факторов, которые мы отметили выше, в унциале появились новые формы некоторых букв: М — m, N — n. Многие из них стали иметь дополнительные штрихи и иногда соединялись, верхние и нижние их элементы удлинились, очко стали писать мельче. Выносные элементы, попадая в междустрочное расстояние, привели к переходу от двухлинейной системы письма к четырехлинейной.

Римский полуунциал — это первый минускульный шрифт, в котором четко оформились верхние и нижние вынос-

ные элементы, что значительно улучшило его удобочитаемость. Он стал переходным шрифтом от капитальных (прописных) к строчным буквам.

Распространение римского полууниала в раннесредневековой Европе послужило развитию ряда местных шрифтов минускульного типа.

Формирование характера строчных букв минускульных шрифтов завершилось в каролингском минускуле. В славянской письменности представителями шрифтов минускульного типа являются полуустав и скоропись, в которых полностью сформировался принципиальный рисунок строчных букв.

Прописные и строчные буквы

Если в рукописной и первопечатной книгах для выделения начала главы, абзаца или предложения можно было использовать инициал или буквицу (причем любого размера), то в современных изданиях для этого обычно используют прописную букву. Современный наборный шрифт состоит из прописного и строчного начертания знаков алфавита.

Отличие строчного алфавита букв от прописного заключается в размере. Однако при современном уровне техники набора можно увеличить размер строчных букв до размера прописных. Однако, несмотря на то, что они одного размера, буквы строчного начертания выглядят более живо. Набор, состоящий из прописных букв, читать очень утомительно, т. к. он не имеет ярко выраженного характера букв, монотонный. Такой набор применяется там, где слов обычно немного — на титульных листах, обложках, переплетах. Согласно исследовательским данным текст из строчных букв читается на 10% быстрее набранного сплошным прописным

шрифтом. Кроме того, многие строчные буквы резко отличаются своим рисунком от прописных, например б, е, ё, р, у, ф, рисунок которых не совпадает с прописными.

При увеличении строчных букв до размеров прописных, мы заметили ряд отличий в плоскости, характере некоторых деталей их рисунка. Так, в одной гарнитуре, в одном начертании шрифта значительна разница в рисунках различных кеглей. Увеличив кг 6 до размера кг 12, мы наглядно в этом убедились. Эти отличия обусловлены, с одной стороны, техникой и технологией изготовления и печатания шрифта, а с другой — особенностями восприятия и удобочитаемости различных кеглей.

В последние годы наблюдается свободное смешивание строчных и прописных букв при оформлении обложки, переплета и других элементов книги. Техника фотонабора или фотомонтажа позволяет сделать композицию из разно-размерных букв за сравнительно короткое время. На первый план выдвигаются чисто рекламные, оформительские задачи. Наблюдается и такое явление, когда текстовое сообщение или название издания набираются только строчными буквами без начальной прописной или только прописными буквами.

Правила красивого набора предполагают использование прописного и строчного начертания шрифта одной гарнитур и жирности. Однако существуют интересные опыты использования для этой цели прописных и строчных букв различных кеглей и гарнитур.

Элементы буквы

Каждая буква состоит из определенных элементов. Различные нескольких из них создают разные буквенные знаки. В рисунке букв почти всегда можно

найти вертикальные, горизонтальные, наклонные штрихи, дуги, окружности и другие элементы. Их комбинация создает форму буквы, поэтому любой рисунок буквы (написанный или нарисованный) можно условно отнести к той или иной форме, т. к. скелет обладает устойчивой формой, характерной для данной буквы. Например, говоря о прописной букве А, можно сказать, что ее форма стремится к треугольнику. Различное дополнительное «убранство» (засечки, наплывы, орнаментальные украшения) этой формы изменяет внешний характер, но оставляет неизменным принцип ее изображения, который и обеспечивает узнавание. Каждый элемент, входящий в рисунок буквы, имеет свое определенное название. В теории искусства шрифта сложились определенные термины и понятия, правильное понимание которых помогает разобраться в особенностях построения и создания буквенных знаков и надписей.

Чередование штрихов в буквах

До изобретения книгопечатания основным орудием письма было перо. В зависимости от нажима и направления его движения штрихи получались тонкими или широкими. До нашего времени в буквах сохранилось такое их положение, при котором все вертикальные и наклонные (идущие слева направо вниз) — широкие. Исключением являются начертания некоторых штрихов букв М и Ж. Исторически сложившиеся чередования широких и тонких штрихов в буквах нельзя считать неизменными, в авторских художественных шрифтах допустимы отклонения.

В установившейся форме букв различаются штрихи, дуги и окружности, которые, соединяясь между собой, занимают определенное положение и выпол-

няют различные функции. По положению, которое занимают эти части буквы в пространстве, можно выделить *вертикальные, горизонтальные и наклонные, прямые штрихи*. Функции их различны: они бывают основными и второстепенными (соединительными, дополнительными).

Основными называют те штрихи, благодаря которым выявляется архитектура буквы, ее конструкция. В зависимости от характера буквы основные штрихи могут быть вертикальными, горизонтальными, наклонными или округлыми. В большинстве случаев — это вертикальные широкие. Однако существует множество различных рисунков букв, где основные штрихи имеют и другую форму. Можно выделить несколько наиболее распространенных вариантов рисунка основного штриха. В данном случае мы говорим лишь о форме штриха, не обращая внимания на возможность декорирования этой формы различными фактурами или цветом. Следует отметить, что фактурное решение штрихов букв способно привести определенные оптические иллюзии, благодаря чему физически ровный штрих может оптически казаться искаженным.

Обычно основные вертикальные и наклонные штрихи широкие, горизонтальный — пишется обычно тонко, если это не противоречит особенностям всего шрифта. Например, рустика характеризуется тем, что все горизонтальные штрихи широкие. Горизонтальные штрихи относятся к дополнительным и совпадают с линией письма. Обычно они оканчиваются свободно, как в буквах Е, Г, Т, или ограничиваются основными штрихами, как в буквах А и Н.

Наклонные штрихи относятся к дополнительным штрихам. Они встречаются в буквах И, М, Ж и латинских Z, N.

Соединительными в букве называются штрихи, соединяющие основные штрихи. Различают горизонтальные соединительные штрихи в буквах А, Д, Н, П, Ц, Щ, Ш, Ю и наклонные соединительные штрихи в буквах И, М, Ж.

Соединительные штрихи обычно сходны по своему характеру с основными. По расположению они могут быть горизонтальными и наклонными.

Дуги и окружности мы наблюдаем в буквах О, С, Р, В, Б, Ю, Я, З, Э, Ф, Ё, Ы, Ь. Образ округлых форм букв и расположение наплывов определяются характером буквы О. Наплывы в буквах с округлыми элементами занимают различное положение и отличаются по характеру и наиболее активно воспринимаются в буквах С, О, Э, Ф. Они определяются в основном характером шрифта и зависят от угла пера. Наплывы в Б, В, Р, Ё, Ы согласовываются в начертании и расположении с наплывами округлых букв. Изменение размера наплывов изменяет устойчивость букв, их динамику. Наплывы могут иметь различную форму трансформации. При их увеличении внутрибуквенный просвет становится меньше.

На характер буквы оказывает влияние не только размер и форма наплыва, но и его местоположение. Смещение наплыва вверх или вниз придает округлой букве динамичность. Такое смещение может нарушить устойчивость буквы, придать эффект ее движения вправо или влево (рис. 48).

Выносные элементы (верхние и нижние) букв шрифта играют боль-

шую роль в ритмической организации слова и строки, дают возможность быстро узнавать буквы и служат как бы опорными пунктами при движении глаза по строке. В латинских шрифтах решающую роль в удобочитаемости слов играют верхние выносные элементы букв, в русском — нижние. Это объясняется тем, что в русском строчном шрифте прямого начертания верхние выносные элементы имеются в двух буквах (б, ф), а нижние — в шести (р, у, ф, д, ц, щ). В курсивных шрифтах выносные элементы могут иметь буквы д и в (Д, в), причем д бывает как с верхним, так и с нижним.

В последнее время многие художники шрифта стали увеличивать количество выносных элементов для уменьшения монотонности строки. Так, болгарские художники Б. Ангелушев, В. Иончев и др. в новых наборных шрифтах прибавили к строчным буквам к, в, ж и ю верхние выносные элементы, к з — нижний. Это способствует лучшему узнаванию букв, облегчает чтение.

Длина выносных элементов, характер окончаний обусловлены исторически сложившимися принципами письма. В каждом конкретном случае изменяется их величина. Так, впервые появившись в унциале, выносные элементы достигли своего завершения в каролингском минускуле и занимали по размеру высоту корпуса буквы, что повлияло на картину письма. С засильем готики величина выносных элементов резко сократилась.

В современном письме характер выносных элементов зависит от назначения шрифта, характера надписи, темперамента художника и тех задач, которые он перед собой ставит.

Внутрибуквенный просвет — это пространство между основными штрихами буквы. Внутрибуквенный просвет у разных шрифтов неодинаков. Так, в

Рис. 48



готической «текстуре» он равен толщине основного штриха. При небольшом внутрибуквенном просвете и нормальной толщине штрихов шрифт выглядит узким, вытянутым по вертикали. При увеличении внутрибуквенного просвета буквы воспринимаются более широкими и округлыми. Размер внутрибуквенного просвета влияет на светлость шрифта.

Оптическое поле буквы особенно наглядно проявляется в надписи. В слове буквы отделяются друг от друга межбуквенным пробелом, но если мы попытаемся расставить их механически на равном расстоянии друг от друга, то обязательно будет казаться, что в слове или надписи они расставлены неправильно. Каждая буква практически вписывается в простую геометрическую форму — прямоугольник, треугольник, круг, квадрат, и во избежание кажущихся разрывов в некоторых случаях требуется сближать их. Кроме того, в большинстве шрифтов буквы состоят из элементов различной насыщенности, поэтому некоторые воспринимаются как плотные, другие — более легкие.

В слове и надписи конфигурация пробелов и их размеры возникают естественно, в зависимости от начертания соседних букв. Но не все образующееся между буквами пространство принадлежит межбуквенному пробелу, часть — оптическому полю буквы. Размер оптического поля буквы можно определить только визуально, при этом художник в процессе расстановки знаков полностью полагается на свой опыт и верный глаз.

Межбуквенный просвет необходим для того, чтобы отделить каждый знак. При типографском наборе межбуквенный просвет уменьшить нельзя, т. к. он получается на основании заданных размеров литер, а увеличивается путем вставки между литерами про-

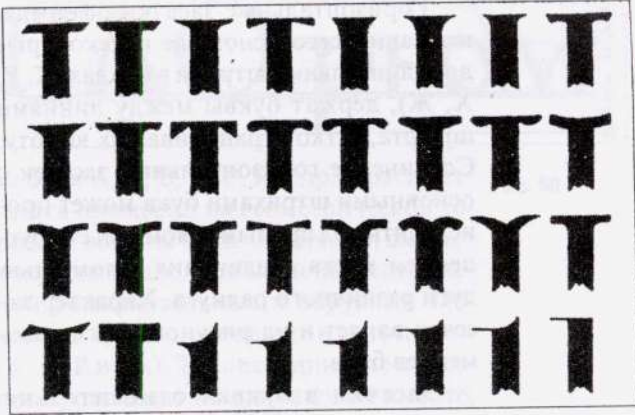


Рис. 49

белого материала. В рисованных и рукописных шрифтах межбуквенный просвет выбирается в зависимости от характера шрифта и надписи. Ориентируясь на вид шрифта, особенности исторически сложившихся правил его написания, шрифтовик визуально выбирает межбуквенный просвет, не нарушая общей картины письма.

На выбор межбуквенного просвета очень влияет характер знаков, стоящих в слове рядом друг с другом. Если соблюдать геометрически равные расстояния между всеми буквами, то при написании в слове Г, Л, Т, Ь, Р и др. мы заметим, что они или будут далеко отступать друг от друга или, наоборот, сливаться. Поэтому следует большое внимание уделять оптическому полю буквы.

Засечки — один из признаков, определяющих тот или иной шрифт. Они придают основным и дополнительным штрихам завершенную форму и выполняют декоративную функцию. В буквах шрифта применяются горизонтальные и вертикальные засечки, имеющие различную форму соединения с основными и дополнительными штрихами. Рисунок может быть различным по конфигурации линий, образующих форму засечек (рис. 49).

Горизонтальные засечки оформляют чаще всего основные и некоторые дополнительные штрихи в буквах (К, У, Х, Ж), держат буквы между линиями шрифта, четко ограничивая их высоту. Соединение горизонтальных засечек с основными штрихами букв может происходить под прямым углом или с округлением места соединения с помощью дуги различного радиуса. Характер засечек влияет и на рисунок других элементов букв.

Засечки в буквах относительно основного штриха бывают двусторонние и односторонние. Двусторонние могут быть симметричными или асимметричными, выступать на одинаковом расстоянии по обе стороны штриха или на различном. Асимметричные засечки придают буквам большую динамичность и декоративность. Односторонние засечки располагаются только с одной стороны основного штриха буквы, обычно с внешней (если имеется несколько основных штрихов — Ш, Н, П, И и др.). Расположение их в Г, Р с внешней стороны нежелательно, т. к. создается впечатление неустойчивости буквы. Применение односторонней засечки в букве Т не дает положительных результатов. Возможно одновременное использование одно- и двусторонних засечек в Щ, Ш, Ж. В ряде букв (Б, Г, Е, З, С, Т, Ь, Э) применяются т. н. вертикальные засечки, которые могут выступать за линию строки, быть двусторонними, иметь различную длину.

Характер рисунка вертикальных засечек согласовывается с рисунком и длиной горизонтальных. При наличии в буквах нескольких засечек (Е, Ш) необходимо согласовывать их рисунок и направление.

Характер засечек букв шрифта оказывает влияние на восприятие текста. Засечки ограничивают штрихи букв и

тем самым способствуют повышению графической четкости знаков. Даже слабо намеченные засечки улучшают очертание букв. Шрифт, написанный без засечек, типа рубленого, воспринимается очень трудно. Ярко выраженные засечки, например в брусковых шрифтах, мешают восприятию: сливаются в прямые линии и мешают глазу охватывать контур каждой буквы.

Диакретические знаки являются элементами некоторых букв как в латинском, так и славянском алфавитах. Служат они для более точного прочтения сходных букв. Например, й отличается от и наличием диакретического знака, благодаря которому мы различаем эти звуки. В русском языке его имеет и буква «ё». В латинском алфавите диакретические знаки играют большую роль.

Характер и форма диакретических знаков должны согласовываться с характером других элементов букв, что, в свою очередь, обусловлено техникой и орудием письма.

Кроме засечек, придающих законченность и ограничивающих основные и некоторые дополнительные штрихи, в рисунке букв имеются и т. н. концевые элементы — почковидные, каплевидные, пламевидные и др. Для букв З, К, Л, М, С, У, К, Щ, Э, Я характерны концевые элементы, напоминающие своим рисунком точку или каплю. Сама их форма согласована с общим характером всех элементов букв, например, точка больше подходит к рисунку букв с ярко выраженным контрастом штрихов. Каплевидный элемент характерен для шрифтов с умеренной контрастностью штрихов. Однако встречается огромное количество точко- и каплевидных элементов, возникающих как промежуточная форма в зависимости от характера шрифта. В практике шриф-

тового искусства имеется и такая форма концевого элемента, как усеченный или срезанный каплевидный элемент. В буквах К, Ж, Я, Е, Э, реже в А, Д, З, И, Л, М, Ц, Щ встречается т. н. пламевидный элемент, напоминающий своим рисунком язык пламени. Форма его меняется в зависимости от месторасположения в букве, насыщенности и пропорций шрифта. Иногда пламевидный элемент заканчивается точкой или каплей. Широко используется он в шрифтах курсивного типа.

Элементы надписи

Все знаки и буквы надписи должны располагаться в определенном ограниченном пространстве. При написании заглавных букв надпись располагается обычно между двумя параллельными линиями (рис. 50).

В данном случае различают верхнюю (1) и нижнюю (2) линии шрифта. Различия в рисунке, а особенно оптические иллюзии в шрифте, требуют физического увеличения высоты некоторых букв для того, чтобы надпись лучше выглядела. Обычно увеличивают высоту округлых (С, О, Ф) и островерхих (А, Л) букв. Увеличение знаков делают до ограничительной компенсационной линии (3) как верхней, так и нижней, от этого округлые и островерхние буквы оптически выглядят по высоте равными другим.

При написании текста заглавными и строчными буквами вводится линия, ограничивающая высоту корпуса строчных букв (4), для ограничения верхних и нижних выносных элементов вводят верхнюю (5) и нижнюю (6) линии строки.

Важную роль в построении рисованного и рукописного шрифтов имеет средняя линия шрифта, которая образуется благодаря наличию в стро-



Рис. 50

ке букв А, Б, В, У, Р, Я и др. и располагается примерно на геометрической середине высоты букв. Оптически она образуется благодаря наличию соединений дополнительных и округлых элементов букв с основными штрихами (К, В, Р и др.). Такое соединение не всегда происходит на одинаковой высоте, поэтому средняя линия не происходит через все буквы на одном уровне. В одних буквах в зависимости от характера шрифта она может проходить несколько ниже геометрической середины (А, Р, У, Я) или несколько выше (Б, В, Е, Х и др.). Написание букв с целью яркого выражения средней линии приводит к монотонности шрифта, потере эстетических качеств многих букв.

Средняя линия играла большую роль в древнем греческом шрифте, где буквы выравнивались не между двумя параллельными прямыми, а по средней линии. Местонахождение и привязка элементов букв к средней линии должны определяться шрифтовиком.

Расстояние между словами в текстовом наборе называется *аппрош*. В рукописных шрифтах расстояние между словами выбирается шрифтовиком визуально. Нормальным считается пространство между словами, в которое можно вписать строчную букву *н* или *и*. При передаче или имитации исторического характера шрифта следует учитывать особенности того или иного шрифта. Например, в греческом и римском капитальном, а также в старославянских слова и предложения писались слитно, без интервалов. В готическом расстояние между словами делалось маленьким, что диктовалось общей карти-

ной этого шрифта. Принятый средний размер аппроша — полукруглая шпация данного шрифта. Нормально выглядит аппрош, если он не менее $1/4$ и не более $3/4$ круглой (кегельной) шпации. При увеличении кегля незначительное повышение междусловного расстояния воспринимается нормально. Увеличивать пробелы между словами следует в первую очередь после точки, вопросительного и восклицательного знаков в конце предложений, перед прописными буквами, после двоеточия и точки с запятой, перед началом и после окончаний выделений.

Иногда для того, чтобы выровнять выключку строк в полосе набора, прибегают к равномерному увеличению аппрошей между всеми словами строки. При наборе текста вразрядку пробелы между словами повышают на ширину пробела в разрядке. Уменьшать пробелы можно после точки как знака сокращения. Нельзя уменьшать пробелы перед и после тире, в отбивках математических знаков, между математическим сокращением и символом, в абзацных отступах. Следует следить за тем, чтобы аппроши в смежных строках не располагались один над другим по вертикали или по наклонной линии, т. е. образуются «коридоры» и «лестницы».

Кроме того, при наборе текста следует стремиться к равномерным, но не более указанных выше размеров, аппрошам по всей длине строки, чтобы избежать «дырчатости» набора.

При написании текста следует так располагать слова, чтобы междусловные расстояния верхней и нижней строки не совпадали и не образовывали «коридоры» или «лестницы», мешающие чтению и портящие внешний вид полосы набора. В рукописном шрифте этого можно избежать, заполняя нужное место концевыми штрихами букв или применяя декоративные росчерки.

Междустрочное расстояние в каждом шрифте формируется индивидуально. С зарождением письменности оно выбиралось в зависимости от характера шрифта, но почти во всех маюскульных равнялось высоте буквы.

С появлением минускульных шрифтов, для которых были характерны верхние и нижние выносные элементы, междустрочное расстояние резко увеличивается, например, для готического было характерно такое, которое равнялось половине высоты буквы.

В типографском наборе междустрочное расстояние получается благодаря верхним и нижним заплеикам на литере. Расстояние между строчками типографского набора называют *интерлиньяж*. Его можно увеличивать за счет применения шпонов — пробельного материала, что часто делается при наборе основного текста малыми кеглями шрифтов.

Все вышесказанное относится только к простому сплошному тексту. Что же касается междустрочного расстояния в композиции надписи, то тут исходным моментом должен быть текст, его смысловое содержание и грамматический строй.

Принципы построения книжного шрифта

Книжные шрифты по принципу построения можно разделить на две типичные группы — антиквенную и медиевальную. Для антиквенной характерно построение букв в прямоугольнике, который является основой для большинства букв, за исключением широких (Ш, Ю, Щ, Ы, Ж). Буквы с округлыми начертаниями (О, С, В и др.) имеют овальную форму. При медиевальном принципе основой служит квадрат, и буквы имеют различную ширину (В уже Н, И, П).

Округлые буквы вписываются в квадрат и строятся циркулем. Внешнее очертание буквы О является окружностью. Наплывы в ней могут занимать различное положение по отношению к горизонтальной оси. Смещение наплывов в этой букве отражается на округлых частях других букв (Б, В, Р и др.), т. к. в пределах шрифта одного начертания должен осуществляться единый принцип построения.

Шрифты, построенные по антиквенной схеме, называют од н о ш и р и н н ы м и, а медиевальные — р а з н о ш и р и н н ы м и. Малейшее нарушение конструктивного принципа непременно сказывается на графике шрифта отрицательно. И наоборот, шрифт, выполненный в едином стиле, производит целостное, приятное впечатление. Обычно отправными формами при построении шрифта являются буквы Н и О, на основании которых можно построить весь алфавит. Буква Н определяет ширину и высоту букв, толщину основных и дополнительных штрихов. Характером буквы О определяются образ округлых форм букв и расположение наплывов (вертикальное или наклонное).

Многие художники прошлого (Пацолли, Дюрер, Тори и др.) стремились установить математические закономерности и композиционные схемы построения шрифтов. Это в определенной степени облегчало построение шрифтов, но при одних и тех же размерах можно было получить различный рисунок букв. Для того чтобы получить красивый шрифт, необходимо понимать и соблюдать закономерности построения и образования рисунка букв.

Пропорции букв шрифта

Среди большого разнообразия рисунков букв различных шрифтов легко заметить преобладание такого постро-

ения, при котором высота букв больше их ширины. Буквы чаще вписываются в прямоугольник, чем в квадрат. Использование квадрата для построения букв условно, т. к. большинство их имеет отношение ширины к высоте, приближающееся к прямоугольнику. Если построить все буквы в прямоугольниках с одинаковым отношением сторон, то чаще всего это приводит к однообразию рисунка букв.

Равенство всех букв по ширине противоречит их исторически сложившимся формам. Поэтому в любой гарнитуре имеются узкие (В, Е, Г), нормальные (Н, И, П) и более широкие (Ж, Ш, М, Ц) буквы. Возможно, такое предпочтение прямоугольника связано не только с эстетическими взглядами, но и с физиологическими особенностями зрения человека. Кроме того, на пропорциях прямоугольника построено многое, окружающее нас, да и сам формат книги. Книги квадратного формата очень редки.

Однако не при всех пропорциях сторон прямоугольника шрифт, построенный на его основе, выглядит красиво и гармонично. Если, например, взять отношение ширины к высоте 1:3, то получится очень узкий шрифт. С увеличением ширины он будет приближаться сначала к нормальному, а после достижения равенства сторон буквы (при сохранении толщины основного штриха) — к очень широкому, производить впечатление придавленности.

Пропорциональность в шрифте зависит не только от отношения ширины к высоте, но и ширины основного штриха к внутрибуквенному просвету и ширине самой буквы. Искусство шрифта — это, в первую очередь, искусство пропорций, от правильного нахождения которых зависит его характер. Вопросы пропорций занимались, занимаются и будут заниматься художники, создавая все новые, более гармоничные шрифты.

Устойчивость и равновесие наблюдается у букв, в построении которых преобладает симметрия, — А, Д, Ж, Л, М, Н, О, Т, Ф, Х, Ш. Но в зависимости от рисунка элементов симметричные буквы могут терять устойчивость, например, Х может потерять устойчивость, если один из элементов сделать насыщенным, а другой очень тонким. Устойчивость и равновесие наблюдаются и в асимметричных буквах. Так, рисунок дополнительных штрихов может существенно влиять на устойчивость и равновесие букв Б, К, Г, И, Я; в Н, К, У, Я устойчивость зависит от местоположения точки соединения основного штриха с дополнительными. Равновесие и устойчивость букв в известной степени определяют местоположение средней линии шрифта, а в округлых буквах — ось симметрии и характер наплывов. Равновесие и устойчивость многих букв находятся в их взаимодействии с соседними в строке. Так, некоторые буквы (У, Л, И, Г, С и др.), извлеченные из строки, могут казаться недостаточно устойчивыми.

Статика и динамика в различных буквах проявляются не одинаково. Симметричные буквы кажутся более статичными. Однако изменение положения соединительных штрихов в буквах Н, И, М, округлых наплывов в О, Ф могут нарушить их статику и придать им определенное иллюзорное движение вверх или вниз, влево или вправо. Более динамичными кажутся симметричные буквы А и Л, т. к. имеют ярко выраженное направление вверх от основания. Динамичность букв в большой степени зависит от формы элементов, их составляющих. Асимметричные буквы более динамичны и подразделяются на имеющие движение вправо и влево. На динамичность буквы большое влияние оказыва-

ют характер и направление засечек. Так, статичная буква Т может получить значительную динамичность, если засечки на горизонтальном штрихе сделать не вертикальными, а с наклоном вправо или влево.

В типографских наклонных, курсивных и рукописных шрифтах буквы теряют симметричность и вследствие этого становятся более динамичными.

Ритм в шрифте проявляется в построении отдельных букв, слов, строк и даже страниц. Говоря о ритме, мы подразумеваем понятие, связанное прежде всего с движением. Равномерное чередование, повторение одинаковых элементов в движении (например, в танце) или в статичном положении (в архитектуре, шрифте) образуют определенный ритм. Геометрическая и оптическая пропорциональность букв и отдельных элементов способствует ритмическому построению шрифта.

Ритмическую организацию шрифтов можно проследить на исторических примерах. Готический, имеющий название «текстура», характеризуется преобладанием вертикальных штрихов. В данном случае ритм в шрифте строится по очень простой схеме — приведением всех букв к одинаковым вертикалям. Примером простого ритма в шрифте служат образцы старославянских шрифтов (устав, полуустав) и особенно вязи.

Изменяя пропорции букв, художник может придавать шрифту разнообразную ритмическую направленность — ощущение условного движения, внутренней динамики, которое вызвано чередованием повторяющихся элементов букв. Так, в шрифтах эпохи Возрождения разработан сложный ритм построения. У букв с классическими пропорциями он относительно спокойный из-за устойчивости и равновесия всех эле-

ментов, хотя ритм широких и сверхшироких букв направлен по горизонтали, а узких — по вертикали. Каждая буква, сохраняя общий принцип построения всего алфавита, приобретает индивидуальное выражение.

Ритм современного русского шрифта существенно отличается от ритма антиквы, т. к. в нем преобладает вертикаль и менее выражены округлые элементы. Ритмические сочетания отдельных элементов букв оказывают прямое воздействие на ритм всего предложения и надписи. Ритм надписи может быть спокойным и беспокойным, статичным и динамичным, направленным в ту или иную сторону. Большими возможностями в этом смысле обладают курсивные и наклонные шрифты.

Овладение ритмом позволяет влиять на процесс чтения. Благодаря правильному ритмическому построению можно делать его медленным или быстрым, плавным или скачкообразным. Особенность ритмического построения заключается и в том, что ритм не только помогает чтению, но и создает определенный зрительный облик слова, сохраняющийся в нашей памяти.

Удобочитаемость шрифта

К шрифтам предъявляется комплекс требований производственного, технического, художественного, экономического и гигиенического характера. Одно из важнейших требований — удобочитаемость.

