

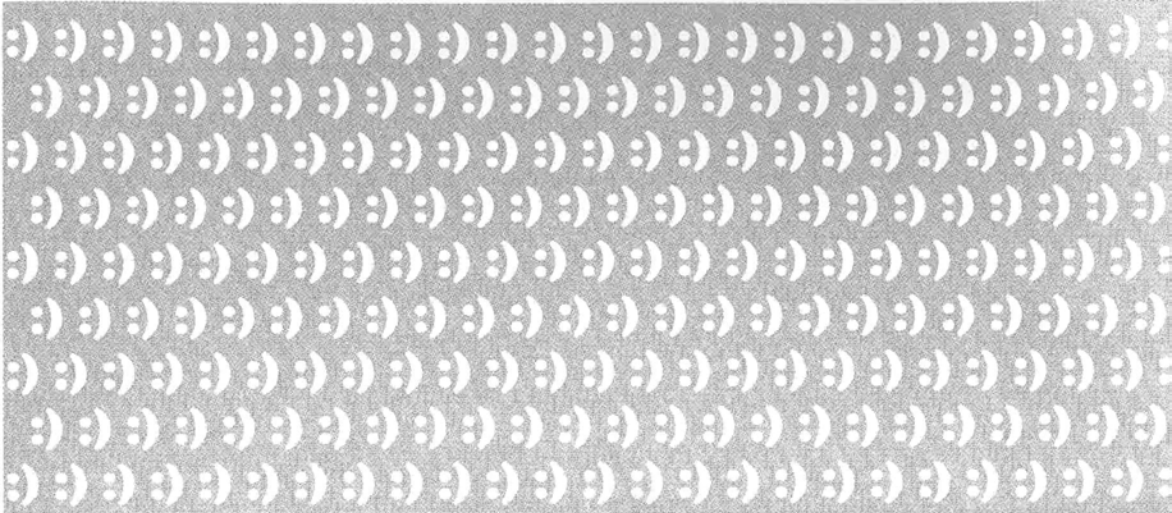


Александра Королькова

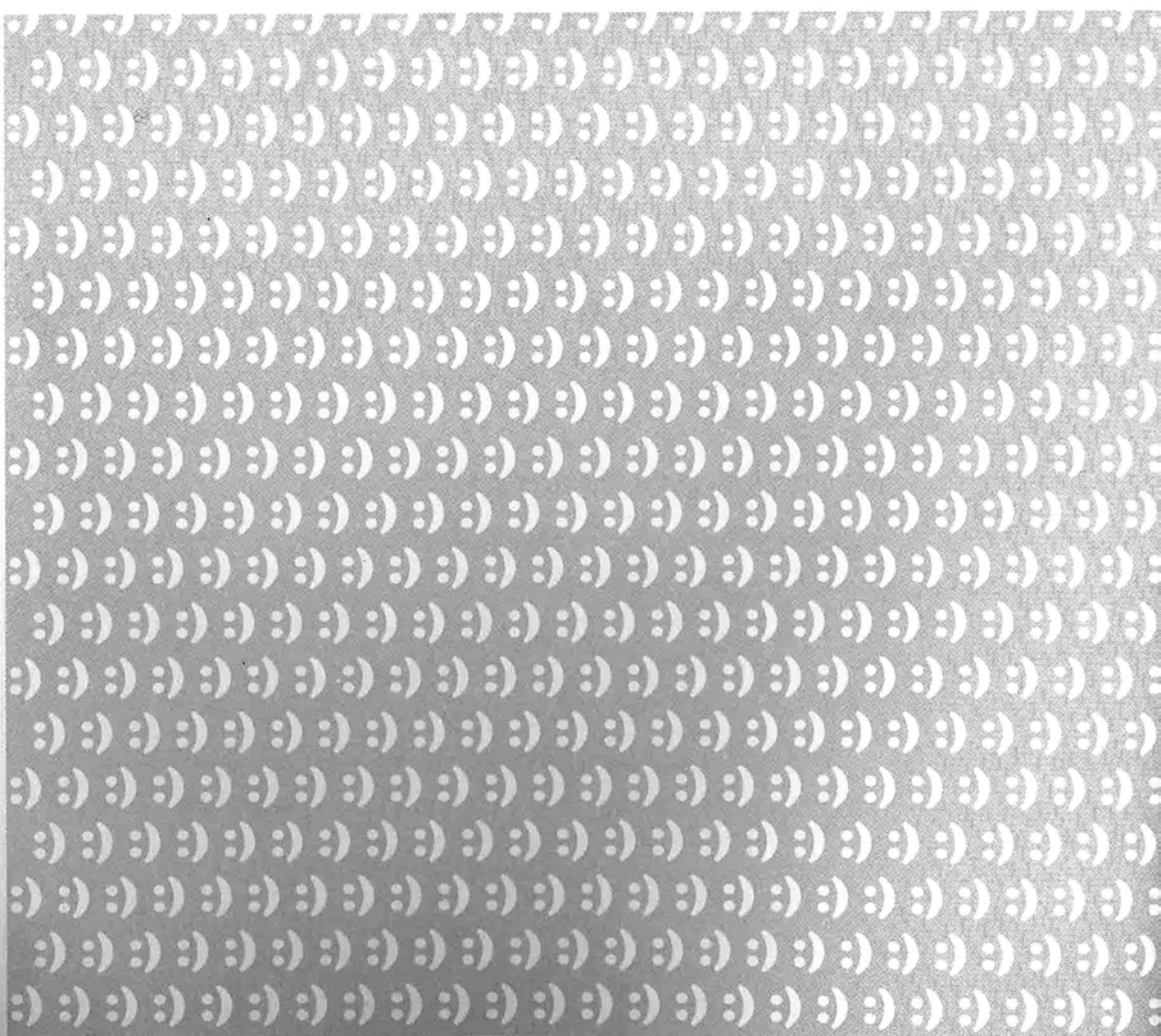
**Живая
типографика**

**Живая
типографика**

.....)



.....)



АЛЕКСАНДРА КОРОЛЬКОВА

Живая
типографика

МОСКВА INDEXMARKET 2007

УДК 655.1 (075.8)

ББК 37.8я73

К 68

АЛЕКСАНДРА КОРОЛЬКОВА

Живая типографика

макет и оформление автора

АЛЕКСАНДРА КОРОЛЬКОВА

Живая типографика

М.: IndexMarket, 2007. — 224 с., ил.

ISBN 978-5-9901107-1-7

В книге живым и доступным языком изложены основные правила и закономерности типографики — «искусства расположения наборного материала на плоскости листа». Рассмотрены история и различные классификации наборных шрифтов и основные принципы их подбора и применения, способы размещения материала на развороте, принципы и правила набора.

Книга предназначена для студентов высших учебных заведений, изучающих графический и книжный дизайн. Кроме того, она будет полезна практикующим дизайнерам (в том числе, дизайнерам книги и начинающим дизайнерам наборного шрифта).

ISBN 978-5-9901107-1-7

©Александра Королькова, текст, 2006–2007

©Александра Королькова, макет, 2007

©IndexMarket, 2007

**Посвящается всем,
кто задаёт
вопросы**

Типографика (typography*)

Существует много определений типографики, видимо, из-за размытых границ явления. Стоит попытаться обозначить предмет, о котором пойдёт речь в этой книге.

Самым подходящим определением будет «искусство расположения/создания композиции из наборного материала** на плоскости листа»***. В этой книге слово «типографика» значит, прежде всего, «работа с текстом и работа со шрифтом».

* Здесь и далее в скобках будут даны английские обозначения понятий из словарика.

** Под *наборным материалом* здесь имеются в виду шрифты, наборные украшения и другие элементы, а также всё пространство фона вокруг и внутри них.

*** Впрочем, не следует забывать и о пространстве листа. С помощью типографических средств можно разрушить плоскость листа или его части, превратить лист в иллюзорное пространство или объём. Важно осознавать это и избегать случайностей.

КОРОТЕНЬКОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

Эта книга — о типографике.

Главная проблема типографики в России в том, что её почти что нет. Уровень шрифтовой и типографической культуры, к сожалению, очень низкий, в том числе у графических дизайнеров.

Одна из причин этого, вероятно, — недостаток информации.

Литературы, посвящённой типографике, на русском языке очень мало. К счастью, за последние два-три года были выпущены несколько книг, которые заполняют собой досадный пробел в этой области. Однако обычно книги по типографике и шрифту в России — это или переводы западных изданий, почти не затрагивающие работу с кириллицей, или книги весьма субъективные, выражающие личное (не всегда общепринятое) мнение автора, или выпущенные несколько десятилетий назад, со сведениями, сильно устаревшими с технической точки зрения.

Как правило, все они требуют от читателя некоторой подготовки.

Эта книга предназначена для тех, кто ещё не очень много знает о шрифте и типографике, но кому предстоит работать с оформлением текста, для тех, кому это интересно, — главным образом, для студентов-дизайнеров.

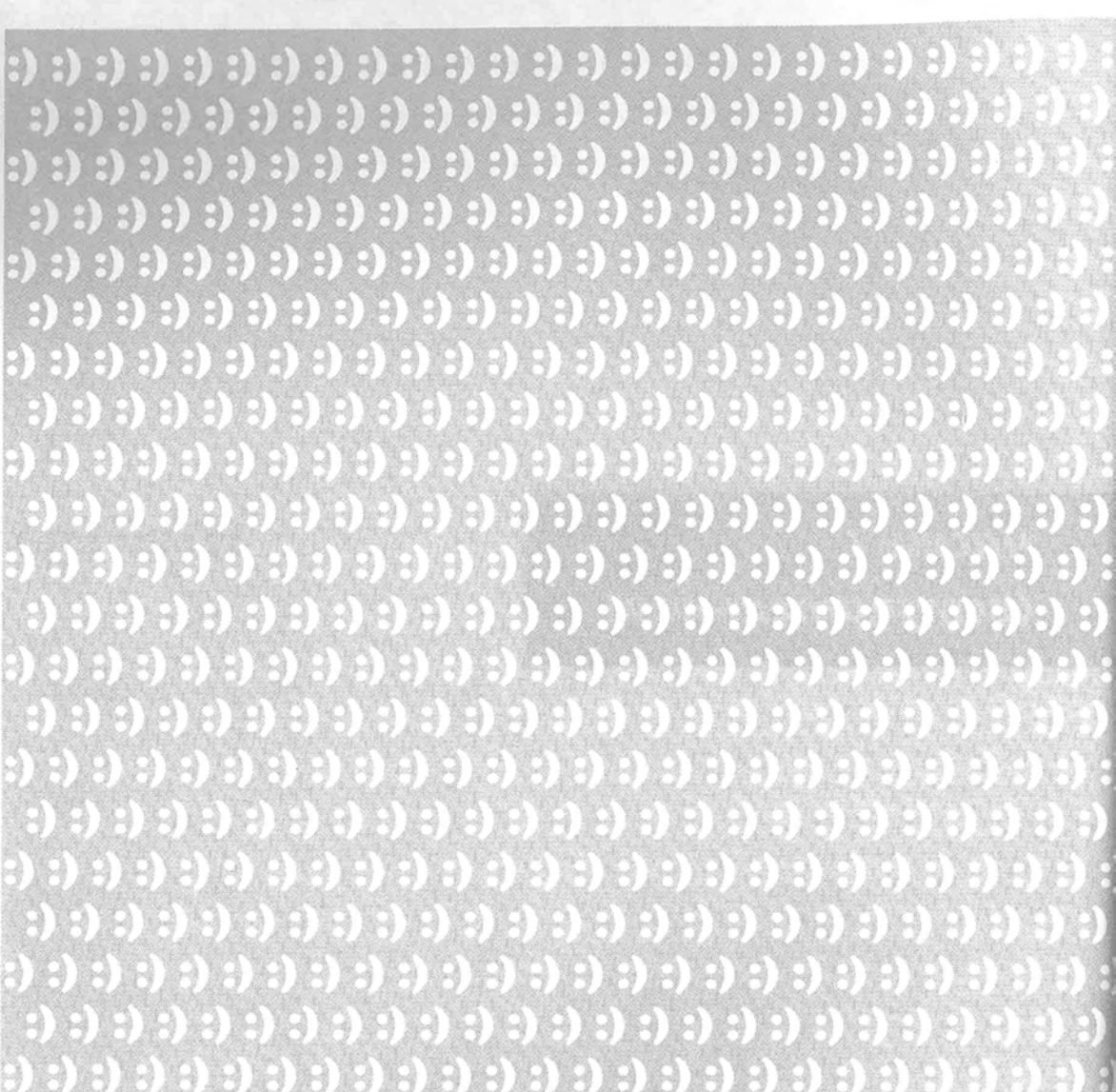
Это описание и попытка объяснения некоторых закономерностей, советов и правил, принятых в русскоязычной типографике.

Это не научное исследование, не средство избавиться от всех проблем, не абсолютная истина.

Здесь собрана информация *на первое время* — в надежде, что у читателя появится желание обратиться к более серьёзным, полным и сложным источникам.

Часть I **(вступительная)**

.....)



Типограф (typographer)

Здесь довольно часто будет встречаться слово «типограф». Под типографом подразумевается человек, заинтересованный в работе (или работающий) с текстом, с его пластической стороной, то есть любой графический дизайнер, видящий в тексте не «написать, пристроенную к картинке», а полноценную часть композиции, не безразличный серый прямоугольник, а живой организм.

Понимая (или чувствуя) законы жизни этого организма, можно добиться удобства для читателя, красоты и гармоничности, какой обычно не ждут у нас от набранного текста.

Удивительно: приходится говорить, что текст *может* быть красивым (естественно, без ущерба для удобства восприятия), в то время как он *должен* быть таким!

Если на клетке слона прочтёшь надпись «буйвол», не верь глазам своим.

Козьма Прутков

Эта книга — о типографике, прежде всего, как о работе со шрифтом.

Но в самом начале работы, прежде чем подойти к компьютеру, стоит спросить себя:

- что я собираюсь делать?
- зачем и для кого это нужно?
- и как добиться поставленной цели?

Первая часть книги — теоретическая. Может быть, она поможет начинающему типографу поставить перед собой эти вопросы и начать на них отвечать.

Удобочитаемость (readability)

Характеристика длинных текстов, предназначенных для сплошного чтения, и шрифтов для набора таких текстов. Они воспринимаются, как правило, при нормальном освещении, с расстояния 25–40 сантиметров и в течение долгого времени. Поэтому читатель не должен слишком напрягать глаза при чтении. Текст не может быть слишком мелким и должен заметно, но не чересчур, отличаться от фона. Рисунок текстового шрифта максимально привычный и нейтральный. Знаки не могут слипаться, паузы между ними должны быть равномерными, а колонка текста такой ширины, чтобы читателю не приходилось ни забывать к концу строки, что было в начале, ни перескакивать слишком часто со строки на строку. Самый удобочитаемый шрифт — самый нейтральный и незаметный.

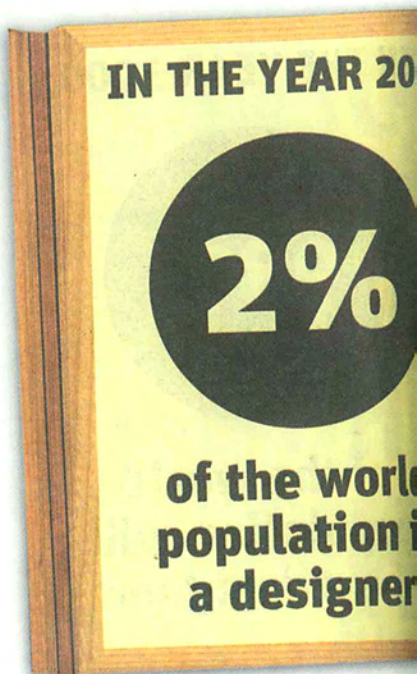
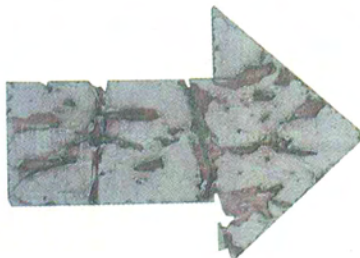
Различимость (legibility)

Свойство текста и шрифта, особенно важное для восприятия в нестандартных условиях: с большого расстояния, при слабом освещении или за очень короткое время. Надпись должна быть достаточно крупной, а буквы очень ясной формы и максимально отличаться друг от друга.

Заметность (visibility)

Важна в тексте, который должен привлекать к себе внимание. Это можно сделать с помощью крупного кегля, цвета, выделительного начертания или акцентного шрифта. Такой текст мы, прежде всего, видим и только потом читаем.

Эта стрела наклеена на полу в магазине и выполняет скорее рекламную функцию: приглашает в нужный отдел



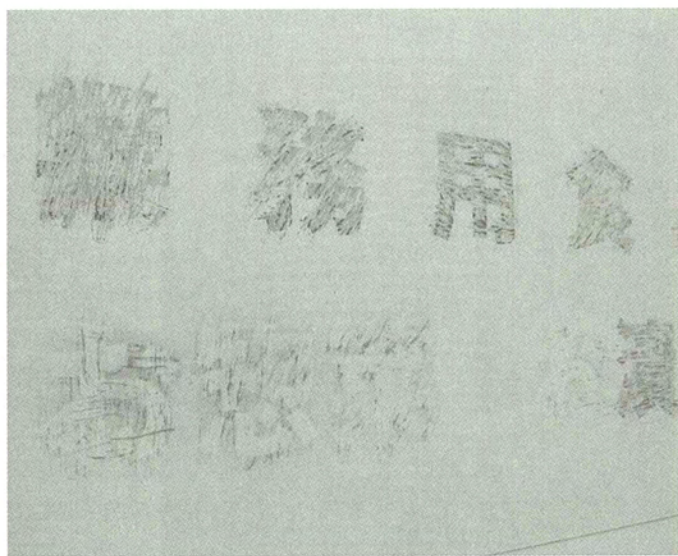
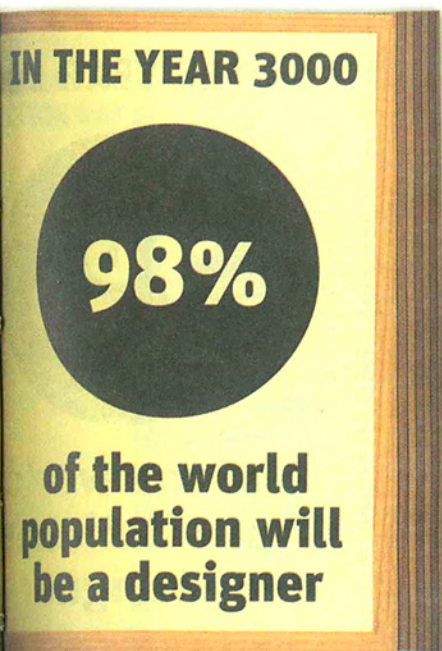
Разворот из книжечки-отчёта
об International Design Day
«В 2000 году 2 % мирового населения —
дизайнеры.
К 3000 году 98 % мирового населения
будут дизайнерами.»

**Сплошное и выборочное чтение
(continuous & selective reading)**

Когда мы долго, спокойно и равномерно читаем от начала до конца длинный связный текст, это называется сплошным чтением. Текст для сплошного чтения должен быть максимально удобочитаемым, а для поиска в нём нужного места (как правило, того, где мы остановились в прошлый раз) достаточно номера страницы или даже закладки. Выборочное чтение — чтение отрывками, его цель — поиск и отбор нужной информации. Для удобства поиска в таком тексте должна быть развита система ориентирования: рубрикация и навигационный аппарат.

**Система ориентирования
(navigation system)**

Система пиктографических и текстовых элементов, помогающая человеку ориентироваться в пространстве и времени (знаки, указатели, таблички и пр.). В книге такой системой служат рубрикация (деление текста при помощи заголовков разного уровня) и навигационный аппарат (колонцифры, колонтитулы и т.п.).



Стёршиеся иероглифы на боку фургона.
Были бы точно так же непонятны,
даже если бы не стёрлись

Мы живём среди текстов. Мы разговариваем с окружающими нас людьми, читаем книги, газеты, журналы, замечаем таблички и вывески, биллборды и надписи на заборах. Каждый день читая тексты и воспринимая их на слух, мы получаем огромное количество информации.

Обычно грамотному человеку-носителю языка не приходит в голову вслушиваться в красоту звуков речи или всматриваться в форму букв и их расположение.

Однако мы можем рассуждать, нравится нам или нет звучание незнакомых слов на чужом языке, или находить в буквах непривычной письменности загадочные узоры.

Способность эстетически воспринимать слышимые в знакомых словах звуки, задумываться о форме слова свойственна поэтам и писателям.

Способность не только читать текст, но и видеть его, от общей массы до деталей отдельной буквы, работать с ним согласно его природе и законам композиции — отличительная черта *типографа*.

Задача начинающего типографа — развить в себе эту способность и использовать её во благо читателя.

Еще Диего писал пейзажи, и я хорошо помню, как пошла искать его как-то в сумерках. Он, как влюбленный, высился в открытом пространстве, его высокая фигура четко вырисовывалась на фоне еще светлого, слегка оранжевого неба, а все вокруг утопало в синеватом полумраке. Он не шевелился, словно запертый каким-то видением. Я тихонько позвала его, и он вздрогнул, будто разбуженный от сна.

На обратном пути я часто помогала что-нибудь нести, а он рассказывал, как идет работа, спрашивал, работала ли я тоже и как я себя чувствую. Мы с аппетитом набрасывались на еду, которая ждала нас дома, потом я шла спать, а Диего еще долго стоял перед своими холстами при свете парафиновой лампы или свечи, а затем, совершив свой ритуал очищения носоглотки, шел спать. В темноте мы тихонько беседовали о цвете и композиции, о нас самих и о ребенке. «Я не знал, что могу быть так счастливым с тобой», — признался он.

Судьба, похоже, улыбнулась мне, когда я носила своего долгожданного ребенка. Я была так уверена в будущем! Я верила в свои силы, свой талант, в дружеские чувства Диего и его любовь ко мне, в неизменность его привязанности. А он, казалось, поддерживал мои надежды. Когда почтальон приносил письмо от Ангелины, мы читали его вместе, и Диего смеялся над любящими и нежными словами. «Бедолага!» — говорил он тогда.

Я замечала, что не такая она уж бедная, и все еще держит его на крючке. Он сказал, что она постоянно просит его не бросать ее, иначе она покончит с собой. Это был чистейший шантаж, и я жалея Диего, который поддавался ему.

Но, возможно, в то же время, что он жаловался мне, он жаловался и Ангелине, что я держу его на крючке. Кто знает?

Во время нашего пребывания в деревне с ним случились один или два сильнейших приступа. Однажды во время работы он рухнул на пол в изнеможе-

нии, глаза закатились, и на губах появилась пена. Другой раз, поздно ночью, мне пришлось в ночной рубашке убежать в сад и прятаться там под столом. Он вышел искупаться в ванну, босой в одной только развешенной рубашке, которая делала его похожим на призрака. Как обычно, он размахивал своей мексиканской тростью. При свете луны белки его завернувшихся глаз казались жуткими. Он подошел к столу, коснулся его своей тростью и сказал: «Дитя, выбирайся. Выходи отсюда. Я не трону тебя».

Я была вынуждена послушаться, противоречить ему было опасно. Он облокачил меня, прикоснулся к волосам и сказал: «Меня окружили злые духи, и я думаю, что теряю тебя».

Я тихонько обняла его за талию и повела вверх по ступенькам. Он упирался, как ребенок, но не сопротивлялся и сразу же уснул. Среди ночи он проснулся и спросил меня, почему я не сплю. Я ответила, что оберегаю его. Кроме того, я оберегала свое дитя — в такие моменты я боялась за него.

Однажды глубокой ночью меня разбудил какой-то шум. Лежа в темноте, я услышала стоны, доносившиеся из комнаты хозяйки. Со свечей в руке я пошла выяснять, в чем дело, и нашла старушку на полу рядом с ночным горшком — было ясно, что она упала и не имела сил подняться. Я была в ужасе, потому что Диего замучил ее — он заставлял ее столько позировать для картины в фламандском стиле, что ее трясло от усталости. Не в силах поднять ее, я позвала Диего, который примчался в ночной рубашке. Мы положили ее на кровать, Диего принес из кухни бутылку вина и насильно влил ей в рот. Все это время она молчала, только смотрела на нас печальными глазами. Мы укрыли ее и на цыпочках вышли.

Диего быстро оделся и пошел в ближайший дом с известием, что наша хозяйка ночью внезапно заболела. Вернувшись, он сказал:

Разворот из книги, предназначенной
для сплошного чтения
Дизайнер И. Келейников

МАЯКОВСКИЙ
УЛЫБАЕТСЯ
МАЯКОВСКИЙ
СМЕЕТСЯ
МАЯКОВСКИЙ
ИЗДЕВАЕТСЯ

АЛЕКСАНДР
УЛЫБАЕТСЯ
СЕРГЕЕВИЧ
СМЕЕТСЯ
ПУШКИН
ИЗДЕВАЕТСЯ

Слева: обложка
Александра Родченко
и плакат
Николая Калинина
к 200-летию
со дня рождения
А. С. Пушкина

Грамотный человек читает текст и получает из него информацию. Тем не менее, воспринимать текст (на знакомом языке) можно очень по-разному, в зависимости от его предназначения.

Текст можно именно *читать*, спокойно перелистывая страницу за страницей в достаточно толстой книге, обращая внимание только на смысл. Текст для сплошного чтения должен быть как можно более незаметным. Такое его качество складывается:

- из ритмичной структуры набора, равномерной и сочетающейся с ритмами работы человеческого организма,
- из максимально привычной формы знаков и промежутков между ними, когда мозг улавливает смысл сочетания букв (и заставляет глаз двигаться вперёд) раньше, чем считывает их формы в отдельности.

По этой же причине читатель обычно не замечает опечаток в тексте. Общая форма слова сохраняется, и человек, поняв его смысл, движется дальше.

Впрочем, так можно перепутать слова разные по смыслу и похожие по форме. Читатель увидит скорее то слово, которое он ожидает в контексте.

На этом приёме бывают основаны графические шутки (как безобидный вариант) и недобросовестные рекламные и маркетинговые ходы (как вариант более опасный).



Логотип Coca-Cola
и графическая шутка
Владимира Чайки



планирование и управление, основанные на задачах социального и экономического развития советского общества;

совершенная полиграфическая техника и технология.

Лицо книги текущих дней читатель нашего сборника внимательно рассматривает сам. Все же хотелось бы особенно подчеркнуть, что в оформлении современных книг обострились их

функциональная направленность.

Стали хорошо приспособлены к задачам использования

научная, научно-популярная, учебная, пропагандистская, справочная и другая книга.

Возросла их научная, информационная, иллюстрационная емкость. Участие художников во многих из них равно соавторству. Сложилась устойчивая типизация книг, специализация издательств и специфика художественного конструирования и иллюстрирования в каждом типе.

Главное достоинство современной советской книги — это единство содержания и оформления.

Современная книга избавилась от оформительского догматизма. В лучших изданиях находим

новый и особенный для каждого подход в конструировании и образном решении,

новые визуальные выражения тем и идей,

неординарные композиции различных элементов книги.

Не обходится и без ошибок. Иногда проскальзывает стилизаторство, модничество, увлечение формальными поисками. Критика этих ошибок проводится с принципиальных позиций.

Многолетний и многообразный опыт работы художественных редакций над созданием современной книги дал хорошие результаты. Художественная редакция стала важным звеном цепи редакционных и производственных звеньев. Профессиональная вооруженность **художественного редактора** дает ему право принимать окончательные решения. К сожалению, в некоторых издательствах

роль художественного редактора понимают неправильно, к его решениям относятся с недоверием.

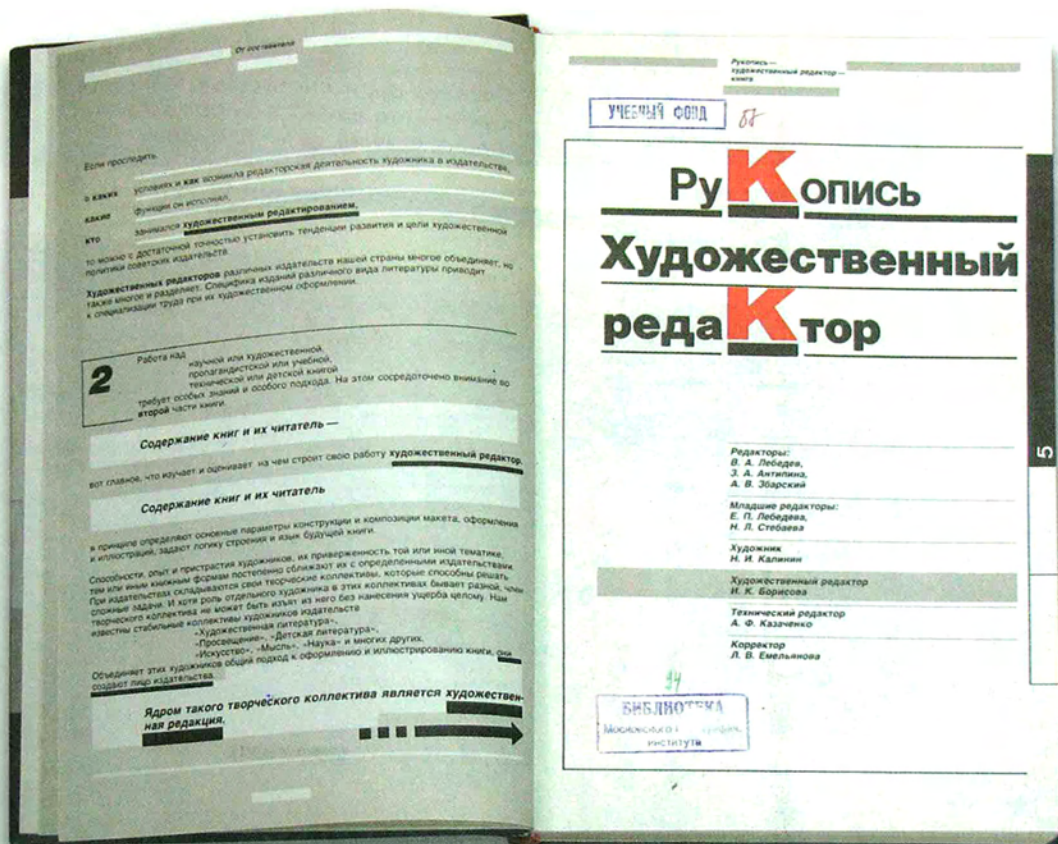
Пожалуй, стоит напомнить, что в наш век чаще всего компетентность специалиста углублена. Таково значение времени. И лучше уж издательскому коллективу строить

на доверии и доброжелательности.

Концентрация ответственности на одном-двух лицах может дать лучшие результаты. Повысится требовательность к исполнителям художественных договорных работ, увеличится собранность их руководителя.

Страница из книги
«Рукопись, художественный
редактор, книга»
(М. Книга, 1985).
Дизайнер Николай Калинин

Можно выделять фрагменты текста из целого. Нарушение ритмической структуры текста привлекает наше внимание; систематические выделения в тексте усложняют сплошное чтение, но упрощают выборочное. Они создают структуру и иерархию, позволяющие отличать друг от друга разные типы информации и отделять главное от второстепенного. Впрочем, акценты в издании для выборочного чтения (несмотря на то, что их задача — привлечь внимание к части текста) рассчитаны на те же условия, что и сплошной текст: нормальное освещение и расстояние 25–40 см от глаз.



Титул из книги
«Рукопись, художественный редактор,
книга»



Некоторые тексты предназначены для восприятия в нестандартных условиях: с очень большого расстояния, при плохой видимости или недостаточном освещении, в очень мелком кегле. Обычно это короткие фразы: предупреждения, таблички, знаки, другие элементы визуальной коммуникации.

В таких текстах важно не столько подсознательное понимание смысла, сколько считывание отдельных знаков. * Узнаваемость формы букв здесь важна больше, чем общая ритмическая структура.

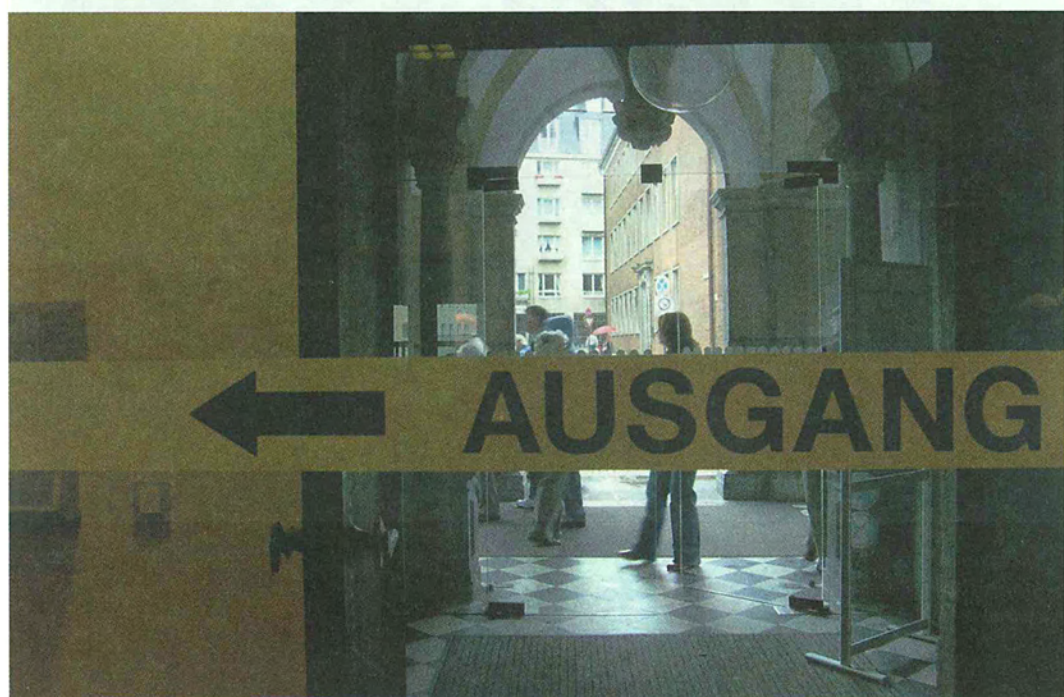
*Привычки и подсознание сокращают время на восприятие знакомых слов и их сочетаний. Но если человек сталкивается с незнакомым или непривычным словом, то подсознание мало что может подсказать ему. Тогда мы начинаем воспринимать слово буква за буквой, тем самым делая значительную паузу в сплошном чтении.

Элементы визуальной коммуникации содержат достаточно много незнакомых слов (например, географических названий). Поэтому они обычно выполняются с учётом требований скорее различимости, чем удобочитаемости.



Эти надписи возле кафе в Праге выполняют двойную функцию: и сообщают о блюдах в меню, и привлекают к себе внимание. Хотя «свиное», конечно, пишется с одним н...

На соседней странице: элементы навигации в берлинском аэропорту





Разнообразные указатели, таблички и надписи в Хельсинки, Берлине, Амстердаме, Роттердаме и Кутной Горе

North a book typeface
text pages as pattern, letters as elements
this text is a pattern,
do you see it or do you read it?

Текст сверху: «North, книжный шрифт.
Страницы текста — узор, буквы — элемен-
ты. Этот текст — орнамент, вы видите
или читаете его?»
Trine Rask Olsen, Дания

Текст в рекламе, плакате, акциденции рассчитан на то, чтобы создать у читателя определённое впечатление. Такой текст действует на наше сознание не просто как последовательность букв, но как образ.

Можно сказать, что это самый видимый из всех типов текста. Даже далёкий от дизайна и типографики читатель обычно замечает, что это не «просто» набрано.

Часто эффект заметности текста достигается за счёт использования декоративного шрифта. Типографу важно помнить, что восприятие таких шрифтов затруднено (именно из-за их заметности, необычности, исторического характера и т.п.), и не стоит набирать ими длинные тексты.

AaBbCcDdEeFfGggggg
 HhIiJjKkLlMmNnOo
 PpQqRrSsTtUuVvWw
 XxYyZzÆæäØøÅåTh
 fffiffllfflftoI23456789

☞ * ! ? + / @ \$ % & ☞ North Book

Образец шрифта North
 Trine Rask Olsen, Дания

North is an every day typeface. It is useful for running text, that should be read with little effort like a novel. It is designed to not draw attention to itself, but deliver the message carried by the text.

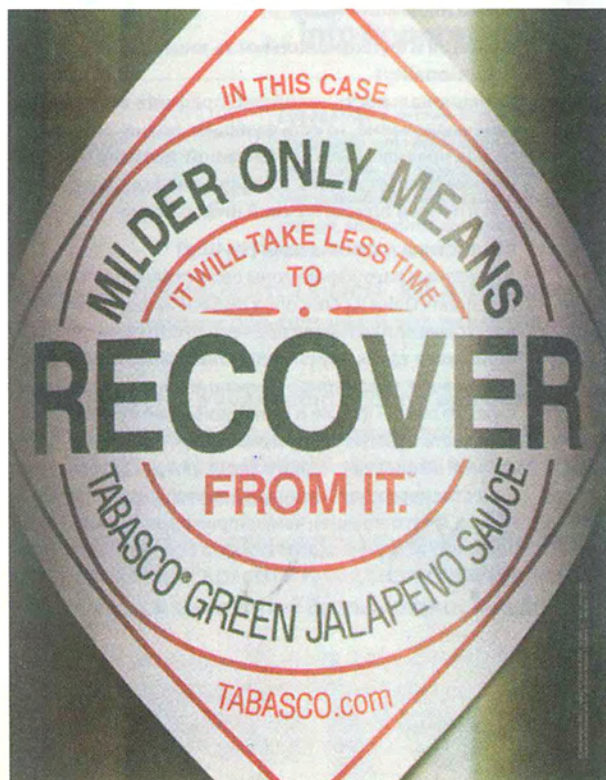
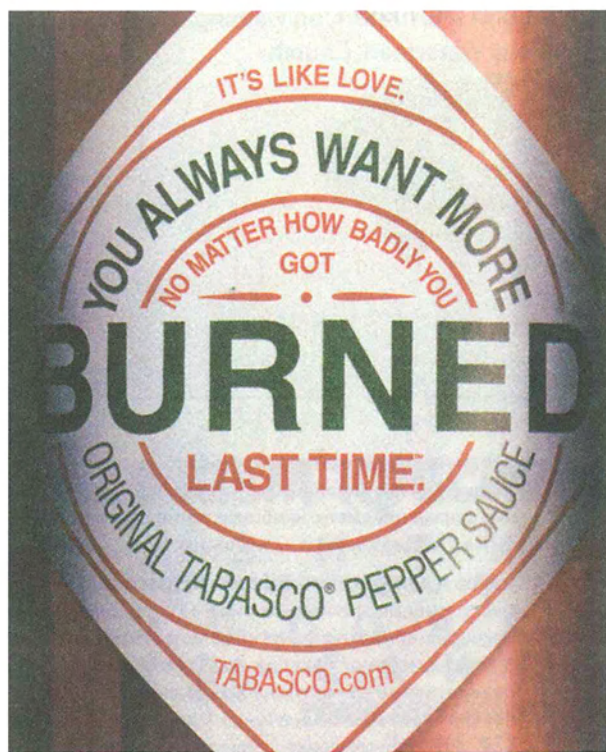
It consists of basic lettershapes with open counters, that makes it easy to read, even in small sizes. The weight, which is heavier than an average book typeface, makes it more comfortable to older eyes.

Образ можно сделать практически из любого фрагмента текста. Для этого нужно отнять у читателя возможность восприятия на подсознательном уровне, сделать текст непривычным. Если человек видит (читает) не то, на что он рассчитывал, это обязательно остановит его внимание.

Интерпретируя какой-либо текст, типограф должен обязательно представлять себе, для чего этот текст предназначен и на какое восприятие рассчитан.



Наглядная иллюстрация к «Если на клетке
слона прочтёшь надпись „буйвол“».
Плакаты в городе Лейпциге



Слева: плакаты для рекламной кампании соуса Tabasco. Агентство DDB Dallas, США, 2002

Тексты:

«Это как любовь: всегда хочется ещё — неважно, как сильно вы обожглись в прошлый раз»

«В этом случае „мягче“ просто значит, что придти в себя после этого займёт меньше времени»

Сверху, для сравнения, этикетка соуса. Дизайнер Хартмут Эсслингер, США



Три декоративных шрифта в сочетании с орнаментальными линейками и обилием золота в вывеске художественного салона создают скорее комическое впечатление

Дизайнерское решение должно быть продумано. Главной целью дизайна чего-либо является создание формы предмета, наиболее точно соответствующей его содержанию и назначению.

Декор и декоративные элементы (decoration)

Декоративные элементы в книге — это орнаменты, росчерки, другие графические элементы, фактуры, текстуры, не относящиеся к сюжету рисунки. Декоративные элементы не всегда имеют конкретное функциональное значение. Однако они могут помочь в создании нужной стилистики или в решении композиционных задач.

Функция и функциональность книги (functionality)

Функциональность — свойство предмета выполнять своё назначение, то есть функцию. Назначение книги, как правило, быть прочитанной, поэтому её оформление следует делать, в первую очередь, удобным для чтения и поиска нужной информации.

Стилистика и стилизация (styling)

Для разных эпох характерны свои стилистические признаки. Один из способов подачи информации — воссоздание признаков времени, о котором идёт речь. Ошибкой в таких случаях становится неумеренная стилизация, чрезмерное внимание к мелким деталям в ущерб общей форме и функциональному решению. Создавать нужную среду лучше современными средствами. Важнее пропорции листа или разворота и количественное соотношение чёрного и белого (если нужно, и чего-то ещё), чем, например, попытка использования «исторического» шрифта без учёта его природы.

Оформление, дизайн, проектирование, конструирование (design)

Слово design переводится с английского языка на русский как замысел, план; намерение, цель; проект, план, чертёж, конструкция, расчёт; рисунок, эскиз, узор; композиция; умысел.

Сделаем красиво!

В И З И Т К И
П Е Ч А Т К И
Л И С Т О В К И
W E B - С А Й Т Ы



www.operativnik.ru

тел. 517-13-25

info@operativnik.ru

Объявление в метро. Когда дизайнер не вполне понимает, что он делает, это порождает отсутствие структуры, беспорядочность в расположении элементов, неоправданное «дребезжание» в ритме чёрного и белого — словом, «сделайте мне красиво»

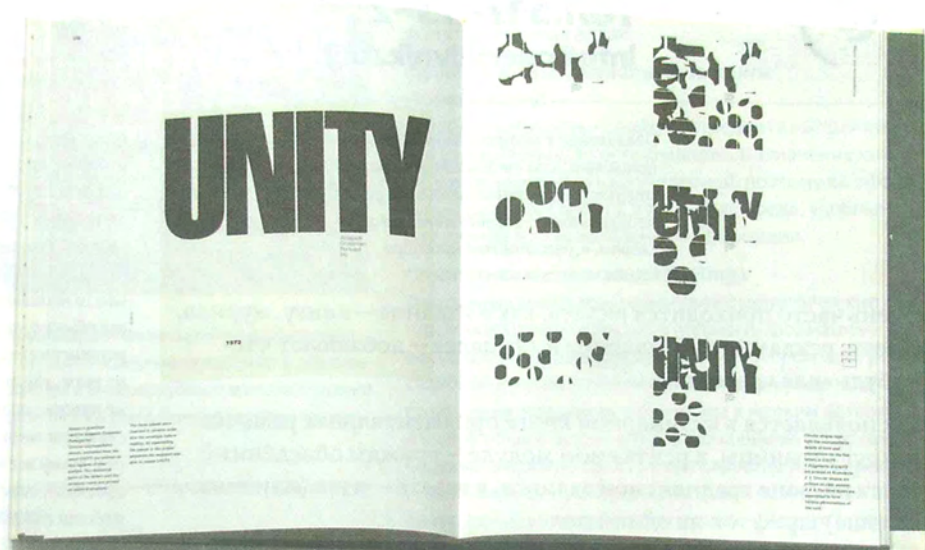
Очень часто приходится видеть, как в издание — книгу, журнал, газету, рекламное объявление и так далее — добавляют что-нибудь «для красоты».

Так появляется в кулинарной книге орнаментальная рамочка вокруг страницы, в рекламном модуле — трижды обведённый текст на фоне градиентной заливки, в газете — пять (или даже больше) шрифтов на одной полосе.

К сожалению, в большинстве случаев элементы оформления, сделанные «для красоты», создают ощущение перегруженности средствами и некоторой беспомощности макета.

КАРЛ ЭРНСТ ПЁШЕЛЬ:

В наше время особенно отчётливо проявляется желание печатника придать своим работам оригинальный облик. Конечно, они могут и должны обладать таковым, однако им не следует при этом производить причудливое впечатление или выглядеть как результат усилий, направленных главным образом на то, чтобы создать нечто особенное. Обыкновенное издание, предназначенное для повседневного пользования, не должно стремиться быть слишком уж незаурядным. Ибо когда этого пытаются достичь, то обычно нагромождают украшения — и применяют их там, где они вообще не нужны, используют слишком много тонов (и к тому же чересчур броских), так что в итоге работа оказывается вульгарной. Конечно, и тут бывают исключения; так, в рекламных изданиях и журнальных объявлениях можно порою позволить себе нечто такое, на что не следовало бы решаться в обычной работе.



Сверху: каталог шрифтов Франтишека Шторма (Чехия). Пример тонкой и удачной работы с наборным орнаментом

Разворот из книги *Typography, Macro- and Microaesthetics* Вилли Кунца (Швейцария). Полное отсутствие декоративных элементов. Текст превращается в иллюстрацию

Прежде чем начнём читать, мы получаем общее впечатление от страницы, воспринимаем какой-то образ. Грамотное типографическое решение обязательно предполагает:

- соответствие облика текста его сути, а значит, изучение содержания текста, его истории и характера;
- функциональное решение, то есть создание максимального удобства для читателя — того читателя и в той обстановке, в тех условиях, для которых предназначается именно это издание.

Продуманное функциональное решение обычно бывает красиво само по себе. К тому же оно не может не отражать характер типографа, его взгляды и предпочтения, а значит, не может быть скучным.*

Однако для создания нужного впечатления не всегда хватает самых простых функциональных средств. Поэтому типографу ни в коем случае не следует полностью отказываться от декоративных элементов и приёмов, важно лишь не переусердствовать с их применением.

Хорошим критерием в таких случаях может быть вопрос «зачем?». Если типограф может ответить на вопрос, зачем ему тот или иной элемент, только «для красоты» (just for fun, «а чтоб читателю не скучно было» и т. п.), стоит попробовать обойтись без этого элемента.



*Крошечный эскиз, отражающий, однако, структуру разворота и принципы работы с текстом и иллюстрациями.
Анатолий Семёнов*

* как правило, десяток шрифтов на одной полосе и другие элементы «типографического разнообразия» в массовых газетах и журналах появляются по одной причине: «а чтоб читателю не скучно было!»

Стэнли Морисон:
Конструктор книги должен поэтому в первую очередь определить характер вёрстки, а затем уже заниматься деталями набора. Основные принципы набора не нуждаются в длительном обсуждении, поскольку они неизбежно обусловлены использованием алфавитного письма — той самой антиквой, которая признана всеми теми, для кого мы печатаем. Вопрос, по существу, относительно несложен. Во-первых, не вызывает сомнений то, что глаз не может с лёгкостью воспринимать значительное количество слов, набранных шрифтом, для которого характерен резкий контраст между основными и дополнительными штрихами. Столь же несомненно, во-вторых, что глаз с трудом воспринимает большое количество слов, пусть даже набранных шрифтом хорошего рисунка, если длина строки превышает допустимый предел. Даже глаз искушённого читателя не в состоянии воспринять больше определённого количества слов в книжной строке,

Типографику многое роднит с наукой, например, наличие системы измерений и сложной, разветвлённой терминологии.

Типографика требует от человека, занимающегося ею, ясности пластического мышления и изложения мыслей, серьёзных познаний, хорошей памяти, иногда даже сдержанности и сухости.

Однако есть очень существенное обстоятельство: в типографике, как и в любом виде искусства, нет и не может быть единственно верного решения.

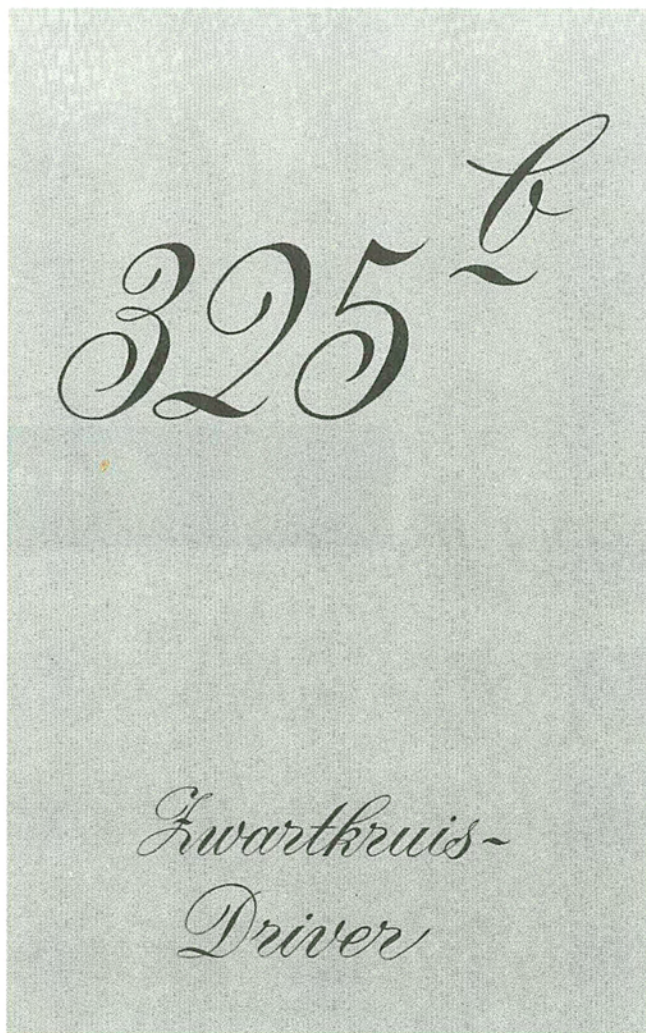
Принятые в типографике правила — обобщение опыта, накопленного за века существования печатного дела.

Их нарушение не влечёт за собой глобальных катастроф и не является физически невозможным (попробуйте нарушить закон всемирного тяготения!).

Однако типографические правила — не просто результат произвола дизайнеров. Опыт и практика позволили выбрать и закрепить то, что наиболее естественно для человека. Одна из важнейших задач типографического решения — приспособить его видимый ритм к внутреннему ритму человеческого организма.

