

Глава 5. Типографика деловых изданий

Типографика — графическое оформление печатного текста посредством набора и верстки с использованием норм и правил, специфических для данного языка, проектирование или непосредственное моделирование облика произведения печати. Назначение типографики в том, чтобы сделать печатный текст более удобным для чтения и усвоения.

Типографика в современном понимании возникла одновременно с появлением первого печатного станка и в течение нескольких веков была синонимом книгопечатания. Сегодня к типографике так или иначе причастны верстальщики и печатники, авторы и редакторы, художественные и технические редакторы, художники-графики и оформители, каллиграфы и дизайнеры шрифта, художники книги и дизайнеры-графики.

Слово «типографика» имеет общий корень со словом «типография», а, следовательно, «печатный текст», упоминаемый в определении, — это текст, отпечатанный на бумаге.

С другой стороны, вторая часть термина — «графика» — не менее ясно указывает на родственную связь с графическими видами искусств, и, в первую очередь, с графическим дизайном. Многозначность проявлений сегодняшнего графического дизайна — в телевидении и Интернете, в айдентике и печатной продукции. Оформление широкого ряда разнообразных объектов невозможно без типографики. Печатная форма для нее — лишь один из вариантов бытования.

Типографика связана с понятиями шрифтовой графики, шрифтового оформления, искусством шрифта, композиции печатных произведений, верстки печатных изданий. Это значит, что, с одной стороны, она входит в круг графических искусств, а с другой, относится к области техники и технологий производства.

Первое измерение типографики — ее эстетика — анализируются в этой главе, второе — техническое измерение — в Приложении 1 настоящего учебного пособия.

Пространственная организация текста — ключевой и наиболее творческий момент типографики. В этом смысле ее можно определить как искусство экспозиции двухмерных форм на плоскости.

Если шрифтография складывается из букв, то типографика – из строк. Соответственно, эстетика типографики заключена не только в оптимальной организации шрифтового материала, огромное значение имеют все «пространства между» – межбуквенные и межсловные пробелы, отступы, втяжки, межколонники, спуски и т.п.

Для хорошей типографики характерно то, что она незаметна и не привлекает к себе внимание. Такая типографика требует вполне стандартных, или классических, шрифтов, а также ровных и постоянных интервалов – ведь отсутствие каких бы то ни было визуальных разрывов позволяет улавливать смысл написанного быстро и легко.

Современный набор – это сложная высокоорганизованная система не только передачи информации, но и ее семантического членения, в которой пробелы, точки, запятые, знаки вопроса и восклицания, дефисы и тире, кавычки разных толков, скобки, слэши играют важнейшую роль. При этом типографика испытывает заметное давление со стороны цифровых интерактивных средств, которые постоянно создают новые формы существования информации. Мы наблюдаем появление в печатных изданиях нового графического языка.

Как показывает исторический опыт любой проектной деятельности, в том числе художественной, всякая новая технология несет в себе зачатки новых эстетических и функциональных возможностей. Развитие этих возможностей часто приводит к коренным изменениям не только в данной проектной практике, но и во многих смежных с ней областях. Изменения, которые претерпела эстетика типографики за последние сто лет, можно без преувеличения назвать революционными.

Эстетические системы типографики

Эстетика типографики – это традиционная логика пропорций и пластики, которые меняются в достаточно узких пределах. Эстетические нормы типографики были подвержены тем же историко-морфологическим изменениям, что и графический дизайн в целом. Известный дизайнер и педагог, профессор *С.И. Серов* выделяет три эстетические системы: «это классическая визуальная культура (XV – начало XX века), модернистская (почти весь XX век), и, наконец, буквально на наших глазах на профессиональную сцену выходит третья суперсистема – постмодернистская (с конца XX века)».

Приведем краткие характеристики основных категорий, средств и приемов каждого из этапов.

Пространственная категория

С.И. Серов указывает на следующие типологические признаки: «Невидимые обычному взору оси, структурирующие пространство – фундаментальная профессиональная характеристика. Классическое пространство с этой точки зрения – пространство симметрии. Главной характеристикой такого пространства является центрально-осевая симметрия, структурирующая типографические композиции на протяжении нескольких веков. В начале XX века классическая ось рухнула, и из ее обломков в модернистской визуально-культурной парадигме образовалась координатная система ортогональных осей – модульная сетка, главный инструмент управления графическим пространством.

Ритмический тип композиции стал ведущим формообразующим фактором модульной типографики. Модернистское пространство – пространство порядка, который стремится свести все к элементарным геометрическим первоэлементам – круг, треугольник, квадрат.

В противоположность этому виртуальное пространство постмодернизма – живописное, многоакцентное, многоосевое пространство свободы».

Очевидно, что освоение пространства шло по пути развития и усиления внутрипространственных связей. Столь характерная для классики единственная осевая линия усилиями швейцарской школы превратилась к концу 50-х годов прошлого века в стройную модульную сетку. Дальнейшее осмысление пространства отвергло сетку как объект, лишенный дальнейшего развития в силу своей избыточной структурности, конструктивности и рациональности. Но сетка не исчезла. Просто она отошла на задний план, уступив место более свободным пространственным конструкциям.

Стилеобразующая категория

К носителям каждой эстетической системы с некоторой долей условности необходимо отнести: классика – книга; модернизм – печатные СМИ, реклама, акциденция; постмодернизм – телевидение, Интернет, суперграфика. Современный мир графического дизайна скорее напоминает бурный поток, чем замшелый монолит. То тут, то там появляются самые разные течения, привносящие что-то новое и в книжное, и в газетно-журнальное оформление. Но есть в этом потоке и незыблемые утесы. На одном из них покоится типографика деловых изданий.

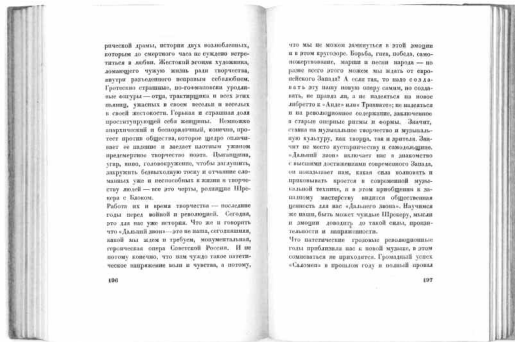


Рис. II-51. «Серебро» классической типографики

Большинство деловых изданий сознательно не покидают ареал классической типографики. Уже отмечалось, что основная задача делового дизайна — быть незаметным, точным, контентным. Лучше всего этому отвечает классическая эстетика. Вот почему на страницах этих изданий скорее можно почувствовать классический дух типографики, приправленный оправданными приемами новаторской эстетики.

Есть и другие, более прозаичные причины застывания некоторых изданий в классических догматах. Они связаны с низким уровнем профильного образования тех, кто сегодня отвечает за дизайн газетных изданий. Не случайными выглядят многочисленные попытки эклектичного совмещения приемов двух типографических эпох (например, совмещение набора прописными с флаговой выключкой и т.п.). Плохо здесь нет — грамотное использование наследия только обогащает палитру дизайнера. Но многие приемы типографики, особенно классической, требуют крайне бережного и профессионального обращения, что, к сожалению, нередко отсутствует.

Рис. II-52. Оформление полосы журнала

Основные средства и приемы

Изобразительная плоскость

Пластическая концепция пространства классики определяется концептуальным понятием «серебро». Эта формулировка означает тонко нюансированную гармонию черного и белого на листе, их взаимоуравновешивание, образующее зрительное ощущение серого тона. При этом ни один элемент полосы – шрифтовой, пробельный, иллюстрационный – не должен нарушать этой гармонии. Внутренняя пространственная структура – одноосевая (рис. II-51).

В модернистской эстетике «серебро» классики сменяется контрастом настоящего «белого» и настоящего «черного», появившихся в качестве новых выразительных средств. Акциденция с ее огромными буквами смело шагнула из рекламных плакатов в газеты и журналы. Структурная модель обогатилась понятиями восходящих и падающих диагоналей, ортогональных построений (рис. II-52).

Постмодернистская эстетика буквально перевернула сложившееся веками отношение к изобразительной поверхности. Она постулирует активную роль фона для создания образа среды обитания всех остальных типографических решений. Фон оказывается главным действующим лицом любого постмодернистского творения, он может быть многоуровневым, многослойным и даже многофункциональным. Непредсказуемое композиционное пространство постмодернизма становится фактурным, средовым, при этом каждый элемент композиции может играть самостоятельную роль (рис. II-53).