Под *удобочитаемостью* понимают качество восприятия знаков и слов при чтении связного текста. Удобочитаемость шрифта существенно влияет на успешное восприятие текста, предупреждает утомление при чтении. Она тесно связана с узнаваемостью букв, с

условиями чтения. От нее зависят также морфология слов, их содержание и связь фраз между собой. Восприятие единиц письменной речи осуществляется на основе отражения наиболее общих признаков ее зрительно-пространственной организации — графических особенностей начертания, пространственного положения и количества элементов воспринимаемой структуры.

Оценку определенной гарнитуры производят с учетом экономичности, пропорциональности, контрастности, гармоничности и т. д. Единственным, точно фиксируемым и поддающимся учету измерителем удобочитаемости служит скорость чтения. Обстоятельные эксперименты и исследования шрифтов с точки зрения эффективности восприятия текста позволяют сделать вывод, что графические особенности буквы более заметно влияют на скорость и точность восприятия, чем иные характерные гарнитурные особенности шрифтов. Удобочитаемость шрифта в значительной степени зависит не только от характера рисунка букв, но и от размеров шрифта, назначения издания, а также целого ряда условий, связанных со спецификой его шрифтового оформления.

Характер контура букв, контрастность штрихов, шрифта и фона, характер засечек, пропорции сторон, плотность и размер шрифта — вот далеко не полный перечень основных факторов, влияющих на удобочитаемость.

Контур букв в зависимости от графических особенностей гарнитуры шрифта может быть округлым или прямолинейным. Установлено, что буквы, имеющие округлый контур, воспринимаются лучше, т. к. активнее отделяются друг от друга и от фона.

С увеличением контраста штрихов удобочитаемость повышается. Но в случае сильного контраста, когда со-

единительные штрихи становятся очень тонкими, удобочитаемость снижается. Малоконтрастные шрифты хорошо воспринимаются только при чтении коротких строк или отдельных слов.

Контрастность шрифта и фона бумаги, как уже было отмечено, также называется на удобочитаемости. Так, шрифт, отпечатанный на очень белой бумаге черной краской, вызывает быстрое утомление глаз при чтении длинного текста. Возможно печатание текста различным цветом, однако наиболее применяемым остается все же черный — наиболее контрастный по отношению к белому листу страницы. При печати текста на цветной (тонированной) бумаге удобочитаемость шрифта понизится, если контрастность между цветом бумаги и текста будет слабая. Приятное впечатление производит текст, напечатанный на бумаге голубовато-зеленого оттенка. Цвет фона подбирают по контрастности шрифта, его рисунку, размеру, плотности набора и т. д.

От характера засечек букв шрифта в значительной степени зависит восприятие текста, поскольку они ограничивают штрихи букв и этим способствуют повышению графической четкости знаков. Даже слабо намеченные засечки улучшают очертания букв. Шрифты без засечек, типа рубленых, кажутся монотонными и утомляют глаза. Ярко выраженные засечки, например, в брусковых шрифтах, также мешают восприятию букв — сливаются в прямые линии и мешают глазу охватить контур каждой буквы.

Пропорции сторон шрифта — это такое отношение ширины буквы к ее высоте, при которой высота незначительно преобладает над шириной и создает условия для наиболее легкого восприятия текста. Если ширина букв больше высоты, то шрифт приобретает растянутый характер, штрихи находятся

далеко друг от друга (при светлом начертании).

Удобочитаемость такого шрифта можно повысить, изменив его плотность. Увеличение плотности букв за счет ширины основных штрихов делает их более выразительными при условии, что найден гармоничный внутрибуквенный просвет.

Размер шрифта при одинаковых условиях чтения и одинаковом рисунке букв гарнитуры — самый важный фактор, влияющий на удобочитаемость.

Кроме удобочитаемости, выбор шрифта того или иного типа издания зависит и от художественных требований к шрифту, от характера чтения, производственно-технических условий, экономичности и т. д. При выборе гарнитуры в зависимости от особенностей данной книги те или иные факторы учитываются в первую очередь. Так, при выборе шрифтов для учебников начальной школы основное требование — обеспечение удобочитаемости.

Для многих видов изданий выбор шрифтов в основном нормирован в специальных документах. Важное место занимает вопрос возможности сочетания различных гарнитур шрифтов в одном и том же издании. Необходимость применения в одной книге нескольких гарнитур в ряде случаев вызвана стремлением усилить звучание заголовков, выделить особые места текста.

Оптические иллюзии в шрифте

При исполнении шрифта художник должен знать и учитывать, что в определенных условиях различные элементы могут выглядеть одинаковыми, и наоборот. Причина такого явления заложена в оптических особенностях глаз человека и его психики.

Видимое качество оригинала, несоответствующее действительности, называют *оптической иллюзией*. При работе над рисунком букв шрифта следует помнить, что из-за оптических иллюзий правильно построенное изображение может казаться неверным. В некоторых случаях художник должен намеренно искажать изображение буквы, чтобы добиться оптически равной высоты всех знаков. Например, А, О, С, имеющие остроконечные и овальные формы, кажутся ниже других. Это происходит потому, что буква А касается верхней линии шрифта только в одной точке, в то время как Н, И, П и др. — всей своей шириной. Для того, чтобы буква А выглядела одного роста с другими, нужно немного вынести ее вершину над линией шрифта, а для выравнивания в строке круглых букв (о, е) — за пределы верхней линии шрифта.

Оптические иллюзии сказываются и в таких похожих по составу штрихов буквах, как Н и И. Если сделать в узком начертании этих букв одинаковый внутрибуквенный просвет, то И будет казаться несколько уже Н. Происходит это из-за различного положения и длины соединительного штриха: в букве И он расположен по диагонали и поэтому занимает больше внутрибуквенного пространства; уменьшение количества белого пространства между штрихами делает И оптически уже Н, хотя геометрически их внутрибуквенные просветы равны. Чтобы в строке буква И казалась одинаковой по ширине с Н, несколько увеличивают ее внутрибуквенный просвет.

Вертикальная линия кажется тоньше горизонтальной той же толщины. Это необходимо учитывать при построении

шрифтов типа гротеск. Если сделать все штрихи такого шрифта одинаковыми по ширине, то горизонтальные штрихи будут казаться несколько шире вертикальных и весь шрифт производит впечатление тяжелого. Поэтому горизонтальные штрихи делают уже вертикальных.

С оптическими иллюзиями связано также влияние *иррадиации* — кажущееся изменение площади цветового пятна, окруженного фоном, отличающимся от него по светлости. Например, черный круг на белом фоне кажется меньше, чем белый круг такого же диаметра на черном. Это явление хорошо наблюдается в выворотных шрифтах.

Необходимо учитывать явление иррадиации при выполнении шрифтовых надписей, когда одна их часть сделана черным по белому, а другая — белым по черному.

Оптические иллюзии проявляются не только в размерных измерениях (шире, уже, выше, ниже), но и в объемных. В зависимости от контура рисунка буквы, насыщенности штрихов, фона, на котором она написана, можно видеть ее объемной или плоской, лежащей на плоскости листа, а также лежащей за или перед плоскостью листа бумаги. Объемными выглядят малоконтрастные шрифты, имеющие закругленные засечки, и воспринимаются они лежащими на плоскости бумаги. Контрастные шрифты выглядят менее объемными и кажутся несколько углубленными в бумагу.

Работая над шрифтовой композицией, следует обращать внимание на то, чтобы строки одной композиции не казались лежащими в различных оптических плоскостях.

Глава 3 Шрифт в оформлении изданий

Шрифт в книге

С тех времен как шрифт стал восприниматься не только в качестве способа передачи мысли, но и эстетически, его можно рассматривать как средство художественного оформления написанного или напечатанного. В рукописных книгах и грамотах декор зачастую выполнялся теми же инструментами, что и шрифт. Качество шрифта определяло ценность книги, например, в Древнем Риме.

История развития латинской, да и славянской письменности, основывается на постоянном совершенствовании техники и эстетики рукописных шрифтов. Сохранилось большое количество исторических примеров оформления книг с помощью одних только шрифтовых средств. Правда, уже в ранней рукописной книге используются различные виды шрифтов для выделений и акцентировок. Значительно обогащает страницу введение таких шрифтовых элементов, как инициалы. Их форма и цветность были разнообразны и часто переходили в орнамент, в любом случае сохраняя шрифтовое начало.

Для рукописной книги любого периода, оформленной (точнее, выполненной) каким-либо шрифтом, характерна

своя эстетика, выходящая из специфических качеств самого шрифта. В этом случае шрифт выполняет две функции, которые полностью зависят от пишущего: с одной стороны, передача информации, а с другой — делать это красиво.

Даже первые печатные книги вначале имитировали красоту и эстетику рукописной книги. Наборный шрифт благодаря определенным хитростям наборщика выполнял в них функцию рукописного шрифта. Например, при внимательном рассмотрении текста страниц изданий Гутенберга виден плотный и в то же время равномерный набор. Пробелы между словами обычно равны ширине буквы J. Для наборного шрифта это удивительно. Секрет такого эффекта состоит в том, что для набора текста Гутенберг использовал буквы различной ширины. В его наборных кассах было, например, четыре строчных «а» различной ширины, три разношироких «с» и т. д. При выключке строк он использовал буквы различной ширины, а не увеличивал пробел между словами.

Роль шрифта в печатной книге не менее важна: текст (шрифт) не только читается, но и созерцается. Поэтому несмотря на использование других элементов оформления, значение шрифта в

любом печатном издании — одно из ведущих. Каждый наборный шрифт имеет определенный рисунок, который выражает идеалы создавшего его времени, несет определенный художественный образ каждой буквы и набора в целом.

Выбирая шрифт, художник ориентируется на одно из его качеств — выразительность, благодаря которой шрифт помогает раскрыть содержание книги. При этом учитываются все элементы, помещенные в книгу с целью создания ее образа. Рисунок шрифта, согласованный с орнаментальными украшениями, иллюстрациями и наборными элементами, позволяет лучше раскрыть эпоху или характер произведения.

Разнообразие типографских шрифтов по начертанию, кеглю, насыщенности позволяет варьировать шрифтовым оформлением различных изданий. При внимательном подборе шрифта можно добиться значительного соответствия его стилю, эпохе, эстетическим идеалам литературного произведения.

В своей работе по оформлению изданий художник может акцентировать наиболее существенные слова и фразы, выделить ассоциативно-смысловые элементы в выбранном шрифте. С этой позиции можно говорить о выразительном, легком или тяжелом, динамичном или спокойном шрифтах. С их помощью художник может выявить некоторые особенности оформления книги, ее обобщенной характеристики.

Шрифтовое оформление элементов книги

Каждый элемент оформления играет различную роль в книжном ансамбле. Необходимо добиваться того, чтобы читатель, листая книгу, мог понять со-

подчиненность отдельных элементов, чтобы они помогали ему воспринять задуманную автором структуру произведения. Художник добивается такого взаимоотношения частей книги различными графическими средствами. Мы же рассмотрим примеры оформления различных элементов только с помощью шрифта — рукописного, рисованного наборного или смешанных его видов.

Важным качеством шрифта, избранного для оформления элементов книги, является выразительность, которая по-является как результат осмысления, критической оценки художником литературного произведения и подбора необходимого рисунка шрифта. Выбрав определенный по характеру шрифт, он не всегда сможет хорошо оформить все элементы издания, т. к. каждый из них имеет свое значение, согласно сложившейся практике оформления. Например, по своей значимости титульный лист главнее всех остальных титульных элементов.

Значимость элементов оформления книги выделяется различными средствами — композиционными, цветовыми, а также с помощью размера шрифта и других элементов. Однако изменения в размере, цвете и композиции одного и того же шрифта названия книги не всегда дают желаемый результат, поэтому художник иногда прибегает к приему варьирования, изменяя жирности, наклон, рисунок некоторых букв.

Переход в книге от одного элемента к другому требует четких, логически оправданных приемов, с помощью которых достигается индивидуальное отличие и в то же время визуальное единство оформления всех элементов.

Практика шрифтового оформления изданий выделяет несколько приемов согласования шрифтов при оформлении различных элементов книги. Самый рас-

пространенный из них — повторение с частичным изменением пропорций букв, их наклона, жирности или просто с изменением размера шрифта. Возможно получение определенного оформительского эффекта путем введения дополнительного цвета. Зачастую такой прием продиктован технологией изготовления книги материалами, используемыми для конкретного издания.

Для книг, имеющих сложную систему рубрикаций, используют прием развития рисунка шрифта при переходе от одного элемента к другому. Например, для оформления переплета используют прямое начертание шрифта, для титула — наклонное, а для шумцтитолов — курсивное. Развитие рисунка может происходить и за счет декорирования шрифта.

Самый сложный прием — использование для шрифтового оформления изданий различных по рисунку шрифтов. В таких случаях необходимо в одной композиции объединить несколько различных шрифтов и в то же время сохранить индивидуальную выразительность каждого элемента в целом. Важная роль при этом принадлежит соблюдению определенного композиционного принципа и однообразия в приемах компоновки на протяжении всей книги и во всех элементах.

Основное внимание при оформлении внешнего покрытия уделяется первой сторонке переплетной крышки, или обложке: она должна привлекать внимание читателя, давать определенные сведения о теме издания. Информационные элементы книги (название, фамилия автора и др.) располагаются на сторонке и корешке переплетной крышки, или на обложке.

Четвертая сторонка переплета, или обложки, не несет информационной и рекламной нагрузки, но всегда подчинена единому стилю оформления. Для

создания оригинального оформления переплета или обложки художник может использовать разнообразный ассортимент шрифтовых, орнаментальных, декоративных и других средств оформления, с учетом назначения и вида издания.

Исторически сложилось так, что обложки долгое время были более красивыми, чем переплетные крышки. На это особое влияние оказывал материал, из которого их изготавливали. В большинстве своем переплеты печатной книги обтягивались лидеринном, колленкором или другим материалом. Нанести изображение или текстовую информацию на переплет можно было только с помощью тиснения краской или без нее. Ограниченность такой возможности привела к тому, что переплет традиционно нес небольшую информационную нагрузку. Характерная особенность оформления переплетов и обложек в наши дни — широкое использование цвета, позволяющее получать большой художественный эффект. Современные виды печати позволяют делать многокрасочную печать и на тканевых переплетах.

Суперобложка выполняет не только защитную функцию, но и рекламную. При ее оформлении можно использовать все ее составные части — два клапана, две сторонки и корешок. Она может быть бумажная, тканевая или целлофановая. В зависимости от ее материала выбираются способ печати и вид изображения. Прозрачная целлофановая суперобложка обычно не имеет изображения, т. к. через нее хорошо просматривается оформление переплета или обложки, но определенная текстовая информация или изображение все-таки может быть помещена на ней.

Относительно использования суперобложки в современных изданиях идут постоянные споры. Одни предлагают

упразднить суперобложку, а затраты, идущие на ее изготовление, направить на создание более художественных переплетов. Другие доказывают, что суперобложка крайне необходима для выполнения рекламной функции, которую из-за технологии изготовления и скромности оформления не несет переплет. Практика показывает, что при рекламном оформлении суперобложки переплетная крышка выполняется значительно скромнее. Являясь внешним элементом, суперобложка дает заповедь всему оформлению книги и всех ее элементов.

Форзац — как бы ступенька между внешним и внутренним оформлением — представляет собой лист плотной бумаги сфальцованный в один сгиб и приклеенный одной половиной к переплетной крышке, другой — к блоку издания. В книге два форзаца: один — в начале, другой — в конце. Чаще всего форзац — просто белый. Но на нем могут помещаться и различные графические элементы — рисунок, шрифт, орнамент и др., связанные с содержанием книги, а также тексты, таблицы, одноцветные или многоцветные тематические или декоративно-орнаментальные изображения (рис. 51).

Своеобразные форзацы создаются не только для художественной литературы, но и для различных специальных изданий, детских, научно-популярных, учебных, агитационных.

Титульный лист — обычно первая страница издания, на которой помещаются основные библиографические данные книги — фамилия автора или наименование издающей организации, названия издания и издательства, место и год издания. На титульном листе могут быть помещены фамилия редактора, переводчика, номер тома, название жанра издания, название и номер серии и т. д.

Различают титулы одинарные и на развороте. **Одинарный титул** —



Рис. 51

н ы й л и с т занимает только одну страницу первой тетради издания. **Титулы** на развороте занимают 2-ю и 3-ю страницы издания. Существуют два вида таких титулов — **распашной** и **разворотный**. **Распашной** — такой титульный лист, когда часть элементов находится на второй, а часть на третьей странице издания. **Разворотный** титул — вторая страница издания (контртитул), по композиции и по составу элементов полностью повторяет третью (собственно титул). **Распашной** титул применяется в основном в многотомных изданиях и в переводных.

Оформление титульного листа сводится к такому решению композиции, при котором он отвечал бы общему смысловому и пространственному строю издания. Композиционная связь титула с обложкой или переплетом обычно ярко проявляется в расположении элементов, характере шрифта. Для более тесной связи титула с внутренним оформлением все элементы его композиции строят в пределах установленно-го для книги формата полосы набора.

Титульный лист, как элемент книги, появился в XV в., до этого его заменяла последняя страница книги, на которой помещались сведения об авторе и обстоя-

Рис. 52



тельствах создания книги. В сокращенном варианте те же сведения имелись на первой странице книги. Оформлялись эти страницы по сформировавшимся

в те времена принципам, последняя страница книги оформлялась чаще всего в виде «колофона», начальная же чаще всего содержала в себе заставку и стро-

ки текстового сообщения, скомпонованные без особой смысловой ориентации (рис. 52).

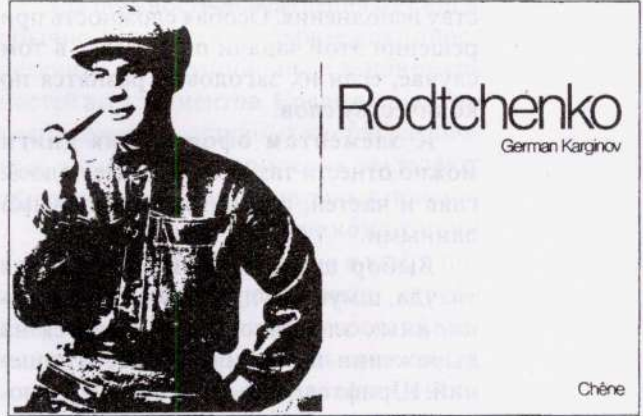
Титульный лист вначале полностью ориентировался на композицию начальной или концевой полосы, в XV—XVI вв. обычно содержит текст (чаще всего в виде равнобедренного треугольника, опрокинутого вершиной вниз) и заставку, иногда раскрашенную от руки. Гравюры и тексты, помещенные на титульном листе, делали его похожим на обложку.

Первая европейская печатная книга не имела издательского переплета и, вероятно, поэтому для титульного листа был характерен момент рекламности. Привычная для нас форма титульного листа была выработана в эпоху Возрождения и ни один из последующих стилей не нарушил этой схемы.

Оформление титульных листов с XVI в. характеризуется большой изобразительностью. Истоки этого можно отыскать в архитектурном творчестве и декоре форм. О подлинном мастерстве типографов свидетельствует большое разнообразие видов построения и набора титульных листов.

Интерпретация титульного листа требует прежде всего индивидуального подхода. Основные условия при его подборе — ясность, отразимость, простота и изящество. Кроме шрифтовых средств при оформлении титула с успехом можно использовать орнаменты, линейки, рамки, тематические рисунки.

Применение тех или иных дополнительных средств оформления титула зависит от темы и вида издания, от замысла и цели художника. Иногда надпись размещается на всем титульном развороте, иногда одну его часть занимает шрифт (обычно третью страницу издания), а другую — изображение (портрет автора или иллюстрация, раскрывающая содержание книги). Такой рисунок, по-



мещаемый на одном развороте с титулом, называется *фронтисписом* (рис. 53).

При наличии в книге титульного разворота первая страница книги остается свободной. Страница издания, отделяющая форзац от титульного разворота, называется авантитолом. Для художественного оформления эту страницу используют редко, но на ней могут помещаться издательская марка, эпиграф, посвящение, название или подзаголовки произведения, место и год издания, наименование издательства. Авантитул применяется в изданиях улучшенного типа, подчеркивает торжественность.

Шм у ц т и т у л (добавочный титул) служит для членения издания на части или главы. Предваряя отдельную часть или главу, шмуцтитул несет на себе название (номер) этой части или главы. Он занимает одну или несколько страниц издания и является самой крупной рубрикой в книге после титульного листа. При оформлении шмуцтитула возможно применение цвета, орнаментальных или сюжетных изображений. Кроме разделительной функции он выполняет и содержательно-смысловую.

При наличии в книге нескольких шмуцтитолов следует стремиться к их композиционному и шрифтовому един-

Рис. 53

ству исполнения. Особая сложность при решении этой задачи появляется в том случае, если их заголовки разнятся по количеству слов.

К элементам оформления книги можно отнести также начальные полосы глав и частей, страницы с выходными данными.

Выбор шрифтов для оформления титула, шмуцтитула и других рубрикационных элементов основывается на выражении их логических соотношений. Шрифтовое оформление титульного листа по сравнению с переплетом носит иной характер. Для его набора применяются шрифты более светлых и меньших кеглей. Титульный лист не выполняет такой рекламной функции, как переплет, кроме того, он как бы является переходным звеном между переплетом и основным текстом. Количество текста на титуле больше, чем на переплете, чем и обусловлен размер его шрифтов. В зависимости от титульного листа строится шрифтовое оформление остальных элементов рубрикации книги.

Для оформления титульного листа используют два принципа — подобия и контраста относительно других элементов издания. Принцип *п о д о б и я* может проявляться как в единстве гарнитуры, насыщенности, начертания, так и в композиционном построении и применении других оформительских приемов (цвет, линейки). Принцип *к о н т р а с т а* основан на противопоставлении титульного листа и остальных элементов рубрикации книги. Титульный лист должен быть построен так, чтобы своим обликом резко отличался от остальных элементов и тем самым подчеркивал свое особое значение в книге. Достигается это как композиционными, так и шрифтовыми средствами оформления.

Большое внимание при оформлении титульного листа и рубрик книги необ-

ходимо уделять вопросу выбора шрифта. Шрифтовое оформление титула может быть решено различными способами. Для набора рубрикационных элементов могут применяться шрифты одной или нескольких гарнитур. Применение шрифта одной гарнитуры придает элементам книги больше единства. В этом случае для различных по значимости элементов применяются шрифты разного размера. Применяя шрифты разного начертания и размера одной и той же гарнитуры (широкие, узкие, светлые, полужирные, жирные, прямые и курсивные), можно значительно повысить выразительность элементов, выделить их смысловое значение. Одногарнитурность, плавные переходы от мелких шрифтов к крупным способствуют созданию спокойной, уравновешенной композиции титульного листа, особенно при симметричном построении.

Принцип одногарнитурности набора когда-то считался самым правильным, но сейчас не является обязательным и единственным. В современной практике оформления титульных листов с успехом применяют как одногарнитурный, так и многогарнитурный способы. В зависимости от типа издания, вида литературы используется тот или другой способ оформления титульного листа. Например, одногарнитурный набор с успехом применяют в политической, научной, учебной, справочной литературе, где требуется строгое и ясное построение титульного листа. При наборе титула предпочтение отдается прописным шрифтам светлого начертания, но некоторые элементы могут набираться и строчными вариантами. Полужирные и жирные шрифты применяются очень редко и только тогда, когда весь титул набирается ими. Жирным или полужирным шрифтом можно иногда набирать название или фамилию автора.

Не исключено применение различных приемов выделений — курсив, рядка, подчеркивание — в зависимости от содержания титула и стиля оформления всей книги. Принцип разногарнитурного набора получил широкое распространение в детской и художественной литературе, где иногда возникает необходимость сделать титульный лист более выразительным. При смешивании шрифтов придерживаются схожести их рисунка. Шрифты, имеющие общие черты при наборе, смотрятся на странице хорошо, не портят стиль оформления. Например, отлично сочетаются на странице издания обыкновенная гарнитура с древней или брусковой, литературная — с заголовочной газетной, академическая — с бажановской, школьная — с брусковой. Конкретных советов по оформлению системы рубрикации в книге не дает ни один учебник, ни одна инструкция, где можно найти только рекомендации, основанные на давно сложившемся опыте. В каждом конкретном случае при разработке системы и способа оформления рубрикации в книге необходимо исходить из свойств издания, его назначения и цели.

Композиционные закономерности в шрифтовом оформлении элементов книжного организма

В зависимости от структуры книга может содержать большое количество различных элементов, а не ограничиваться только переплетом и титулом. Объектами художественного оформления в изданиях улучшенного, или подарочного, типа могут быть футляр, суперобложка, переплет, форзац, авантитул, титульный лист (разворотный или распашной), шмуцтитулы, начальные и концевые строки и др.

Для цельности впечатления от книги обычно стремятся к сохранению определенных композиционных закономерностей всех элементов. Среди вариантов расположения составных частей различных элементов оформления выделяют три основных композиционных приема.

Симметричное решение композиции всех элементов оформления в книге позволяет сделать ее устойчивой,стройной, причем независимо от состава элементов, например, титульного листа или обложки. Что же касается чисто шрифтового оформления, то выполнение этой задачи возможно не только путем геометрического выравнивания по оси симметрии всех строк, но и таким заполнением графическими элементами надписи, когда она воспринимается оптически симметрической (рис. 54).

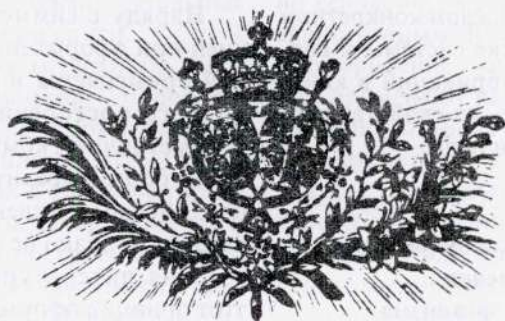
При этом большую роль играет стремление не только выразить ось симметрии, но и создать высокохудожественную композицию книжного элемента.

Наряду с симметричной композицией при оформлении элементов изданий применяется и принцип асимметричного построения. Использование асимметричной композиции позволяет найти более выразительное и динамичное, образное решение всех элементов издания. Однако не для каждого произведения литературы может подойти этот принцип оформления. Если все элементы на странице издания включаются в один край полосы набора по одной вертикальной линии, то такое построение называется **ф л а г о в ы м**. Возможно построение всех составных частей оформляемого элемента с использованием нескольких вертикалей для отдельных групп. Композиция оформляемого элемента может выполняться и без обязательной привязки к определенным осям и свободно располагаться на развороте или странице.

Рис. 54

FABLES
DE
LA FONTAINE.
TOME SECOND.

IMPRIMÉ PAR ORDRE DU ROI
POUR L'ÉDUCATION
DE MONSEIGNEUR LE DAUPHIN.



A PARIS,
DE L'IMPRIMERIE DE DIDOT L'AÎNÉ.
M. DCC. LXXXVII.

Рис. 55



Рис. 56

Никто не обманет
необязанного!

В здании
человеческого
гостя
дружба возды-
мает стены,
102

а любовь
образует
купол

Всякая
вещь
есть
форма
проявления
108

Беспредельного
разнообразия



Выбор композиционного принципа оформления зависит от ряда причин, но в любом случае большое внимание следует уделять правильному смысловому значению строк надписи, выделяя главное и подчиняя ему второстепенное.

При компоновке строк по избранной схеме большую помощь может оказать прорисовка их по внешнему обрису, конфигурация которого чаще стремится к простым геометрическим формам (круг, овал, прямоугольник, ромб и др.). Необходимо обращать на это внимание в многострочных композициях. При сложном обрису и нецелостном восприятии текстовой информации используют рамку или цветную плашку, которые объединяют всю подпись, сделав ее внешнюю форму простой.

