

Часть II

КАТЕГОРИИ ДИЗАЙНА. ШРИФТ

Исторически сложившиеся характерные рисунки шрифтов несут в себе определенные стилевые и национальные признаки. В разновидностях рисунка наборных шрифтов нашли отражение техника, инструмент, с помощью которых выполнялся первоисточник шрифта, материал, на который он наносился. Шрифты связаны с эпохой их создания, ее культурой, искусством, техникой.

Форма букв способна сама по себе вызывать, в той или иной степени, ряд ассоциативных представлений. Характер шрифта и способ его компоновки свидетельствуют о статике или динамике. Например, курсивные и наклонные начертания шрифта во многих случаях выглядят более динамично, чем прямые. Светлым, жирным, полужирным начертанием шрифта может быть вызвано представление о его весомости («тяжести» или «легкости»). Насыщенность шрифта, обуславливаемая толщиной штрихов и плотностью рисунка букв, позволяет говорить о той или иной его «цветности». Нормальные, узкие и широкие начертания шрифта при определенных обстоятельствах связываются с понятиями о большей или меньшей стройности, устойчивости и пропорциональности.

Рисунок букв может восприниматься на бумажном листе как плоскостный или пространственный. Плоскими выглядят шрифты с одинаковой толщиной основных и соединительных штрихов. В шрифтах, имеющих различные толщины основных

и соединительных штрихов, тонкие штрихи кажутся более удаленными и создается впечатление, что буква в целом обладает определенным объемом. В строчном начертании большинства гарнитур преобладают круглые буквы и выступающие за линию строки элементы, что делает это начертание менее строгим, чем прописное, и более удобочитаемым при длительном чтении. Буквы строчного начертания, будучи доведены по размеру очка до величины прописного, оказываются насыщеннее прописного.

Почти в каждом кегле шрифта содержится прямое, курсивное, светлое, полужирное, строчное и прописное начертания, а в некоторых гарнитурах — жирное, широкое и узкое. Избрав для оформления издания только одну-две гарнитуры, дизайнер может иметь достаточное многообразие выразительных средств шрифта, заключенных в его рисунке, размере и начертании.

Несмотря на то, что шрифты одной гарнитуры объединены общим характером рисунка, различные начертания делают их значительно, а порой и резко отличающимися друг от друга. Кроме того, такие начертания, как прямое и курсивное, прописное и строчное, имеют и различное историческое происхождение.

Практическое значение шрифтографии в дизайнерской деятельности трудно переоценить. Понимание закономерностей существования и смены исторических этапов в развитии шрифта помогает дизайнеру безошибочно выбирать те или иные гарнитуры для оформления самых различных материалов — исторических, экономических, развлекательных, рекламных. Разбираясь в шрифтах, он всегда выберет наиболее удобочитаемую текстовую гарнитуру, соответствующую стилистике издания, наилучшим образом сочетаемые и яркие шрифтовые пары для оформления заголовков и текста.

Глава 1. Генезис шрифтовых стилей

Первые шрифты

Первым алфавитом в Европе был буквенно-звуковой алфавит, который появился около XI в. до н.э. Он был создан финикийцами и явился прообразом многих алфавитов мира (рис. II-1).

От финикийцев алфавитное письмо перешло к грекам (VII-VIII вв. до н.э.) Предполагается, что структура графем исторически связана с иероглифическими изображениями, что подтверждается также исходными наименованиями некоторых букв греческого алфавита. Древнегреческий шрифт весьма прост и выразителен. Он построен с помощью линий, образующих геометрические формы: квадрат, круг, треугольник (рис. II-2).

От греческого алфавита через посредство этрусского произошло латинское письмо — письмо древних римлян (III в. до н.э.). В дальнейшем латинское письмо стало международным.

Самый древний почерк латинского письма носит название *капитальное письмо* (I-V вв.) или *капитальный шрифт*. Надписи этим шрифтом выполнялись на папирусных свитках и пергаментных кодексах. На папирусе писали тростниковым пером, на пергаменте —

	'aleph	[ʾ]		lamedh	[l]
	beth	[b]		mem	[m]
	gimmel	[g]		nun	[n]
	daleth	[d]		samekh	[s]
	he	[h]		'ayin	[ʿ]
	waw	[w]		pe	[p]
	zayin	[z]		tsade	[s]
	heth	[h]		qoph	[q]
	teth	[t]		reš	[r]
	yodh	[y]		šin	[š]
	kaph	[k]		taw	[t]

Рис. II-1. Финикийский алфавит

Элемент	Имена	Алфавит	Коринф	Современные заглавные буквы	Современные строчные буквы	Транслитерация	Название греческой буквы
ΑΑ	ΑΑ	ΑΑ	ΑΑ	Α	α	α	алфа
Β	Β	Β	Β	Β	β	β	бета
Γ	Γ	Δ	Γ	Γ	γ	γ	гамма
Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	δ	δ	дельта
Ε	Ε	Ε	Ε	Ε	ε	ε	эпсилон
Ϝ	Ϝ	Ϝ	Ϝ	Ϝ	ϝ	ϝ	фигма
Ζ	Ζ	Ζ	Ζ	Ζ	ζ	ζ	зета
Η	Η	Η	Η	Η	η	η	эта
Θ	Θ	Θ	Θ	Θ	θ	θ	тета
Ι	Ι	Ι	Ι	Ι	ι	ι	иота
Κ	Κ	Κ	Κ	Κ	κ	κ	каппа
Λ	Λ	Λ	Λ	Λ	λ	λ	лямбда
Μ	Μ	Μ	Μ	Μ	μ	μ	мю
Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	ν	ν	ню
Ξ	Ξ	(Χ)	Ξ	Ξ	ξ	ξ	кси
Ο	Ο	Ο	Ο	Ο	ο	ο	омикрон
Π	Π	Π	Π	Π	π	π	пи
Ρ	Ρ	Ρ	Ρ	Ρ	ρ	ρ	ро
Ϻ	Ϻ	Ϻ	Ϻ	Ϻ	ϻ	ϻ	сигма
Τ	Τ	Τ	Τ	Τ	τ	τ	тау
Υ	Υ	Υ	Υ	Υ	υ	υ	уpsilon
Φ	Φ	Φ	Φ	Φ	φ	φ	фи
Χ	Χ	Χ	Χ	Χ	χ	χ	хи
Ψ	Ψ	(Φ)	Ψ	Ψ	ψ	ψ	пси
Ω	Ω	Ω	Ω	Ω	ω	ω	омега

Рис. II-2. Древнегреческий алфавит

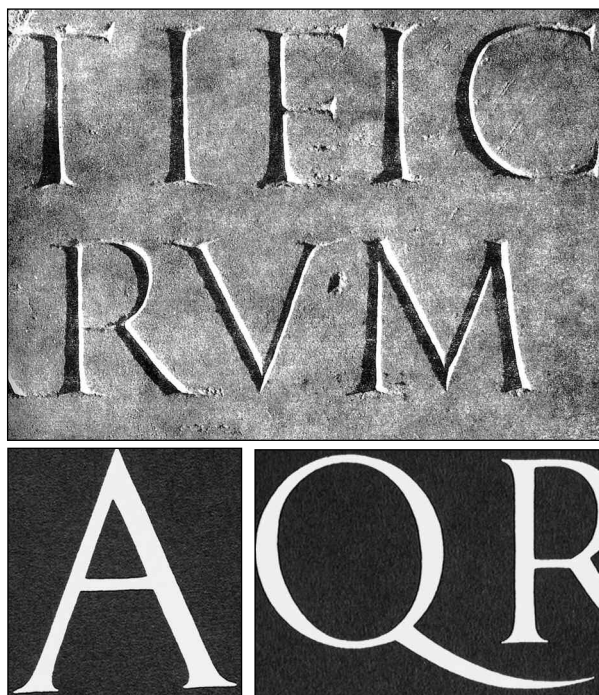


Рис. II-3, II-4. Фрагмент надписи и буквы на колонне Траяна

гусиным, а на каменных плитах буквы высекались. Капитальное письмо носило геометрический характер: все буквы вписывались в квадрат.

В Риме сохранился замечательный памятник капитального письма – колонна Траяна (рис. II-3).

Исследователи, проанализировав буквы надписи на колонне, пришли к выводу, что древнеримский мастер не рисовал высекаемые буквы на мраморе при помощи линейки, циркуля и других принадлежностей, а писал их плоской ширококонечной кистью. Этим объясняется то, что построение букв довольно сложное и что одни и те же буквы имеют разные варианты. Но самым достоверным признаком служит то, что в начертаниях букв очень ясно выражен характер плоской ширококонечной кисти, приспособленной к технике высекания на камне (рис. II-4).