Иллюстрации

Типографика функционирует в наборных элементах. Иллюстрация – газетная, журнальная, книжная – чужда ее природе. В классической эстетике картинка была подчинена тексту. Любое изображение или декоративный



Рис. II-53. Многоуровневость
постмодернизма

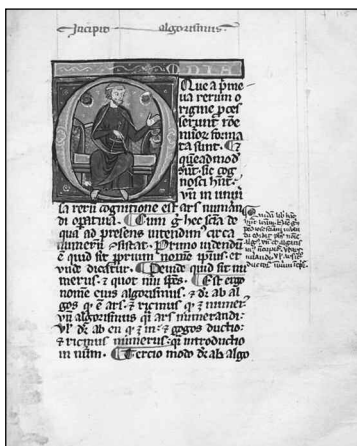


Рис. II-54. Средневековая типографика всем иллюстрациям предпочитала рисованные буквицы



Рис. II-55. Полоса журнала «Профиль»

Классическая типографика

Очевидно, что в классической эстетике нет места для других шрифтов кроме антиквы. *Антиквы* — это прежде всего изящество, рафинированность, породистость. Они создают ощущение легкости, прозрачности и гармоничности. «Серебро» классического пространства зарождается уже на уровне букв (рис. II-57).

элемент должны были соответствовать «серебру» типографского набора. Поэтому для эстетики классической типографики характерно выскомерно-пренебрежительное отношение к иллюстрированию издания. Оно озвучено единым и строгим правилом: «самый толстый штрих в рисунке должен быть не толще самого толстого штриха из шрифта самого большого кегля, применяемого в данном издании, самый тонкий — не тоньше самого тонкого» (рис. II-54).

В модернистском дизайне типографика и иллюстрация становятся партнерами. Изобразительный ряд активно пополняется фотографией, которая со временем занимает лидирующее место. Фотография развивается, приобретает черты «визуального текста» и выступает с ним на равных. В периодических изданиях фотография обычно подчиняется модульной типографической структуре (рис. II-55).

В постмодернистской концепции нет понятия иллюстрации — яркий фон поглощает текст, заставляя жить его по своим канонам. Происходит перевоплощение типографики.

Пробелы

«Золотое правило» классической строки довольно простое, но абсолютно фундаментальное: *строка должна восприниматься как линия*. Очертание границ межсловного пробела зависит от рисунка начальных и конечных букв в конкретных словах, то есть расстояние между словами оказывается разным для разных сочетаний букв. Оно зависит также от характера шрифта и от величины кегля. Выключка строк — либо симметричная, либо по формату (рис. II-58).



Рис. II-57. Антиквы — это прежде всего изящество, рафинированность, породистость

Величина интерлиньяжа определяется правилом: расстояние между строками должно быть больше, чем между словами, оно должно обеспечивать гармоничный баланс между линейным характером отдельных строк и плоскостным эффектом всего набора (рис. II-59).

Кроме того, интерлиньяж зависит от рисунка, тональности и контрастности шрифта, а также от длины строки: при ее увеличении тоже требуется увеличение интерлиньяжа.

Подземный расчет

Сегодня Виктор Зубков встретится с Виктором Януковичем, чтобы договориться, как Украина погасит долг за газ в размере \$1,3 млрд

Ирина Резник
Василий Кашин
ВЕДОМОСТИ

■ Украинские потребители задолжали \$1,3 млрд за газ, объявил «Газпром» 1 октября и пригрозил сократить поставки, если долг не вернут за месяц.

2007 г. «Укргазэнерго» получит 55 млрд куб. м по \$130 за 1000 куб. м). «Укргазэнерго» поставляет газ «Нафтогазу Украины» и крупным предприятиям.

Накануне встречи Зубкова и Януковича схему погашения долга несколько часов обсуждали предправления «Газпрома» Алексей Миллер и министр топлива и энергетики Украины Юрий Бойко. «Мы договорились [с Миллером] о продолжении уровня стратегического партнерства и урегулировании всех проблемных вопросов, ко-

из газа, находящегося в ПХГ [подземных газохранилищах] Украины». Он отказался назвать соотношение денежной и бартерной частей и цену, по которой зачтется газ.

«Укргазэнерго» заплатит деньгами более половины всей суммы, около \$700 млн, сообщили «Ведомостям» два источника, близких к Rosukrenergo. Соотношение 50% на 50%, подтвердил источник, близкий к «Газпрому». «Укргазэнерго» придется взять кредит в западном банке, добавили источни-

Рис. II-58. Классическая типографика газеты «Ведомости»

ПРОШЛОЙ ОСЕНЬЮ РЕСПУБЛИКАНЕЦ ВЕРН БЬЮКЕНЕН стал конгрессменом от округа Сарасота во Флориде. Он всю жизнь занимался бизнесом и сколотил состояние в \$50 млн. Бьюкенен и сейчас владеет акциями трех перестраховочных компаний. Одной на Бермудах и двумя на островах Теркс и Кайкос. Компании эти участвуют в широком распространённой в Америке схеме. Ею пользуются 40% автолюбителей: помогают пролевать гарантию на автомобили. При этом Бьюкенен, как все республиканцы, — непоколебимый американский

Рис. II-59. Межсловные пробелы уже межстрочных. Такое сочетание создает гармонию набора

Классически расположенные строки должны создавать эффект ровной стены, плотной, без зазоров, кирпичной кладки. При нарушении обеих составляющих классической концепции строки нередко возникают «коридоры» — вертикальные или диагональные «дырки», случайные связи совпадающих или близко расположенных один под другим межсловных пробелов в трех и более смежных строках. В классике это недопустимо.

Классический абзацный отступ должен быть маленьким, ненавязчивым, необходимым и достаточным для того, чтобы взгляд

лишь зацепился за начало нового смыслового фрагмента текста. Его размер всегда составляет одну «круглую» — то есть величину кегля шрифта. Первый абзац после заголовка или подзаголовка делается без отступа (рис. II-60).

Заголовочные элементы

Для заголовков классическая типографика использует прописные буквы, набранные с тщательно сбалансированной разрядкой. Разрядка призвана зрительно уравнивать внутрибуквенные и межбуквенные пустые пространства, достигая их гармоничного баланса (рис. II-61).

**О повести
и непрости**

Опубликованные в «Известиях наших обозревателей Ирины I показанного 7 октября на телеканале «55» вызвали широкий резонанс среди обычных читателей газеты. Сильные отклики.

**Культ личности?
Смешно и глупо**

Я видел фильм «55» и не понимаю, он вызвал такую бурную реакцию. Д

Рис. II-60. Первый абзац после заголовка или подзаголовка делается без отступа

Подзаголовки. Чаще всего набирают тем же кеглем, что и текст, но прописными буквами. Пространство над подзаголовком должно быть больше, чем под ним. Расположение заголовков и подзаголовков — симметричное, центрально-осевое.

Внутритекстовые выделения

Никогда не выполняются с помощью жирных шрифтов — это слишком черно для классического «серебра». Запрещены здесь и выделения с помощью разрядки строчных букв — это, напротив, слишком бело, «дырявит» ровный серебряный тон полосы набора. Основной принцип классической гармонии — «ничего слишком» — лучше всего иллюстрируется как раз этими правилами. Для внутритекстовых выделений используется светлый курсив, тональность которого не нарушает равномерность пространства полосы набора (рис. II-62).

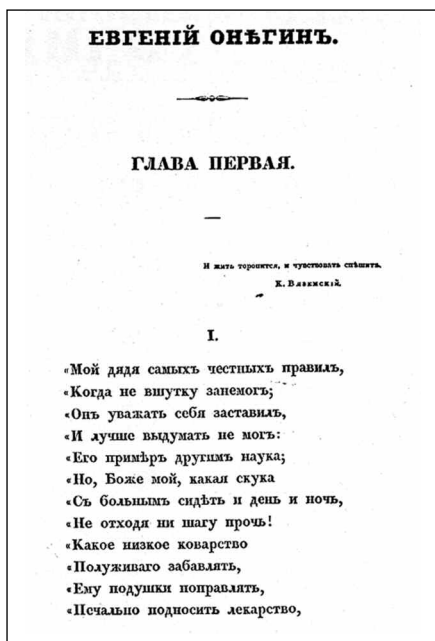


Рис. II-61. А.С. Пушкин. *Собрание сочинений. Издание 1838 г.*

— Сейчас есть такое модное слово «инновации». У вас в одной из книг описаны революционные изменения в строительной сфере, которые произошли в Риме после пожара при Нероне.