В симметричной или асимметричной композициях с помощью только шрифтовых форм можно добиться ярко выраженной динамики надписи. От направленности отдельных частей оформляемого

элемента вся конфигурация на листе может получить общую устремленность в каком-либо направлении (рис. 55). Это выраженное движение всей композиции элемента можно использовать для передачи характеристики содержания книги.

В сложноструктурных изданиях научно-популярного типа художники сознательно разрабатывают визуальный ряд элементов оформления с таким расчетом, чтобы читатель зримо мог выделить движение в книге от элемента к элементу. Иногда с этой целью во все элементы оформления вводится какой-то персонаж, который как бы «ведет» читателя через всю книгу. Для создания ощущения движения используется прием нарастания (или убывания) размера, интенсивности цвета, движущегося модуля, повторение в развитии какого-то элемента.

В шрифтовом оформлении элементов изданий важную роль играет композиционное размещение строк надписи

Рис. 57



Рис. 58

на странице. В зависимости от их количества, смысловой акцентировки, местонахождения зрительного центра самой надписи все оформление книжного элемента может обладать или не обладать композиционной законченностью.

Если в композиции используются какие-то декоративные оформительские элементы, то недостаточно цельную и уравновешенную шрифтовую часть с их помощью можно умело закомпоновать и тем самым исправить зрительное впечатление. В чисто шрифтовых композициях для уравновешивания и завершенности надписи следует использовать росчерки, органично связанные с характером шрифта (рис. 56).

Пространственное решение шрифтовых форм

Работая над шрифтовой композицией книжного элемента, художник стремится к такому ее решению, при котором все шрифтовые формы способствовали бы наилучшему смысловому и зрительному восприятию. В книжной графике изобразительной поверхностью принято считать тонкий бумажный лист. Шрифтовые композиции строятся пространственно в одной оптической плоскости, т. к. глубина бумажного листа больше располагает к изображению плоскостному, чем к трехмерному. Однако это не исключает возможности трех-

мерной, глубинной трактовки некоторых шрифтовых форм. При этом шрифт активно материализуется. В зависимости от характера рисунка шрифтовых форм, он может восприниматься как лежащий или стоящий на плоскости листа (рис. 57).

Гармоничность надписи достигается в том случае, если визуально все ее строки располагаются в одной плоскости. Если делается наборная композиция с использованием одного размера шрифта, то строки ложатся в одной плоскости. Однако в случае набора вразрядку или резкой разнице в длине строк возможны некоторые изменения в насыщенности строк надписи, но это не очень отражается на восприятии всей надписи.

При наличии в одной композиции жирных и светлых шрифтов, строки или слова, выполненные жирно, имеют меньшую высоту. Однако такое бывает лишь в том случае, если художник преследует цель сохранения плоскости надписи. Как показывает анализ художественного оформления элементов книги, в большинстве случаев их композиции строятся пространственно в двух или нескольких плоскостях. Разнопространственное размещение элементов надписи позволяет делать смысловую акцентировку. Иногда с целью более эффектного выделения слова или части строки используют второй цвет.

К использованию цвета как средству выделения следует относиться очень осторожно, т. к. в подобных случаях как в крупном, так и в мелком шрифте происходит активное выдвижение знака на первый план. Если в композиции имеется несколько пространственных планов, то цвет, используемый для окраски слова строки второго плана, сразу выдвигает это слово на первый план (рис. 58).

Особую сложность составляет объединение в одной композиции объемных и плоских шрифтов. Их очень трудно поставить в одну плоскость, даже изменяя размеры и светлоту. Основным ориентиром, по которому можно добиться сносного результата, может быть одинаковый контраст штрихов в этих шрифтах.

Говоря о пространственном решении шрифтовых форм в оформлении элементов издания, необходимо остановиться и на таком моменте, как соразмерность надписи и формата страницы, а точнее, ее окружающего фона, которая зависит от двух основных факторов — размера самой надписи и ее цветовой насыщенности.

Цвет в шрифтовом оформлении издания

Цвет — это средство композиции и оформления печатного издания. Дополнительный цвет не только повышает художественное восприятие книги, но и воздействует на эмоции читателя. Применение цвета в изданиях различно и зависит во многом от их вида, а также от способа печати. Издания рекламного характера зачастую требуют не только увеличения количества красок, но и дополнительных операций по облагораживанию продукции. Применение дополнительного цвета требуют, например, издания улучшенного, подарочного характера. В настоящее время многоцветными стали не только книги и журналы, но и газеты.

Применение цвета в печатной продукции очень широко. Он используется во внешнем и внутреннем оформлении книг. Во внешнем он выполняет как рекламную, так и эстетическую функции. В цвете можно печатать не только фон

обложки, но и шрифтовую надпись или декоративные элементы. При этом необходимо помнить, что в силу привычных ассоциаций многие цвета принимают условный, смысловой характер. К таким цветам в первую очередь относится красный — символ революции и борьбы. В большинстве случаев цветовое решение оформления внешних элементов издания подсказывает его название.

Необходимо стремиться к тому, чтобы цвет не был самоцелью, а служил одним из способов показа содержания книги. Для выделения главного смысла произведения цвет часто вводят и в композицию титульного листа. Применение второй краски для печати титула — традиционный прием, перешедший в современную книгу из старопечатной книги. В прошлом применение второй краски очень усложняло печатный процесс и удорожало стоимость издания.

Незначительное цветовое пятно, введенное в композицию титула, работает очень активно. Существует множество примеров удачного использования второго цвета на титульном листе. Часто дополнительным цветом выделяется название произведения. Особенно широкое применение получил цвет в детской книге, что обусловлено как возрастными особенностями детей, так и характером иллюстрационного материала. В книге для взрослых многоцветная печать применяется в особых изданиях (подарочные, юбилейные, специальные).

Цвет — активный элемент композиции рубрик книги, где он может применяться не только для оформления рубрикационных элементов, но и выделений в тексте. Второй цвет можно использовать для печати самого текста, плашки под текст или различных рамок, линеек и других наборно-графических элементов. Наглядность такого выделения позволяет применять его в научной, дет-

ской, учебной, научно-популярной и рекламной литературе. Такими эффектными приемами пользуются и при оформлении молодежных, детских газет и журналов.

Опыт применения дополнительного цвета показывает, что при цветной печати текстовые материалы лучше набирать полужирными шрифтами. При этом необходимо учитывать восприятие выбранного цвета с точки зрения удобочитаемости. Цвет как средство художественной выразительности существенно влияет на эмоциональное восприятие шрифтового изображения. Основным требованием при его использовании является организация гармоничного сочетания красок. Цвет не только повышает или понижает удобочитаемость, но и оказывает определенное эстетическое воздействие на читателя.

В каждом издании цвет выполняет ряд функций — коммуникативную, познавательную, художественно-выразительную. Выполняя коммуникативную, он является средством различения, выделения, цветового противопоставления, цветового посредника, а также объединения.

Различительная функция цвета проявляется в том, что благодаря различию цвета на переплетной крышке или обложке можно различить издания одного объема и формата. Выделительная означает способность определенного цвета выделить издание из цветовой среды других.

Функция цветового противопоставления проявляется при наличии контрастных цветов, применяемых в оформлении изданий (красного и зеленого, белого и черного и т. д.).

Выступая в роли посредника, цвет выполняет чисто вспомогательную роль при отделении одного объекта от другого.

Объединительная функция цвета проявляется в определенном цветовом обозначении группы книг, принадлежащих, например, к одному типу литературы или к какой-либо серии.

Цвет можно применять как на обложке, так и в основном тексте. Введение фрагментов цветного текста в набор улучшает эмоциональное восприятие книги, повышает художественно-выразительные качества страницы и разворота. Особенно интересно это решается при характеристике интонаций героев книги.

Использование цвета в шрифтовом оформлении издания в большинстве случаев зависит не только от желаний художника, но и, в первую очередь, от полиграфической базы. Если все издание печатается способом высокой печати в одну краску, то введение дополнительного цвета потребует дополнительные затраты, поэтому художнику следует тщательно взвесить и обосновать необходимость его использования. Эффект цветности издания можно получить с помощью различных технических приемов, например, растривание, использование фактур, печать на плашках «выворотом» и т. п.

Шрифты в оформлении малых печатных форм

В практике издательства постоянно появляются все новые виды не книжной продукции, разнообразных форматов, фальцовки, изготовленных различными способами. В большинстве своем не книжные виды полиграфической продукции выполняют рекламную функцию. Малоформатная продукция — этикетки, билеты, бланки, листовки, открытки и др. издания — объединяются в полиграфии под общим названи-

ем *малые печатные формы*. Только открыток в нашей стране издается около 4 млрд экземпляров, и постоянный рост продукции подобного вида требует повышения ее идейно-художественного уровня и полиграфического исполнения.

Малые печатные формы преследуют несколько иные, чем книга, цели, не нуждаются в длительных текстах для чтения. Им необходим выразительный, легко читаемый шрифт. Зачастую достаточно только одного слова или буквы, выполненных оригинальным рукописным шрифтом, для того, чтобы создать привлекающий внимание или просто выполняющий свою функцию характер оформления издания.

Нередко оформление подобного вида изданий выполняется непосредственно в типографии средствами производственной графики. Таким образом оформляются, например, различные ценные бумаги, билеты, удостоверения, ярлыки, этикетки, визитные карточки и т. п.

Для каждого вида малой полиграфической формы характерны специфические качества оформления, связанные главным образом с форматом, необходимостью выделения особо важных мест или элементов, соблюдением требования удобочитаемости и т. д. Важную роль при этом играет вкус наборщика, способного обеспечить гармонию различных шрифтов в одном тексте.

Если при оформлении малой печатной формы используются одновременно шрифт и изображение, то необходимо определить, что в данном случае должно доминировать. Определяющим при этом является характер издания. Так, на почтовых открытках обычно доминирует изображение, а шрифт является второстепенным; на театральных билетах главенствует шрифтовое решение.

В любом случае, при наличии небольшого количества текста, следует в первую очередь, сохраняя удобочитаемость, использовать рекламные шрифты, подчеркивающие необычность издания. Большую роль в шрифтовом оформлении малых печатных форм играет композиция, или расположение шрифтового и изобразительного материала. Композиционные изменения с сохранением одних и тех же параметров элементов оформления значительно улучшают визуальные качества издания.

Художник, наборщик, художественный редактор не должны подчинять искусство ремеслу, а стремиться придавать даже самым обыденным вещам, связанным с оформлением, набором и версткой, художественный облик.

Шрифт в рекламной печатной продукции

Само назначение рекламных изданий требует оригинального шрифтового решения, способствующего тому, чтобы пробудить у человека те или иные потребности, подтолкнуть на совершение определенных действий, повлиять на выбор того или иного товара. Один из главных врагов печатной рекламной

продукции — творческий застой, отсутствие художественной фантазии и бездушное применение примитивных решений в композиции издания.

Экономическая эффективность рекламного издания, отличающегося монотонностью, слабым типографским, а отсюда и образным решением, не учитывающего законы рекламы, не может быть высокой. В изданиях рекламного типа нет необходимости давать длинные тексты, а поэтому желательно использование выразительных и оригинальных шрифтов. Любой наборный шрифт не свободен от влияния моды, и поэтому исторический шрифт можно отнести к определенному стилю, носителем которого он является, т. к. создавался под влиянием этого стиля.

К рекламной печатной продукции в первую очередь относятся афиши, плакаты, листовки, проспекты, буклеты. Каждое из перечисленных изданий имеет свою специфику, проявляющуюся в составе и способе размещения текстового материала. Так, афиша обычно содержит только краткий текст о каком-либо событии, который обычно воспринимается на ходу благодаря своей броскости.

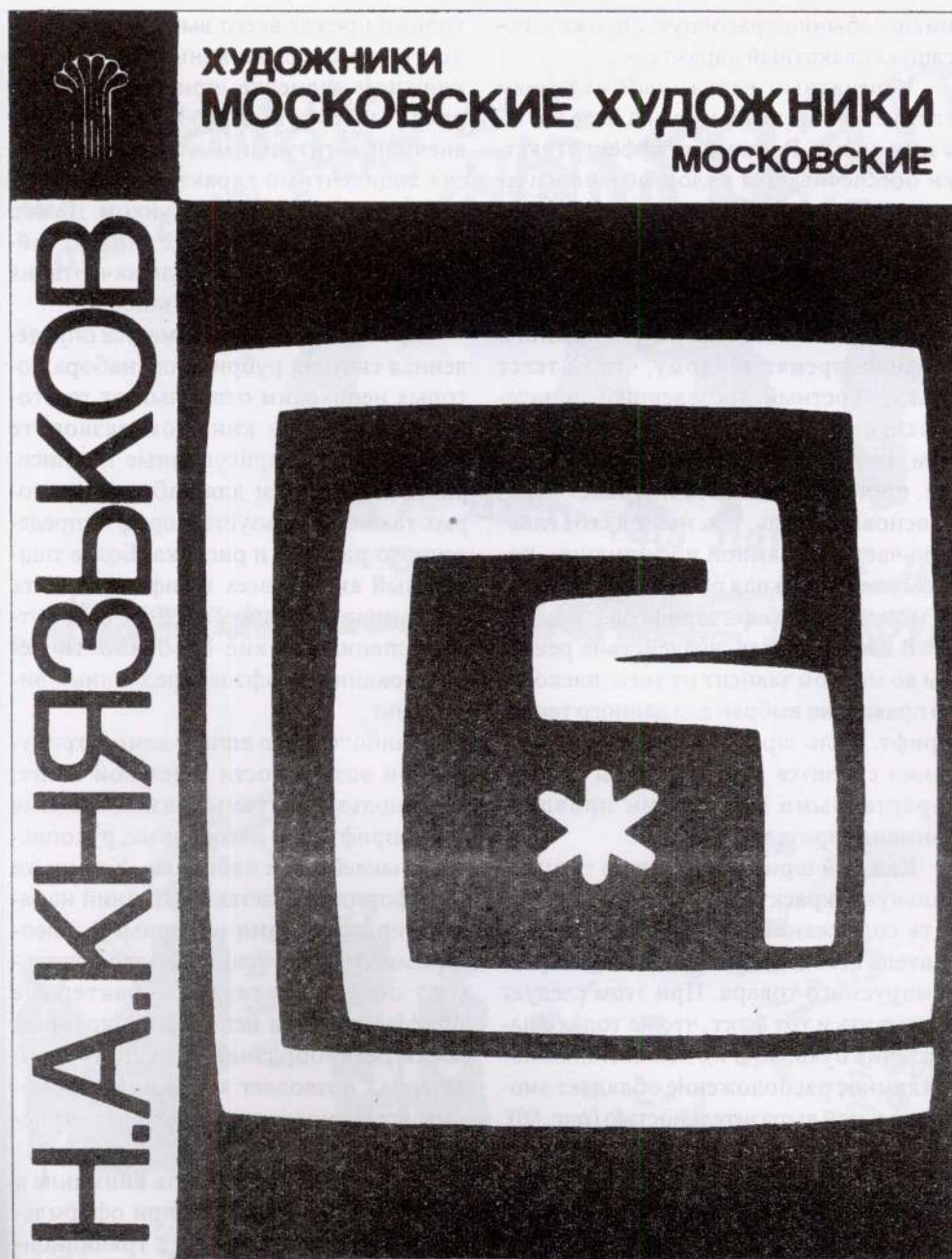
Рекламный плакат, в отличие от афиши, представляет собой синтез изобразительной и шрифтовой графики. Текст в нем обычно выполняет вспомогательную роль, но основная информация должна прочитываться мгновенно. Эффект восприятия плаката достигается путем применения активности цветового решения и неожиданности или оригинальности шрифтовых форм (рис. 59).

Листовка отличается не только малым форматом, но и особенностями восприятия. Ее рассматривают не на расстоянии, а вблизи, поэтому она часто содержит большее количество текстовой информации, чем афиша или плакат.

Рис. 59



Рис. 60



Каталоги и рекламные проспекты издаются промышленностью, выпускающей товары народного потребления, и информируют покупателей об их свойствах с помощью подроб-

ного описания, фотографий и рисунков. Каталог может достигать объема книги, проспект — нескольких страниц. Буклет обычно складывается в «гармошку». Каталоги, проспекты, буклеты

имеют обычно красочную обложку, носящую плакатный характер.

К печатным рекламным изданиям следует отнести также наклейки и этикетки. Рекламный эффект этикетки обеспечивается рядом психологических процессов, основные из которых — привлечение внимания, поддержание интереса к товару, проявление эмоций, решение приобрести товар.

Обычно составители рекламного издания стремятся к тому, чтобы текст был конкретный, достоверный, привлекательный, оригинальный. В рекламном издании, будь то плакат или афиша, проспект или листовка, текст играет основную роль, т. к. несет в себе главную часть рекламной информации, поэтому значительная роль в нем отводится моменту подбора шрифтов.

В свою очередь, воздействие рекламы во многом зависит от того, насколько правильно выбран для данного текста шрифт. Роль шрифта в рекламном издании сводится к тому, чтобы своими характерными качествами привлечь внимание зрителя.

Каждый шрифт, имея свою эмоциональную окраску, должен соответствовать содержанию текста и вызывать у зрителя ассоциации со свойствами рекламируемого товара. При этом следует учитывать и тот факт, что не только начертания букв, но и их композиционно-рекламное расположение обладает эмоциональной выразительностью (рис. 60).

Шрифт в оформлении различных видов книг

Основой любого книжного издания, за исключением книжек-картинок, является шрифт. Просто говорить о том, что шрифт — важный и необходимый элемент в каждой книге, этого мало: необ-

ходимо прежде всего выяснить особенности его использования. На каждом книжном элементе шрифт выполняет различные функции. Например, на внешних и титульных элементах он носит акцидентный характер и отличается размером, часто — рисунком. Даже в простом сплошном тексте сложно найти изменения жирности или начертания отдельных слов, фраз, абзацев.

Кроме того, в книге имеется определенная система рубрик, для набора которых необходим отличный от текстового шрифт. На книжном развороте встречаются подрисуночные подписи, различные сноски для набора, в которых также используется шрифт определенного размера и рисунка. Более тщательный анализ всех шрифтов в книге будет проведен ниже, а сейчас рассмотрим специфические особенности использования шрифтов в различных видах книг.

Наиболее ярко шрифт демонстрирует свои возможности в детской книге, где используются самые разнообразные виды шрифтов — рисованные, рукописные, выклейные и наборные. К тому же для оформления детских изданий наряду с типографскими наборными, рисованными и рукописными часто используют особо рекламные, характерные шрифты, техника исполнения которых самая разнообразная. Литературный материал позволяет художнику проводить всевозможные шрифтовые эксперименты.

Следует также обратить внимание и на размещение шрифтов при оформлении детских книг. Наряду с традиционным размещением названия на свободном поле обложки встречаются и такие композиции, в которых шрифту отводится специально декорированное место, или сам шрифт создает рисунок, причем он может быть неотъемлемой час-

ah! oh! oh! oh! oh!
laissez-moi grincer des dents
gagner
Caliman
Mysse



je m'en vais habiter ma
cagna dans mon cacaoyer

les cacaoyers des cacaoyers donnent du cacao!
les cacaoyers des cacaoyers donnent du cacao!
les cacaoyers des cacaoyers donnent du cacao!

Mme Edmée Smith
Tu m'as l'air fâché



C'est que
voilà que
ma femme
est un peu
humiliée
de ne pas
avoir eu
raison.

Enfin de quoi
s'agit-il?

Ce n'est ni sa faute à lui ni la vôtre

Non c'est toi
qui prétendais

Non
c'est
lui

Mon mari
prétendait

C'est elle

Il y a eu
un
Capitaine
Pompier
une
controverse
entre
Mme
Smith

Il m'a dit
Qu'il ne fallait
pas regarder ça!

Je n'ai rien dit
Je n'ai rien dit
Je n'ai rien dit
Je n'ai rien dit

Oh chérie
ce n'est pas bien grave
Le Capitaine est
un vieux bonhomme
Sa mère ne fait
son père ne fait
Il m'avait le cœur
lui donner le cœur
quand j'en étais en mariage
Il est mort en attendant



150,
150,000.000

je jméno města, jenž psal tyto řádky
Rým — kniha
Rým — vyšel, jenž od domu k domu
vyšel stihá.

Рис. 61 б

тью рисунка, дополнением изображения, главным или второстепенным в композиции (рис. 61 а, б, в).

Цветность детской книги стала всеобщей, и в этом плане нужно отметить самую разнообразную цветовую гамму используемых шрифтов. В детской книге они имеют не только привычное для нас плоское или объемное изображение, но иногда «овеществляются», и каждая буква переходит в предмет или какую-либо вещь (рис. 62).

В оформлении детской книги шрифт часто выполняют теми же техническими приемами, что и основной сюжет обложки или титула. Это дает единство всей композиции. В зависимости от темы и сюжета не менее интересно может строиться и внутренняя часть. Од-

нако не следует забывать о том, что дошкольники и учащиеся начальной школы не имеют большого опыта чтения, поэтому существуют технические условия набора детских книг. Для дошкольников, например, наиболее удобочитаемы шрифты крупных кеглей — 16 и 14, которые для облегчения процесса чтения набираются на шпоны. При большом формате и малом объеме текста это почти не оказывает влияния на объем всей книги. Для детей младшего школьного возраста рекомендуется набирать текст шрифтами литературной, букварной, школьной, рубленой и обыкновенной гарнитур кеглями 14 и 12. В зависимости от возрастной детской группы размер шрифта для набора текста постепенно уменьшается. Кни-

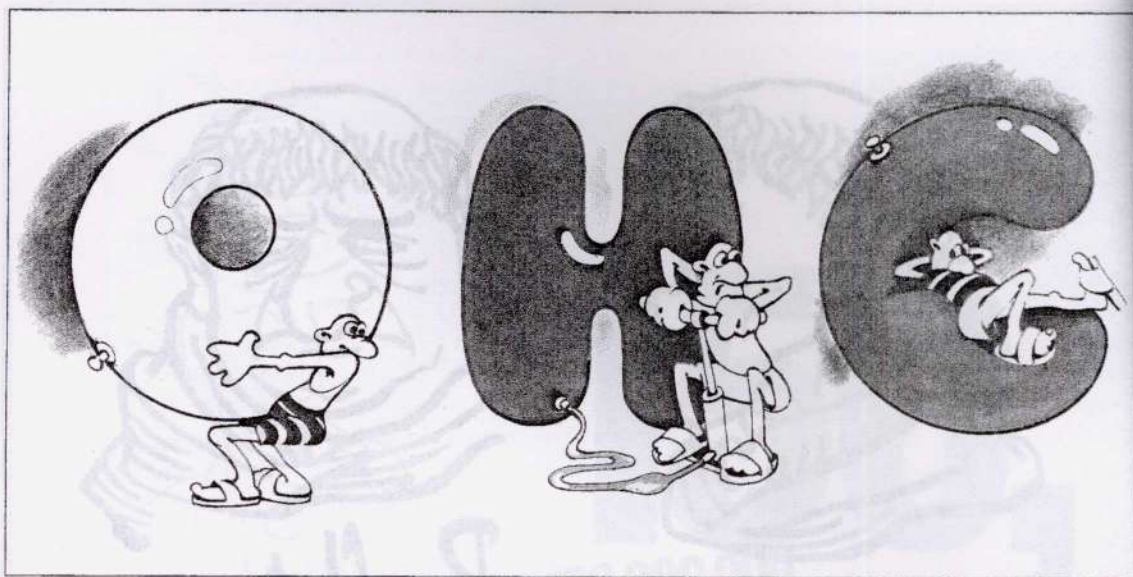


Рис. 62

однако внешнее шрифтовое оформление учебных книг остается в большинстве случаев традиционным: шрифт на обложке и переплете более крупный, чем внутри книги.

Внутреннее шрифтовое решение учебной книги в основном зависит от тематики издания и его возрастной ориентации. Однообразность и бедность зрительного состояния шрифтов отечественной книги, вероятно, можно объяснить и тем, что сам выбор шрифтов не очень велик. Некоторый интерес в плане оригинального использования шрифта в оформлении внешних элементов представляют учебники для начальной школы.

Для набора учебников начальной и средней школы рекомендуется использовать четыре гарнитуры — литературную, обыкновенную новую, школьную, букварную; в учебниках для вузов — еще банниковская, табличная и академическая. Выбор, как видим, небольшой.

Правда, в последние годы в издательствах, специализирующихся по вы-

пуску учебников, наблюдается тенденция к оригинальности конструктивно-го и шрифтового решения. Для набора основного текста используют современные гарнитуры. Внешнее шрифтовое оформление современной учебной книги свидетельствует о постоянном поиске новых выразительных форм.

Художественная литература дает художнику шрифта большие возможности в реализации своего творческого потенциала. Охватить все издания анализом шрифтового оформления невозможно, сделаем лишь некоторые выводы и обобщения. В данном виде издания можно найти (в зависимости от темы книги) самые разнообразные виды шрифтов как на элементах внешних, так и используемых для набора основного текста. Правда, во втором случае художник может использовать только те шрифты, которые имеются в типографии, при этом стремится подобрать шрифт, который по своим характеристикам хотя бы приблизительно отражает эпоху, стиль и другие особенности данной книги.

С оформлением же внешних элементов дело обстоит несколько иначе, т. к. художник может сам придумать и нарисовать такой шрифт, который, по его мнению, полностью подходит к оформлению конкретной книги. Рисованный шрифт в оформлении книги получил особенно широкое распространение в послевоенные годы. В наше время высокохудожественные шрифты, нарисованные от руки, встречаются довольно редко (рис. 63).

В большинстве случаев художники прибегают к помощи фотографии: фотоспособом размножают буквы определенного шрифта, выклеивают из них надписи, а потом, уменьшая или увеличивая, доводят их до нужного размера.

Особенно широкое распространение получили сейчас шрифты зарубежных фирм. Переводы латинского шрифта на славянскую основу не всегда делаются профессионально, поэтому порой встречаются надписи, которые набраны очень странными, эклектичными шрифтами.

Следует отметить как негативный и тот факт, что в оформлении некоторых изданий художники применяют т. н. переводные шрифты, особенно отечественного производства.

Рисованные и рукописные шрифты, созданные на основе исторических образцов, занимают в настоящее время достойное место в шрифтовом оформлении и часто применяются в книгах исторического содержания. Характерно то, что если для оформления издания разрабатывается определенный шрифт, то им же или его модификацией оформляются и другие элементы книги.

Для оформления книг художественной литературы широко используется прием фактурного единства исполнения шрифта и изображения на переплете или обложке.

ГРАФИКА

Рис. 63

Называя основные виды использования шрифтов в оформлении книг, основной акцент сделаем на использовании во внешнем оформлении наборных шрифтов крупных кеглей или увеличенных до необходимых размеров. Этот способ шрифтового оформления, наверное, самый распространенный. Однако следует сказать и о таком негативном явлении, когда искусственное увеличение шрифта мелкого кегля до размера крупного делается без дальнейшей доработки, особенно если надпись состоит из нескольких строк, и каждая имеет свою высоту. В этом случае ширина основных штрихов увеличивается пропорционально увеличению их высоты, и слово или строка получаются насыщеннее других.

Композиционные решения шрифтового оформления книг будут рассмотрены позже. Сейчас отметим то, что благодаря техническим возможностям шрифтовая информация на обложке или переплете может подаваться очень интересно.

Композиционное решение рубрикации книг

Слово «рубрика» происходит от лат. *rubrica* — заглавие закона, написанное красной краской. В рукописной книге, а позже и в первопечатной, это был самый распространенный способ обозначения отдельных частей текста литературного произведения.

Система рубрик книги, в которой шрифтовыми, композиционно-графическими средствами или их сочетанием

выявлены логическая связь и соподчиненность частей текста, называется *рубрикацией*.

Существуют различные средства и способы рубрицирования, наиболее распространенные из них — изменение величины шрифтов, начертаний; применение шрифтов различных гарнитур.