Выучив наизусть «Справочник технического редактора» без понимания описанных там правил и методов, типограф едва ли добьётся выдающихся результатов. Правила являются обобщением опыта, а значит, в достаточно большой степени, — его усреднением; появление какого-либо нового принципа очень часто приводит к ломке привычных представлений.

В типографике, как и в любом виде искусства, нет места безапелляционному «нельзя». Однако нарушение правил должно быть



Кажется, табличка на доме должна была
быть максимально различимой?

осознанным и оправданным: неосознанное нарушение правил — невежество, неоправданное — хулиганство.

Типографика — не механическое соединение элементов, а живой синтез. Она непременно требует участия человека и его эстетического чувства.

набранных шрифтом любого кегля. В-третьих, практика показала, что кегль шрифта должен быть соотнесён с длиной строки. Соблюдение этих принципов позволит в целом уберечь читателя от «дублирования», то есть от необходимости дважды перечитывать одну и ту же строку. В среднем количество слов в строке, которую может без труда воспринимать глаз читателя, колеблется между десятью и двенадцатью. Но даже если типограф и прилагает все усилия для облегчения зрительного восприятия текста, он тем не менее вынужден каждодневно вступать в противоречие с указанными принципами, поскольку реальные условия не позволяют ему использовать шрифт надлежащего кегля — и ему приходится прибегать к литерам меньшей величины. Стремясь при этом избежать упомянутого дублирования, он последовательно применяет нужные шпоны и увеличивает интерлиньяж, так что глаз читателя свободно скользит от начала к концу строки и далее, к началу следующей строки.

Часть II

:::::::::::)

Неформальный
почерк

Каллиграфия

1-Ад. Тас. 1-Кварт.
Поттшова Я.
Potschtowaja

Графема (graphema)

Графемой называют идею, базовую форму знака. Графема позволяет отличать конкретный знак как от беспорядочного сочетания форм, так и от любого другого осмысленного знака.

Письмо (writing)

Письменность — древнее и очень широкое понятие. Здесь речь идёт о письме только как о способе нанесения знаков на поверхность. При письме текст наносится на поверхность вручную. Знак состоит из небольшого (как правило) количества штрихов, каждый из которых появляется на бумаге за один приём. При письме каждый знак обладает уникальной формой (при сохранении общей графемы). Главная цель письма — сохранение и передача информации.

Каллиграфия (calligraphy)

Использует те же средства, что и письмо. Но её цель — не только передача информации, но и достижение пластического или декоративного эффекта.

Lettering (рисованный шрифт)

В англоязычной шрифтовой культуре словом lettering, в противоположность типографике, называют любой ненаборный шрифт (как правило, надписи, выполненные вручную; в русской традиции это называется «рисованный шрифт»). Каждый штрих в букве может наноситься на поверхность не за один, а в несколько приёмов. Буквы могут быть нарисованы, вырезаны, вылеплены или созданы каким-либо другим способом.

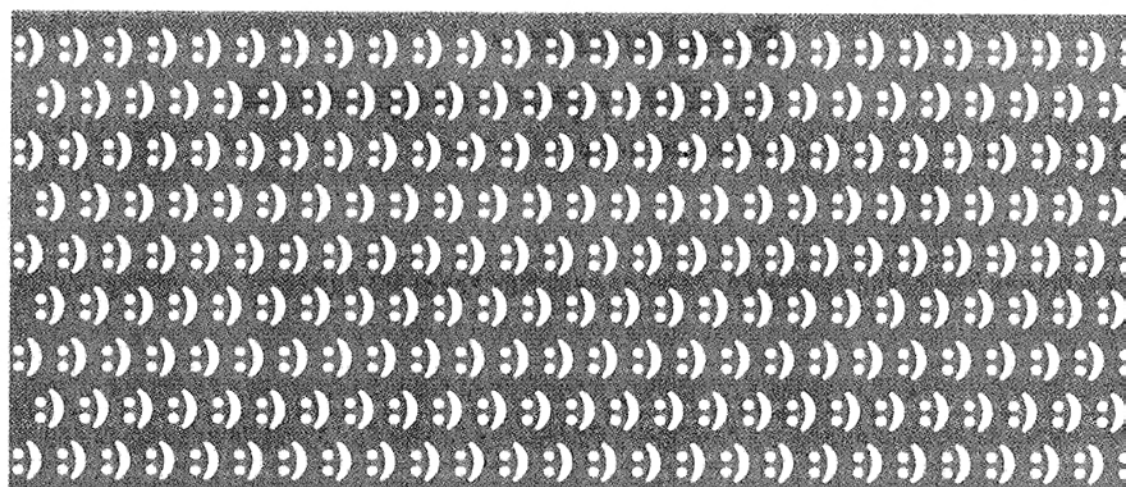
Наборный шрифт (type)

В набранном тексте буква представляет собой отпечаток с заранее подготовленной формы. Текст наносится на поверхность не вручную, а с помощью специальных технических устройств. Одна и та же буква обычно отображается одинаково с поправкой на несовершенство техники воспроизведения.

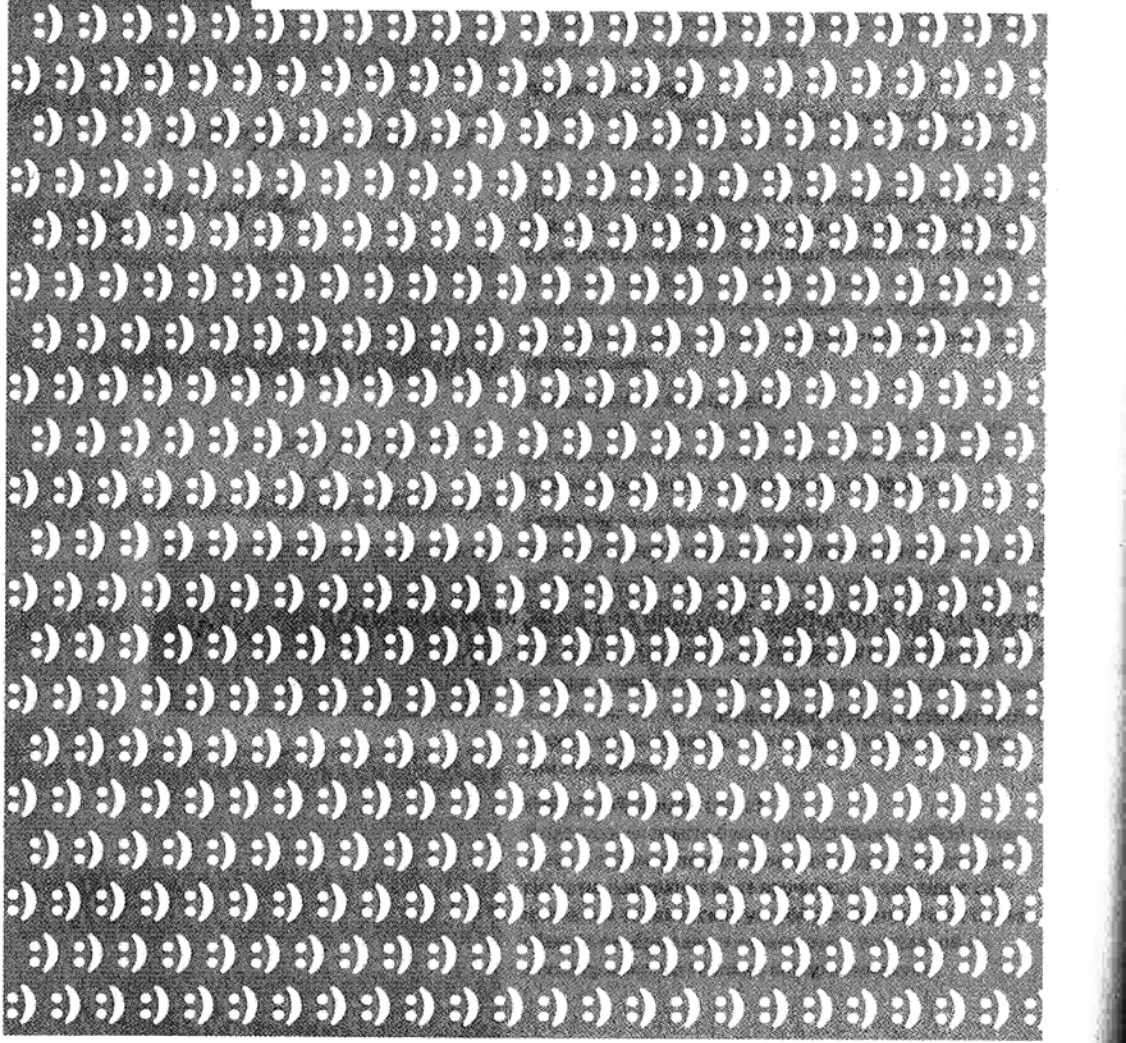
Булыжник — орудие пролетариата.

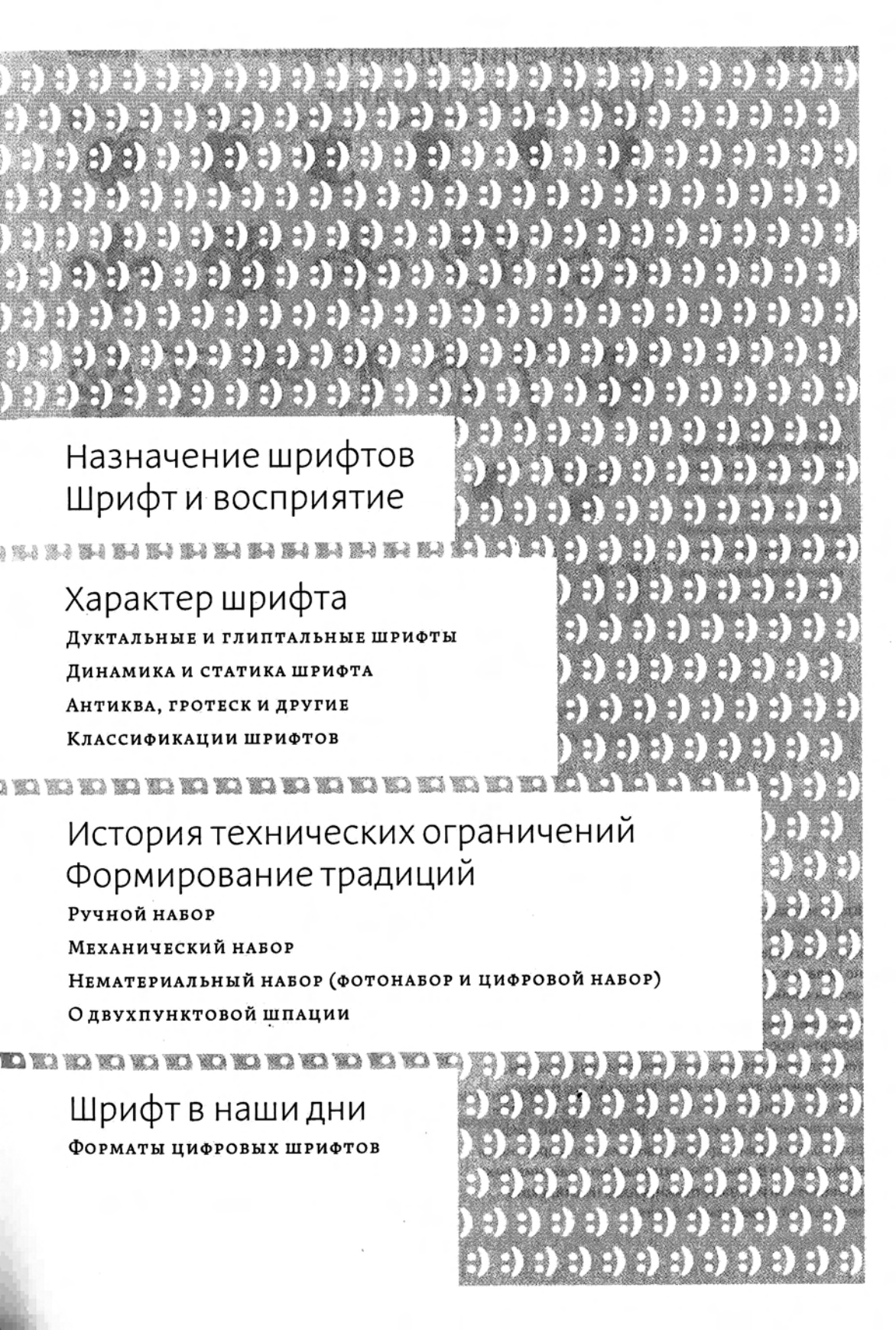
Название скульптуры Ивана Шадра

Вторая часть книги посвящена шрифту — без сомнения, главному инструменту в руках типографа. Впрочем, шрифт не только инструмент, но и организм, живущий по своим, иногда незаметным на первый взгляд законам. Речь пойдёт о том, как и для чего применяют шрифт, каким он может быть, как примерно он устроен, и как начать с ним работать.



ШРИФТ КАК ИНСТРУМЕНТ





Назначение шрифтов

Шрифт и восприятие

Характер шрифта

ДУКТАЛЬНЫЕ И ГЛИПТАЛЬНЫЕ ШРИФТЫ

ДИНАМИКА И СТАТИКА ШРИФТА

АНТИКВА, ГРОТЕСК И ДРУГИЕ

КЛАССИФИКАЦИИ ШРИФТОВ

История технических ограничений

Формирование традиций

РУЧНОЙ НАБОР

МЕХАНИЧЕСКИЙ НАБОР

НЕМАТЕРИАЛЬНЫЙ НАБОР (ФОТОНАБОР И ЦИФРОВОЙ НАБОР)

О ДВУХПУНКТОВОЙ ШПАЦИИ

Шрифт в наши дни

ФОРМАТЫ ЦИФРОВЫХ ШРИФТОВ

Классификация шрифтов (typeface classification)

Для удобства выбора и использования шрифты принято классифицировать—делить на группы. Это можно делать в зависимости от исторических, пластических свойств и назначения шрифта.

Текстовые шрифты (text faces)

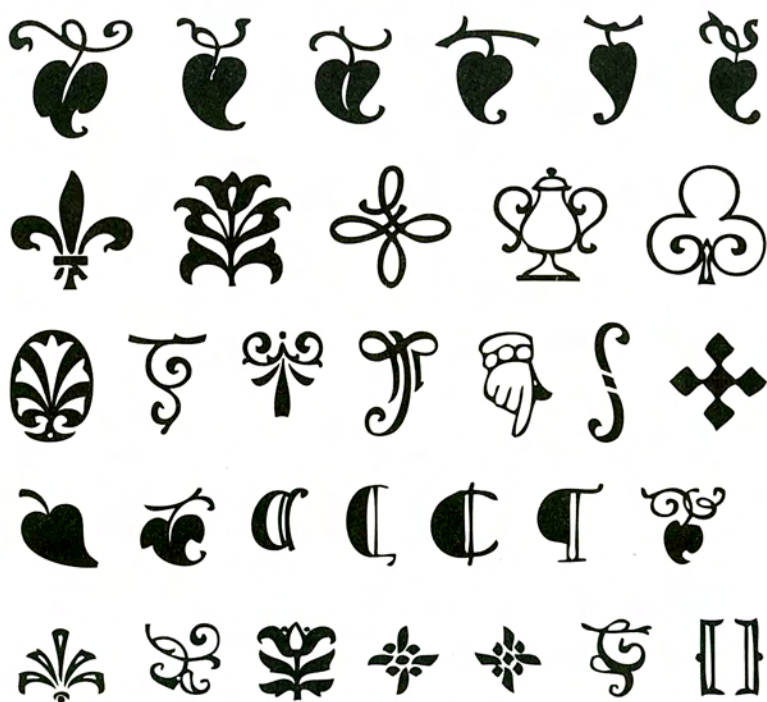
Шрифты, предназначенные для набора сплошных текстов, принято называть *текстовыми* (а совсем не *наборными*, как о них иногда ошибочно говорят. *Наборный* шрифт—любой, которым можно *набирать*: металлический, деревянный, фотонаборный, цифровой). Текстовые шрифты наиболее консервативны в отношении формы. Они должны быть максимально привычными и незаметными, чтобы не отвлекать читателя от содержания текста.

Заголовочные и выделительные начертания (display faces)

Заголовочные и выделительные начертания—обычно часть текстовой гарнитуры. Они встречаются в сплошном тексте и служат для того, чтобы привлечь внимание к его фрагментам или заголовку. По рисунку заголовочные начертания немногим отличаются от текстовых, но предназначены для более крупных кеглей (начиная с четырнадцатого). К заголовочным начертаниям относятся начертания более жирные, более светлые или более контрастные, чем это необходимо для набора сплошного текста.

Акцидентные шрифты (display faces)

Акцидентные шрифты ещё называют декоративными (ещё они частично совпадают с понятием афишно-плакатных шрифтов). Их главная задача—привлечь внимание читателя. Обычно акцидентные шрифты используются в крупных кеглях.



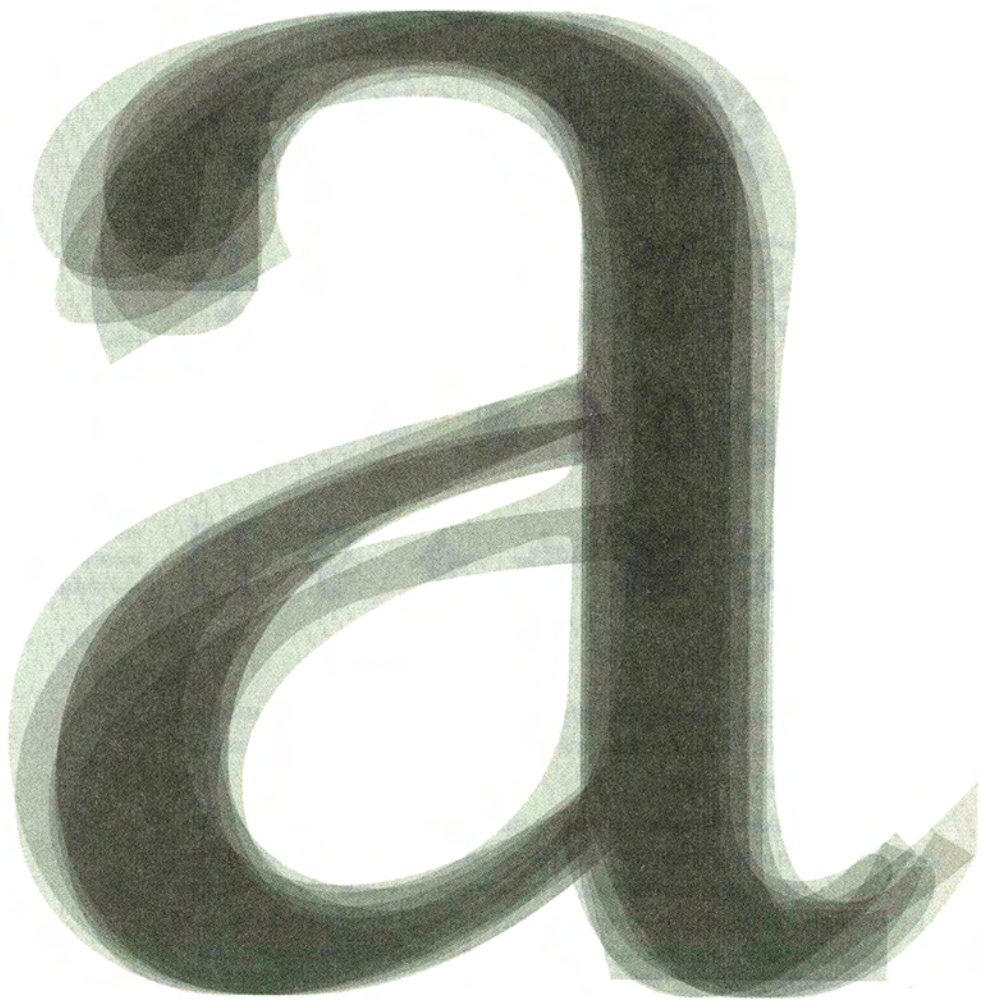
Наборные неалфавитные знаки из шрифтов Фредерика Гауди (США, первая половина XX века). В первой строке — знаки, которые обычно называют словом *aldusleaf*. В ренессансных книгах такие иногда использовали для завершения концевой полосы.

В мире огромное количество шрифтов. Все они очень разные, но предназначены для одной и той же цели — дать человеку возможность прочитать текст.*

Но, как уже было сказано, человек может воспринимать тексты очень по-разному. Поэтому шрифты, за исключением неалфавитных, можно разделить на две основные группы: те, которые (в большей или меньшей степени) служат для чтения текста, и те, задача которых — привлечь внимание, сделать текст заметным для человека.

* Кроме шрифтов, состоящих из букв, бывают ещё неалфавитные шрифты, то есть шрифтовые файлы, содержащие символы и наборные орнаменты и украшения. Символы, конечно, можно прочитать (или расшифровать), но с орнаментами это вряд ли удастся.

Впрочем, высказывание о неалфавитных шрифтах не относится к языкам, пользующимся не фонетическим, а слоговым (силлабическим) или идеографическим письмом.



Обобщённая форма буквы а, собранная из семи разных, достаточно распространённых в России текстовых шрифтов (Charter, Newton, New Baskerville, Petersburg, ITC Garamond, Банниковская, гарнитура Лазурского). Кажется, мы ожидаем увидеть а примерно такой...

Одна из главных возможностей привлечь к шрифту внимание — отказ от привычной формы букв или переключение внимания со смысла текста на что-то другое, например, на орнамент вокруг буквы. Если форма непривычна для человека, то он поневоле сосредотачивается на ней, а не на содержании текста. Поэтому, когда человек, далёкий от типографики, говорит о «красивом шрифте», он обычно имеет в виду шрифт декоративный, бросающийся в глаза.

Однако шрифты, облакающие в зримую форму большую часть информации, относятся к другой категории. Это шрифты текстовые (а также их заголовочные и выделительные начертания).

Главная задача текстового шрифта — не отвлекать читателя от смысла текста. Поэтому текстовый шрифт должен быть, прежде всего, незаметным.

Человек меньше всего замечает то, к чему привык. Поэтому при проектировании текстового шрифта дизайнер сталкивается с самыми жёсткими требованиями к форме каждой буквы и к форме и размеру внутри- и межбуквенного пространства. Лучше всего воспринимаются привычные формы. Как говорит шрифтовой дизайнер (основатель и художественный руководитель студии Emigre) Зузана Личко,

Стэнли Морисон:
Если читатель не замечает исключительной сдержанности и упорядоченности нового шрифта, то это, по всей видимости, хороший шрифт. Когда же мои друзья находят, что «хвостик» у буквы «г» или «нижняя губа» у буквы «е» из моих строчных выглядят довольно мило, мне становится ясно, что шрифт только выиграл бы без этих отличительных признаков. Шрифт, от которого ждут успеха не только сейчас, но и в будущем, не должен быть ни чересчур «особенным», ни чересчур «милым».

PEOPLE READ BEST WHAT THEY READ MOST.*

На первый взгляд многие текстовые шрифты очень похожи друг на друга. Только внимательно рассматривая и изучая их, типограф может понять и почувствовать разницу между шрифтами и правильно её использовать.

Заголовочные и выделительные шрифты — это, как правило, особые начертания внутри текстовой гарнитуры (курсив, полужирный и т.п.). Они обычно не используются для набора сплошного текста. Курсив — главное средство для выделения в тексте — непривычен в основном наборе. Заголовочные начертания не подходят для сплошного набора из-за ширины, насыщенности или других признаков, но имеют рисунок, близкий к текстовым.

Большая часть рассуждений о шрифте в этой книге касается именно текстовых гарнитур. В их отношении можно более или менее чётко выделять эпохи развития, стилистические и классификационные признаки.

* В дословном переводе: «Люди читают лучше всего то, что они читают чаще всего».

Дуктальные шрифты (ductal typefaces)

Словом дукт (ductus) называют одно движение руки при письме (то есть за один дукт появляется один штрих буквы).

Дуктальные шрифты имеют в своей основе письмо каким-либо инструментом.

Следует помнить, что никакой наборный шрифт, кроме имитации почерка, не является буквальным воспроизведением написанных знаков. Речь идёт только о сохранении логики чередования штрихов и образования формы элементов знака.

Глипальные шрифты (glyphic typefaces)

В строгом смысле понятие «глипальный шрифт» обозначает шрифт, вырезанный в камне или другом твёрдом материале (например, вырезанный из стали пуансон).

В глипальном шрифте форма знаков изначально нарисована (построена, спроектирована) и подчиняется исключительно замыслу дизайнера.

Инструменты письма (writing instruments)

Форма буквы при письме зависит не только от графемы, но и от того, чем буква была написана.

Инструменты письма могут быть трёх типов.

Во-первых, такие, пишущая поверхность которых представляет собой вытянутый прямоугольник (в упрощённом понимании — линию).

Это любое ширококонечное перо (broad-nib pen), плоская кисть (broad-edged brush) и другие инструменты. Толщина штриха, нанесённого ими, зависит от его направления.



киберносуфа

Во-вторых, такие, след от которых меняется в зависимости от нажима. Это остроконечное перо (pointed

pen) и круглая кисть (pointed brush). При письме инструментами первых двух типов буквы получаются контрастными.



киберносуфа

В-третьих, с пишущей поверхностью обычно округлой (иногда неправильной) формы, след от которых заметно не меняется ни от силы нажима, ни от поворота. Это карандаш, фломастер с острым концом, шариковая ручка, перо типа Redis или любой твёрдый острый предмет.

При письме таким инструментом форма буквы максимально соответствует её скелету, а буква получается неконтрастной. Различается только насыщенность в зависимости от толщины инструмента.



киберносуфа

Антиква (serif)

Антиквой обычно называют контрастный шрифт с засечками.

Брусковый шрифт (slab-serif)

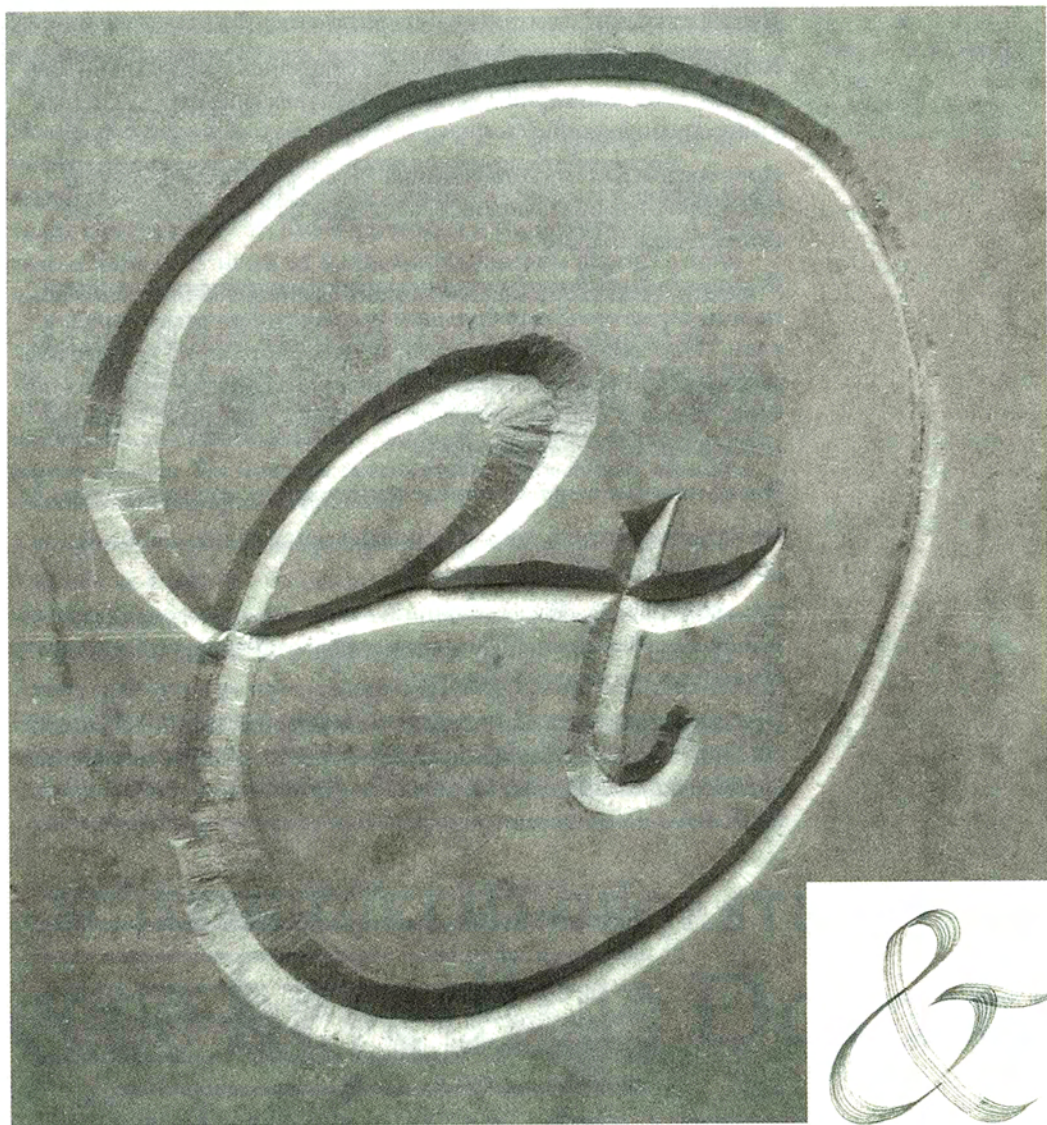
Неконтрастный или малоконтрастный шрифт с засечками, близкими по форме к прямоугольнику.

Гротеск, рубленый шрифт (sans serif)

Шрифт без засечек, как правило, неконтрастный.

Ленточная антиква, гротеск-антиква, контрастный гротеск (sans serif)

Контрастный шрифт без засечек.



В профессионально сделанном шрифте рисунок всех знаков подчинён определённой логике, характерной именно для этого шрифта. Логика шрифта определяет его пластические признаки и характер. Это очень важно для создания «атмосферы» в издании и подбора сочетания шрифтов.

Слева: знак амперсанда, высеченный на мраморе. Сверху: он же, но написанный плоской кистью.

Легко заметить, что распределение толщин штрихов в обоих случаях разное

ДУКТАЛЬНЫЕ И ГЛИПТАЛЬНЫЕ ШРИФТЫ

Авторы первых наборных шрифтов старались максимально точно воспроизвести привычную для читателя форму рукописных книжных почерков.

Прообразом для шрифта Иоганна Гутенберга была текстура, а для шрифтов итальянских печатников XV–XVI веков — гуманистическое письмо.*

Гуманистический минускул писали ширококонечным плоским пером, держа его под небольшим углом относительно горизонтали. Пуансонисты при разработке наборного шрифта пытались максимально точно воспроизвести привычный для читателя почерк, поэтому знаки венецианской антиквы выглядят написанными ширококонечным пером.

Это привносит в шрифт определённую очень жёсткую логику.**

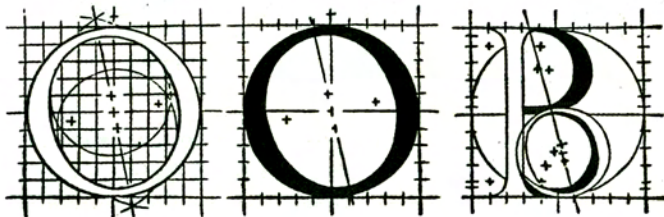
На изучении логики письма основана современная европейская школа шрифтового дизайна.***

Однако форма буквы, вырезанной в мелком кегле из металла, в любом случае значительно отличается от формы написанной буквы (при сохранении логики).

Пуансонисты следующих поколений смотрели уже не на рукописи, а на наборные шрифты предыдущих. С каждым веком форма букв всё более и более сглаживалась, удаляясь от письма и приближаясь к почти геометрической ясности и чёткости.

* Строчные знаки этого письма происходили от каролингского минускула, переработанного несколькими поколениями переписчиков, а прописные — от высеченного на камне ещё в Древнем Риме имперского письма. Прежде чем высекать, его писали плоской кистью. Но деятели искусств эпохи Возрождения не всегда об этом догадывались и неоднократно пытались построить «античные буквы» с помощью циркуля и линейки.

Справа: схемы построения букв из книги
Жоффруа Тори «Цветущий луг»



** Например, полностью соотнести с этой логикой кириллический шрифт нельзя: придётся поворачивать перо или дорисовывать некоторые элементы.

*** Самые яркие книги на эту тему написал голландский теоретик и педагог Геррит Ноордзей. Более или менее доступны его *The stroke of the pen* и *Letterletter*, обе на английском языке.

В конце XVII века в Европе изобрели стальное гибкое остроконечное перо. Толщина линии, проведённой таким пером, зависела не от направления, а от силы нажима на перо.

Новый тип пера вместе с широким распространением гравюры на металле и ростом технических возможностей заметно повлиял на характер наборных шрифтов. Они стали значительно более контрастными, симметричными и упорядоченными. Буквы такого типа (в отличие от написанной плоским пером) в принципе возможно воспроизвести при помощи циркуля и линейки.

С 10-х годов XIX века и примерно до его конца продолжалась эпоха огромного количества рисованных шрифтов, не имевших никакой рукописной основы. Художники и пуансонисты экспериментировали с пропорциями знаков, контрастом, формой и размером засечек. Так появились египетские (брусковые) шрифты, итальянские шрифты и гротески.

В конце XIX века у некоторых дизайнеров проснулся интерес к шрифтам эпохи Возрождения. Начали появляться текстовые гарнитуры, в основе которых лежала ренессансная антиква, а значит — гуманистический минускул. ****

С того времени и до наших дней проектирование наборного шрифта развивается в двух направлениях. Продолжается как исследование рукописной основы и логики письма пером (ширококонечным или остроконечным), так и свободные эксперименты с формой знаков.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ecce hereditas Domini

W CASLON JUNR
LETTERFOUNDER

*Две верхние строки: экспериментальный текстовый шрифт Геррита Ноордзее, с математической точностью воспроизводящий письмо ширококонечным пером
Две нижние строки: первый наборный гротеск, нарезанный Вильямом¹ Кэззоном IV в 1816 году*

**** Например, шрифты Эмери Уокера, Вильяма Морриса, Фредерика Гауди.

¹ Более современная форма записи имени William по-русски — Уильям. Но Вильям автору этой книги как-то ближе.

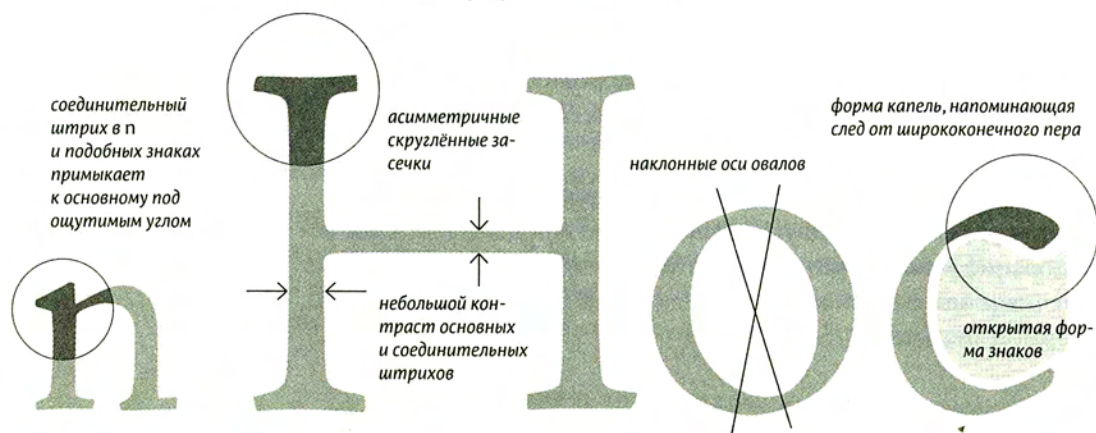
Динамика и статика шрифта

Большая часть текстовых и заголовочных шрифтов близка логике письма каким-либо инструментом.

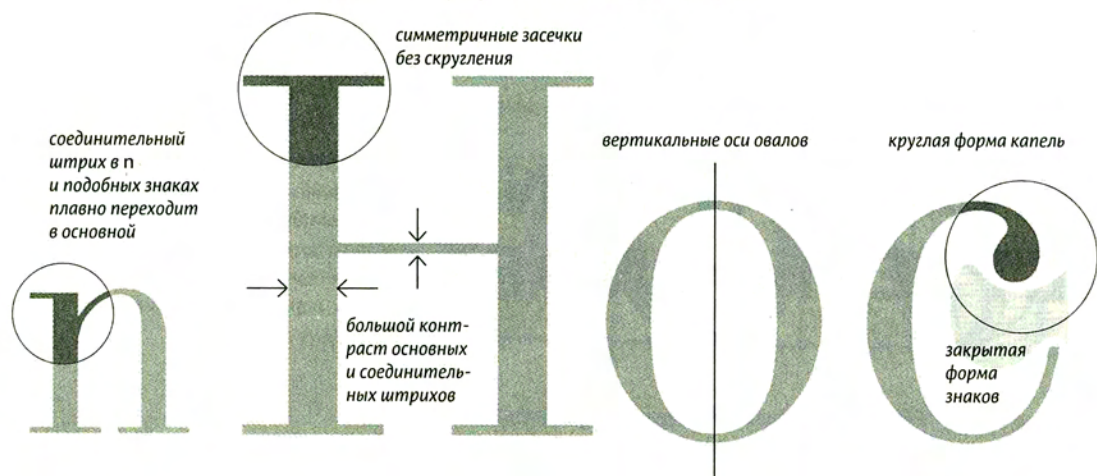
В контрастных шрифтах, как правило, динамика или статика зависят от того, к какому типу письма ближе шрифт. Динамические шрифты происходят от письма ширококонечным пером, статические — остроконечным.

Степень динамики неконтрастных шрифтов зависит от того, к какой форме ближе графема шрифта. Если движения руки скорее соответствуют движениям при письме ширококонечным пером, шрифт будет динамическим, а если остроконечным — статическим.

Динамический шрифт (Adobe Jenson)



Статический шрифт (Обыкновенная новая)



Формальными признаками динамики и статики шрифта называют:

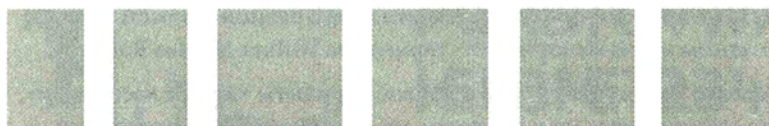
- наклон осей овалов,
- открытость или закрытость формы знаков,
- контраст,
- форму засечек,
- форму капель,
- характер примыкания соединительного штриха к основному,
- соотношение ширин прописных знаков.

Эти признаки позволяют, кроме всего прочего, классифицировать вновь создаваемые шрифты. Так, гарнитура, созданная в XX или XXI веке, может быть спроектирована в соответствии с критериями XVI – XVII веков.

Не следует путать динамику/статичность шрифта с динамичностью/статичностью. Динамика шрифта помогает глазу двигаться по строке (за счёт открытости формы знаков и поворота осей симметрии относительно вертикали). Понятие «динамичность шрифта» означает его характер, подвижность, или, в случае статичности, — упорядоченность форм.

Статический по природе шрифт может быть живым и динамичным, а динамический — скучным и статичным.

РЕМОНТ



РЕМОНТ



Слева: отличия динамического и статического шрифтов на уровне деталей буквы
Сверху: более общее отличие — разноширинность прописных знаков в динамическом шрифте и равноширинность в статическом. Видно, что в примере сверху узкая буква Е почти в два раза уже, чем широкие Н, М, О, а в примере внизу разница в ширине знаков значительно меньше.

В качестве примеров те же шрифты, что и слева, — Adobe Jenson и Обыкновенная новая

Антиква, гротеск и другие

С конца XV до 20-х годов XX века для набора сплошных текстов использовалась антиква. Остальные разновидности текстовых шрифтов появились в XIX веке в результате «шрифтовой революции», но применялись в основном в рекламе и акциденции.

К их текстовым формам, как и к антикве, применимы понятия статики и динамики.

Большинство текстовых шрифтов — либо антиквы, либо гротески. Однако существуют и промежуточные формы.

Например, не всякий шрифт с засечками — антиква: назвать антиквой ITC Officina Serif вряд ли возможно, это брусковый шрифт.

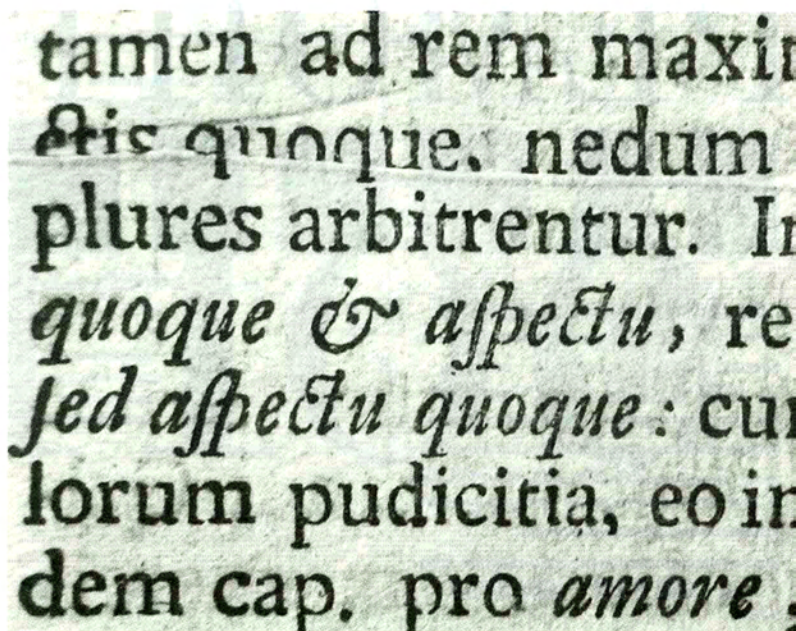
Брусковые шрифты, независимо от их статики или динамики, можно разделить на две группы:

- малоконтрастные шрифты со скруглёнными засечками (шрифты типа Clarendon);
- неконтрастные шрифты с прямоугольными засечками, выглядящие так, как будто они образованы путём присоединения засечек к гротеску.

Замечательный пример эксперимента с разной формой засечек в одном и том же шрифте — гарнитура Walker Мэтью Картера.

Можно представить себе и другие варианты «игры с засечками», не относящиеся ни к гротеску, ни к антикве, ни к брусковому шрифту.

Фрагмент текста из книги
«Правила Аврелия Августи-
на...» 1722 года издания



tamen ad rem maximam
Atque quoque. nedum
plures arbitrentur. In
quoque & aspectu, re
sed aspectu quoque: cum
lorum pudicitia, eo in
dem cap. pro amore,

TheSans
by Luc(as) de Groot
is a sans-serif face.
And his TheSerif
is a slab-serif.
They both are parts
of Thesis font family.

*The Sans и The Serif Лук(ас)а де Гроота—
пример начертаний в супергарнитуре без
засечек и с засечками. The Serif—не анти-
ква, а брусковый шрифт*



*Walker Мэтью Картера—замечательный
пример работы с разной формой засечек
в одном шрифте*

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&ÆŒ
HEMBME1234567890
THE WALKER FONT
CONTAINS FIVE DIFFERENT "SNAP-ON"
SERIFS AND THREE
JOINING STROKES:
[H H H [H H H
[H H H [H H H
[H H H [H H H

Классификация шрифтов — это деление их на группы согласно каким-либо признакам. Единой классификации шрифтов не существует, да и вряд ли может существовать классификация, отвечающая всем потребностям. Каждая классификация достаточно субъективна и отражает мнение, вкусы и потребности классификатора.

Некоторые из существующих классификаций наборных шрифтов выглядят так:

ГОСТ 3489.1–71 «Шрифты типографские (на русской и латинской графической основах). Группировка. Индексация. Линия шрифта. Ёмкость.»*

I Группа рубленых шрифтов (шрифты, не имеющие засечек)

II Группа шрифтов с едва наметившимися засечками (гарнитуры с несколько утолщёнными концами вертикальных штрихов: с некоторым подобием засечек)

III Группа медиевальных шрифтов (гарнитуры с умеренной контрастностью штрихов с засечками в виде плавного утолщения концов основных штрихов, чаще всего приближающихся по своей форме к треугольнику, преимущественно с наклонными осями округлых букв)

IV Группа обыкновенных шрифтов (гарнитуры с контрастными штрихами, с длинными тонкими засечками, соединяющимися с основными штрихами под прямым углом, иногда с лёгким закруглением; округлые буквы с вертикальными осями)

V Группа брусковых шрифтов (гарнитуры с неконтрастными или малоконтрастными штрихами, с длинными утолщёнными засечками, соединёнными с основными штрихами под прямым углом или с лёгким закруглением)

VI Группа новых малоконтрастных шрифтов (гарнитуры, имеющие малоконтрастные штрихи, с длинными утолщёнными засечками преимущественно с закруглёнными концами, соединёнными с основными штрихами под прямым углом или с лёгким закруглением)

VII Дополнительная группа (шрифты, построение и характер рисунков которых сильно отличаются от шрифтов шести основных групп)

Классификация Максимилиана Вокса

1. *Humanes* (венецианская антиква, гуманистическая антиква)

2. *Garaldes—Garamond + Aldus* (итало-французская антиква, ренессансная антиква)

3. *Reales* (барочная антиква)

4. *Didones—Didot+Bodoni* (классицистическая антиква)

5. *Mecanes* (брусковая антиква)

6. *Lineales* (гротески)

7. *Incises* (гравированная антиква, варианты антиквы)

8. *Manuaires* (рукописные шрифты)

9. *Scriptes* (каллиграфические шрифты)

* Классификация ГОСТ была предназначена для распределения по группам только того небольшого количества шрифтов, которое было в советских типографиях, так что она устарела в момент принятия. Здесь ГОСТ приводится в ознакомительных целях.

На классификации Вокса основана, например, классификация, принятая в Великобритании:

British Standards Classification of Typefaces (BS 2961: 1967)

I. Humanist (гуманистические)

Шрифты с наклонной перекладиной в букве е и наклонными осями овалов; контраст между основными и соединительными штрихами сравнительно небольшой; засечки скруглённые; засечки на верхних выносных элементах скошены. Ещё такие шрифты называют венецианскими; они основаны на минускуле XV века, написанном ширококонечным пером.

II. Garalde (гаральды)

Шрифты с наклонными осями овалов, обычно с большим контрастом, чем гуманистические, и со скруглёнными засечками. Перекладина в е горизонтальная, засечки на верхних выносных элементах скошены. Это шрифты в духе Гарамона и типографии Альда Мануция, их ещё называют старостильными.

III. Transitional (переходные)

Шрифты с вертикальными или слегка наклонными осями овалов; засечки скруглённые; засечки на верхних выносных элементах скошены. На форму этих шрифтов повлияла форма букв, гравированных на меди. Их можно считать переходной формой от гаральдов к антиквам нового стиля, т.к. в них соединены признаки и тех, и других.

IV. Didone

Шрифты с сильным контрастом и вертикальными осями овалов; засечки на верхних выносных элементах горизонтальные, вообще засечки часто без скруглений. Этот тип шрифтов был разработан Дидо и Бодони; ещё его называют «антиквой нового стиля».

V. Slab-serif (брусковые)

Шрифты с массивными прямоугольными засечками, со скруглениями или без них.

VI. Lineale (гротески)

Шрифты без засечек.

a) Grotesque (старые гротески)

Гротески, прототипы которых относятся к XIX веку. Для них характерен небольшой контраст, «заквадраченность» округлых знаков, закрытость форм и горизонтальные срезы. У R обычно изогнутая нога, а у G есть шип.

b) Neo-grotesque (новые гротески)

Более поздние гротески. Они отличаются меньшим контрастом

и большей регулярностью рисунка. У них чуть более открытые формы, чем у старых гротесков, а g часто имеет 9-образную форму.

c) Geometric (геометрические)

Гротески, сконструированные из простых геометрических форм, круглых или прямоугольных. Обычно неконтрастные, с круглой формой буквы а.

d) Humanist (гуманистические)

Гротески, основанные скорее на прописных знаках римского монументального письма и строчных гуманистической антиквы, чем на более ранних гротесках. Отличаются некоторым контрастом и двухчастной конструкцией а и g.

VII. Glyphic (глипальные)

Шрифты, по форме скорее высеченные в камне, чем написанные.

VIII. Script (рукописные)

Шрифты, имитирующие непрерывное письмо.

IX. Graphic

Шрифты, характер знаков которых предполагает, что они были нарисованы, а не написаны.

Классификации шрифтов на сайтах, занимающихся их продажей, иногда носят специфический характер: наряду с историческими классификационными группами, там могут присутствовать группы «японских шрифтов», «забавных шрифтов» и т.д. Кроме того, и сами классификационные группы часто располагаются не в исторической или логической последовательности, а в алфавитном порядке. Вот, например, две классификации шрифтов (предназначенные для удобства поиска и покупки) с myfonts.com и adobe.com.

Классификация шрифтов с сайта Myfonts.com

- Sans serif (гротески)
- Slab-serif (брусковые шрифты)
- Script (рукописные шрифты)
- Decorative and display (декоративные и акцидентные шрифты)
- Venetian (венецианская антиква)
- Galalde (итало-французская антиква)
- Transitional (переходная антиква)
- Modern (антиква нового стиля)

- Engraved (гравированные шрифты)
- Glyphic (глиптальные шрифты)
- Blackletter (готические шрифты)
- Computer-related (шрифты «компьютерной» стилистики)
- Monospaced (моноширинные шрифты)
- Legible (наиболее различимые шрифты)
- Funny (забавные шрифты)
- Mathematical (математические символы)
- Symbol (символьные шрифты)
- Picture («картиночные» шрифты)

Классификация шрифтов с сайта Adobe

- Adobe Originals (оригинальные шрифты Adobe)
- Blackletters (готические шрифты)
- Capitals (шрифты, состоящие только из прописных знаков)
- Computer-related (шрифты для штрих-кодов и OCR)
- Cyrillic (кириллические шрифты)
- Decorative and display (декоративные и акцидентные шрифты)
- Didone (классицистическая антиква)
- Expert Collection (шрифты с капителью, минускульными цифрами, лигатурами и т.д.)
- Garalde oldstyle (итало-французская антиква)
- Glyphic (глиптальные шрифты)
- Greek (греческие шрифты)
- Handtooled, inline, outline, stencil (гравированные, оконтуренные, трафаретные и т.д. шрифты)
- Japanese (японские шрифты)
- Mathematical (математические символы)
- Mono (моноширинные шрифты)
- OpenType Pro
- Opticals (шрифты с начертаниями для разных кеглей)
- Ornaments (наборные орнаменты)

- Phonetic (шрифты с фонетическими знаками)
- Sans serif (гротески)
- Small caps and oldstyle figures (шрифты с капителью и минускульными цифрами)
- Scripts (рукописные шрифты)
- Slab-serif (брусковые шрифты)
- Swash (шрифты, включающие в себя варианты знаков с росчерками)
- Symbol (символьные шрифты)
- Transitional (переходная антиква)
- Venetian oldstyle (венецианская антиква)

Классификация в «Живой типографике» опирается на исторические и пластические характеристики гарнитур.