— В Риме изменения произошли после архитектурной революции 60-х годов I века новой эры. Римлянин всегда любил быть в защищенном пространстве, чтобы было не слишком много окон, не слишком много дверей. Теперь появляются соблазны света, геометрии, открытости. Но само ощущение того, что жилое пространство по природе своей коллективно, остается. Что же появляется? Появляется то, о чем мы с вами уже говорили в

Рис. II-62. Для внутритекстовых выделений используется светлый курсив

Шрифтовое пространство модернизма

Модернистские тенденции связаны в первую очередь с рублеными шрифтами. Это одинаково относится и к текстовым, и к заголовочным элементам. Ортодоксальные модернисты вообще отрицают антикву,



Рис. II-63. Обложка журнала «Полиграфическое производство» № 6 за 1928 г. Художник В. Кричевский

считая ее пережитком классицизма. Рациональная эстетика рубленых гарнитур чрезвычайно импонирует логичному, модульному пространству модернизма. Отсутствие засечек, прогрессирующая разноширинность букв создает совершенно иные пространственные характеристики строки (рис. II-63).

Но принцип формообразования строки практически совпадает с каноном классической гармонии: «строка должна восприниматься как линия».

Классическая типографика стремилась ставить слова в строке тесно, чтобы добиться ее нераздельности. К этому же стре-

typography enters into art.

characters and pieces of newspaper enliven the early works of braque and picasso.

kurt schwitters composes pictures with coloured pieces of printed paper.

but experiment in modern typography had already started at the end of the 19th century.

mallarme, the french poet who succeeded in musicalising language, gave his verses a new visual form, freed his poems from the traditional way of typesetting.

his sentences ran freely over the pages.

Рис. II-64. Флаговый набор массива текста без переносов подчеркнуто асимметричен

мится и модернистская типографика, правда, уже по мотивам экономики. На этом сходство двух эпох заканчивается.

Центральная симметрия классики заставляла дизайнеров всегда отыскивать наиболее оптимальную внешнюю форму для своих творений. В модернизме превосходство формы полностью заменено диктатом содержания. Один из главных лозунгов нового течения звучит так: «расстояния между словами не должны подгоняться в каждой строке в индивидуальном порядке в угоду внешней форме. Межсловные пробелы обязаны быть одинаковыми, стандартными». В результате в наборе с правой стороны сам собой получается свободный неровный край строк. Этот способ набора получил в русском языке наименование «*флаговый*». Флаговый набор массива текста (особенно без переносов) подчеркнута асимметричен (рис. II-64).

Строгая прямолинейность левого края и рваная неровность правого порождают сильный контраст. Классическую статику сменяет динамика. Целенаправленное движение строк резко убыстряется, возрастает темп чтения. Свободный правый край активизирует прилегающее к нему пространство, значительно повышается емкость бе-

лого. В газетно-журнальной практике принято использовать менее контрастную разновидность флагового набора – *набор с переносами* (рис. II-65).

Активность контрформы возбуждала неподдельный интерес к интерлиньяжу, разрушив сложившиеся веками устойчивые понятия. Межстрочное расстояние начало пульсировать. Экономные газеты использовали «свои» пробелы (например, 8/8), а журналы могли позволить самую разнообразную игру.

Абзацные отступы более не воспринимались как небольшие оформительские уловки для членения текста. Модернизм ввел следующие параметры абзаца:

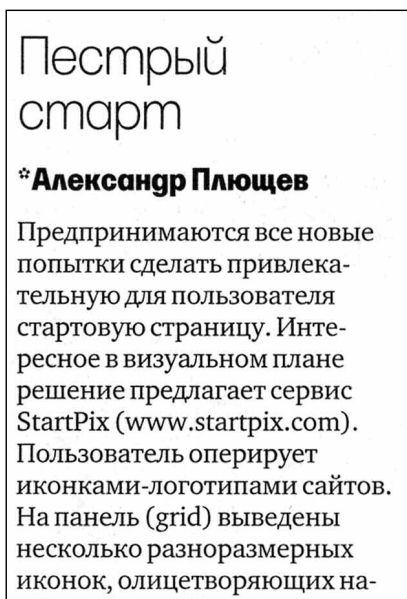


Рис. II-65. Переносы сглаживают агрессивную угловатость флагового набора

Формообразующий инструмент, а часто и формоноситель (воспринимающий материал, служащий основой) в значительной степени участвуют в оформлении шрифта.

В формах шрифта всегда сказывается инструмент: в рукописном шрифте — перо, в высеченном в камне — резец, в прочерченном на воске — стилос, в гравированном на меди — штихель, в печатных литерях — два примененных инструмента: перо писца и резец гравировальщика пунсонов.

Отливка литеры в любом количестве с единой матрицы сообщает типографическим знакам характерный, единообразный облик. Это единообразие букв и есть основа красоты в типографике, ее сущность — в повторяющемся рисунке букв и тиражной природе печати.

Металлические печатающие и пробельные элементы организуются в прямоугольных координатах — иное решение возможно лишь через насилие над техникой набора. Прямоугольность, как и повторность форм, лежит в основе специфики типографики. Правда, в новейших типах фотонабора возможно прямоугольную компоновку менять на диагональную.

Рис. II-66. Из книги Э. Рудера «Типографика»

- (1) *Активный абзацный отступ* — 1,5, 2 и более «круглых».
- (2) *Активный абзацный выступ*.
- (3) *Отсутствие абзацного отступа*. Абзацы можно различить лишь по неполным конечным строкам.
- (4) *Слепая строка при отсутствии абзацного отступа* (рис. II-66).

Последний прием утвердился в мировой практике как «*швейцарский абзац*» и является нормой в международном делопроизводстве.

Заголовки. Для модернистской эстетики характерен набор заголовков строчными буквами. Классический прописной заголовок представляет собой неактивный прямоугольник, образованный знаками равной высоты. Введение строчных букв придало заголовкам ритм и динамику, обилие крупных выносных элементов создало необходимый контраст. Естественно, строчные буквы уже не набираются в разрядку — активно используются возможности кернинга и трекинга для создания визуальной выравненности знаков в заголовке.

Появился термин «*заголовочный комплекс*», которым начали обозначать все сложности взаимодействий входящих в него элементов — рубрики, заголовка, подзаголовка, вреза и пр.

Нелишним будет добавить, что и внутритекстовые выделения приобрели более контрастный характер.

Типографика постмодернизма

Самой характерной чертой шрифтового пространства постмодернизма является отсутствие всяческих характерных черт. Это вытекает из самой природы эстетического феномена постмодерна. Если в классическом и модернистском дизайне шрифты были точкой отсчета, то в постмодернистской типографике ценностный удельный вес шрифтов уменьшился, уступив приоритетные позиции картинке. Но, с другой стороны, сойдя с сияющих вершин, шрифты растеклись вширь, превращая мир в сплошную шрифтовую среду.

«Проектирование шрифта, — указывает С.И. Серов, — которому в классические эпохи учили как ремесленной традиции со своими почти оккультными секретами, которое в век модернизма было делом и миссией элиты высококвалифицированных специалистов, обитающих на профессиональном Олимпе, в постмодернистские времена становится массовым занятием». Обилие доступных шрифтовых программ подталкивает современных дизайнеров (и недизайнеров) к созданию все более изощренных вариантов шрифтов.

Например, сегодня одним из модных направлений считается разработка шрифтов со случайным изменением очертаний букв (например, шрифт *Beowolf*), когда буква в наборе каждый раз выглядит непредсказуемо. Ярким примером может служить гарнитура *MoveMe*, «живой» шрифт, созданный Лукасом де Гроотом. Из лишенных образности рубленых букв художник постепенно создает предметные эмоциональные знаки и даже моделирует жизненные ситуации (рис. II-68).

Активный поиск новых образов зачастую приводит художников-шрифтовиков к изначальной, иконической природе письменных знаков.