Композиционно рубрикация в издании может решаться различными способами, например, путем изменения положения заголовков на странице относительно общего расположения полосы набора, использования нумерации или «немой» системы набора, рубрикации.

Применение для рубрицирования шрифтов различной величины сразу ориентирует читателя на соподчиненность заголовков: чем заголовок важнее, тем большим размером шрифта он набран, и наоборот. При такой системе для набора заголовков используют как светлое, так и полужирное начертание, однако при полужирном начертании заголовки приобретают большую графическую весомость.

Для набора заголовков часто в одной композиции используют шрифты различного начертания — прямого светлого, полужирного, прописного, строчного и курсивного. В этом случае графическая выразительность рубрики строится на контрастном сопоставлении различных цветовых качеств шрифтов.

Все вышеприведенные примеры рубрик строятся на использовании различных размеров и начертаний шрифтов одной гарнитур. Для более выразительного решения иногда в наборе одной рубрики используются шрифты различных гарнитур. В таком случае их совмещение может решаться по принципу контраста или созвучия.

Самый распространенный способ верстки заголовка на странице — размещение его отдельной строкой. Такой

заголовок непосредственно связан с текстом, но отличается размером или начертанием шрифта.

Однако в системе рубрикации используются различные способы размещения заголовков, например в подбор с текстом. Такой прием используется обычно в том случае, если в тексте очень много членений на мелкие части. Заголовок может помещаться с левой стороны при помощи текстовой оборки. Такой прием оформления низших ступеней рубрики получил наименование «ф о р т о ч к а».

Иногда под названием раздела или главы дается перечень вопросов или тем, раскрываемых в тексте. Такая дополнительная информация помещается под основным заголовком и называется *компендиум*. Если подобная информация или заголовки вынесены на наружное поле страницы, то они называются «маргиналии» и размещаются обычно на уровне первой строки текста, к которому они относятся. Возможно также размещение заголовка на спуске, непосредственно над текстом с выключкой в красную строку или в край набора.

Для активизации рубрики в издании иногда применяют нумерационную систему, предлагая каждому виду равноценных рубрик свой вид нумерации. В практике оформления изданий существует также прием т. н. «немой» рубрикации, когда деление текста издания на части, главы или разделы делается за счет отбивок без словесного или цифрового обозначения. При этой системе активно используются пробелы между частями текста, линейки, звездочки, инициалы и другие графические элементы.

Для удобства пользования любым изданием существуют справочно-вспомогательные элементы рубрикации — оглавление (содержание), колонцифра, колонтитул. С оглавлением (перечень

рубрик) или содержанием (перечень произведений в данном издании) мы встречаемся почти в каждой книге. Размещается оно в начале или (чаще) в конце книги. Во многих изданиях проявляется функциональная сторона оглавления как справочного элемента, без которого трудно отыскать интересующий нас раздел или тему. Для облегчения поиска необходимой информации в некоторых книгах части оглавления выносят на шмуцтителы, повторяя все оглавление целиком в начале или конце.

В некоторых изданиях значительно облегчает работу по нахождению необходимого материала такой элемент, как колонцифр. Обычно это шрифтовая или графическая информация, помещаемая на странице и указывающая на то, о

чем на ней идет речь. При выборе шрифта и композиционного размещения колонцифры обычно учитывают характер шрифтового оформления всего издания.

Практически во всех книгах существует такой элемент рубрикации, как колонцифра (порядковый номер страницы), роль которой особенно важна в изданиях учебных, научных и справочных. Для удобства нахождения нужной страницы колонцифру выделяют кеглем, начертанием, а также путем более заметного расположения на странице. Оно может быть самым различным и зависеть от общей конструкции, роли и значения колонцифры в том или ином издании. Если в книге есть колонцифр, то желательно (но не обязательно) колонцифру помещать вместе с ним.

Глава 4 Образность шрифтовых форм

Буква-знак

Современные буквы любого алфавита представляют собой условные графические знаки простейших элементов звуковой речи — звуков или фонем. Благодаря многовековому использованию и усовершенствованию их начертания эти звуковые знаки в большинстве своем превратились в простые и удобные для написания знаки.

Однако в начальной стадии своего развития каждая буква имела несколько иное начертание. При этом с совершенствованием буквенных знаков или символов звуков постоянно происходило их приспособление для более точной передачи устной речи.

На ранних этапах развития письменных знаков т. н. пиктографическое письмо имело много сходного с изобразительностью. Графические его изображения, на первых этапах обладая конкретной образностью, стали постоянно приобретать черты схоластичности и условности, а позже превратились в условные знаки, служащие для передачи определенных элементов речи. Любой алфавит представляет собой набор знаков, подчиняющихся определенной системе составления и работающих при совпадении этой системы.

Говоря о системе, мы имеем в виду то обстоятельство, что если при передаче информации с помощью пиктографического письма можно понять сообщение без знания языка, то при алфавитной системе для того, чтобы прочесть информацию, необходимо знать язык. Однако один и тот же буквенный знак в различных алфавитах может иметь различное значение. Примером тому могут служить знаки латинского и кириллического алфавитов (С, Н, Р). В то же время в мире существуют универсальные знаки, понятные без знания языка, с помощью которых можно составлять не зависящие от языка комбинации, передающие определенную информацию. Речь идет об идеальных шрифтовых знаках, принятых на всех языках, — арабских цифрах. Все же остальные буквы-знаки при чтении необходимо переводить из абстрактных знаков в конкретные звучания.

Абстрактность, локализм и архитектурность характерны для современных шрифтовых знаков. Несмотря на локализм и абстрактность изображения, буквенный знак способен вызывать определенные изобразительные ассоциации. Для иллюстрации можно привести следующее стихотворение А. Вознесенского:

Мелодия Кирилла и Мефодия

Есть лирика великая —
 кириллица!
 Как крик у Шостаковича —
 «три лилии!» —
 белеет «Ш» в клавиатуре Гилельса —
 кириллица!
 И фырчет «Ф», похожее на филина.
 Забьет крылами «У» горизонтальное —
 и утки унесутся за Онтарио.

В латынь — латунь органная
 откликнулась,
 а хоровые клиросы —
 в кириллицу!

«Б» вдаль из-под ладони загляделася —
 как богоматерь, ждущая младенца.

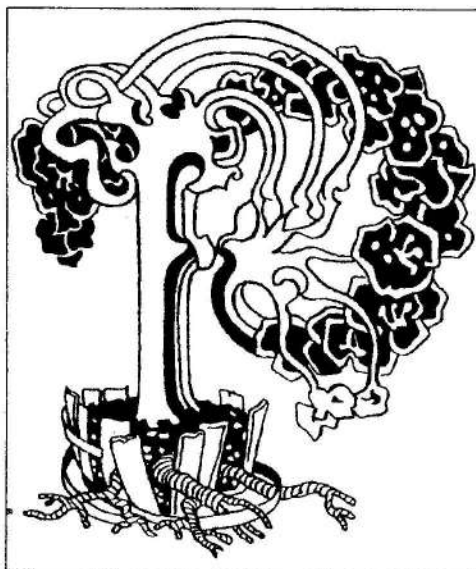


Рис. 64

Рис. 65

Буквенный знак в привычном для нас представлении является единицей шрифтовой гарнитуры и несет в себе закономерности, присущие данной гарнитуре. Узнаваемость каждого знака базируется на графеме. Саму графему любого знака изобразить точно невозможно, т. е. она, сохраняя суть знака в большом и в малом начертании, в то же время шире понятия скелета конкретного буквенного знака. Благодаря графеме любое графическое изображение буквенного знака с различными украшениями, наплывами, засечками и без них воспринимается зрителем как образ конкретной буквы (рис. 64).

Интересно и то, что для человека, знающего графемы конкретного алфавита, любое изображение, одновременно представленное в системе графемы, воспринимается как иллюстрация и как буква. Если графемы незнакомы, то изображение воспринимается только как иллюстрация (рис. 65).

Особую роль здесь играет место расположения такого знака-изображения. Если дано просто одно изображение, то

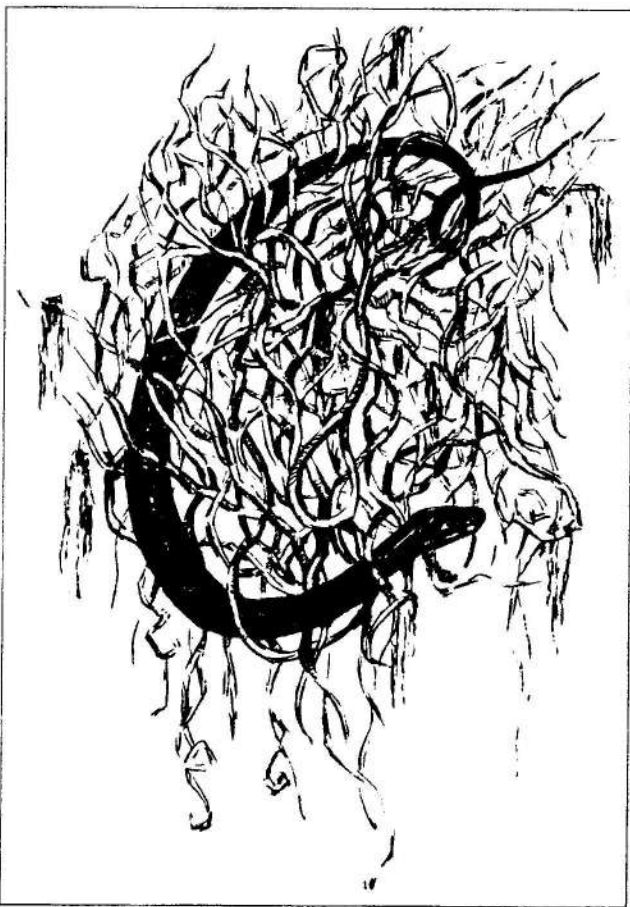
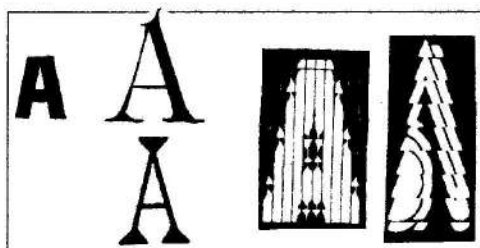


Рис. 66



в первую очередь оно воспринимается как иллюстрация, а потом ассоциативно как буква. Если же изображение заверстано вместе с текстом, то прежде всего воспринимается как буквенный знак, а потом — изображение. Все вышесказанное подтверждает многовековой опыт рисованных инициалов, где буквенные знаки составлялись из изображений людей, зверей, рыб, птиц и т. д.

Буква как графический знак определенного звука может иметь самое различное изобразительное решение. В практике выпуска печатной продукции в зависимости от многих факторов встречаются различные изобразительные решения буквенных знаков — плоские и объемные, одноцветные и многоцветные, а также их сочетания. Из всего многообразия исполнения буквенных знаков следует выделить три основных способа получения знака — написание от руки, рисование и выполнение знаков с помощью фототехнических приемов. Используя их, можно получить буквенные знаки, обладающие специфическими эстетическими качествами.

Интерпретация букв

Каждая буква, какие бы не имела пропорции элементов, художественный декор, фактуру или манеру исполнения, обязательно вписывается в графему. В противном случае она утратит значение буквы-знака.

Графема как бы представляет собой определенное пространство, способное

раздвигать свои границы до обусловленного узнаванием буквы предела. Для создания оригинального образа буквы необходимо наличие определенных исходных данных. Прежде всего, необходимо точно знать графему буквы, которая указывает на то, какая будет буква — строчная или прописная. Кроме того, необходимо определить, в чем заключается конкретный признак, выявляющий взаимосвязь формы и содержания буквы. Однако даже при наличии этих исходных данных возможны различные варианты решения буквы, когда в пределах одной графемы содержательный признак будет проявлять себя по-разному.

Форма буквы, ее образ в зависимости от ситуации может нести различную эстетическую нагрузку, каждый знак — нормативную, утилитарно-художественную. Все зависит от того, какие задачи ставит перед собой художник, изображающий буквенный знак (рис. 66).

Буквенный знак может выражать свое основное значение или передавать определенные признаки предметов и явлений, выражать собой определенное понятие: М — метро, А — автобус, Р — стоянка автомобиля.

Шрифтовая композиция

Шрифтовая композиция может рассматриваться с двух сторон: с одной — как способ передачи информации, а точнее, как определенная система организации графических элементов шрифта с целью сообщения информации, с другой — как произведение графического искусства, выполненное с помощью элементов алфавита.

В первом случае можно дать качественную оценку композиции с помощью определений *четкая, строгая, легко читаемая* и т. п. Эти понятия свидетельствуют о качествах шрифтовой компо-

зиции. Качественный уровень шрифтовой композиции информационного порядка может быть различным. В зависимости от целей, которые ставит перед собой художник, — функциональной, содержательной, формальной.

Функциональный характер носят шрифтовые композиции, в которых основное внимание уделяется обеспечению однозначности и максимальной доступности передаваемой информации. Содержательный шрифтовая композиция приобретает благодаря введению графических элементов, создающих определенную степень образности графики шрифта. Формальный характер свойствен шрифтовым композициям, в которых естественно и логически обусловлены связи элементов и частей букв или более сложной шрифтовой графики.

Основа любой шрифтовой композиции строится на отношениях содержания и формы. В зависимости от того, что главенствует в композиции, она может быть формально-содержательная, когда форма преобладает над содержанием, или содержательно-формальная.

Любая шрифтовая композиция, какой бы ни была, несет в себе определенное значение, даже если не передает информацию. Будучи выполненной художником, она все равно своей формой отражает определенные качества — виртуозность, совершенство владения инструментом, культуру исполнителя и т. д.

Композиция шрифтовой графики может строиться на основе использования одного или нескольких элементов, или знаков всего алфавита.

О восприятии печатного слова

Взгляд человека воспринимает не слово как таковое, а его образ, знак. В современном мире средств информации

слово, знак может восприниматься двояко. Достоинством знаковой графики является не ее художественная форма, а соответствие целевой направленности. Для такой графики характерно наличие *функциональности*, подтверждающейся и проверяющейся результатами различных испытаний, в том числе с привлечением психологии зрительного восприятия.

Другой подход к слову, его подаче читателю наблюдается в печатном издании. Возникающая при наборе форма слова зависит не только от наборщика, но и от художника, проектировавшего этот шрифт. Учитывая формообразующие факторы, наборщик придает слову зримую форму, сохраняющуюся при тиражировании на долгое время.

Восприятие печатного слова зависит от многих факторов, но в первую очередь — от его размерной характеристики, гарнитуры, местонахождения на странице (композиции), цветового решения, а также от качества оттиска и бумаги, на которой оно напечатано. Для подтверждения вышесказанного рассмотрим эти моменты на конкретных примерах.

Под размерными характеристиками печатного слова подразумевается не только количество букв в нем, но и их физический размер. Количество букв в слове в большинстве случаев влияет и на их размер, который, в свою очередь, связан композиционно с форматом издания. Восприятие печатного слова крупного размера значительно легче, чем мелкого, однако это справедливо только при одинаковых композиционных и цветовых решениях.

Крупное слово имеет право на существование на странице издания тогда, если не привлекает к себе внимания при чтении основного текста. Однако этого очень трудно избежать и, вероят-



Рис. 67

но, поэтому в художественной литературе очень редко можно встретить «кричащий» заголовок. В рекламном же издании прием подачи крупным планом одного или группы слов получил широкое распространение. Здесь усилия художников направлены на поиски уникальных способов привлечения внимания, поэтому слово воздействует на зрителя прежде всего своей графической выразительностью и размером, быстро замечается и обеспечивает быстроту чтения (рис. 67).

До сих пор мы говорили о величине букв слова, о ее влиянии на его восприятие. Однако следует иметь в виду тот факт, что нередко может быть так, что одно и то же слово, одного и того же размера, но набранное различными гарнитурами, воспринимается различно. Каждая гарнитура обладает своим характером рисунка букв во всех начертаниях. Наличие или отсутствие засечек, ширина очка буквы влияют на графику наборного слова и тем самым на его восприятие. Кроме того, большое влияние на восприятие слова оказывает начертание шрифта. Оно может быть набрано прямыми или курсивными, светлыми или полужирными, жирными буквами. В зависимости от этого образ и восприятие слова на странице будут меняться.

Особое внимание в анализе восприятия печатного слова следует уделить такой проблеме, как его местонахождение в композиционном решении страницы или разворота. За основу возьмем условное слово, являющееся заголовком части или раздела. В зависимости от композиции начальной полосы слово-заголовок, изменяясь в размерах и начертаниях, может изменять и свое местонахождение и в зависимости от этого приобретать различные значения.

Особенно важно найти верное место для заголовка, если на странице делается набор основного текста в две или более колонок. Иногда встречается и такое размещение заголовка, когда он воспринимается не как слово, а скорее как форма. Если поместить его вертикально, наклонно или с изменением нормального размещения букв, то он будет утрачивать удобочитаемость и приобретать формальный аспект.

На восприятие слова на странице огромное воздействие оказывает его цветовое решение. В традиционной книге ведущим цветом является черный, богатство которого обеспечивается различной градацией кеглей и начертаний, отбивками и разрядками. Принято считать, что с черной типографской краской лучше всего сочетается красный цвет, как дополнительный, который имеет желтоватый оттенок. Такое сочетание цветов пришло в современную книгу из рукописной и старопечатной.

Хорошие результаты достигаются, если цветовому оцвечиванию подлежат полужирные и жирные шрифты. Мелкие и светлые шрифты не дают ярко выраженного цветового контраста. В современной практике возможно оцвечивание слов текста практически любой краской. Однако важно стремиться к тому, чтобы цвет не только давал выделение слова и делал его заметным на

странице, но в то же время способствовал гармоничному решению всей страницы или разворота.

При оцвечивании слов следует помнить, что даже при малых размерах они будут восприниматься активнее, чем другие, даже более крупного размера, но напечатанные черной краской.

При использовании дополнительно цвета с целью выделения определенного слова особое внимание следует уделять созданию четкого эффекта красного, черного и серого цветов на странице издания. Для выделения слова часто применяют различные открывающие и подчеркивающие цветные линейки, плашки, цветные фоны.

На восприятие печатного слова определенное влияние оказывает и способ печати, фактура бумаги, и как результат — качество печатного оттиска.

Форма и контрформа в шрифте

Естественное восприятие черного оттиска букв алфавита настолько привычно для любого читателя, что обратное изображение белых букв на черном фоне воспринимается как что-то оригинальное.

При восприятии наборной строки читатель обычно ощущает ритм формы и практически не обращает внимания на контрформу, воспринимая лишь черное на белом, но не белое на черном. Однако любая черная форма, созданная на плоскости белого, сохраняется не только черным, но в равной степени и белым окружением.

В типографском наборном оттиске буквы воспринимаются лишь на контрасте с незапечатанными участками: чем ярче контраст, тем лучше восприятие оттиска. Поэтому с давних пор к незапечатанному пространству относи-

лись не как к пустоте, а как к составному элементу оттиска и рисунка каждой буквы.

Не случайно, при создании графики букв учитываются эффекты оптических иллюзий, когда различно воспринимаются черное в окружении белого и белое в окружении черного. В этом как раз и проявляется проблема формы и контрформы в шрифте, когда на конкретных деталях (основной штрих, наплыв, внутрибуквенный и межбуквенный просветы и т. п.) художник сопоставляет форму и контрформу.

Соотношение величины белого и черного в наборе оказывает большое влияние на удобочитаемость. Если сделать плотный набор без просветов, то визуально станут активнее «работать» внутрибуквенные просветы. Регулируя внутристрочное расстояние, можно добиться гармонического отношения внутри- и межбуквенных просветов. Если увеличить междустрочное расстояние, то контрформа белого пространства будет отвлекать читателя, и черные буквы как бы растворятся в белом пространстве.

Следует отметить и такой факт, что, к сожалению, художники еще мало уделяют внимания использованию в оформительских и рекламных целях орнаментально-декоративного потенциала пробельных участков букв. Обратив внимание на «пустоты» каждой буквы, можно найти очень много интересных элементов для использования в оформительской практике (рис. 68).

В зависимости от целей издания, можно использовать незапечатанную контрформу шрифта как активный, даже преобладающий над печатными участками элемент издания.

Контрформа, сохраняясь в отдельных буквах при их увеличении и слиянии, обладает способностью усиливать

Рис. 68



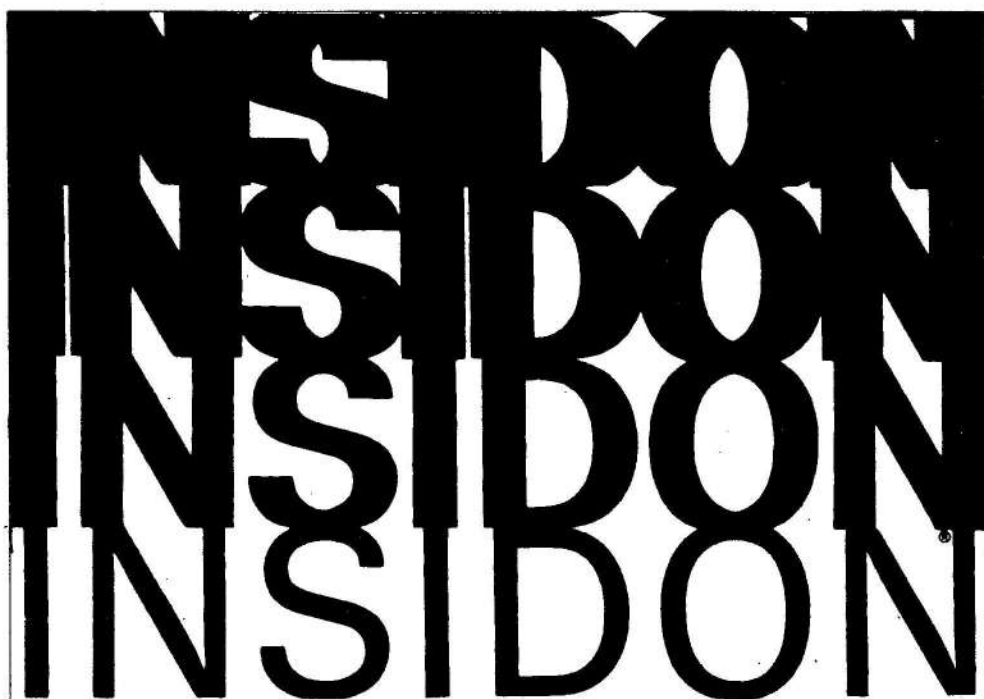


Рис. 69

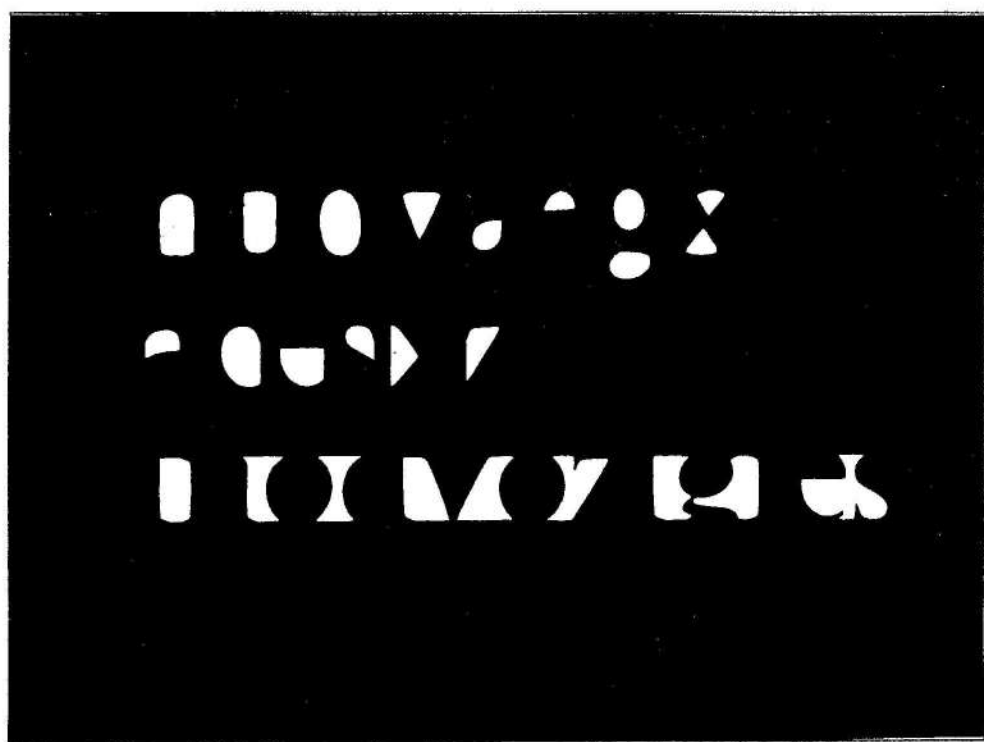


Рис. 70

свою активность, что придает особые качества рекламным изданиям (рис. 69). Из типографской практики известно, как активно воспринимаются несколько букв на белом фоне, не менее эффективна и контрформа такого решения (рис. 70).

Рассматривая контрформу каждой буквы, не следует упускать из вида, что в книге существует и контрформа полосы набора, разворота, любого графического и наборного элемента. В эпоху Возрождения контрформа полосы набора (белое пространство) воспринималась как фон, окружающий наборную полосу и находящийся за ней. В современной же типографике контрформа — равноправный элемент, участвующий в создании композиции.

Из всего многообразия шрифтов контрформа наиболее эффектно воспринимается в тех, которые имеют достаточно плотные основные и дополнительные штрихи с толщиной, приближающейся к внутрибуквенному просвету или размеру, несколько больше его. В этом случае контрформа внутрибуквенных элементов при малейшем уменьшении межбуквенного и междустрочного просветов начинает активно работать.

Образность различных шрифтов

Во всем разнообразии шрифтов можно мгновенно выбрать наиболее яркие виды, которые, выделяясь внешне, информируют зрителя о своем происхождении. Но информационность проявляется не только в каких-то особых шрифтах, а является обязательным качеством любого. Другое дело, что выражена она может быть в одних шрифтах слабее, в других — ярче.

Еще в рукописных письменах закладывались основы образности каждой

буквы и шрифта в целом. В качестве примера могут служить изображения некоторых букв финикийского, греческого и латинских алфавитов. Перейдя из пиктографических рисунков, некоторые знаки, упростившись в начертании, сохранили свою образность. Например, буква А перешла в греческий из финикийского алфавита, где она обозначала голову быка и звучала как «алеф», в греческом же стала «альфой» и несколько изменила свой рисунок, сохранив однако образ головы быка.

Наиболее ярко проявляется образность шрифта во всем алфавите в целом. Исторические образцы рукописных и типографских шрифтов отражают духовные устремления, плавные черты эпохи, в которую они создавались. Так, глядя на капитальный квадратный шрифт, можно говорить об ощущении могущества, устойчивости, характерных для этого шрифта, бывшего законодательным в некогда могучей Римской империи. В вытянутых шрифтах готики сохранился образ готических соборов. В унциале образ византийской арки претворился в округлости почти каждой буквы, делая шрифт мягким и торжественным (рис. 71).

Образ революции, великих исторических свершений начала XX в. сохраняется в получившем в то время распространение итальянском шрифте. Созданный для целей рекламы, он запомнился миллионам людей как революционный.

Какой бы шрифт мы не взяли, будь то исторический или современный, к любому можно подобрать эпитет типа «деловой», «крепкий», «торжественный», «солидный», «модный», «национальный» и т. д. (рис. 72).

Образность шрифта сама по себе всегда раскрывается в полную силу в алфавите. Для того чтобы шрифт «за-

звучал», он должен быть организован композиционно. «Под образностью шрифта, — говорил С. Телингатер, — надо понимать те возможности шрифта, которые могут вызвать определенные эмоции у зрителя, ассоциации художественного, образного качества...»