Надписи на колонне Траяна послужили прототипом для разработки самой популярной кириллической гарнитуры прошлого века – *Литературной*.

Вместе с квадратными капиталами развивается более беглая и размашистая форма письма — *рустика* (*capitalis rustica*, т.е. крестьянское простое капитальное письмо). Характерными чертами рустики являются тонкие вертикальные штрихи, а горизонтальные штрихи выполняются с сильным нажимом. В целом получается картина сжатого, узкого и высокого письма. Рустика встречается часто и в текстах, высеченных на камне, так как на ограниченной поверхности мрамора рустикой можно уместить намного больше текста, чем капитальным письмом. Она сохраняется до XI в., несмотря на развитие новых видов письма. Прекраснейшие тексты Вергилия и другие античные манускрипты, дошедшие до наших дней, написаны рустикой (рис. II-5).

Для более быстрого написания текста переписчики текстов начали использовать наклонное начертание знаков. Так появился *курсив* (лат. — «наклонный»). Его буквы значительно упростились, но несколько потерялась четкость и красота, а следовательно, удобочитаемость.

Для переписки литературных текстов к IV в. сформировался так называемый *унциал* (*scriptura uncialis*), имеющий буквы с характерными округлыми формами (рис. II-6).

В унциале горизонтальные штрихи имеют малое значение, и поэтому в письме нет резких отсечек наверху и внизу. Его буквы как бы сплетаются плавными линиями пера. Так как унциалом писать было намного легче, чем квадратным капиталом, и он был более четок, чем рустика, его считают первым письмом, специально предназначенным для работы ширококонечным пером. Унциал оставался в употреблении до IX в., но унциальные формы, смешанные с формами капитального письма, встречаются и в более поздние времена в заглавиях и инициалах.

Со временем в унциал стали все больше просачиваться элементы непрерывно развивающегося курсива. К V в. был нарушен принцип

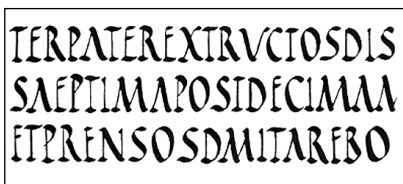


Рис. II-5. Рустика

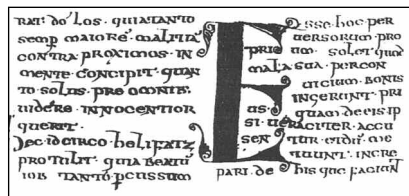


Рис. II-6. Унциал

размещения букв строки в пределах двух линий, объединявший унциал с капитальным письмом, и унциал приблизился к строчному курсиву. Возникшая на основе курсива модификация унциального письма, так называемое *полуунциальное письмо* (*scriptura semiuncialis*) переняла все эти новшества, в результате чего писать и читать такое письмо стало гораздо легче. Верхние и нижние удлинения некоторых букв (d, h, l, f, p, q) отчетливо выделяли своеобразные формы этих букв среди других букв строки.

Это шрифт был переходным к курсивному *минускульному письму* (лат. — маленький). В минускульном письме использовались только строчные знаки.

Тем не менее, римское письмо было неудобочитаемым, потому что выполнялось без интервалов между словами. Буквы скорее вычерчивались, чем писались. К VII в. первоначальный минускул изживает себя, претерпевает изменения и получает логичное завер-

шение в *каролингском письме* (по имени французской династии Каролингов). К концу XI в. каролингский минускул господствовал во многих странах Западной Европы (рис. II-7).

В конце XI — начале XII в. стал складываться новый по форме букв шрифт под названием *готический*. В письмо проникают надломленные линии; закругления и эллипсы принимают форму остроконечного миндаля. Особенности готического

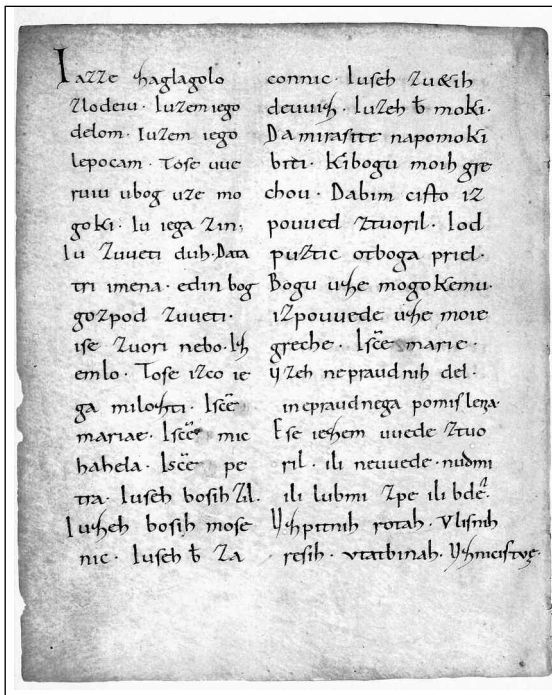


Рис. II-7. Фрейзингенские отрывки из Словени — один из первых славянских письменных памятников, выполненный каролингским минускулом

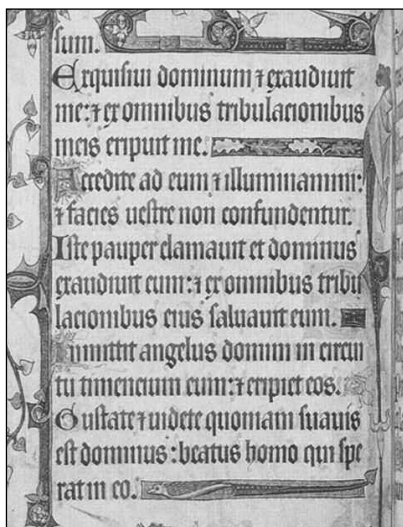


Рис. II-8. Готическое письмо

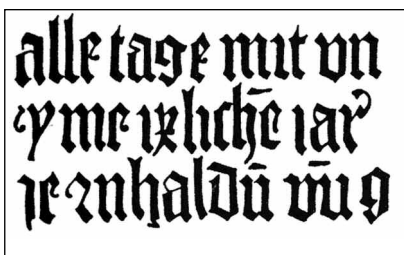


Рис. II-8а. Ткань готического письма

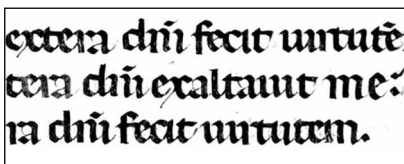


Рис. II-9. Ротунда

письма — общая темная картина, сжатость букв и надломленность их концов. Сжатость письма позволяет уместить в строке намного больше текста (рис. II-8).

Такое ломаное готическое письмо, объединяющее всю страницу в плотную ткань, старые мастера письма назвали *текстурой* (*textura* — буквально «тканье») (рис. II-8а).

Шрифт существовал в эпоху господства готики в архитектуре и искусстве. Готический шрифт получил широкое распространение по всей Европе — в Германии, Франции, Англии и др. В Италии развивается особый вид готического письма — так называемое *круглоготическое письмо* или ротунда (итал. *rotundo* — круглый, округлый) (рис. II-9).

В его буквах сохраняются закругления, они размашисты и стремительны. Надломлены только верхние концы стоек. Круглоготическое письмо шире и просторнее других видов готического письма и по праву рассматривается в настоящее время как промежуточная форма между готикой и антиквой.

В XIV в. в Италии и во Франции появляются образцы так называемого *гуманистического письма*, не имеющего ничего общего с готическим шрифтом (рис. II-10).

Этот шрифт по времени совпал с эпохой Возрождения, и поэтому его еще называют *ренессанс-антиква*. Истоки гуманистического шрифта — в капитальном письме, графическая основа восходит к

рисункам каролингского мунускула. Одним из инициаторов разработки нового письма был итальянский поэт *Франческо Петрарка* (1304–1374). На основе гуманистического минускула во второй половине XV в. был разработан наборный шрифт антиква.

Старинная антиква

С середины XV в., главным образом благодаря усилиям венецианских типографов *Йоханна де Спира*, *Николая Йенсона* и *Альда Мануция*, печатная книга обретает свой специфический облик: в качестве текстового шрифта используется удобочитаемая антиква, строго выдерживаются принцип выключки строк, равномерность интерлиньяжа, абзацный отступ как средство членения текста. Мануций вводит в употребление вместо громоздких фолиантов книги в одну восьмую листа (обычный в наше время формат). Учитывая потребности рынка, он переходит к изданию дешевой, изящной, но без особых претензий сделанной книги. Таким образом, книга становится массовым явлением.