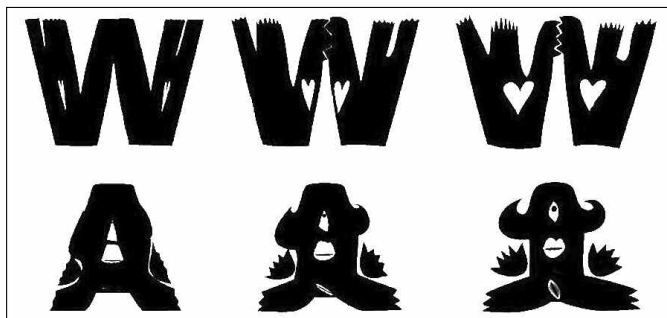


Рис. II-68. Гарнитура *MoveMe*

Энтропийность жанра, отсутствие всяческих канонов не позволяют провести даже примерную классификацию постмодернистской типографической эстетики. Отметим лишь наиболее общие, массово-характерные особенности ее существования.

Строка более не представляет собой линейную структуру. Использование межбуквенной и межсловной сверхразрядки, увлечение отрицательными значениями интерлиньяжа не позволяет далее рассматривать строку со всеми ее элементами в качестве основного формообразующего элемента. Текст подчинен картинке либо сам становится таковой (стиль «граффити»). Виртуальное киберпространство современной постмодернистской эстетики визуализирует буквы, придавая им объем и фактуру. Часто буквы «живут» вне контекстной связи, выступая маркерами, символами и т.п.

Внедряясь в повседневную жизнь, новая типографика становится все более полноправной частью жизненного пространства, постепенно подчиняя его себе.

Модернистская эстетика не устранила классическую типографику с исторической арены, а лишь отодвинула ее в менее актуальные стилистические и жанровые ниши. Но жанры, связанные с художественным наследием, с повышенным вниманием к историзму, стремящиеся к демонстрации солидности, устойчивости, надежности, культуры, всегда будут тяготеть к классике. В постмодернизме закономерности классической типографики переосмысливаются заново, приспосабливаясь к каждому новому жанру, сохраняя общее ощущение пространства, его дух.

Удобочитаемость

Удобочитаемость — свойства текстового материала, характеризующие комфортабельность и лёгкость восприятия его человеком.

В типографике принято оценивать функциональность шрифта понятиями «удобочитаемость» и «четкость». *Четкость* определяется легкостью, с которой читатель отличает один символ от другого. Можно говорить о четкости восприятия дорожного знака или логотипа.

Удобочитаемость — более широкое понятие и характеризует легкость, с которой читатель воспринимает колонку или полосу набора. Основными факторами, влияющими на удобочитаемость, являются:

- геометрические параметры шрифта (гарнитура, кегль, начертание и размеры очка литеры);
- технологические параметры набора (длина строки, размеры интерлиньяжа, пробелов между словами, буквами);
- композиционное расположение материала на странице.

Удобочитаемость зависит от множества различных факторов, начиная от длины строки и заканчивая образованием читающего. С точки зрения типографики, удобочитаемость непосредственно зависит от следующего:

- (1) начертания шрифта — стилистически знакомые шрифты, как правило, более удобочитаемы. Курсивное начертание знака затрудняет его узнавание;
- (2) кегля шрифта — чем крупнее кегль, тем лучше различимость. Для детей дошкольного и младшего школьного возраста необходимы простые по рисунку шрифты 12-16 пунктов; для квалифицированного читателя — шрифты 8-10 пунктов; для справочных изданий, предназначенных для выборочного чтения, кегль шрифта может быть уменьшен. Наиболее удобочитаем для нормально развитого взрослого человека текст, набранный 9 или 10 кеглем с увеличением интерлиньяжа на 2 пункта;
- (3) длины строки — разумно узкие колонки лучше неразумно широким. Например, при наборе текста 16 кеглем наиболее удобочитаема строка длиной от 7,5 кв. и более; при наборе текста шрифтом 10 кеглем удобнее читать строку длиной от 4 до 6,5 кв., а при наборе 8 кеглем — 2,75 — 3,5 кв.;
- (4) размера междусловных пробелов — рекомендуемая величина междусловного пробела от 1/2 до 3/4 кегля шрифта;
- (5) интерлиньяжа — большинство кеглей шрифтов основного текста могут использовать интерлиньяж в пределах от равного кегля до вдвое большего;
- (6) контраста между темным текстом и светлой бумагой — чем контраст выше, тем лучше. Буквы должны быть черными и печататься по белой или кремовой бумаге. Все остальные варианты с точки зрения удобочитаемости проигрывают. С другой стороны, необходимо помнить, что читать текст по яркому фону трудно, фон должен быть не очень контрастен, приглушен, а текст достаточного кегля и жирности (проверяется только опытным путем на бумаге).

- (7) текстуры бумаги — она не должна мешать восприятию знаков. Некоторые антиквенные шрифты из-за очень тонких засечек плохо воспроизводятся на определенных сортах бумаги или при использовании высокого способа печати.;
- (8) связи между шрифтом и другими элементами оформления полосы — она должна быть очевидной, логичной и функциональной. Удобочитаемость текста и восприятие оформительских элементов должны не мешать, а облегчать восприятие;
- (9) соответствия шрифта содержанию текста — при выборе шрифта должна быть учтена его индивидуальность — как историческая, так и географическая. Некоторые шрифты настолько универсальны, что подходят практически для любого издания. У других более ограниченное применение. Но все шрифты имеют свою специфику, отличающую их друг от друга.

Удобочитаемость непосредственно связана с понятием «*гигиенические требования к шрифту*». Они направлены на обеспечение оптимальной удобочитаемости текста с целью предупреждения отрицательного воздействия процесса чтения на здоровье и зрение людей. Многочисленные исследования показали, насколько важно подбирать правильно и длину строки и размеры пробелов между словами. Так:

- текст, набранный прописными буквами, замедляет скорость чтения, а кроме того, занимает больше места, порой на 50 %;
- курсив читать труднее, чем прямое начертание;
- очень длинные и очень короткие строки читать труднее.

В современных подходах к проблеме удобочитаемости существуют две крайние позиции. Одна из них была сформулирована в 60-е гг. прошлого века представителями швейцарской школы типографики. В те годы пытались создать или выбрать некий универсальный и вне-национальный шрифт. Искали также окончательное решение в споре о наилучшей удобочитаемости между флаговым и выключенным текстами. Тогда утверждалось, что шрифт должен быть универсальным, удобочитаемым и не должен быть слишком личностным или особенным, дабы не исказить своей эстетикой содержания.

Результатом подобного эстетического подхода стала мода на гарнитуры Times и Helvetica, и их повсеместное господство, которое, несмотря на все достоинства этих гарнитур, к 1980-м гг. уже вызывало у многих дизайнеров эстетический протест.

Вторая позиция формировалась по мере распространения цифровых технологий в нашей стране. Многие дизайнеры и верстальщики отрицают проблему удобочитаемости, «лишь бы верстка была удобной». Сторонники такой позиции вносили в свой труд много личного, используя шрифты скорее по наитию, чем в соответствии со здравым смыслом. Эстетические оценки таких шрифтовых «творений», как правило, не проводятся. Из-за недостаточно высокого уровня квалификации отечественных верстальщиков и дизайнеров данный подход оказался весьма жизнеспособным.

Проблема удобочитаемости и привычности шрифтового оформления может приобретать большее или меньшее значение в зависимости от тиража и специфики аудитории. Если вы издаете журнал тиражом от 1 до 100 экземпляров для вполне представимого читателя, то проблему удобочитаемости можно и не обсуждать. Если тираж 10 000 экз., то идея оформления, дизайнерские приемы и шутки должны быть понятны по меньшей мере 90% читателей. Примером служат популярные журналы — чем больше тираж и явственнее электорат, тем сдержаннее, привычнее и более предсказуемо становится оформление. Исключения составляют издания (как правило, малотиражные), спецификой которых является шокирующее впечатление или профессиональная тематика в области дизайна. То есть эстетике удобочитаемости противопоставляется эстетика эпатажа и «дизайна ради дизайна».

Удобочитаемость, несмотря на ряд объективных условий и факторов, — глубоко субъективное понятие, зависящее от личных пристрастий индивида.