У художника, решающего определенную шрифтовую тему, есть два пути ее исполнения: либо использовать уже имеющийся шрифт, либо для раскрытия данной темы специально нарисовать новый. В зависимости от темы художники делают свой выбор. Особенно плодотворно работают они в сатирической или детской тематике, где персонажи сюжета и типы диктуют образ соответствующего шрифта (рис. 73).

Следует отметить и тот факт, что имеется множество современных шрифтов, разработанных с целью выражения определенного образа. Так, гарнитура хоменковская разрабатывалась как украинский шрифт, акцидентная Тагирова передает образ древнерусских шрифтов. Немало создано рисованных шрифтов, которые с успехом используются в рекламных, оформительских и др. работах. Нередко они несколько изменяются, дополняются деталями, меняют свои пропорции, но сохраняют при этом свой первоначальный образ.

Особенно много создано рисованных шрифтов, отражающих в своей графике движения технические, декоративные и другие качества. При этом не обязательно создаются все буквы алфавита. Выполняются лишь необходимые для надписи буквы, а по уже имеющимся талантливый художник всегда может создать свои разработки недостающих.

Очень много имеется шрифтов, буквы которых создаются из реальных предметов, вещей, атрибутов челове-



ской деятельности. Сохраняя графему буквенного знака, художник может создать рисунок любой литеры, трансформируя, стилизуя, объединяя различными способами заданные элементы. Качество таких шрифтов зависит от меры его фантазии, таланта и мастерства (рис. 74).

Рис. 72



Рис. 73

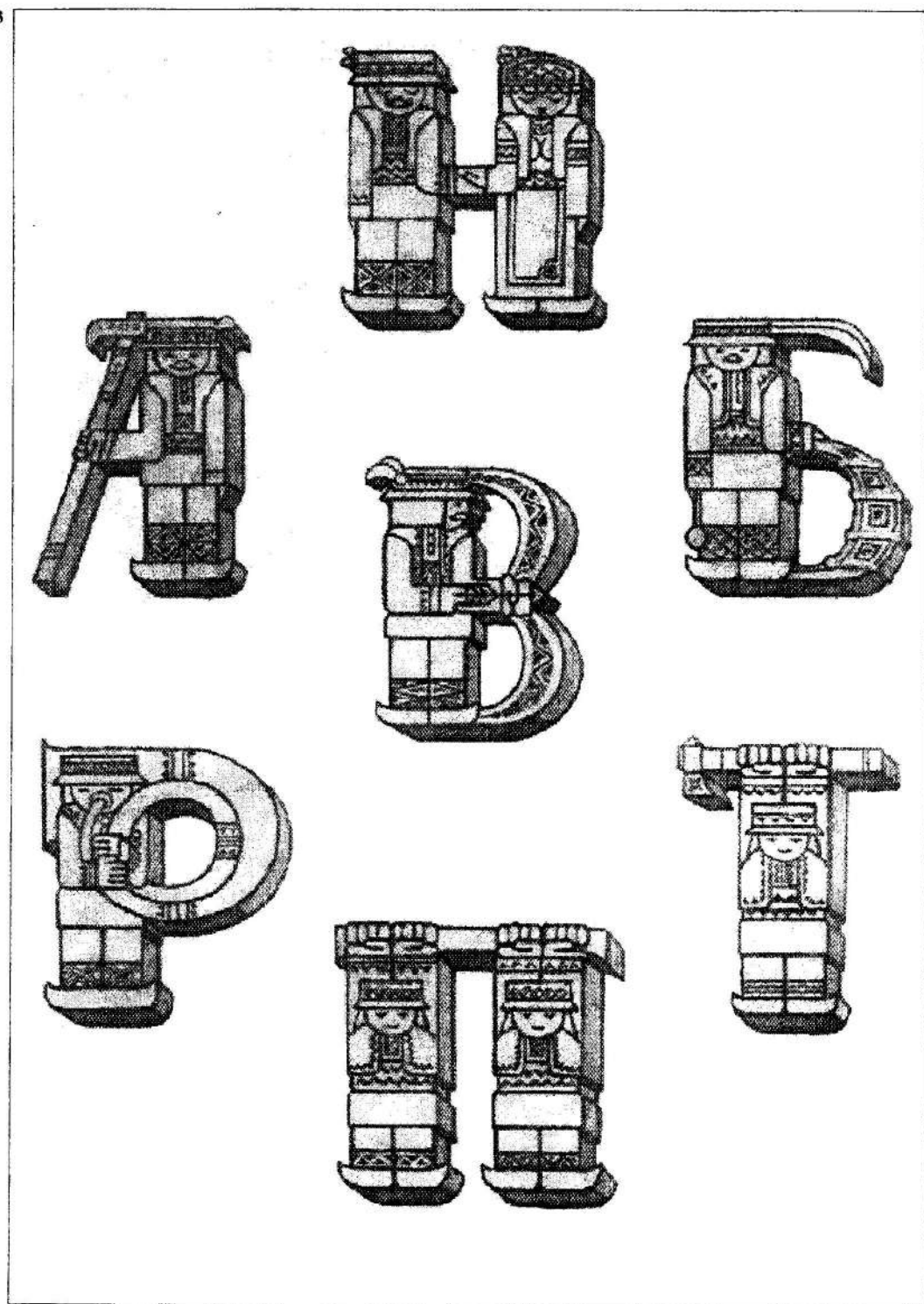
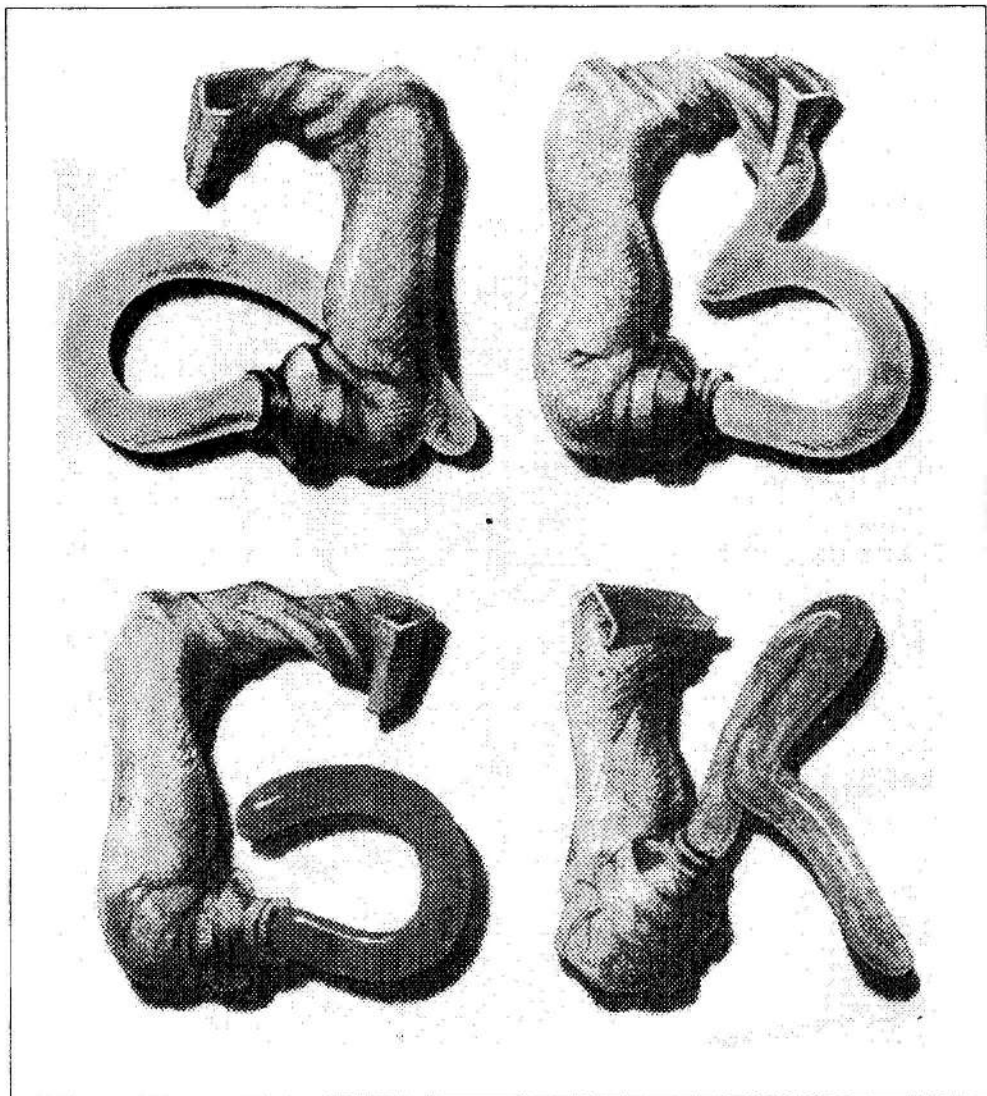


Рис. 74



Образность шрифтовых форм каллиграфии

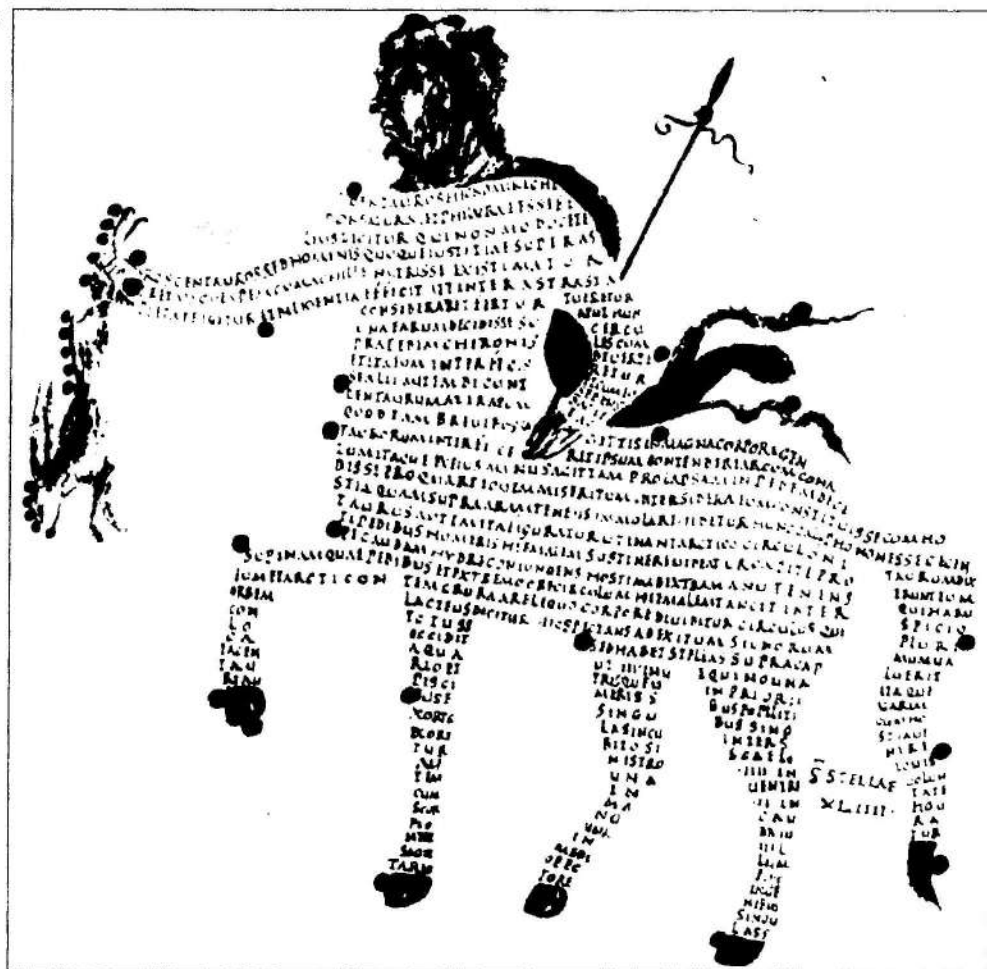
Каллиграфия свободна и динамична, предполагает наличие при написании естественности и живости знаков — ее достоинства в отличие от сухости и неизменности наборных литер.

Параллельно с развитием курсива, антиквы каллиграфия, совершенствуясь, к XVIII в. стала одной из самых пространственных форм рукописного

письма. Большую популярность в это время получило т. н. английское письмо. На основе английской каллиграфии во второй половине XIX в. было создано русское каллиграфическое письмо.

Каллиграфия этого времени отличалась артистизмом, свободой и красотой росчерка, плавностью переходов от нажима к тонкой линии. Наряду с развитием индивидуальных каллиграфических почерков, совершенствовалось каллиграфическое деловое письмо,

Рис. 75



употреблявшееся в переписке объемных рукописей и деловых бумаг.

Современная каллиграфия предлагает широкое поле деятельности. Сегодня существуют различные виды и варианты каллиграфии. Кроме двухнажимной английской употребляется письмо без нажима. Каллиграфия может быть прямой и левонаклонной, все зависит от исполнителя и целей, которые он преследует. В последние годы широкое распространение получила каллиграфия ширококонечного пера. Перья различной толщины используются для создания различных композиций, в которых зачастую шрифт и росчерки создают

изобразительную композицию. Хотя удобочитаемость таких композиций иногда страдает, но импровизация спонтанно закомпонованных букв выражает особое эстетическое удовлетворение, стимулирует новые творческие решения.

Для классической каллиграфии характерна читабельность, легкость выполнения, чистота линий. Современная же каллиграфия демонстрирует несколько иное решение композиций. Зачастую она выполняется не писанием, а различными далеко не писарскими приемами — скобление, вспыскивание, поливание, применение штукатурных и



графических способов и т. д. Наряду с поразительными эффектами такие композиции обладают и качеством гармонии, ритма, пластики. Для выполнения каллиграфических композиций применяется весь арсенал художественных материалов, причем для каждой композиции свой.

Каллиграфические изображения не являются открытием нашего времени. Корни изобразительной каллиграфии уходят в глубь веков, когда изображения некоторых персонажей выполнялись шрифтом с дорисовкой некоторых деталей — головы, крыльев, рук и т. п. (рис. 75). Широкое распространение в гравюре на металле получили изображения зверей и животных, выполненные каллиграфическими росчерками (рис. 76).

Но наиболее полно изобразительная каллиграфия проявилась на Востоке.

Сама система письма, религиозные обряды, уклады, прикладной характер надписей и изречений вызвали к жизни искусство образной восточной каллиграфии (рис. 77). Одна из наиболее из-

Рис. 76



Рис. 77 а



Рис. 77 б

вестных школ восточной каллиграфии находится в Каире, открытая при мечети Азхар около тысячи лет назад, где обучается около 2000 студентов. В настоящее время в Египте имеется 18 подобных учебных заведений, культивирующих и развивающих искусство восточной каллиграфии.

На заре ислама каллиграфию называли «музыкой для глаз» и «речью руки». Долгое время она олицетворяла одну из главных форм исламского искусства (в исламских странах изображать человека было запрещено). Нарисованное и написанное слово и причудливые арабески сливаются в хорошо продуманную, гармоничную композицию, в которой нет места случайностям и все подчинено знакам и правилам. Самостоятельные школы каллиграфии имеются в Сирии, Ираке, Персии и Индии.

Ассоциации в восприятии шрифта

Каждый знак алфавита и любого шрифта ассоциируется с определенным образом. Так, лаконичные буквы греческого алфавита прежде всего ассоциируются с простыми геометрическими фигурами — кругом, треугольником,

квадратом. Каждая своей формой вызывает ассоциации с фигурой человека. Недаром многие поэты видели в буквенных знаках людей, за многими их элементами закрепились термины органов человеческого тела — *головка*, *ножка*, *животик*. Большинство букв из трактатов по рисованию шрифтов строилось на основе пропорций человеческого тела, и чем буквы ближе к этим пропорциям, тем гармоничней они выглядят (рис. 78). В истории искусства шрифта создано огромное количество алфавитов из изображений человеческого тела (рис. 79).

Рассматривая шрифт, человек одновременно мысленно сравнивает его с теми, которые видел ранее, с образами, которые накопились в памяти. Здесь сказывается приверженность к определенному рисунку шрифта, сознательный или подсознательный опыт восприятия аналогичных шрифтов, на основе чего возникают новые эстетические оценки. Поэтому рисунком букв, общей картиной, какими-то отдельными элементами букв шрифты способны вызывать у людей определенные ассоциации. Так, готические буквы у большинства людей ассоциируются с представлением об угловатости, плотности, надломе. Мы даже иногда употребляем выражения

Рис. 78

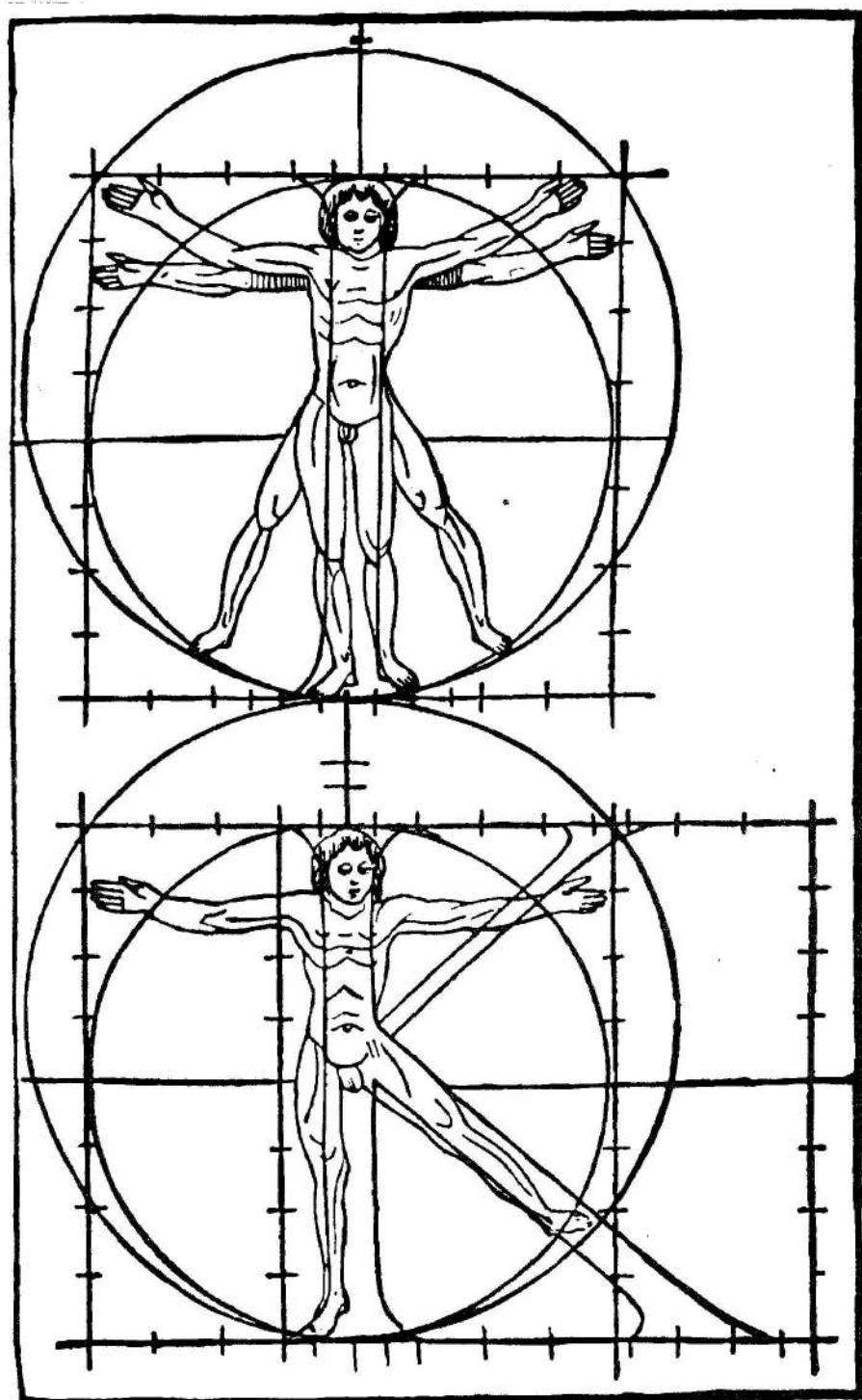
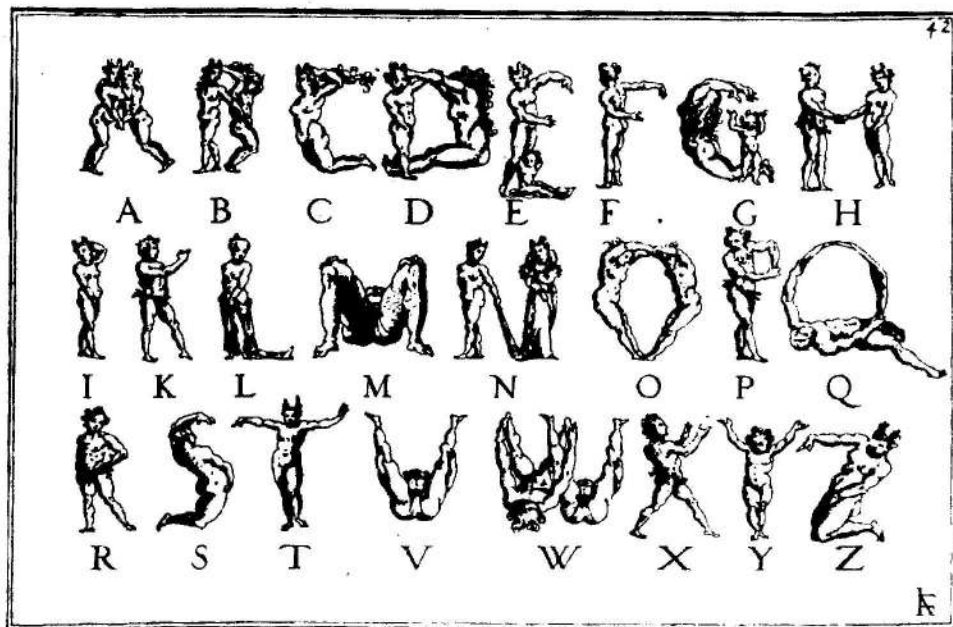


Рис. 79



«ломанные», «плотные» и т. п. В частности, *текстура* происходит от лат. *textura* — ткань, набивка — вид этого шрифта ассоциируется с плотной набивной тканью. Название *ротунда* полностью отражает округлость форм и происходит от лат. *rotundus* — округлый. При рассмотрении *фрактуры* (*fraktur*) некоторые ее элементы ассоциируются со слоновьими хоботками (рис. 80). Острые наплывы *швабахера* однажды вызвали ассоциацию с шипами розы.

Каждый шрифт порождает определенные ассоциации, но в истории его развития есть такие, которые своим ри-

сунком отражают определенную эпоху или событие. Наиболее ярким представителем такого активно ассоциативного шрифта является т. н. итальянский: где бы он ни находился, особенно на красном фоне, всегда он ассоциируется с революцией (рис. 81). Этим рекламным шрифтом XIX в. были выполнены большинство революционных лозунгов и транспарантов в 1905—1917 гг. Ассоциации возникают не только от созерцания классических шрифтов. Рисованные шрифты иногда создаются специально на основе ассоциаций или с расчетом вызвать их. Художник-оформитель сознательно придает шрифту такие качества, которые способны вызвать у зрителя представления о характере эпохи, национальных чертах и т. д.

Стабильность формы и изменчивость содержания

Если проследить шрифты прошлого, то можно заметить, с какой точностью для каждого времени был найден

Рис. 80

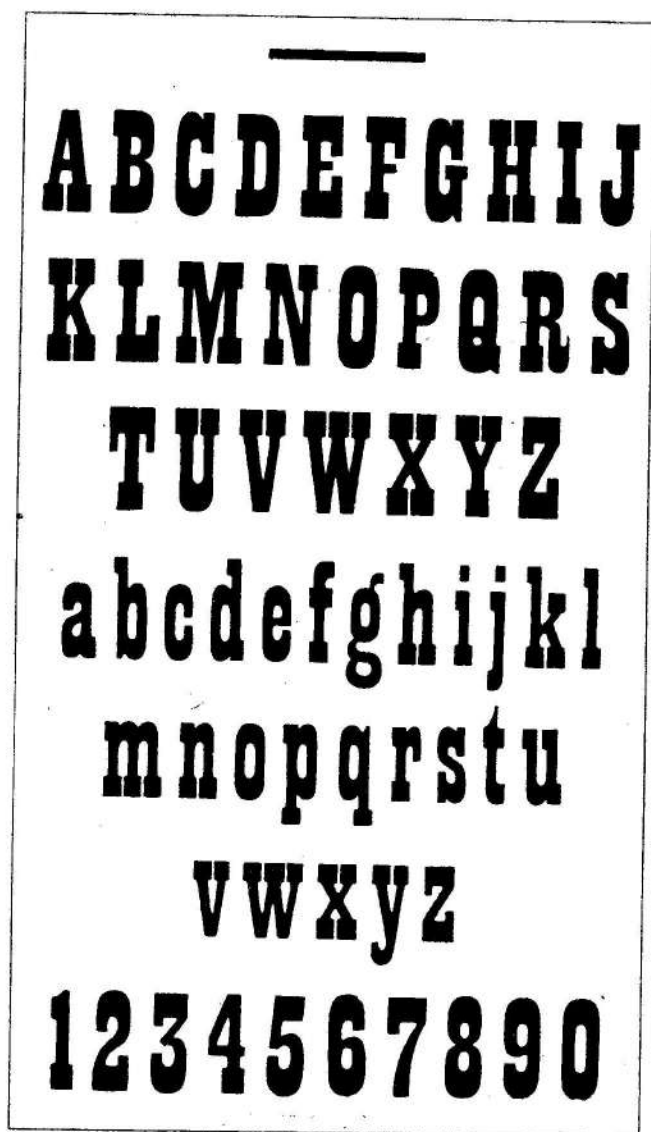


«свой». Формированию их всегда способствовало биение пульса времени — этот процесс бесконечен: художники всегда будут придавать шрифту форму, соответствующую своей эпохе.

Появление новых форм шрифтов может быть связано с новыми технологическими возможностями. Однако при этом не всегда наблюдается положительный результат. Так, фотонабор вызвал к жизни огромное количество современных наборных и рекламных шрифтов, созданных на основе исторических образцов (рис. 82). При этом форма шрифта как бы лишается своего первоначального содержания и может служить новым идеям. Так, унциал был создан как шрифт христианской религии и служил для переписки церковных книг, сегодня же он широко применяется в рекламных изданиях далеко не религиозного назначения. Для набора первого издания «Коммунистического манифеста» был использован готический шрифт *фрактура*, которым набиралась библия Лютера, и он считался шрифтом лютеран.

Таким образом, неизменная форма, один и тот же шрифт в разные времена могут выражать иное содержание. Характерный пример — 20-е годы, когда ряд смелых творческих экспериментов придал книге новый облик. В это время давно изобретенный шрифт *гротеск* был осмыслен как специально «конструктивистский» и получил новое, ярко выраженное содержание.

В наше время трудно ориентироваться в шрифтовом хозяйстве. Анализ книжных изданий последних лет показал, что за рубежом существуют библиотеки шрифтов, насчитывающие свыше 1000 гарнитур, причем современный шрифт ориентируется на классические типы, при наборе текста предпочтение отдается шрифтам, созданным на основе шрифтов великих печатников XV—XVIII вв. Если несколько лет назад современными были гротески, то сегодня они отошли на



второй план. В конце XX столетия изменилось отношение к эстетическому содержанию форм шрифтов эпохи Возрождения.