I. Антиква

I. Динамическая антиква (антиква старого стиля)

Отличается самой «неправильной» формой среди текстовых шрифтов. Это объясняется относительной близостью (по времени и по форме) шрифтов этого типа к рукописному гуманистическому минускулу. Как правило, для динамической антиквы характерен умеренный контраст (1:2–1:3), открытость форм, наклонные оси округлых знаков, несимметричные (особенно в венецианской антикве) засечки и общая негеометричность.

Динамические антиквы с ярко выраженным характером больше всего подходят для набора текстов своего времени (от Ренессанса до барокко). Более нейтральная динамическая антиква — пожалуй, самый удобочитаемый текстовый шрифт (из-за небольшого контраста и открытости форм) и подходит почти для любого сплошного текста.

а) Ренессансная антиква

1) Венецианская антиква (конец XV в.)

(Jenson во всех вариациях, Centaur Брюса Роджерса, отчасти гарнитура Лазурского)

Тип антиквы, самый близкий к письму ширококонечным пером. Венецианская антиква — самая неконтрастная из динамических. Для неё характерны несимметричные засечки, энтазис, «каллиграфические изломы» в самых тонких местах знаков, капли в форме следа от ширококонечного пера и наклонная перекладина в букве e.

AGKMPQRTaceghkopz

Nicolaus

2) *Итало-французская антиква (XVI в.)*

(Garamond во всех вариациях, Bembo и другие шрифты на основе шрифтов Франческо Гриффо/типографии Альда Мануция, Кристофера Плантена, Якоба Сабона, Жана Жаннона и т. д.)

Итало-французская антиква по форме мягче венецианской. В знаках уже нет каллиграфических изломов, а капли и другие элементы округлой, хотя и неправильной формы. Однако общий рисунок шрифта всё ещё близок к рукописному прототипу.

AGKMPQRTaceghkopz

Original Garamond

б) *Барочная антиква (XVII в.)*

Барочная антиква уже почти не напоминает гуманистический минускул. Она заметно контрастнее венецианской и итало-французской, форма капель и других элементов в ней более правильная, а засечки симметричные. В барочной антикве часто сочетаются вертикальная ось овала буквы о и наклонные — с и е.

Однако открытой формы знаков и общего характера набора достаточно, чтобы барочная антиква оставалась динамической. Разница в форме разновидностей барочной антиквы — голландской и английской — невелика.

г) *Голландская антиква*

(на основе шрифтов Кристофеля ван Дейка, Миклоша Киша, Иоганна Флейшмана и т. д.)

AGKMPQRTaceghkopz

Kis

2) *Английская антиква*

(Caslon во всех вариациях и т. д.)

AGKMPQRTaceghkopz

Caslon 540

в) Современные динамические антиквы, не подходящие полностью под исторические определения

2. Переходная антиква

Уже очень далеко отошла от рукописных прототипов. Для неё, как правило, характерен большой контраст, чем для динамической, вертикальные оси овалов, симметричные скруглённые засечки, полузакрытые формы знаков; капли и другие элементы приобретают ещё более правильную форму.

Переходная антиква, наверное, самый нейтральный текстовый шрифт. Её можно применять для набора практически любого сплошного текста.

а) Антиква XVIII в.

(Baskerville во всех вариантах, а также шрифты, основанные на шрифтах Пьера-Симона Фурнье и т.д.)

AGKMPQRTaceghkopz

ITC New Baskerville

б) Современные версии переходной антиквы

3. Статическая антиква (антиква нового стиля)

Статическая, особенно классицистическая антиква, — самая правильная и геометричная из всех типов антиквы. Она характеризуется вертикальными осями овалов, закрытыми формами знаков, круглыми каплями, правильностью и чёткостью всех элементов.

С конца XVIII до начала XX века статическая антиква была основным типом шрифтов для набора сплошного текста. Она может применяться для этой цели и сейчас, но проигрывает в удобочитаемости динамической и переходной антиквам. Поэтому лучше использовать её либо там, где она нужна для создания колорита эпохи, либо точно зная причину такого использования.

а) Классицистическая антиква (конец XVIII в.)

(Bodoni во всех вариациях, Didot во всех вариациях и т.д.)

Характерные черты классицистической антиквы (кроме тех, которые уже были перечислены в общем описании статических антикв) — очень большой контраст (до 1:10) и засечки в виде горизонтальных чёрточек, как правило, без скругления.

AGKMPQRTaceghkopz

ITC Bodoni Seventy-Two

б) Менее контрастные шрифты, приближающиеся к брусковым шрифтам типа Clarendon (конец XIX в.) (Шрифты вроде Cheltenham или Excelsior, а в переводе на русский язык — Академической, Школьной или Журнальной гарнитуры) Эта разновидность статической антиквы, появившаяся в конце XIX века в основном для набора газет, отличается меньшим контрастом и скруглёнными засечками. По форме она близка к брусковому шрифту.

AGKMPQRTaceghkorpz

Журнальная (PT Journal)

в) Современные версии статической антиквы

II. Брусковые шрифты, а также шрифты с односторонними засечками

1. Брусковые шрифты, более близкие по форме к антикве/шрифты типа Clarendon и группы Legibility (I пол. XIX в.)

(Clarendon во всех вариациях, шрифты с «египетскими» названиями и т.д.)

Первый наборный брусковый шрифт подобного рисунка появился в 1815 году, во время «шрифтовой революции». Такие брусковые шрифты называют ещё «египетскими» — это название появилось чуть позже, но тоже в начале XIX века. Самым известным египетским шрифтом стал Clarendon, по имени которого и называется в наше время эта группа брусковых шрифтов. Брусковые шрифты этого типа похожи на статическую антикву, из которой убрали контраст. Как правило, у них симметричные скруглённые засечки, закрытые или полузакрытые формы, вертикальные оси овалов, а капли и концевые элементы по форме близки к статической антикве. Сейчас шрифты этого типа применяют в основном для того, чтобы придать набору характер нужной эпохи.

AGKMPQRTaceghk

SPSL Clarendon

2. Брусковые шрифты, более близкие по конструкции к гротеску (II пол. XX в.)

(названия, как правило, оканчиваются на Serif или Slab-serif) Эта разновидность брусковых шрифтов появилась позже, уже в XX веке, когда распространение получили разные типы гротесков.

Как правило, они создаются в пару к гротеску, чуть позже или одновременно с ним. По форме они напоминают гротеск с приставленными к нему засечками (естественно, прямоугольными, без скругления), хотя, естественно, при создании на основе гротеска такого брускового шрифта форму знаков нужно заметно менять. Такие брусковые шрифты применяют для набора текстов, соответствующих им по характеру, часто в паре с родственным гротеском.

AGKMPQRTaceghkopz

ITC Officina Serif

- а) Статические брусковые шрифты, в том числе брусковые шрифты, промежуточные между статическими и геометрическими
- б) Динамические (в том числе гуманистические) брусковые шрифты
- в) Геометрические брусковые шрифты, напоминающие по конструкции геометрические гротески с добавленными засечками
- г) Разнообразные переходные и современные формы брусковых шрифтов

3. Шрифты с односторонними засечками (II пол. XX в.)

Шрифты этого типа появились сравнительно недавно и встречаются достаточно редко, так что какие-либо характерные элементы названия шрифтов из этой группы пока не сложились.

- а) Шрифты с односторонними засечками, более близкие по форме к антикве

Как правило, контрастные шрифты с односторонними засечками не всегда прямоугольной формы.

- б) Шрифты с односторонними засечками, более близкие по форме к гротеску

Шрифты, напоминающие (как и брусковые шрифты похожего типа) гротеск с приставленными к нему засечками. При этом логика расположения засечек может быть разной.

AGKMPQRTaceghkopz

TheMix

III. Гротески

1. «Старые гротески» (I пол. XIX в.)

(названия могут заканчиваться словом *Grotesk* или *Gothic*)
Гротески XIX и начала XX в., отличающиеся некоторой архаичностью и неправильностью формы. Они могут быть и открытыми, и закрытыми.

AGKMPQRTaceghkopz

Enimor

Иногда разновидностью «старых гротесков» называют «американские гротески», сформировавшиеся в Америке в первой половине XX века. Для них характерны полужакрытые формы, иногда несколько грубоватые; названия американских гротесков чаще всего заканчиваются словом *Gothic*.

AGKMPQRTaceghkopz

Franklin Gothic

2. Статические (новые) гротески (середина XX в.)

(самые известные — *Helvetica* и *Univers*)

Статические гротески появились примерно в середине XX века в Швейцарии как переосмысление старых гротесков. Их отличает максимальная упорядоченность, равноширинность знаков, закрытость форм и практически полное отсутствие контраста.

Статические гротески — зрительно самый нейтральный тип шрифтов. Однако из-за закрытости форм они не являются самыми удобочитаемыми шрифтами для набора сплошного текста, и лучше пользоваться ими для этой цели там, где уместна стилистика функционализма.

AGKMPQRTaceghkopz

Pragmatica

3. Динамические (в том числе гуманистические) гротески (со II пол. XX в.)

Самый новый и самый современный сейчас тип гротесков. Общая черта для всех разновидностей динамических гротесков — откры-

тость и негеометричность форм. Кроме того, довольно многие из них обладают небольшим контрастом; только в динамических гротесках встречаются скошенные срезы вертикальных штрихов. Разновидностью динамических гротесков являются гуманистические гротески — тип гротесков, наиболее близкий по форме к антикве (а именно к гуманистической/ренессансной антикве). В таких гротесках возможен, например, энтазис, каллиграфические изломы штрихов. Динамический гротеск — тип гротеска, наиболее пригодный для набора сплошных текстов.

AGKMPQRTaceghkopz

DenHaag

AGKMPQRTaceghkopz

Leksa Sans

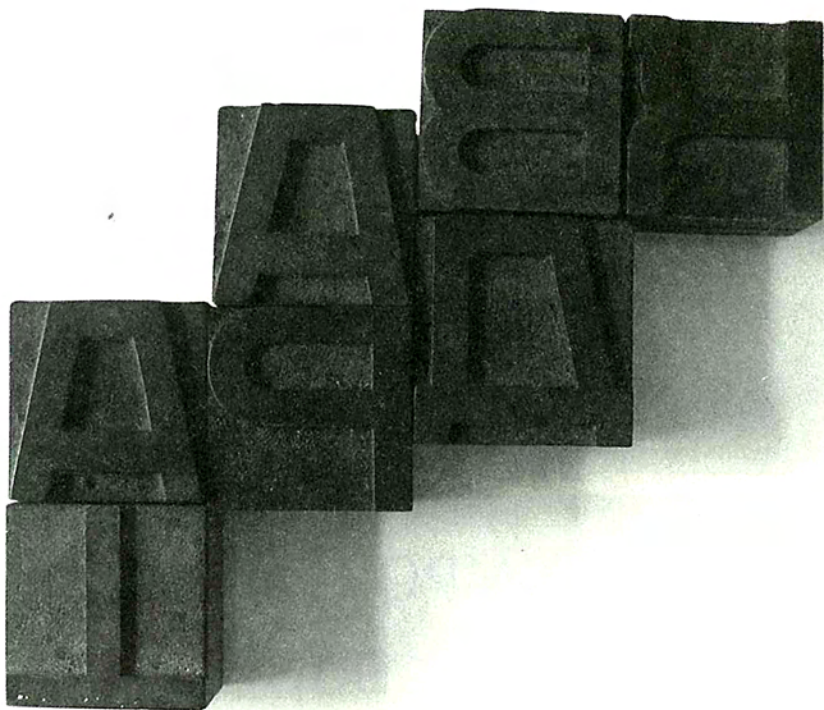
4. Геометрические гротески (I пол. XX в.)

Геометрические гротески появились в Германии в рамках конструктивизма (20–30-е годы XX в.). Для них характерны формы, которые выглядят составленными из простых геометрических фигур, в основном дуг и линий. Однако в действительности формы геометрических гротесков обычно далеки от геометрии, чтобы соответствовать особенностям нашего зрения. Геометрические гротески лучше не использовать для набора сплошных текстов. Это допустимо только в очень редких случаях, например, для создания нужной стилистики.

AGKMPQRTaceghkopz

Futura

5. Разнообразные переходные формы гротесков



Деревянные литеры, служившие для набора афиш и плакатов. Гарнитура Квадратный гротеск

Для акциденции, кроме декоративных, можно использовать практически все текстовые шрифты, особенно их заголовочные и выделительные начертания.

Попытки применить к декоративным шрифтам почти любую привычную классификацию обычно относят многие из них в разряд «прочих» — слишком часто форма букв не подчиняется «нормальным» шрифтовым законам. Однако можно попытаться выделить среди декоративных шрифтов некоторое число разновидностей, чтобы ориентироваться среди них было чуть-чуть легче.

ПРИМЕРНАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ АКЦИДЕНТНЫХ ШРИФТОВ

I. ВАРИАЦИОННЫЕ

Акцидентные шрифты, сохраняющие привычный рисунок и уклады-
вающиеся в рамки классификации, принятой для текстовых шрифтов.

1. «Сверх-» (шрифты для очень крупных кеглей)

крайние варианты шрифтов привычного рисунка

ITC FatFace, Infinity, Fedra Sans Display, Compact

а) сверхжирные и сверхсветлые

б) сверхузкие и сверхширокие

в) сверхконтрастные

2. Декорированные

Saphir, Cloister Initials

а) контурные, оконтуренные, оттенённые

б) с орнаментом внутри знаков

в) с орнаментом снаружи знаков

3. «Спецэффекты»

сломанные, прыгающие, с изменённым контуром и т.п.

Drunk, Pollock, MonoCondensed Zoom, Crew

II. ИМИТАЦИОННЫЕ

Основанные на реально существующем или существовавшем спосо-
бе построения и/или воспроизведения знаков.

1. Рукописные

основанные на письме, а не рисовании букв

а) имитирующие неформальный почерк

Betina Script, Nina, Pushkin, Cezanne, Ascript

б) имитирующие формализованное письмо инструментом,
не предполагающим контраста, т.е. монолинейные

ITC StudioScript, Propisi

в) имитирующие формальную каллиграфию

Bickham Script, Linotype Zapfino, Hlestakoff

г) имитирующие письмо каким-либо необычным с точки зрения
бытового письма и формальной каллиграфии инструментом

HotSauce, Ospa

д) имеющие графему рукописных (каллиграфических) букв,
но явно спроектированные

Corrida, Mommie

абв



абв

абв

абв

абв

абв

1а. Старинные почерки

Шрифты, имитирующие формальные почерки определённой стилистики.

АБВ

а) Шрифты, имитирующие исторические почерки, более или менее трудные для восприятия современного читателя:

- шрифты, имитирующие западноевропейскую каллиграфию античности и раннего Средневековья;
- шрифты, имитирующие готические (рукописные и печатные);
- шрифты, имитирующие старославянские почерки.

б) Шрифты-«стилизации», применяющие к графической основе нехарактерное для неё пластическое решение:

- шрифты, имитирующие «экзотические» для европейского читателя письменности (китайскую, арабскую, индийскую и т.д.);
- шрифты, имитирующие несуществующие письменности (например, эльфийские руны).

2. Стилистические

Шрифты, имитирующие наборные или рисованные шрифты определённой эпохи*, не вписывающиеся в рамки привычной классификации, в том числе, например:

- итальянские шрифты и другие акцидентные шрифты начала и середины XIX века, не вписывающиеся в рамки привычной классификации;
- шрифты стиля модерн (*ITC Korinna*, *ITC Benguiat Gothic*);
- шрифты конструктивистов (*Rodchenko*, *Lissitzky*);
- шрифты стиля ар деко;
- шрифты психоделического стиля;
- деструктивистские и постмодернистские шрифты.

абв

3. Технические

имитирующие какой-либо способ воспроизведения или нанесения знаков на поверхность, в том числе:

- «отпечатанные» с выпуклых литер или на пишущей машинке (*Trixie*);
- трафаретные;
- «фотографические» (*Blur*, *Exposure*);
- пиксельные (*Matrix*, *VKP*).

абв

* Некоторые шрифты, имеющие явные черты какой-либо эпохи (например, модерн), в определённой степени пригодны для набора сплошных текстов.

Однако лучше всё же использовать их не везде, а в текстах, не вступающих в противоречие со стилистикой шрифта.

III. «ПРОЧИЕ»

Акцидентные шрифты, которые нельзя классифицировать по признакам динамики, контраста, наличия засечек или шрифты, для определения характера которых эти признаки не являются самыми важными.

а) Геометрические

Собранные из простых геометрических форм и лишь условно напоминающие знаки традиционной формы.

Сверхквадратный, New Zelek, Rastr

б) Предметные

Найденные в очертаниях разнообразных объектов, не являющихся буквами, или составленные из этих объектов.

Mas D'Azil, Kamysh

в) Комбинированные

Собранные из частей разных шрифтов или деталей, характерных для разных стилистических групп.

Fudoni, NoShift, DeadHistory, Fourty-Nine Face

г) Логические/сконструированные

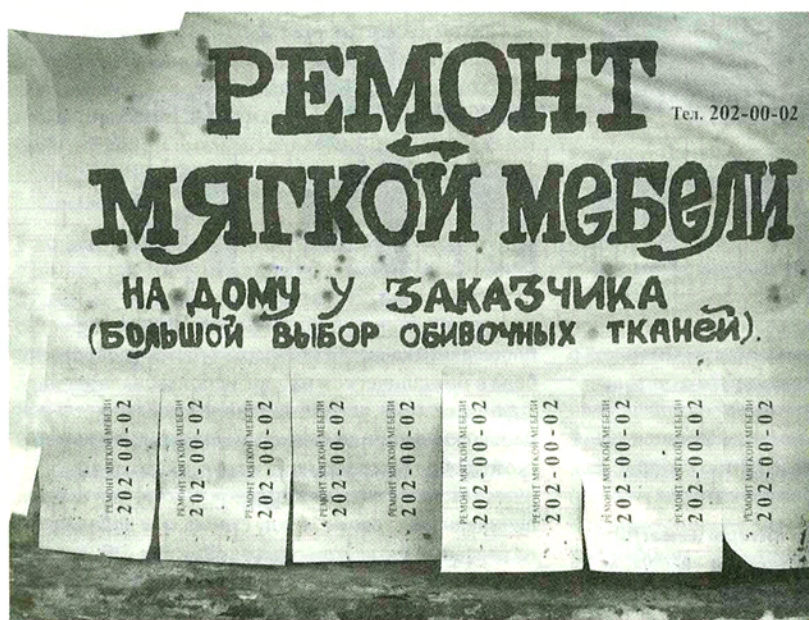
Обладающие относительно традиционной графемой знаков и четкой логикой формообразования, но не соответствующие исторической или формальной классификации.

Calcite, Tomahawk

д) «Случайные»

Нарисованные, построенные, спроектированные, но не обладающие четкой логикой и не укладывающиеся в привычную классификацию.

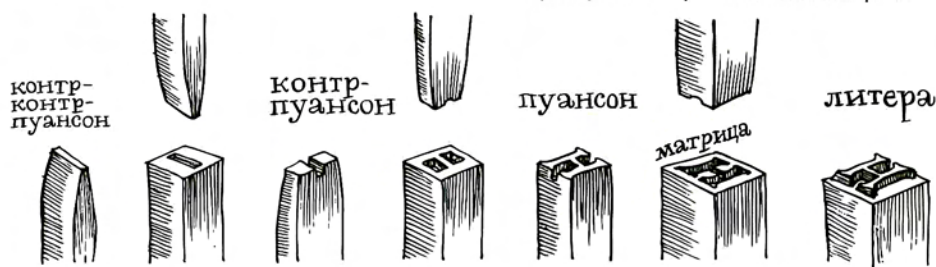
Probbarius, Strelochnik, Dikovina



Автор этого объявления, скорее всего, очень старался сделать надпись красивой. Замечательный образец «современного фольклора».

Пуансон (punson, punch), контрпуансон (counterpunch), матрица (matrix), литера (letter)

Во времена металлического набора изготовление шрифта проходило в несколько этапов. Сначала по рисунку или по собственному усмотрению мастер-пуансонист вырезал из стали с помощью резцов и напильников и выбивал с помощью контрпуансонов (имевших форму внутрибуквенных просветов) пуансоны с зеркальным выпуклым изображением каждого знака в натуральную величину. Со временем пуансоны стали изготавливаться машинным способом. Пуансоном потом выбивали углублённую матрицу. По матрице из гарта отливали в нужном количестве литеры. Литера представляла собой брусок с выпуклым знаком на торце, таким же, как на пуансоне. Торец с изображением знака назывался кегельной площадкой. Её высота включала в себя место, достаточное для расположения знака с выносными элементами.



Гарт (type-metal)

Гарт — это сплав свинца (около 80 %), сурьмы (около 5 %) и олова (около 15 %), из которого отливали литеры, в нужной степени мягкий и легкоплавкий, но из-за содержания свинца вредный для человека. Поэтому профессии словолитчика и наборщика во времена ручного набора были опасными.

Печатающие элементы, очко литеры (letterform)

Части торца литеры (в высокой печати — выпуклые), оставляющие след на бумаге в процессе печати.

Пробельные элементы (white spaces)

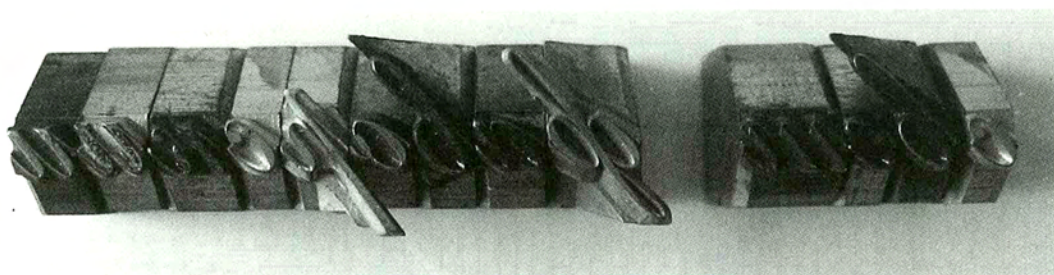
Полоса набора для высокой печати представляла собой прямоугольную комбинацию из металлических элементов: тех, что отпечатывались на бумаге и тех, что заполняли промежутки между ними. Всё, что не оставляло на бумаге следа, называлось пробельными элементами.

В металлическом наборе все пробелы и промежутки были материальны, и художник шрифта проектировал, а пуансонист вырезал не только форму знака, но и «пробелы» вокруг него (внутрибуквенные просветы, полуапроши и заплечики).

Пробельный материал (шпации, шпоны, квадраты, реглеты, бабашки и марзаны) был обычно прямоугольной формы и различался по назначению и размеру. Слово «шпация» применяется и сейчас, хотя за ним уже не стоит материального объекта.

Шпации служили для заполнения промежутков внутри строки. Они различались по ширине — от тонкой,

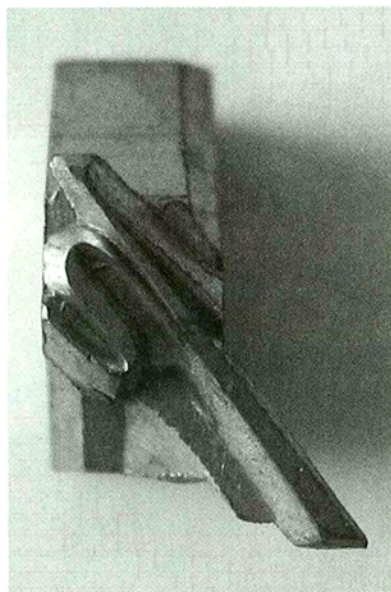
пунктовой, до «круглой», равной высоте кегельной площадки. В качестве стандартного межсловного пробела в металлическом наборе использовалась полукруглая шпация, равная половине высоты кегельной площадки (в кириллической типографике; в латинской пробел был равен трети круглой шпации). Шпоны вставлялись между строк текста. Они увеличивали расстояние между строками и добавляли на странице «воздуха», а также служили отбивками. Большие белые промежутки на страницах заполняли квадратами, реглетами, бабашками и марзанами.



Крупнокегельные литеры со свисаниями: в строке, вид сверху и вид сбоку



Справа внизу три шпации: тонкая, полукруглая и круглая



Кегельная площадка (em square)

Кегельной площадкой во времена металлического набора назывался торец литеры с выпуклым изображением знака. На кегельной площадке располагалось очко литеры (изображение глифа). По бокам от него находились правый и левый полуапроши, служившие для уравнивания промежутков между знаками. Сверху и снизу кегельной площадки были верхние и нижние заплечики. Они нужны были для того, чтобы элементы знаков соседних строк не соприкасались.

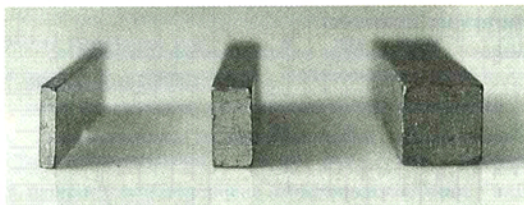
Боковые свисания (kern) и подрезка литер

В ручном наборе иногда для устранения «дыр» между знаками литеры отливали так, что часть знака свисала с кегельной площадки и заходила на соседнюю. Эта свисающая часть называлась *кern* или *боковое свисание*.

Такой приём использовали только в заголовочных шрифтах, т.е. в крупных кеглях.

В крайне редких случаях в заголовках подрезали литеры так, что выступ одной литеры заходил в паз на другой.

В механическом наборе подрезка литер была невозможна.



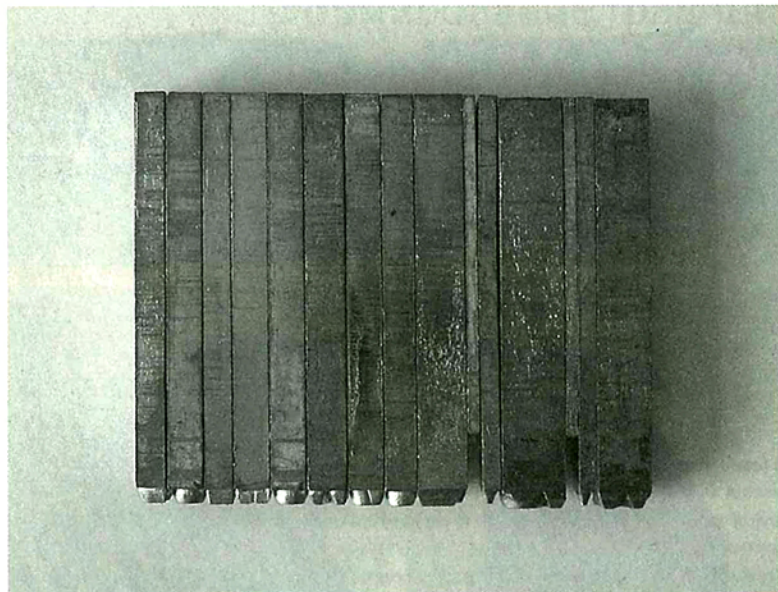
Кернинг (kerning)

Для нормального чтения нужно, чтобы межбуквенные пробелы в строке были визуально одинаковыми. Однако существуют такие сочетания знаков, между которыми возникают «дырки».

Чтобы от них избавиться, при проектировании цифрового шрифта в него закладывают информацию о конкретных парах знаков, расстояния между которыми надо корректировать. Такая корректировка называется кернингом.

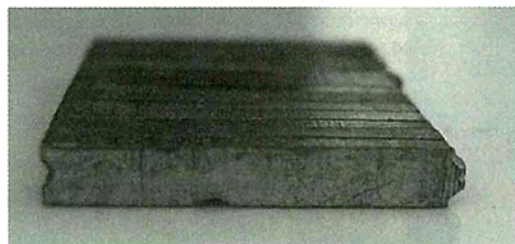
Это довольно долгое и скучное занятие: в шрифтовом файле может быть несколько тысяч кернинговых пар. Тем не менее кернинг в цифровых шрифтах значительно удобнее, чем подрезка литер в металлическом наборе.

ЛИГАТУРА



Составленная из литер фамилия с инициалами. Их разделяют тонкие шпации (виден принцип работы с пробельным материалом)

На соседней странице: инструменты словолитчика начала XIX века, медные матрицы и неоконченные литеры (слева внизу), а также книжечка с образцами шрифтов Винсента Физгинса



Лигатуры (ligatures)

Бывают случаи, когда межбуквенные пробелы не поддаются корректировке. Если пробел выровнять с остальными, знаки слипаются в нечитаемую путаницу, а если отодвинуть их друг от друга, возникает дыра.

Для таких буквосочетаний разрабатывают специальные знаки—лигатуры. В них на одной кегельной площадке находится два знака (иногда три) несколько изменённого рисунка.

В латинице распространённые лигатуры æ, œ, fi, fl и некоторые другие. В кириллице общепринятых лигатур нет, и читатели к ним не привыкли.

Иногда лигатуры добавляют в шрифт в большом количестве и используют в заголовках или других заметных надписях. На соединении букв в лигатуры была построена древнерусская вязь.

Если на одной кегельной площадке расположено целое слово (или несколько знаков без изменения их рисунка), его называют логотипом.

Приводность вёрстки (приблизительно alignment to baseline grid)

Приводностью вёрстки называют совпадение базовых линий строк на разных страницах. Это достигается при помощи одинакового интерлиньяжа во всех текстах.

Приводность строк была необходима в металлическом наборе, так как все полосы набора должны были быть одной высоты.

Требование приводности задаёт очень жёсткие рамки для интерлиньяжей и отбивок. В современной типографике это не всегда удобно. Поэтому считается допустимым совпадение только первых строк на каждой странице.

Прямоугольность полосы набора

Требование прямоугольности полосы—наследие эпохи материального набора. Чтобы полоса не разваливалась, она (вместе со всем пробельным материалом) должна была быть прямоугольной, а не неправильной формы. Кроме того, все полосы должны были быть одной высоты, так как пробельный материал для полей тоже был металлическим. Прямоугольная полоса сплошного текста (не стихотворного, не списка и т.п.) обязательно выключалась по формату. Визуальная прямоугольность наборной полосы достигается за счёт того, что страница начинается и заканчивается полной строкой (не первой и не последней строкой абзаца).



Типографика вплоть до последнего времени была борьбой с материалом, попыткой воплотить человеческие мысли с помощью ограниченных технических средств.

Техническая сложность, не позволявшая делать очень многое в большинстве изданий, в течение нескольких веков формировала определённую эстетику, структуру и систему правил. С наступлением очередной типографской революции технические ограничения, связанные с материальным набором, исчезли, а система правил сохранилась. Вероятнее всего, что она со временем изменится, но общий смысл правил — удобство для читателя — останется прежним.

Эта глава посвящена техническим принципам и ограничениям, ушедшим в прошлое, но оставившим нам терминологию и правила набора.

М. И. Щелкунов
ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ
СЕДЬМОЕ. О ПРИВОДКЕ

Наблюдай строго, чтобы при вёрстке полос, печати и фальцовке листов наблюдалась точная приводка, т. е. строки одной страницы в точности совпадали со строками другой страницы, как стоящей рядом, так и идущей вслед, и чтобы полосы при фальцовке стояли ровно одна против другой. Вся типографская печать основана на математической точности, и все работники типографии обязаны эту точность соблюдать, чтобы небрежность не испортила книги.



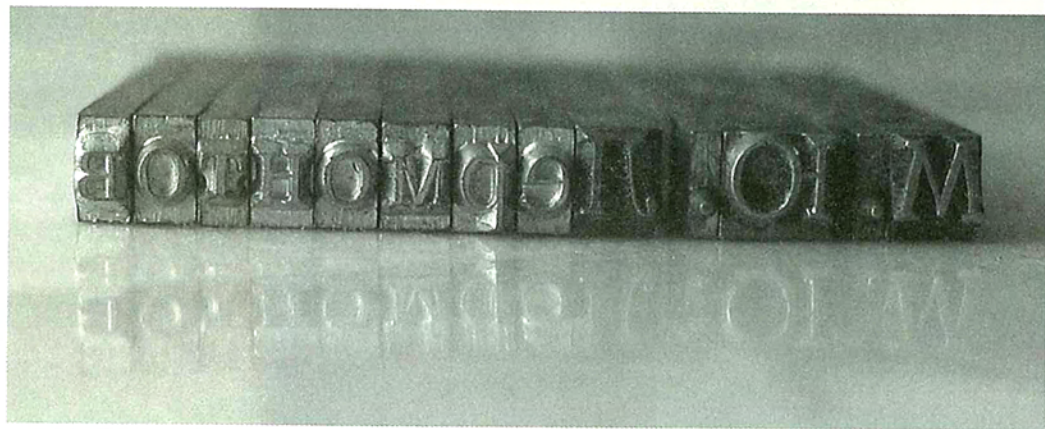


Наборная касса. В верхней части находятся прописные знаки, в нижней — строчные

Ручной набор

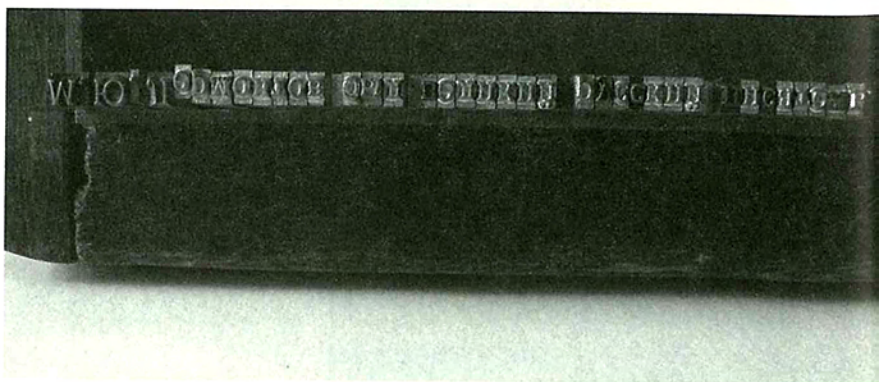
Краеугольным камнем в системе книгопечатания Гутенберга была *подвижная литера*, металлический брусок, на котором был изображён один знак шрифта (буква, лигатура, знак препинания и т.д.). Для удобства набора литера была в сечении прямоугольной, и знак располагался на её торце — *кегельной площадке*.

На кегельной площадке располагался знак с учётом выносных элементов (или возможности выносных элементов — сверху и снизу), а также полуапроши справа и слева от знака.



Слово, составленное из литер, и строка набора на верстатке
Литературная гарнитура, кегль 10 п (высота кегельной площадки 3,76 мм)

Придвинуть буквы друг к другу ближе, чем позволяла кегельная площадка, было возможно только в случае подрезки литер, но это применялось крайне редко. Чтобы *увеличить* расстояние между знаками, применяли *шпации*, а чтобы увеличить расстояние между строками — *набор на шпоны*. Поэтому *разрядка* и *увеличенный интерлиньяж* были возможны, а «минусовой трекинг» и «отрицательный интерлиньяж» — нет.*



* И то и другое в классической типографике не принято, хотя в реальности встречается на каждом шагу. Разговор о целесообразности уменьшения апрошей и заплечиков пойдёт в третьей части этой книги.

Сначала литеры собирали в строку на специальной полочке — верстатке, потом строки объединялись в наборную полосу. Наборная полоса, составленная из прямоугольных литер, естественно, тоже должна была быть прямоугольной, чтобы с ней удобнее было обращаться: перевязывать, переносить с места на место, обкладывать пробельным материалом для полей, накатывать краску и печатать.

Практически одновременно с книгопечатанием появилось понятие *выключки строк*: все стремились к тому, чтобы у колонки текста был ровным не только левый край, но и правый.

Иоганн Гутенберг добивался такого эффекта с помощью использования *лигатур* и вариантов одного знака, различающихся по ширине. Впоследствии этот способ не применяли: во-первых, вырезание дополнительных знаков значительно прибавляло труда пуансонисту, а во-вторых, в антикве изменения ширины знаков гораздо заметнее, чем в готическом гутенберговском шрифте, и затрудняют чтение.

Строки выравнивались по длине за счёт увеличения или уменьшения межсловных пробелов.

Требование *приводности строк* тоже восходит к металлическому набору, когда все полосы в издании должны были быть одинаковой высоты. По этой же причине хорошим тоном считается система кеглей и интерлиньяжей, кратных друг другу.

КАРЛ ЭРНСТ ПЁШЕЛЬ:

Я позволю себе коснуться здесь решения, к которому прибег Гутенберг для того, чтобы добиться единообразия пробелов между словами. При внимательном созерцании изданий Гутенберга нам очень скоро бросится в глаза плотный и в то же время всегда равномерный набор. Пробелы между словами по большей части равны ширине строчного i, а порою даже меньше. С первого взгляда профес-

сионалу может показаться загадочным вопрос, каким образом мастеру с его довольно жирным и широким шрифтом удалось добиться столь единообразной выключки. Однако при детальном рассмотрении мы обнаружим, что Гутенберг нашёл остроумный выход из положения: он вырезал буквы различной ширины. После тщательного изучения мы обнаружим у него, например, четыре

строчных а различной ширины, три различных с и так далее. Таким образом, при выключке строки он не прибегал, подобно нам, к использованию пробельных материалов различной ширины, а просто заменял в наборе некоторые широкие буквы более узкими, когда хотел сжать строку, и соблюдал благодаря этому равномерность выключки. Разумеется, мы не можем теперь поступать подоб-

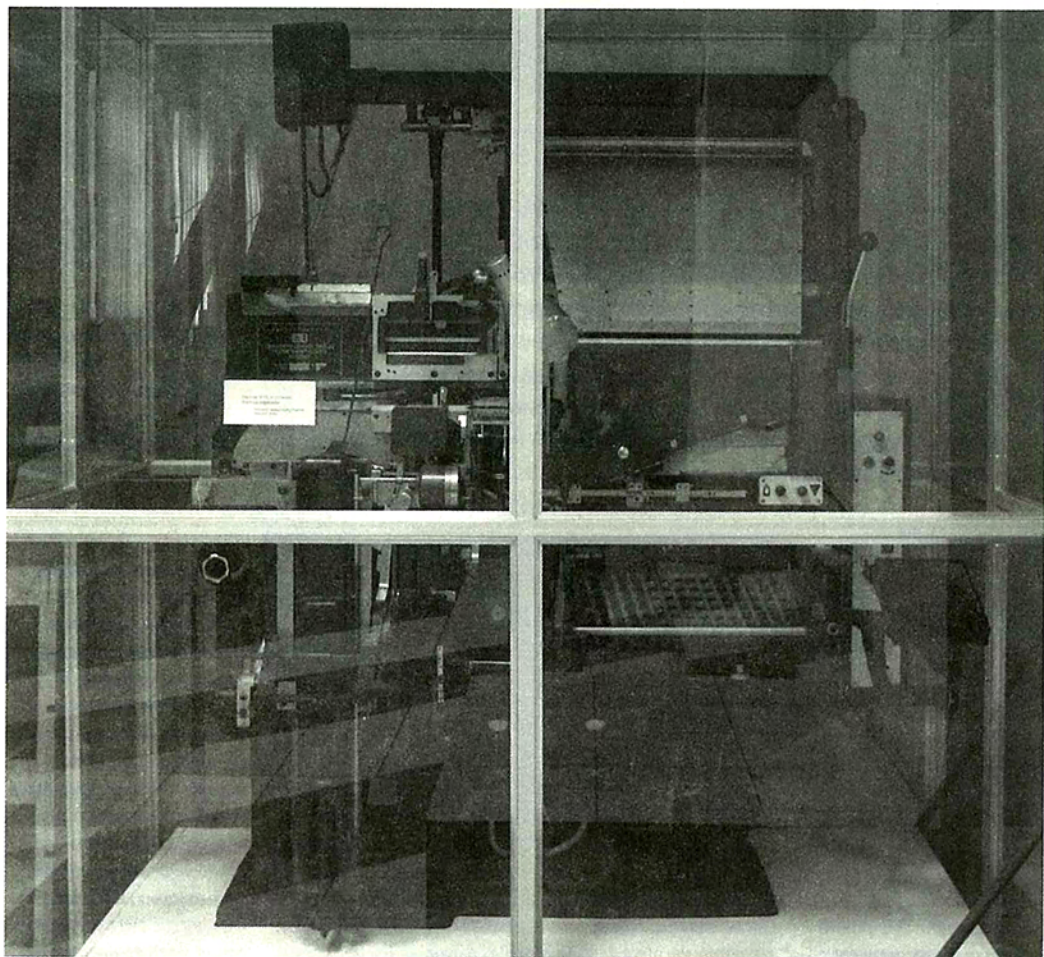
ным образом, поскольку при наших технических совершенных шрифтах такие различия в ширине букв тотчас же обратят на себя внимание. Я упомянул этот факт лишь по той причине, что он, во-первых, служит примером той добросовестности, которую Гутенберг вкладывал в свою работу, а во-вторых, показывает нам, какие высокие требования мастер предъявлял к своим изданиям.

МЕХАНИЧЕСКИЙ НАБОР

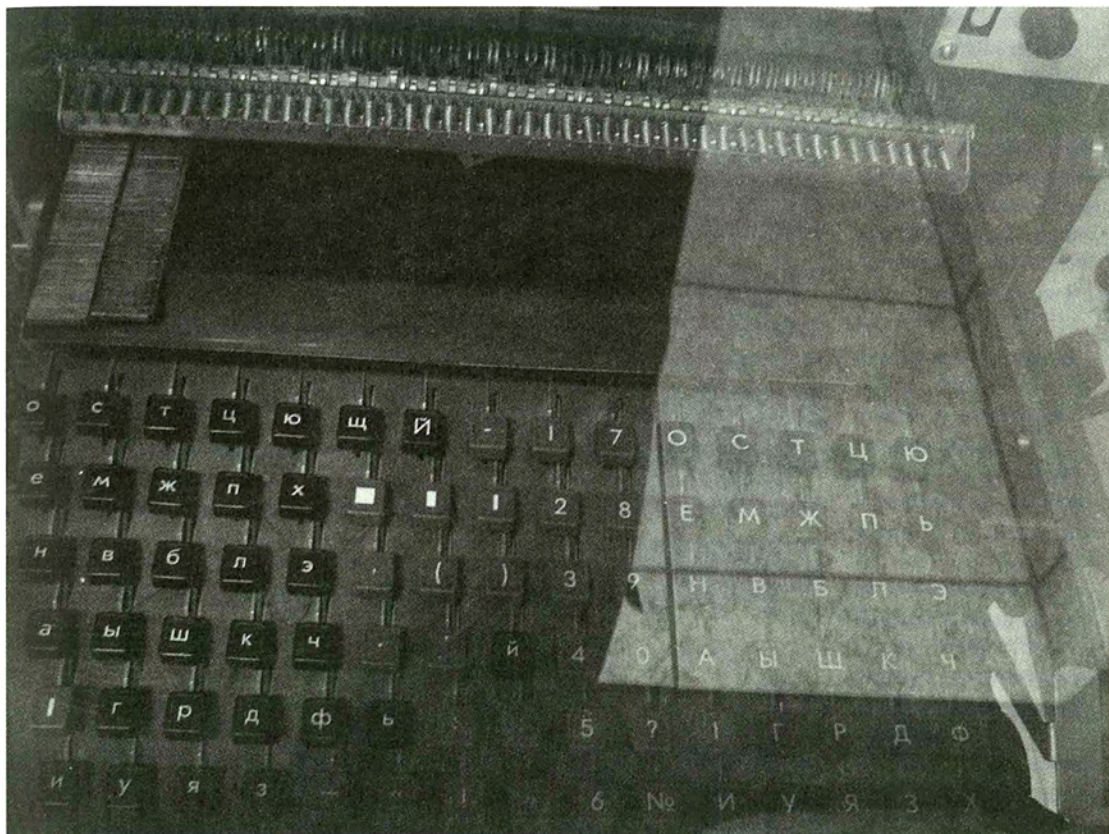
Первоначально пуансоны для изготовления литер вырезали вручную в натуральную величину. Текст тоже набирали вручную из отдельных литер, а потом вручную же разбирали, и литеры складывали обратно в наборные кассы. Это был долгий, скучный и трудоёмкий процесс.

В конце XIX века появились машины, позволявшие автоматизировать процесс набора и устранить «разбор» (линотип и монотип) и упростить изготовление пуансонов (гравировальная машина/пантограф).

В 1886 году Оттмар Мергенталер запатентовал линотип (и открыл фирму Mergenthaler Linotype) — машину, отливавшую сразу целую строку набора.

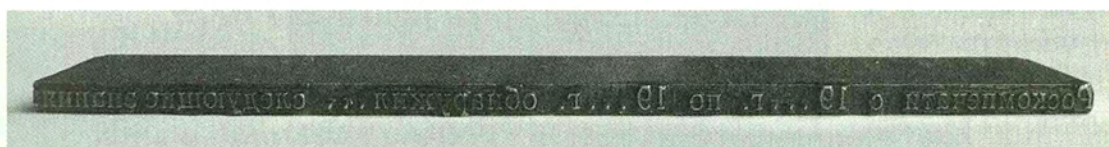


Линотип Н 14 производства Ленинградского завода полиграфических машин, стоит сейчас в витрине за стеклом на первом этаже Университета печати



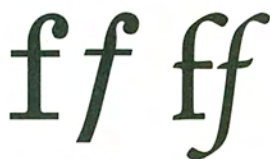
Линотип при последовательном нажатии клавиш собирал строку из матриц, с помощью изменения величины межсловных пробелов придавал ей нужную длину, а затем отливал целую строку текста (line of type).

Клавиатура линотипа: видно кнопки для набора круглой, полукруглой и тонкой шпаций



В линотипном наборе были невозможны боковые свисания. На линотипной матрице находились два (иногда три) варианта знака, например, прямой и курсивный. Поэтому дизайнеры были вынуждены делать одноимённые знаки из разных начертаний шрифта примерно одной ширины.

В 1887 году Толберт Лэнстон изобрёл монотип. Он отличался от линотипа тем, что отливал не целую строку, а отдельные литеры в нужной последовательности (это несколько упрощало



Слева: гарнитура Школьная, цифровая версия шрифта, предназначенного изначально для металлического набора

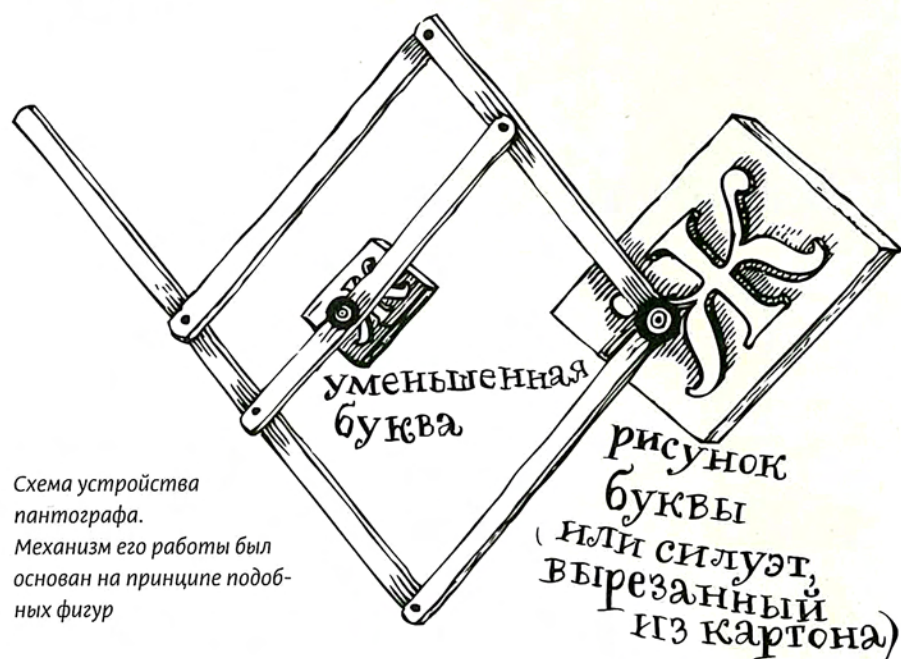
Справа: Adobe Jenson спроектирован специально для цифрового набора по мотивам шрифта Иенсона

исправление опечаток), и состоял из двух частей — устройства ввода, снабжённого клавиатурой, и машины для отливки литер. Информация между этими частями передавалась с помощью бумажной перфорированной ленты. Ширина знаков для монотипного набора должна была быть кратной монотипной единице (1/18 высоты кегля), и составляла для разных знаков от 5 до 18 монотипных единиц.

Использованный набор не разбирали, а переплавляли.

В раскладку клавиатуры для набора на русском языке не входила буква ё. Матрицы для этой буквы, как и для некоторых других знаков, нужно было вставлять в строку вручную. Мало у кого хватало энтузиазма это делать, поэтому ё почти совсем исчезла из русских книг.

Пантограф (гравировальную машину для механического уменьшения рисунка знаков) разработал в 80-х годах XIX века Линн Бойд Бентон.



Пантограф избавлял шрифтового дизайнера (или пуансониста) от необходимости вырезать пуансоны в натуральную величину для каждого кегля. Таким образом литеры разных кеглей, от самых мелких до самых крупных, делались с одного рисунка знаков.

О двухпунктовой шпации

В металлическом наборе существовал предмет, из-за которого до сих пор ведутся ожесточённые споры.

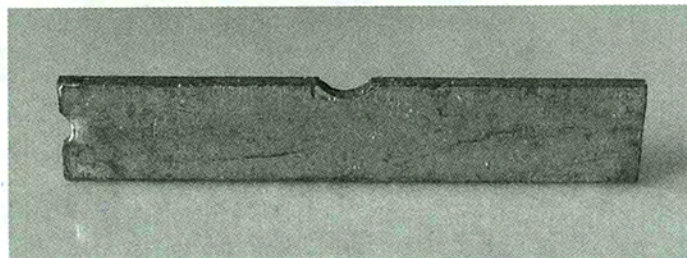
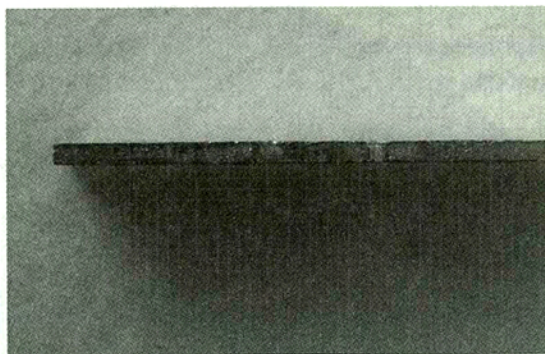
Это двухпунктовая (тонкая) шпация — кусочек пробельного материала толщиной в два пункта, используемый внутри строки. Тонкой шпацией пользовались в тех случаях, когда обычного пробела было много, а обойтись совсем без него нельзя.