Определить ее в процентах невозможно, скорее можно говорить о соответствии уровня удобочитаемости задачам конкретного издания.

Удобочитаемость и эстетические качества шрифта

Эстетические качества шрифта — это в первую очередь сумма его утилитарных и художественных качеств.

Известный специалист в области разработки шрифтов *Г.И. Козубов* считает, что: «эстетика наборного шрифта определяется как выразительными характеристиками отдельно взятого значка, так и критериями целого ансамбля, а также мерой соответствия формы и ее функции... — оптимальной фиксации, передаче и хранению больших

объемов текстовой информации, в комфортной для читателя и экономичной для производства форме». В этом определении на первый план выходит утилитарная обусловленность всех форм.

По мнению немецкого дизайнера *А. Капра*, в шрифте, который «превращает достойно оформленное произведение печати в произведение искусства», должно произойти слияние «в превосходной форме» трех качеств: красоты, удобочитаемости и выразительности. Конечно, замечает *А. Капр*, «это не разные свойства, а скорее разные стороны, если можно так сказать, одной медали». Каждое из этих качеств важно для шрифта, но эстетически оценивать шрифт нужно именно с этих точек зрения.

Примерно о том же писал немецкий дизайнер *П. Реннер*: «Совершенное типографское произведение соответствует трем основным взглядам:

- (1) оно есть продукт графической техники, мастерства исполнения и материалов;
- (2) оно выполняет задачу, которую ставит перед ним издатель (в ином же случае все эстетические достижения являются нулями без палочки);
- (3) оно есть открытое выражение личного вкуса (это соревнование, которое никто не может закончить)».

Шрифт как продукт труда имеет двойственную природу. Для шрифтового дизайнера он представляется законченным произведением, а для графического дизайнера является лишь полуфабрикатом, который начинает функционировать только после приложения к нему определенных усилий. Дизайнер-график может догадываться о творческих устремлениях автора шрифта лишь по стилистическим особенностям букв, наиболее общим с другими шрифтами. А эстетическую оценку качества шрифта можно дать только после того, как тот попадет на наборную полосу.

Эстетика набора принципиально не менялась более пяти веков, если не считать технологических усовершенствований, касающихся в основном качества бумаги. Мы без колебаний выбираем вариации шрифтов Джона Баскервилла и Джамбаттисты Бодони, Кристофа Плантена и Клода Гарамона, семьи Дидо или Уильяма Кэзлона, которые появились на свет 200, 300, 400 и более лет назад. Нетрудно догадаться, что для столь именитых авторов проблема удобочитаемости их шрифтов была далеко не на последнем месте.

Текст, набранный шрифтом крупного кегля гарнитуры *Bodoni*, будет обладать высокой удобочитаемостью, однако при уменьшении кегля шрифта удобочитаемость снижается из-за сходства начертания ряда букв (*c, e, z, v, n, u, k*).

Гарнитуры *Times*, *Newton* обладают хорошей удобочитаемостью во всех кеглях. Для подготовленного читателя лучшей удобочитаемостью характеризуется шрифт прямого нормального светлого начертания гарнитур: *Baltica*, *Journal*, *Helios*, *Schoolbook Century* и некоторых других.

Есть гарнитуры на все случаи жизни, современные и с многовековым возрастом. Есть гарнитуры с характерными чертами стиля и пластики определенных эпох – но тоже применимые всегда. Первым примером может быть гарнитура *Times*, вторым – *Garamond*. *Times* отличается официальностью и повышенной удобочитаемостью, *Garamond* – грацией и элегантностью, он популярен уже более 400 лет.

Традиционно наиболее удобочитаемыми считаются шрифты старинной и переходной антиквы, а также сделанные по их мотивам. Новой антиквой обширный материал, предназначенный для чтения, как правило, не набирают.

За последние 40–50 лет в мире сформировалась устойчивая тенденция к использованию *рубленых* шрифтов для набора основного текста. За рубежом она форсировалась разработкой новых эстетичных и функциональных гарнитур *Univers* и *Helvetica*, в нашей стране – в основном, плохим качеством типографских оттисков, буквально «съедавших» засечки у антиквы. Использование при этом *рубленых* гарнитур было более чем оправдано.

Сегодня большинство проблем печати успешно решены. Нет никаких технических препятствий для использования антиквы в газетном дизайне. Но, если целое поколение было воспитано на *рубленых* гарнитурах, уже поздно кому-то доказывать преимущества ренессансной антиквы перед лапидарной *Футурой*.

Кириллические шрифты благодаря особенностям пластики и пропорций часто более выигрышно смотрятся в классических вариантах. Газетные гарнитуры XIX в. сейчас применяются нечасто, совсем редко можно увидеть египетские шрифты и близкие к ним по рисунку шрифты пишущих машинок и других технических устройств.

Факторы, влияющие на скорость чтения

Качество процесса чтения определяется, как *скорость* и *комфорт*. Комфорт при чтении длинных текстов важнее. Скорость чтения во многом связана с анатомией букв. Слово воспринимается при чтении нормальным взрослым человеком целиком. По мнению специалистов, основу читабельности латинского алфавита задают верхние и нижние выносные элементы и точка над *i*, а также чередование округлых и угловатых знаков. Ритмически латиница воспринимается как парусный корабль — в чередовании высоких и низких мачт, широких и узких парусов. Кириллический алфавит по этим параметрам отличается от латинского не в лучшую сторону. Его ритм обычно сравнивают с частоколом. Но мы как-то «умудряемся» его читать.

Перечисление основных проблем, связанных с удобством чтения, можно в собранном и сжатом виде найти в книге *А. Капра*. В частности, он утверждает, что хорошо читаются известные классические и современные шрифты.

Капр приводит основные факторы, влияющие на скорость чтения:

- (1) набор прописными читается на 12% медленнее прямого строчного начертания. Это связано с тем, что они примерно на 35% шире строчного начертания. Если придерживаться взгляда на процесс чтения как на скачкообразный, то понятно, что за одинаковые по длине скачки читатель «проглатывает» меньшее количество букв при наборе прописными. Отчасти это можно объяснить и привычкой — мы привыкли читать тексты, набранные строчными знаками;
- (2) курсивный набор читается почти так же хорошо как и прямой, но только в «коротких» и «средних» по длине текстах;
- (3) то же самое можно сказать про полужирные начертания. Основным наборным шрифтом должны являться не слишком светлые и средние по жирности начертания;
- (4) о превосходстве гротесков в удобочитаемости над антиквой с засечками нет единого мнения. Обычно их рекомендуют при обучении грамоте и не рекомендуют для набора серьезной литературы.

Прочитать текст без лупы невозможно, если рисунок под текстом растрирован или состоит из иллюзорно-объемной фактуры (фотографии), а растр или элементы фактуры соразмеримы с размером строчных знаков. Объемная фактура во многих случаях намного активнее

фактуры текста. В результате всегда получается конфуз: восприятию иллюстрации мешает наложенный на нее текст, а восприятию текста — иллюстрация. Это считается грубой оформительской ошибкой.

Идеальная длина строки — 12-14 цицера. Более длинные строки неприятны значительным перемещением глаз в процессе чтения, короткие — неравномерностью межсловных пробелов при выключке (скачки с конца предыдущей строки в начало следующей становятся слишком частыми).

Следует перечислить и другие факторы: положение при чтении, степень освещенности, личный опыт чтения, привычка к определенным шрифтам или оформлению и т.д.

Все вышеизложенные факторы влияют на характер оформления печатных изданий. Практика выработала ряд правил и рекомендаций, к которым стоит прислушаться.

Сочетаемость шрифтов

Одна из самых сложных задач в типографике — это выбор *сочетаемой* пары шрифтов. В случае неверного выбора весь дизайн сразу теряет свой внешний вид. И наоборот, удачно сочетающаяся шрифтовая пара может придать недостающий блеск серому оформлению. Начинаящие дизайнеры часто боятся экспериментировать в этой области и ограничиваются одним и тем же начертанием — как для заголовков, так и для текста.

Основное правило выбора пары шрифтов: *«Необходимо избегать сочетания похожих шрифтов. Также нельзя допускать чрезмерного стилистического расхождения в их рисунке».*

Это правило вытекает из закона контраста — либо использовать совсем одинаковые формы, либо делать их настолько различными, чтобы при восприятии не возникало вопроса о их тождественности, соблюдая при этом меру контрастности.