Германские печатники придерживались иных принципов типографики, используя повсеместно трудночитаемый *швабахер* — германскую разновидность готического письма. В начале

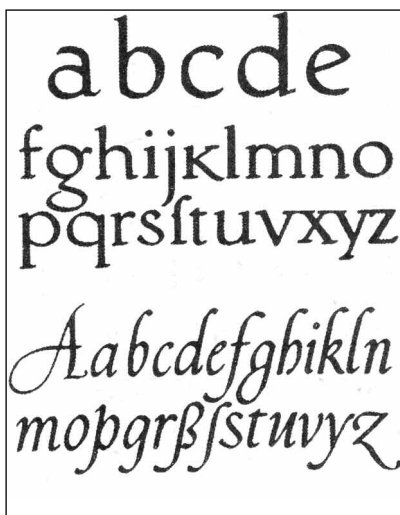


Рис. II-10. Гуманистическое письмо



Рис. II-11. В шрифтовом оформлении газеты «Известия» используются две фирменные гарнитуры, разработанные Т. Сафаевым (2004) на основе старинной антиквы

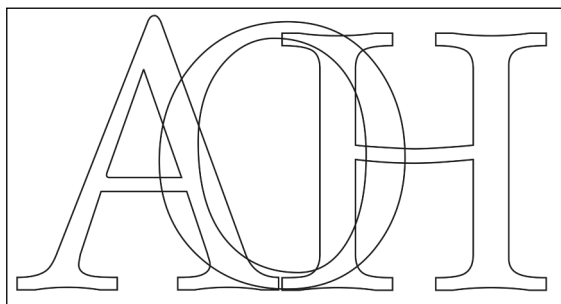


Рис. II-12. Гарнитура *Mysl*, созданная на основе старинной антиквы

старинным антиквам. Они оказали сильное влияние на последующие поколения шрифтовых дизайнеров и до сих пор остаются самыми популярными шрифтами для набора текста (рис. II-11).

Важнейшими параметрами старинной антиквы является небольшой контраст между основными и вспомогательными штрихами и заметный на утоньшениях буквы *o* наклон оси овальных элементов, которые смещаются с верхнего и нижнего положений в направлении против часовой стрелки. Ранние варианты таких шрифтов (как и их восстановления в XIX и XX вв.), известные как *венецианские антиквы*, обладали дополнительными признаками, включая круто ниспадающие засечки и наклонную перемычку в строчной букве *e*. Современный ассортимент кириллических шрифтов, созданных на основе венецианских антикв, включает следующие гарнитуры: *Alliance*, *Lazurski*, *Venetian 301*.

Следующей большой группой среди старинных антикв являются антиквы XVI в., обычно называемые *гаральдами*, — итало-французские антиквы. Эта группа включает работы К. Гарамона. Кроме гарнитуры, носящей его имя, до сих пор чрезвычайно популярны шрифты, основанные на его рисунках и многочисленных схожих рисунках того периода.

Ко времени Гарамона шрифтовой типографский дизайн достиг большего совершенства, что выражалось в усилении контраста между штрихами. Перемычка в букве *e* стала полностью горизонтальной, засечки стали тоньше, менее наклонными и более изящными. Шрифты той эпохи отличались типично французской элегантностью, а невысокие строчные буквы были хорошо приспособлены к добавлению столь распространенных во французском

XVI в. шрифтовая палитра типографики обогащается *курсивом*, впервые награвированным Ф. де Болонья и введенным в обиход А. Мануцием.

Шрифты Н. Йенсона, А. Мануция обычно относится к

языке диакритических знаков. К этой группе относятся шрифты *Garamond*, *Mysl* (рис. II-12).

Современный цифровой ассортимент шрифтов представлен также следующими гарнитурами, выполненными в стиле старинной антиквы: *Kis*, *Caslon*, *Caslon 540*, *Zagolovochnaya*, *Bannikova*, *Barry Gothic*, *Cooper*, *Palladium*, *Ralenta*.

Переходная антиква

В начале XVI в. шрифтография и типографика развивались в стиле французского Ренессанса. В изданиях *P. Этьенна*, *Ж. де Турна* развивается композиция титульного листа; широко применяются исполненные в технике деревянной гравюры иллюстрации и орнаментальные бордюры, становится изощренным шрифтовое оформление. Шрифт продолжает утрачивать сходство с рукописным, его рисунок делается строже, отражая процесс гравировки пунсона. *Лука Пачоли*, ученик Леонардо да Винчи, публикует в 1509 г. первые правила по построению латинского шрифта. Он предлагал строить буквы на основе квадрата, используя для этого его диагонали и вписанную в него окружность (рис. II-13).

Во второй половине XVI в. лидирующее положение в книгоиздании занимают Нидерланды, куда эмигрируют многие французские печатники. Размахом деятельности выделяется антверпенское издательство *К. Плантена*. Его издания отличаются насыщенностью декора и тонально-живописным характером иллюстраций, выполненных в технике резцовой гравюры на меди.

Главный труд, принесший славу Плантену, — восьмитомная *Biblia poliglotta* («Библия полиглота», 1569-1573) — пятиязычная Библия с параллельным текстом на латинском, греческом, еврейском, арамейском и сирийском языках.

В XVII в. наиболее примечательным явлением стала издательская деятельность голландского дома *Эльзевиров*, направленная на создание книги

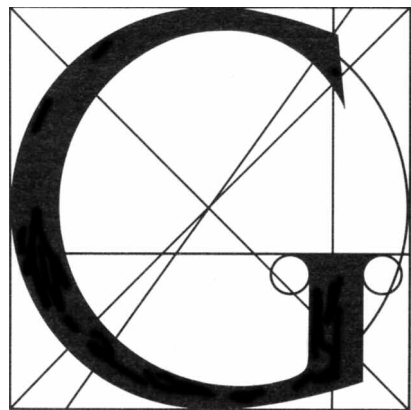


Рис. II-13. Построение буквы по Л. Пачоли

широкого спроса. В их изданиях преобладают небольшие форматы, удобные для пользования книгой. Шрифты эльзевировских изданий, спроектированные в основном *Кристофелем ван Дейком*, имеют несколько утяжеленный рисунок, что позволяло им сохранять четкость оттиска даже при больших тиражах.

Эти шрифты еще дальше отошли от рукописного прототипа, имели резче выраженный контраст между основными и соединительными штрихами и более жесткое сопряжение засечек и вертикалей. Исторические классификации относят их к *переходным антиквам*.

Как следует из названия, переходные антиквы представляют переходную фазу от эстетики старинной антиквы к более «современной» — новой. Этот переход начался в конце XVII в.

Одной из особенностей переходной антиквы стало усиление контраста между основными и вспомогательными штрихами. Это можно заметить в классических шрифтах *Уильяма Кезлона* начала XVIII в., вариации которых также продолжают применять. Хотя по другим эстетическим причинам шрифты Кезлона обычно относят к старинной антикве.

Хотя число переходных антикв невелико, их, как и старинные антиквы, часто используют для набора книг, журналов и ежедневных газет. Примерами шрифтов этой группы можно считать *Bachenas, Baskerville, Fournier, Kudryashov, Newton, Peterburg, Prospect, Svetlana* (рис. II-14).

Крупнейшей фигурой шрифтографии и типографики переходного стиля был *Джон Баскервилль*, работавший в Англии в 1750-1770 гг. Если в начале XVIII в. доминировала открытая антиква старого стиля, как, например, шрифты У. Кезлона, то к концу столетия их сменила закрытая антиква нового стиля *Джамбатиста Бодони* и *Фирмена Дидо*. Шрифты Баскервилля находятся в середине этого процесса трансформации и называются *шрифтами переходного типа*.

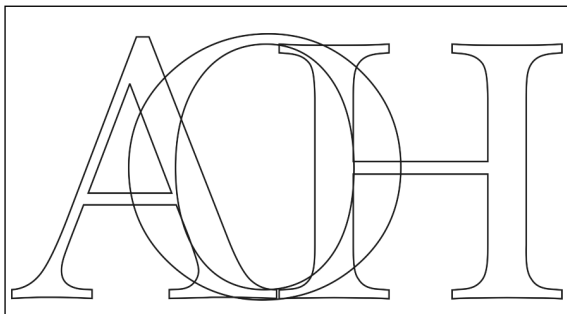


Рис. II-14. Гарнитура *NewBaskerville*

ДЖОН БАСКЕРВИЛЛЬ

Рис. II-15. Чуть заметный наклон осей букв в гарнитуре *NewBaskerville*

Баскервилль старался усовершенствовать шрифты Кезлона путем увеличения контраста между толстыми и тонкими штрихами, делая засечки острее и более зауженными, а также меняя наклон оси овалов у округлых знаков на более вертикальные (рис. II-15).