Рис. 81

Образы природы в типографском наборе

Еще в древней рукописной книге встречались оригинальные изобразительно-шрифтовые иллюстрации, в ко-

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 äöüāāçčďēěíňó
 pqrstuvwxyz
 ôôřšťůůýž
 1234567890€{.,:;!/?}

Рис. 82

торых одновременно демонстрируется смысловой и зрительный образ слова. Как вид литературного творчества «экримостики» были известны и в эллинистической поэзии, и в Древнем Китае.

Справа вверх
Рис. 84

Широкое распространение получает выражение сути текста в зрительном образе в XVI в. в Германии во времена Мартина Лютера, а также в XIX — начале XX в., когда особое внимание уделяли взаимосоответствию текста его полиграфическому оформлению (рис. 83).

Рис. 83

Que mon
 Flacon
 Me semble bon !
 Sans lui
 L'ennui
 Me nuit,
 Me nuit.
 Je sens
 Mes sens
 Mourants,
 Pesants.
 Quand je la tiens,
 Dieux ! que je suis bien !
 Que son aspect est agréable !
 Que je fais cas de ses divins présents !
 C'est de son sein fécond, c'est de ses heureux flancs
 Que coule ce nectar si doux, si délectable,
 Qui rend tous les esprits, tous les cœurs satisfaits.
 Cher objet de mes vœux, tu fais toute ma gloire
 Tant que mon cœur vivra, de tes charments bienfaits
 Il saura conserver la fidèle mémoire.
 Ma muse à te louer se consacre à jamais.
 Tantôt dans un caveau, tantôt sous une treille,
 Ma lyre, de ma voix accompagnant le son,
 Répètera cent fois cette aimable chanson.
 Règne sans fin, ma charmante bouteille.

Douces figures po^{gardée}
 MIA chères lèvres fleuries
 YETTE MAREYE
 ANNIE et toi LORIE
 où ou MARIE
 vous ô
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'exalte

Tous les souvenirs de nos jours Billy Dalize
 O mes amis partis en Europe
 Jaillissent vers le firmament
 Et vos regards en l'eau dormante
 Me font mélancolique
 Où sont ils l'hyaque et Max Jacquet
 Derrain aux yeux gris comme l'abeille
 Où est Cremona qui arrangea
 Des pas dans une église
 Où est Crémone qui arrangea
 Des souvenirs mon âme pleure
 Où est Crémone qui arrangea
 Des souvenirs mon âme pleure

LES OISEAUX PARTIS A LA CHASSE AU MOT SE BATTENT MAINTENANT
 Le soir tombe
 O sanglant mer
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

Начиная с 80-х гг. XIX в., среди типографов всего мира распространилось стремление выразить графическую сторону письменного сообщения, визуальнo изобразить смысл набора — югендстиль, венский сецессионизм, футуризм, деятельность Баухауза, русский конструктивизм и т. д. В большинстве этих работ полиграфия стала функциональной, а шрифт — образным, выразительным, лирическим средством (рис. 84). Ян Чихольд, говоря о подобных работах, удачно подметил, что «сделана попытка создать вместо "стихов на слух" "стихи на глаз"».

Формированию нового, современного стиля в графическом искусстве в исключительной степени способствовала деятельность Л. М. (Эль) Лисицкого, издавшего в 1922 г. вместе с И. Эренбургом журнал «Вещь». Целиком вы-

полняя наборными средствами свои композиции, он по-новому организовал плоскость книжного разворота, насытил ее изобразительно выраженными знаками. Для своих четких графических конструкций Лисицкий использовал в качестве строительного материала наборные строки, жирные линейки, отдельные буквы, комбинации оригинальных и эстетических элементов шрифтов, картинки из материалов наборщика.

В последние годы во многих странах имеют место подобные эксперименты в качестве лаборатории творческих поисков, способствующих расширению и углублению представлений об образном восприятии текста.

Модулированные шрифтовые формы

Применяя этот термин, мы говорим о современных шрифтовых формах знаков, созданных не на классической основе, а, наоборот, как бы в разрушение ее.

Несмотря на ярко выраженную индивидуальность всего алфавита шрифта и всех букв, каждый знак все же укладывается в рамках своей графемы, в пределах которой ведется в некоторых случаях «расшифровывание» буквенных знаков. Это относится к современным, часто непривычным и ранее просто невозможным шрифтам, созданным на основе заданных модулей или определенной системы, шаблона, табло и т. д. (рис. 85).

Некоторые шрифты носят образ «технизации», «электронной» среды, часто имеют экспериментальный характер и в основном не предназначены для широкого использования (рис. 86).

Немалую роль в создании модульных шрифтов играет стремление художников создать такой, который сможет



Рис. 85



Рис. 86

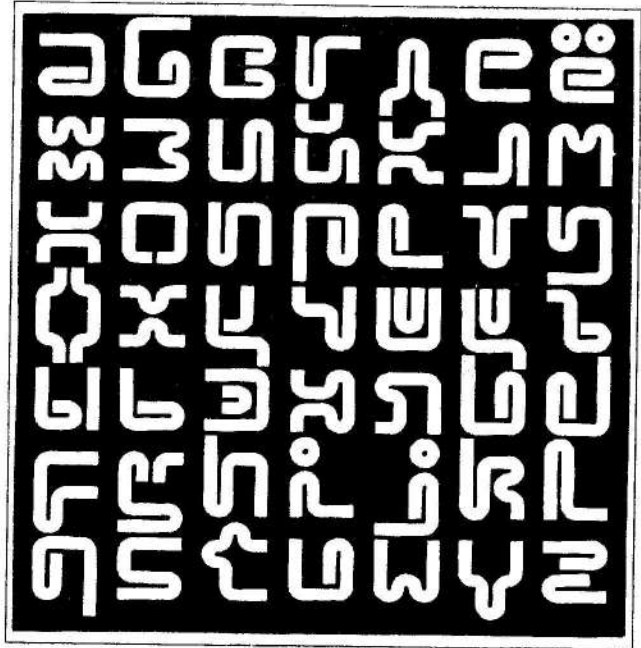


Рис. 87

читать машина, можно воспринимать как обычный шрифт.

Модульные сетки часто используют для создания декоративных шрифтов в прикладных целях, для определенных товаров, элементов рекламы, фирменного стиля (рис. 87).

Варианты шрифтовой графики

Рассматривая любую шрифтовую информацию как графическое изображение, следует выделить основные варианты шрифтовой графики. Наиболее распространенным является н о р м а т и в н ы й .

Нормативная форма буквы или слова предлагает четкое и ясное начертание, основное назначение которого — передача информации. Обычно форма и характер нормативной графики не содержат ярко выраженных художественных и декоративных качеств (рис. 88).

Особенно характерно качество нормативной формы для шрифтов тех изданий, где требуется простота и доступность восприятия текстовой информации. В широком смысле, исключая неко-

торые моменты, большинство наборных шрифтов, используемых для набора простого текста, можно характеризовать как нормативные.

Однако не следует думать, что это качество присуще только наборным шрифтам. И рукописные, и рисованные шрифты, даже выполненные различными инструментами и материалами, могут нести черты нормативной формы. Это качество шрифтовой графики сохраняется при отсутствии художественных и декоративных оттенков для выражения основной функции формы букв — различаемости.

В результате творческого процесса графика шрифтовой информации может передавать определенный содержательный признак, если в ней появляется предметная изобразительность. Зачастую изобразительность шрифтовой графики мешает удобочитаемости, но не настолько, чтобы нельзя было получить информации.

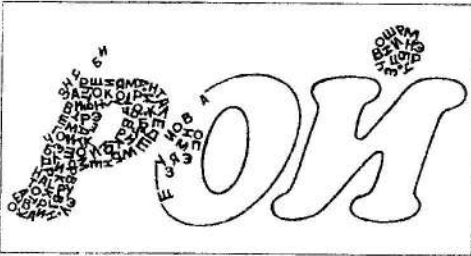
Утилитарно-художественный вариант шрифтовой графики отражает обычно в своем облике определенные качества (архаичность, движение, мелодию, предметность и т. д.). Широкое распространение вариант утилитарно-художественной шрифтовой графики получил в рекламных изданиях, плакатах, шрифтовом оформлении внешних элементов изданий, каллиграфических листах (рис. 89 а, б).

К утилитарно-художественному варианту шрифтовой графики относятся и многие наборные рекламные шрифты, в которых художественные качества ярко выражены. Такая графика обладает наличием качества образности.

Художественно-декоративный вариант графики возникает в том случае, если художественные качества шрифта преобладают над нор-

Рис. 88





новыми оттенками, усиливаясь графическими средствами. Возникающий сразу при рассмотрении декоративный шрифтовой образ при дальнейшем исследовании углубляется и закрепляется, подкрепляется отыскиваемыми элементами, составляющими слово или фразу.

Рис. 89 а

Слева внизу
Рис. 89 б

Рис. 90

мативными. В этом случае прочесть шрифтовую информацию очень трудно, т. к. она подается в задекорированной форме (рис. 90). Однако вместо нормативной информации зритель получает образную, содержащуюся в декоративной графике шрифта.

Художественно-декоративный вариант шрифтовой графики включает наличие не только художественных качеств, но и ассоциативных. Как правило, шрифтовая графика имеет одно смысловое значение, но оно может окрашиваться





Рис. 91

Однако творческая цель работы над шрифтовой графикой при активном усилении художественной выразитель-

ности буквенно-графических средств состоит в том, чтобы шрифт все же был читаем.

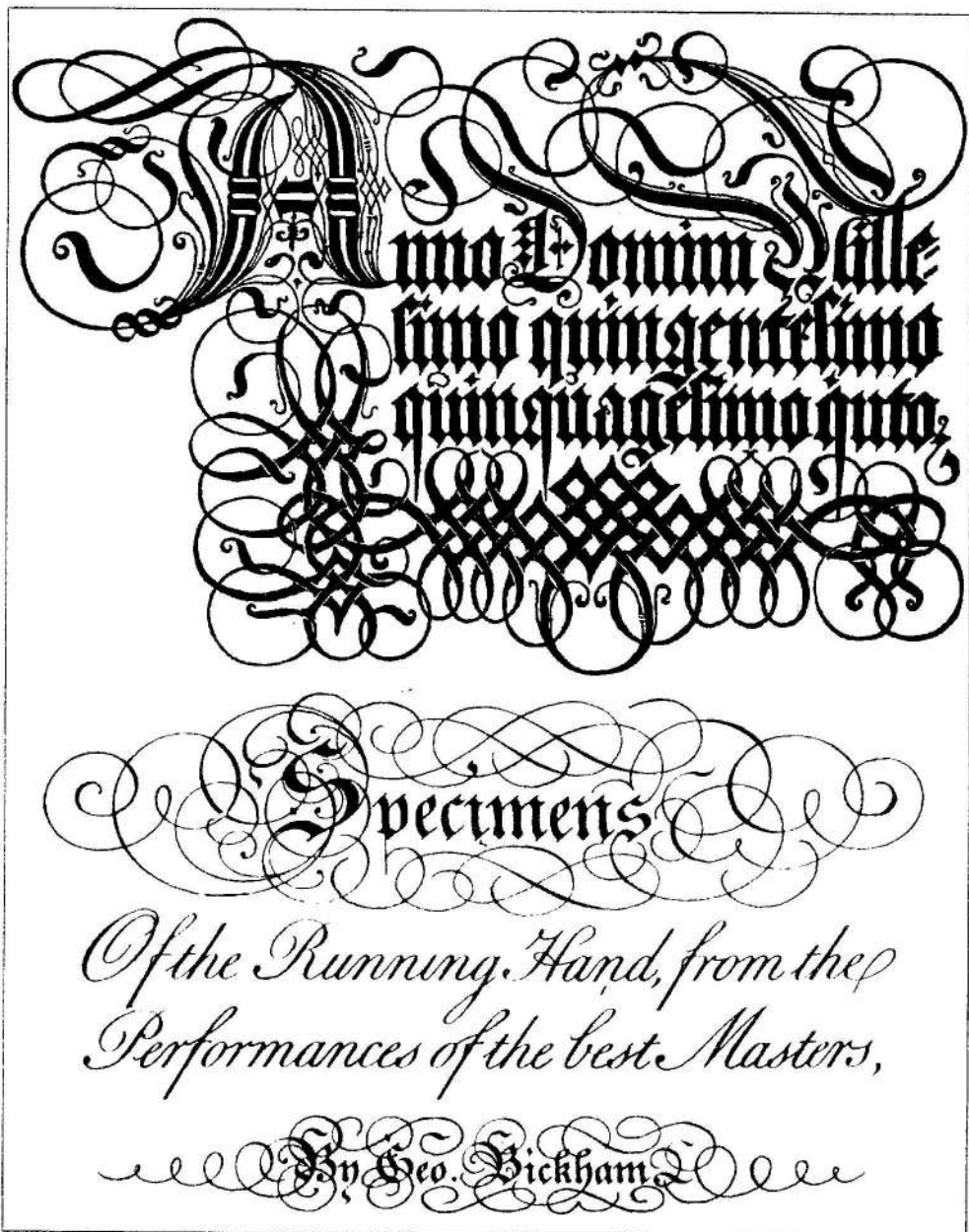


Рис. 92

Орнаментальность и декоративность шрифта

Ритмическое чередование букв в надписи, элементов — в буквах предрасполагает шрифт к орнаментальности. Но исторический обзор показывает, что шрифт и

орнамент как два элемента оформления идут рядом еще с рукописной книгой, причем всегда объединяются родственными признаками или характеристиками, взаимно дополняя и обогащая друг друга.

Декоративные элементы, привнесенные в шрифт, не только украшают, но и

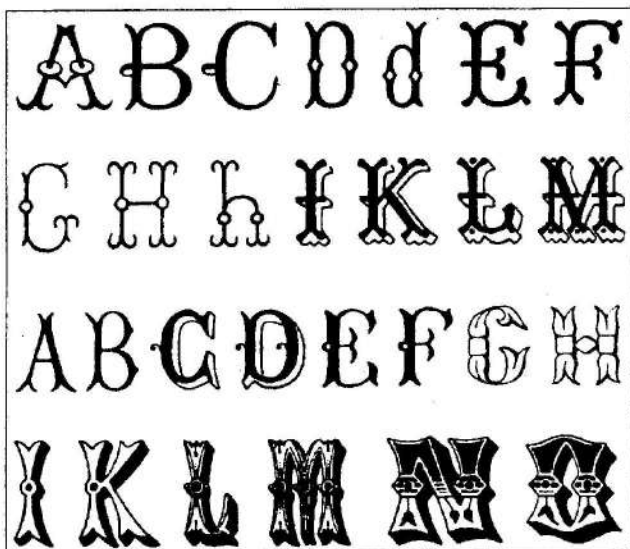
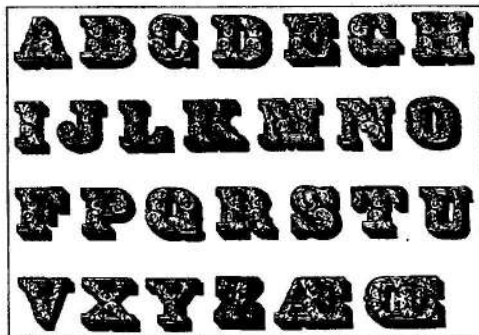


Рис. 93

придают ему особые пластические качества. Особенно заметно слияние шрифта и орнамента в начальных словах, посвящениях, инициалах рукописной книги, где буквы состоят из орнамента, а орнамент является как бы продолжением буквенного декора (рис. 91).

На развитие книжных орнаментальных форм шрифтов, вероятно, оказало влияние развитие форм шрифтов для надписей на изданиях декоративно-прикладного характера. Орнаментальный характер некоторые шрифты носили уже на первых этапах развития искусства шрифта. Примером орнаментального рукописного шрифта могут служить римские маюскульные.

Рис. 94



Широкое распространение получили орнаментальные шрифты в эпоху готики, когда они не только орнаментировались какими-то элементами, украшавшими знаки, но часто орнамент, переплетаясь, составлял букву:

Элементы орнамента, его мотивы были разнообразны, но основными являлись ленты, растительный и животный мир. Их выполняли различными инструментами — ширококонечным пером, кистью, резцом.

Говоря об орнаментальности и декоративности готического шрифта, мы имеем в виду не только отдельные шрифты, но и целые полосы рукописной или печатной книги. Страница, набранная готическим шрифтом, выглядит очень декоративно и выгодно отличается своей оригинальностью от той, которая набрана антиквой. Однако орнаментальная оригинальность страницы не всегда обеспечивала удобочитаемость.

Орнаментальные формы можно найти во многих исторических шрифтах. Но наиболее ярко они проявились в каллиграфии, где сама плавность линий букв требовала плавного росчерка, образуемого кривыми и спиралями. Органично входят в каллиграфические листы изображения, созданные орнаментальными росчерками. При этом орнаментальные мотивы зависят не только от пера, но сохраняются в каллиграфии и при смене техники исполнения. Особенно богатые орнаментальные мотивы созданы в технике гравюры на металле (рис. 92).

Интересная картина возникла в наборных шрифтах в конце XIX в., когда на смену строгим формам шрифтов классицизма пришла декоративная пестрость (рис. 93). Широко распространилось механическое украшательство букв различными элементами, заполне-

ние ими основных штрихов, оформление букв вычурными декоративными элементами. Все это в большинстве случаев привело к эклектике и безвкусице, и несмотря на то, что возникло огромное количество декоративных орнаментированных шрифтов, действительно хороших было мало.

За короткое время в 1900-х годах были созданы принципиально новые качественные основы шрифтового оформления в стиле модерн. В стилевом единстве с орнаментом и изображениями шрифт создавал цельную композицию. Характерно то, что буквы часто меняли привычные начертания, иногда теряя при этом удобочитаемость, оригинально переплетались, создавая шрифтовую вязь. Шрифтовые работы нового времени выделялись своей декоративностью и характерными признаками стиля, очерченного временными рамками.

Декоративные качества шрифта получили широкое распространение в творчестве художников революционной России и первых лет советской власти. Декоративность шрифтовых форм стали переносить на роспись вещей прикладного характера, панно, книгу. Мастерами шрифта были созданы превосходные шедевры шрифтового искусства, обладающие орнаментальными и декоративными качествами. Но особенно яркого расцвета орнамента в шрифте не получила, за исключением использования ее в буквицах и отдельных оформительских работах.

Современная шрифтовая практика свидетельствует о том, что в зависимости от целей, которые ставит перед собой, решая оформление той или иной темы, художник применяет орнамент и декоративность. Существуют современные наборные орнаментированные шрифты (рис. 94).

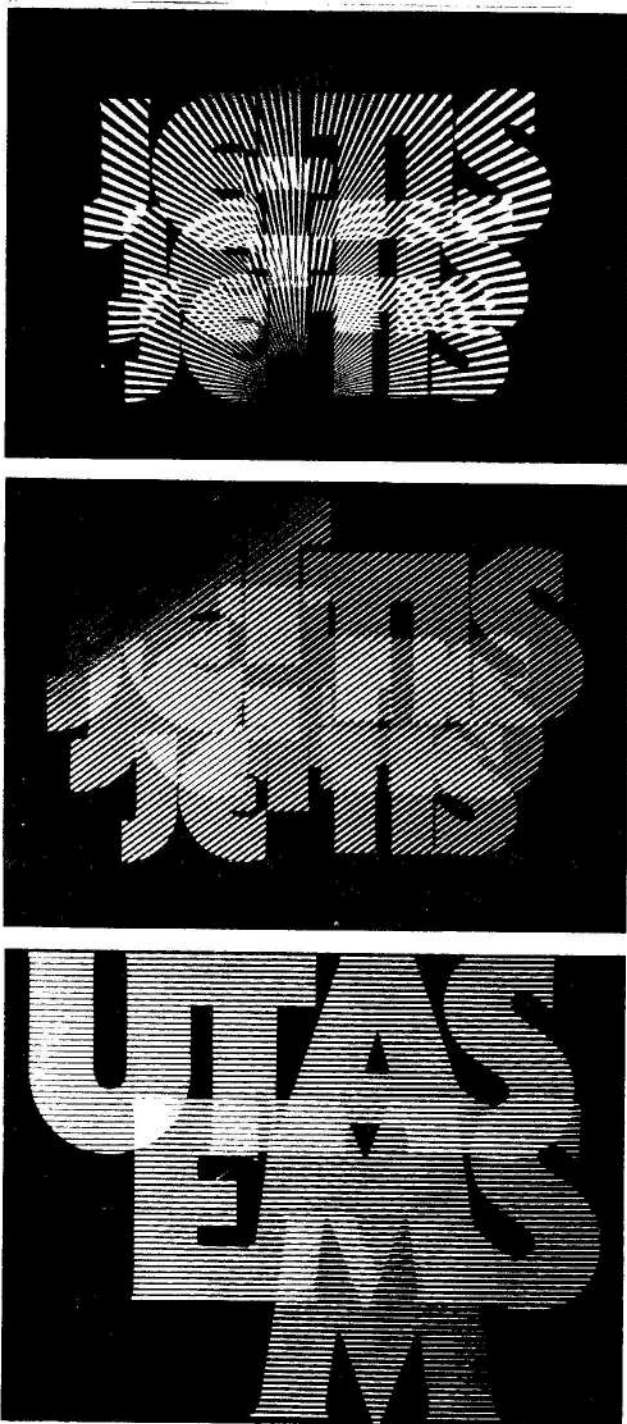


Рис. 95

Арсенал же рисованных шрифтов, содержащих орнаментальные элементы и отличающихся декоративным характером, очень широк. Хорошие декоративные качества шрифтам придает умелое использование фототехники (рис. 95).

Даже обычный классический шрифт, используемый в типографике, может создавать прекрасные декоративные эффекты путем наложения, сдвига, поворота и других операций с буквами набора.

Эффекты шрифтового набора

Особое внимание следует уделить рассмотрению образности шрифтовой полосы. Обычный простой сплошной текст полосы набора, сверстанной по всем правилам, дает равномерную серую плоскость. Однако стоит только в каком-либо участке полосы сделать акцент полужирным или жирным шрифтом, как сразу же картина резко меняется: появляются тональные градации, ведущие к нарушению однообразия.

Картина шрифтового набора будет меняться в зависимости от градации кеглей, использования различных начертаний, изменения интерлиньяжа.

Градация кеглей в полосе шрифтового набора приводит к различным результатам. Если набирать ее, постоянно увеличивая кегль шрифта от верхней строчки к нижней, и при этом сохранять неизменным интерлиньяж, то страница приобретет динамичное перспективное направление, буквенные знаки будут казаться расставленными в пространственной плоскости. Тот же эффект достигается членением страницы на части

и набором их с постепенным увеличением жирности.

Подобный эффект будет достигнут, если, оставив неизменными кегль и начертание шрифта, верстать строки с уменьшением интерлиньяжа. В этом случае мы наблюдаем эффект поднимающейся к линии горизонта перспективы. Сделав набор в обратном порядке, можно получить эффект обратной перспективы.

Использование смешанных вариантов шрифтового набора с градациями кеглей и насыщенности приводит к получению эффективных шрифтовых композиций. Кроме того, на странице можно несколько раз повторить ряды текста различных кеглей и начертания, в результате чего получаются оригинальные шпалерообразные эффекты (рис. 96 а, б, в, г).

Кроме горизонтальной перспективы с помощью шрифтового набора можно получить на странице перспективные эффекты различного направления, а применяя простые наборные знаки, используя для этой цели кегли и гарнитурные градации, — эффектные зримые формы.

Определенные выразительные образные возможности в руке художника представляет использование наклона, вертикали, сдвига печатной формы. Благодаря взаимному перекрыванию букв, строк и возникающему при этом эффекту от сдвига, вращения появляются оригинальные результаты. Огромное влияние на образность шрифтовой формы оказывает композиционное решение полосы набора. Размещение строк под наклоном, по диагонали, привязка определенных букв к осям и линиям создают прекрасные рекламные эффекты.

Рис. 96 в

Глава 5 Шрифт и изображение

Шрифт и изображение в издании

Два основных элемента составляют оформление любого издания — шрифт и изображение. Нередко практикуется оформление изданий только шрифтом или изображением, но наиболее информативным бывает такое, которое содержит в своем внешнем оформлении и то, и другое. При этом шрифт иногда несет не только нормативную нагрузку, но и утилитарно-художественную. Изображение также может быть разносодержательным по своему характеру и эмоциональной нагрузке. Все зависит от объекта и задач его оформления.

Шрифт и изображение в каждом издании соотносятся друг с другом не одинаково. Различные функции изданий ставят различные задачи и художнику-оформителю.

Несмотря на сходство принципов взаимосвязи рисунка шрифта и изображения, в каждом конкретном издании они имеют свои особенности. Например, принципы взаимоотношений шрифта и изображения в рекламном плакате имеют некоторые особенности, не всегда приемлемые в оформлении переплета и обложки книги. В рекламном плакате изображение и «прямая речь» к зрителю закономерны и естественны. Здесь шрифт и изображение в первую очередь направлены на то, чтобы привлечь внимание, а потом — дать информацию.

Особенностью рекламного плаката является то, что его идея в большинстве случаев выражается текстом и изображением одновременно. Оба эти компонента в плакате, однако, отличаются по силе и характеру воздействия, по-разному воспринимаются, а следовательно, имеют различные возможности. Изображение бросается в глаза, легче воспринимается, однако не всегда понимается однозначно и поэтому иногда требует пояснения.

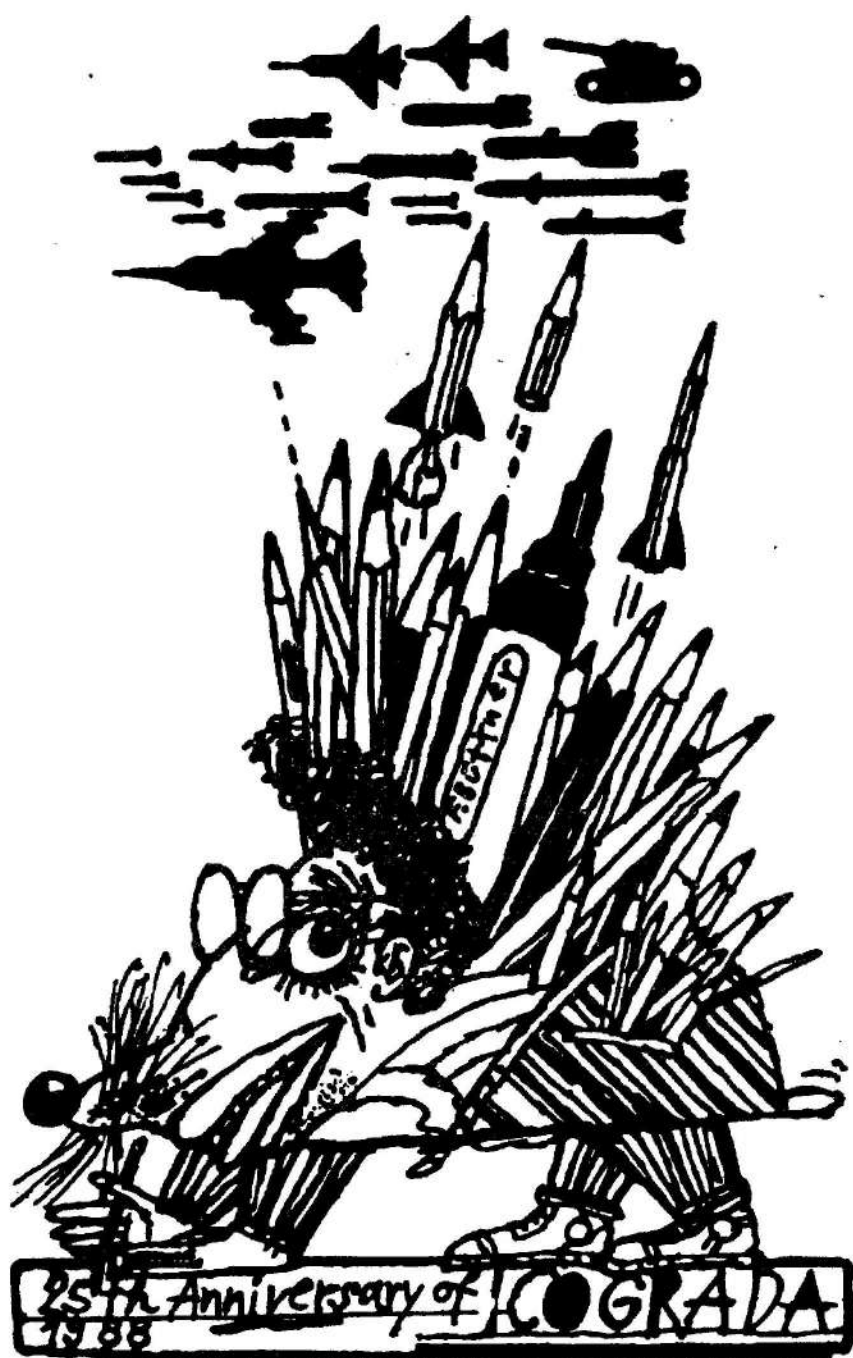
Взаимоотношения шрифта и изображения в изданиях самые различные: начиная с пространственного их расположения, в зависимости от того, в каком месте находится шрифт, выявляется ведущая роль его или изображения.