С появлением компьютерного набора всё изменилось. Первоначально в издательских программах тонкой шпации не было: межсловный пробел — или ничего.

Поэтому шрифтовые дизайнеры (из российской фирмы ParaGraph, то есть авторы большей части качественных цифровых кириллических шрифтов) договорились, например, делать полуапроши у длинного тире размером с тонкую шпацию.

Общая закономерность примерно такая: если в программе вёрстки есть тонкая шпация, лучше пользоваться ею, а если нет, то разрядкой или пробелами меньшего кегля.

Тонкая шпация. Вид сверху, спереди и сбоку



П. Г. Гиленсон,
«СПРАВОЧНИК ТЕХНИЧЕСКОГО РЕДАКТОРА»

Отбивают:

а) точку с запятой, двоеточие, восклицательный или вопросительный знак при наборе кг. 10 и 12 от предшествующего слова на 2 п., при наборе кг. 8 и 6 на 1 п.;

б) тире между словами с обеих сторон на 2 п.;

в) тире в начале абзаца;

д) знаки сноски — цифры и звёздочки (со скобками и без них) в основном тексте на 2 п., в самой сноске на полукегельную от следующего за ними текста;

е) знаки номера (№) и параграфа (§) от следующей за ними цифры — на полукегельную;

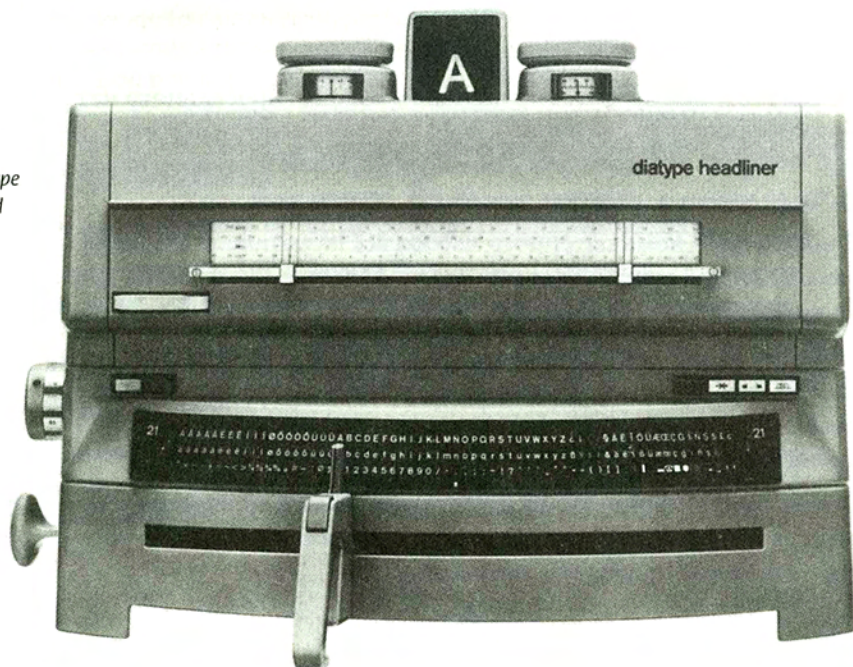
ж) знаки градусов и минут от следующих за этими знаками цифр на 2 п.;

з) сокращённые обозначения шкалы от знака градуса на 2 п.;

и) классы (по 3 цифры, считая справа налево) в числах, содержащих не менее 5 знаков и набранных арабскими цифрами, — на 2 п.

НЕМАТЕРИАЛЬНЫЙ НАБОР (ФОТОНАБОР И ЦИФРОВОЙ НАБОР)

Крупнокегельная фото-наборная машина (для набора заголовков) Diatype Headliner фирмы Berthold



Процесс вёрстки перестал быть материальным с появлением фото-набора и окончательно развоплотился в наборе компьютерном.

Стеклянная пластина с изображением знаков — одна из промежуточных стадий фотонабора. Эта пластина относится не к фото-, а к линотипному набору, однако по ней можно составить представление о процессе

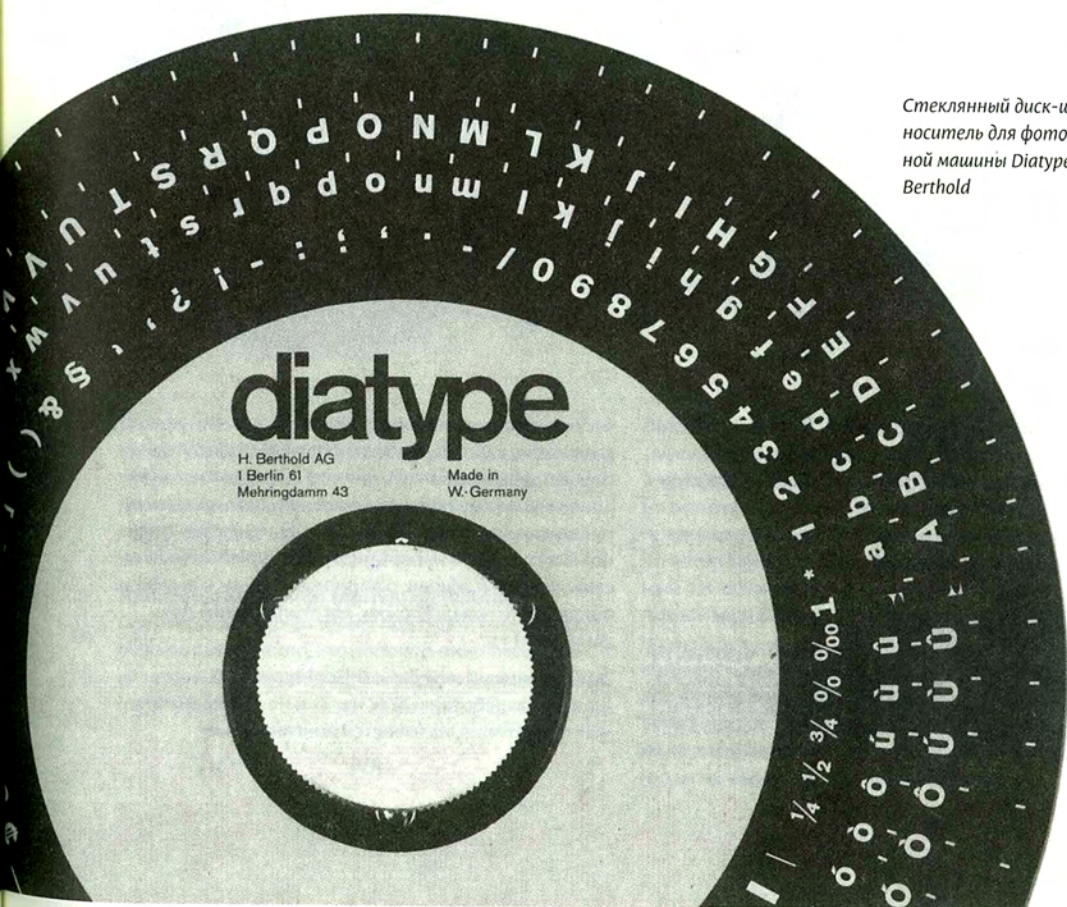


Фотонабор позволил добиться многого из того, что в металлическом наборе было невозможно, но иногда провоцировал специфические искажения. Это в какой-то мере создавало особую эстетику и стиль мышления дизайнеров.

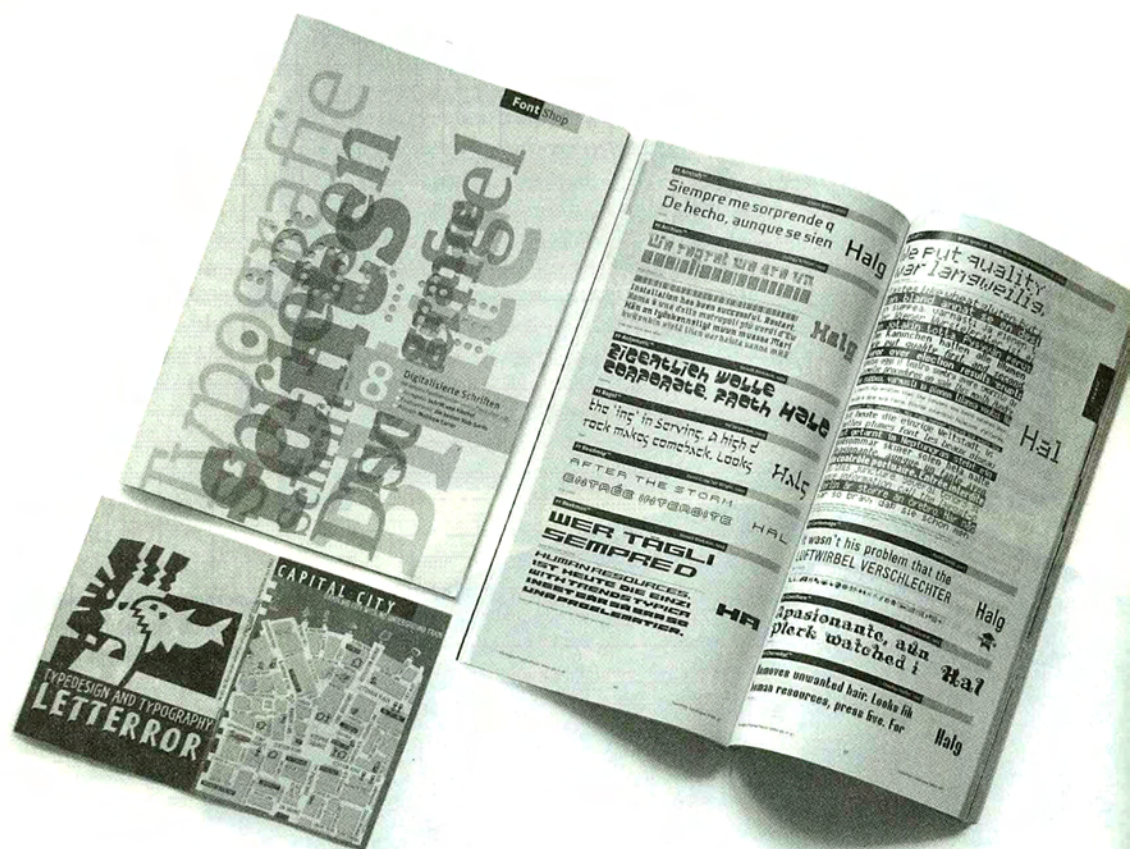
В цифровом наборе можно не только произвольно изменять расстояния между знаками (в том числе в сторону уменьшения), но и очень легко вносить изменения в набор и вёрстку.

Однако широкое распространение настольных издательских систем привело к появлению огромного количества непрофессионально оформленных изданий и к тому, что принято называть *плохим дизайном*.

Задача начинающего типографа — научиться различать профессионально и непрофессионально выполненную работу и не ориентироваться на дурные примеры.



Стеклянный диск-шрифто-носитель для фотонаборной машины Diatype фирмы Berthold



Шрифтовой файл (font)

Шрифтовой файл—это файл, содержащий комплект знаков одного рисунка и распознаваемый операционной системой как одно начертание шрифта. Называть шрифт, пусть даже и цифровой, словом «фонт» неправильно. Понятие шрифта значительно шире.

Дизайнер шрифта (type designer)

Точный перевод понятия type designer—человек, занимающийся проектированием наборного шрифта. Как правило, шрифтовой дизайнер занимается не только созданием рисунка шрифта, но и его техни-

ческим воплощением. Разработка полноценного цифрового шрифта требует долгой и кропотливой работы дизайнера.

Слово «шрифтовик» обозначает человека, рисующего шрифтовые композиции. Он совсем не обязательно может создать наборный шрифт. Шрифтовики писали лозунги и афиши, оформляли стенды и вывески, рисовали титулы, обложки, логотипы, титры для фильмов и т.п.

Оригинальный шрифт (original typeface)

Шрифт, разработанный «с нуля» и не имеющий прямых прототипов, называется оригинальным.



Шрифт-реконструкция (revival)

Шрифт, созданный на основе когда-либо уже существовавшего шрифта. Обычно это не буквальное воспроизведение, а гарнитура «по мотивам», отражающая не только признаки исторического шрифта, но и характер её создателя.

Производный шрифт (derivative typeface)

Производный шрифт имеет под собой какую-либо основу. Как правило, это дополнение знаков или начертаний существующего цифрового шрифта (extension).

Локализованный шрифт (localized typeface)

Разновидность производного шрифта. Иногда в шрифтовой файл добавляют символы, чтобы можно было набирать им на языке, первоначально не предусмотренном автором. Часто этим занимается не автор шрифта, а другой дизайнер, лучше знакомый с особенностями нужной графической системы. Локализация шрифта для использования в России называется русификацией (добавление русских знаков) или «кириллизацией» (добавление всех знаков кириллической кодировки), а полученный файл русифицированным или кириллической (но лучше не кириллизованной, не кириллизированной и уж никак не кириллистической) версией.



Фрагмент окна редактирования знака в шрифтовом редакторе FontLab

Выбор шрифта для какого-либо издания в редакторе вёрстки задаётся, как правило, при помощи меню Font. Но для того, чтобы это сделать, нужный шрифтовой файл должен быть установлен в системе — для начала он должен существовать.

Качественный шрифтовой файл — результат долгого и кропотливого труда шрифтового дизайнера.

Появление цифровых шрифтов, облегчив дизайнерам техническую работу, вызвало те же проблемы, что и компьютерный набор. Существует очень много непрофессионально сделанных шрифтов, которые и близко нельзя подпускать к хорошему изданию.

Если в шрифте:

- одни знаки заменены другими (см. стр. 108),
- нарушена логика знаков (например, И выглядит как зеркально отражённая N, а Л — как перевёрнутая вверх ногами V),
- текст «прыгает» по высоте (нет свисаний в круглых и треугольных знаках),
- некоторые буквы ощутимо чернее других (нет оптической компенсации в местах соединения штрихов),
- промежутки между буквами кажутся очень разного размера, а общая структура набора — неравномерной,

или в нём встречаются все эти признаки сразу, то этот шрифт никак нельзя назвать качественным, и пользоваться им опасно для здоровья читателя!

страшнее некуда глядите, бойтесь!

Эксперимент на тему: как не надо делать шрифты

И в типографике, и в шрифтовом дизайне главное — не технические средства (компьютеры, программы и т.д.), а заинтересованность и квалификация автора.

Очень низкий уровень шрифтовой культуры — одна из основных проблем современного российского графического и шрифтового дизайна. Большинство дизайнеров не может отличить плохой

шрифт от хорошего, поэтому повсеместно распространены неудачные кириллические версии и непрофессионально сделанные шрифты.

Основная масса профессиональных шрифтов в России — русификации известных латинских, сделанные в середине 1990-х. Качественных оригинальных гарнитур очень мало и появляются они крайне редко.

Главная причина этого — всеобщее шрифтовое пиратство, в результате которого шрифтовой дизайнер не получает вознаграждения за свою работу и вынужден заниматься чем-то ещё.

К сожалению, в России шрифтовое пиратство — обычная ситуация. Шрифтовые файлы записывают тысячами на диски, сотнями копируют в папку Fonts, обмениваются ими со знакомыми. Большая часть существующих кириллических шрифтов (т.е. шрифтов «с русскими буквами») находится «в свободном (пиратском) доступе». Те, кто пользуется такими шрифтами, не платят ничего автору и, в лучшем случае, указывают в своей работе его фамилию и название гарнитуры.

Крупные издательства и серьёзные дизайнерские фирмы, как правило, покупают лицензию на использование шрифта.

Легальная версия шрифта в издании считается чем-то вроде признака хорошего тона, и есть надежда, что когда-нибудь это станет моральной нормой.

Некоторые фирмы заказывают для себя эксклюзивные шрифты. И шрифтовой файл, и право на его использование есть исключительно у заказчика (и у автора) до окончания срока, указанного в договоре. Заказ эксклюзивного шрифта обходится фирме значительно дороже, чем покупка серийного. Но это — элемент престижа.

М. И. Щелкунов

Правило десятое.

О сбитых шрифтах

Прежде, чем утверждать шрифт, которым будет печататься книга, всячески убедись в том, что он не сбитый и не мешанный; сбитость шрифта происходит от его изношенности, или от неумелого выколачивания бумажных матриц, или от неровной работы печатных машин и кривизны валиков, носящих краску, или от изношенности медных матриц, в которые отливались литеры. Помни, что все твои лучшие планы будут испорчены сбитыми шрифтами, сколько бы корректора ни выбрасывали испорченные буквы.

ФОРМАТЫ ЦИФРОВЫХ ШРИФТОВ

Сейчас распространены цифровые шрифты трёх основных форматов: PostScript Type 1, TrueType и OpenType.



PostScript Type 1 — самый первый из трёх этих форматов. Он был разработан компанией Apple в середине 1980-х годов для вывода шрифтов на PostScript-принтеры и в течение долгого времени оставался лучшим форматом для выводных устройств. Контуры знаков в нём описаны кривыми Безье, а растривание в мелких кеглях осуществляется с помощью *хинтов* — специальных подсказок для выводного устройства.

Вплоть до появления Mac OS X и Windows 2000 PostScript Type 1 не поддерживался непосредственно этими операционными системами: для вывода на экран шрифтов Type 1 нужно было установить специальную программу — Adobe Type Manager.

Шрифт формата PostScript Type 1 хранится в двух файлах (в одном собственно контуры знаков, в другом информация об апрошах и кернинге), причём для разных операционных систем эти файлы разные.

В PostScript-шрифтах используется однобайтная (8-битная) кодировка, то есть один шрифтовой файл может содержать не больше 255 символов (как правило, 224). Из-за этого в одном файле не может быть одновременно, например, кириллицы и акцентированной латиницы, или строчных знаков и капители.

Если нужно набирать текст по-русски и по-французски, с выделениями капителью в обоих языках, в Mac OS X и Windows, понадобится четыре комплекта по два файла для двух платформ, то есть 16 файлов, для одного начертания шрифта.

Последние шрифты формата PostScript Type 1 были выпущены компанией Adobe в 1999 году.



TrueType был разработан в 1991 году совместными усилиями Apple и Microsoft, так как нужен был шрифтовой формат, воспринимаемый непосредственно операционными системами, а технологию растривания PostScript Type 1 Adobe хранила в секрете.

Поэтому TrueType изначально поддерживался Mac OS и Windows и встраивался в них, но зато мог не выводиться на ранних PostScript-принтерах.

Контуры знаков в TrueType описываются с помощью квадратичных сплайнов, а растривание в мелких размерах осуществляется с помощью *TrueType-инструкций*. Они проще для понимания системы, чем хинты в Type 1, но разрабатываются шрифтовым дизайнером вручную для каждого кегля. В том числе и из-за этого качественных TrueType-шрифтов гораздо меньше, чем Type 1.

Более поздние версии TrueType (для Windows) могли содержать до 652 символов, что значительно упрощало поддержку нескольких европейских языков сразу.



OpenType был задуман и анонсирован Adobe совместно с Microsoft в 1996 году, а первые шрифты этого формата появились на сайте Adobe с 2000 года.

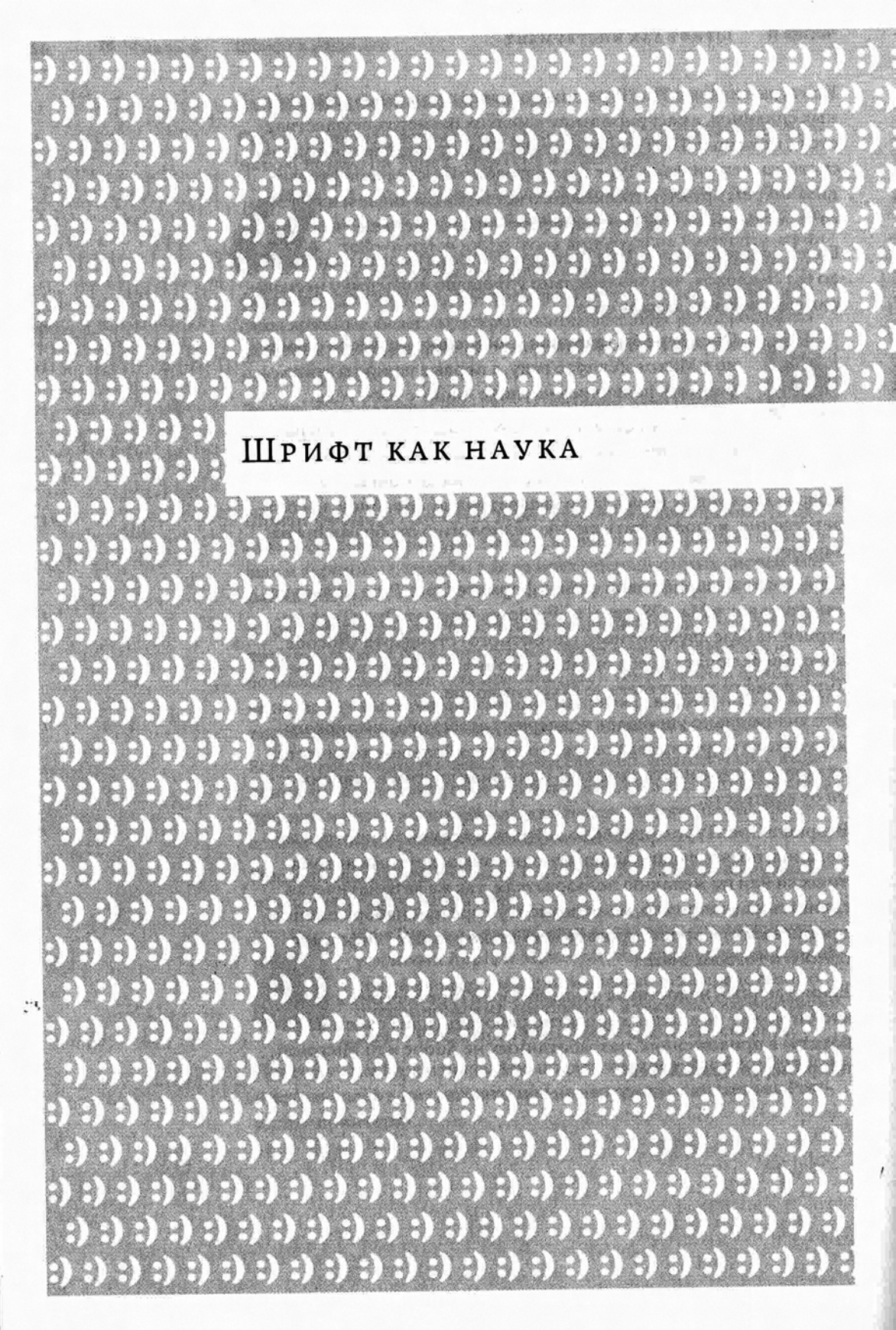
OpenType встраивается непосредственно в операционную систему, так как использует технологию, близкую к TrueType. Однако он может содержать знаки, описанные с помощью как кривых Безье, так и квадратичных сплайнов, и, соответственно, использовать любую технологию отображения на экране.

Один и тот же шрифтовой файл в формате OpenType можно установить как в Mac OS, так и в Windows. Формат OpenType построен на базе двухбайтного (16-битного) стандарта Unicode, который включает в себя около 64 000 знаков. Всего же в OpenType-шрифте может быть до 65 535 символов.

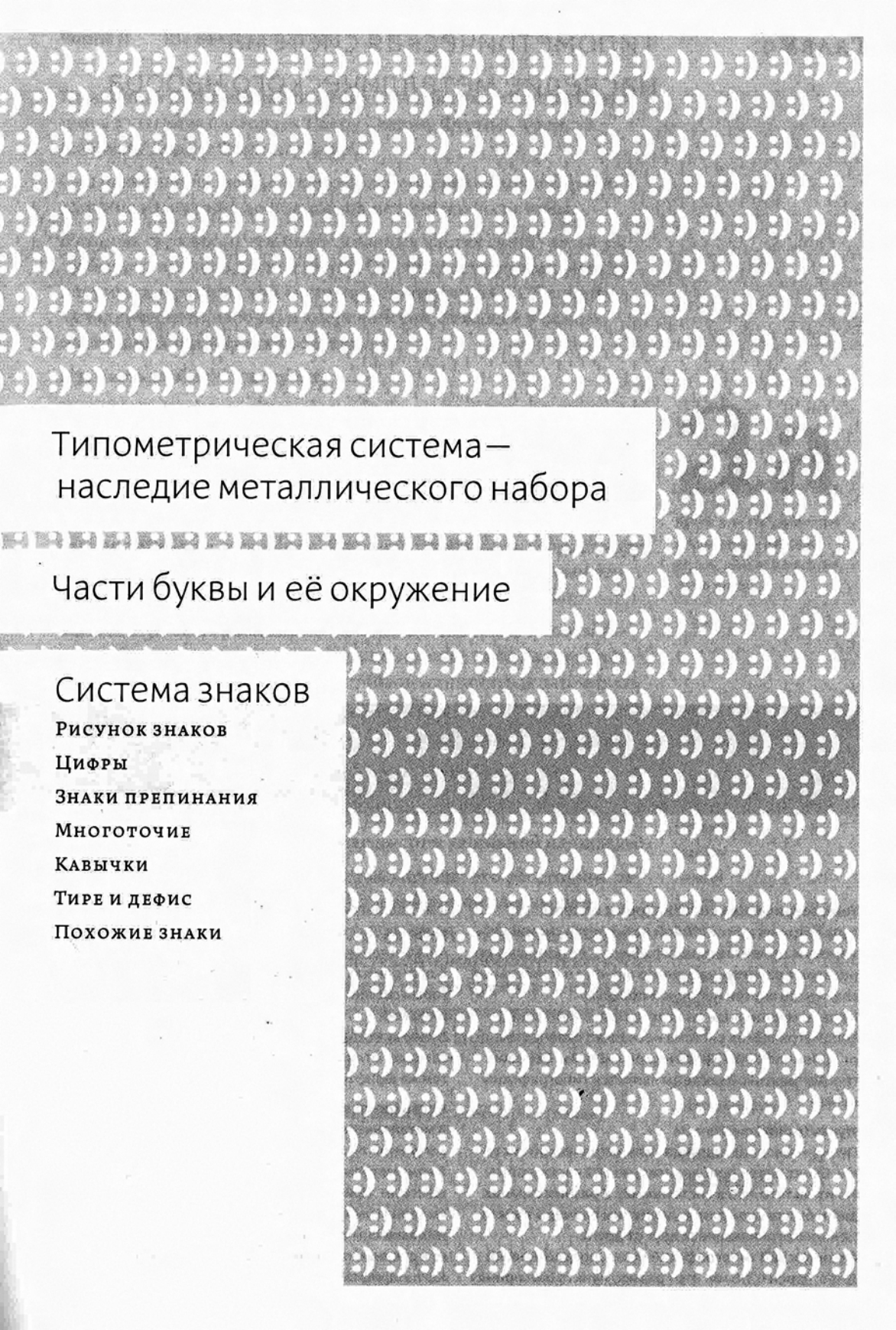
Это значительно упрощает поддержку арабского, китайского, корейского и других языков, где требуется большое количество знаков и возможность заменять один знак другим в зависимости от контекста.

В шрифт OpenType могут быть встроены элементы программирования, позволяющие заменять одни знаки другими автоматически или по желанию пользователя, так же автоматически сдвигать их (например, менять высоту тире при наборе одними прописными) и проектировать несколько разных глифов для одного и того же знака.

Единственный недостаток формата OpenType состоит в том, что он может не вполне корректно работать (или совсем не работать) в приложениях, разработанных не Adobe или Microsoft, например, в QuarkXPress.



ШРИФТ КАК НАУКА



Типометрическая система— наследие металлического набора

Части буквы и её окружение

Система знаков

Рисунок знаков

Цифры

Знаки препинания

Многоточие

Кавычки

Тире и дефис

Похожие знаки



Фрагмент стальной типометрической
линейки в натуральную величину

Типометрическая система (point system)

Типометрической системой называется система измерений, принятая в типографике. С её помощью определяют размеры наборного шрифта и пробельных элементов внутри наборной полосы.

В современном виде она сложилась в XVIII веке. Типометрическая система несколько отличается от привычной нам метрической системы. Основой типометрической системы является типографский пункт.

Пункт (point)

Пункт — основная единица типометрической системы. Пункт равен приблизительно 1/72 части дюйма. Но из-за того, что в системах мер в разных странах дюйм был разной длины, известны размеры пункта, немного отличающиеся друг от друга.

Французский типографский пункт, предложенный Дидо, равен 0,376 мм. Этот размер пункта был принят

в металлическом наборе в континентальной Европе, включая Россию.

Англо-американский пункт равен примерно 0,353 мм. В программах вёрстки используется пункт Adobe, который составляет ровно 1/72 дюйма (приблизительно 0,352 мм).

Поэтому неудивительно, что текст в современной книге может отличаться по размеру от текста, набранного тем же шрифтом и тем же кеглем лет тридцать назад.

Кегль (point size)

В металлическом наборе кеглем называли высоту кегельной площадки литеры.

В компьютерном наборе материальной литеры не существует. Приблизительно высота кегельной площадки равна сумме высоты строчных букв, верхних и нижних выносных элементов. Высота строчных составляет в среднем половину высоты кегельной площадки. Кегль шрифта измеряется в пунктах.

Привычная нам типометрическая система сложилась во Франции в XVIII веке благодаря Пьеру Симону Фурнье, Франсуа Амбруазу Дидо и Фирмену Дидо.

Она основана на дюйме — самой распространённой в Европе единице измерения до появления метрической системы.

В разных странах (и тем более в разных частях света) размеры дюйма отличались друг от друга. Поэтому есть разница между, например, французской системой (принятой в СССР в эпоху металлического набора) и американской, лежащей в основе настольных издательских систем.

1/72 часть дюйма — это пункт.

Некоторые размеры в пунктах получили исторически сложившиеся названия. Самые распространённые названия кеглей — петит, корпус и цицерио. В качестве единиц измерения (например, ширины колонок) использовались цицерио (12 п)* и квадрат (48 п).

Для измерения чего бы то ни было в пунктах существует специальная линейка — строкомер. Впрочем, определить кегль шрифта с помощью строкомера довольно проблематично, потому что кегль шрифта — это высота кегельной площадки, а не знака.

Высота строчных равна приблизительно половине высоты кегельной площадки (обычно от 0,4 её высоты, как в Академической, до 0,6, как в ITC Garamond). Можно попытаться рассчитать кегль шрифта, умножив высоту строчных знаков на 2, но вряд ли результат будет точным.

Более верный способ — высоту прописного знака в миллиметрах умножить на четыре и получить кегль в пунктах (четверть миллиметра примерно во столько же раз меньше пункта, во сколько высота прописных знаков меньше высоты кегельной площадки).

Измерить интерлиньяж значительно проще: это расстояние от базовой линии одной строки до базовой линии следующей.

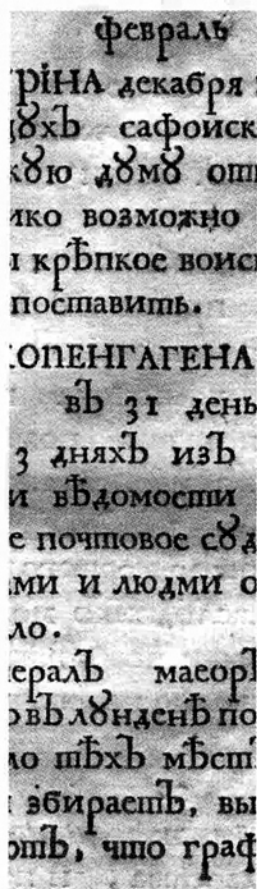
При пользовании строкомером важно знать, что система измерений строкомера совпадает с системой измеряемого текста, т.е. что строкомер изготовлен примерно в то же время, в которое напечатан текст, и соответствует тому же размеру пункта. Иначе результат измерений может достаточно сильно не совпасть с действительным кеглем текста.

* в англо-американской системе pica (пайка).

аа

Буквы а из ITC Garamond и гарнитуры Академической, одного и того же 84-го кегля

Название кегля	Размер, п. Дидо
Бриллиант	3
Диамант	4
Перл	5
Нонпарель	6
Миньон	7
Петит	8
Боргес	9
Корпус	10
Цицерио	12
Миттель	14
Терция	16
Текст	20
Двойное цицерио	24
Двойной миттель	28
Двойная терция	32
Малый канон	36
Канон	42
Большой канон	48



Фрагмент набора газет
ты «Ведомости» 1710 года.
Видны потрясающе выра-
зительные переклѣсты
выносных элементов

Каждая буква или любой другой знак в шрифте состоят из комбинации печатающих и пробельных элементов.

Пространство между штрихами буквы называется внутрибуквенным просветом (counter). Когда пуансоны вырезали из стали, то контрформы в них обычно выбивали контрпуансоном (counterpunch); из-за этого однотипные просветы оказывались одинаковой формы и размера. Это во многом определяло (и определяет) характер шрифта.

Слева и справа от знака находятся *полуапроши*. Сочетание полуапрошей соседних букв создаёт *межбуквенный пробел* (апрош) — важнейшую составляющую ритмической организации текста.

Сверху и снизу знака на кегельной площадке располагались *заплетчики* — место, необходимое для размещения выносных элементов. * Размер заплетчиков задавал базовый интерлиньяж шрифта.

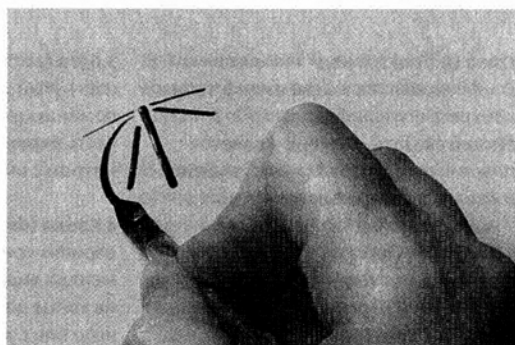
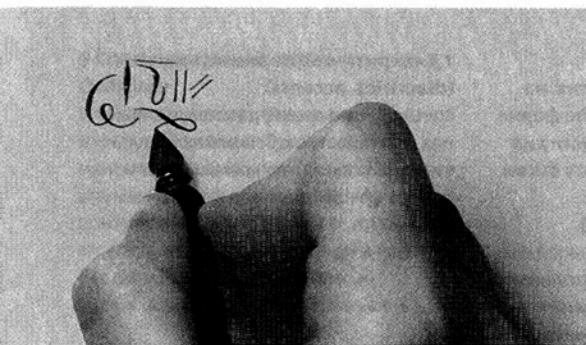
Знак, расположенный на кегельной площадке (глиф), как правило, имеет свою структуру и принципы построения. Эти принципы и позволяют относить разные глифы к одной и той же гарнитуре.

В их число входят характер чередования основных и соединительных штрихов, а также наличие и форма вспомогательных элементов знака.

В контрастных шрифтах основные и соединительные («толстые» и «тонкие») штрихи чередуются в определённом порядке. Неоправданное нарушение этого порядка вызывает у подготовленного зрителя раздражение, а у неподготовленного ощущение «что-то здесь не так».

Когда человек пишет буквы, ему удобнее вести руку примерно в одном направлении: слева направо сверху вниз. **

* Как ни странно, это утверждение верно не всегда. Встречаются примеры ювелирной работы пуансонистов, не укладывающиеся в рамки определения кегельной площадки.



Если человек пишет ширококонечным пером (как это делали примерно до конца XVII века), то в связи с наклоном пера при движении руки слева направо сверху вниз (вести руку в противоположном направлении ужасно неудобно) штрих получается самым толстым, а остальные — более тонкими. Так образуется контраст, характерный для динамического шрифта.

Если человек пишет гибким остроконечным пером, то, как правило, сильнее всего он нажимает на перо (проводя более толстую линию) при движении *на себя*, то есть сверху вниз. Линии, проведённые без нажима, получаются тонкими. Это порождает контраст, характерный для статического шрифта.

Штрихи в глипальных (не написанных, а изначально нарисованных) шрифтах чередуются примерно по тем же принципам.

Однако в полной мере чередование основных и соединительных штрихов, соотнесённое с логикой письма пером, воплощается в шрифтах далеко не всех графических основ.

Например, в кириллице встречаются буквы, которые невозможно написать ширококонечным пером, не поворачивая его и не дорисовывая значимых элементов. *** Они скорее подчиняются законам пластики и ритма чёрного и белого.

Характер шрифта определяет не только чередование штрихов разной толщины, но и разнообразные мелкие детали и подробности, иногда даже неразличимые на первый взгляд. В одних шрифтах их больше, в других — меньше; есть совершенно незаменимые «части тела» буквы (выносные элементы, пламевидный элемент и пр.), а есть подробности, зависящие от характера шрифта.

Слева: письмо гибким остроконечным пером. Самые толстые штрихи получаются при максимальном нажиме, как правило, вертикальные

Справа: письмо ширококонечным пером. Самые толстые штрихи — проведённые под определённым углом

*** Это происходит, если человек пишет правой рукой. Левше так вести руку гораздо менее удобно.

*** На самом деле никакой текстовый шрифт не соответствует буквально рукописному. Просто в шрифтах латинской графической основы поправки к написанной форме значительно меньше и они менее существенны, чем, например, в кириллических шрифтах.

Глиф (glyph)

Глиф—один знак в одном начертании конкретного шрифта.

Можно сказать, что глиф является пластическим выражением графемы в каждом начертании шрифта

1 Полуовал (bowl)

форма части знака, образованная вертикальным и изогнутыми штрихами, близкая к полуокружности

3 Дуга (arc)

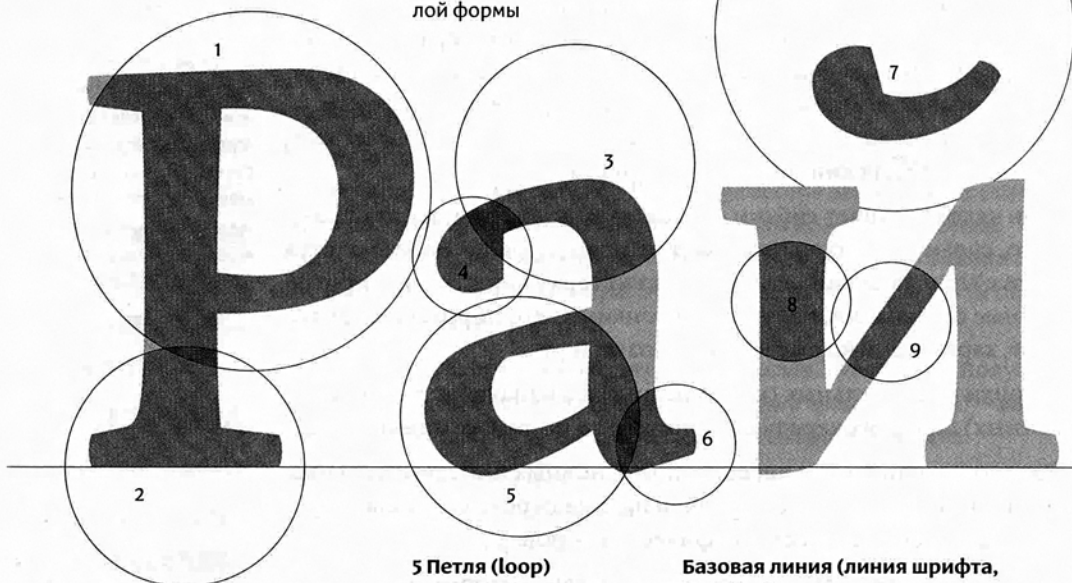
изогнутый штрих, напоминающий по форме часть окружности диаметром с высоту буквы

4 Капля (drop)

вариант концевой элемента в виде утолщения на конце дополнительного или соединительного штриха, обычно округлой формы

7 Диакритические знаки, акценты (diacritics, accents)

специальные знаки, расположенные над или под строкой и влияющие на чтение буквы. В русском языке используются cyrillic breve над й и dieresis над ё

**2 Засечка (serif)**

короткий штрих или расширение на конце основного или дополнительного, обычно перпендикулярный к нему

Штрихи буквы (stroke)

Штрих в букве—след одного движения руки, вооружённой пишущим инструментом

5 Петля (loop)

округлая форма, образованная замкнутым штрихом

6 Концевой элемент (terminal)

в шрифте с засечками форма окончания основного или дополнительного штриха без засечки. В шрифте без засечек концевые элементы соответствуют по положению концевым элементам шрифта с засечками

Базовая линия (линия шрифта, baseline)

воображаемая линия, на которой «стоят» знаки. Она проходит по нижнему краю прямых знаков без учёта свисаний и выносных элементов

8 Основной штрих (stem)

в контрастном шрифте прямой или изогнутый элемент буквы максимальной для рисунка шрифта толщины. Основные штрихи в неконтрастном шрифте соответствуют по положению основным штрихам в контрастном. Вертикальный основной штрих раньше называли штаблом

9 Соединительный штрих (hairline)

в контрастном шрифте прямой или изогнутый элемент буквы заметно меньшей толщины, чем основной штрих. Соединительные штрихи в не-контрастном шрифте соответствующим соединительным штрихам в контрастном. Тонкий вертикальный штрих называют *дополнительным*

10 Перекладина (crossbar)

тонкий горизонтальный штрих, соединяющий два основных штриха

Рост строчных (x-height)

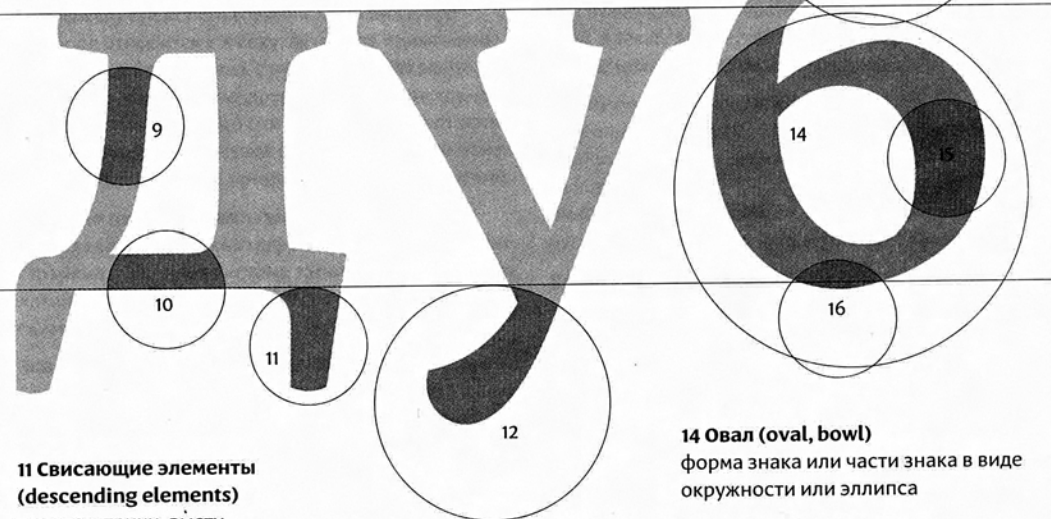
высота строчного знака без выносных или свисающих элементов (латинский x, кириллические н, п и другие)

13 Пламевидный элемент

вариант формы штриха, плавно изогнутый в обе стороны

15 Наплыв (stress)

самое широкое место изогнутого штриха в контрастных шрифтах. Обычно несколько больше толщины штамба, чтобы оптически уравновесить их между собой



11 Свисающие элементы (descending elements)

тонкие штрихи, выступающие за строку вниз, обычно короче нижних выносных элементов. Свисающие элементы характерны для букв д, ц, щ

12 Выносные элементы

элементы в строчных буквах, сильно выступающие над высотой роста строчных знаков или свисающие ниже базовой линии. Над строкой выступают верхние выносные элементы (ascenders), а под строкой — нижние выносные элементы (descenders). Величина выносных элементов зависит от рисунка шрифта

14 Овал (oval, bowl)

форма знака или части знака в виде окружности или эллипса

16 Свисания (overhang)

незначительные выступы за строку круглых и треугольных знаков, а также вертикальных засечек. Свисания нужны для оптического выравнивания высоты букв в строке

В латинице есть ещё такие обозначения, как узел (knot), глаз (eye), ухо (ear), рука (arm), хвост (tail) и шип (spur).

Строчные буквы (lowercase)

Буквы, принятые для набора сплошного текста. В просторечии строчные буквы называют «маленькими».

Строчные буквы окончательно сформировались во времена Карла Великого (каролингский минускул, упорядоченный и доработанный монахом Алкуином). Первоначально их использовали отдельно от прописных.

Прописные (заглавные) буквы (uppercase)

Прописные буквы в просторечии называют «большими». Они выше строчных и отличаются от них по рисунку. Прописные буквы современного вида (естественно, латиница) сформировались в Древнем Риме. Самый известный их образец находится на постаменте колонны Траяна.

Совмещать прописные и строчные буквы в наборной антикве догадались в Италии в эпоху Возрождения.

Капитель (small caps)

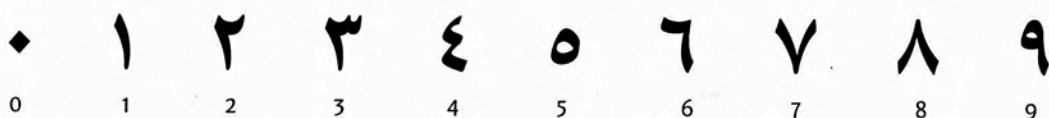
Капителью называют буквы чуть выше строчных, но

с рисунком прописных. Капитель применяется для выделений в тексте, а также для того, чтобы в начале главы смягчить переход от инициала к строчным буквам. В качестве капители нельзя использовать прописные меньшего кегля, так как они заметно отличаются по насыщенности, контрасту и ширине.

Курсив (italic)

Курсивом называют особый (как правило, наклонный вправо) рисунок шрифта, более близкий к рукописному. Курсив — одно из главных средств выделения в тексте.

Впервые наборный курсив вырезал Франческо Гриффо для типографии Альда Мануция в 1501 году. Тогда его использовали как самостоятельный шрифт, и только потом стали совмещать с прямым начертанием. Курсив обычно немного светлее и уже прямого. Его не следует путать с наклонным начертанием шрифта, в котором не меняется рисунок знаков.



Арабские цифры (arabic numerals)

Цифры, к которым мы привыкли, называют арабскими. Они были заимствованы европейцами у индийцев через посредство арабов.

Первый случай использования арабских цифр в Европе относится к X веку. Активное применение арабских цифр началось с рубежа XV–XVI веков. Из-за того что арабы по-другому держат инструмент, логика рисунка цифр до сих пор отличается от логики рисунка букв, хотя рисунок цифр значительно изменился по сравнению с принятым в арабском письме.

Римские цифры (roman numerals)

До появления арабских цифр в Европе была распространена буквенная система записи чисел на основе латинских знаков. Сейчас эту систему называют римскими цифрами.

Знаки препинания (punctuation marks)

Специальные знаки, служащие для передачи на письме интонаций речи. Рисунок знаков препинания в шрифте всегда соответствует рисунку букв.

Дефис (hyphen)

Дефис обозначается короткой горизонтальной чёрточкой (в старостильной антикве — чёрточкой, оптически слегка повернутой против часовой стрелки). Он служит для связи частей слов, для разделения слов, а также в качестве знака переноса. Дефис ничем не отбивается от слов.

Длинное тире (em-dash)

Длинное тире и есть то тире, к которому мы привыкли. Это знак препинания в виде длинной горизонтальной чёрточки.

Вместо него часто набирают дефис с пробелами вокруг или два дефиса подряд. И то, и другое неправильно.

Короткое тире (en-dash)

Короткое тире можно поставить между цифрами, например: 30–40 тонн. Оно не отбивается от предыдущего и последующего знака. В кириллическом металлическом наборе короткого тире не было, поэтому в правилах набора того времени упоминаний о нём не встречается.

На клавиатурах пишущих машинок и в шрифтовых файлах в первое время после появления компьютеров не хватало места для размещения всего необходимого комплекта знаков. По этой причине знаки в наборе заменялись другими, отчасти на них похожими.

В наши дни, когда число глифов в шрифтовом файле может измеряться десятками тысяч, стоит отказаться от некорректных замен и использовать правильные символы в нужных местах.

ПАУЛЬ РЕННЕР:

Прописные буквы антиквы чрезвычайно разборчивы, и поэтому в англо-саксонских странах ими пользуются при надписывании адресов на конвертах и открытках; однако обычный текст, набранный прописными буквами, читается труднее, чем текст, набранный строчными, в особенности немецкий текст, в котором, как правило, слова гораздо длиннее, чем в английском. По этой причине набор целых страниц прописными буквами является безответственной забавой. На языке специалистов это называется «салат из прописных».

РИСУНОК ЗНАКОВ

Как правило, в шрифтовом файле есть знаки двух основных типов: строчные и прописные.

Почему-то очень многие путают эти названия между собой. Строчные — это «маленькие буквы», те, что образуют строку. Прописные — «большие», или заглавные буквы.

Заголовки, вывески, логотипы, короткие тексты очень часто набираются ОДНИМИ ПРОПИСНЫМИ, причём в большинстве случаев — без необходимости. Прописной набор удобен для создания цельного блока текста: в нём практически нет выносных элементов, и строки можно располагать очень близко друг к другу. В то же время прописной набор делает формы слов слишком похожими друг на друга, а это затрудняет чтение. Поэтому при выборе между строчными и прописными нужно задуматься о назначении, форме и предполагаемом расположении текста.

Апроши прописных знаков рассчитаны на соседство со строчными, а внутрибуквенные просветы ощутимо больше, и в наборе одними прописными буквы оказываются поставлены слишком тесно. Поэтому прописной набор требует разрядки.

В шрифтовом файле может быть ещё один рисунок знаков — капитель. Это одно из самых деликатных средств выделения в тексте.

Если в сплошном тексте часто встречаются аббревиатуры и другие слова, требующие прописного набора, можно заменить прописные знаки капителью. Тогда интерлиньяж будет оставаться оптически равномерным.

Иногда вместо капители используют прописные меньшего кегля. Это неправильно: во-первых, капитель отличается от прописных знаков по пропорциям. Во-вторых, капитель должна быть той же насыщенности, что и строчные и прописные знаки, а при масштабировании прописных толщина штрихов уменьшается вместе с уменьшением размера знаков.