Некоторые буквы стали шире, а их округлые штрихи по форме стали ближе к правильной окружности. Знаки стали более регулярными и последовательными по размеру и форме. Сравнительно со шрифтами XVI-XVII вв. его шрифты более контрастны, оси овалов почти вертикальны, четко различимые серифы плавно сопрягаются с основными штрихами. Отказавшись от применения книжного орнамента, Дж. Баскервилль стал основоположником «чистой» типографики, основанной только на шрифтовом оформлении.

Огромны заслуги в области типографики итальянца *Джамбатиста Бодони*, работавшего в 1760-1800 гг. в Парме: отточенная архитектура знаков, геометрическая строгость шрифтового рисунка, выявление композиционной значимости незапечатанного пространства книжного листа, разработка шрифтов так называемого нового стиля. Многие заслуженно считают Бодони автором самых изящных и элегантных шрифтов (рис. II-16). Бодони сыграл значимую роль в развитии русских шрифтов.

Современная антиква

Тенденция, которая наблюдалась у переходных антикв, нашла свое логическое завершение в антикве *Бодони*, названной новой (modern, «современная»). Новая антиква создает впечатление гравированного шрифта, ее соединительные штрихи, как и засечки, уменьшены до волосяных линий. Этот сильнейший контраст придает новой антикве

Джамбатиста Бодони

Рис. II-16. Новая антиква. Гарнитура *Bodoni*



Рис. II-17. В начертании логотипа «Ведомостей» использована гарнитура *Standart Poster*

блистательный вид. У засечек отсутствует закругление, они пересекаются с основными штрихами под прямым углом. В сравнении с большинством старинных антикв страница с новой антиквой кажется несколько темнее. Вообще, этот шрифт создает впечатление прямизны, четкости и официальности.

В настоящее время новая антиква вышла из моды в наборе текста, ее еще используют в роскошных альбомах по искусству и подарочных изданиях. Как акцидентная гарнитура *Vodoni* применяется повсеместно, она также нашла свою постоянную нишу в заголовках. Наиболее характерными примерами современных антикв на кириллической основе можно назвать шрифты *Didona*, *Neva*, *Standart Poster*, *Elizabeth*, *Kuzanyan*, *Walbaum*, *Firmin Didot*, *Oktava* (рис. II-17).

Шрифты XIX в.

Промышленная революция расширила сферу шрифтографии, открыв ей обширное поле деятельности в рекламе и периодике. Потребность в акцидентных и заголовочных шрифтах способствовала интенсивной разработке новых видов и разновидностей шрифтового рисунка. В первой половине XIX в. усилиями английских разработчиков вводятся в обиход египетские шрифты (*В. Фиггинс*), шрифты типа «кларендон» (*У. Тароугуд*), гротески (*У. Кезлон IV*), шрифты

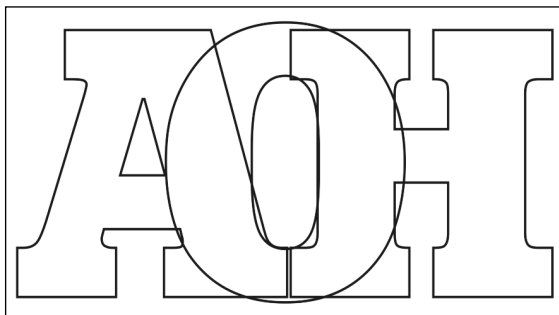


Рис. II-18. Гарнитура *Xenia*

жирных начертаний (*Р. Тори*) и др. Все шрифты, как правило, неконтрастны.

Египетские шрифты (толстые вертикальные штрихи, подчеркнутые такими же толстыми горизонтальными засечками, напоми-

нали современникам массивные колонны древних египетских сооружений, с которыми европейцы познакомились в начале XIX в. в результате Египетского похода Наполеона) были поначалу чрезвычайно востребованы: не только реклама, но и заголовки солидных изданий не обходились без этих гарнитур. Впоследствии шрифты этой группы стали называть брусковыми. К ним можно отнести шрифты *Baltica*, *Bruskovaya*, *Luxor*, *Xenua* (рис. II-18).

Не менее известен вариант брускового шрифта – кларендон, который, как правило, выделяется в отдельную группу. Шрифты этой группы имеют небольшой контраст штрихов и более тонкие брусковые засечки, плавно соединяющиеся со штрихами.

В качестве примера можно назвать *Century SchoolBook*, *Clarendon*, *Journal*, *Akademy*, *Bookman* (рис. II-19).

Гротески (более позднее название – рубленые) вначале применялись только как акцидентные, но постепенно стали завоевывать все более прочные позиции в шрифтографии – ими стали набирать газеты, журналы, художественную литературу, альбомы по искусству и пр.

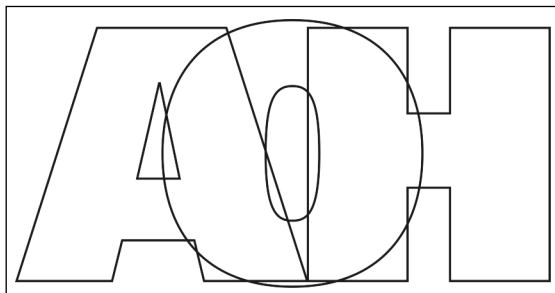


Рис. II-20. Гарнитура *FreeSetBlack*

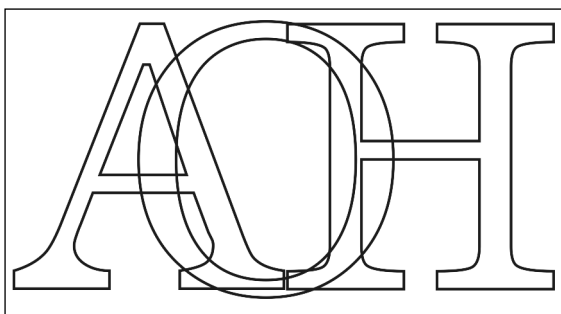


Рис. II-19. Гарнитура *Century SchoolBook*

Гротески характеризуются, как правило, малой контрастностью. В соответствии с формой овалов, наличием или отсутствием контраста, степенью открытости знаков и степенью

разноширинности гротески делятся на старые, новые, геометрические и гуманистические.

К наиболее употребляемым гротескам нужно отнести *Hermes*, *TextBook*, *Gymnasia*, *ITC FranclinGothic*, *FreeSet*, *Pragmatica*, *Futuris* и др. (рис. II-20).

Акцидентные и декоративные шрифты – порождение XIX в. – появлением были обязаны рекламе. Каждая хорошо оборудованная словолитня должна была исполнить любой каприз заказчика. Функция подобных шрифтов – рекламная – предопределяла их графическую форму. Об эстетике шрифта просто забывали.

Одновременно, типографическое оформление изданий все больше утрачивает строгость и цельность, ее характерными чертами становятся перегруженность декором с элементами разных исторических стилей.

Уильям Моррис (1834-1896)

Уильям Моррис – одна из наиболее значимых фигур не только в британском, но и в мировом искусстве. Его талант был необычайно разносторонним: революционный дизайнер и типографский печатник, знаменитый поэт и виртуоз-каллиграф, ткач и переводчик, бизнесмен и архитектор.

Изумительный диапазон и глубина достижений делают его уникальной фигурой, особенно в книжном дизайне. Для Морриса книга была объектом искусства, таким же, как живопись. Моррис считал, что эволюция типографики зашла в тупик. Если первопечатные книги были лучшими за всю историю, то печать XIX в. – худшей; по его мнению, красоту погубила коммерция. Он основал типографию «Kelmescott Press», чтобы печатать книги «с надеждой создания некоторых, которые должны иметь определенную претензию в красоте».

Все параметры выпускаемых книг – от инициалов и размеров полей до переплетных материалов – были продуманы самим Моррисом. Его книги стали революционным событием для издателей той эпохи.