Вопросы взаиморасположения шрифта и изображения можно рассматривать на примерах как внутри издания, так и на его внешних элементах.

О взаиморасположении шрифта и изображения внутри издания речь пойдет несколько ниже. Сейчас мы ограничимся рассмотрением лишь их взаимовлияния на внешних элементах книг и на листовых изданиях.

Наиболее распространенными вариантами пространственного расположения шрифта и изображения являются такие, когда шрифт размещается сверху или внизу изображения. Особенно ярко этот принцип используется в серийных изданиях, когда композиционное место-

Рис. 97



нахождение шрифта обеспечивает узнавание или «лицо» серии, будь то книга, плакат, листовка и т. п. Очень часто шрифт отбивается от изображения линейкой, цветной плашкой, орнаментом. В зависимости от изображения он воспринимается в первом случае (вверху) как название, а во втором (внизу) как подпись под изображением.

Следующий принцип пространственного размещения строится на создании композиции путем соединения шрифта и изображения. При этом шрифт может размещаться в свободном от изображения месте или же накладываться прямо на изображение. Большое значение в решении всей композиции имеет выяснение вопроса, что является доминирующим. Если главенствует изображение, то шрифт принимает на себя второстепенную роль и размещается неназойливо, но всегда может быть прочитанным (рис. 97). Если же доминирует шрифт, то изображение чаще всего выглядит декором плоскости.

Однако в практике оформительских работ встречаются и такие примеры, когда нет особенно выраженного преимущества шрифта или изображения, они как бы стоят в одном ряду, и только некоторые приемы и детали композиции ставят все на свои места. Иногда шрифт и изображение входят в контакт друг с другом и тем самым способствуют овеществлению плоского шрифта и созданию реальной глубины изображаемого пространства (рис. 98).

Глубина изображаемого пространства в издании может быть выявлена не только художественными приемами изображения, но и расположением, и рисунком шрифта. Перспективное увеличение или уменьшение букв шрифта создает иллюзию глубины (рис. 99).

При взаимодействии шрифта и изображения большую роль играет их цветовое решение. Введение дополнительной



Рис. 98



краски для шрифта или плашки, на которой он помещен, делает его более заметным и весомым даже в маленьком кегле.

Внутри издания шрифт и изображение взаимодействуют на особых страницах (титульный лист, начальная и концевая полосы, разворот с иллюстрацией), если это не книжка-картинка или издание без иллюстраций. Речь в данном случае идет об изданиях, содержащих кроме текстовой еще и изображительную информацию.

В начале книги читатель может встретить изображение на титульном листе. Такое изображение, содержащее

Рис. 99

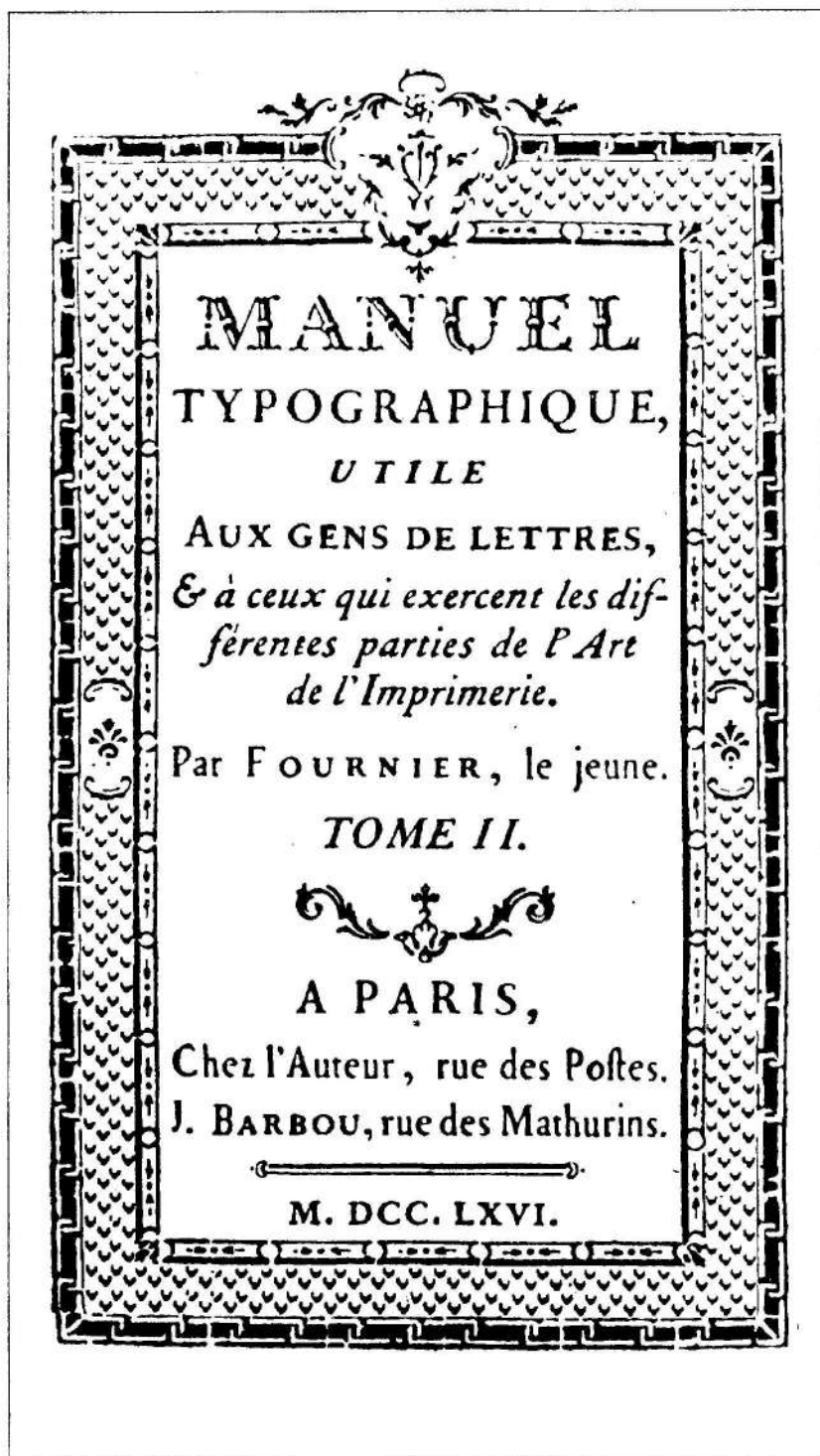


Рис. 100

A'S'PUŠKIN



Рис. 101

Weggefährten

Gottfried Bendzin Günther Brandel Julia Damm Erich Ege
 Helmut Ebel Wilfried Filzmeister Wolfgang Forster
 Fritz Frank Dieter Gutschke Karl Heinz Jahn Joachim Jastram
 Gerhard Kettner Konrad Knebel Wolfgang Matthäus

25 Künstler der
 Deutschen
 Demokratischen
 Republik



Рис. 102

портрет автора или иллюстрацию, образно раскрывающую смысл произведения, называется *фронтиспис*.

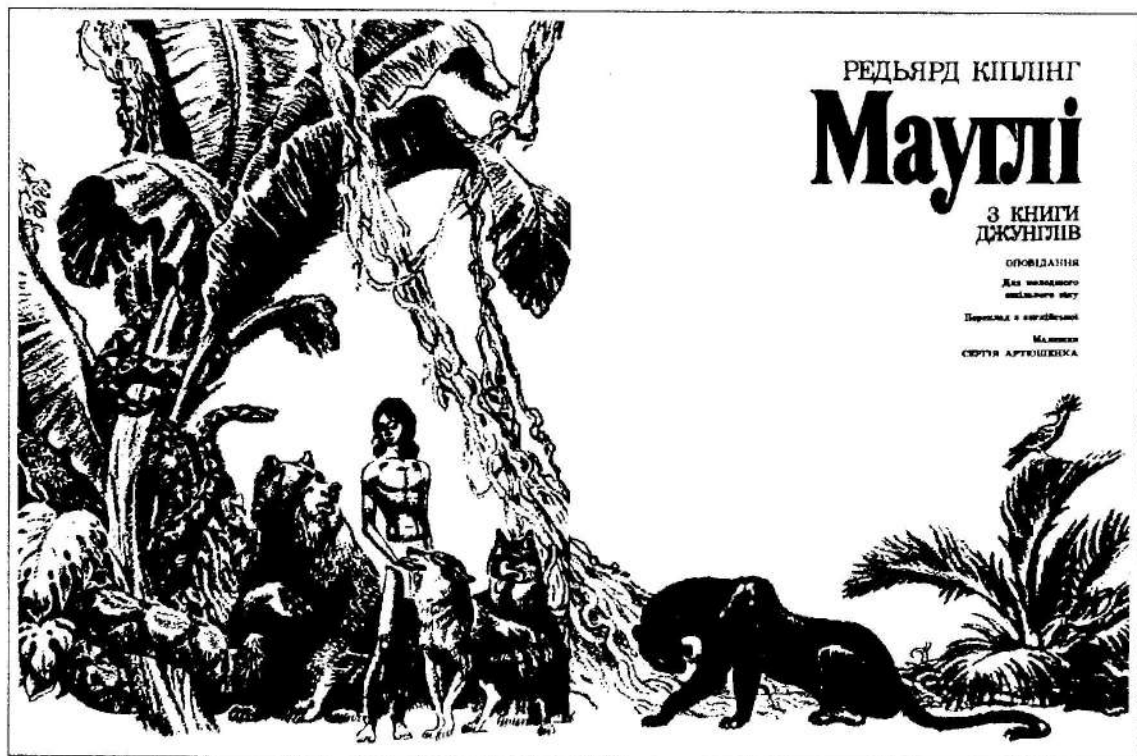
С конца XV в. — времени зарождения титульного листа — и до наших дней создано огромное количество прекрасных образцов синтеза шрифта и изображения на титульном листе. Особенно интересен опыт достижения композиционного единства текста и изображения на титульном листе в начале XVI в., когда они выполнялись в технике обрешной гравюры.

Композиционное размещение изображения и текста на титульном листе прошло большой путь становления. В первых печатных изданиях заметно желание передать содержание с помощью изображения, помещенного на первой странице. Европейские книги тогда не знали издательского переплета, и поэтому роль внешнего элемента оформления принимал на себя титульный лист, наиболее распространенной схемой которого было обязательное наличие изобра-

жения и текста. Причем текст распределялся не по знакам правописания, а согласно ритмике композиционного членения. При этом слова могли ритмически разрываться переносом, их продолжения могли быть крупнее или мельче начала и даже напечатаны другим цветом. Все это создавало очень оригинальные композиции, но не способствовало удобочитаемости. Со временем вырабатываются определенные пространственные схемы титульного листа, включающие имя автора, название, издательскую марку, год и место издания (рис. 100).

Изображение на титульном листе варьировалось в размерах. Изобразительная информация титульного листа иногда преобладала своей массой над текстом (рис. 101).

Постепенно уточнялись содержательно-информативная и зрительно-пространственная функции титульного листа. Он стал более цельным не только с точки зрения совершенства графики,



но и по своим информационно-шрифтовым качествам.

Шрифт и изображение могут размещаться на титульном листе не только традиционно, как фронтиспис и название. Композиционные варианты настолько разнообразны, что описать их практически нельзя, можно лишь выделить наиболее характерные приемы.

На одинарном титульном листе изображение обычно размещается ниже строк названия, в композиции всего листа имеет подчиненную роль и велико по размерам. Если же помещается большая по размерам иллюстрация, то важно, чтобы по своей значимости она визуально не спорила с названием книги, не снижала его роли.

Изображения на титульном листе могут быть в виде рамок, обрамлений, украшений и рисунков. В художественной литературе, особенно детской, часто

можно увидеть оформление названия титульного листа в виде изображений героев, событий или действий, о которых идет речь в книге. Но как бы не был иллюстрирован титульный лист, главным в нем должно быть название.

В последнее время широкое распространение получил принцип размещения изображений на титульном листе по модульной сетке. В качестве иллюстраций часто используют слайды. Модульная сетка четко определяет место расположения и текста, и иллюстрации.

Особенно широко применяется этот способ на разворотных титульных листах (рис. 102), часто содержащих изображения, которые переходят с левой на правую сторону (рис. 103).

Кроме имени автора, названия произведения, издательства, места и года издания, на титульном листе может быть размещена и другая шрифтовая

Рис. 103



Рис. 104

информация. Это содержание или оглавление, фамилия рецензента или редактора, художника или консультантов и т. д. Все эти элементы входят в общую ком-

позицию титульного элемента и вместе с изображением составляют единое целое. Их размещение и принципиальная композиция титульного листа согласу-

PRZYGODA TRZECIA

Kupiec perski z jawnymi oznakami niepo-
koju czy też niedowierzania towarzyszył
memu powrotowi do rodzinnego pałacu.
Zapewne nie nazbyt ufał moim obietni-
com, iż mu zwrócę należną ilość równie
cennych diamentów.



Рис. 106

Вопрос о связи и соответствии изображения шрифту в книге возникает не случайно. Весь опыт рукописной и печатной книги свидетельствует о том, что изменение шрифта влекло за собой изменение характера иллюстрации и наоборот. Причем в различные историче-

ские эпохи книга как цельный организм адаптировала в себе шрифт и изображение и всегда соответствовала эстетическим идеалам своего времени.

Рукописная книга, заимствовав некоторые приемы иконописи, зачастую содержала изображения, в которые

текст органично вписывался и воспринимался естественно благодаря тому, что как бы исходил из уст говорящего, т. е. изображение и шрифт сливались воедино, слово принадлежало изображению и непосредственно входило в композицию.

Первая печатная книга сохранила этот прием: в запечатанное пространство изображение врисовывалось или раскрашивалось от руки, сохраняя стремление к единству всех элементов. Примером единства изображения и шрифта в издании может служить опыт ксилографической книги, где и шрифт, и изображение вырезались из одного материала в одной технике, и этим достигалось единство (рис. 104).

Как ни странно, с развитием техники печатные вопросы единства изображений и шрифта в книге отходят на второй план. Особенно это характерно для эпохи политепажей, когда одно и то же изображение использовалось множество раз в различных изданиях, при этом не всегда учитывался характер издания, не говоря уже об особенностях шрифта. Изображение нередко просто занимало место и вроде бы «украшало» страницу.

Наше время расширило технические возможности воспроизводства шрифта и изображения в книге, требует соответствия изображения и текста для каждого издания.

Взаимоотношения шрифта и изображения на книжном развороте в современной книге могут быть разнообразными. Шрифт может печататься прямо по изображению, частично или полностью на него накладываться или, согласно принципам верстки, занимать свое место вокруг, с трех, с двух, или с одной стороны от иллюстрации. В любом случае, если шрифт и изображение находятся на одной странице или раз-

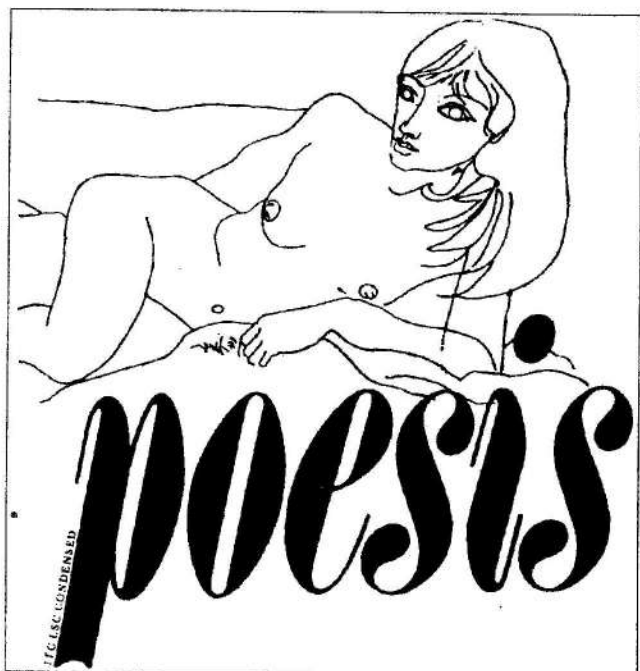


Рис. 107

вороте, вопросы их взаимовлияния и соответствия не должны утрачивать своего значения.

Изображения могут появляться в начале и в конце книги и называются они соответственно заставка и концовка. По своей значимости концовка уступает заставке. Заставка не только способна украсить, выделить спусковую полосу, но и создать определенное настроение у читателя, настроить его на чтение книги, дать представление о литературном материале. Заставки могут быть сюжетные, орнаментальные, декоративные, эстетические и другие.

Если заставка как бы открывает чтение, то концовка заканчивает текст, давая читателю возможность вспомнить содержание, сделать остановку, прежде чем расстаться с прочитанной книгой. По технике исполнения концовка должна находиться в связи с заставкой, но по значимости — быть на ступень ниже. Концовка является более самостоятельным элементом оформления книги, но-



Рис. 108 а

Рис. 108 б

сит обобщающий характер и отделяет-ся от текста большим пробелом, неже-ли любая другая иллюстрация.

В различных видах изданий связь шрифта и изобразительной информации проявляется различно. В художественной литературе иллюстрации сопровождают текст, по возможности непосредственно располагаясь ближе к описываемым событиям, в редких случаях под ними дается ссылка на соответствующую страницу. В изданиях же технической, научной, популярной литературы подписи под иллюстрациями обязательны. Иногда они бывают краткими, иногда — расширенными, занимают довольно много места. В этой связи возникают проблемы решения задач визу-



ального и композиционного равновесия страницы, содержащей три основных компонента — иллюстрацию, подпись к ней и основной текст книги. Чем больше элементов на странице, тем сложнее задачи.

Связь характера шрифта и изображения

На странице издания часто помещаются шрифт и изображение, причем в отличие от шрифта, который обычно существует на плоскости и носит условный знаковый, а не изобразительный характер, изображение может быть различным в плане пространственного решения. Шрифт и изображение в издании не должны мешать друг другу, будучи частями одной композиции страницы

или разворота. Необходимо правильно подбирать шрифты к различным видам изображений — плоскостному, объемному пространственному, штриховому, тоновому, цветному.

Эти вопросы требуют пристального внимания в связи с тем, что типографские литеры, да и шрифт фотонабора, характеризуются определенной степенью жесткости и не всегда хорошо соединяются с живой линией изображительных элементов. История знает немало примеров единства шрифта и изображения. Искусство восточной каллиграфии дает прекрасные примеры, где изображение возникает из букв, и шрифт органично переходит в изображение. Ксилографическая книга тоже благодаря технике сохраняет определенное единство шрифта и изображения.

При решении этих задач следует исходить из того, что шрифтовая и изображительная графика кроме специфических имеют какие-то общие качества, используя которые можно добиться их единства на печатной полосе. К ним можно отнести сходство стилизованных черт определенного времени, использование одного инструмента, близость ритмической ориентации, выраженные признаки единого пластического решения и др.

При желании художник может изменить характер изображения или подобрать новое, более подходящее для определенного шрифта. Таким же образом, учитывая особенности изображения, можно подобрать к нему соответствующий шрифт, чтобы получить в результате уравновешенную и эстетически приятную печатную страницу.

В практике оформления изданий выработались некоторые принципы связи шрифта и изображения. В первом случае на основании формальных признаков, характерных для изображения (толщина линий, плотность штрихов,

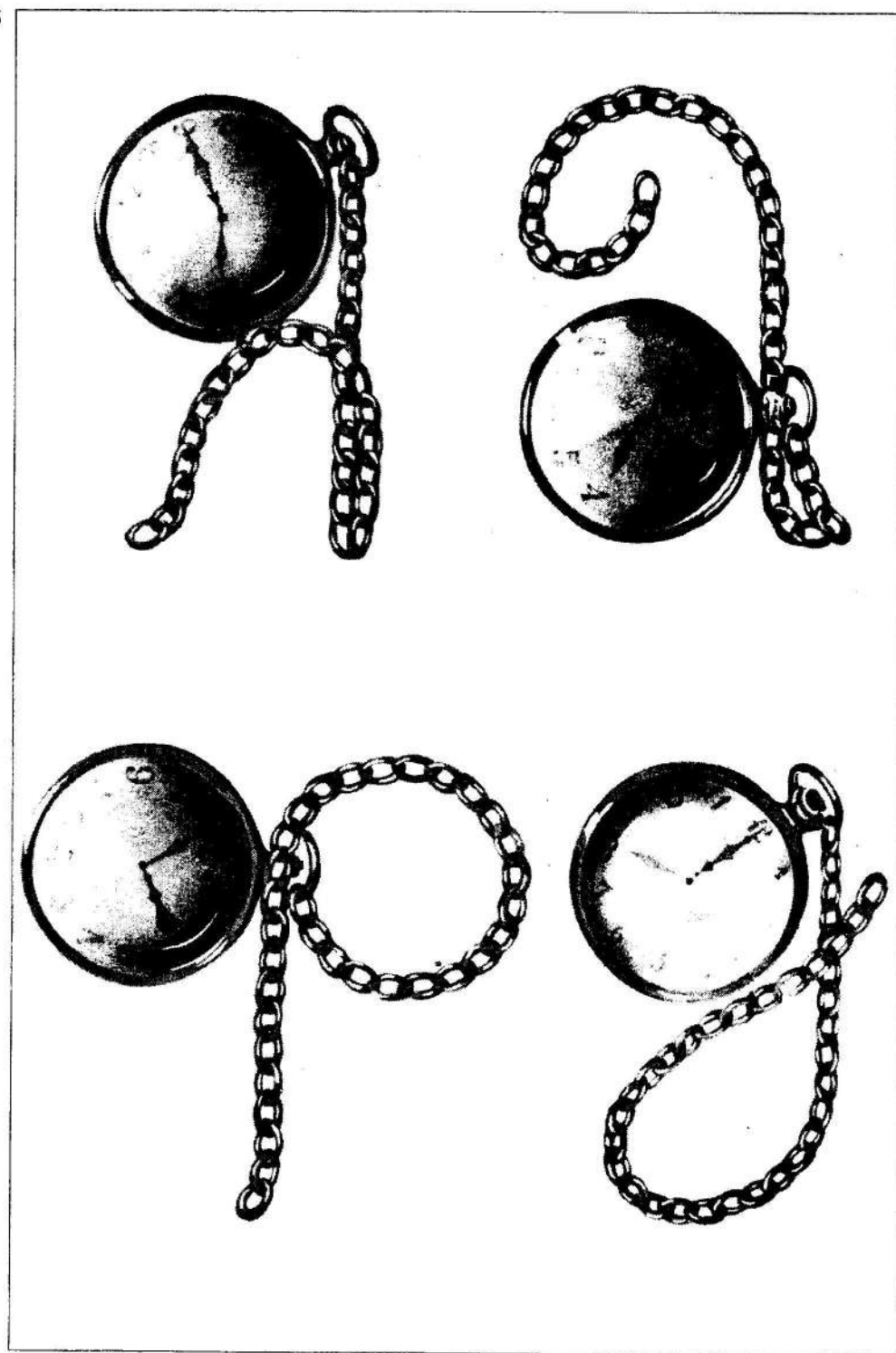


Рис. 109 а

фактурность формы), подбирают соответствующий шрифт. При этом стремятся максимально точно подобрать соотношение толщины штрихов изображения и элементов буквенных знаков (рис. 105).

Самые тонкие штрихи шрифта не должны быть тоньше штрихов рисунка, а самые толстые — не превосходить интенсивности штриха рисунка. В сущности все формы книги должны быть соотносены со знаками шрифта, в основу которых не может быть положена безудержная фантазия. Примером цельной

Рис. 109 б



ДЛЯ МЛАДШЕГО
ШКОЛЬНОГО
ВОЗРАСТА



композиции могут служить исторические образцы орнаментально-шрифтовых решений. Единство шрифта и орнамента достигается благодаря двухметровому, плоскостному их характеру, наличию одинаковых соотношений и размеров основных и дополнительных элементов. Повторение сходных элементов дает общий ритм, одинаковую плотность всей композиции и связывает воедино шрифт и орнамент.

Использование одного инструмента для написания шрифта и рисования декоративных изображений одним художником дает своеобразное единство и художественную слитность шрифта и изображений. Пример цельных изобразительно-шрифтовых композиций оставили нам художники 20-х годов, когда многие обложки и переплеты оформлялись с помощью использования набор-

ных типографских элементов, и единство проявлялось не только в графике элементов, но и в материале. Свойства материала передавались и в графике оттисков, которая характеризуется жесткостью и схематичностью. В то же время высокий подъем плакатного искусства дали классические образцы слияния в единую композицию уплощенного изображения и трафаретного типа шрифтов.

Наряду с подбором подобия штрихов в шрифте и изображении, гармоничного сочетания можно достичь путем использования для их сопряжения композиционных особенностей изображения, к которому подбирается шрифт. В этом случае он komponуется как продолжение или логическое завершение изображения.

Единство изобразительно-шрифтовой композиции достигается и в том

Рис. 110



Рис. 111

случае, если динамика шрифта и нарисованное движение в изображении композиционно совпадают. Все элементы такой композиции объединены этим движением, и благодаря этому она выглядит динамичной (рис. 106).

Если шрифт помещен в пространство рисунка, то подписи по законам перспективы и светотени тоже воспринимаются материализованно и овеществлено. Широко пользуются этим приемом в рекламной графике, где подпись не обязательно может лежать на плоскости, а приобретать пространственные характеристики. При этом обязательно изменяются форма букв и их пропорции.

На принципе подобия шрифта и изображения должны строиться многие рекламные издания, акцидентная продукция. В зависимости от того, например, что изображено на открытке, в какой манере выполнено изображение, выполняется и шрифт. Как различны праздники, так различными должны быть изображения и соответственно шрифты на открытках, выпущенных к этим датам. При таком подходе к печатному изданию, методически осмыслив назначение выполняемой работы, можно добиться единства шрифта и изображения.

Однако выразительную композицию из шрифта и изображения можно

получить, используя принципы не только подобия элементов, но и контраста. В этом случае «работает» лишь ярко выраженный контраст, и вся изобразительно-шрифтовая композиция строится на принципе контрастного противопоставления: на одной странице могут эффектно выглядеть энергичная графика изображения и более светлый тонкий шрифт. Обратное отношение: при очень плотном шрифте и легком рисунке может быть хороший эффект (рис. 107).

Контраст проявляется и при резко не уравновешенных массах шрифта и изображения на белом поле страницы, а также между расплывчивостью изображения и четкостью типографских знаков. Большое значение в объединении шрифта и изображения имеют вопросы масштабных соотношений.