В кириллице всего семь букв, которые заметно не совпадают по рисунку в строчных и прописных. Из-за этого набор капителью в тексте на русском языке (или другом языке кириллической графической основы) не так заметен.

Чтобы подчеркнуть разницу, капитель делают немного выше строчных, а полуапроши капительных знаков увеличивают.

Одним из самых распространённых способов выделения в тексте является *курсив*, смена рисунка знаков на более близкий к рукописному. Обычно курсивные буквы имеют некоторый наклон вправо.

В гротесках, особенно статических, курсив часто заменяют *наклонным начертанием*. В нём нет существенных изменений рисунка по сравнению с прямым, хотя форму округлых знаков и толщину диагональных штрихов при проектировании наклонного начертания нужно править. Наклонное начертание в антикве обычно выглядит очень странно.

Иногда, если у шрифта нет курсивного (или настоящего наклонного) начертания, его механически наклоняют в программе вёрстки. Такого механического наклона следует избегать в любом случае.

строчные знаки шрифта ПРОПИСНЫЕ ЗНАКИ КАПИТЕЛЬНЫЕ ЗНАКИ *курсивное начертание шрифта*

Четыре рисунка знаков в пределах одной насыщенности: строчные, прописные, капитель, курсив

курсивное начертание *механический наклон*

Механический наклон отличается от курсива не только рисунком знаков, но и неправильным распределением толщины в округлых и диагональных штрихах

ЦИФРЫ

Специальные знаки для записи чисел (цифры, которые мы называем арабскими) распространились в Европе на рубеже XV–XVI веков.

До этого времени числа фиксировали с помощью букв, иногда — букв со специальными знаками.

И сейчас параллельно с арабскими цифрами для обозначения чисел используются *римские цифры* — несколько букв латинского алфавита, располагаемые в специальном порядке.

Мы привыкли записывать римские цифры прописными буквами.

Однако если в шрифте есть капитель, то в случае строчного набора лучше набирать римские цифры ею, так они органичнее вписываются в строку и не будут привлекать к себе излишнего внимания.

Иногда в англо-американской традиции при нумерации страниц предисловий и других материалов, предшествующих основному тексту, римские цифры набирают строчными буквами.

Цифры, как и буквы, бывают нескольких рисунков. Самые распространённые и привычные нам — маюскульные цифры: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0. Цифрами одного роста (сначала чуть ниже прописных букв, а потом одной с ними высоты) начали пользоваться в Англии в конце XVIII века.

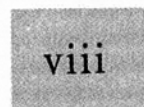
Кроме маюскульных цифр, есть ещё минускульные (или строчные, или старостильные, или медиевальные): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0. Ими пользовались примерно до конца XVIII века, потом они существовали параллельно с маюскульными (иногда реже), а с переходом к компьютерному набору возвращаются в широкое применение. Строчные цифры обычно чуть выше строчных букв; семь из них имеют верхние или нижние выносные элементы.

Строчные цифры органичнее смотрятся в сплошном тексте.

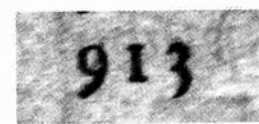
Некоторые шрифтовые дизайнеры проектируют ещё и специальный рисунок цифр для использования с капителью: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0.

В гарнитурах с расширенным знаковым составом есть *цифры для дробей* (числителя и знаменателя) и *индексы* (верхние и нижние). Они примерно одного роста (около 2/3 высоты строчных знаков или 60 % высоты цифр), а по рисунку повторяют прописные цифры. Цифры для дробей и индексы отличаются друг от друга положением относительно базовой линии.

В России в качестве римской V использовали ижицу (издание 1901 г.)



Строчные латинские буквы в предварительной нумерации страниц



XYZ 0 1 2

f g h j k n

Сверху вниз:

Цифры, средние между строчными и прописными (XVIII век, типография Московского университета)

Строчные цифры, XVII век

Капительные цифры. Франтишек Шторм, шрифт Amor Serif

Если в шрифтовом файле нет уменьшенных цифр, то редактор вёрстки, как правило, создаёт их искусственно, уменьшая обычные цифры до нужного размера. Из-за этого индексы выглядят светлее остальных знаков. Чтобы избавиться от такой проблемы, нужно следить за степенью уменьшения; можно использовать цифры из начертания большей насыщенности.

Иногда в шрифтовом файле бывает два комплекта цифр одного рисунка, но с разными полуапрошами: табличные и пропорциональные.

Табличные цифры — это цифры с одинаковой шириной кегельной площадки. В сплошном наборе их апроши выглядят неравномерными, например, у единицы они слишком большие. Зато при наборе столбца цифр табличные цифры всегда стоят одна под другой.

В сплошном тексте лучше использовать *пропорциональные* цифры, кегельные площадки которых не равны друг другу, а апроши сделаны более равномерными.

МСМLХХХIV

I = 1

C = 100

V = 5

D = 500

X = 10

M = 1000

L = 50

Если меньшее число записано после большего, то они складываются: XVI

Если меньшее число записано перед большим, оно вычитается из большего: XIV

Обычно не пишут больше трёх одинаковых знаков подряд: XVIII, XIX

М. И. Щелкунов

Правило четырнадцати. О знаках препинания

Не дико ли, когда знак препинания, относящийся ко всей предыдущей фразе, тесно приклеен к одному последнему слову этой фразы? И, наоборот, как неудачливо он стоит, если между ним и предыдущим словом — большой промежуток. В сущности следовало бы уже работникам в словолитне подумать об этом и отливать знаки препинания с небольшим средним заплечиком слева знака препинания. Но не всегда, вернее — редко словолитчики столь предусмотрительны, да они и привыкли отливать все литеры без средних заплечиков. При выбивке пунсоном матрицы тоже едва ли вспомнят о красоте отбивки знаков препинания. Поэтому — на твоих плечах лежит тяжесть исправления этого недостатка, а ещё больше на плечах наборщиков. Последние не любят однопунктовых шпаций, но только такая тонкая шпация спасает здесь красоту набора. Поэтому — при знаках препинания: , ; . : ! ? — настаивай, чтобы перед ними стояла однопунктовая (волосная) шпация, но в том лишь случае, если у них нет среднего заплечика слева. Если от тебя зависит покупка шрифта для типографии — предусмотрь этот вопрос при заказе шрифтов, заставь словолитню подумать о красоте её работы и в этой детали.

ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ

Больше всего типографических ошибок бывает связано со знаками препинания, видимо, потому что их больше всего коснулось ограничение знакового состава в шрифтовых файлах.

«Не допускается замена какого-либо печатного знака другим, сходным по начертанию. Нельзя, например, заменять букву «О» нулём (0), знак градуса (°) — дробным нулём, апостроф (') — перевёрнутой запятой (‘), кавычки — двумя запятыми (,,), твёрдый знак — апострофом»*

Кроме неоправданных замен, проблемой иногда является отбивка знаков препинания, особенно если шрифтовой дизайнер не особенно задумывался об их полуапрошах при проектировании шрифта.

* «Справочник технического редактора», 1978 год, с. 288.

Многоточие (ELLIPSIS)

Многоточие иногда ошибочно называют троеточием.

Знак препинания «многоточие» обычно отличается по ширине от трёх точек, набранных подряд. В шрифтовом файле проектируют специальный знак для многоточия, а также устанавливают положительный кернинг для сочетаний знаков препинания вроде ?.. или !..



Кавычки (QUOTES)

Комбинация клавиш Shift + 2 в кириллической раскладке клавиатуры вызывает на экран привычный всем знак ". Он обозначает совсем не кавычки, а секунды: 68° 13' 22" или дюймы: монитор с диагональю 17".

Кавычки, принятые в наборе на русском языке, выглядят так: « » («ёлочки») или так: „ “ („лапки“).

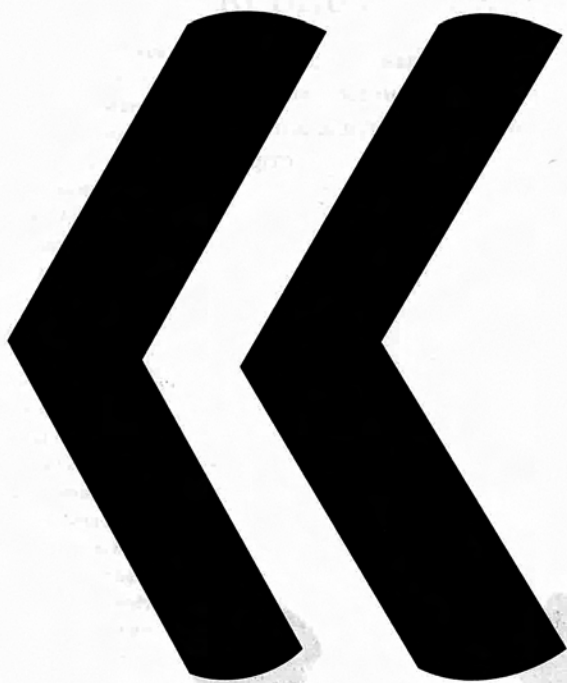
В издании нужно использовать один рисунок кавычек, кроме «случаев „цитаты в цитате“».

В Windows кавычки-«ёлочки» можно вызвать с помощью сочетания клавиш Alt+0171 для « и Alt+0187 для ».

В Mac OS — Alt+: и Shift+Alt+: (в кириллической раскладке Shift+Alt+= и Alt+=)

В разных языках принятые в наборе кавычки выглядят по-разному. Поэтому при наборе на иностранном языке следует обращаться к правилам набора, характерным именно для него.

Например, английские кавычки выглядят "так" или 'так', а немецкие »так«.



Alt+0171

Alt+:

Shift+Alt+=

Alt+0132

Shift+Alt+W

Shift+Alt+/
Shift+Alt+=





Тот самый знак секунд,
который так часто
(и неправильно) исполь-
зуют в качестве кавычек



Alt+0147

Alt+[

Alt+/-



Alt+0187

Shift+Alt+:

Alt+=

М. И. Щелкунов

ПРАВИЛО ПЯТНАДЦАТОЕ.
О ТИРЕ И КАВЫЧКАХ

Тире и кавычки несут двойную службу: они выделяют как чужую речь, так и всё то, что автор хочет особо подчеркнуть. Кроме того, тире в тексте умелого автора — прекрасное орудие для облегчения понимания менее ясных мест и длинных периодов. К сожалению, тире используются меньше, чем нужно, но зато словолитни их отливают длиннее, чем нужно — обычно на целую круглую.

Поэтому тире очень велики и в тексте образуют дыры. Наборщики иногда ещё более увеличивают эти дыры, ставя шпации впереди и позади — как раз там, где их не нужно. Если нет в типографии более коротких тире, то во всяком случае не следует их отбивать шпациями, а если рядом с тире стоят другие знаки препинания — не следует ставить между ними даже самую тонкую шпацию. Если абзац начинается с чужой речи, то лучше вместо тире, расширяющего и без того достаточно широкий отступ, употреблять кавычки (« »).

Малые тире или дефисы (знаки переноса) не следует ни в коем случае отбивать шпациями: цель дефиса — не разделение, а соединение слов. Кавычками или „лапочками“ рисунка „“, то есть как удвоенные запятые, не следует пользоваться; менее утомляют зрение и более эстетичны держащиеся на средней линии строки кавычки

ТИРЕ И ДЕФИС

Дефис ни в коем случае не должен отбиваться пробелами!

Знак «дефис» (hyphen) — это самая короткая чёрточка в шрифтовом файле. Дефис используется при переносах и в составных словах.

Знак «длинное тире» (em-dash) — это и есть тире. Его используют для связи слов в предложении, а также в прямой речи.

В металлическом наборе кегельная площадка длинного тире была шириной с круглую шпацию. Но при этом были возможны два варианта этого знака: тире с нулевыми апрошами, занимающее всю ширину кегельной площадки (более характерное для западной традиции), и тире с положительными апрошами, которое, естественно, было из-за этого короче (такое тире было обычно в кириллических шрифтах).

В цифровых шрифтах из-за этого возникла некоторая путаница, потому что на одном и том же месте в кодировке мог оказаться любой из вариантов тире.

В кириллической типографии в металлическом наборе было принято отбивать тире двухпунктовыми шпациями. Сейчас чёткого рецепта, чем и как отбивать тире, нет. Необходимо учитывать размер полуапрошей и возможности программы вёрстки, и с помощью этих средств добиваться нужного результата.

Если при наборе нескольких тире подряд они не сливаются в сплошную линию, значит, тонкая шпация заложена в полуапроши тире. В таком случае никаких пробелов вокруг набирать не нужно.



дефис
не отбивается
пробелами!

типа « ». Их следует отбивать шпацией в один пункт — если они не отлиты как следует, т. е. с левыми и правыми для конечных лапок средними заплечиками. К сожалению, их отливают не ко всем шрифтам.

Если у длинного тире нулевые полуапроши (то есть при наборе подряд тире сливаются в одну линию), то нужно набирать перед и после него *тонкие шпации* (*thin spaces*). При отсутствии в программе тонких шпаций перед и после тире нужно поставить *неразрывные пробелы*, уменьшив их кегль в 3–4 раза относительно кегля набора.

Длинное тире в начале строки встречается только в прямой речи. Во всех остальных случаях это типографическая ошибка.

Длинное тире можно вызвать с помощью сочетания клавиш Alt+0151 в Windows и Alt+Shift+hyphen в Mac OS.

Если в шрифтовом файле есть знак «короткое тире» (en-dash), то между цифрами лучше использовать его: 2003–2006. Если короткого тире нет, то допустимо и длинное тире, и дефис, но в любом случае — без отбивок. Ещё в Америке иногда применяют короткое тире вместо дефиса между сочетаниями слов.

Короткое тире можно вызвать с помощью сочетания клавиш Alt+0150 в Windows и Alt+hyphen в Mac OS.



длинное тире:
Alt+0151
или
Alt+Shift+hyphen



короткое тире:
Alt+0150
или
Alt+hyphen

И → U
 П → n
 Ж → Ж k
 В → v
 Ю → ю
 Ш → ш
 Д → g / d

Отличия болгарской кириллицы от русской, наглядно изображённые Лук(ас)ом де Гроотом



Человеку, для которого кириллица — совершенно чужая письменность, трудно отличить б от в

Похожие знаки

Типографической ошибкой является применение латинских знаков вместо похожих кириллических, то есть набор латиницей и дополнительными знаками шрифта, имитирующий кириллический. Помещать латинские знаки в шрифтовом файле на места похожих, но не равнозначных кириллических — ошибка шрифтового дизайнера.

В наборе на русском языке, как правило (в основном в прямом начертании), неуместно использование

D вместо Д

г вместо г

и вместо И

g вместо д

знака долготы (макрона)

вместо акцента (*cyrillic breve*) над й

k вместо к

n вместо п

m вместо Т и так далее.

Неоправданная замена одних знаков препинания другими примерно равноценна неоправданной замене букв. Фразу типа

\$taHb y4actHukoM Hawero Woy!!!

мы, скорее всего, поймём. Но кто согласится читать длинный текст, набранный таким образом?

Билайн™

Логотип разработан в сетевом агентстве BBDO. С точки зрения традиционной кириллицы неоправдана замена в прямом начертании и на и, а тем более — *cyrillic breve* (в й) на макрон

магазин оргтехника

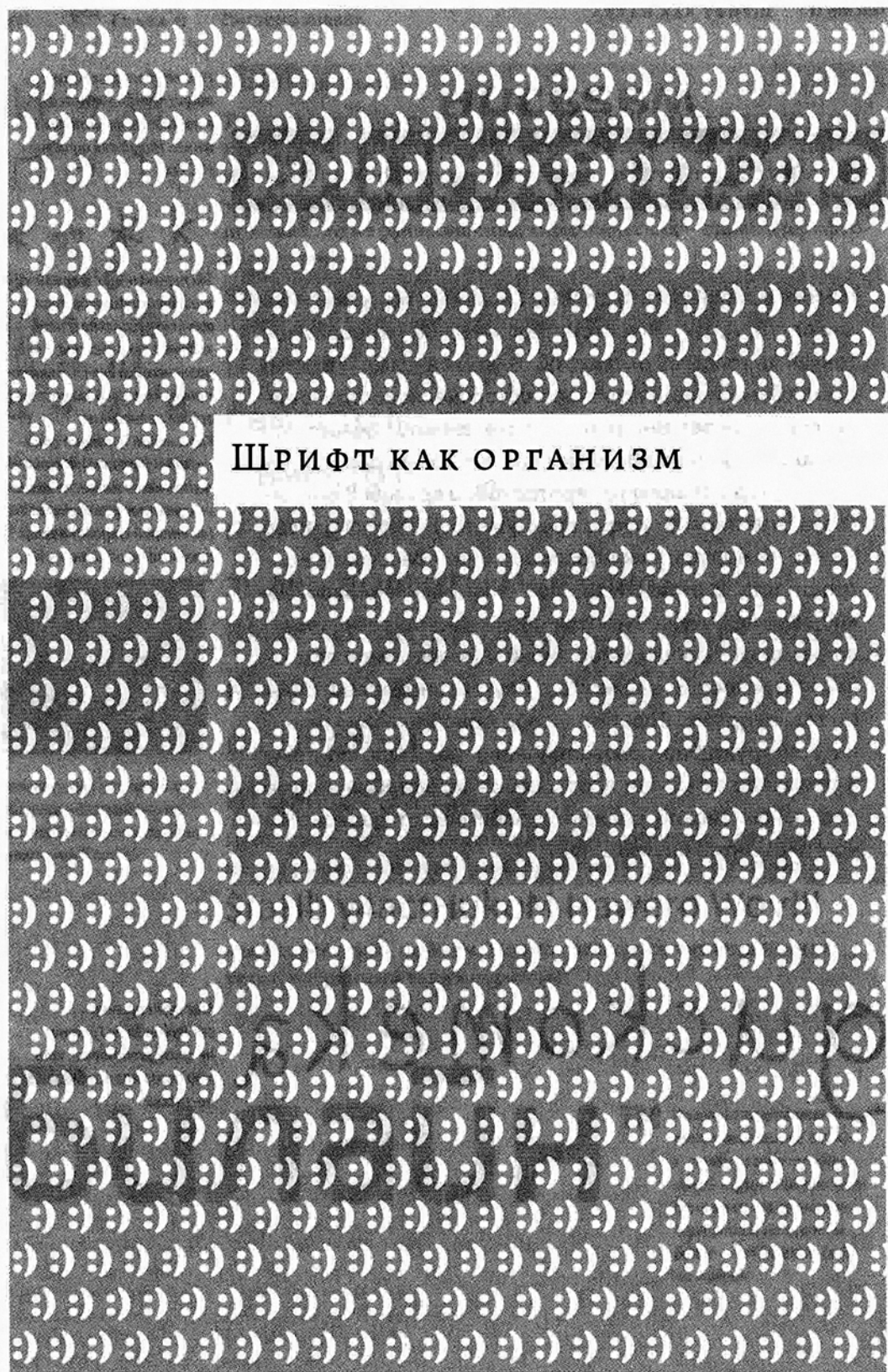
Пример болгарской кириллицы (прямого курсива) в повседневном использовании. Исходный шрифт — ITC Eras

Необходимо обратить особое внимание на прописные знаки "М, П, Ш". В контрастной антикве чередование тонких и толстых элементов в этих знаках, являясь следствием конструктивного исторического развития, не перегружает внутреннее поле знаков, делает эти знаки ровными по цвету, что крайне важно для текстового набора. В шрифтах гротесковой группы в острых углах этих знаков трудно преодолеть избыток черного цвета, не нарушая их пропорции и не увеличивая контрастность. В этом случае при сохранении классической графемы, применяются два варианта технического решения - расширение знака и уменьшение толщины графических элементов внутри знакового поля. Ни тот, ни другой вариант, ни оба одновременно не дают конструктивно-положительного решения, поэтому в процессе развития гротесковой шрифтовой форма прописных знаков должна избавиться от диагональных элементов внутри знака.

Эксперименты с формой кириллических знаков вполне возможны (иногда и необходимы), но в тексте, предназначенном для сплошного продолжительного чтения, всё же неуместны. Гарнитура Raagdon (Анатолий Кудрявцев). К сожалению, непонятно, на какие именно прописные знаки (во второй строке) автор предлагает обратить внимание

гускомтека

Ещё один пример от Лук(ас)а де Гроота: не сразу понимаешь, что это слово написано по-русски



ШРИФТ КАК ОРГАНИЗМ

Пропорции внутри шрифта
Ширины знаков относительно друг друга

Начертания и гарнитуры
Ширина, насыщенность, контраст
и так далее

Рисунок знаков и угол наклона (постановка очка)

Насыщенность

Ширина знаков (плотность шрифта, пропорции шрифта)

Контрастность шрифта

Оптический размер шрифта

Наличие засечек

Сочетания шрифтов

Зачем нужно несколько шрифтов?

Как это делается?

Пропорции внутри шрифта Ширины знаков относительно друг друга

Dear Sir —

*See remingt n type de
interesting, made at Deepdene
is started. May yet master di
men and shame strangers, enter
demented mangy tramps and rip
stepsister may grasp this, a m
aiming at imaginary enterpris*

Remington Typewriter Фредерика Гауда

Fedra Mono was developed for an annual report that required a fixed-width counterpart to Fedra Sans. All the letters in Fedra Mono share the same width, making the typeface suitable for tabular setting in layouts that benefit from the vertical alignment of characters. A typical example of this would be a spreadsheet or a block of computer code. Fedra Mono is a 10-pitch face, meaning that the width of ten letters set at 10 pt, when added together, is one inch (2.54 cm). All of the characters, regardless of weight, have the same width: 60% of the em square. (These also happen to be the same proportions used for the original 1956 version of Courier,

Fedra Mono Петера Биляка

Моноширинный шрифт (monospaced face)

Шрифт, у которого все кегельные площадки одной ширины, называют моноширинным. В таком шрифте неизбежны искажения формы букв и размера полуапрошей.

Моноширинные шрифты разрабатывались для пишущих машинок. Позже они применялись (и применяются) в программировании, а также в тех случаях и устройствах, когда работа с «нормальными» начертаниями шрифта затруднена или невозможна по техническим причинам.

В графическом дизайне моноширинные шрифты применяют для создания определённой стилистики.

Пропорциональный шрифт (proportional face)

Пропорциональным называют шрифт с кегельными площадками разной ширины, в зависимости от необходимой ширины знаков. Большинство существующих шрифтов — пропорциональные.

Пропорциональные шрифты могут быть равноширинными и разноширинными.

Равноширинный шрифт

Равноширинный шрифт — тот, знаки которого стремятся к единой ширине, кроме самых узких и самых широких.

Если в шрифте буквы О, Н и В примерно одной ширины, он, скорее всего, равноширинный.

ОБЫКНОВЕННАЯ
НОВАЯ

Разноширинный шрифт

Разноширинный шрифт — тот, в котором ярче всего выражена разница между широкими и узкими буквами. В разноширинном шрифте О стремится по форме к кругу, Н — к квадрату, Е — к половине квадрата и т.д.

РАЗНОШИРИННЫЙ
ШРИФТ

Чтобы текст складывался в привычную для нашего глаза ритмическую структуру, все знаки шрифта должны обладать определёнными пропорциями, соотношением белого и чёрного внутри знака.

Есть три принципиальных типа шрифтов в смысле соотношения знаков по ширине. Это разноширинные, равноширинные и моноширинные шрифты.

Разноширинность — одно из свойств динамического шрифта; в категорию разноширинных попадают:

- венецианские антиквы
- итало-французские антиквы
- голландские антиквы
- (отчасти) английские антиквы
- гуманистические гротески
- геометрические гротески
- гуманистические брусковые шрифты
- геометрические брусковые шрифты.

В разноширинном шрифте больше всего заметна разница в ширине знаков относительно друг друга. Эта разница сложилась за века существования шрифта; отклонение от неё может создать ощущение неупорядоченности и неуловимой на первый взгляд «неправильности».

Категория равноширинных шрифтов более или менее окончательно сложилась в эпоху классицизма. В неё входят все статические шрифты, часть переходных антикв и большинство гротесков.

Знаки в равноширинных шрифтах, естественно, не равной ширины. Однако они выглядят оптически одинаковыми. Это придаёт шрифту значительную строгость, даже сухость.

Появление моноширинных шрифтов было обусловлено устройством рычажной пишущей машинки. В моноширинном шрифте знаки расположены на кегельных площадках одинаковой ширины.*

Самый известный моноширинный шрифт — Courier. Иногда дизайнеры включают моноширинные начертания в развитую шрифтовую гарнитуру (например, Lucida).

Соотношение ширин знаков — один из самых тонких и деликатных вопросов в шрифтовом дизайне. Жёстких правил в этом деле нет; дизайнеру приходится опираться на существующие образцы и на собственные опыт и вкус.

* Знаки не могут быть одинаковой ширины даже в моноширинном шрифте: трудно представить себе, например, одинаковые по ширине *i* и *w*.

Начертания и гарнитуры

Ширина, насыщенность, контраст и так далее

Комплект знаков шрифта (font)

Совокупность букв и других символов (составлявших во времена материального набора наборную кассу, а с переходом к цифровым шрифтам — шрифтовой файл), которыми можно набирать текст на одном или нескольких языках.

Начертание шрифта (face, style)

Комплект знаков шрифта определённого рисунка (в том числе определённого наклона), пропорций, контраста и насыщенности.

Гарнитура шрифта (typeface, type family)

Система начертаний шрифта, объединённых общим художественным замыслом и характером рисунка, и имеющая собственное название.

Полигарнитура, шрифтовая система, супергарнитура (superfamily)

Полигарнитура (шрифтовая система) — это гарнитура шрифта с развитой системой начертаний. Начертания в полигарнитуре могут различаться по рисунку, насыщенности и ширине.

Супергарнитура — шрифтовая система, включающая в себя начертания с засечками и без засечек, например, гротеск и антикву.

Насыщенность шрифта (weight)

Отношение толщины основного штриха к высоте букв.

Ёмкость шрифта (compactness)

Один и тот же фрагмент текста, набранный одним кеглем, но разными шрифтами, неизбежно займёт больше или меньше места. Количество знаков шрифта в заданном кегле, которое умещается на отрезке определённой длины, называют ёмкостью шрифта. Чем больше ёмкость шрифта, тем меньше места займёт текст.

Плотность шрифта (width)

Плотность шрифта определяется пропорциями знаков (ширина к высоте) и влияет на ёмкость шрифта. Плотность шрифта зависит, в первую очередь, от ширины букв. В гарнитуре может быть несколько начертаний разной плотности (например, сверхузкое, узкое, нормальное, широкое).

Масштабирование шрифта (scaling)

Искажающее пропорции (в отличие от изменения по кеглям) механическое сжатие или растяжение шрифта, как правило, не в шрифтовом редакторе, а в программе вёрстки.

Контраст шрифта (contrast)

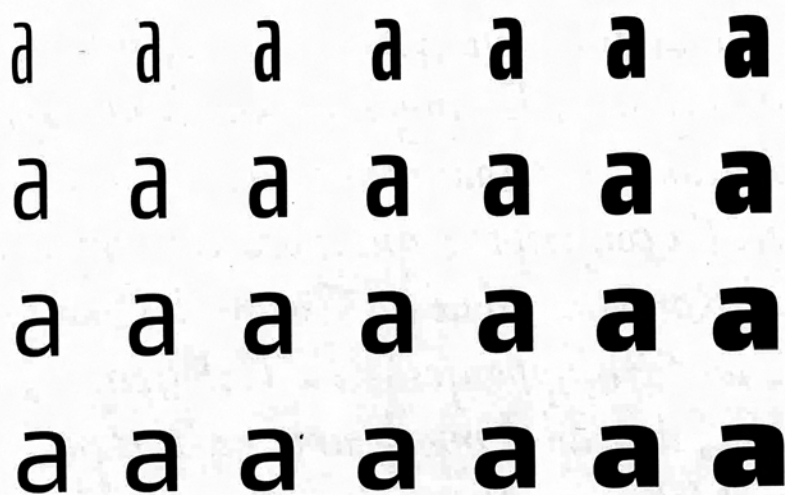
Соотношение толщин основного и соединительного штрихов. Если основные и соединительные штрихи визуально одинаковые, шрифт неконтрастный; если соотношение толщины основных и соединительных штрихов меньше 2:1, то малоcontrastный; если больше, то контрастный. Если соединительные штрихи в шрифте ощутимо толще основных, это явление называют обратным контрастом, а шрифт — итальянским.

Оптический размер шрифта (optical size)

Наш глаз по-разному воспринимает объекты разной величины.

К тому же, когда пуансоны резали вручную, знаки одного и того же шрифта для мелких и крупных кеглей сильно отличались друг от друга, хотя бы по техническим причинам.

Существует система различий в характеристиках и рисунке шрифта, служащих улучшению его восприятия в разных кеглях. Подчинение разных начертаний этой системе создаёт их градацию по оптическому размеру.



В полигарнитуре DenHaag (латинская, кириллическая, греческая и еврейская часть — Александр Тарбеев, армянская — Манвел Шмавонян, 1999) семь вариантов начертаний по насыщенности и четыре — по ширине (как в прямом, так и в курсиве)

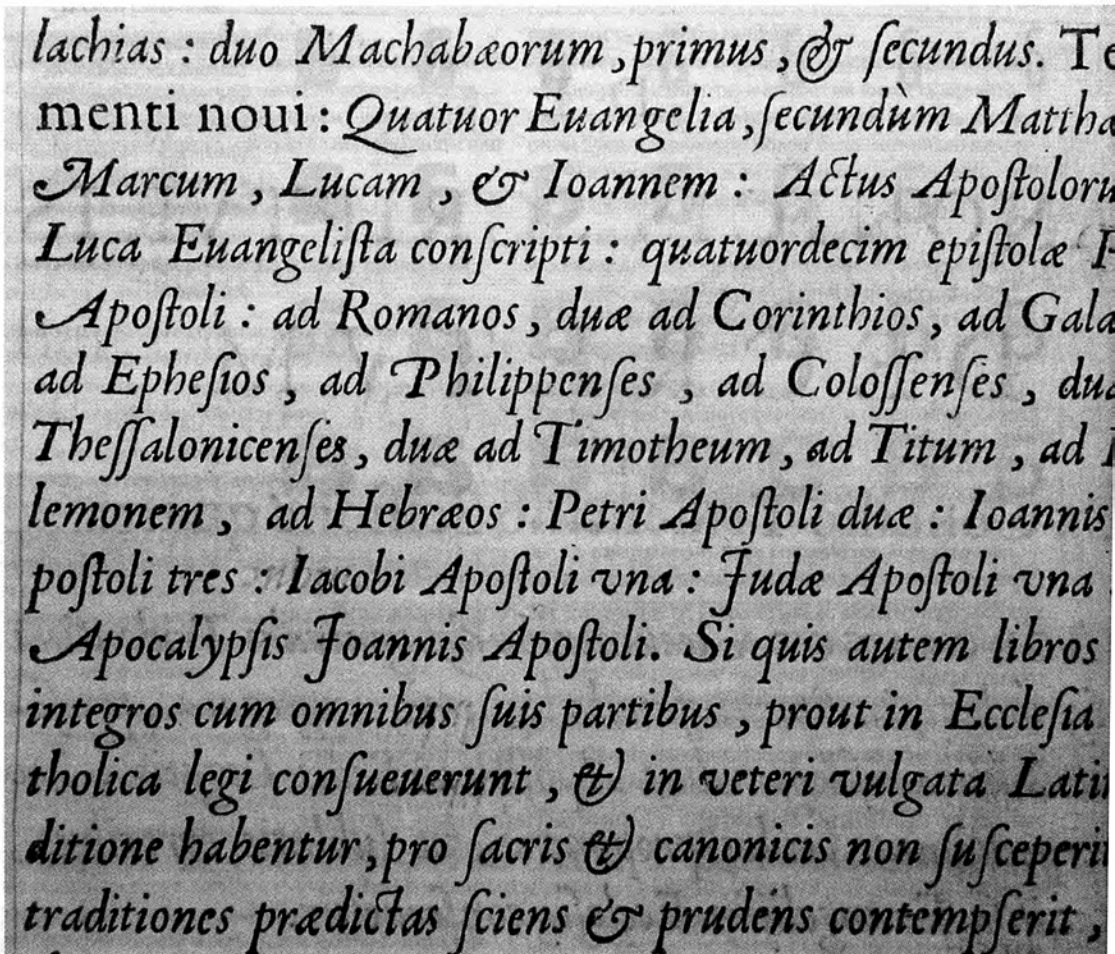
Гарнитура — это комплект начертаний, объединённых общим художественным замыслом. Но в рамках этого замысла начертания могут очень сильно отличаться друг от друга по нескольким признакам.

Наличие или отсутствие наклона, насыщенность и ширина отражены в индексации начертаний по Фрутигеру, впоследствии переработанной в фирме Linotype. В названии шрифта, построенном по принципу Фрутигера и Linotype (например, DenHaag 830), последняя цифра обозначает рисунок знаков (0 — прямой, 1 — наклонный или курсив), первая — насыщенность (чем больше, тем жирнее шрифт), вторая — ширину (от 0 — сверхузкое, до 7 — сверхширокое).

РИСУНОК ЗНАКОВ И УГОЛ НАКЛОНА (ПОСТАНОВКА ОЧКА)

По рисунку знаков начертания бывают прямыми или курсивными. Как уже было сказано, в шрифте могут быть наклонные начертания, повторяющие по рисунку прямые. Кроме того, наклонные и курсивные начертания иногда различаются по углу наклона; встречаются даже начертания с наклоном влево (для использования, например, на географических картах) или прямой курсив.

Курсивные знаки обычно несколько уже и светлее прямых. Это обусловлено постановкой пера в прототипе курсивного шрифта — гуманистическом письме римской канцелярии (*cancellaresca romana*).



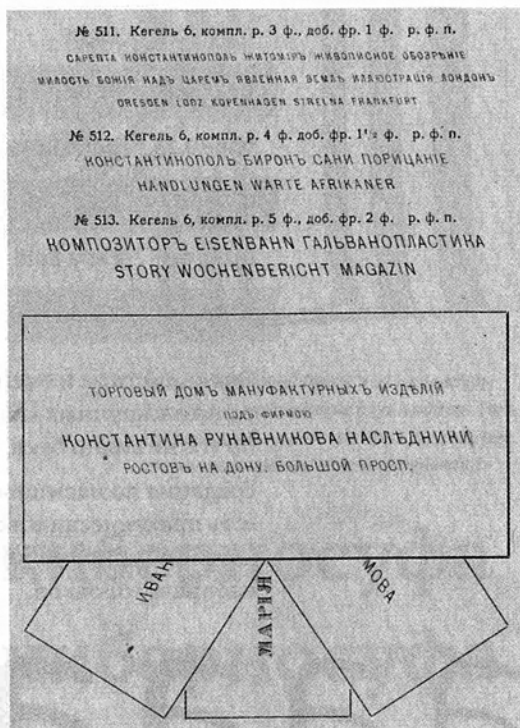
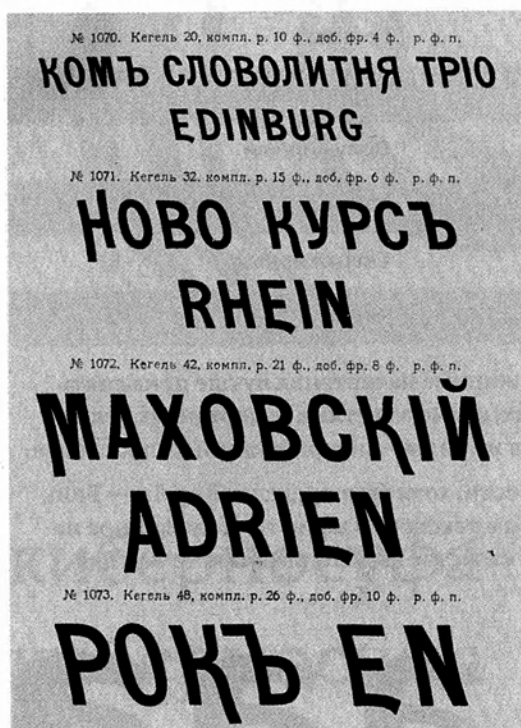
lachias : duo Machabæorum, primus, & secundus. Testamenti noui : Quatuor Euangelia, secundum Matthæum, Marcum, Lucam, & Ioannem : Actus Apostolorum. Luca Euangelista conscripti : quatuordecim epistolæ Apostoli : ad Romanos, duæ ad Corinthios, ad Galatas, ad Ephesios, ad Philippenses, ad Colossenses, duæ ad Thessalonicenses, duæ ad Timotheum, ad Titum, ad Iulianum, ad Hebræos : Petri Apostoli duæ : Ioannis Apostoli tres : Iacobi Apostoli una : Iudæ Apostoli una : Apocalypsis Joannis Apostoli. Si quis autem libros integros cum omnibus suis partibus, prout in Ecclesia catholica legi consueuerunt, & in veteri vulgata Latinitate habentur, pro sacris & canonicis non susceperit traditiones prædictas sciens & prudens contempserit,

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМОНП
РСТУФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯ
абвгдеёжзийклмонпр
стуфхцчшщъыьэюя
0123456789

Один из сравнительно недавних экспериментов с прямым курсивом — шрифт Vander Ильи Рудермана

«Дайте мне меч,
и я покажу, что со мной
шутки плохи»

Эрик Гилл часто сочетал в своих шрифтах курсивные формы с наклонными, что приводило к достаточно странным результатам. Шрифт Perpetua, кириллическая версия Тагира Сафаева



Примеры наклонных влево шрифтов словолитни О. И. Лемана

НАСЫЩЕННОСТЬ

Толщина основного штриха может варьироваться в очень значительных пределах (в антикве несколько меньше, в гротеске — больше) от сверхсветлого (Extra или Ultra Light) до сверхжирного (Ultra Black) начертания.

Толщина основного штриха в начертании нормальной насыщенности составляет примерно $1/7$ высоты строчного знака.

ТАБЛИЦА ЗАВИСИМОСТИ НАЗВАНИЯ НАЧЕРТАНИЯ ОТ СООТНОШЕНИЯ ТОЛЩИНЫ ОСНОВНОГО ШТРИХА К ВЫСОТЕ БУКВЫ (по каталогу «ParaType. Цифровые шрифты 1989–2004») где d — толщина основного штриха, H — высота прописного знака

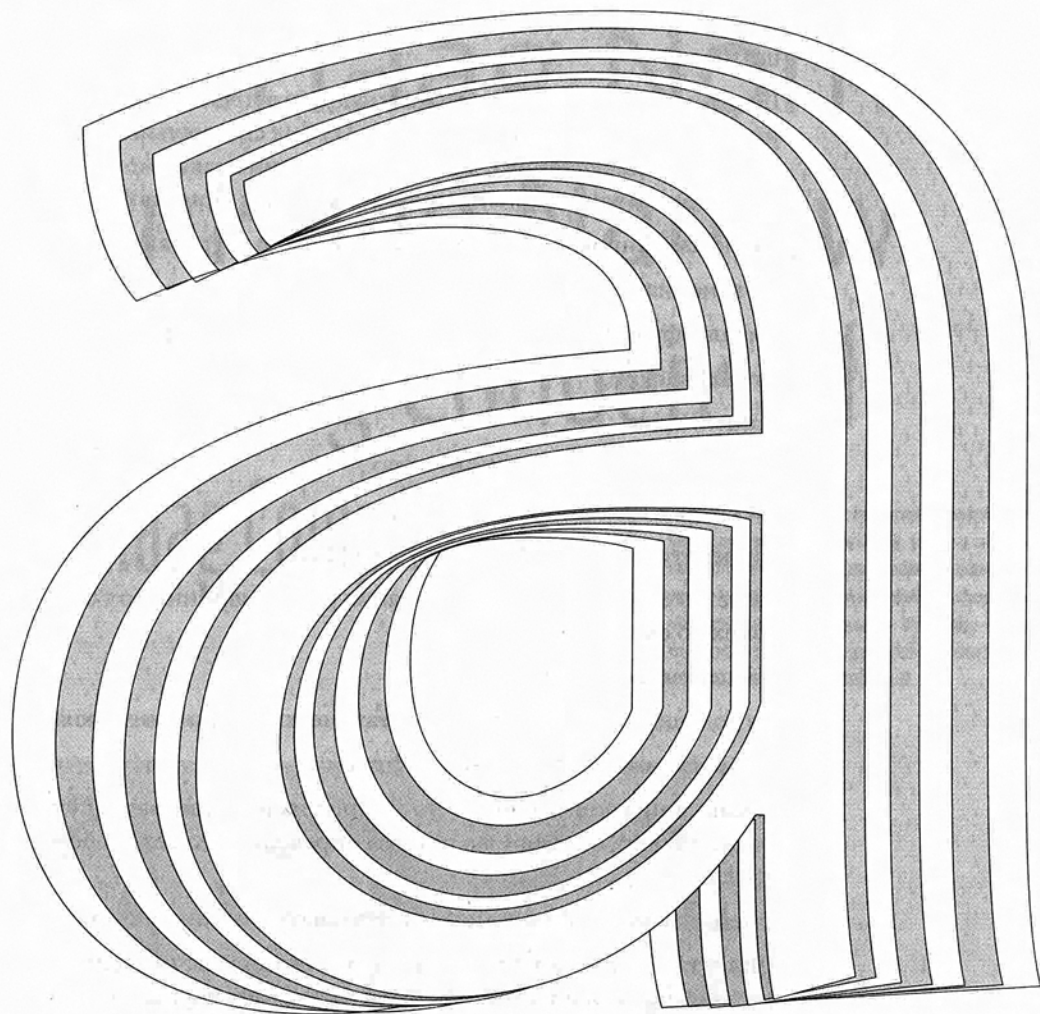
d/H	английское название	русское название	Код по Фрутигеру
$<0,05$	Thin	Тонкий	1
$0,04-0,08$	Ultra Light	Ультрасветлый	2
$0,06-0,1$	Extra Light	Сверхсветлый	3
$0,09-0,13$	Light	Светлый	4
$0,12-0,17$	Book	Нормальный	5
$0,16-0,22$	Demi Bold	Полужирный	6
$0,2-0,27$	Bold	Жирный	7
$0,23-0,3$	Extra Bold	Сверхжирный	8
$>0,28$	Black	Чёрный	9

Очень светлые и очень жирные начертания лучше применять только в крупных кеглях, иначе в светлых начертаниях будет почти не видно букв, а в жирных — внутрибуквенных просветов.

Градации по насыщенности, хотя бы в пределах Regular — Bold, есть практически в любом текстовом шрифте. Полужирное начертание используют в качестве выделения в тексте или для набора заголовков.

а а а а а а а а

Семь начертаний буквы а из гарнитуры
Leksa Sans, расположенные рядом друг
с другом



Семь начертаний буквы а из гарнитуры *Leksa Sans*, наложенные друг на друга. При сохранении формы в пределах гарнитуры толщина штрихов заметно меняется

киберносуфа	киберносуфа
киберносуфа	киберносуфа
киберносуфа	киберносуфа

В гарнитуре *Leksa*, которой набрана эта книга, шесть начертаний разной насыщенности, хотя в макете использованы не все

ШИРИНА ЗНАКОВ (ПЛОТНОСТЬ ШРИФТА, ПРОПОРЦИИ ШРИФТА)

Ширины знаков друг относительно друга в пределах гарнитуры обычно остаются неизменными (кроме специальных моноширинных начертаний). Однако пропорции знаков могут изменяться достаточно сильно, правда, не во всех шрифтах.

Узкие или широкие начертания очень редко встречаются:

- в венецианских,
- итало-французских,
- голландских,
- английских,
- и других динамических антиквах,
- а также в гуманистических
- и некоторых геометрических гротесках.

Чаще мы можем увидеть начертания разной ширины (от очень узких до очень широких):

- в классицистических антиквах,
- в большей части гротесков (и статических, и динамических),
- в брусковых статических шрифтах.

Пропорции «нормального» по ширине начертания варьируются очень сильно, впрочем, на глаз мы определим его без особого труда.

Очень узкие шрифты лучше использовать в крупных кеглях.

Шрифты для очень мелких кеглей обычно делают несколько шире, чем «нормальные», чтобы увеличить внутрибуквенные просветы и сделать знаки более различимыми.

Шрифты для журналов обычно стараются сделать ёмкими без ущерба для удобочитаемости.

аа

Достаточно редкий случай: узкое начертание динамической антиквы. ITC Garamond Narrow был разработан Тони Стэнном для фирмы Apple, а позднее получил достаточно широкое распространение

DenHaag Normal

DenHaag Narrow

DenHaag Condensed

DenHaag Compressed

Вариации по ширине полигарнитуры DenHaag: нормальное, сжатое, узкое и сверхузкое начертания. Такая градация позволяет разместить нужный объем информации на определенной площади. DenHaag — динамический гротеск, в котором хорошо работает изменение пропорций.



ДЖАМБАТТИСТА БОДОНИ:

Столь же необходима смена пропорций по отношению к ширине букв. Последнюю можно увеличивать до тех пор, пока буква о не приблизится по своим очертаниям к окружности; чем больше ширина, тем разборчивее шрифт и тем легче печатнику добиться отчетливого выделения тонких и жирных штрихов, чередующихся подобно

свету и тени в живописи. Однако при этом на странице удаётся поместить меньшее количество букв, что в конечном счёте приводит к увеличению объёма книги. Кроме того, подобное уменьшение числа букв часто влечёт за собой различные трудности, которые, впрочем, удаётся так или иначе преодолеть, если только речь не идёт о печатании

стихов (то есть там, где строка текста должна заполнять, но не превышать по объёму книжную строку). Пока что наилучшим выходом избежать использования при этом букв меньшего размера, чем нужно было бы в соответствии с величиной страницы, представляется только одно: следует сужать литеры, сохраняя их прежнюю высоту.

Утраты в округлости очертаний букв будут возмещены общей привлекательностью их форм. Удовольствие, которое глаз читателя испытывает от букв, является единственным критерием при выборе соотношения между шириной и высотой кегля. Таким образом, здесь нужно избегать лишь чересчур вытянутых букв.

Механическое сколь-нибудь заметное изменение пропорций знаков (масштабирование/scaling) при помощи программы вёрстки

неприемлемо!

Оно грубо искажает задуманную автором форму элементов и превращает естественный контраст шрифта в досадное недоумение. Масштабирование знаков — или признак непрофессионализма, или способ вызвать удивление и раздражение читателя/зрителя.

Очень незначительное, незаметное для читателя (в пределах 2–3 %) изменение ширины знаков может быть применено при вгонке и выгонке.

Масштабирование знаков может быть способом создания заготовки для логотипа, при условии, что все вызванные им несообразности будут затем тщательно исправлены.



ОКНА
Дизайн

Надежность и честность -
наши принципы

пластиковые
окна

РАССРОЧКА
поджии раздвижные

комплексная гарантия 3 года!

(222)5-47-11
(095)727-37-74
ул. Советская д.1
ТЦ "РУСЬ"

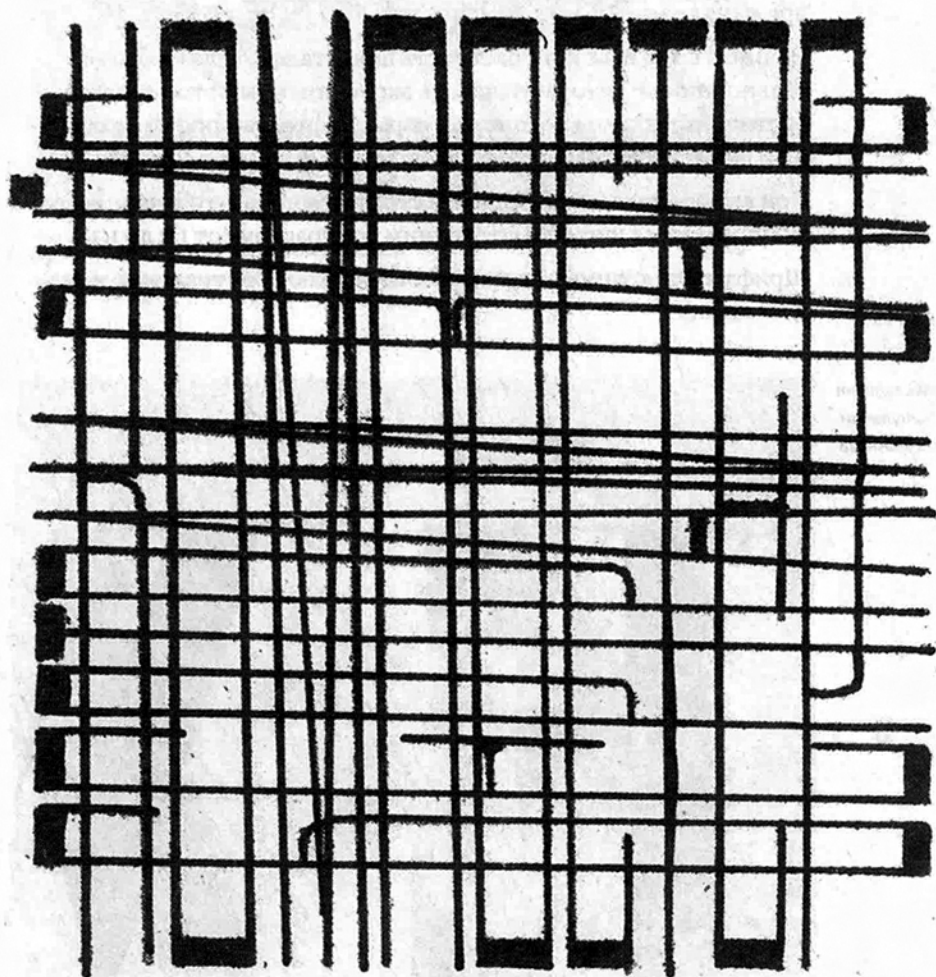


Многим кажется, что растянуть или сжать шрифт допустимо. Однако это примерно то же самое, что растянуть или сжать фотографию: если нас раздражает изменение пропорций изображения, почему со шрифтом может быть иначе?

Когда надпись растянули по вертикали, округлые элементы знаков приобрели чрезвычайно странную форму

СВЯЗНОЙ®

Логотип «Связной» (студия NetProfit) — пример разумного отношения к изменению пропорций знаков. После масштабирования форма знаков была скорректирована, так что надпись не выглядит механически растянутой



Эта головоломка, напечатанная в журнале «Трамвай», состоит из очень сильно растянутых букв. Они читаются, когда взгляд скользит вдоль листа. Видимо, примерно так же нужно рассматривать и растянутые надписи на вывесках, в газетах и журналах

КОНТРАСТНОСТЬ ШРИФТА

Примерно до XIX века контраст шрифта определялся техническими возможностями печати. Постепенно печатные станки совершенствовались, а бумага становилась всё более гладкой, поэтому контрастность шрифтов с XV по XIX век возрастала.