Уильям Моррис



Марка типографии
«Келмскотт»

Идеализация Средневековья и Раннего Возрождения, критика обезличенного машинного производства стимулировали Морриса к возрождению ручных типографских процессов и модификации шрифтов инкунабул (печатных книг, выпущенных до 1500 г.). Моррис противопоставил свою работу стихийному беспорядку модной печати с тем, чтобы достичь порядка и связи всех частей книги в единое целое. Именно с Морриса и началась профессия дизайнера: человека, устраняющего случайность формы. Моррис основал международную фирму «Моррис&Компания», которая существовала вплоть до Второй мировой войны. На основе старинных антикв он создал ряд замечательных текстовых гарнитур: *Golden Type* (1890), *Troy Type* (1891), *Chaucer Type* (1893).

Неоклассические стили XX в.

На рубеже XIX–XX вв. заметный след в шрифтографии оставил стиль модерн (*ар нуво*, *югендстиль*). Стремление к экспрессии органических форм, контрастное сочетание растительного орнамента, декоративно-силуэтных иллюстраций и обостренной геометрики линейного обрамления – этим определялось издание, оформленное в духе модерна. (рис. II-21).

Примерно к тому же периоду относятся и первые опыты экспрессивной типографики, стремившейся как бы воссоздать образность авторской речи путем перемены шрифтовых кеглей и начертаний, активизации незапечатанного фона, а порой и уподобления наборной полосы некоему изображению.



Рис. II-21. Модерн спровоцировал поиск новых шрифтовых рисунков, использующих гибкую, текучую линию и получивших применение главным образом в акциденции

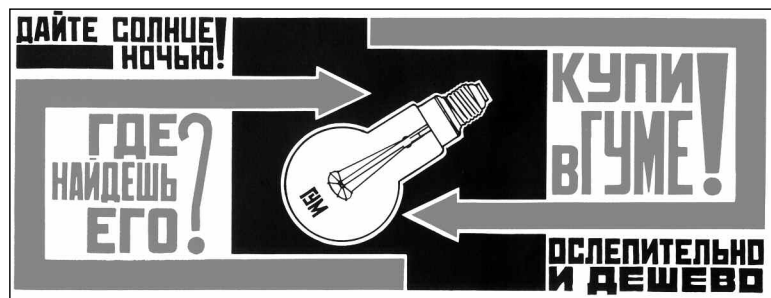


Рис. II-22. Рекламный плакат. В. Маяковский, А. Родченко, 1923

Заметными достижениями в области экспрессивной типографики отмечено творчество представителей конструктивизма 1920—1930-х гг. (П. Зварт, Х. Байер, Я. Чихольд, Л. Лисицкий, А.М. Родченко, В.Ф. Степанова, С.Б. Телингатер и др.). Их основные достижения относятся к сфере рекламной типографики, акциденции, а

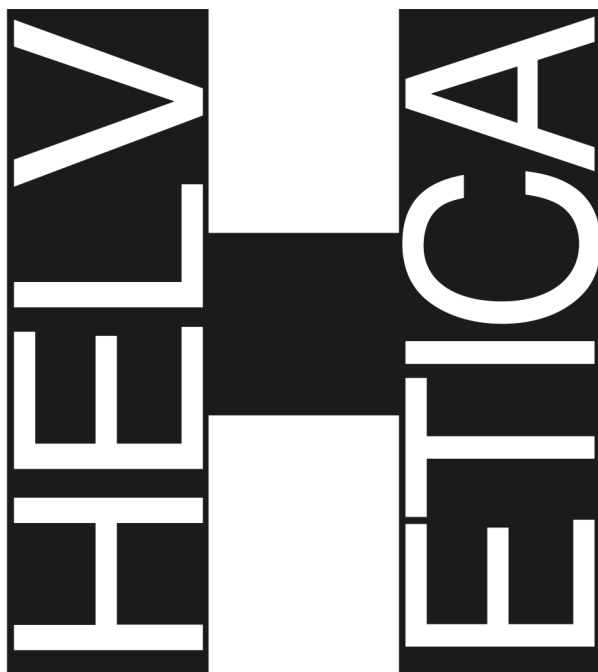


Рис. II-23. Гельветика (и ее «родная сестра» — Прагматика) завоевали весь печатный мир. Их использование даже трудно назвать повсеместным, скорее — тотальным

также типографике деловых и периодических изданий. Для конструктивизма характерны предпочтение гротесков с их простотой шрифтового рисунка, отказ от орнаментации, усиление активности заголовков, широкое применение жирных линеек в целях членения и акцентировки текста, нарушение традиционной симметрии, использование флагового набора. Конструктивистские поиски новой типографической структуры перекликаются с исканиями пионеров современного индустриального дизайна (рис. II-22).

В 1940–1960-х гг. ведущую роль в мировой шрифтографии и типографике заняла Швейцария, где сложилась строго функциональная система художественного проектирования произведений печати. Для швейцарской школы характерно предпочтительно использование гротесков (особенно *Гельветики*, спроектированной М. Мидингером в 1956 г.) (рис. II-23).

На 1970–80-х гг. приходится расцвет американского экспрессионизма. *Х. Любалин*, *Э. Пеколик*, *М. Виньелли* и другие внесли в графическую структуру изданий игровое начало, визуальное общение с читателем, дали импульс развитию фигуративной типографики, в которой буква может оказаться изображением предмета, а изображение — буквой (рис. II-24, II-25).

Огромную роль в разработке шрифтов и в объединении проектировщиков шрифтов сыграла Международная шрифтовая корпорация (ITC), основанная в 1970 г. в Нью-Йорке *Х. Любалином* и *А. Бернсом*.



Рис. II-24. Если слова — это путь создания внутреннего значения, надления смыслом, то форма их написания придает голос, цвет, характер и индивидуальность этому значению. Журнал альтернативного искусства «Avant Garde» выражал взгляды, противоречащие общественному мнению, он провоцировал и возбуждал. Логотип журнала (гарнитура Avant Garde Gothic, Х. Любалин, 1970) буквально вырывается вперед стремительными повторяющимися формами буквы «А»



Рис. II-25. В логотипе журнала «Families» можно увидеть дружную семью

Становление и развитие отечественных шрифтов

Создателями славянской азбуки были монахи-миссионеры — братья *Кирилл* и *Методий*. С именем Кирилла связана азбука древнерусского письма, получившая название «кириллицы». Кириллица при своём рождении (863 г.) большей частью состояла из букв, заимствованных из греческого литургического унциала (из 43 букв кириллицы из греческого письма было заимствовано 24, а 19 изобретено). Новые славянские буквы полностью соответствовали стилю уже существующих, в результате чего получился довольно гармоничный по форме алфавит с четкой и ясной графикой знаков (рис. II-26). Новая азбука была распространена по всем славянским государствам.

Старославянская письменность известна с X в. в двух различных начертаниях: глоголицы и кириллицы. Вначале оба начертания существо-



Рис. II-26. Кириллица

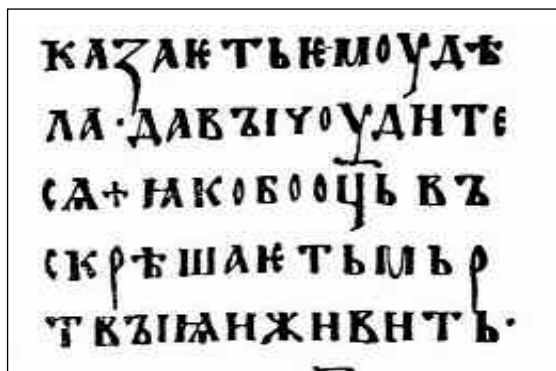


Рис. II-27. Устав

вали параллельно, но со временем за основу русской письменности была взята кириллица. Древнейшие русские рукописи XI в. были написаны кириллицей, почерком, который в дальнейшем получил наименование *устава*. Устав — вид еще полностью прописного письма. Отличительной чертой устава является достаточная отчетливость и прямолинейность начертаний. Большая часть букв угловатая, широкого тяжеловесного характера. Буквы устава — крупного

размера и стоят отдельно друг от друга. Промежутков между словами не было (рис. II-27).

Один из лучших образцов уставного письма — «Остромирово Евангелие» (рис. II-28).

В современном шрифтовом ассортименте уставное письмо представлено оригинальными стилизациями — *Ustav* и *Ustav II*. Необходимо помнить, что исторически шрифт создавался как маюскульный (т.е. строчные знаки отсутствуют). В современном варианте их также нет.

В конце XV в. в Кракове Швайпольт Фиоль впервые начал печатать книги кириллическим уставом. Первенцем славянского книгопечатания считается книга «Осьмогласник» («Октоих»), 1491 г. Техника печати воспроизводит все особенности рукописных образцов. Книги напечатаны в две краски (красной и черной), украшены заставками, узорными заглавиями и инициалами.