В современной типографике используются два основных варианта парных сочетаний.

Оптимальное сочетание: в пределах одной гарнитуры

Все шрифтовое издание обслуживается одной гарнитурой. Ею набираются и заголовочные, и текстовые элементы. Классический пример — лондонская The Times, набираемая одноименным шрифтом. Если в наборе основного текста используются два-три начертания, то

в оформлении заголовочного комплекса применяют гораздо большее число вариантов – тонкие и жирные, узкие и широкие, прямые и курсивные. Большинство современных гарнитур лишено такого многообразия начертаний. Это вынуждает дизайнеров идти на всяческие ухищрения (сжатие/растяжение шрифта и др.), чтобы как-то разнообразить шрифтовую палитру. Как правило, результаты этих попыток отрицательны.

Сейчас ведущие шрифтовые дизайнеры мира работают над созданием так называемых *супергарнитур*. В их состав входят не только «классические» начертания, но и неалфавитные символы, капитель, специальные варианты экранных шрифтов. Количество начертаний в подобных гарнитурах определяется лишь задачами, которые ставит перед собой разработчик, и может перевалить за сотню. К наиболее известным супергарнитурам относятся следующие:

Univers Адриана Фрутигера (1954–57 гг.). Система классификации, созданная мастером для проектирования данного шрифта учитывала развитие по пропорциям и насыщенности. Она по сию пору активно используется многими шрифтовыми фирмами.

Проект шрифта, разработанный Николаем Кудряшовым в 1954–1956 гг. по заказу газеты «Труд». Супергарнитурные наиболее используемые в изданиях, где требуется подать столь разнообразную информацию, что выразительных средств обычной гарнитуры бывает мало. Гораздо удобнее использовать готовое решение, чем тратить время, подбирая шрифтовую пару.

Кудряшовская энциклопедическая, созданная Н. Кудряшовым для набора Советской энциклопедии (1960–1974), предусматривала не только развитость по начертаниям и стилям, но и создания в едином графическом стиле шрифтов для набора на различных языках.



Рис. II-69. Супергарнитурные

Едва ли не единственная на сегодняшний день супергарнитура, имеющая цифровую кириллическую версию — *Офисина*. Она включает в себя гротеск ИТС Офисина Санс и брусковый шрифт ИТС Офисина Сериф (Эрик Шпикерман, 1990/Тагир Сафаев, 1994). В настоящий момент в фирме ParaType разрабатываются остальные начертания данных шрифтов.

Гарнитура *Тезис* (Thesis), разработанная голландским художником *Лукасом де Гроотом*, насчитывает более 144 начертаний шрифта трех основных типов: TheSans (гротеск), TheSerif (антиква) и TheMix (шрифт так называемого смешанного стиля), каждый в 8 насыщенностях и 16 начертаниях, с капителью и экспертным набором дополнительных знаков. В придачу к ним разработан TheSans Mono (моноширинный шрифт) в 16 начертаниях и TheSans Typewriter (имитирующий пишущую машинку) в 4 начертаниях. На сегодняшний день это, наверное, самое развитое шрифтовое семейство (рис. П-69).

К супергарнитурам можно отнести и шрифты фирмы *Adobe*, использующие возможности технологии MultipleMaster, согласно которой возможны плавные изменения по пропорциям, насыщенности и оптическая корректировка шрифта. Оптическая корректировка предполагает изменение контрастности и пропорций знака при изменении размера кегля.

Если просмотреть последний каталог ParaType, будет ясна тенденция к разрастанию гарнитур. Так, в кириллической ИТС Франклин Готик (ИТС Franklin Gothic) 22 начертания, в FF Мета (FF Meta) — 20, в Битстрим Купер (Bitstream Cooper) — 10, в ИТС Бодони (ИТС Bodoni) — 7, в Прагматике (Pragmatica) — 52. Работа над развитием популярных шрифтов продолжается.

Супергарнитурам подвласно любое издание — ведь в ней одной можно легко найти начертания для основного текста, заголовков, колонтитула, примечаний и сносок. Об их гармоничности и сочетаемости можно не задумываться — автор шрифта всё предусмотрел. Моногарнитурным сочетаниям, основанным на использовании супергарнитур, принадлежит будущее.

Контрастное сочетание: рубленый – антиква

Шрифтовое оформление текста должно звучать внятно. Именно этой цели и служат контрасты шрифтов — как, впрочем, и любые контрасты в дизайне. Контрастное сочетание шрифтов — излюбленный

дизайнерский прием во всем мире. Сочетаются практически все гарнитуры обоих семейств шрифтов. Трудно ошибиться, используя всего два шрифта. Только вот хороших примеров сочетаний в дизайнерской практике не так много. Постепенно, с опытом дизайнеры приходят к мысли о том, что связка «рубленый – антиква» – еще не панацея от оформительских неудач. Приведем ряд рекомендаций по оптимизации контрастных сочетаний.

Самый простой способ – применять наиболее известные шрифтовые пары (табл. II-1).

Менее тривиальный подход – подыскивать сочетания пар самостоятельно, но не по наитию, а руководствуясь проверенными правилами типографики.

Сочетать антикву и гротеск нужно, исходя из единства их внутренней структуры. Например, открытые и закрытые гарнитуры обоих семейств плохо сочетаются. Также к неудачным нужно отнести сочетания динамичных и статичных пар.

Как отличить открытые динамичные от закрытых статичных гарнитур? Возьмем для примера два антиквенных шрифта: Гарамон (Garamond) и Бодони (Bodoni).

Гарамон – антиква старого стиля или гуманистическая. Ее построение структурно повторяет каллиграфические шрифты, написанные с сильным наклоном пера. Оси

Таблица II-1.

НАИБОЛЕЕ ИЗВЕСТНЫЕ СОЧЕТАНИЯ

- Таймс + Гельветика (*Times/Helvetica*)
- Ньютон + Прагматика (*Newton/Pragmatica*)
- ИТС Гарамон + ИТС Франклин Готик (*ITC Garamond/ITC Franklin Gothic*)
- ИТС Чартер + ФриСет (*ITC Charter/FreeSet*).
- Minion + Helvetica
- Univers + Garamond (или *Baskerville*, или *Times*)
- Times + Helvetica/Pragmatica (или *FreeSet Italic*)
- Optima + ITC Franklin Gothic (или *Palatino*, или *Baskerville Italic*, или *Helvetica*)
- Humanist521 + Garamond (или *Baskerville*)
- Bodoni + Univers (или *Franklin Gothic*, или *Pragmatica*)

овалов имеют ясно выраженный наклон, круглые элементы сделаны с каллиграфическим изломом, горизонтальный штрих у «е» наклонен, верхние окончания вертикальных штрихов также под углом. Это динамичная антиква.

Бодони — антиква нового стиля, классицистическая. Построена по глиптальному принципу — буквы гравированы на металле. Наклон пера, если его можно вообразить, равен нулю, оси овалов строго вертикальны, круглые элементы сглажены, горизонтальные штрихи строго горизонтальны. Это статичная антиква.

Немаловажны для сочетаемости и другие параметры гарнитур.

Контрастность. Имеется в виду соотношение толщин вертикальных и горизонтальных штрихов. Гарамон — малоконтрастный шрифт, Бодони имеет сильный контраст.

Степень разноширинности знаков. У Гарамона знаки (особенно прописные) имеют разную ширину. В классицистической антикве знаки стремятся к одноширинности.

Гарамон как динамичная открытая антиква сочетается с гротесками со схожими характеристиками — динамичными и открытыми. Например, Гил Санс (Gill Sans), Гуманист 531 (Humanist 531), ФриСет (FreeSet). Возможны гармоничные сочетания с геометрическими



Рис. П-70. Гарамон относится к динамичным антиквам. Они, как правило, открытые, малоконтрастные, разноширинные, имеют небольшое очко и длинные выносные элементы. Бодони — статичная антиква. Она закрыта, равноширинна, имеет сильный контраст, крупное очко и короткие выносные элементы

гротесками — Футура (Futura) или ИТС Кабель (ITS Kabel). Аналогично сочетаются статичные закрытые гарнитуры.

Есть шрифты, которые считаются «дружественными» и гармонируют с большим числом различных гарнитур; другие же, по мнению специалистов, «тянут одеяло на себя». Чем своеобразнее, ярче и оригинальнее шрифт, тем, как правило, ему труднее подыскать достойную пару.