Большой контраст штрихов делал буквы очень изящными в крупных кеглях, но не очень удобочитаемыми в мелких. Об этом стоит помнить и сейчас, когда дизайнеры шрифта совершенно не ограничены техническими средствами и могут создавать сколь угодно контрастные шрифты. Возможности полиграфии всё же ограничены, и тонкие штрихи, которые красиво выглядят на экране при сильном увеличении, могут совершенно пропасть при печати.

Начиная с XIX века контрастность шрифта зависела исключительно от воли автора. Начались эксперименты с этой характеристикой, создание неконтрастных шрифтов и шрифтов с обратным контрастом.

При выборе текстового шрифта стоит помнить, что лучше всего будут читаться шрифты со средним контрастом (от 1:2 до 1:3).

Шрифты для крупных кеглей обычно делают контрастнее, чем для мелких.

Сверхконтрастный шрифт использован на титульном листе Евангелия, изданного в 1837 году



РЯХАЯ, 46 VIJOUX.

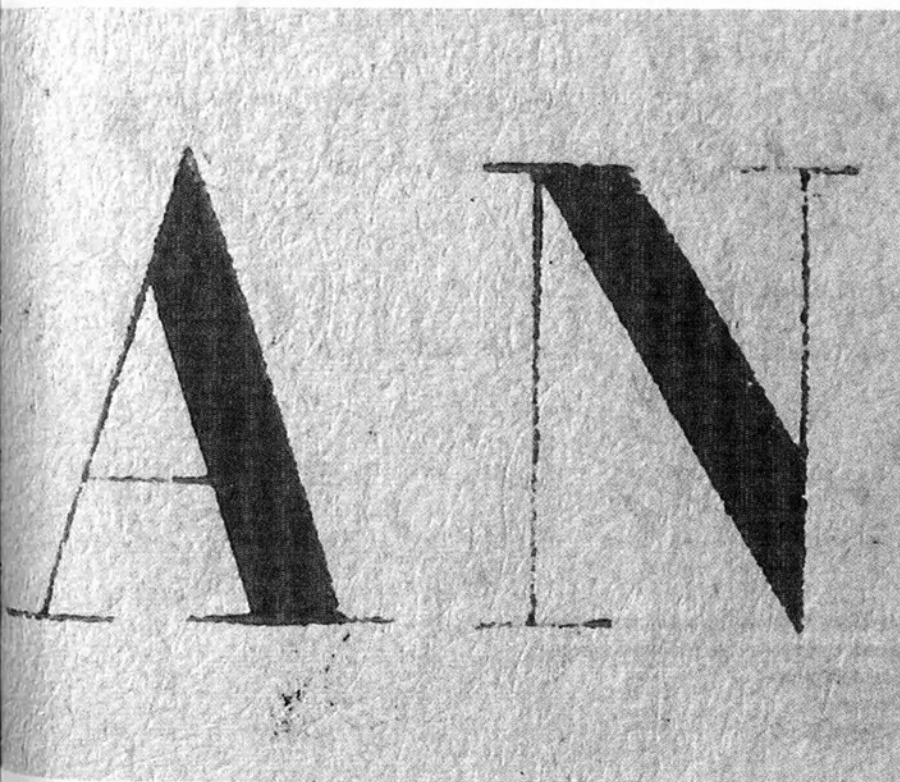
ЖЕНА, 29 VALON.

НЕМУРЪ, ЛОМВАРДІЯ, АЛЕКСАНДРІЯ

НАЗАРИОЪ ВЕНГАЛІЯ

МАРАФОНЪ МОЙ

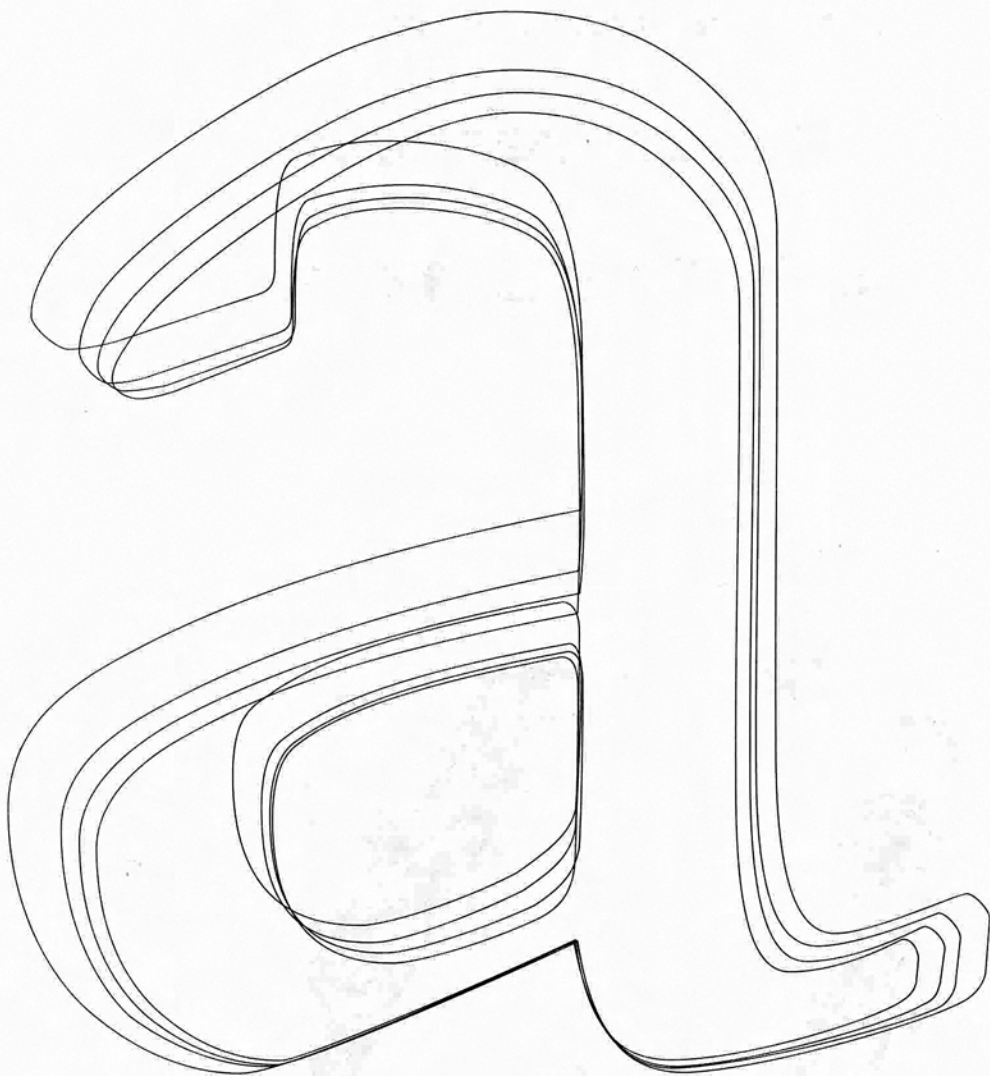
Шрифты чудовище и итальянские из книги
образцов словолитни Ревильона, 1842 год



ОПТИЧЕСКИЙ РАЗМЕР ШРИФТА

В шрифтовых системах, особенно в антиквах, часто делают разные начертания для крупных и мелких кеглей. Это обусловлено технологией воспроизведения и особенностями человеческого восприятия.

Такие начертания отличаются друг от друга по нескольким характеристикам.

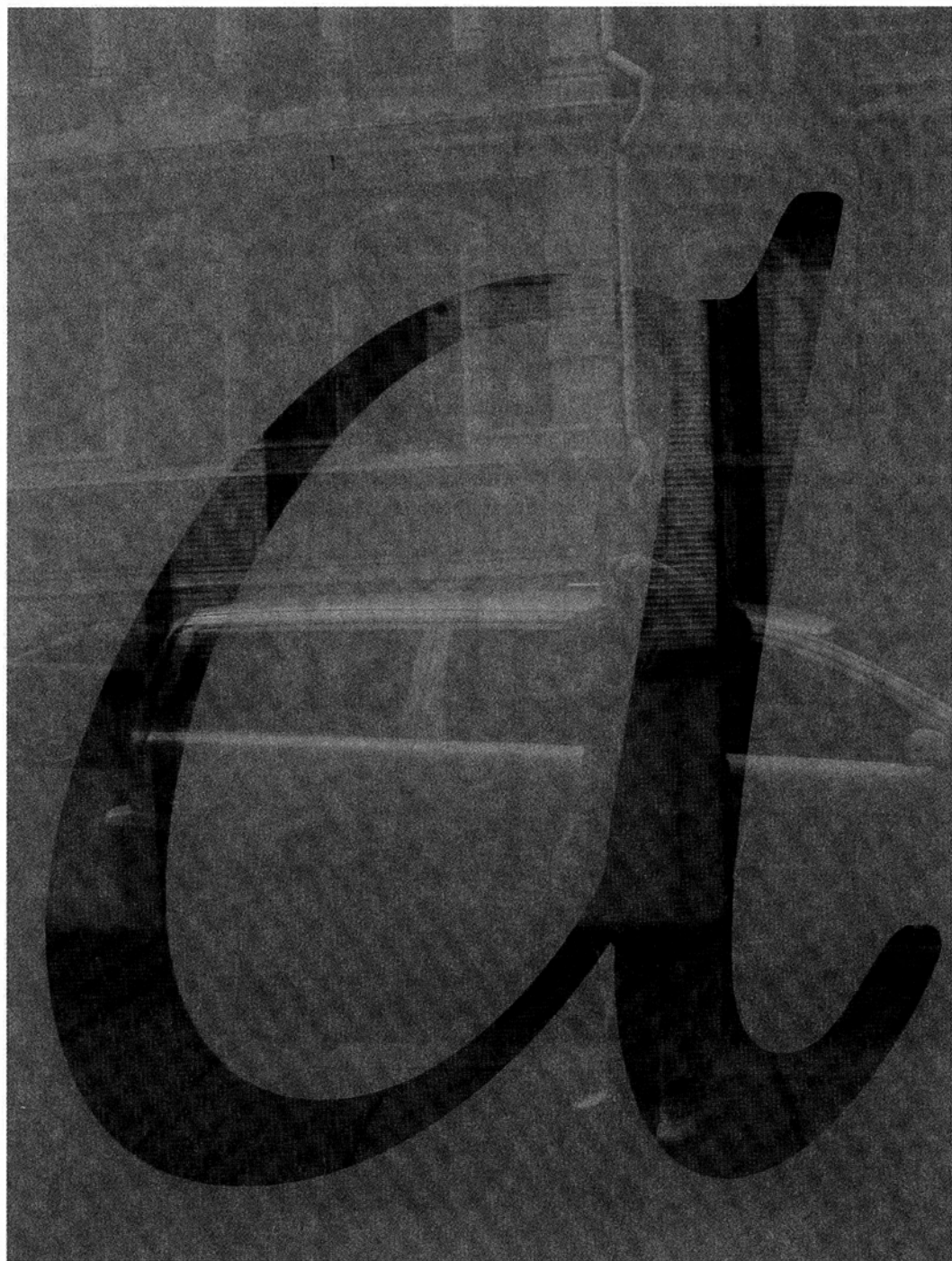


Четыре варианта буквы а из разных оптических размеров Adobe Jenson, наложенные один на другой

- Шрифты для мелких кеглей делают чуть большей насыщенности, чем для крупных.
- Знаки в шрифтах для мелких кеглей шире, чем для крупных, а полуапроши больше: это увеличивает внутрибуквенные просветы и межбуквенные пробелы, и текст выглядит крупнее. Более узкие знаки и более тесные полуапроши придают крупному шрифту некоторое изящество.
- Контраст обычно меньше в шрифтах для мелких кеглей, чтобы тонкие элементы лучше пропечатывались и легче воспринимались.
Большой контраст шрифта для крупных кеглей, как и более узкие пропорции, служит эстетическим целям.
- В шрифтах для мелких кеглей строчные знаки не только шире, но и крупнее. За счёт этого выносные элементы укорачиваются.
- Форма знаков шрифта для мелких кеглей иногда делается проще, а в крупнокегельные начертания, наоборот, добавляются детали.

optical size
optical size
optical size
optical size

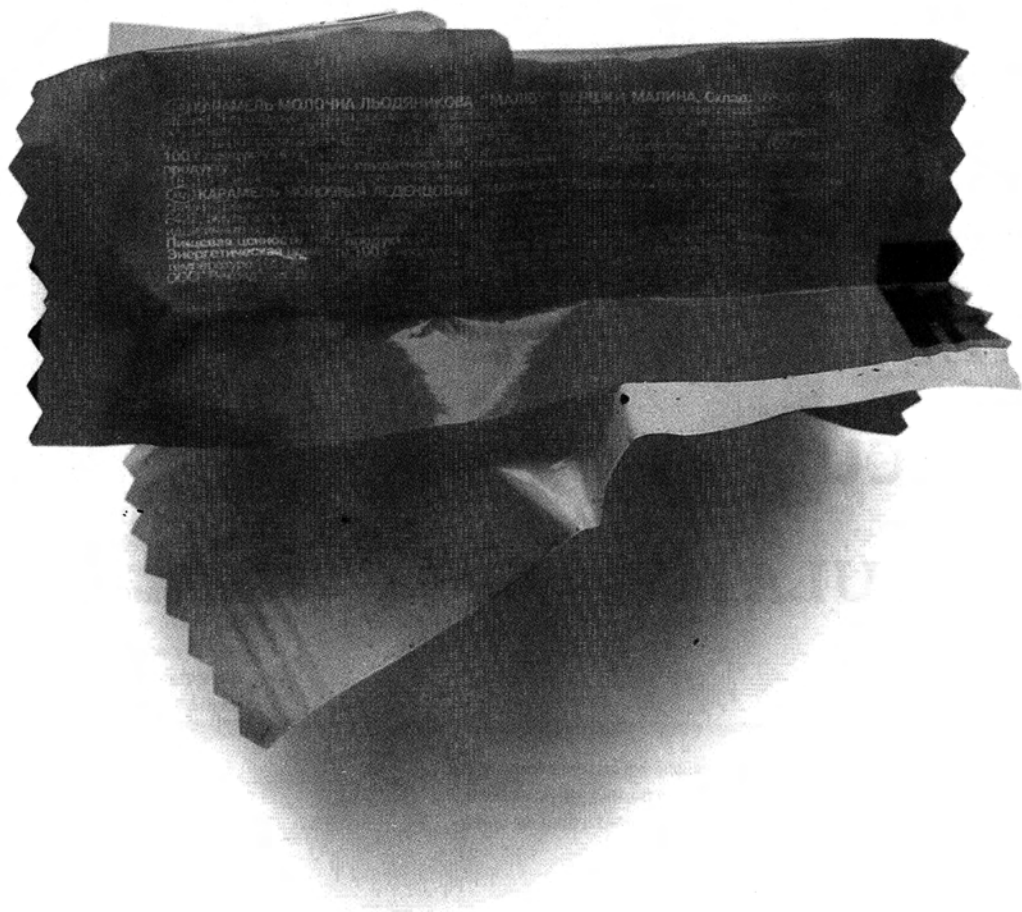
В полигарнитуре Adobe Jenson четыре оптических размера знаков: *Caption* (для мелких подписей), *Text* (для текстовых кеглей), *Subhead* (для подзаголовков) и *Display* (для крупных кеглей)



Когда шрифт используется в очень крупных кеглях, детали каждой буквы очень важны, так как мы воспринимаем надпись по частям, а не сразу (слева пример буквы высотой в человеческий рост из витрины в Хельсинки). В этом случае даже не очень важны расставленные шрифтовым дизайнером полуапроши, так как буквы расположены отдельно друг от друга.

Для шрифта, используемого в очень мелких кеглях, всё совершенно по-другому. Форма знаков должна быть как можно более обобщённой и как можно менее характерной. Межбуквенные пробелы имеют огромное значение.

В очень мелком кегле гораздо важнее возможность разобрать, что же написано, чем красота формы знаков.



НАЛИЧИЕ ЗАСЕЧЕК

Шрифты в рамках супергарнитуры могут отличаться друг от друга не только насыщенностью или шириной, но и наличием или отсутствием засечек.

Шрифты такого рода могут быть двух видов:

- с сохранением остальных параметров шрифта, когда начертания различаются только засечками (примеры: ITC Officina Serif и ITC Officina Sans Эрика Шпикермана, Thesis Лук(ас)а де Гроота);
- с изменением контраста, когда части гарнитуры представляют собой пару «гротеск-антиква» (ITC Legacy, ITC Stone, Fedra Петера Биляка, The Egyptian из нового макета The Guardian).

Иногда, как промежуточный вариант, встречаются начертания с односторонними засечками, варианты ленточной антиквы или другие сочетания гарнитур.

historical

FEDRA SERIF & BOLD, 50PT

SYNTHETIC

FEDRA SANS BOLD, 50PT

contemporary

FEDRA SERIF & BOLD ITALIC, 50PT

REFLEXIVE

FEDRA SERIF & BOLD XL, 50PT

speculative

FEDRA MEDIUM, 50PT

CUMULATIVE

FEDRA SERIF & MEDIUM XL, 50PT

1. of, relating to, or having the character of **history** 2. based on **history**
 3. used for the past and reproduced in historical presentations
 4. a chronological record of significant events (as affecting a nation or civilization) often including an explanation of their causes 5. a narrative presenting systematically related material phenomena 6. as account of a patient's medical background 7. an established record or pattern with a history of events
 8. branch of knowledge that records and explains past events modern **history** 9. concept that forms the subject matter of a **history** 10. events of the past

1. relating to or involving **synthesis** 2. not **analytic**
 3. attributing to a subject something determined by observation rather than analysis of the nature of the subject and not resulting in self-contradiction if applied — compare **ANALYTIC**
 4. characterized by frequent and systematic use of indirect forms to express grammatical relationships
 5. of, relating to, or produced by chemical or biochemical **synthesis**, especially, involved artificial synthesis that is, of or relating to a synthesized 6. devised, arranged, or fabricated for special situations for instance or repeat actual analysis 7. FACTIOUS, BODYS

1. happening, occurring, living, or coming into being during the same period of time
 2. **SYNCHRONOUS** 3. marked by characteristics of the present period 4. MODERN, CURRENT means existing or occurring at the same time 5. **SYNCHRONOUS** implies exact contemporaneity in time and especially in periodic intervals synchronous motion 6. **SYNCHRONOUS** implies contemporaneity in a broad sense of time but does not imply simultaneity 7. **CONCURRENT** is applied to events and may be used in order to avoid implications of causal relationship 8. **World War II** was concurrent with a great energy crisis

1. directed or turned back on itself 2. marked by or capable of **reflection** 3. REFLECTIVE
 4. of, relating to, characterized by, or being a relation that exists between an entity and itself the relation is equal to its reflexive but the relation is the relation of itself
 5. of, relating to, or constituting an action (as in "he perceived himself") directed back on the agent or the grammatical subject
 6. characterized by hesitant and unobscuring behavior

1. looking, toward, or constituting intellectual **speculation**; also: theoretical rather than **businesslike** speculative knowledge
 2. marked by questioning curiosity; given a speculative glance
 3. of, relating to, or being a **speculative** speculation speculation (also, speculative) verb

1. made up of accumulated parts 2. increasing by successive additions
 3. tending to prove the same point cumulative evidence
 4. additional rather than repeated cumulative page
 5. taking effect upon completion of another period sentence cumulative sentence 6. increasing in severity with repetition of the offense cumulative penalty
 7. formed by the addition of new material of the same kind cumulative soil
 8. summing or integrating overall data or values of a random variable over that time that is equal to a specified value cumulative normal distribution, cumulative frequency distribution

Definition: Merriam Webster Online Dictionary
 www.merriam-webster.com (3 May 2012)

muse

FEDRA SERIF & BOLD, 50PT

history

FEDRA SANS MEDIUM ITALIC, 50PT

CULTURE

FEDRA SANS LIGHT XL, 50PT

progress

FEDRA SERIF & BOLD ITALIC, 40PT

continuity

FEDRA SANS BOLD, 50PT

TECHNOLOGY

FEDRA SERIF & BOLD XL, 50PT

conventions

FEDRA SERIF & BOLD, 50PT

environment

FEDRA SERIF & MEDIUM, 50PT

self-awareness

FEDRA SERIF & BOLD ITALIC, 50PT

Буклет, посвященный шрифтовому семейству Fedra Петера Биляка. На развороте представлены разные начертания антиквы и гротеска



Открытка демонстрирует разные начертания шрифтового семейства *The Egyptian* (дизайнеры Christian Schwartz, Paul Barnes), используемого в новом макете газеты *The Guardian*

Приятно при проектировании издания иметь под рукой развитую супергарнитуру, где есть всё, что нужно (начертания с засечками и без засечек, светлые и жирные, широкие и узкие, для мелких и крупных кеглей), да ещё и соответствующую общей стилистике задуманного оформления. К сожалению, так бывает не всегда, а супергарнитур для набора кириллицей почти нет (навскидку — Fedra, Artemius, ITC Stone Sans и Serif, и Leksa, которой набрана эта книга).

Поэтому достаточно часто возникает необходимость использовать не один шрифт, а два (или больше).

Использование нескольких шрифтов в одном издании — вопрос сложный и противоречивый.

С одной стороны, в подавляющем большинстве случаев (в России) использование множества шрифтов на одной полосе, «чтобы читателю не скучно было», служит явным признаком непрофессионализма.



Этот пример неоправданного использования пяти (кажется) шрифтов находится в Москве возле Центрального дома художника

С другой стороны, большое количество шрифтов никак нельзя назвать абсолютным злом: вполне возможна ситуация, когда применение нескольких шрифтов на одной полосе будет и необходимо, и уместно, и эстетически оправдано.

Впрочем, в таком случае дизайнер (типограф) должен твердо знать, что, как и зачем он делает.

Начинающему типографу лучше научиться ограничивать себя минимальным количеством гарнитур. Понимание необходимости и принципов работы с большим их числом приходит со временем.

При подборе шрифтов стоит задуматься: а зачем их нужно больше одного? И как выбранные шрифты соотносятся между собой?

Superstition

Anisette Petite Black (Stevie Wonder)

Ain't no mountain high enough

Angie Sans Regular (Marvin Gaye & Tammi Terrell)

Ride your pony

Le Monde Journal (The Meters)

Sittin' on the dock of the bay

Le Monde Sans Extralight Italic (Otis Redding)

Dancing in the street

Parisine Bold Italic (Martha Reeves & the Vandellas)

Stop her on sight (s.o.s)

Costa PTY Light (Edwin Starr)

CAFE REGIO'S

Le Monde Courier Small Caps Demi (Isaac Hayes)

Chain of fools

Le Monde Livre Classic Swash Italic (Aretha Franklin)

I GET THE SWEETEST FEELING

Anisette Light (Jackie Wilson)

Green Onions

Le Monde Livre Demi (Booker T & the M.G.'s)

What's going on

Anisette Petite Light (Marvin Gaye)

Woman to woman

Apolline Bold Italic (Shirley Brown)

Papa was a rolling stone

Parisine Plus Clair (The Temptations)

Stop! In the name of love

Ambroise Firmin (Diana Ross & The Supremes)

www.typofonderie.com  Soulful type

2005 © JRP's homage to various soul music

М. И. ЩЕЛКУНОВ
ПРАВИЛО ТРЕТЬЕ. О ЕДИНОЙ ГАРНИТУРЕ

При процессе чтения глаз привлекает к основному шрифту поэтому он испытывает утомление, если заголовки, примечания, оглавления, предисловие, титульный лист набраны шрифтами разных рисунков, не гармонирующих к тому же с основным шрифтом. Поэтому — во всей книге, от передней до задней обложки, пользуйся шрифтом только одного типа, одной гарнитуры, его основным с капиталью, чёрным и в третьей очередь курсивными рисунками. Какими кеглями пользоваться, какими их рисунками, обыкновенными или чёрными или курсивными — тебе покажут твой вкус и здравый смысл или лучшие образцы книжного мастерства. Даже нормочку, колонцифер, фирму типографии, разрешение Главлита обязательно давай той же гарнитурой.

Это правило надо принять, как абсолютное; таким его и считают, например, в Германии и Англии. Исключения допускаются только для периодических изданий, где, по соображениям больше коммерческим, иногда разрешается каждое объявление набирать шрифтами другой, но, конечно, одной гарнитуры для всех кеглей данного объявления.

Открытка со шрифтами
Жана-Франсуа Поршеза

ЗАЧЕМ НУЖНО НЕСКОЛЬКО ШРИФТОВ?

- Когда в издании тексты существенно различаются по кеглю, а в гарнитуре нет специальных начертаний для разных оптических размеров шрифта.

Например, при наборе основного текста антиквой очень мелкие примечания лучше набирать довольно широким гротеском с крупным очком строчных, чтобы текст читался и в такой кегле. При отсутствии в гарнитуре заголовочного начертания крупный текст можно набрать похожим заголовочным шрифтом: разница будет не очень заметна, а с эстетической точки зрения текст только выиграет.

- Когда нужно с помощью шрифтового оформления добиться сходства (или ассоциаций) с определённой эпохой.

Например, с конца XVIII и до конца XIX века рисунок текстовых шрифтов оставался примерно одинаковым.

Вероятно поэтому шрифты принятого в это время типа (статическая антиква) в России называли *обыкновенными*.

Между тем, общая стилистика оформления изданий за это время очень заметно менялась, главным образом, за счёт композиции полосы (разворота) и разнообразных заголовочных и декоративных шрифтов.

К тому же далеко не всегда находится текстовый кириллический шрифт, верно передающий стилистику эпохи.

- Когда нужно визуально разделить тексты двух (или нескольких) типов.

Например, когда в книге есть текст и комментарии к нему, или набраны рядом тексты двух авторов, которые нужно сделать зрительно разными, но примерно одинаковыми по значимости.

- Когда в шрифте нет необходимых знаков.

Легко представить себе издание с текстами на нескольких языках или издание с математическими формулами (и т. д.)

Совсем не обязательно, что в одном шрифте найдётся всё, что нужно для набора сложного текста. В таком случае приходится набирать несколькими шрифтами; результат очень сильно зависит от уровня профессионализма типографа.

- Когда сочетание двух или нескольких гарнитур нужно типографу по эстетическим (или каким-нибудь ещё) соображениям.

nda, satın alma tarihinden itibaren
irayı saklayınız.

о дня продажи за исклю-
ющим законодательством. Г
дающий дату покупки.

ن تاريخ الشراء، أو حسب ا
مال الذي يُظهر تاريخ الشراء.

章規定，否則由購買日期起
朝之銷售發票。

Международная гарантия
на нескольких языках

Это, пожалуй, самый непредсказуемый случай, но и самый интересный. Тут всё зависит только от квалификации и изобретательности типографа.

Занятный пример использования в одном издании двух текстовых гарнитур привёл Лук(ас) де Гроот.

Набор однородных по смыслу текстов похожими шрифтами немного разной ширины позволяет варьировать объём текста (например, чтобы избавиться от висячих строк или уместить текст в предназначенном для него месте), не прибегая к вгонке и выгонке.

существует въ дѣйствительности.
ѣланной карандашемъ на бѣлой бу-
наго числа фактовъ формы. И тѣмъ
жання чему бы то ни было. Идея этой
природѣ линіями, а тѣмъ менѣе чер-
пространствомъ между ними. Но эти
іе извѣстнаго числа фактовъ, и онъ
во съ прежнимъ впечатлѣніемъ отъ
этому онъ получаетъ идею правды.
мы даемъ сплошную темную форму,
даемъ извѣстное соотношеніе тѣней
этомъ соотношеніи можно признать
и все-таки не имѣемъ подражанія, по-
юдъ не похожа на воздухъ, а черная
динивъ извѣстное число идей правды,

*Пример Обыкновенной
гарнитуры из книги
1901 года издания*

КАК ЭТО ДЕЛАЕТСЯ?

Прежде всего следует сказать, что никаких более или менее чётких правил подбора сочетания шрифтов не существует. Это одно из тех обстоятельств, которые делают типографику искусством, а не наукой.

Однако совсем не обязательно, что любые два шрифта, выбранные наобум, будут хорошо работать вместе — скорее всего, наоборот. Очень важно учитывать цель подбора сочетания, технические и стилистические признаки гарнитур.

Вначале стоит обозначить «круг подозреваемых» в соответствии с целью подбора сочетания и определиться, что же нужно:

- два текстовых шрифта для примерно одинаковых кеглей?
- шрифт для основного текста и шрифт для очень мелкого?
- шрифт для основного текста и заголовочный/акцидентный шрифт?
- два заголовочных/акцидентных шрифта?
- шрифт для основного текста и шрифт со специальными знаками?
- или чтонибудь ещё?

Подбор максимально похожего шрифта для набора заголовков или специальных символов, наверное, нельзя назвать в жёстком смысле выбором сочетания шрифтов. Однако и это требует от типографа усилий и наблюдательности.

Шрифтов, предназначенных для набора текста в мелких кеглях, не так уж много; заголовочные и акцидентные шрифты, как правило, обладают достаточно ярко выраженным характером. Это, особенно при сравнительно небольшом числе кириллических шрифтов, сильно уменьшает количество вариантов.

В подборе сочетания декоративных шрифтов самую важную роль играет их характер и стилистические особенности. Читатель почти наверняка заметит разницу между такими шрифтами; типографу в этом случае следует, в первую очередь, задуматься, *что он хотел сказать*.

Подбор сочетания текстовых шрифтов, пожалуй, сложнее всего. Впрочем, если типограф чётко представляет себе задачу этого подбора, часть проблемы уже решена.

Важно знать, чего следует добиться в подборе сочетания: сходства или принципиального различия между его составляющими. В случае различия контраст между шрифтами должен быть

достаточным, чтобы смена гарнитуры не выглядела досадной случайностью.

Первое, что мы видим при беглом взгляде на полосу, — общий тон текста. Он зависит как от шрифта, так и от параметров набора. При подборе шрифтов для разных по смыслу или значимости текстов важно, чтобы эта разница или иерархичность воспринималась сразу же.

Следующее, что мы заметим, глядя на текст, — контрастность шрифта и наличие засечек. Из-за этого сочетания часто подбирают по принципу «гротеск + антиква»: это может создать максимальную разницу между текстами при сохранении одинаковой значимости.

Самое тонкое и незаметное, но и самое важное в шрифте, — его стилистические признаки и характер: статика или динамика, характер отдельных элементов знака и их соединения. Лучше, чтобы в шрифтах одного издания наблюдалось явное сходство или явное различие этих признаков.

Именно поэтому одним из традиционных способов подбора сочетания шрифтов является выбор разных гарнитур одного автора. Как правило, они оказываются близкими по характеру: у шрифтовых дизайнеров, хоть они и представители «самого невидимого из визуальных искусств», есть свой почерк.

На сходстве или различии именно стилистических признаков основаны самые оригинальные и непредсказуемые шрифтовые пары.

Якоб Эрбар

Якоб Эрбар

Моррис Фуллер Бентон

Моррис Фуллер Бентон

*Шрифты на основе рисунков Якоба Эр-
бара (Балтика и Журнальная рубленая)
и Морриса Фуллера Бентона (Школьная
и Franklin Gothic)*

Часть III

:::::::::)

Стэнли Морисон:

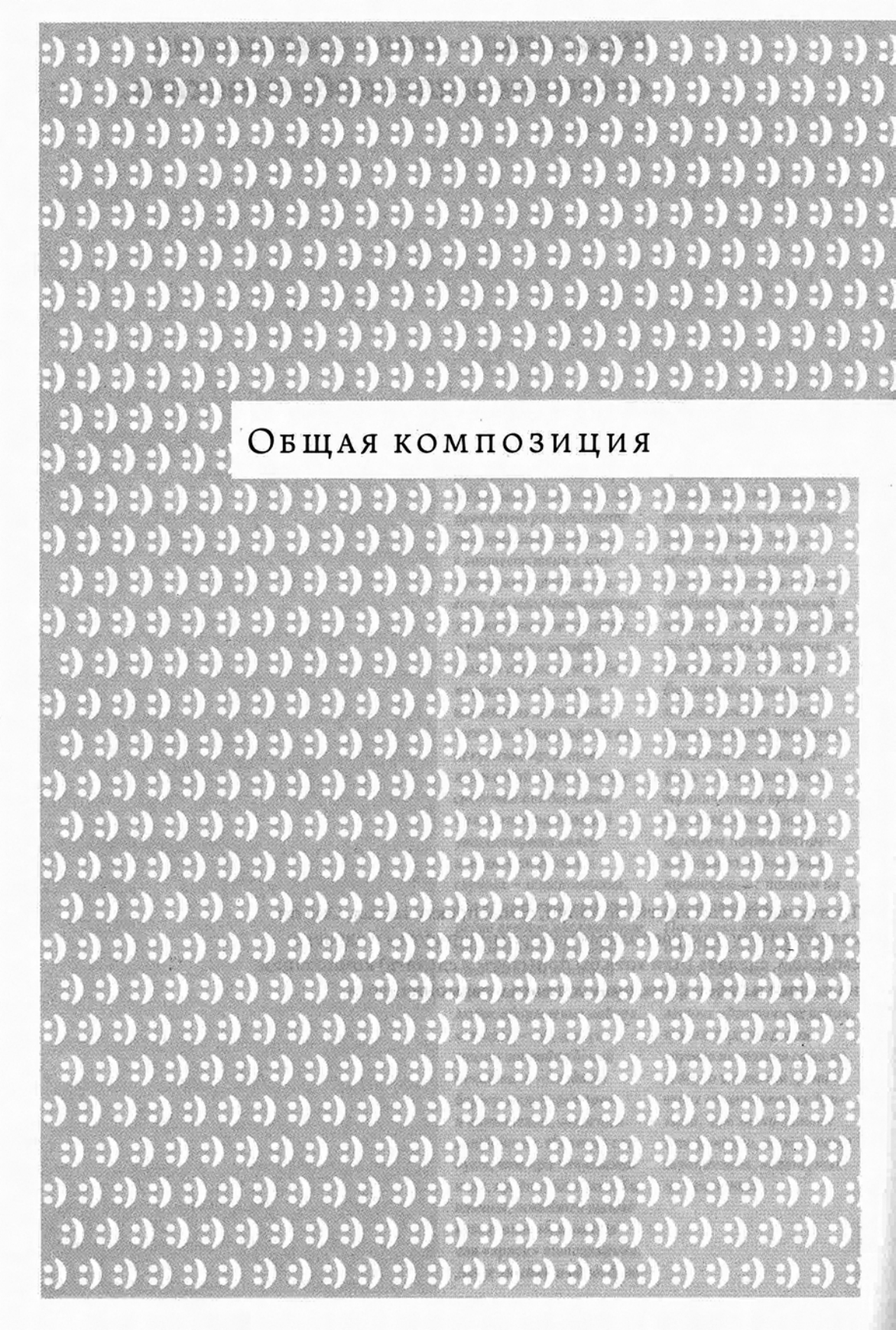
Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создаёт барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения, остаётся весьма незначительное место для «яркой» типографики. Даже унылый и однообраз-

ный набор создает гораздо меньше затруднений для читателя, чем эксцентричная или прихотливая типографика. Изощрённость последнего рода желательна и даже необходима в рекламной печати в любой сфере, будь то торговля, политика или религия, ибо лишь броские образцы такой печати имеют шансы привлечь к себе внимание. Книжная же типографика — за исключением ограниченного круга определённых изданий — требует почти беспрекословного подчинения традиции, и с полным на то основанием. Поскольку печать представляет собой по преимуществу средство для получения многочисленных идентичных копий, то оно должно быть хорошо не только само по себе, но и с точки зрения своих общественных функций. Чем значительнее эти функции, тем строже ограничения, налагаемые на печатника.

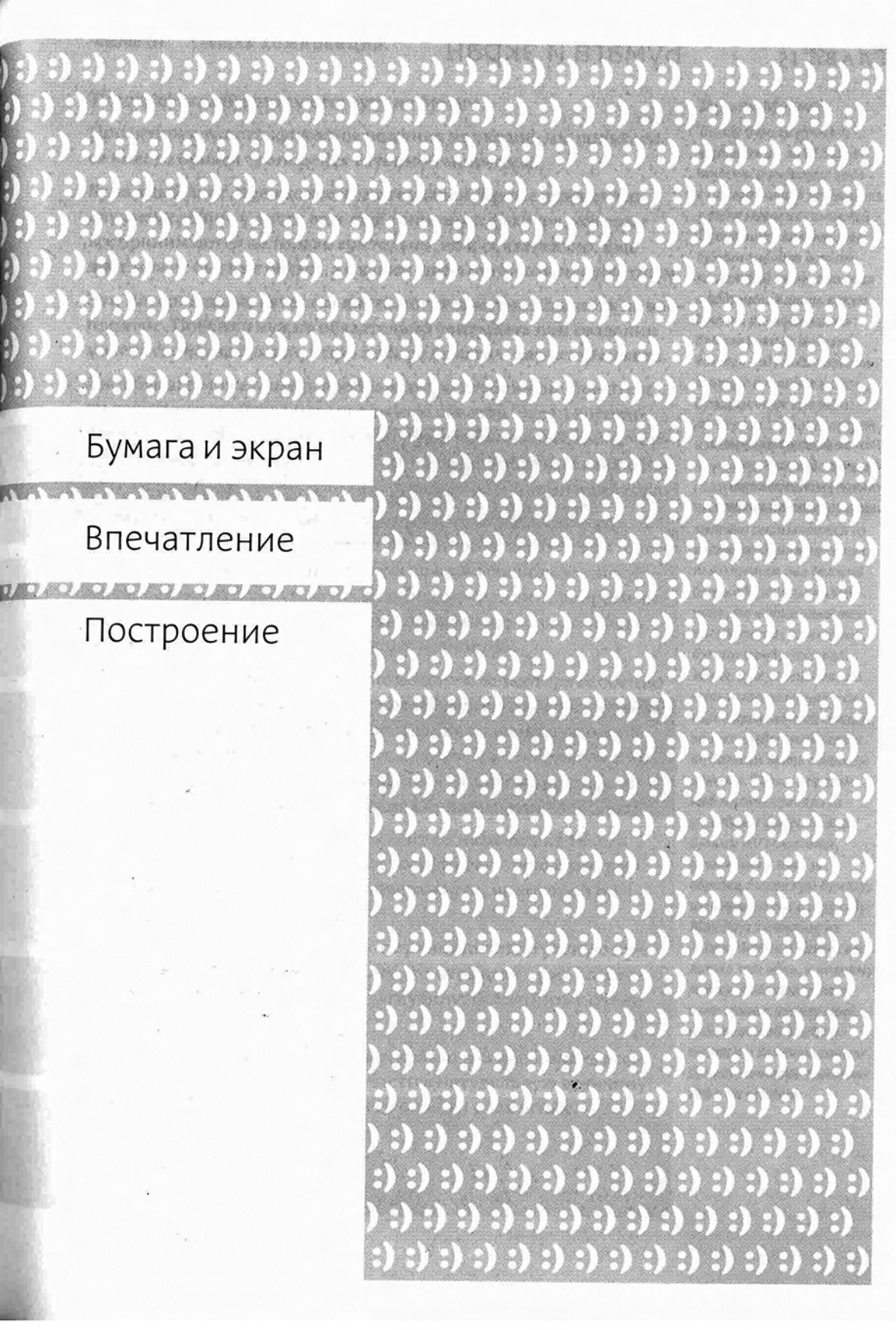
Красота — это наивысшая степень целесообразности.

Иван Ефремов

Третья часть этой книги, пожалуй, самая практическая. Она посвящена тому, как, располагая наборным шрифтом и здравым смыслом, сделать (или хотя бы попытаться сделать) композицию на полосе и набор функциональными и гармоничными.



ОБЩАЯ КОМПОЗИЦИЯ

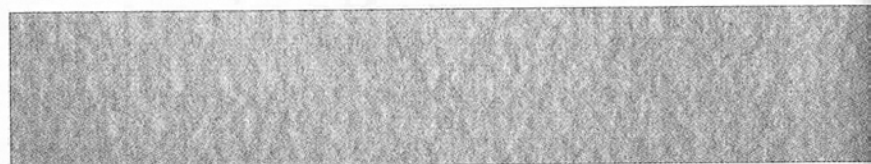
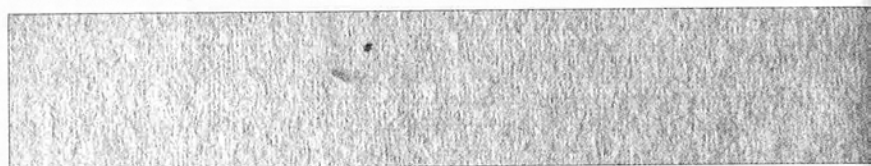
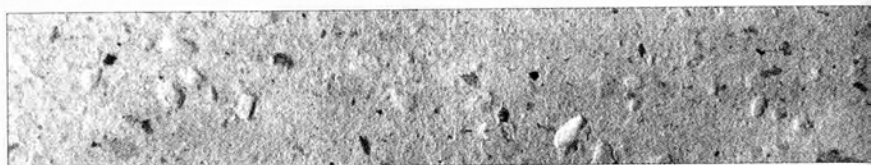


Бумага и экран

Впечатление

Построение

*Разная фактурная бумага.
Фактуру бумаги тоже
стоит учитывать при
проектировании макета*



Типографика обычно существует на бумаге.

Проектируя типографическое решение на экране, мы пользуемся вместо бумаги светящейся глубиной монитора.

Бумажный лист, прежде всего, материален. Кроме привычных двух измерений, у листа есть ещё толщина и фактура, которые воспринимаются не только зрительно, но и осязательно. Ещё лист может быть не белым, а с каким-либо оттенком или цветным.

Эти материальные качества листа могут заметно повлиять на восприятие. Поэтому нужно обязательно учитывать при создании макета свойства бумаги, а при выборе бумаги — характер макета.

Лист бумаги может иметь воображаемую глубину, но при этом он сохраняет свойства материального объекта. Экран воспринимается иначе. Его зрительная глубина несколько больше, чем у бумажного листа. Ведь мы воспринимаем изобразительную поверхность на экране внутри окна программы и в раме монитора.

Физических свойств бумаги и экрана мы не можем изменить.

Но мы можем превратить изобразительную поверхность в плоскость, объём или пространство при помощи расположения объектов. Важно, чтобы это не происходило случайно и вопреки желанию автора. Поэтому стоит при создании макета проверять, нет ли где пространственных несообразностей.

При проектировании издания с помощью компьютера особенно важна разница масштабов на экране и бумаге. Размер изображения на экране, как правило, не совпадает с реальным размером и находится на другом расстоянии от глаз. Поэтому напечатанный текст в результате может оказаться слишком крупным или слишком мелким, линейки слишком жирными (или наоборот).

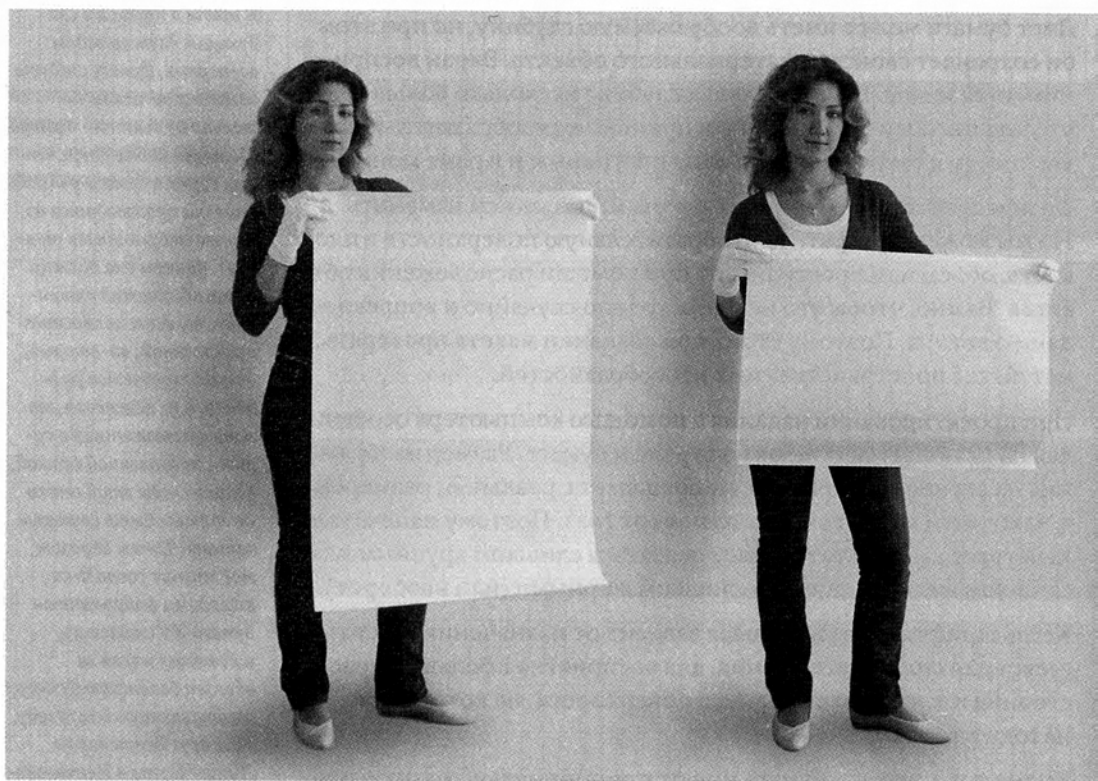
Кегль шрифта гораздо больше зависит от назначения текста (текст для сплошного чтения, для восприятия с большого расстояния и т.п.), чем от размера поверхности, на которой он находится.

Кроме того, экран и бумага имеют принципиально разную природу (экран излучает свет, а бумага его отражает), разные системы цветообразования и разную глубину. Всё это тоже очень сильно влияет на восприятие.

Лучше всего в процессе работы несколько раз напечатать весь макет или его принципиальные части в натуральную величину. Тогда сразу будет видно, нет ли где ошибки в масштабе.

Вильям Моррис:

Выбор бумаги ручного черпания из-за её добротности и внешнего вида с самого начала не вызывал у меня никаких сомнений. Экономить на качестве бумаги значило встать на ложный путь, так что я обдумывал лишь, какую именно разновидность бумаги ручной выделки должен буду подготовить. В итоге я пришёл к следующим двум выводам: во-первых, бумагу следует изготовить исключительно из льняного тряпья (большая часть современных сортов бумаги ручной выделки производится из хлопчатобумажного тряпья), причем она должна быть абсолютно «плотной», то есть полностью проклеенной; во-вторых, бумага требуется рифлёная, а не веленевая, то есть изготовленная в ситах с проволочной сеткой, однако следы этой сетки не должны быть слишком явными. Таким образом, моё мнение совпало со взглядами фабрикантов бумаги XV столетия, и поэтому я взял за образец болонскую бумагу, изготовленную в 1473 году. Мой друг Бетчелор из Литл-Чарта в Кенте воплотил эти идеи, к полному моему удовлетворению, изготовив к началу моей издательской деятельности ту замечательную бумагу, которую я использую и по сей день.

**Формат издания (page size)**

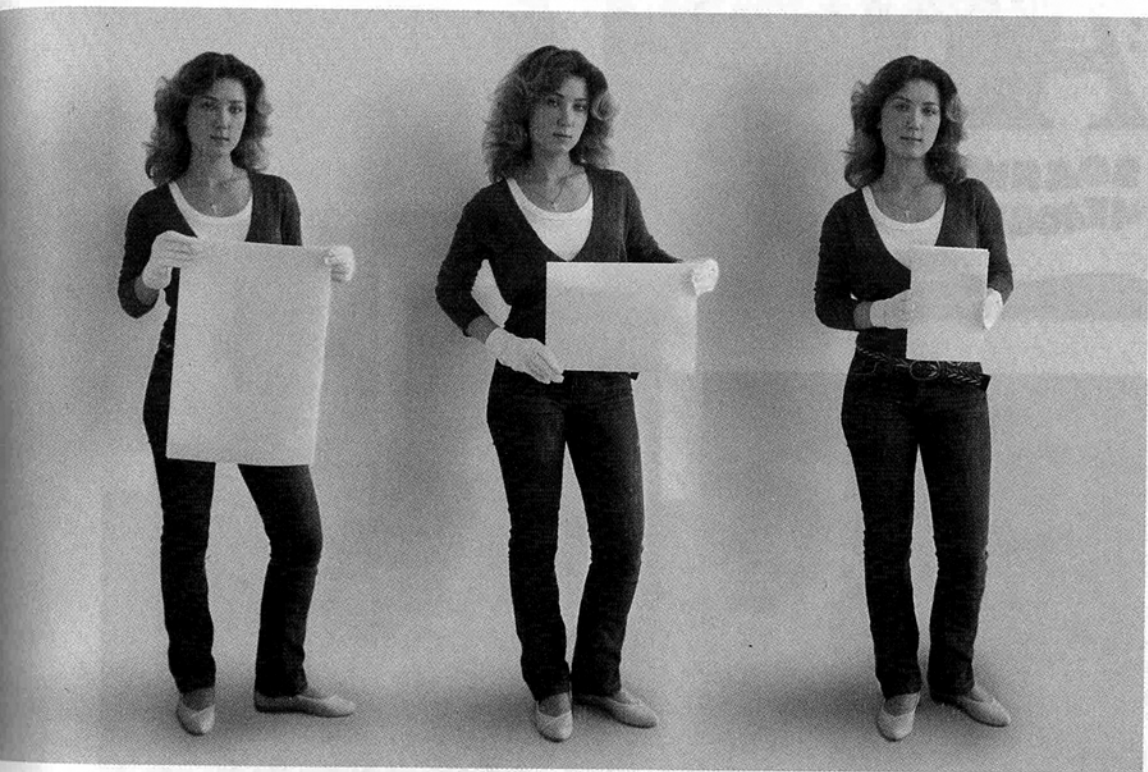
Формат издания—это размер страницы. Он определяется форматом и долей бумажного листа.

Есть два способа обозначения формата. Запись формата после обрезки в миллиметрах (120×190) значительно понятнее (особенно начинающему типографу), но не всегда даёт достаточное представление о технических параметрах издания.

Запись формата в виде доли листа (84×108 1/32) даёт больше информации, но менее удобна для восприятия. Когда известны формат и доля листа, можно рассчитать формат издания после обрезки.

Как правило, доля образуется в результате нескольких сгибов листа пополам, параллельно короткой стороне прямоугольника.