В начале XVI в. появляются печатные книги на старославянском языке, издателем которых был Франциск Георгий Скорина. 6 августа 1517 г. из типографии Скорины вышла книга «Псалтырь», посвященная «детям малым як початок всякое добре науки грамоты, еже добре чести и мовить учить». Так было положено начало изданию серии книг под общим заглавием: «Библия руска, выложена доктором Франциском Скориною из славнаго града Полоцька Богу ко чти и людем посполитым к доброму научению». Скорина сделал первый перевод Библии на белорусский язык. По качеству бумаги, шрифта, гравюр книги, выпущенные Скориной, не уступали

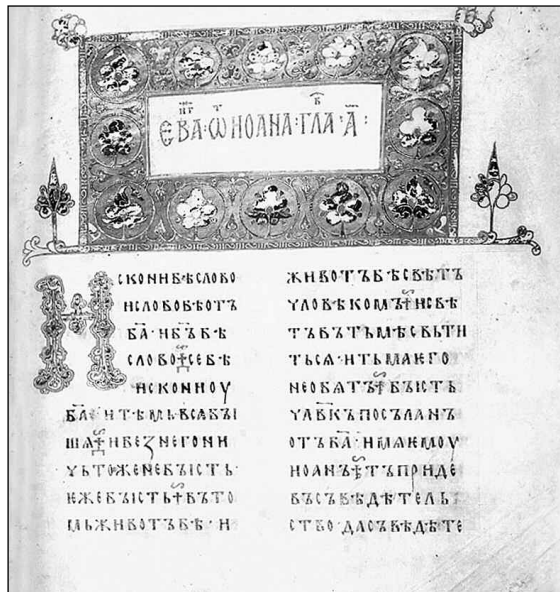


Рис. II-28. Остромирово Евангелие. 1056—1057

венецианским изданиям XVI в. Текст был украшен многочисленными заставками и инициалами, снабжен гравированными миниатюрами. Пражские издания Скорины были распространены в Юго-Западной Руси. В 1525 г. Скорина переехал в Вильно, где им были изданы первое печатное издание церковно-славянского «Апостола», а также, без обозначения года, — «Малая подорожная книжица» — молитвенник для мирян.

Эстафету славянского книгоиздания у Скорины принял московский первопечатник *Иван Федоров*. Его типографская продукция

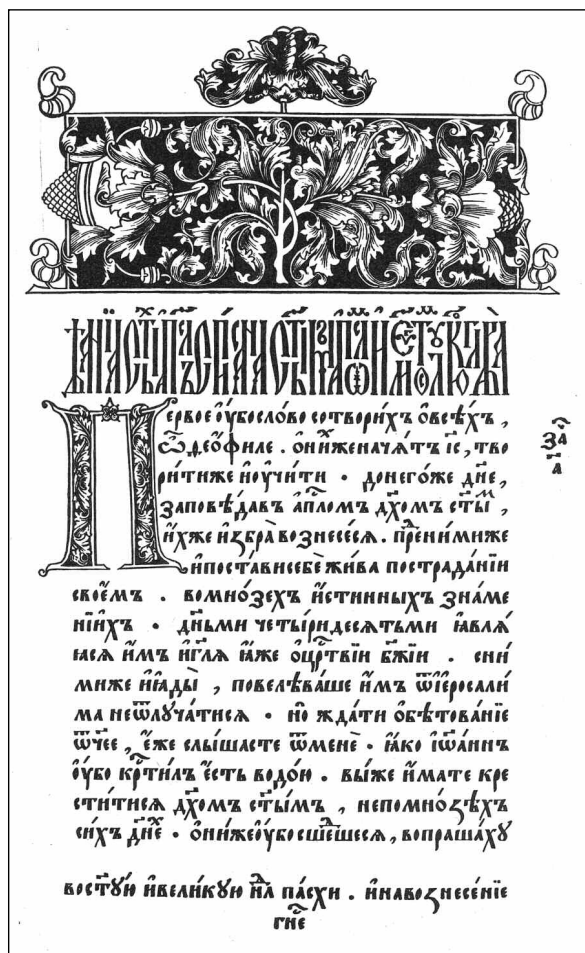


Рис. II-29. Начальная страница «Апостола» Ивана Федорова. 1564

была набрана более современным для того времени шрифтом — *полууставом*.

Полуустав развивается, начиная с XIV в., и впоследствии вытесняет устав. Этот вид письма светлее и округлее, чем устав, наряду с прописными присутствуют строчные знаки, буквы мельче, очень много надстрочных знаков, разработана целая система знаков препинания. Полуустав соединяет цели удобства и скорости письма: он проще устава, имеет значительно больше сокращений, чаще бывает наклонным — к началу или к концу строки, лишен каллиграфической строгости (рис. II-29).

Уставы и полууставы выполнялись по строго определенному правилу — уставу, от которого и произошло их название. Полууставы также нашли свое представление в современном цифровом ассортименте. К ним относятся гарнитуры *Evangelie*, *Fita Church*, *Fita Poluustav*. Полууставные шрифты применяются в современном дизайне для оформления текстов старославянского и религиозного содержания. Необходимо учитывать, что использование полуустава требует богатой декорированности.

Постепенно появляется скорописный шрифт — *скоропись*, которая использовалась при переписке книг, составлении деловых бумаг, актов и т. п. (рис. II-30).

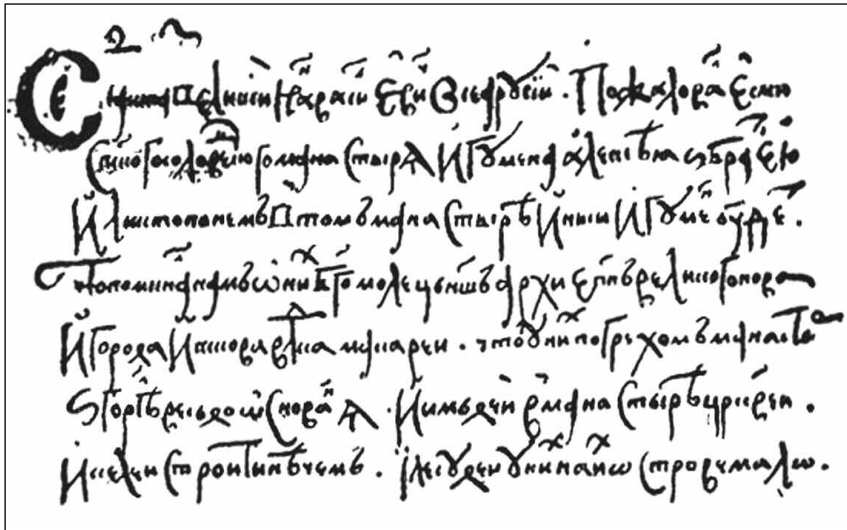


Рис. II-30. *Скоропись*

светской и церковной книжности, к распространению грамотности.

При Петре I было издано 650 названий книг, из них около 400 были напечатаны новым русским гражданским шрифтом. Первой книгой гражданской азбуки была «Геометрия», изданная Печатным двором в Москве в 1708 г.

В конце 1702 г. в Москве начинает выходить первая, тогда еще рукописная русская газета «Ведомости». В 1703 г. появились печатные номера. Газета выпускалась в формате 11x16 см (приближается к современному 70x90 в 1/32 долю) и до 1710 г. набиралась полууставом размером, примерно соответствующим 12 кеглю. С 1711 г. газета стала выходить в Санкт-Петербурге (рис. II-33). Для набора использовали



Рис. II-32. Гражданский шрифт

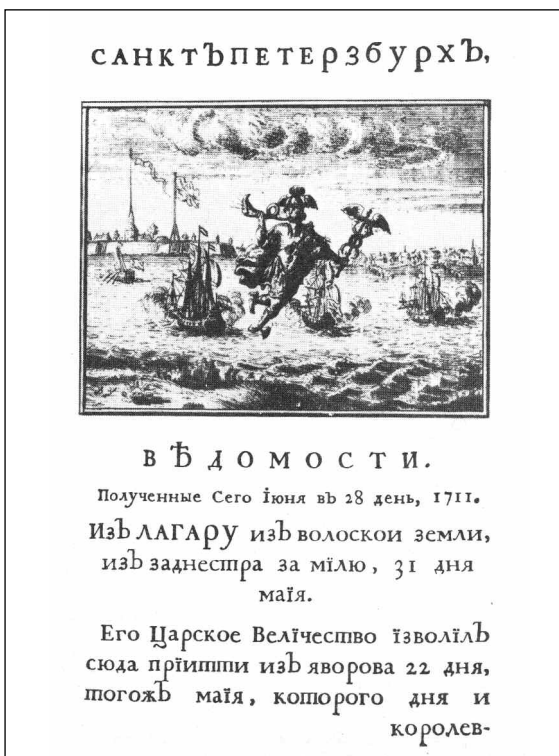


Рис. II-33. Первый номер «Ведомостей», набранный гражданским шрифтом

гражданский шрифт, в начале каждого номера помещалась заставка – медная гравюра, изображающая Неву с кораблями на фоне Петропавловской крепости. На переднем плане – летящий Меркурий с трубой, символизирующий победу.