Тому, кто любит давать волю фантазии, можно посоветовать следующее: выбирайте любое сочетание, только пусть оно будет осмысленным. Разберитесь,

чем обусловлен контраст шрифтов и для чего он вам нужен. Наименее удачными признаны сочетания без очевидного контраста, но и без сходства; где нет гармонии, различия смазаны и случайны. Особенно плохо смотрятся сочетания разных версий одного рисунка: Прагматики и Гельветики, Таймса и Ньютона, а также близких по рисунку Ориджинал Гарамона и ИТС Гарамона (Original Garamond/ITS Garamond), Гельветики и Универса (Helvetica/Univers), ИТС Бодони и Дидоны (ITS Bodoni/Didona).

Но можно совместить даже несочетаемое, если невнятность сочетания рисунков растворить в ярком контрасте чего-нибудь другого, например, насыщенности и кегля. Даже ИТС Гарамон с Ориджинал Гарамоном могут ужиться, если первый применён в крупном и жирном заголовке, а второй — в мелком тексте. Самая тонкая Прагматика может оказаться совсем неплохой рядом со сверхжирным Универсом.

В зарубежной литературе встречается немало советов по сочетанию шрифтов — вплоть до развёрнутых таблиц на десятки шрифтовых пар. Часть советов и примеров перекочёвывает в наши издания, причём в неизменном виде. К сожалению, там зачастую фигурируют шрифты, не имеющие кириллических версий. Даже когда кириллица и присутствует, следует понимать, что кириллический Таймс — не совсем то же, что Таймс оригинальный. У латинского шрифта свой строй, своя графика, следовательно, и нюансы сочетаемости могут сильно различаться.

Логичен совет обратить внимание на историю шрифта, на ту внутреннюю идею, которую он стремится выразить. Многие шрифты носят отпечаток времени. Либо они сознательно созданы автором в духе того или иного исторического периода, либо имеют собственную историю применения.

Например, Академическая в тексте странно смотрится с заголовками, набранными жирным ФриСетом. Зато её сочетание со старыми гротесками вопросов не вызывает.

Похоже объясняется, почему так плохо гармонирует с остальными шрифтами Курьер. Ведь это шрифт пишущей машинки и допотопного принтера, царивший на том этапе, когда других шрифтов не было и в помине. Сейчас он — символ технической простоты отношения к оформлению текста. Ещё он прочно ассоциируется с программным сбоем принтера... Мы просто-напросто не привыкли видеть Курьер в сочетании с чем-либо еще.

Зато в зарубежной типографике Курьер (Typewriter) подобных свойств не имеет. Там это всего лишь один из многих шрифтов машинописного типа, существующий во множестве прекрасных версий и рекомендуемый к применению с Баскервилем и многими другими.

Сочетаемость шрифтов трудно отделить от сочетаемости их со всем остальным: форматом издания, параметрами вёрстки, качеством и цветом бумаги, иллюстрациями, темой и литературным стилем. У газет, журналов, книг, выставок и уличных вывесок разные традиции шрифтового оформления. Выбор шрифтов для книги не всегда будет хорош в журнале, и наоборот.

Несочетаемых шрифтов нет. Есть пары, мягко говоря, не доведенные до ума. Очевидно, что типографика предлагает много полезных рекомендаций по выбору сочетаемых пар. Кстати, при покупке библиотеки шрифтов у разработчика, можно попросить сочетающиеся гарнитуры.

Живая типографика

Еженедельный журнал «Итоги» (рис. II-71)

Шрифт — знаменитый ФриСет. Един во всех лицах. Он безотказно работает и в заголовках, и в тексте, и во всех элементах дизайна, причём журнал ничуть не кажется однообразным и скучным. Моношрифтовой дизайн не только удобен и практичен, но также моден и престижен. ФриСет разработан Т. Сафаевым в 1992–1999 гг. на основе шрифта Frutiger фирмы Mergenthaler Linotype (1976).

Еженедельный журнал «Русский Newsweek» (рис. II-72)

Такие крупные успешные издания часто делают своей визитной карточкой шрифты, созданные специально для них. При открытии региональных отделений непременно делается заказ на локализацию фирменных шрифтов, чтобы сохранить характерный облик оригинального журнала или газеты. В американской версии журнала используется шрифтовая пара Vinsent (антиква) и Knockout (гротеск). Vinsent разработан М. Картером специально для Newsweek. Рисунок основан на ранних работах лондонского словолитчика начала XIX в. *Винсента Фиггинса*, известного введением в обиход брусковых шрифтов. Knockout — обширная супергарнитура, очень популярная в американской прессе (New York Times Magazine,



Профессия: ангел

В Санкт-Петербурге за иностранными туристами установлена слежка. Дабы уберечь их от любой напасти

представители инновационной службы не только помогут туристам, но и расскажут о его главных достопримечательностях

Настя Резниченко,

Сергей Тягин (фото)

ПУТЕВОДИТЕЛИ

Когда в рамках уголка (платить придется) Всемирный день туризма, общительный итальянец, с которым я познакомился в аэропорту, спросил, как лучше быть туристом. Особенно в России. За время поездки его, мол, ни на минуту не покидало чувство беспокойства — он не знал, у кого спросить дорогу, где купить билет на метро, где перекусить. Жаль, что не спросила итальянца, любившего гулять по Санкт-Петербургу. Ибо во время последнего визита в Питер мне было велено «чуждо». В лице «канцелярии».

Если верить статистике, в 2009 году количество иностранных туристов, посеща-

ющих Северную столицу, впервые за три десятилетия едва увеличилось на 10 процентов. По предрасчетным прогнозам, в этом году Санкт-Петербург посетит рекордно малое число гостей — около 5 миллионов человек. Принято решение о продлении высокого туристического сезона почти на два месяца — до декабря. Как справляется город на Неве с таким наплывом приезжих? Комфортно ли им в Питере? И кто? Безоговорочно? Горожане власти уверяют, что все в ажуре. И в качестве доказательства предлагают новую «специальную службу» — милых молодых людей, опознающих иностранцев. Работала она спонтанно. Ведь Питер — окно в Европу. Через него и подматривали, как, например, итальянцы заботятся о привлекательности туристических мест. Затем взоры обратили на ближайших соседей — финнов. В Хельсинки на местных жителей, которые готовы помочь иностранцам, наткнувшись, едва попадали в поезд. На груди у них бейджики с раз-

личными фрагментами — они указывают на языки, которыми владеет конкретный консультант. В результате и у нас был затеян эксперимент под названием «Служба ангелов». Правда, если в Финляндии в «ангелы» может податься и юная Белорусская бестия, и господин почтенных лет, респектабельно рабсформировавший пенсионные будни, у нас ставка сделана на студентов. Люди постарше могут не знать языков, а английским в совершенстве для чужеземных обязательны. Да и к тому же в питерском туристическом секторе принято решение, что в Северной столице должны быть молодые, привлекательные лица. Да, чуть не забыл: административным созданием «Службы» явился знаменитый Ангел, взирающий на город с высоты шпиля Петропавловского собора, — один из символов города и его хранитель.

Я знаю все

В Санкт-Петербурге «ангелы» явились и мне. И не один. Ни Белорусские красавицы за спиной, ни немка над головой: знакомый мне сотрудник встает в третьих красных куртках, а легком переодетая в белые футболки. Неизменный составитель голубой булвы на спящем Чурбасе тоже не из числа — просто помогает прохожим, в первую оче-

Рис. II-71. Полоса журнала «Итоги»

Premier, Sports Illustrated и др.). Автор — американский шрифтовой дизайнер *Джонатан Хёфлер*. Кириллические версии обеих гарнитур создал в 2004 г. Т. Сафаев.

Ежедневная газета «Коммерсантъ» (рис. II-73)

Изначально «Коммерсантъ» начинался с Гарамона. Затем был гротеск Гелиос и антиква, сделанная по заказу на основе шрифта Свифт голландского художника *Герарда Унгера*. Антиквой набирались заголовки, подзаголовки и текстовый материал, гротеском — вся служебная информация и небольшие заголовки. Как и Knockout в Newsweek,

Тема номера Идолы

Со святыми непокой

Традиция «поп-богов» началась в XX в., и в их пантеоне пока немногочисленно

Зановещ «не сотвори себе кумира» со времен Нависколы была окончательно отброшена западной цивилизацией. Император свес с ума не одного заветника, жаждавшего прямо из своей мерзкой оболочки перератиться в величайшего из живущих людей. Следом появился культ Байрона. Число желающих красиво поглотить молодых стремительно выросло.