Это верно для второй,

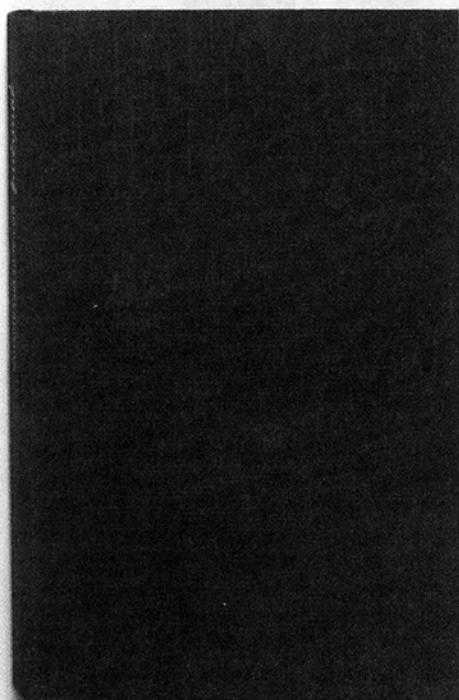


четвёртой,

восьмой,

шестнадцатой,

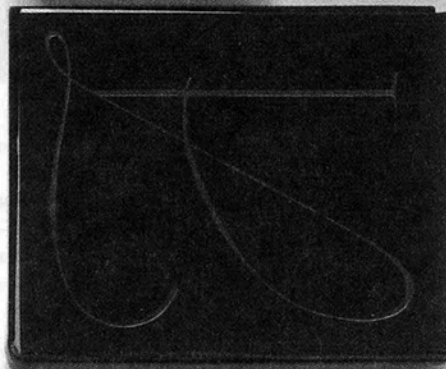
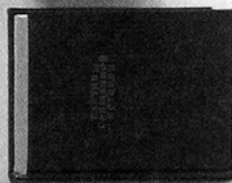
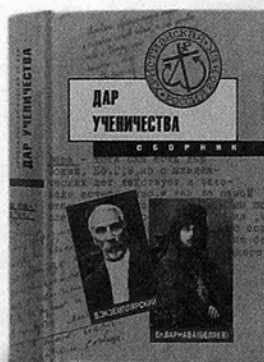
тридцать второй, шестьдесят четвёртой (и т. д.) долей. Кроме них, встречаются ещё $1/6$, $1/12$, $1/24$ и другие доли листа. Чтобы вычислить формат блока до обрезки, нужно представить себе деление листа на доли.

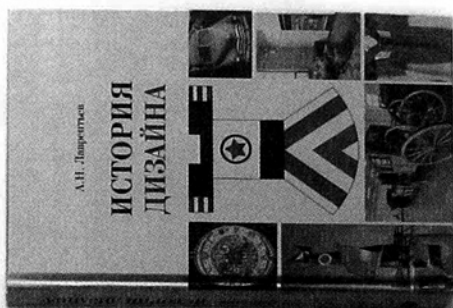
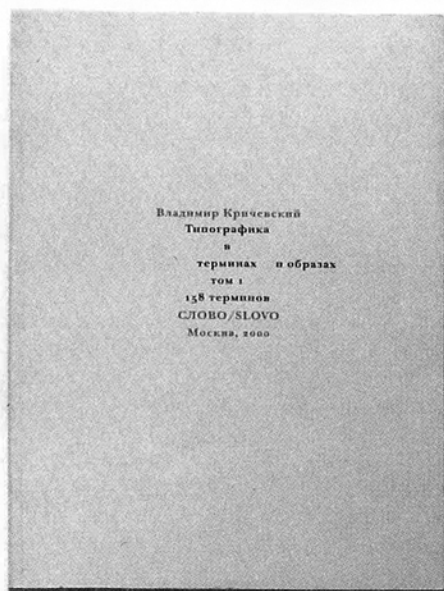


Таким образом, например, чтобы узнать формат до обрезки 32-й доли листа, нужно короткую сторону листа разделить на четыре части, а длинную — на восемь.

Книжный (журнальный или любой другой) блок обычно обрезают с трёх сторон.

Принято считать, что формат после обрезки уменьшается по горизонтали на 5 мм, а по вертикали на 10 мм. Однако это не совсем так: используемая площадь листа уменьшается из-за технологических особенностей печати. Поэтому при определении формата издания лучше всего заранее проконсультироваться с типографией.

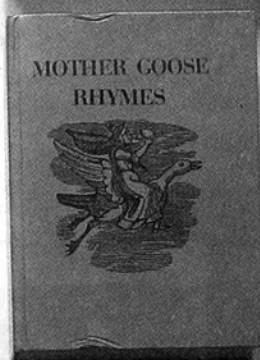
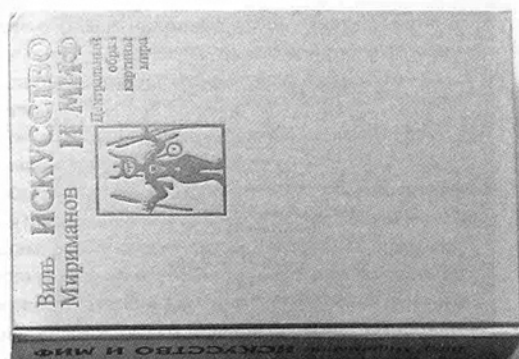
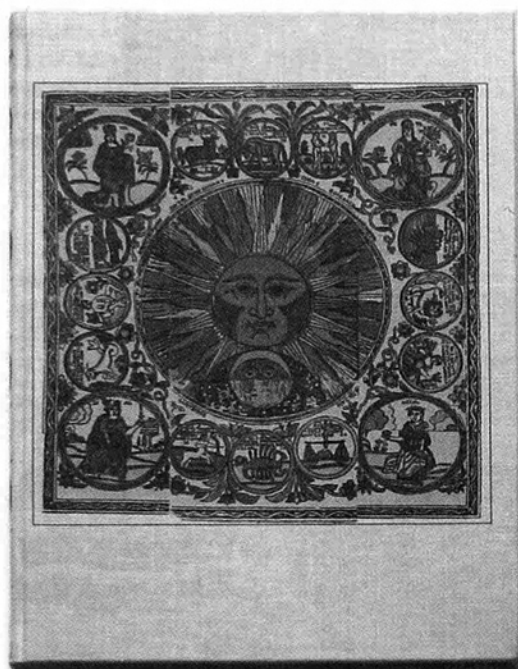




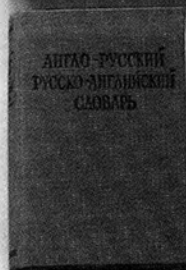
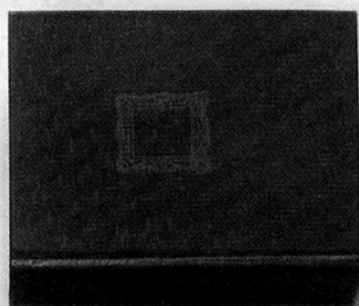
Книги формата 60×90
в 1/8, 1/16 и 1/32 доли



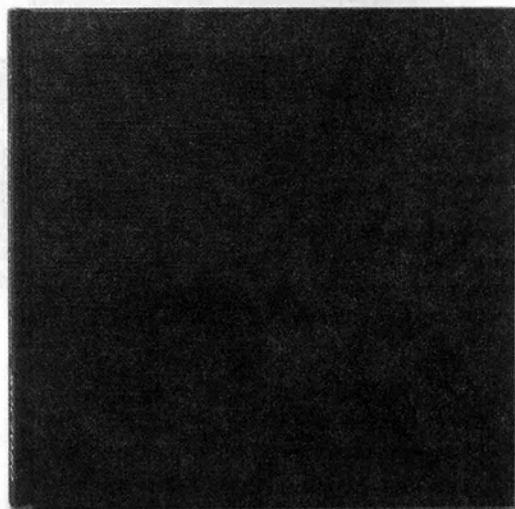
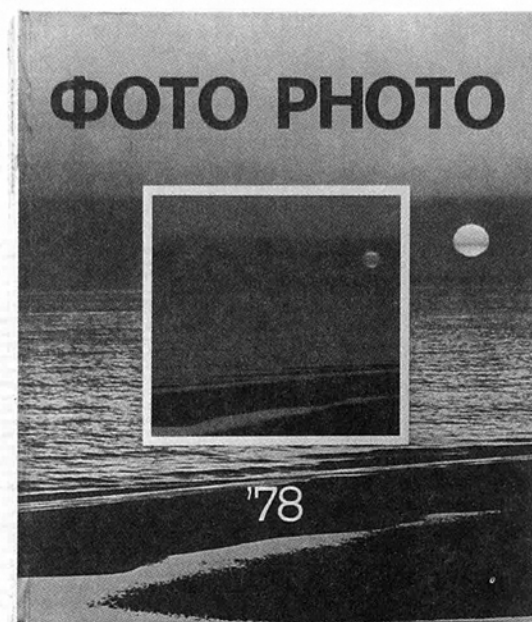
Книги формата 60×100
в 1/8 и 1/16 доли



Книги формата 70×100
в 1/8, 1/16 и 1/32 доли



Книги формата 70×108
в 1/16, 1/32 и 1/64 доли



Книги разных форматов:

60×108 в 1/8 долю,

75×102 в 1/12 долю,

50×90 в 1/16 долю,

75×90 в 1/32 долю,

60×84 в 1/32 долю

Полоса набора и зеркало набора

В металлическом наборе полосой набора называли условный прямоугольник, включающий в себя все наборные элементы полосы (включая колоннотулы, сигнатуры и т. п.), за исключением иллюстраций, идущих навывлет. «Зеркало набора» обозначало это же. Впрочем, полосой набора мог называться и материальный объект, а зеркалом набора — только отпечаток.

Сейчас полосой набора принято называть блок основного текста максимального для издания размера.

Формат полосы набора (line width)

Во многих изданиях советского времени, посвящённых художественному и техническому редактированию, встречается словосочетание «формат полосы набора в квадратах».

Оно обозначает ширину колонки текста (или, в многоколоннике, зеркала набора).

Квадратом называется в типометрической системе единица измерения, равная 48 пунктам Дидо, т.е. примерно 18,05 миллиметра.

Формат колонки — это её ширина (в любых единицах измерения).

Поля (margins)

Поля обрамляют систему объектов, расположенных на полосе.

Принципиален вопрос: что первично в конкретном случае? Иногда пропорции полей и полосы набора бывают достаточно жёстко определены (чтобы, например, передать характер эпохи).

В других случаях мы видим сложно организованную полосу, поля вокруг которой определены функциональными и техническими параметрами издания. Какова бы ни была функциональная и стилистическая роль полей в издании, очень важно решить их

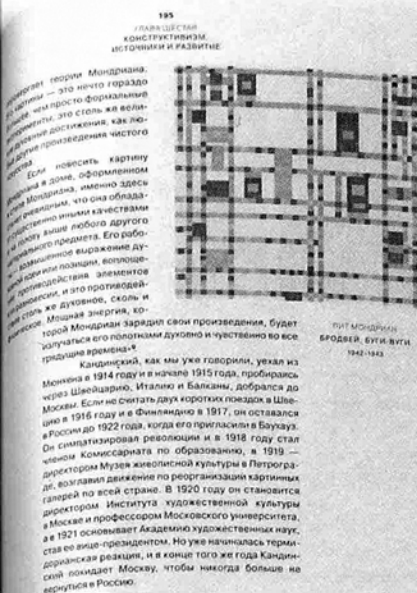
пропорции по отношению к листу. Поля выглядят убедительнее, если их размеры не взяты с потолка, а тщательно продуманы в соответствии с форматом и назначением страницы.

Прежде чем мы начнём читать находящийся на полосе или развороте текст, мы видим композицию этой полосы/разворота в целом. Даже ещё не задумываясь о средствах, мы обычно можем понять по одному развороту (или полосе), что перед нами — книга, журнал, газета или буклет, плакат или открытка. Мы отличим, не читая, научную книгу от художественной литературы, словарь от детской книги, стихи от прозы и так далее. Взглянув на разворот журнала или на газетную полосу, мы можем предположить, о чём и для кого это издание.

напротив единообразия и отсутствия
аналогии. Формы ван Дуса могут быть
средоточены. Словом более не может бы
Фундамент Фредерике-Гиндлер, при
группе в 1924 году по приглашению ван Д
жесть быть более «конструктивной» в том с
пором мы говорим чуть позже в этой же
не менее можно изложить любого зря
ему будет трудно найти хоть какое-то п
отличия в работах этих художников. Ма
нить универсальные качества, доставшие
ство от голландских традиций, — ясност
но этими качествами отмечены только да
риана, и достаточно сравнить его творче
ства остальных художников группы, чтобы
Мондриану были присущи черты гениальн
был недостатком остальных. «Я пытаю
исему, что есть темпелармент, художни
ный огонь и все остальные атрибуты ге
скрытощие беспорядочность мыслей...
однажды ван Дусбург. Мондриан мог ск
само, но в его живописных работах и да
ретических изысканиях заметны пробле
ного огня. Его долгие поиски гармонии и с
ности и равновесия в работе над каждо
во всем творчестве в целом были подли
тью, которую невозможно отрицать. Мо
руководством и верой, что новое конструкт
ство, предвещаемое которого он был, соз
ко человеческую и неисчерпаемую крас
будет новая красота.

«В настоящее время беспредан
ство видит старую культуру как застывшую; поэ
может пересмотреть и с большей ув
судить культуру в целом. Мы сейчас наход
коротком рубке. КУЛЬТУРА ОПРЕДЕЛЕН
ПРИБЛИЖАЕТСЯ К СВОЕМУ КОНЦУ. НАЧИНАЕТ
ДЕТЕРМИНИРОВАННЫХ ОТНОШЕНИЙ.»

Возможно, эта манера выражать
ной предвидение нескольких суверена, и
подметит д-р Георг Шиндт, искусство М



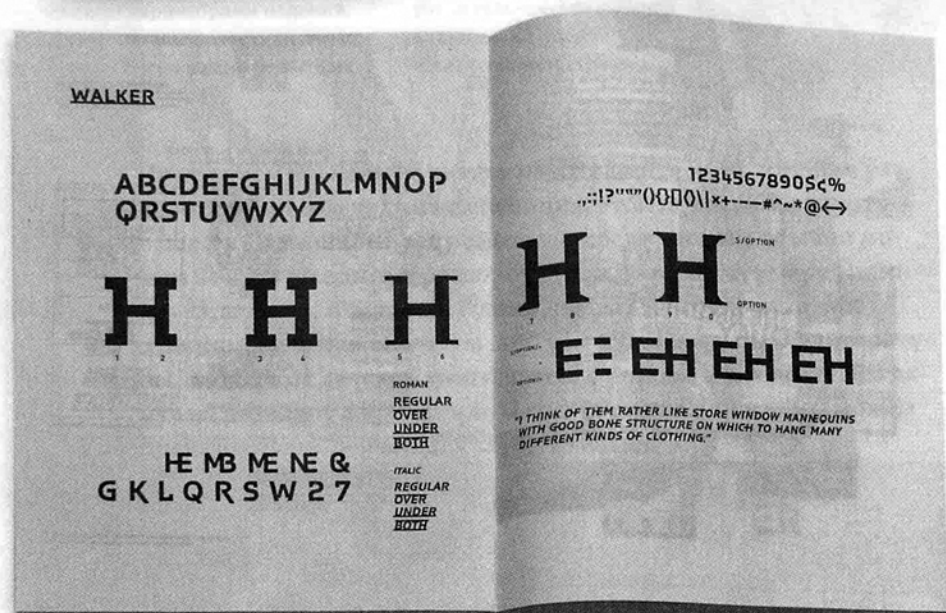
Книга «Краткая история
современной живописи»

Брюс Роджерс:

Мы пытаемся представить себе книгу, её общий вид и облик ещё до того, как начинаем думать о шрифтах, которые используем при её наборе, и тому подобных вещах. Как именно должна выглядеть эта книга? Какой бы мы хотели её читать — в каком формате, с каким начертанием шрифта? Что касается шрифта и формата, то здесь наш выбор должен определяться впечатлением от характера произведения в целом.

Прямоугольник полосы текстового набора

Зеркало набора





Газета «The Guardian»



На соседней странице:
Детская книга
«Мы так похожи»
Буклет. Walker

Журнал «SmartMoney»

Мы привыкли с первого взгляда на страницу определять, где на ней заголовок, где основной текст и где второстепенный; где кончается один текст и начинается другой.

Мы можем оценить качество макета издания, ещё не взглядевшись в отдельные слова.

Персонажи звезда

На прошедшем кинофоруме в Венеции фильм Донатана Глейзера «Рождение» с 37-летней Николь Кидман в главной роли номинировался на главную награду — Золотого льва. Правда, талантливая игра актрисы отмечалась все. Сегодня с ней это происходит постоянно — кажется, после «Мулен Руж» не было ни одной картины, где участие Кидман прошло незамеченным. Ее профессионализм не вызывает сомнений. Она уже получила самый крупный в истории актерский гонорар... за упомянутую работу (по слухам, 1 млн долларов за минуту)... в новом рекламном ролике Chanel № 5, который длится всего 240 секунд, но больше напоминает полнометражный фильм благодаря режиссерской работе База Луэрмана и игре Кидман. На вопрос: «Почему вы выбрали именно Николь Кидман?» — арт-директор Chanel Жак Эдде ответил: «Меня до глубины души поразила ее способность соблазнить».

И сейчас Кидман — как Джоконда Леонардо для Винчи в знаменитой картине Фины Рентвельской — сама выбирает, кому нравиться, а кому — нет. И пусть пока Оскар-2002 за великолепную игру в фильме «Часы» останется ее единственной большой наградой — у Николь все впереди.

L'Officiel. Что вы чувствовали, когда получили приз Американской киноакадемии за главную роль в фильме «Часы»?

Николь Кидман: О да! Даже больше. Я до сих пор иногда считаю себя, как будто хочу убежать, что это случилось не во мне. Еще и сейчас, включая обогреватель, я сижу в нашей гостиной на диване в одной ночной рубашке и мечтаю, что наступит день, когда назовут мое имя... И вот мечта сбывается! Стучится то, чего я ждала долгие годы: я утвердилась как актриса. Но меня не покидает чувство, что мой успех не может длиться вечно, и подгонять себя в постоянно готовлю себя к концу. В нашем бизнесе сегодня ты можешь быть мегазвездой, а завтра о тебе никто не вспомнит. Печально, но факт. По-настоящему печальный факт в жизни Николь был только один — крах ее брака с любимчиком Америки, суперзвездой Томом Крузом в 2001 году. Они прожили вместе почти 10 лет и усыновили двоих детей. На развод подали Том, назвав основной причиной пресловутые «непримиримые противоречия». Бракоразводный процесс прошел на удивление мирно — во многом благодаря Кидман.

L'Officiel. Как вы считаете, после вашего так широко обсуждаемого развода вы стали источником вдохновения для женщин, живущих под постоянным прессингом?

Н.К. Я не знаю, но моя мама сказала бы «да» (смеется).

L'Officiel. Многие люди считают, что затянувшийся процесс

создания фильма Стэнли Кубрика «Широко открытые глаза» способствовал вашему разводу. Это правда?

Н.К. Я могу с уверенностью сказать, что картина «Закрывает глаза» не имела никакого влияния на развод. Возможно, в будущем по прошествии определенного времени я смогу рассказать об истинных причинах развода с Томом Крузом.

L'Officiel. Новый фильм Chanel № 5 — это история любви простого мужчины и настоящей звезды. Кажется, что мужчины испытывают проблемы с сильными пренебрегающими женщинами?

Н.К. Да не такая уж и сильная и пренебрегающая. Это человек, который бесконечно любит свое дело, и с этим возникают определенные проблемы по взаимоотношениям с мужчинами. Иногда у меня просто нет времени на другого человека, и это в свою очередь — моя известная проблема: как сбалансировать жизненные для меня вещи. Если ты с упоением занимаешься профессией, можешь ли ты с той же страстью посвятить любви? Я не думаю, что есть ответ на этот вопрос.

L'Officiel. Теперь, когда вы свободны, таблонды называют ваше имя со многими известными личностями. Дюка Лой до Лени Кравитц. Не трудно ли женщине уровня иметь постоянные отношения с мужчиной?

Н.К. Очень даже! Стоит мне просто поговорить с или привлекательно посмотреть на него, как уже говорят была с ним. Но сейчас я очень довольна своими детьми, уже тинейджер, а сын вот-вот достигнет этого возраста, оба требуют огромного внимания и большой любви. **L'Officiel.** У вас двое детей — дочь Изабелла Джейн и сын Энтони. Как вам удается защитить их от изобилия внимания публики?

Н.К. Я не возмущаюсь и всегда против того, чтобы их фотографировали. Конечно, paparazzi ни с чем всегда без моего согласия. Я делаю все возможное, чтобы защитить их, пока им не исполнится шестнадцать, и сами смогут постоять за себя. Однажды я повела свинку на матч, где играла команда Lakers, и кто-то, конечно, фотографировал. Но что я могла сделать, если это моя команда? Я не могу запретить им ходить туда, хочется, и делаю все, чтобы у них была полноценная жизнь, можно так выразиться, нормальная жизнь. То, что знамениты, никак не должно влиять на них. Моя задача — помочь им найти свою дорогу в жизни и стать самостоятельными. И если в шестнадцать лет они захотят играть или сниматься в кино, я не буду возражать. Но до этого моя обязанность — защищать их.

Женщина без мужчины

Клиф Форд / IFA

Когда-то ее иронично называли «просто миссис Круз». Сегодня Николь Кидман не успевает за своим мужем. В ее жизни нет сценария, снимается только в интересных для нее проектах и становится лицом Chanel №5. Но ролевая Голливуда рассказала о своих страхах, планах и надеждах — эксклюзивно для L'Officiel.

Общая композиция разворота или полосы определяется, с одной стороны, её функцией и функцией находящейся на ней информации, и с другой стороны, исторически сложившейся привычкой читателя воспринимать информацию того или иного рода определённым образом.



С блеском представ в рекламном ролике Chanel № 5, снятом Базом Лурманом, Николь заканчивает съемки в двух фильмах: «Околдованная» Нормы Эфрон и «Переводчики» старейшего американского режиссера Сидни Поллака (в главной мужской роли — Шон Пенн). В 2005 году у актрисы несколько музыкальных проектов: мюзикл «Продюсеры» (ремейк одноименной комедии Мела Брукса 1968 года) с Никитой Лейном и Мэтью Бродериком и драма «Американские лапочки» об эпохе 30–40-х годов, где вторую главную роль исполнит Дженифер Лопес. Ей также предстоит участие в очередной картине Ларса фон Триера. Несмотря на то, что в прошлом году Кидман отказалась сниматься в продолжении «Догвилля», она по-прежнему остается музой своего датчанина.

Например, мы привыкли видеть заголовок в начале текста (то есть, как правило, сверху полосы) и более крупного кегля, чем основной текст. Поэтому фразу, набранную таким образом, мы изначально будем воспринимать как заголовок, а если она окажется чем-то другим, это вызовет некоторое удивление.

Разворот из русского издания L'Officiel. Обычно фотография размещается на левой полосе разворота, а заголовок — сверху страницы. Здесь всё наоборот: иллюстрация справа, а заголовок внизу левой страницы относится к тексту, расположенному выше!

Ян Чихольд:

На заре книгопечатания печатник и издатель являли собой одно и то же лицо. Печатник сам выбирал произведения, которые намеревался издать; зачастую он сам был проектировщиком и изготовителем литер, которыми печатал; он сам наблюдал за набором, а порою и сам набирал. Затем он сам становился к прессу — и, таким образом, единственное, к чему он не имел отношения, было производство бумаги. Позднее он нуждался ещё, быть может, в услугах рубрикатора, который вписывал в текст инициалы, и переплётчика, если он собирался пустить в продажу переплётную книгу.

Всё это давно уже в прошлом. Уже девятнадцатое столетие демонстрирует нам далеко зашедшее разделение труда. Печатник и издатель отнюдь не всегда предстают перед нами в одном лице; необычной становится и такая ситуация, когда печатник сам изготавливает свои шрифты. Однако печатник по-прежнему определял все детали набора. В наши дни печатник, который может самостоятельно придать книге законченную форму, представляет собой крайне редкое исключение.

Можно попытаться выделить два типа изданий: тот, где все развороты построены одинаково (и мы различим их, только читая текст), и тот, где на каждом развороте в рамках определённой структуры складывается своя композиция.

К типу изданий с более или менее одинаковыми разворотами можно отнести большую часть художественной литературы, неиллюстрированные словари, справочники, сборники научных работ — словом, книги (как правило) с равномерным и однотипным текстом. В то время, когда издательский процесс был отделён от набора и вёрстки, к этому типу относились практически все книги, кроме, разве что, полностью состоявших из иллюстрационных таблиц.

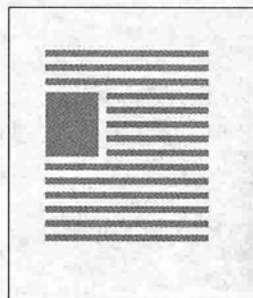
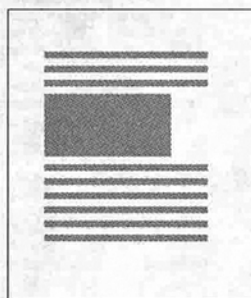
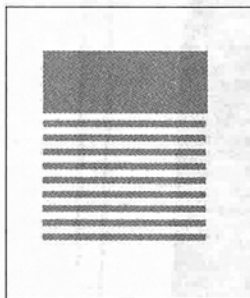
В таких книгах особенно важна изначальная композиция разворота и параметры набора (только это и задаёт дизайнер книги, всё остальное делал во времена металлического набора наборщик, а в компьютерном наборе делает верстальщик). В них, как правило, нет сложной сетки. Автор макета определяет соотношение полей и полосы набора, количество колонок текста, систему колонтитулов и колонцифр, облик спусковых и концевых полос, титульных элементов и обложки (переплёта), а также параметры набора (шрифты, кегли, интерлиньяжи, выключку, способ отделения абзацев друг от друга и выделений в тексте). Если в издании такого рода есть иллюстрации, то обычно это прямоугольные блоки, относящиеся к какому-либо месту в тексте и завёрстанные традиционным образом: полосные, полуполосные, четвертьполосные; в открытую, * вразрез** и в оборку.***

Казалось бы, проектировать подобный макет — скучное занятие. Но именно в нём нужно приложить больше всего усилий к до-

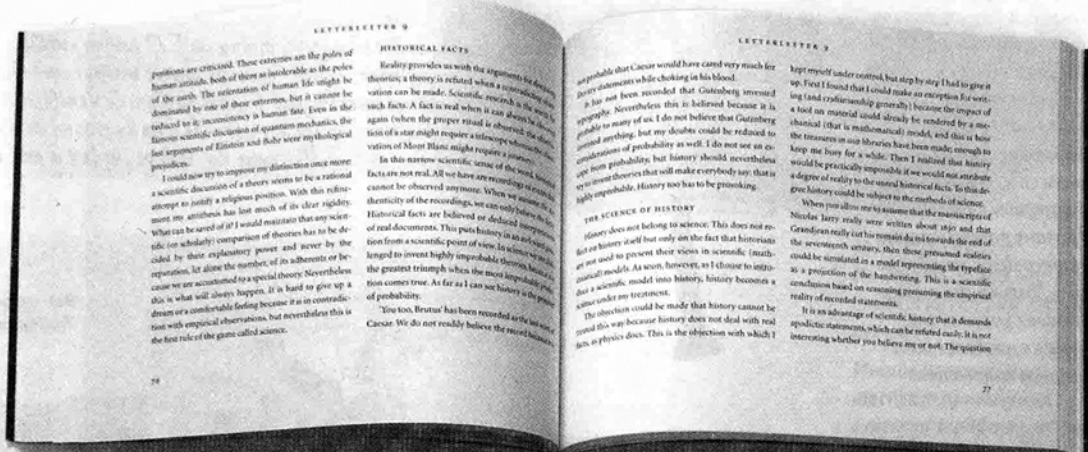
* В открытую

** Вразрез

*** В оборку



стижению удобочитаемости текста (и самым внимательным образом отнестись к выбору шрифта или шрифтов, системы кеглей и интерлиньяжей и т. д., и т. п.). Кроме того, композиция разворота и характер набора здесь вернее всего передаёт стиль эпохи. Книгу с гармонично расположенной полосой набора, правильно подобранными бумагой и шрифтом гораздо приятнее читать, чем оформленную безлико, с полями, удобными скорее для печати, чем для чтения.



Разворот из книги Геррита Ноордзее
Letterletter

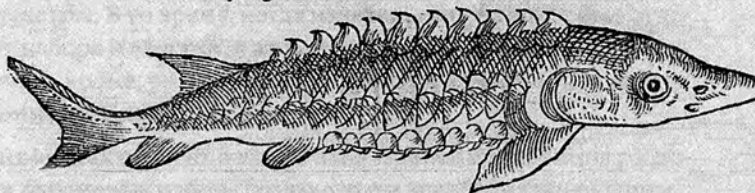
Ян Чихольд:

Все рисунки должны быть выполнены в одинаковом масштабе; их не следует уменьшать каким-либо способом, поскольку в книге необходимо сохранить одинаковую насыщенность штрихов рисунка. И прежде всего нужно найти такой шрифт, характер которого как можно больше подходил бы к стилю рисунков и насыщенности их штрихов. Самые тонкие штрихи шрифта не должны быть тоньше штрихов рисунка; остаётся также желать, чтобы наиболее насыщенные штрихи рисунков, в свою очередь, не были интенсивнее основных штрихов шрифта. В то же время следует тщательно соизмерять с рисунками величину полей страниц и интервалов между словами. Только при таких условиях рисунки окажутся в наиболее выигрышном положении.

В иллюстрированной книге важно соотношение общего тона и характера набора с общим тоном и характером иллюстраций.

DES POISSONS LI. I.

celle des nésies blanches, qui sont estendues le long du dos des poissons. ils distinguent les Estu nomment diuerfement: car les uns y sont nommez Xirichicolla, Merfinicolla, Zuchacolla, & Col Mais nous en parlerom encor au suyuant chapistre. Le vulgaire de Grece estant a Constantino tant l'Esturgeon fraiz comme nous, qui auons faulxé opinion de penser que c'est le plus delicat a Sturio, en Latin: Esturgeon, en Francois: Creac, a Bordeaux: Sturione en Italie.



Poracette.

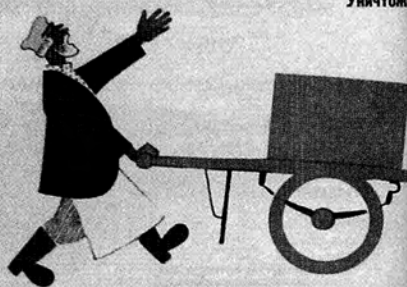
La Poracette est nombree entre les especes des Esturgeons, comme aussi est poisson cartilage en a qui pensent que c'est un poisson de differente espec: mais les autres maintiennent q petit Esturgeon. Quoy qu'elle soit, elle est nombree entre les plus friands pcissons de Venise, co l'Esturgeon. Cherchant l'acipenser des Latins, & le Helops des Grecs, ie n'en ay trouué auq semble en approcher mieulx que la Poracette. Aristote escrivant du Helops, ne luy a onc

МАМЗЕЛЬ ФРИКАСЕ



НА ОДНОМ КОЛЕСЕ.

Всё море
Уничтожи



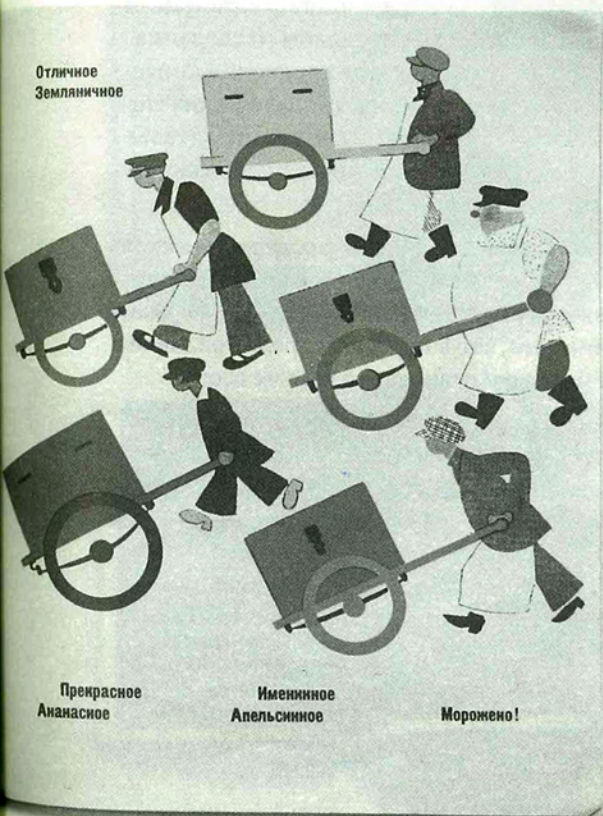
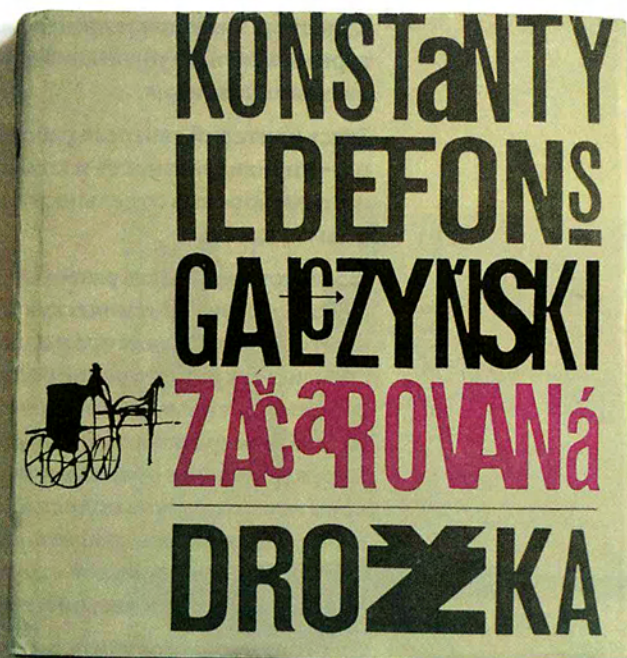
По дороге стук да стук.
Едет прочь пустой сундук.
Старичок его везёт
И приятелей зовёт:

„Эй, друзья, мои приятели!
Что у вас за покупатели?
Мой толстяк в один присест
Всё мороженое съест!“

Вот приятели весёлые
Сундуки везут тяжёлые,
Собираются толпой
И кричат наперебой:

Примеры соотношения толщины штрихов в иллюстрации с толщиной штрихов в буквах:

в книге XVI века (на соседней странице сверху),
в книгах «Цирк» и «Мороженое»
С. Я. Маршака и В. В. Лебедева
(на этой и соседней странице снизу),
в книге «Заколдованная повозка»
(кажется, так), Прага, 1963 (справа)



Отличное
Земляничное

Прекрасное
Ананасное

Именнинное
Апельсинное

Морожено!

М. И. Щелкунов
ПРАВИЛО СОРОК ВТОРОЕ.
О соответствии клише
шрифту

Иногда иллюстрации требуют применения в тексте шрифтов, не дисгармонирующих с ними; так, рядом с мягкими карандашными рисунками литографа резко выделяется несоответствие ему дидотовских шрифтов «английского» гравированного типа, созданных в эпоху господства гравюры на меди с её резко-отчётливыми линиями. Английские шрифты трудно совместить и с штриховым цинкографским рисунком, его не тонкими линиями. Здесь чутьё и вкус должны показать, как поступить с каждой данной книгой: для рисунков мягкого типа — нужны и более мягкие, эльзевировского типа шрифты.

К другому типу относятся сложноструктурные книги, журналы, газеты и разнообразная акциденция.

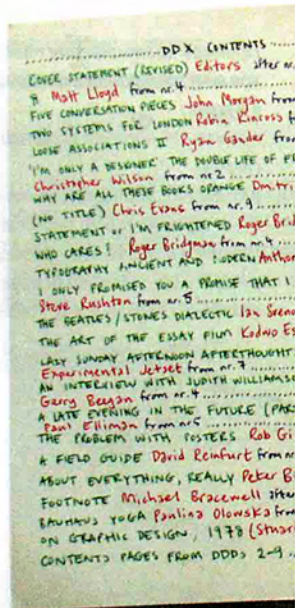
Здесь критерий качества работы дизайнера — индивидуальность и композиция каждого разворота в отдельности и структура книги в целом.

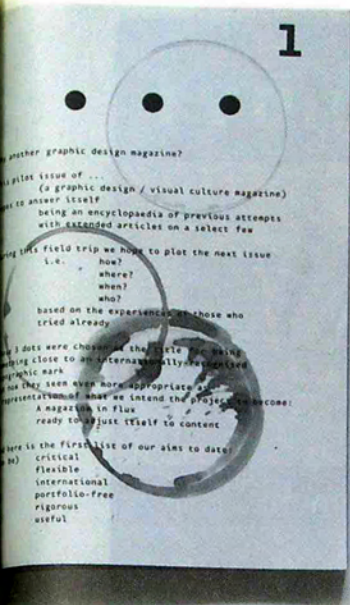
Последовательность разворотов в таком случае образует ритмическую структуру, в которой опасно как чрезмерное многообразие, так и повторение большого числа однотипных разворотов. Примерно такой же закономерности подчиняются, например, журнальные обложки и первые полосы газет: положив подряд несколько номеров, мы можем увидеть, следит ли редакция за ритмической структурой (не только в пространстве, но и во времени).

Для того чтобы получить ряд индивидуальных разворотов (полос) в рамках общей концепции, нужна очень гибкая и продуманная общая структура издания, функционально и стилистически отвечающая характеру информации и поставленной цели. В издании такого типа процесс вёрстки неотделим от создания композиции. Широкое распространение этого подхода в книге стало возможно только с приходом цифровых издательских систем, хотя и до этого встречались случаи объединения издательского и типографского процессов и самого внимательного отношения к каждому развороту и каждой полосе.

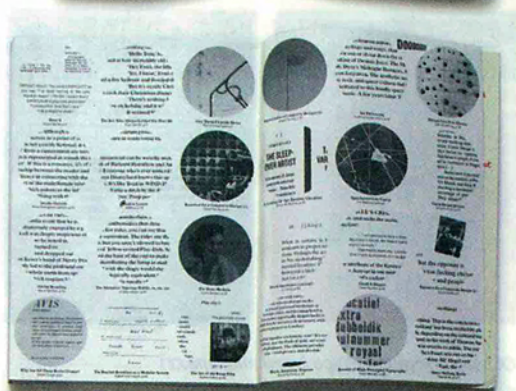
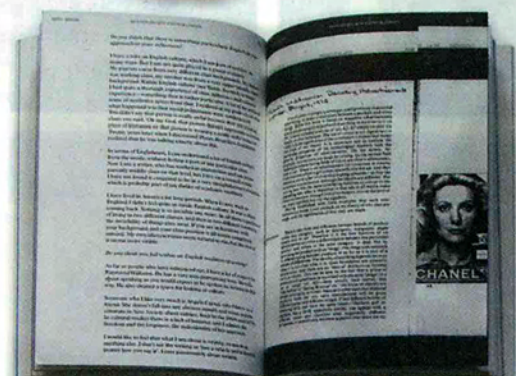
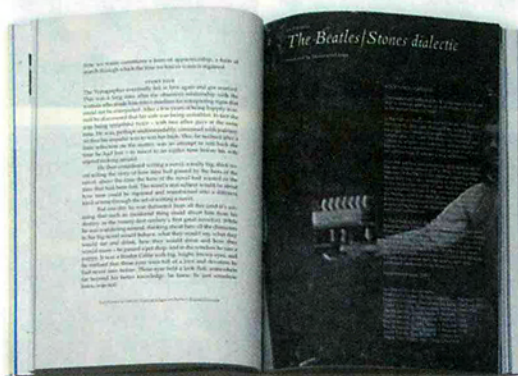
Издания этого типа обычно иллюстрированы и содержат несколько типов текста разного содержания и значимости. Таким образом, внутри каждого разворота очень важна иерархия информационных блоков, совпадение того, что в первую очередь привлечёт внимание читателя, с тем, что действительно важнее всего.

Создание (тут даже уместно слово *конструирование*) такого издания — сложный и увлекательный процесс. В нём используется наибольшее количество разнообразных типографических и других выразительных средств, которые очень важно привести в чёткую систему.



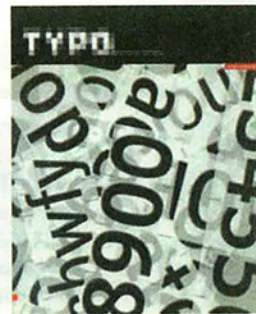
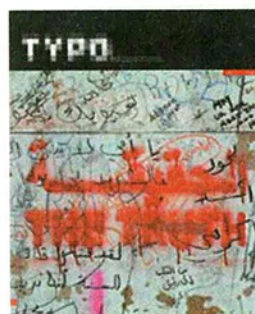


Развороты из одного номера журнала Dot Dot Dot (издаёт Петер Биляк)





Обложки журнала *Туро* (www.magtypo.cz)
в хронологической последовательности



Золотое сечение (golden section)

Золотым сечением называют деление отрезка на неравные части так, чтобы меньшая часть относилась к большей, как большая к длине всего отрезка. Приблизительно это выражается как 1:1,618.

Сетка (grid)

Сетка—разметка страницы, система опорных линий,

общая для всех полос одного типа в издании. Сетка нужна для упорядочивания расположения элементов на полосе.

Межколонник (gutter)

Межколонник в многоколонной вёрстке—вертикальный пробел между двумя колонками текста (или вообще между двумя объектами).

Впечатление от полосы или разворота, возникающее до начала чтения, создаётся за счёт композиции, пластического оформления иерархии элементов.

Иерархию определяют:

- расположение элементов

На златом крыльце сидели:

- размер и пропорции элементов

король, царевич, царь, королевич,

- зрительная плотность элементов

сапожник, такой? кто ты будешь портной,

Всё это применимо и к текстовой, и к графической информации; эта книга главным образом касается информации текстовой, о ней и пойдёт речь.

Соотношение размеров элементов — один из важнейших способов создания зрительной иерархии; обычно чем крупнее элемент, тем он важнее.

Применительно к типографике это выражается в системе кеглей и интерлиньяжей.

В классической типографике важно, чтобы кегли и интерлиньяжи во всей книге были пропорциональны друг другу. Это в значительной степени упорядочивает облик издания и, кстати, способствует соблюдению приводности строк.

Разницу кеглей, как и разницу в ширине колонок, лучше делать заметной.

Цвет набора тоже достаточно важен для зрительной иерархии. Он зависит как от характера шрифта (его насыщенности, плотности, величины полуапрошей), так и от структуры текста и параметров набора: возможной разрядки, выключки, интерлиньяжа, отбивок. В силах типографа добиться примерно одинакового серого тона для изначально разных по насыщенности шрифтов или создать значительный контраст, пользуясь лишь одним на чертанием одного шрифта.

Фрагменты набора одного и того же текста с разными параметрами

Leksa Sans 9/10,5 История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий. Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

Leksa Sans Light 9/9 История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий. Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных

Leksa 9/10,5 История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий. Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией

Leksa DemiBold 9/11,75 История типографских шрифтов — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

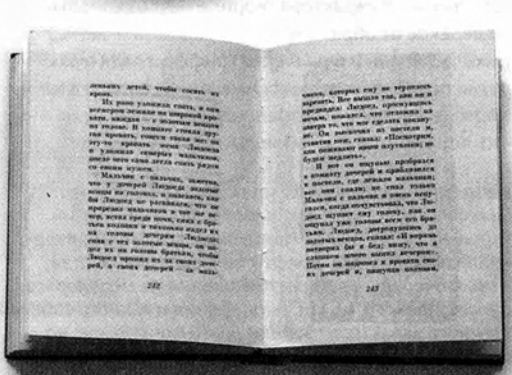
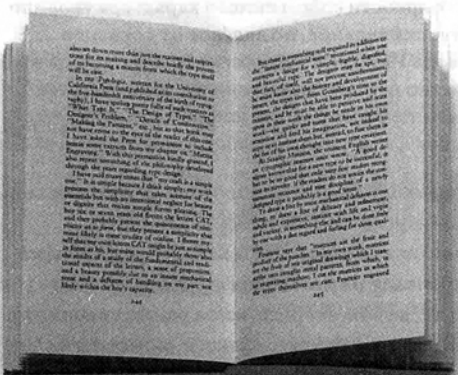
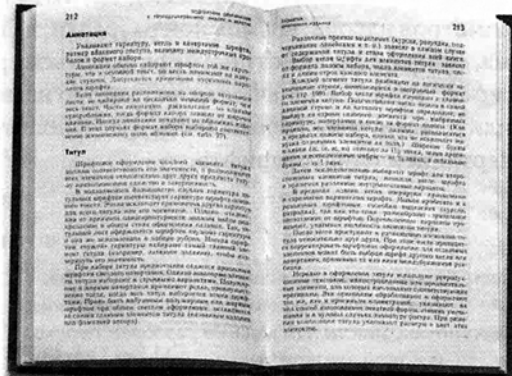
Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических

Расположение элементов наборной полосы/разворота и задаёт прежде всего сетка.

Простейший вариант сетки — «сетка-блок», поля, окружающие одну колонку текста. Как правило, этот тип сетки используется в изданиях для сплошного чтения.

Ширина колонки — это длина строки.

Даже в таком упрощённом варианте сетка очень важна. Размер и соотношение полей между собой и с зеркалом набора могут сообщить нам очень многое о характере книги (или другого издания), о той стилистике, в которой оно создано. Совершенно разные впечатления произведут книги одного формата, но с разными принципами расположения полосы набора, например, с принципом стиля ампир; по композиционной схеме Яна Чихольда; по ГОСТу.



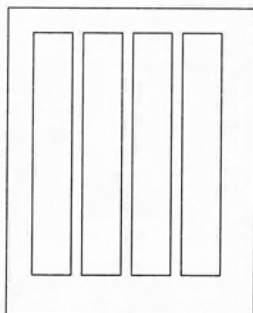
Поля: минимальные функциональные; по ГОСТу; по Чихольду; амперные

воображаемые поля в стиле ампир

поля по одной из композиционных схем Яна Чихольда

поля по ГОСТу для издания формата 70×100/16 первого, второго и третьего типа оформления (снаружи внутрь)

максимальная рабочая область полосы в этой книге



сетка-многоколонник

Следующий вариант — многоколонная сетка. Многоколонник появляется по разным причинам. Сплошной текст завёрстывают в несколько колонок при широкой полосе набора, чтобы не заставлять глаз читателя воспринимать слишком длинные строки.

Текст, состоящий из коротких абзацев, или список провоцирует многоколонную вёрстку по эстетическим соображениям (или для того, чтобы избежать нерационального расхода бумаги).

Ширина колонки зависит прежде всего от характера текста. Мы подсознательно определяем самую широкую (т. е. с самой длинной строкой) колонку как содержащую самую важную информацию, а более узкие — как вспомогательные. Странно видеть один и тот же текст в находящихся рядом колонках разной ширины, или принципиально разные, как по содержанию, так и по кеглю, тексты в одинаковых колонках.

Разницу в ширине колонок, если она есть, лучше делать достаточно существенной, заметной с первого взгляда, чтобы не заставлять читателя (или по крайней мере другого дизайнера) сомневаться в своём глазомере.

Ширина межколонника обычно определяется его назначением.

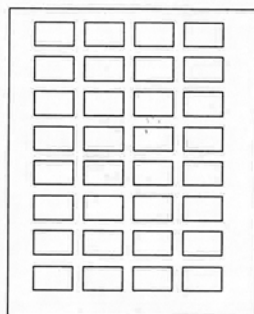
Если межколонник просто отделяет объекты друг от друга, то разумно сделать его ширину минимально необходимой. Необоснованно большая ширина межколонника может заставить полосу зрительно разваливаться на части. Но минимальный размер межколонника в любом случае должен быть ощутимо больше междустрочного интервала, чтобы строки в соседних колонках не выглядели продолжением друг друга.

Однако широкий межколонник может быть и дизайнерским решением. В таком случае нужно функционально и пластически обосновать его появление на полосе.

Сетка может быть модульной (modular grid).

Для того, чтобы убедительно расположить на плоскости сложную структуру, часто пользуются системой модулей. Модуль — наименьший элемент изобразительной поверхности. Ему кратны и на него ориентируются все объекты.

Модульная сетка делит плоскость не только на колонки, но и на равные промежутки по вертикали. Она упорядочивает поверхность и может значительно облегчить работу. Но её создание требует большого внимания к структуре информации, иначе сетка будет только сковывать работу и провоцировать шаблонные решения, не несущие функциональной нагрузки.

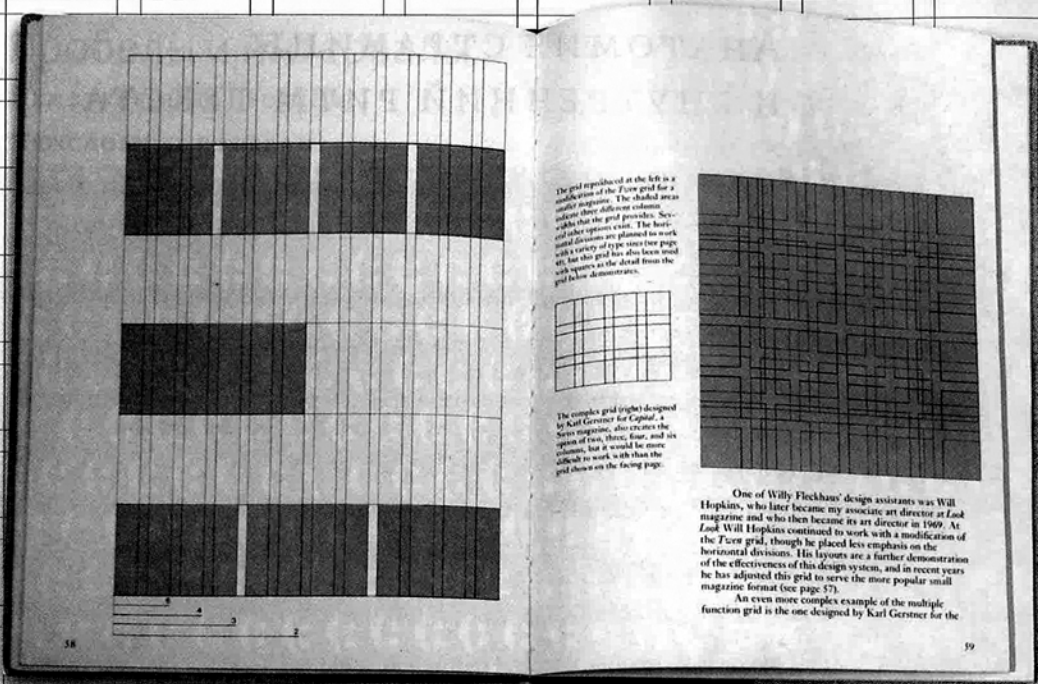


модульная сетка

Самый свободный вариант сетки — «иерархическая» интуитивная сетка. Она может состоять из ячеек разного размера, определяемых исключительно характером информации. Однако даже самая свободная сетка не должна порождать хаос на странице.