Достоверных стилизаций петровского гражданского шрифта сегодня не существует. По большому счету, они и не нужны. Любителям же повставлять «еры» и «яти» в логотипы стоит заметить, что и в дизайне, и в лингвистике их применение рассматривается как архаизм и не считается правилом хорошего тона.

На протяжении XVIII в. русский шрифт улучшается и совершенствуется. Громоздкие выносные линии укорачиваются, исчезают некоторые ненужные элементы букв. Шрифт становится единым и более строгим по рисунку. На создание новых гарнитур большое влияние оказывают латинские шрифты, распространенные повсеместно.

Русские шрифты XIX в.

Дальнейшее развитие русского шрифта связано со значительным ростом типографий и словолитен. Первая половина XIX в. знаменуется в истории русской культуры небывалым расцветом художественной литературы и искусства. Существенные изменения происходят в развитии русского литературного языка. Эти явления нашли яркое отражение в графике русского типографского шрифта.

На изменение в рисунке шрифта оказывает влияние, прежде всего, стиль русского классицизма, господствующий в те времена в России. Так же, как и в Европе, российские шрифты проходят путь от старой до новой антиквы.

В начале века шрифты покупались, как правило, у крупного парижского издательства *Фирмена Дидо*. Последнего представителя славной династии типографов, к сожалению, мало заботили вопросы совершенства кириллических гарнитур – в его разработках превалирует механистическое начало. Так, например, латинские «R», «N», отзеркаленные, превращались в «Я» и «И». Это совершенно не соответствовало канонам русской письменности.

На развитие русских шрифтов большое влияние оказал Джамбатиста Бодони, который сам разработал и награвировал несколько десятков прямых и курсивных русских шрифтов. Если русские шрифты Дидо в основном копировали западноевропейские, то Бодони при построении кириллических букв пользовался русскими источниками – в

его образцах обнаруживается прямая связь с петровским гражданским шрифтом (рис. II-34).

На протяжении всего XIX в. словолитчики пытались улучшить удобочитаемость шрифтов, усовершенствовать русские графемы. На это были веские причины. Основная из них связана с тем, что в русских шрифтах много похожих букв — «и», «н», «п», «ы», «ш» и т.д., а букв с выносными элементами — мало.

Поэтому наборная строка представляет собой однообразный рисунок с довольно низкой степенью различимости знаков. Русским типографам приходилось использовать для набора более высокие кегли, что, естественно, увеличивало расход бумаги. Выход находили в изменении рисунка строчных букв, увеличении (по аналогии с латиницей) количества выносных элементов, разработке узких начертаний шрифтов.

Вступление России в эпоху крупного промышленного производства негативно сказалось на развитии отечественной шрифтографии. Типографии и словолитни в целях экономии предпочитали набор узким начертанием. Сильно зауженные шрифты нового стиля (в русской полиграфии они получили характерное название «обыкновенных»)

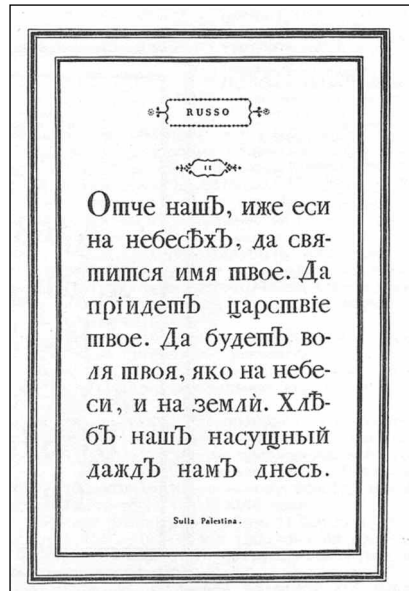


Рис. II-34. Канонический текст из книги образцов шрифтов Дж. Бодони «Manuale tipografico». 1818



Рис. II-35. Титульные шрифты из книги образцов типографии Академии наук. 1870



Рис. II-36. Рекламный плакат. Неизвестный художник. 1900

были неудобочитаемы и эстетически несовершенны (рис. II-35).

Зато в рекламе пышно расцвели акцидентные и декоративные шрифты (рис. II-36).

Поиски лучших шрифтов приводят во второй половине XIX в. к постепенному возрождению шрифтов старого стиля.

Русская шрифтография XX в.

Российские шрифты конца XIX—начала XX вв. создавались под воздействием нового стиля *модерн* (ар нуво, югендстиль). По инициативе художника А. Н. Бенуа был разработан рисунок шрифта, получивший название *Елизаветинский*. Фирма Бертгольд по заказу типографии Академии Наук изготовила шрифт, отражающий графику русского

гражданского шрифта XVIII в. — современный *Академический* шрифт (рис. II-37).

Шрифты, созданные в конце столетия, были довольно оригинальны, но в целом не представляли особой художественной ценности. Конструктивисты начала 20-х годов — А. Родченко, Л. Лисицкий — вообще использовали только рубленые шрифты, а остальные объявили устаревшими.

Ситуация изменилась в 1932 г., когда был создан первый отечественный линотип. Матрицы для него приходилось покупать за границей за золото. Стоили они дорого, поэтому при НИИ Наркомместпро-

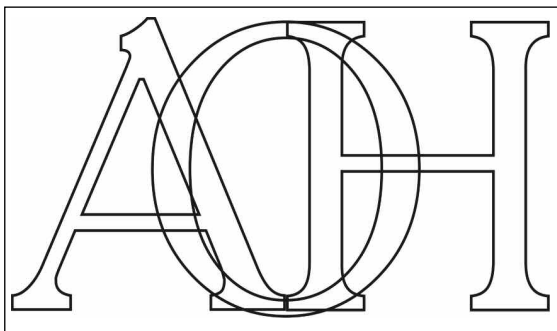


Рис. II-37. Гарнитура *Academia*

ма РСФСР была организована Шрифтовая группа, которая стала заниматься вопросами истории и развития типографского шрифта. Этой группой в 1936 г. был создан первый в Советском Союзе линотипный шрифт

Эксцельсиор (Н. Кудряшов, руководитель проекта — профессор М. Щелкунов). Шрифт был кириллической адаптацией одного из лучших американских газетных шрифтов того же названия (1931, Ч. Гриффит) — малоконтрастной брусковой антиквы, пригодной для высокоскоростной печати на грубой газетной бумаге (рис. II-38).

ОНШ – «ПараТайп»

Чтобы проследить дальнейшую историю кириллических шрифтов, обратимся к статье «Кириллица» Владимира Ефимова, арт-директора фирмы «ПараТайп», вошедшей в книгу П. Карова «Шрифтовые технологии»: «В 1940 г. на основе *Эксцельсиора* коллективом художников Отдела новых шрифтов под руководством Е. Царегородцевой и Л. Маланова был разработан шрифт, названный *Журнальная гарнитура* (рис. II-39).

А. Щукин, основываясь на шрифтах Латинской гарнитуры Бертольда и шрифтов типа лемановской Ренаты, начал работу по созданию новой Литературной гарнитуры. В это же время группой художников

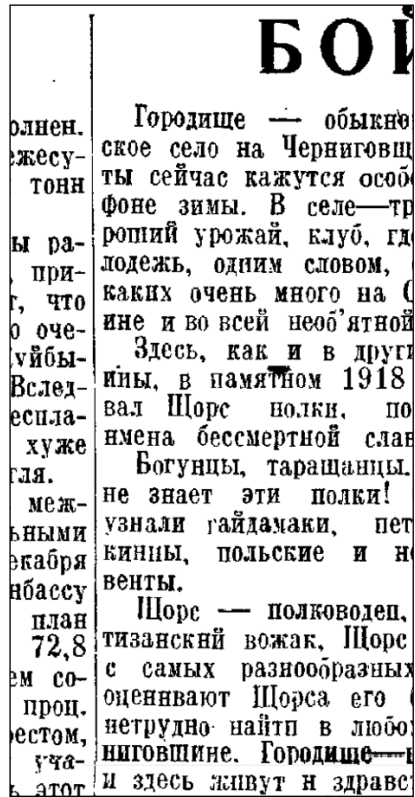


Рис. II-38. Центральные газеты активно использовали *Эксцельсиор* для текстового набора. Номер «Известий» от 24 декабря 1937 г.