А уже в XX в. был отброшен и первоначальный смысл заповеди — не сотвори себе идолов, то есть других богов. Неудивительно, что старая религиозная мораль и аскетичнейшие ее проповедники уже не годились для всех и каждого — мир стал слишком разнообразным.

Так появилось понятие «поп-икона» — человек, которому поклоняются знаменитости. Это могут быть и поэты, и звезды музыки, и даже ученые. Им создавали легендарные биографии — прямо-таки «жизни святых». Их слова воспринимали как заповеди. Отрывочные сведения об их жизни становились идеальной ролевой моделью. У ученого должны быть чуть-чуть «не все дома», у рок-музыканта — совсем не все. Спортсмен должен быть бесстрашен и горен. Борец за справедливость — красив и романтичен.

Наконец смерть «поп-идолов» героизировали. Конечно, было (да и есть) много привлекательных «икон». Например, страдавший от страшной болезни Мухомед

Али уже давно стал больше символом, чем живым человеком. Но известная «общественная канонизация» все же возможна лишь после смерти, жестко и искусственно или даже мученической. Именно поэтому Че, каменный на бессмысленной войне в горах Вьетнама, стал главным среди «исторических поп-икон».

Еще недавно существовало много «реальных святых», но несколько чуть ли не в каждой стране. Но по мере глобализации растет число поп-идолов «искусственного» происхождения. Несомненно, «жизни святых» — а не настоящие биографии — 12 поп-икон всемирного значения. И трех русских, ставших символами для трех поколений.

ДВЕНАДЦАТЬ МИРОВЫХ



«ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ БУНТАРЬ» ЧЕ ГЕВАРА

11 июля 1928 — 9 января 1967
Он мог бы остаться в роли «итогового» после Фиделя Кастро в отдельной южной стране южноамериканского континента, но проиграл борьбу и самки дальних точек земного шара. Вдох смысл его жизни был в Боливе — сначала пригна аэропл, который набрался его тела, затем прилежно интерпретировали. «Дал» начавшего революционера дала революцию», — поется в песне Че. Революция требует жертв — по словам чилийского философа «Че Гевара» умереть за идею. Спустя 30 лет останки Че с почестями перезахоронили на Кубе, а почти все приключенческие или просто интересные случаи с ним, или повествования о нем, или тематика при значительном распространении.

«ВЕЛИКИЙ НОРМАНДЬ»

МАО ЦЗУН

26 декабря 1927 — 9 сентября 1976
Будучи Великой северной частью своего карикула пантеоническим божеством в Китае. От него, как потом провозгласила культурная революция, все еще чужой Мао, вынуждая объявлять страну являющейся и безразличной к нему, по примеру своего кумира — императора Чоу Шаньши. «Революция» — это не аполитично и не безразлично, это восстание, которое, в ходе которого один класс превращается в другой», — полагает советник Мао. «Большой скачок» — это еще подражание Сталину, а культурная революция, уничтожающая старую идеологию, — это уже маоизм, бескомпромиссный и беспощадный.



«НАРОДНАЯ ПРИНЦЕССА»

ЛИДИ ДИАНА

1 июля 1961 — 31 августа 1997
«В этот момент мы были три, а я не люблю троицы», — как-то сказала Лиди Ди. Общественный процесс, который не закончен, успешная или более вероятная официальной, не совпадающая с этим миром. Она хотела любить и, по словам, любила мужчину, которого не любила, Диана. Конкретно: младший принц Изабеллы, кардинал и «супергерой» — «супергерой» — Доди аль-Файяд. И в то же время старшая принцесса Спенди-Гонда и герцогиня Виктория. Так Диана стала «народной принцессой» в Британии и «народной принцессой» Европы. Полноценное признание — но не признано на момент в этом году признано ЕС ООН человек.

Рис. II-72. Полоса журнала «Русский Newsweek»

Гелиос в «Коммерсанте» был выбран потому, что имеет достаточное число начертаний.

Затем родилось новое сочетание — ITC New Baskerville с жирным суженным гротеском. Оно стало убедительным благодаря верно



Рис. II-73. Логотип ежедневной газеты «Коммерсант»

найденному гротеску (в его основе латинский шрифт *Vuero Grotesk*). Несколько начертаний этого гротеска (узкий жирный, нормальный светлый, нормальный жирный и сверхжирный) в сочетании с ИТС *New Baskerville* дают очень хорошие результаты. Использование дополнительного крупнокегельного шрифта *FB Belizio* придает большую выразительность всей типографике газеты.

Редизайн начинался именно с подбора пары шрифтов, которые хорошо бы сочетались. После необходимых изысканий было решено остановиться на двух шрифтах — *FreeSet* и *ITC Charter*. Созданная типографическая структура на основе этих шрифтов выглядит вполне убедительно. Дизайнеры продолжают развивать и уточнять визуальный образ издания.

Контрольные вопросы

1. Объясните основные отличия в графическом построении гласных букв на примере гарнитур *Newton*, *Baskerville*, *Bodoni*?
2. Используется ли акциденция в рекламе вашего издания? Приведите примеры.
3. В чем сходство и различия шрифтографии и типографики?
4. Проанализируйте оформление текстовых материалов с позиции грамотности использования приемов выделения.
5. Обоснуйте правильность выбора шрифтов в своем издании.

Контрольные задания

Задания на сочетаемость шрифтов.

Оборудование и материалы: компьютер, верстальный пакет, архивная полоса издания (копия).

1. Выберите из архива одну полосу вашего издания (в электронном виде). Создайте новое шрифтовое оформление, последовательно изменяя пары гарнитур:

(а) *моногарнитурное*. Выберите одну гарнитуру и оформите ею все шрифтовые элементы полосы;

(б) *контрастное*. Выберите пару контрастных гарнитур (например, рубленая-антиква) и оформите ими соответствующие шрифтовые элементы полосы;

(с) *малоконтрастное*. Выберите пару малоконтрастных гарнитур (старинная-современная антиква) и оформите ими соответствующие шрифтовые элементы полосы.

2. Разработайте варианты написания логотипа издания в различных гарнитурах. Выберите оптимальный, наиболее сочетаемый с лучшим вариантом предыдущего задания.

3. По методике первого задания создайте оптимальное шрифтовое оформление рекламы: цельнополосной, модульной, рубричной.

4. По методике первого задания разработайте варианты шрифтового оформления:

(а) *отдельных элементов* (рубрика, заголовков, врез, основной текст);

(b) *заголовочного комплекса*;

(c) *блока материалов*;

(d) *тематической подборки, полосы*;

(e) *всего издания в целом*.

5. Результаты распечатайте и проанализируйте. Выберите оптимальный вариант.

Литература

1. *Барышников Г. М., Бизяев А. Ю., Ефимов В. В. и др.* Шрифты. Разработка и использование. М.: ЭКОМ, 1997.

2. *Капр А.* Эстетика искусства шрифта. М., 1979.

3. *Каров П.* Шрифтовые технологии. М.: Мир, 2001.

4. *Кричевский В.* Типографика в терминах и образах. М.: СЛОВО/SLOVO, 2000.

5. ПараТайп 95. Библиотека цифровых шрифтов. Каталог. М.: ПараГраф, 1995.

6. *Феличи Д.* Типографика: шрифт, верстка, дизайн. СПб.: БХВ-Петербург, 2004.

7. *Шицгал А.Г.* Русский типографский шрифт. Вопросы теории и практика применения. 2-е изд. М.: Книга, 1985.

8. *Рудер Э.* Типографика. М.: Книга, 1982.

9. *Серов С.И.* Гармония классической типографики. Конспект-программа лекций по авторскому курсу «Проектная концептуалистика». М.: Линия-График, 2003.

10. *Тагиров Ф.Ш.* Язык, письменность, шрифт//Проблемы рукописной и печатной книги. М., 1976.

11. *Renner Paul.* Die Kunst der Typography, Berlin, 1933.

12. www.fontz.ru

13. www.prodtp.ru