Средства объединения шрифта и изображения в издании

Рассматривая взаимосвязь шрифта и изображения, мы выделили основные принципы их сопряжения — подобие, контраст и композиционное расположение шрифта и изображения. Причем лишь наличие двух составных — шриф-

та и изображения — давало желаемый результат. Однако интересного решения задачи гармоничного соединения в одной композиции изображения и шрифта можно добиться, используя дополнительные средства — всевозможные рамки, линейки, фактуру, фон, цвет, орнаментально-декоративные элементы.

Рамки, как наиболее распространенное средство соединения шрифта и изображения на переплетах, обложках и других книжных и рекламных элементах, могут быть разной конфигурации (рис. 108 а, б).

В изобразительно-шрифтовой композиции рамка выступает в различных ролях: обрамляет изображение, отделяя его от шрифта; четко определяет место шрифта и как бы предохраняет его от влияния изображения. Встречаются примеры, когда в рамку заключены и шрифт, и изображение. Но наличие рамки на печатной плоскости не должно быть случайным ни композиционно, ни по своей графике.

Опуская вопрос конфигурации рамки, основное внимание уделим взаимосвязи ее графики со шрифтом и изображением. Основная ошибка состоит в том, что, вводя рамку в композицию обложки или переплета, художники чаще стремятся решить композиционные задачи и упускают проблему графического единства. И хотя композиция оформления при этом вполне приемлема, общее эмоциональное впечатление — неудовлетворительно.

При проектировании рамки следует особое внимание уделить толщине и соотношению ее элементов основным и дополнительным штрихам шрифта и изображения. Если шрифт и изображение сами по себе хорошо соединяются, то рамка должна своей плотностью и



Die A-7-Z erzählt vom Leben der Bauarbeiterfamilie Fournes, Berlin-Wedding, Kösliner Str. 10. kurzam den sozialistischen Alltag in der „24 Stunden“. Wir geben hier einen Tatsachen-Bildbericht den „Reportage aus dem Leben einer sieben-

рисунком усилить это состояние. Если же шрифт и изображение не вполне согласуются, то рамка должна содержать средние параметры от шрифта и изображения, тогда она станет как бы соединяющим элементом, обеспечит связь со шрифтом и изображением. Если в композиции присутствует контрастный шрифт, содержащий жирные и тонкие элементы, то рамка тоже должна состоять из различных по толщине элементов.

Нередко рамки состоят из орнаментальных элементов. В этом случае желательно, чтобы в орнаменте содержались такие, которые по своему размеру, плотности, насыщенности соответствовали бы элементам шрифта и изображения.

Рис. 112

Marin Preda Delirium



**Roman
aus dem Bukarest der
vierziger Jahre**

Рис. 113

Изображение и орнаментальный декор — часть книжной страницы. Они должны строго соотноситься со стилем, характером и интенсивностью шрифта. И иллюстрации, и орнаменты не могут быть легче или тяжелее шрифта и насыщенностью должны соответствовать тону шрифта. Если такое соответствие будет нарушено, то вся композиция может развалиться на три отдельные части.

При наличии трех составляющих не следует забывать, что главным являет-

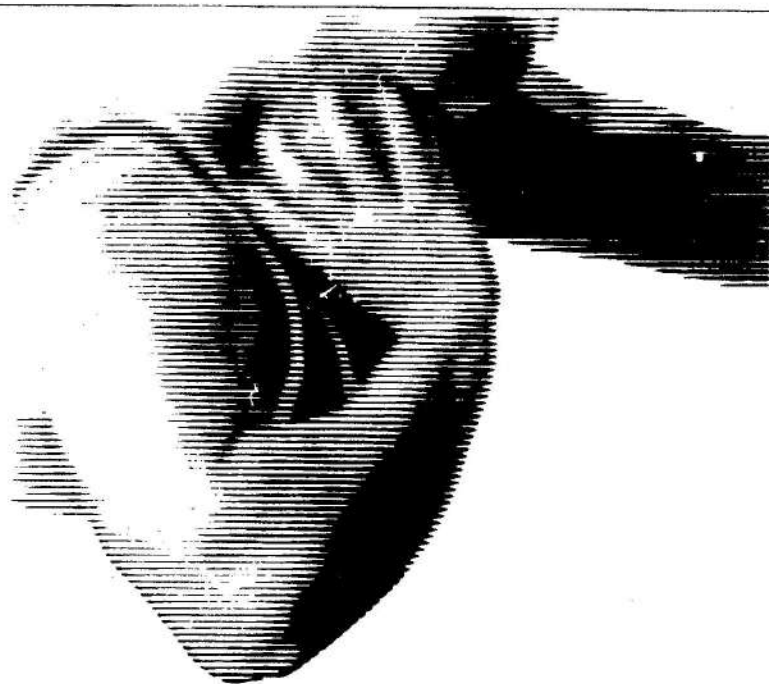
ся название. Поэтому нужно стремиться к тому, чтобы всеми доступными средствами его выделить.

В зависимости от темы издания в композицию обложки, переплета или титульного листа вводятся *линейки*, которые иногда как бы отделяют шрифт от изображения, иногда подчеркивают его. По своему рисунку они могут быть одинарные, двойные или содержать некоторые элементы декора. Если толщина линейки, вводимой в композицию, соответствует толщине штрихов шрифта и изображения, то она будет вписываться в композицию. Если на странице находятся шрифт и изображение, подобранные по принципу контраста, то желательно применение двойной линейки, содержащей контрастные линии.

Большое значение в изобразительно-шрифтовой композиции играет цвет вводимых линеек и рамок, в зависимости от которого они могут входить в пространственный строй композиции в различной степени, нарушая или поддерживая плоскость бумаги.

Средством объединения шрифта и изображения может выступать *цветной фон*. Контрастность белой бумаги, изображения и шрифта сразу несколько уменьшается, если напечатать их на цветном фоне. Поэтому очень часто этот прием используется в оформлении обложек и переплетов.

Как средство, способствующее объединению шрифта и изображения, можно рассматривать *фактуру*. Наиболее распространенный вариант использования фактуры — *плашка*, на которой размещают изображение и шрифт. Часто в фактурном фоне как бы вырезают «окна» для изображения и шрифта. Возможно использование фактуры в композиции в качестве средства смягчения особенностей изображения.



Leichtathletik-Clubvergleich

SC Dynamo



SC Hansa

Sonntag

2.10.

Sportforum

Berlin-
Hohenschönhausen
Steffenstraße

Beginn

9.45

Рис. 114

Если изображение по своим графическим качествам не подходит для воспроизводства или используется его фрагмент, то, с целью придать ему фактурные качества, применяют различные способы. Так, фактура растра, сетки, линейного растра создает дополнительный графический эффект и тем самым, сохраняя само изобра-

жение, способствует его связи со шрифтом.

Рассмотренные средства объединения шрифта и изображения не всегда встречаются и используются в чистом виде, т. к. в творческом процессе создания оригинальной изобразительно-шрифтовой композиции возможно применение различных средств и приемов их объединения.



Рис. 115

TYPOLOGIE ŚWIATA

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe

Типографика

В среде художников шрифта, художественных и технических редакторов издательств все чаще звучит термин «типографика», суть которого сводит-

ся к возможности создания образа слова с помощью наборных элементов.

Художнику представляются неограниченные возможности для личной интерпретации текстовой информации. В издании, особенно в оформлении внеш-

них элементов, важное значение играет их рекламность. Для этой цели художник может изменять рисунок и размер шрифта, сочетать в композиции различные шрифты, переворачивать и переставлять буквы, втискивать их в определенную форму, применять разные технические эффекты и т. д. Задача состоит в том, чтобы создать образец слова, воспроизвести его суть в графическом изображении, состоящем в основном из наборных шрифтовых элементов. При этом кроме собственного набора, включая все его возможности и виды, часто используют выклейки, летросет, машинописные и рисованные шрифты.

Типографику можно рассматривать как искусство, призванное композиционно разместить готовые знаки на месте страницы печатного издания. И хотя основным ее материалом являются наборные элементы, нередко в композицию вводятся готовые изображения (рис. 109).

Типографика обладает специфическими выразительными средствами, характерными только для нее, обособляющими ее от свободной и прикладной графики, каллиграфии и т. д.

Зародившись вместе с возникновением печати, типографика прошла большой путь в своем становлении. В эпоху Возрождения она еще не относилась к искусству, а так же как и великие типографы не считали себя художниками в привычном для нас понимании этого слова. Сегодня типографика широко вошла в повседневную жизнь как вид художественного творчества в оформлении набора и верстки печатных изданий — книги, периодики, рекламы, деловых бумаг. Очень часто термином «типографика» как синонимом обозначаются различные шрифтовые работы, относящиеся скорее к понятиям «искусство шрифта» и «шрифтовая графика».

Walter Heynowski
Gerhard Scheumann

Der lachende Mann

Bekenntnisse
eines
Mörders

Wie entstand
das sensationelle
Filmwerk?
Vollständiges
Protokoll
der Bekenntnisse
Bekannte
des Mörders
melden sich zu Wort
Strafanzeige gegen
»Kongo-Müller«
§§ 211 und 251 StGB
Die öffentliche
Meinung

Verlag der Nation
Berlin



Современное состояние арсенала шрифтовых возможностей, особенно с приходом фотонабора, расширением

Рис. 116

технических возможностей, практически стирает грани между типографикой, рисованным шрифтом и каллиграфией. Для достижения большей выразительности шрифтовой графики художники сознательно вводят в типографику рисованные знаки букв или полностью используют их рисование с целью достижения визуально-смыслового единства решения композиции (рис. 110).

Шрифтовая композиция и предметы быта

В практике оформления изданий иногда наблюдаются оригинальные композиции, в которые вместо некоторых букв помещают изображения предметов быта. Особенно часто букву О заменяют различные круглые предметы — колесо, пуговица, окуляры очков, увеличительное стекло, кнопка и т. д. Легко можно заменить предметами буквы Т — молоток, Л — циркуль, Х — ножницы, если эта замена подчеркнет вид и жанр литературы. Особенно часто используется этот прием в детской, остро сюжетной и популярной литературе.

Изображение предмета органично входит в композицию и воспринимается как буква при соблюдении некоторых условий. Если размер вводимого в надпись предмета соответствует размеру букв, даже если плотность его изображения ниже плотности знака, то он органично воспринимается в надписи. Если изображение предмета меньше или больше размера букв в строке, но плотность его сходна с плотностью знаков, то такой предмет тоже воспринимается хорошо.

Возможен вариант активной привязки изображения предмета к соседним буквам или к части надписи. Практика показывает, что органично восприни-

мается предмет в надписи, если он один. Введение нескольких предметов в слово создает среду, характерную больше для натюрморта, чем для печатного слова.

Возможности такого свободного замещения буквы предметом кроются в графеме буквенного знака. Заданный ритм чтения, четкость построения предыдущих букв в надписи создают представляемый контур замененного предметом знака. Предмет, находящийся в ряду чтения, принимается машинально за букву и лишь потом осознается как подмена.

Мы рассмотрели возможности замены букв сходными по силуэту предметами. Однако часто встречаются композиции, в которых присутствуют изображения предметов, сознательно трансформированных в графику буквы. Такие изображения можно наблюдать в детских изданиях (рис. 111).

Согласно теме книги художник может разработать различные буквы, которые можно использовать как инициалы на начальных страницах глав и разделов. Практически из любого предмета или нескольких таких можно разработать букву, причем результаты могут быть самые интересные.

Такое решение начальных полос делает издание в целом более интересным, при этом характер букв может меняться в зависимости от сюжета книги. Для сохранения ансамбля художественного оформления издания особенно важно в этом случае сблизить манеру исполнения букв и иллюстративного материала во всей книге.

Шрифт и фотография

Очень часто в современной книге вступают во взаимоотношения шрифт и изображение в виде фотографии. Они

могут соотноситься друг к другу различно, в зависимости от буквы, размера, цветности, композиционного размещения.

Огромное количество современных изданий, содержащих текст и фотографии, часто строится на принципе формального единства, отводя для всех элементов место согласно модульной сетке. Такое решение наиболее разумно при наличии большого количества иллюстраций и при сохранении модуля позволяет добиться эффектных результатов.

Фотография и шрифт могут объединяться на странице в единую композицию, если тому и другому определено свое место, причем фотография может быть заключена в рамку различной формы. Часто используется принцип «окна», когда фотоизображение мы видим как бы в окне. Во многих случаях при оформлении обложек и переплетов шрифт размещают прямо по фотографии, в зависимости от плотности которой делая его черным или светлым (рис. 112).

Композиционных вариантов размещения шрифта и фотографии бесконечно много, однако мы рассмотрим особенности связи фотоизображения и шрифта в единой композиции. Особая сложность объединения шрифта и фотоснимка состоит в том, что шрифт по природе своей плоскостной, а фотография объемная. Единства можно добиться, используя объемные шрифты или с помощью различных способов сделав фотографию плоскостной.

Подбор шрифта к изображению — задача очень сложная, а порой невыполнимая в связи с ограниченным ассортиментом шрифтов. В практике чаще используются различные способы переработки объемного фотоизображения и придание ему плоскостных качеств. Применение р а с т р а в полиграфии делает любое изображение более плоскостным благодаря наличию равноплот-



Рис. 117 а

ных точек. При этом следует, учитывая их размер и характер всего изображения, подобрать соответствующий шрифт (рис. 113).

Единство шрифта и фотоснимка достигается и путем перевода светотеневого изображения в контрастное плоскостное. Фотография в результате многократной пересъемки изображения на контрастную фотопленку обладает



Рис. 117 б

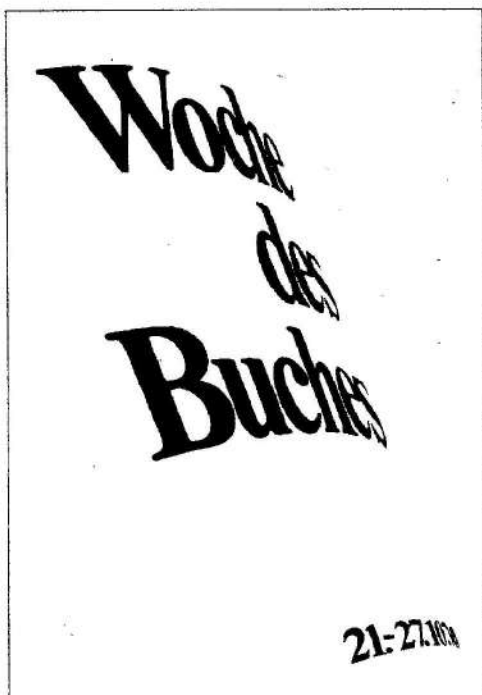


Рис. 117 в

плоскостными качествами и хорошо уживается с такими же по плотности шрифтами. Для лучшей привязки шрифта и фотографии часто применяют различные графические эффекты — нанесение сетки, растривание, линейные растяжки (рис. 114).

В рекламных изданиях фотография незаменима, если речь идет о качествах рекламируемых товаров, причем в зави-

симости от сюжета она может выполнять главную роль, но может быть и дополнением (рис. 115).

Иногда шрифтовая информация занимает часть фотографии и своими контурами набора как бы дорисовывает недостающую часть изображения.

Фотография часто дополняется рисунком, который без фотографии не смог бы так эффективно «работать».

При компоновке фотографии и шрифта, особенно если это титульные элементы, следует уделять важное внимание композиционному размещению. Движение, поза, взгляд человека на фотографии требуют особого внимания (рис. 116).

Фотография в издании позволяет использовать неоднократно один и тот же сюжет, уменьшая или увеличивая его, кадрируя и трансформируя. Особые эффекты дают печатному изданию фотографии шрифтовых композиций. Технические приемы фотографирования текста различны, но благодаря фотографии шрифт в издании получил новые выразительные возможности.

Шрифт с помощью фотографии может располагаться на любой поверхности, как угодно в пространстве, демонстрировать невиданные до того эффекты (рис. 117 а, б, в).

ЛИТЕРАТУРА

- Адамов Е. Б., Кричевский В. Г. Оформление справочных изданий. М., 1981.
- Адамов Е. Б. Ритмическая структура книги. М., 1974.
- Адамов Е. Б. Рукопись — художественный редактор — книга. М., 1985.
- Алехин А. Д. О языке изобразительного искусства. М., 1973.
- Аронов В. Р. Эльзевиры. М., 1975.
- Артемов В. А. Удобочитаемость гарнитур в различных формах шрифта: Труды НИИ ОГиЗА. М., 1935.
- Атабеков Н. А. Словарь-справочник иллюстратора научно-технической книги. М., 1974.
- Арциховский А. В., Тихомиров М. Н. Новгородские грамоты на бересте: из раскопок. М., 1953.
- Атанасов П. Начало на българското книгопечатане. София, 1959.
- Владимиров Л. В. Всеобщая история книги. М., 1988.
- Баренбаум И. Е. История книги. М., 1984.
- Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты. Л., 1963.
- Большаков М. В. Книжный шрифт. М., 1964.
- Ботвинник М. Б. Откуда есть пошел букварь. Минск, 1983.
- Ботвинник М. Б. Франциск Скорина — белорусский гуманист, просветитель, первопечатник. Минск, 1989.
- Варбанец Н. В. Иоханн Гутенберг и начало печатания в Европе. М., 1980.
- Валуенко Б. В. Выразительные средства набора. М., 1976.
- Валуенко Б. В. Архитектура книги. Киев, 1976.
- Валуенко Б. В. Наборный титул и рубрики книги. Киев, 1967.
- Витнер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1972.
- Воронова О. П. Виталий Волович. Книжная графика. М., 1973.
- Гельб И. Е. Опыт изучения письма. М., 1982.
- Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. М., 1984.
- Гречиго Г. В. Как писать шрифт? // Декоративное искусство СССР. 1960. № 2.
- Гончарова Н. А. Композиция и архитектура книги. М., 1977.
- Гилenson П. Г. Справочник художественного и технического редактора. М., 1988.
- Гусман Г. О книге. М., 1982.
- Добиаши-Рождественская О. И. История письма в средние века. М.; Л., 1936.
- Дирингер Д. Алфавит. М., 1963.
- Драчук В. С. Дорогами тысячелетий. Киев, 1978.
- Запаско А. П., Исаевич Я. Д. Памятники книжного искусства. Львов, 1981.
- Запаско А. П. Мистецька спадщина Івана Федорова. Львов, 1974.
- Запаско А. П. Художественное наследие Ивана Федорова. Львов, 1974.
- Запаско А. П. Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст. Львов, 1971.
- Запаско А. П., Исаевич Я. Д. Издания Ивана Федорова. Львов, 1983.
- Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва; Українська рукописна книга. Львів, 1995.
- Зернова А. С. Начало книгопечатания в Москве и на Украине. М., 1947.
- Искусство шрифта: Работы московских художников книги. М., 1960.
- Исаевич Я. Д. Литературное наследие Ивана Федорова. Львов, 1989.
- Истрин В. А. Возникновение и развитие письма. М., 1965.
- Истрин В. А. Развитие письма. М., 1961.
- Истрин В. А. 1100 лет славянской азбуки. М., 1963.
- Иончев В. Шрифтът през вековете. София, 1971.

Иончев В., Иончева О. Древен и съвременен български шрифт. София, 1982.

Кацпржак Е. И. История книги. М., 1964.

Капр А. Эстетика искусства шрифта. М., 1979.

Киселева Л. И. О чем рассказывают средневековые рукописи. Л., 1978.

Копреева Т. Н. Скорина и русская рукописная книжная традиция XV в. М., 1979.

Куцин Т. И. Начертание шрифтов. М., 1950.

Кестнер И. Иоганн Гутенберг. Львов, 1987.

Лазурский В. В. Альд и альдины. М., 1977.

Лебедева Е. В., Черных Р. М. Искусство художника-оформителя. М., 1981.

Лоукотка Ч. Развитие письма. М., 1950.

Луппов С. П. Книга в России в XVII веке. Л., 1970.

Лублинский В. С. На заре книгопечатания. Л., 1959.

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

Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. М., 1971.

Ляхов В. Н. Советский рекламный плакат и рекламная графика. 1933—1973. М., 1977.

Малов В. Н. Происхождение современного письма. М., 1975.

Медынцева А. А. Древнерусские надписи Новгородского Софийского собора XI—XIV вв. М., 1978.

Мыльников А. С. Чешская книга. М., 1971.

Немировский Е. Л. Возникновение книгопечатания в Москве. М., 1964.

Немировский Е. Л. Иван Федоров. М., 1985.

Немировский Е. Л. Иван Федоров в Белоруссии. М., 1971.

Немировский Е. Л. Начало славянского книгопечатания. М., 1971.

Овчинников В. С. Кириакиди. Книжная графика. Ташкент, 1980.

Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. М., 1973.

Пахомов В. В. Книжное искусство. Кн. 1. М., 1961.

Прокошина Е. С. Мелетий Смотрицкий. Минск, 1966.

Ремизов Ю. Б. Фотонаборные процессы. М., 1981.

Ризнык М. Г. Письмо и шрифт. Киев, 1976.

Романовский И. С. Книга и жизнь. М., 1950.

Рейсер С. А. Русская палеография нового времени. М., 1982.

Рывчин В. И. Техническое редактирование. М., 1977.

Рывчин В. И. О художественном конструировании учебников. М., 1980.

Сапрунов Б. В. Книга в России в XI—XIII вв. Л., 1978.

Семченко П. А. Основы шрифтовой графики. Минск, 1978.

Спиров Н. А. Проектирование и производство типографских шрифтов. М., 1959.

Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951.

Сидоров А. А. Основы оформления советской книги. М., 1956.

Сидоров А. А. Книга и жизнь. М., 1972.

Сидоров А. А. Искусство книги. М., 1922.

Сидоров А. А. История оформления русской книги. М., 1964.

Сидоров А. А. Начало русского книгопечатания и Иван Федоров. М., 1964.

Сидоров А. А. Художественно-технические особенности славянского первопечатания. М., 1959.

Смирнов С. И. Шрифт и шрифтовой плакат. М., 1978.

Таранов Н. Н. Производственная графика. Львов, 1983.

Таранов Н. Н. Рукописный шрифт. Львов, 1986.

Таранов Н. Н. Искусство рукописного шрифта. М., 1991.

Таранов Н. Н. Мистецтво рукописного шрифту. Киев, 1993.

Таранов Н. Н. Шрифт и образ. М., 1993.

Таранов Н. Н., Иванов С. И. Основы учебного рисунка и производственной графики. Львов, 1992.

Тоотс В. К. Современный шрифт. М., 1966.

Телингатер С. Б., Каплан Л. Е. Искусство акцидентного набора. М., 1965.

Фаворский В. А. О графике, как об основе книжного искусства // Искусство книги. Вып. 2 (1956—1957). М., 1961.

Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986.

Фольта А. В., Смолинский Р. Н. Основы художественного конструирования. Киев, 1972.

Черетин Л. В. Русская палеография. М., 1956.

Чихольд Я. Облик книги. М., 1980.

Щелкунов М. И. История, техника, искусство книгопечатания. М.; Л., 1926.

Херлберт А. Сетка. М., 1984.

Щепкин В. Н. Русская палеография. М., 1967.

Шицгал А. Г. Русский гражданский шрифт (1708—1958). М., 1959.

Шицгал А. Г. Трактаты эпохи Возрождения о построении шрифта // Сб. тр. МЗПИ. М., 1956. № 4.

Шицгал А. Г. Рисунок шрифта и его применение в книге // Книга. 1962. № 6.

Шицгал А. Г. Шрифты французской книги // Полиграфическое производство. 1956. № 5.

Шицгал А. Г. Русский рисованный книжный шрифт советских художников. М., 1953.

Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт. М., 1974.

Шицгал А. Г. Шрифт и орнамент. М., 1954.

Шматов В. Ф. Современная белорусская графика. Минск, 1979.

Kapf A., Schiller W. Gestalt und Funktion der Typografie. Leipzig, 1980.

Kapf A. Schriftkunst. Dresden, 1971.

Korger H. Schrift und Schreiben. Leipzig, 1981.

Kunze H. Werner klemkes gesammelte Werke. Dresden, 1977.

Moravčik F. Metodika Tvorby. Bratislava, 1979.

Hlavsa O. Typographia. V. 1. Praha, 1976.

Hlavsa O. Typographia. V. 2. Praha, 1981.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Основные виды шрифтов	6
Обзор основных видов письменности	6
Греческий шрифт	9
Римский шрифт	12
Капитальный квадратный шрифт	14
Рустика	17
Унциальное письмо	17
Полуунциальное письмо	20
Шрифты раннего средневековья	20
Каролингский минускул	23
Готические шрифты	25
Бастарда	27
Ротунда	28
Швабахер	29
Фрактура	29
Гуманистический минускул	31
Гуманистический курсив	32
Каллиграфическое письмо	33
Славянские шрифты	35
Глаголица и кириллица	35
Устав	36
Полуустав	37
Скоропись	38
Вязь	39
Шрифты ширококонечного пера	41
Шрифты круглоконечного пера	42
Шрифты фломастера	42
Шрифты, выполненные кистью	43
Особенности рисованных шрифтов	44
Влияние инструментов и материалов на характер рисованного шрифта	46
Технические приемы рисования шрифтов	47
Из истории возникновения рисованных форм шрифта	49
Рисованный шрифт в рукописной книге	50
Рисованный шрифт в печатной книге	52
Современные рисованные шрифты	54

Наборные шрифты	55
Из истории развития наборных шрифтов	55
Особенности наборных шрифтов	59
Возможности и ограничения наборных шрифтов	60
Фотонаборные шрифты	61
Выбор шрифта для набора издания	62
Глава 2. Понятия и термины в шрифте	64
Письмо и шрифт	64
Маюскульный и минускульный шрифты	66
Прописные и строчные буквы	68
Элементы букв	68
Чередование штрихов в буквах	69
Элементы надписи	73
Принципы построения книжного шрифта	74
Пропорции букв шрифта	75
Удобочитаемость шрифта	77
Оптические иллюзии в шрифте	78
Глава 3. Шрифт в оформлении изданий	80
Шрифт в книге	80
Шрифтовое оформление элементов книги	81
Композиционные закономерности в шрифтовом оформлении элементов книжного организма	87
Пространственное решение шрифтовых форм	92
Цвет в шрифтовом оформлении издания	93
Шрифты в оформлении малых печатных форм	95
Шрифт в рекламной печатной продукции	96
Шрифт в оформлении различных видов книг	98
Композиционное решение рубрикации книг	103
Глава 4. Образность шрифтовых форм	106
Буква-знак	106
Интерпретация букв	108
Шрифтовая композиция	108
О восприятии печатного слова	109
Форма и контрформа в шрифте	111
Образность различных шрифтов	114
Образность шрифтовых форм каллиграфии	117
Ассоциации в восприятии шрифта	120
Стабильность формы и изменчивость содержания	122
Образы природы в типографском наборе	123

Модулированные шрифтовые формы	125
Варианты шрифтовой графики	126
Орнаментальность и декоративность шрифта	129
Эффекты шрифтового набора	132
Глава 5. Шрифт и изображение	137
Шрифт и изображение в издании	137
Связь характера шрифта и изображения	148
Средства объединения шрифта и изображения в издании	152
Типографика	156
Шрифтовая композиция и предметы быта	158
Шрифт и фотография	158
Литература	161

Научное издание

Николай Николаевич Таранов

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ШРИФТОВ

Монография

Зав. редакцией *О.И. Молоканова*

Редактор *А.П. Слобожанинова*

Корректоры *Ю.А. Антюфеева, Т.П. Бахорикова*

Макетирование, художественное
редактирование *Т.В. Давыдовой*

Компьютерная верстка *А.А. Лебедева*

ЛР № 020048 от 20.12.1996 г.

Подписано к печати 29.10.2000 г. Формат 70×100/16.

Печать офс. Бумага офс. Гарнитура Times.

Усл. печ. л. 9,8. Уч.-изд. л. 10,5. Тираж 300 экз. Заказ **159.**

Издательство «Перемена»

Типография издательства «Перемена»

400005, Волгоград, пр. им. В. И. Ленина, 27. ВГПУ