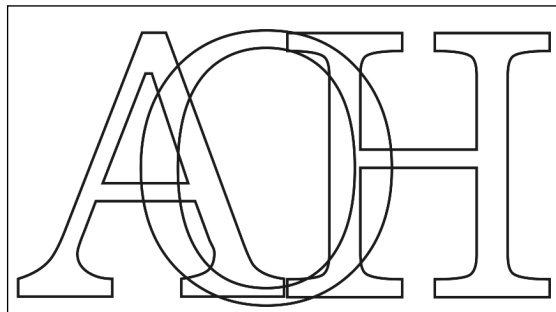


Рис. II-39. Гарнитура *Journal*

(Н. Кудряшов, Г. Банникова и А. Шукин) была начата разработка гарнитуры Обыкновенная новая на основе 27-й монотипной и 4-й ручной гарнитур, первый этап которой был завершен в 1940 г. Шрифт создавался для набора 4-го издания Собрания сочинений В.И. Ленина, поэтому в состав шрифта были включены комплекты греческих, математических и других знаков, что впоследствии позволило с успехом применять Обыкновенную новую для набора научной литературы».

В марте 1946 г. в составе НИИ полиграфического машиностроения была создано новое подразделение — Бюро по разработке новых рисунков шрифтов (позднее переименованное в Отдел новых шрифтов — ОНШ, а затем в Отдел наборных шрифтов). Почти полвека — до распада СССР — ОНШ был единственной организацией в России, проектировавшей шрифты.

В ОНШ проектировались шрифтовые гарнитуры на русской (кириллической) и латинской графических основах для набора на основных европейских языках и языках народов Советского Союза, шрифты особой графики для набора на языках народов Азии и Африки, наборные орнаменты и украшения, а также проводились научно-исследовательские работы в области истории и теории шрифта. За время своего существования художники ОНШ спроектировали около 80 гарнитур русско-латинской графики и более 70 гарнитур особых графических форм. С ОНШ сотрудничали известные советские художники книги и шрифта В. Фаворский, Н. Пискарев, С. Телингатер, В. Лазурский, П. Кузаян, И. Рерберг, Е. Коган и др. В ОНШ проектировались шрифты для металлического ручного и машинного набора, для цифрового и для фотонабора.

Наиболее значимые разработки кириллических шрифтовых гарнитур, спроектированных в ОНШ: *Бажановская* (1958, М. Ровенский), *Байконур* (1960-69, Г. Банникова), *Банниковская* (1946-51, Г. Банникова), *Кузаяна* (1959, П. Кузаян), *Ладога* (1968, А. Шукин), *Лазурского* (1959-62, В. Лазурский), *Нева* (1970, П. Кузаян), *Балтика* (1951-52, В. Чиминова, И. Слуцкер), *Журнальная рубленая* (1940-56, А. Шукин), *Мысль* (1986, С. Ермолаева, Э. Захарова, И. Слуцкер), *Новая журнальная* (1963-66, М. Ровенский), *Звездочка* (1978, Е. Глущенко), *Новая газетная* (1951, Н. Кудряшов), *Газетная Трудовская* (1963, Н. Кудряшов), *Букварная* (1958-65, Е. Царегородцева), *Школьная* (1939-61, Е. Царегородцева), *Гранит* (1966, П. Кузаян).

В середине 1980-х гг. в стране началось бурное развитие новых компьютерных технологий. Они нуждались в цифровых шрифтах. ОНШ прекратил свое существование в 1993 г. в связи с отсутствием государственного финансирования. Место ОНШ заняли частные фирмы, которые удовлетворяли спрос на цифровые кириллические шрифты. В их числе: «Интермикро» и «Софт-Юнион» (Москва), бывший отдел шрифтов ленинградского завода «Полиграфмаш» (С.-Петербург), дизайн-студии «ДиГрафикс», «Аз-Зет», «ТайпМаркет», «ДаблАлекс», SPSL (все — Москва), «ТиГра» (Красноярск), «Тильде» (Рига), совместное предприятие «ПараГраф» (Москва) и др.

Первыми цифровые шрифты изготавливались программистами, поэтому их качество оставляло желать лучшего (например, заголовочный шрифт Comrast — все его характеристики можно начинать с приставки «не». Более гуманистична версия Imprast, разработанная позже на его основе). Оказалось вдруг, что шрифты создавать совсем непросто, и к делу привлекли дизайнеров. Именно после этого стали появляться первые профессионально разработанные цифровые кириллические шрифты.

В 1989 г. началась история известнейшей российской фирмы по проектированию и производству шрифтов «ПараТайп». Первыми оригинальными шрифтами библиотеки цифровых шрифтов «ПараТайп» стали *Прагматика* (1989-1994, В. Ефимов), *Эдвер Готик* (1989, В. Ефимов), *Бодони* (1989, А. Тарбеев), *Парсек* (1990, Э. Слыш), *Ньютон* (1990, до 1993 — Таймс ЕТ, В. Ефимов, А. Тарбеев), *Астрон* (1991, Э. Слыш), *ФриСет* (1992, Т. Сафаев) и др.

Одним из дальновидных решений, принятых фирмой, стало заключение с известной американской шрифтовой компанией ITC (International Typeface Corporation) договора о лицензировании ее шрифтов и о праве разрабатывать их кириллические версии.

В рамках проекта с ITC к настоящему моменту разработана 21 гарнитура в 85 начертаниях, среди которых кириллические версии таких шрифтов, как ITC *Авангард Готик* (1993, В. Ефимов), ITC *Баухауз* (1994, Т. Лыскова, Э. Слыш), ITC *Бенгет Готик* (1994-1997, А. Тарбеев), ITC *Букман* (1993, Л. Кузнецова, Т. Сафаев), ITC *Франклин Готик* (1995, И. Слуцкер, Т. Лыскова), *Фриц Квадрата* (1997, А. Тарбеев), ITC *Гарамон* (1993-1995, А. Тарбеев), ITC *Кабель* (1994, Т. Сафаев), ITC *Коринна* (1995-1997, Л. Кузнецова), ITC *Нью Баскервиль* (1993-1997, Т. Сафаев), ITC *Офисина*

Санс (1994, Т. Сафаев), *ИТС Официна Сериф* (1994, Т. Сафаев), *ИТС Цанф Чансери* (1993, В. Ефимов, Г. Барышников) и др.

Одним из направлений деятельности отдела шрифтов «ПараТайп» было возрождение российского шрифтового наследия — как советского, так и дореволюционного. Некоторые старые шрифты, от которых остались только разрозненные отпечатки в каталогах, приходится восстанавливать практически по буквам. Среди дореволюционных шрифтов, восстановленных в цифровом виде, можно назвать гарнитуры *Бернхард* (1993, Т. Лыскова), *Блок* (1997, Т. Сафаев), *Гермес* (1993, Т. Сафаев), *Герольд* (1993, В. Ефимов), *Жирный Гротеск* (1997, Т. Сафаев), *Каролла* (1994, Т. Лыскова).

Шла работа и по созданию оригинальных кириллических шрифтов. Среди них можно назвать гарнитуры *БетинаСкрипт* (1992, А. Тарбеев), *Дублон* (1994, О. Карпинский), *Кремлин* (1995, Т. Сафаев), *Ксения* (1990, Л. Кузнецова), *Магистраль* (1997, А. Крюков, Д. Кирсанов), *Петербург* (1992, В. Ефимов), *Родченко* (1996, Т. Сафаев).

Сегодня на российском рынке шрифтов работает не только фирма «ПараТайп». Появились новые независимые студии, занятые разработкой новых шрифтов — «Леттерхэд» (Москва) и «Пимк-Студио» (Санкт-Петербург).

Глава 2. Основы шрифтографии

Основные типометрические единицы

Пункты, пики, цицера и квадраты используются для измерения большинства размеров страницы и ее элементов. В них обычно выражаются ширины колонок, межколонных пробелов, величины используемого кегля шрифта, интерлиньяж, абзацный отступ.

Основная типометрическая единица — *пункт*. Сейчас их имеется целых три.

Пункт, или поинт *PostScript* — 0,353 мм (1/72 английского дюйма). Именно этот пункт используется во всех верстальных программах.

Пункт *системы Пика* (пайка) — 0,351 мм. Это — традиционно английский пункт. Используется в Великобритании. Применяется наряду с *PostScript*-пунктом.