При построении сетки нужно учитывать как пропорции полосы и её отдельных элементов, так и характер и размеры этих элементов и возможное их расположение друг относительно друга. Хорошо продуманная сетка не мешает фантазии дизайнера, а наоборот помогает упорядочить и структурировать уже существующее решение.

На этой странице воспроизведена сетка, в соответствии с которой создан макет «Живой типографики»



Разворот из книги Аллена Хёрлберта «The Designer and the Grid». Эта книга была в сокращённом виде издана в России («Сетка», М.: Книга, 1984)

АНАТОМИЯ СТРАНИЦЫ
И ВНУТРЕННИЙ РИТМ ТЕКСТА

Пробелы и интервалы

МЕЖБУКВЕННЫЕ ПРОБЕЛЫ

МЕЖСЛОВНЫЕ ПРОБЕЛЫ

РАССТАНОВКА ПЕРЕНОСОВ

Длина строки и интерлиньяж

Структура текста

Внутрибуквенный просвет (counter)

Каждая буква—это комбинация формы и контрформы, незапечатанного участка поверхности, граничащего с формой.

Незапечатанная поверхность внутри буквы, ограниченная её штрихами, называется внутрибуквенным просветом.

Апрош, межбуквенный пробел (letterspace)

Апрошем называют промежуток между буквами, сообщающий сочетанию букв специфическую форму. Апрош составляется из двух полуапрошей соседних букв.

Трекинг (tracking)

В редакторах вёрстки трекингом называют равномерное увеличение или уменьшение апрошей на каком-либо участке текста. Им периодически пользуются при вгонке и выгонке.

Разрядка (letterspacing)

Разрядка—это равномерное увеличение апрошей в конкретном фрагменте текста.

Разрядка была единственным средством выделения при наборе готическим шрифтом и почти единственным (кроме подчёркивания)—при наборе на пишущей машинке. Однако, особенно в западной типографии, этот метод выделения считается нежелательным.

Отрицательный трекинг (minus tracking)

Отрицательный трекинг—равномерное уменьшение апрошей относительно их изначального (заданного шрифтовым дизайнером) размера.

Отрицательный трекинг технически возможен только в фотонаборе и цифровом наборе.

Межсловный пробел (space)

Межсловный пробел—расстояние между словами в тексте. В металлическом наборе оптимальным межсловным пробелом считалась в кириллическом наборе советского времени шпация в 1/2 кегля, в западноевропейской латинской—шпация в 1/3 кегля. С переходом к цифровым шрифтам, по большей

части спроектированным изначально для латинской графической основы, нормой величины межсловных пробелов стала принятая в Западной Европе.

Межсловные пробелы на странице могут меняться (в разумных пределах) в зависимости от выключки. Однако в пределах строки они должны быть одинаковыми.

Выключка (justification)

Выключка связана с установкой межсловных пробелов в строке.

Во времена металлического набора под выключкой обычно понимали выключку по формату, то есть обязательное достижение заданной ширины колонки текста (длины строки) за счёт изменения размера межсловных пробелов. Это было ещё одним способом достигнуть прямоугольности полосы набора. С отказом от материального набора всё большее распространение стала приобретать выключка с фиксированным межсловным пробелом и неровным краем полосы (или даже двумя). Это выключка флагом, выключка по центру и ещё более свободные способы завёрстки текста.

Вгонка и выгонка

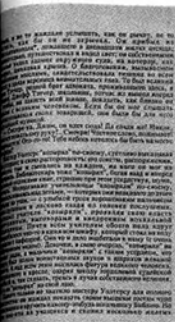
Вгонка—это сокращение, а выгонка—увеличение количества строк набора с помощью средств типографии. Они нужны, чтобы, например, избавиться от висячей или короткой концевой строки.

Добиться этого можно с помощью (от более допустимых способов к менее допустимым):

- ручной расстановки переносов,
- незаметного изменения межсловных пробелов,
- незаметного изменения ширины знаков (не больше $\pm 3\%$),
- незаметного изменения апрошей (не больше ± 3 или $\pm 1\%$),
- в случае флагового набора—незаметного изменения ширины колонки.

Если всё это не помогает, то остаётся только (тоже от более допустимых способов к менее допустимым):





- отредактировать текст, особенно если автор жив и может сделать это сам,
- сделать колонки текста разной высоты (если макет это позволяет),
- оставить «висячую строку» и сделать вид, что так и задумано.

Классическая типографика ни при каких обстоятельствах не допускает изменения интерлиньяжа!

Длина строки (line width)

Длина строки — это ширина колонки. Однако она может измеряться не только в миллиметрах, квадратах, цитцери и пайках, но и в знаках. Длина строки заметно влияет на удобочитаемость.

Интерлиньяж (leading)

Интерлиньяж — это расстояние между базовыми линиями соседних строк.

Базовый интерлиньяж равен кеглю, т. е. расстояние между базовыми линиями при таком интерлиньяже равно высоте кегельной площадки. По умолчанию в программах вёрстки интерлиньяж равен 120 % кегля. Интерлиньяж определяют, исходя из кегля шрифта, длины строки и сетки на странице.

Междустроочный интервал

Междустроочный интервал — это расстояние от базовой линии одной строки до верхнего края строчных следующей за ней, визуально — белый промежуток между соседними строками.

Всё в нашей жизни обладает определённым ритмом. Мы привыкли к этому, и упорядоченную, ритмическую структуру воспринимаем значительно легче, чем неупорядоченную.

Если задачей типографа в конкретном случае является не привлечь внимание к тексту, а обеспечить лучшую удобочитаемость, он должен подчинить набор характерному ритму. Если же нужно сделать текст заметным и даже раздражающим, то естественный ритм стоит попытаться разрушить или сделать необычным.

Ритмическая структура текста на полосе набора состоит из нескольких ступеней. Внутри каждой ступени создаётся характерное сочетание условно чёрного (формы знаков) и условно белого (изначального тона поверхности).

Вертикальная выключка строк (vertical justification)

Вертикальная выключка строк — равномерное изменение интерлиньяжа на странице с целью разместить другое количество строк на полосе той же высоты. В классической типографии этот приём использовать не принято: интерлиньяж одного и того же по смыслу текста должен быть одинаковым во всём издании.

Набор на шпоны

В металлическом наборе для изменения интерлиньяжа между строками закладывали специальные пробельные элементы — шпоны. Поэтому обычно интерлиньяж мог меняться только в сторону увеличения. Например, чтобы набрать текст кегля 10 п с интерлиньяжем в 12 п, строки отбивали друг от друга двухпунктовыми шпонами.

«Отрицательный интерлиньяж»

«Отрицательный интерлиньяж» — тоже устойчивое выражение, наряду с «висячими предложениями». Его буквальный смысл не соответствует тому, что обычно имеют в виду.

Этим словосочетанием называют ситуацию, когда интерлиньяж в тексте меньше кегля. Такой набор экономит место, но мало подходит для сплошного чтения.

Уменьшенный интерлиньяж допустим только в очень коротких строках или для достижения специфического эффекта.

Ян Чихольд:

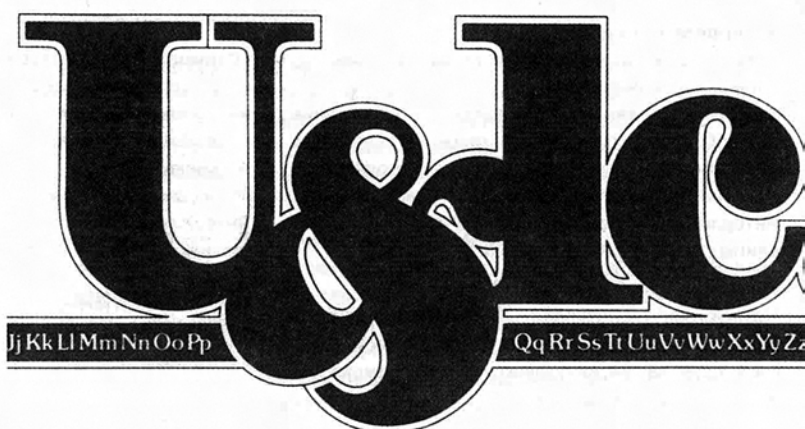
Сейчас уместно сказать несколько слов о наборе прописными и строчными. Поскольку в наборе антиквой вместо разрядки, применявшейся для выделения слов в наборе фактурой, начал использоваться курсив, то опасность того, что строчные буквы будут теперь набираться вразрядку, невелика. Тем не менее следует заметить, что строчные в этих шрифтах никогда не должны набираться вразрядку. Их словесный облик безукоризнен, разрядка уничтожила бы его, в особенности в курсиве. По-иному обстоит дело с прописными. Они всегда и при всех обстоятельствах могут набираться вразрядку, причем по меньшей мере — на одну шестую величины кегля. Всё это, однако, следует рассматривать лишь с учётом средней оптической величины, поскольку пробелы между прописными буквами должны быть тщательно соотнесены с оптической ценностью этих букв по отношению друг к другу. Добиться подобного может только ручной наборщик, и овладение этим равновесием между прописными буквами должно быть предметом его гордости. Пробел между словами, набранными прописными буквами, должен быть больше, чем между словами, набранными строчными; однако зачастую он оказывается чересчур большим. Он должен явственно восприниматься, но это не означает, что ему следует быть излишне широким.

МЕЖБУКВЕННЫЕ ПРОБЕЛЫ

Ритмическая структура внутри слова достигается согласованием внутрибуквенных просветов и апрошей.

Для сплошного чтения лучше всего, если оптически количество белого между знаками равно среднему количеству белого внутри знака.

В 70-е годы в акциденции в Европе и Америке было принято, независимо от ширины и насыщенности шрифта, делать апроши минимальными. Современная голландская теория (в лице Геррита Ноордзее и его ученика Лук(ас)а де Гроота) видит в этом нарушение равномерности строки.



Обычно равномерность белого внутри слова задана изначально шрифтовым дизайнером, определившим размер апрошей и кернинговые пары. Разрядка или отрицательный трекинг нарушают эту равномерность. Поэтому пользоваться ими нужно крайне осторожно.

Разрядка в классической типографике обычно применяется только при наборе одними прописными. Там она в большинстве случаев необходима: полуапроши в прописных знаках рассчитаны на соседство со строчными, а внутрибуквенные просветы больше. Чтобы уравновесить количество белого внутри и снаружи знаков, пользуются разрядкой.

Разрядка строчных знаков (наряду с подчёркиванием) была одним из способов выделения в тексте при наборе на пишущей машинке из-за невозможности сделать что-то другое. Выделе-

Для акциденции 70-х годов XX века были характерны минимальные межбуквенные пробелы. Пример тому — работы Херба Любалина, в том числе логотип журнала *U&lc*

ние разрядкой в наборе строчными считается в классической типографике дурным тоном.

Изменение размера межбуквенных пробелов время от времени используют для изменения длины строки при вгонке и выгонке. Следует помнить, что такое изменение должно быть в первую очередь незаметно для читателя; обычно считается, что оно не должно превышать 3 единиц в окне tracking.

Разрядка допустима при наборе в очень мелких кеглях, чтобы улучшить различимость, а отрицательный трекинг — в очень крупных. Если шрифт не предназначен для очень крупных или мелких кеглей, изменение размера апрошей в наборе не только возможно, но и, скорее всего, необходимо.

СЛОВО СЛОВО

слово

слово

В очень крупных кеглях лучше немного
уменьшить межбуквенные пробелы,
а в очень мелких — увеличить

Брюс Роджерс:

Довольно часто в наши дни злоупотребляют и разрядкой. Следует заметить, что строчные буквы никоим образом не должны набираться вразрядку, ибо отдельные буквы уже сами по себе стремятся вступить в тесную связь друг с другом. В тех случаях, когда требуется разогнать набор чрезвычайно длинной строки, необходимо прибегнуть к выключке, увеличив при этом ширину пробелов между словами до такой степени, чтобы эти явные «дыры» бросались в глаза. При наборе шрифтами больших кеглей умеренная разрядка вполне терпима, поскольку здесь, естественно, промежутки между буквами сами по себе достаточно велики и разрядка не создаст помех в восприятии облика всей строки — в особенности если она продуманно сочетается с неравномерными промежутками между словами, набранными обычно.

При наборе же прописными буквами дело обстоит иначе. Здесь даже облик шрифта выигрывает благодаря значительной разрядке (при этом, разумеется, многое зависит опять-таки от выбора шрифта). Некоторые современные печатники весьма искусно используют методы Альда, набирая вразрядку мелкими прописными буквами заголовки или подзаголовки, названия глав и другие аналогичные элементы издания, рассчитанные на определенное воздействие.

Вильям Моррис:

Теперь — о пробелах. Прежде всего следует заметить, что очко литеры должно быть заполнено таким образом, чтобы между буквами не возникало уродливое зияние. Далее, расстояния быть, во-первых, не большей величины, чем это необходимо для разделения слов, а во-вторых, по возможности одинаковыми. Даже лучшие из современных печатников не уделяют должного внимания обоим этим моментам, существенно влияющим на красоту наборной полосы; худшие же из них так свободно обращаются с выключкой, что по странице словно бы стекают извилистые ручейки пробелов, — одного этого, не говоря о других недостатках, довольно, чтобы скомпрометировать издание.

МЕЖСЛОВНЫЕ ПРОБЕЛЫ

Важную роль в формировании ритма строки играют межсловные пробелы.

Мы настолько привыкли к ним, что любой другой способ отделения слов в тексте друг от друга сочтём очень сильным выразительным средством. Однако до VII века люди обходились без них. Кстати, в устной речи мы обычно не делаем пауз между словами.*

Поэтому Геррит Ноордзей называет появление межсловных пробелов в VII веке в Ирландии изобретением слова.

В западной типографике ширина идеального межслового пробела равна ширине кегельной площадки знака i. В Советском Союзе принятой шириной межслового пробела была половина кегля, то есть практически величина роста строчных знаков.

Возможны два принципиальных подхода к межсловному пробелу.

Первый подход ближе по своей природе к письму. Он основан на неизменном размере межслового пробела; при таком подходе сохраняется естественный ритм внутри строки, но длина строк, как правило, оказывается разной.

Способ набора с одинаковыми межсловными пробелами, но разной длиной строк называют *выключкой в левый (правый) край* или *выключкой флагом*.

В металлическом наборе к флаговой выключке прибегали крайне редко. В цифровом наборе выключка в левый край получает всё большее распространение.

Главная опасность при таком подходе к тексту — слишком разная длина строк и очень неровный правый край колонки. Эта проблема обычно решается с помощью правильной расстановки переносов в тексте, за исключением набора в слишком узкой колонке.

Второй подход обусловлен техникой металлического набора. Это *выключка по формату* — достижение одинаковой длины строк с помощью изменения величины межслового пробела.

Как правило, в металлическом наборе вставляли между словами дополнительные шпации, пока строка не оказывалась нужной длины; иногда, наоборот, шпацию, служившую межсловным пробелом, заменяли на более узкую.

Таким образом добивались прямоугольности полосы набора. Однако межсловные пробелы в соседних строках могли оказаться заметно разной величины, особенно при узкой колонке текста.

■ Кефир — обладает приятным вкусом и полезен для здоровья.

■ Кефир «Долик в деревне» вырабатывается из цельного молока путём сквашивания кефирной закваской.

■ Кефир «Долик в деревне» разработан совместно с ГУ НИИ Питания РАМН и рекомендован для всех возрастных категорий.

Иногда выключка по формату в узкой колонке приводит к кошмарным результатам...

Существуют достаточно жёсткие ограничения минимального и максимального межсловного пробела. В металлическом наборе они обычно соблюдались (хотя по нормам советского времени самый широкий допустимый пробел был в три раза шире самого узкого — $3/4$ и $1/4$ высоты кегельной площадки). В цифровом наборе можно задать рамки изменения величины межсловного пробела. Но компьютер в таком случае только покажет проблемные строки, а исправлять величину пробелов в любом случае придётся вручную. Это делают далеко не всегда, поэтому дыры в наборе, к сожалению, встречаются очень часто.

В современной типографике одинаково применимы оба принципа выключки; при выборе того или другого стоит ориентироваться, в первую очередь, на функциональность решения и возможность избежать ошибок.

* На этом часто строятся каламбуры или шуточные фразы наподобие «наполеонпосеяллен» или «полякипелижуравлями».

М. И. Щелкунов
ПРАВИЛО ТРИНАДЦАТОЕ.
О ПРОБЕЛАХ МЕЖДУ
СЛОВАМИ

Апрош между словами, или пробел, не должен превышать ширины средней литеры шрифта. Поскольку эта ширина не превышает полукруглого, и пробел не должен превышать полукруглого, ибо глаз фиксирует при чтении отдельные буквы, и для отдыха после каждого слова ему вполне достаточно пробела в одну букву.

Большие пробелы и физиологически не нужны и делают весь рисунок набора решетчатым, портя композицию страницы в эстетическом отношении. Если по условиям набора данной строки нельзя выдержать расстояние в полукруглую, то лучше уменьшай пробелы, пользуясь тройными шпациями (составляющими треть круглого) или шпациями в 3 и даже 2 пункта.

В ряде случаев пробелы должны быть меньше полукруглого; так, между предыдущим словом и знаком препинания достаточно поставить одну пунктовую шпацию, после знака препинания и перед следующим словом — двухпунктовую шпацию. Если всё слово состоит из одной или двух букв (а, и, в, к, по, за, на, из), то вполне достаточно для отдыха глаза поставить трёхпунктовые шпации впереди и позади таких коротких слов.

РАССТАНОВКА ПЕРЕНОСОВ

Главный способ борьбы с неровным флагом или чрезмерно большими пробелами при выключке по формату — расстановка переносов в тексте (hyphenation).

Однако при расстановке переносов важно помнить, что:

- слова должны переноситься в соответствии с грамматическими правилами. В русском языке правила переноса значительно жёстче, чем, например, в английском;
- в тексте не должно быть слишком много строк, оканчивающихся переносом, подряд, иначе правый край колонки будет выглядеть несколько странно.

В наборе на русском языке допускается:

«при наборе формата более $3\frac{1}{2}$ квадратов в книге — не более четырёх переносов подряд, при формате менее $3\frac{1}{2}$ квадратов — не более пяти переносов подряд.

В прочих изданиях — при формате более $3\frac{1}{2}$ квадратов не более семи переносов, менее $3\frac{1}{2}$ квадратов — не более восьми».*

Некоторые англоязычные источники, например, Hart's Rules, советуют ограничиться двумя переносами.

- Ни в коем случае нельзя заканчивать последнюю строку разворота, т.е. последнюю строку нечётной полосы (или чётной, если на нечётной нет текста) переносом. Это убивает разорванное слово, особенно если между страницами с текстом вставлено что-то ещё. А если часть слова, оказавшаяся в начале страницы, обладает каким-нибудь смыслом, то это может исказить содержание текста.

* А. Э. Мильчин, «Издательский словарь-справочник».

Перенос слова с нечётной страницы на чётную может привести к искажению смысла: например, предыдущая страница заканчивалась переносом «в северо-во-»

сточном направлении. В полдень он отошел от Рено, где была двадцатиминутная остановка, во время которой пассажиры успели позавтракать.

Начиная с этого пункта, железнодорожный путь, следуя вдоль берега Гумбольдт-ривер, несколько миль идет к северу. Затем он поворачивает на восток и не покидает берегов реки вплоть до гор Гумбольдта, расположенных почти у самой восточной оконечности штата Невада, где река берет свое начало.

Позавтракав, мистер Фогг, миссис Ауда и их спутники вновь заняли места в вагоне. Филеас Фогг, молодая женщина, Фикс и Паспарту, удобно усевшись, любовались, разнообразными видами, пронесившимися мимо

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

Набор сплошного текста без переносов может быть причиной очень неровного правого края колонки или слишком больших межсловных пробелов

ПРАВИЛА ПЕРЕНОСА

102. Слова нужно переносить по слогам, поэтому, во-первых, нельзя ни оставлять в конце строки, ни переносить на другую строку часть слова, не составляющую слога, например: нельзя переносить *просмо-тр*, *ст-рах*; во-вторых, нельзя отделять согласную от следующей за ней гласной, например: *люб-овь*, *дуб-овый* (следует переносить *лю-бовь*, *дубо-вый* или *ду-бовый*); в-третьих, буквы й, ъ, ь нельзя отделять от предшествующих букв: *бой-цы*, *подъ-езд*, *боль-шой*.

103. Исключением из правила о переносе по слогам является запрещение переносить и оставлять в конце строки одну гласную, хотя и образующую слог; например, нельзя переносить *о-сень*, *мо-я*.

104. Вторым исключением из этого правила является перенос слов с приставками: если односложная приставка кончается на согласный, а дальше идет гласный, кроме *ы* (*безумный*, *разочарованный*, *безаварийный*), то возможен двоякий перенос: *без-умный* и *бе-зумный*, *раз-очарованный* и *ра-зочарованный*, *без-аварийный* и *бе-заварийный* (при этом лучшими являются переносы, при которых приставка не разбивается: *без-умный*, *раз-очарованный*, *без-аварийный*).

105. Если после приставки следует буква *ы*, то не разрешается переносить часть слова, начинающуюся с *ы*; например, нельзя перенести *раз-ыскать*, а можно *ра-зыскать*, или *разыс-кать*, или *разы-скать*.

106. При переносе слов с приставками нельзя переносить согласную в конце приставки, если дальше следует согласная же, т.е. нельзя делить: *по-дходить*, *ра-звязать*, а нужно: *под-ходить*, *раз-вязать*.

107. При переносе слов с приставками не следует оставлять в конце строки при приставке начальную часть корня, не составляющую слога: *при-слать* (а не *прис-лать*), *от-странять* (а не *отс-транять*).

108. При переносе сложных слов не следует оставлять в конце строки начальную часть второй основы, если эта часть не составляет слога: *пяти-граммовый* или *пятиграм-мовый* (а не *пятиг-раммовый*).

109. Не следует оставлять в конце строки или переносить в начало следующей две одинаковые согласные, стоящие между гласными: *жуж-жать* (а не *жу-жжать*), *мас-са* (а не *ма-сса*), *кон-ный* (а не *ко-нный*); это правило не относится к начальным двойным согласным корня и второй части сложных слов, например: *со-жженный*, *по-ссорить* (см. п. 107), *ново-введение* (см. п. 108).

110. Нельзя разбивать переносом односложную часть сложносокращенного слова, например, нельзя перенести *спе-цодежда*, следует: *спец-одежда*.

111. Нельзя разбивать переносом сложносокращенные слова, которые пишутся или одними прописными буквами (СССР, МИД), или частью прописными, частью строчными (КЗоТ), или прописными буквами с цифрами (ТУ-104).

112. Кроме случаев, отмеченных в пп. 107, 108, 109, деление на слоги при стечении согласных свободное: *вес-на* и *ве-сна*; *сест-ра*, *се-стра*, *сес-тра*; *род-ство*, *родст-во*, *родс-тво*.

Примечание. Из изложенных правил следует, что многие слова можно переносить разными способами (*шум-ный* и *шу-мный*; *дерз-кий*, *дер-зкий*, *де-рзкий*; *дет-ский*, *детс-кий*; *класс-ный*, *клас-сный*; *Але-ксандр*, *Алек-сандр*; *без-ухий*, *безу-хий*, *бе-зухий*).

Следует предпочитать такие переносы, при которых не разбиваются значащие части слова, т.е. из указанных переносов лучшими являются следующие: *шум-ный*, *дерз-кий*, *дет-ский*, *класс-ный*, *без-ухий*.

Некоторые слова нельзя переносить, например: *Азия*, *узнаю*, *фойе* и т. п.

Д. Н. Ушаков, С. Е. Крючков «Орфографический словарь»,
М.: «Просвещение», 1970

М. И. Щелкунов
ПРАВИЛО СЕМНАДЦАТОЕ.
О ПЕРЕНОСЕ СЛОВ

В целях достижения ритмически-правильных промежутков между словами при наборе не следует широко соблюдать всех академических правил переноса слов с одной строки на другую, достаточно придерживаться существующих на этот счёт основных правил грамматики. Но следует избегать по возможности таких переносов, где отделяются тесно связанные между собой слова, напр. Глава / II, Людовик / XVI, 1925 / год, И. И. / Иванов. При процессе чтения наш ум так быстро усваивает прочитанное, что даже рискованные переносы, конечно, грамматически правильные, — не мешают этому усвоению.

М. И. Щелкунов

Правило шестнадцатое. О длине строки

Длина строки не должна быть короче трёх квадратов (55,15 мм), ибо тогда сколько-нибудь правильный набор весьма затруднён, и глаз утомляется от прыгания по узкой лестнице строк. Но она не должна быть и длиннее восьми квадратов (144,4 мм), ибо глаз устаёт, удерживая более длинную строку и переходя затем к следующей. При необходимости набора более восьми квадратов следует разбивать набор на столбцы.

Наиболее красивая полоса держится в пределах от 4 до 7 квадратов (от 72,2 до 129,5 мм), — последняя ширина только, пожалуй, для корпуса (10 п) и цитеро (12 п).

Длина строки и интерлиньяж

В тексте, предназначенном для сплошного чтения, строка не должна быть ни слишком короткой, ни слишком длинной. Слишком короткая строка заставляет глаз метаться по колонке текста, несколько снижая скорость чтения; при слишком длинной строке читатель, дойдя до конца строки, не сразу ориентируется, где начало следующей.

Считается, что в строке текста для сплошного чтения должно помещаться от 30 до 75 знаков; оптимальным их количеством называют 55–60. В зависимости от длины строки не стоит затруднять читателю переход на следующую. Чем шире полоса набора, тем больше нужно акцентировать межстрочные пробелы, чтобы читатель не сбивался с последовательности строк.

Спутать стоящие рядом строки тем сложнее, чем больше расстояние между ними. В узкой колонке мы можем вовсе не увеличивать интерлиньяж относительно кегля; чем шире колонка, тем больше стоит его добавить.

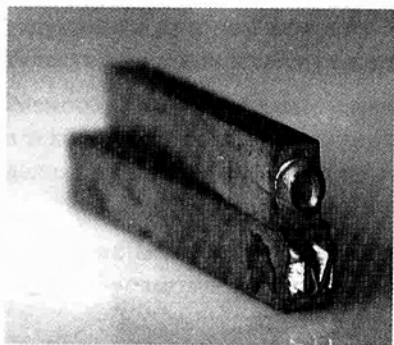
Кроме длины строки влияние на интерлиньяж оказывают рост строчных знаков и длина выносных элементов.

Главным образом из-за выносных элементов не рекомендуется набирать на интерлиньяж, меньший, чем кегль (его иногда не точно называют «отрицательным интерлиньяжем»): есть опасность, что выносные элементы соседних строк пересекутся. Это затрудняет чтение и далеко не всегда выглядит эстетично.

Скорее всего, шрифт с крупным очком строчных или более длинными выносными элементами потребует большего расстояния между строками.

С помощью уменьшения или увеличения интерлиньяжа можно довольно заметно менять цвет набора, добиваясь нужного типографу результата.

Однако в тексте, предназначенном для сплошного чтения, межстрочное расстояние ни в коем случае не должно быть или казаться меньше межсловного пробела.



века, не
, перекр
овый лат

Литеры, стоящие одна на другой. Уменьшить интерлиньяж физически невозможно...

Уменьшение интерлиньяжа может привести к пересечению выносных элементов

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью. В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных шрифтов был довольно прочно забыт. Случилось так, что большинство кириллических шрифтов оказалось родственно не письму ширококонечным пером, но резцовой гравюре по металлу, и рисунок привычных нам букв скверно согласуется с логикой принципа translation.

Гарнитура, созданная в определённую эпоху, так или иначе несёт на себе отпечаток этой эпохи (и почерк автора). Дизайнер подсознательно привносит в своё творение то, что диктуют ему технология, окружающий мир, то, чему его учили, и чему он учился.

Поэтому мы не спутаем старостильную антикву Никола Иенсона со старостильной антиквой Вильяма Морриса, старостильную антикву Вильяма Морриса со старостильной антиквой Фредерика Гауди,

Для узкой колонки достаточно гораздо меньшего интерлиньяжа, чем для широкой

Основной текст (main text)

Несёт самую важную информацию. Как правило, он предназначен для сплошного чтения. Иногда оказывается так, что ни на какой текст, кроме основного, читатель не обращает внимания.

Дополнительный текст (supplementary text)

Текст, поясняющий основной или несущий дополнительную информацию: примечания, пояснения, сноски, комментарии, подрисовочные подписи, а также аннотации, предисловия, послесловия, приложения, текстовые или цифровые таблицы и т.д.

Вспомогательный, справочно-вспомогательный, служебный текст (auxiliary text)

Является важной частью навигационного аппарата и служит для поиска нужной информации. Это оглавление или содержание, колонцифры, колонтитулы, указатели, выходные данные.

Рубрикация и навигационный аппарат (rubrication)

Служат для ориентирования в тексте. Чем сложнее структура текста, тем нужнее развитая система навигации. Рубрикация включает в себя заголовки, подзаголовки, выделения и текст разного уровня. Навигационный аппарат — система колонцифр, колонтитулов, разнообразных ссылок, пометок в тексте и вообще всего, что упрощает поиск информации.

Абзац (paragraph)

Абзацем называют фрагмент текста, выражающий некую смысловую единицу и выделенный графически. В зависимости от структуры текста и воли типографа способы отделения абзацев друг от друга могут быть разными.

Абзацный отступ (first line indent)

Абзацный отступ, или красная строка, — самый распространённый способ отделения абзацев друг от друга, при котором первая строка абзаца начинается не от левого края колонки, а с отступом вправо. Абзацный отступ произошёл от места, которое оставляли в средневековых или возрожденческих книгах для инициала. Иногда используют не абзацный отступ, а абзацный выступ — начало первой строки абзаца левее края колонки.

Втяжка (indent)

Втяжкой называют сокращение строки или нескольких строк относительно формата набора за счёт отступа слева, справа или с обеих сторон.

Отбивка (space)

Отбивка — увеличение расстояния между элементами набора по вертикали или горизонтали. Так же называется способ отделения абзацев друг от друга с помощью увеличения междустрочного интервала.

В большинстве текстов для сплошного и выборочного чтения так или иначе присутствует деление текста по смыслу. Самый простой пример этого деления — разбивка текста на абзацы.

Кроме того, в тексте (особенно в тексте для выборочного чтения) могут встречаться разнообразные смысловые выделения,

задуманные автором или реже — дизайнером (в советских издательствах — техническим редактором).

Разнообразные текстовые и графические способы выделения в тексте неравносильны по воздействию на читателя. Любое выделение должно быть достаточным, но не избыточным; не стоит слишком явно отделять тексты друг от друга без веской причины.

Можно попытаться перечислить способы выделения в тексте, которые возможны (и приемлемы) в цифровом наборе.

ШРИФТОВЫЕ:

- 1) изменение рисунка знаков в пределах начертания (капитель);
- 2) изменение рисунка знаков в пределах гарнитуры, но с сохранением насыщенности и других пластических признаков (курсив);
- 3) изменение начертания в пределах гарнитуры по насыщенности знаков или другим пластическим признакам;
- 4) изменение начертания в пределах полигарнитуры;
- 5) смена гарнитуры;
- 6) изменение размера знаков (кегля);
- 7) изменение цвета знаков;

Композиционные:

- 8) изменение положения знаков на полосе (разнообразные отступы и отбивки);

Графические:

- 9) выделение знаков при помощи каких-либо графических элементов (указателей, линеек, рамок, плашек и т. п.).

При выборе способа выделения лучше руководствоваться целесообразностью. Слишком сильное выделение не только чрезмерно акцентирует внимание читателя на каком-либо фрагменте текста, но и затрудняет чтение.

К графическим способам выделения в тексте для сплошного или выборочного чтения лучше прибегать только в крайнем случае, когда шрифтовых и композиционных способов не хватает.

При отделении абзацев друг от друга мы можем пользоваться примерно этими же принципами.

Минимальный способ отделения — переход при начале нового абзаца на следующую строку без акцентировки начала абзаца (без-абзацный набор). Однако такого способа хватает не всегда: иногда начало предложения совпадает с началом строки случайно.

Поэтому в тексте, где разделение на абзацы важно, необходимо ещё как-нибудь акцентировать их начало. Мы можем, например:

- 1) отмечать начало абзаца отступом или выступом;
- 2) отмечать начало абзаца каким-либо особым знаком (например, *paragraph*), с переходом на новую строку или без него;
- 3) отмечать начало абзаца акцентировкой первого знака или слова, с переходом на новую строку или без него;
- 4) разделять абзацы при помощи отбивок;
- 5) разделять абзацы при помощи линеек или каких-либо других вставок;
- 6) чередовать абзацы, набранные разными начертаниями, шрифтами или кеглями;
- 7) чередовать абзацы, выделенные цветом;
- 8) чередовать абзацы, по-разному расположенные на полосе (например, со втяжкой или без втяжки);
- 9) чередовать абзацы с разной выключкой;
- 10) чередовать абзацы, используя выделение при помощи каких-либо графических элементов (рамки, плашки и т. п.).

Можно придумать что-нибудь ещё, например, чередовать абзацы с разным интерлиньяжем и т. п., главное, чтобы это не мешало чтению.

Обычно в текстах для сплошного чтения используют для разделения абзацев абзацные отступы, несколько реже — отбивки (в хорошо структурированных или не очень длинных текстах).

Использовать сочетания двух или нескольких разных способов стоит очень осторожно. Нужно каждый раз задавать себе вопрос, зачем нужна настолько сильная акцентировка начала абзаца.

Обычно на спусковой полосе (или сразу после начала главы) начало абзаца дополнительно не акцентируется, особенно абзацным отступом. Ведь и так понятно, что предложение началось с новой строки не случайно.

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

Отделение абзацев при помощи абзацного отступа

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

Отделение абзацев при помощи абзацного выступа

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью. В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных

Отделение абзацев при помощи графического элемента без перехода на следующую строку

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

Отделение абзацев при помощи знака Paragraph с переходом на следующую строку

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий. **Герои-пуансонисты** XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью. **В России** главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных

Отделение абзацев при помощи акцентировки первого слова без перехода на следующую строку

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

Отделение абзацев при помощи акцентировки первого слова с переходом на следующую строку

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией

Отделение абзацев при помощи отбивок

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

Отделение абзацев при помощи линеек

История типографских шрифтов, без сомнения,—череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

Отделение абзацев при помощи смены начертания

История типографских шрифтов, без сомнения,—череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

Выделение абзацев цветом

История типографских шрифтов, без сомнения,—череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

Отделение абзацев при помощи втяжек

История типографских шрифтов, без сомнения,—череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

Отделение абзацев при помощи разной выключки

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВЁРСТКЕ

Набор (typesetting)

Набором текста называют его перевод в форму, доступную для дальнейшей допечатной подготовки и впоследствии для печати.

Во времена материальных литер набор заключался в составлении полосы текста (зеркально отражённого) из отдельных элементов, содержавшихся в наборной кассе.

В свете современных технологий набор — перевод текста в электронную форму посредством его ввода с клавиатуры. Кроме набора, электронная версия текста может ещё создаваться при помощи сканирования и оптического распознавания (OCR).

Вёрстка (make-up)

Вёрсткой называют окончательную подготовку текста к печати.

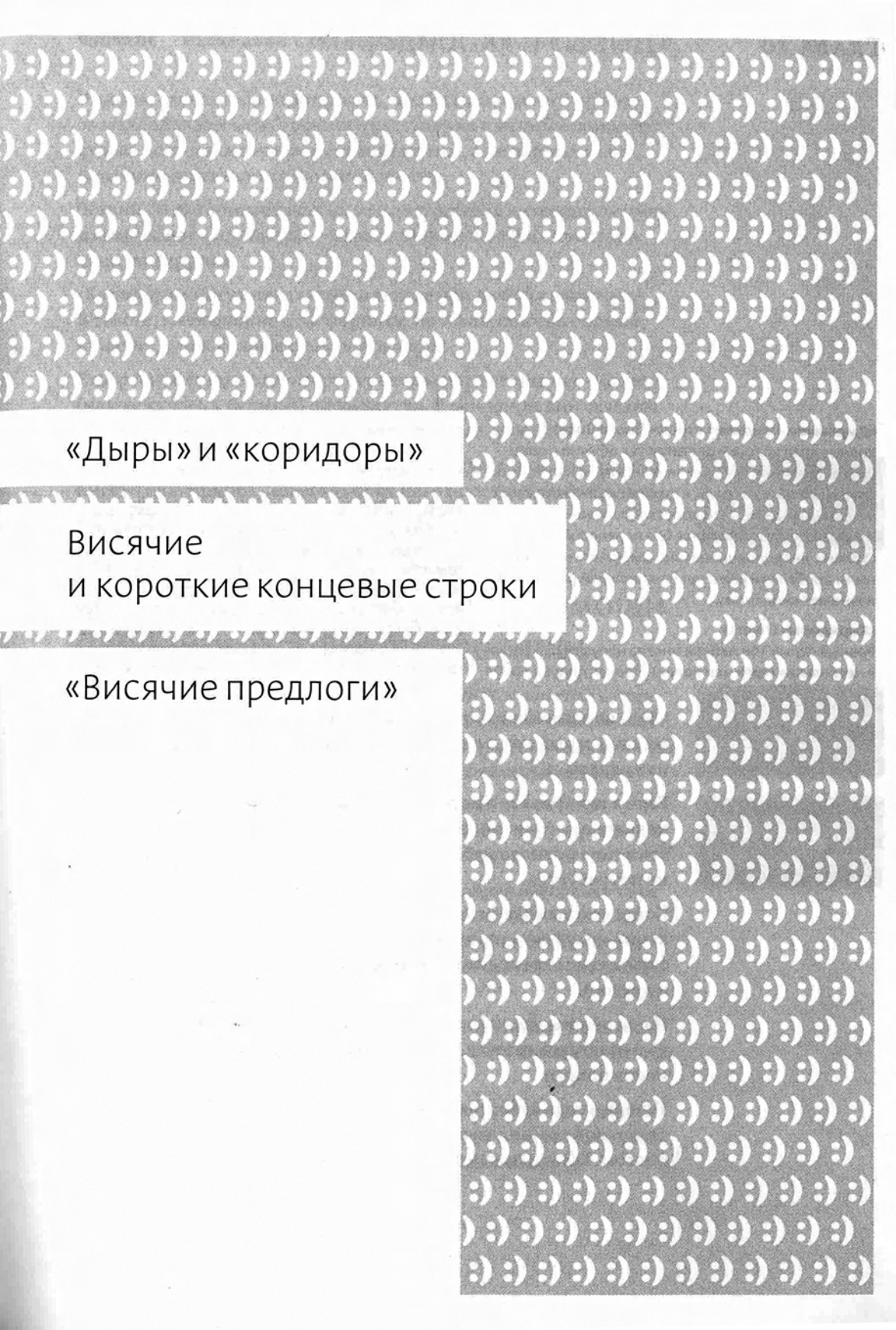
В процессе вёрстки типограф располагает и обрабатывает текст наиболее удобным для читателя образом. Хорошо свёрстанный текст отличается оптической равномерностью (ровным серым тоном, который не рябит в глазах) и отсутствием нежелательных пауз, сбивающих внимание читателя.

К таким паузам относятся, например, висячие строки или перенос в конце нечётной страницы; несколько переносов подряд; несколько пробелов, расположенных один под другим.

Стэнли МОРИСОН:

Но довольно о шрифте. Помимо него типограф имеет в своём распоряжении такие неотъемлемые элементы типографского оборудования, как шпации и шпоны, затем всевозможные линейки и, наконец, более или менее смешанную коллекцию орнаментов: заставки и концовки, цветочки, украшенные инициалы, виньетки. Другое декоративное средство состоит в применении того или иного цвета по выбору печатника; чаще всего, в соответствии с требованиями здравого смысла, используется красный цвет. Для выделения определённых частей текста служат жирные шрифты. Значительное место в оборудовании наборного цеха принадлежит пробельному материалу, с помощью которого заполняются пустые плоскости. Выбор и распределение всех этих

элементов называют наборной полосой — это размещение всего наборного материала на странице. Вёрстка представляет собой наиболее важный элемент типографического искусства, ибо никакая страница, как бы прекрасно ни была она набрана в деталях, не может доставить удовлетворения, если её *mise en page* небрежна или непродуманна. В практике современного книгопечатания все детали вёрстки в принципе отвечают нужным требованиям, и поэтому можно сказать, что большинство книг выглядит довольно сносно. Даже плохо набранный текст может выглядеть хорошо, если он правильно свёрстан; хорошая вёрстка искупает грехи неудачного набора, тогда как хороший набор может быть полностью сведён на нет неудачной вёрсткой.



«Дыры» и «коридоры»

Висячие
и короткие концевые строки

«Висячие предлоги»

«Дырявые», «жидкие» строки (loose lines)

Ровные края колонки достигаются обычно с помощью добавления промежутков между словами. Иногда межсловные пробелы в строке оказываются значительно шире, чем это допустимо. Особенно часто так бывает в узкой колонке без переносов.

Строки с непропорционально широкими межсловными пробелами или с произвольной разрядкой называют «жидкими».

«Коридоры» (rivers)

Ровный серый тон набора иногда нарушается, когда в нескольких (трёх или более) строках подряд пробелы

оказываются друг под другом или по диагонали. В русской типографике такую группу пробелов называют «коридором», а в английской — «ручём» или «рекой».

шей, а острые концы загигались вперед на
а, изображая собой забор, вынуждавший
о прямо или поворачиваться всем своим
нужно было глянуть куда-нибудь вбок.
родку служил широчайший галстук, ника
вского билета, окаймленный по краям бах
пог были по тогдашней моде круто заг
о полозья саней, — эффект, которого моло
достигали упорным трудом и терпением, с

Один из важнейших признаков хорошо набранного текста — ровный серый тон полосы, который мы видим прищурившись или издали.

Если в шрифте всё в порядке с толщинами штрихов, размером полуапострофа и кернингом, то при флаговой выключке для достижения ровного набора дополнительных усилий, скорее всего, не потребуется.

Когда текст выключен по формату, возникает опасность появления «дырявых» строк. Две самых вероятных причины этого — отсутствие переносов в тексте или узкая колонка (а иногда и то, и другое).

Из-за обилия узких колонок в сочетании с выключкой по формату в советских газетах, видимо, и допускались семь-восемь переносов подряд.

Теперь, когда набор больше не привязан к материальным объектам, такой крайности лучше избегать и набирать узкую колонку флагом. Кстати, это позволяет сделать межколонник чуть меньше.

В любом случае нельзя допускать, чтобы межсловный пробел оказался больше межстрочного расстояния или межколонника: строка должна смотреться единым целым, а не набором слов, нечаянно оказавшихся на одной высоте.

Чёткий ритм горизонтальных междустрочных интервалов иногда нарушают «коридоры» — совпадения нескольких пробелов один под другим.

«Коридоры» могут появляться в тексте при любой выключке. В тексте, выключенном по формату, пробелы обычно больше, а значит, у них больше шансов совпасть.

Ещё равномерную структуру страницы портят «дыры» — белые (или кажущиеся белыми) промежутки. В основном они связаны с неоправданным увеличением межсловных пробелов.

Самая случайная «дыра» — двойной (а иногда и тройной) пробел вместо одинарного. Избавиться от него просто: в любом редакторе вёрстки есть аппарат поиска и замены.

Ни в коем случае не следует форматировать текст при помощи набранных подряд пробелов!

Самая привычная «дыра» — сочетание точки или запятой с пробелом. Белое над знаком препинания значительно увеличивает межсловный пробел. Поэтому некоторые шрифтовые дизайнеры задают для такого сочетания знаков отрицательный кернинг.

Самая распространённая «дыра» — набор двух пробелов вокруг тире. Если у тире в нужном шрифте не нулевые полуапроши, то лучше набирать его вообще без пробелов вокруг.

Проверить размер полуапрошей можно, набрав несколько тире подряд. Если они не касаются друг друга, а находятся на заметном расстоянии, значит, тонкая шпация уже заложена в полуапроши. В таком случае дублировать её необязательно, а иногда просто не нужно.

«Дыру» создаёт и тире в начале прямой речи, отбитое пробелом. Этого делать не нужно; лучше всего уменьшить абзацный отступ в прямой речи на длину тире.

Отсутствие «дыр» и «коридоров», во-первых, сохраняет ритмическую структуру строки и наборной полосы, а во-вторых, является признаком профессионального подхода к набору.

перекраивал
новый лад ш
XVI; те, в свок

новый лад ш
XVI; те, в сво
очередь, из-з

новый лад ш
XVI; те — в св
очередь, из-з

Висячие и короткие концевые строки

Висячие и короткие концевые строки (widows and orphans)

Висячей называют первую строку абзаца в конце колонки текста или последнюю строку абзаца в начале колонки текста.

Висячие строки нарушают смысловое деление в тексте, а при выключке по формату разрушают прямоугольник полосы набора. В современных редакторах

вёрстки есть функция «запрет висячих строк», как правило, за счёт изменения высоты колонки.

Короткая концевая строка—это последняя строка абзаца короче полутора абзацных отступов (а в наборе без отступов—3–4 знака).

Она создаёт впечатление отбивки, разрывая полосу набора на части. От коротких концевых строк (в отличие от висячих) приходится избавляться вручную.

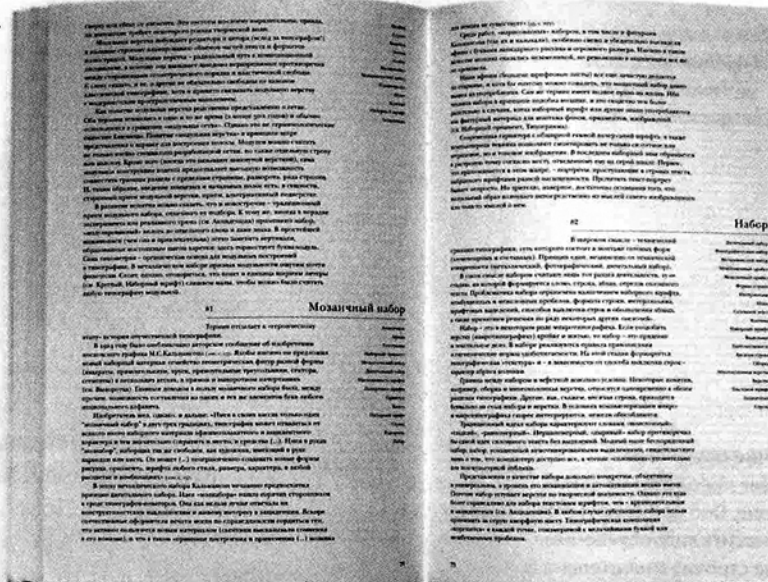
Учитателя не должно возникать сомнений в том, что он видит. Если в издании жёстко задан размер полосы, то на всех страницах она должна выглядеть примерно одинаково.

Восприятию границ полосы мешают висячие строки. Последняя строка абзаца в начале полосы может оказаться длиной в два слова (или даже меньше), и белого пространства на ней будет ощутимо больше, чем текста. Такая строка зрительно укорачивает полосу сверху. Обычно это не лучшим образом сказывается на эстетике издания.

Первая строка абзаца в конце полосы, пожалуй, чуть менее опасна. Однако при большом абзацном отступе она тоже может укоротить полосу, а в случае отделения абзацев при помощи отбивок—создать некоторое «дребезжание» внизу страницы. Впрочем, если в конце страницы в тексте подряд идут несколько абзацев длиной в одну строку, то висячая строка снизу неизбежна.

В металлическом наборе с висячими строками боролись путём вгонки и выгонки, поскольку количество пробельного материала вокруг страницы было чётко определено и оставалось неизменным во всём издании.

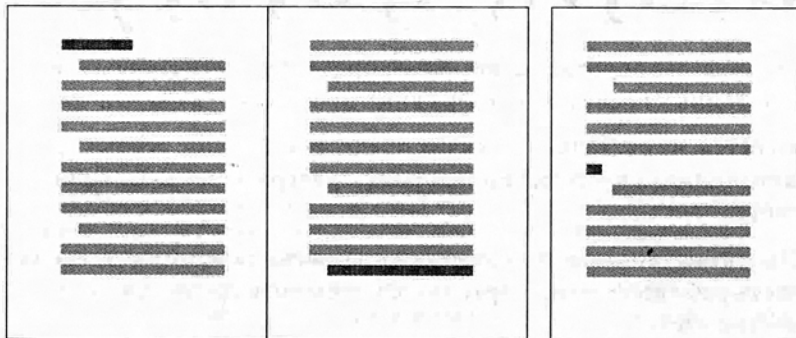
В. Г. Кричевский спокойно относится к висячим строкам. Поэтому в его «Типографике в терминах и образах» иногда можно их встретить: например, «висит» первая строка на правой странице этого разворота.



В цифровом наборе в некоторых случаях более допустимо прибавить или убрать строку снизу, чем оставить висячую.

Короткие концевые строки нарушают внутренний ритм страницы. Короткая концевая строка в наборе без отбивок создаёт впечатление отбивки, а в наборе с отбивками увеличивает её размер.

Концевая строка не должна быть короче абзачного отступа. Её длина должна быть хотя бы на 3–4 знака больше.



Висячие строки в начале и конце полосы

Короткая концевая строка

Разбивка на строки и «висячие предлоги»

«Висячие предлоги»

«Висячие предлоги» на самом деле некорректное название. Оно прижилось, вероятно, из-за того что произносить «однобуквенные предлоги и союзы в конце строки» значительно дольше.

Разрыв строки в неудачном месте может исказить первоначальный смысл текста до неузнаваемости. Поэтому при наборе коротких заметных текстов (заголовков, объявлений и т. д.) стоит очень внимательно следить за разбивкой текстов на строки.

В заголовках и вообще крупных текстах, рассчитанных на повышенное внимание, лучше всего делить текст на строки вручную, по смыслу. И ни в коем случае в конце строки не должно быть предлога или союза.

В длинном сплошном тексте, естественно, разбивка на строки по смыслу невозможна. Поэтому желательно только не оставлять там однобуквенных предлогов и союзов в конце строки, или, как их ещё называют, «висячих предлогов».

Их в русском языке семь:

а, в, и, к, о, с, у

Лучше всего бороться с «висячими предлогами» с помощью расставленных после них неразрывных пробелов.

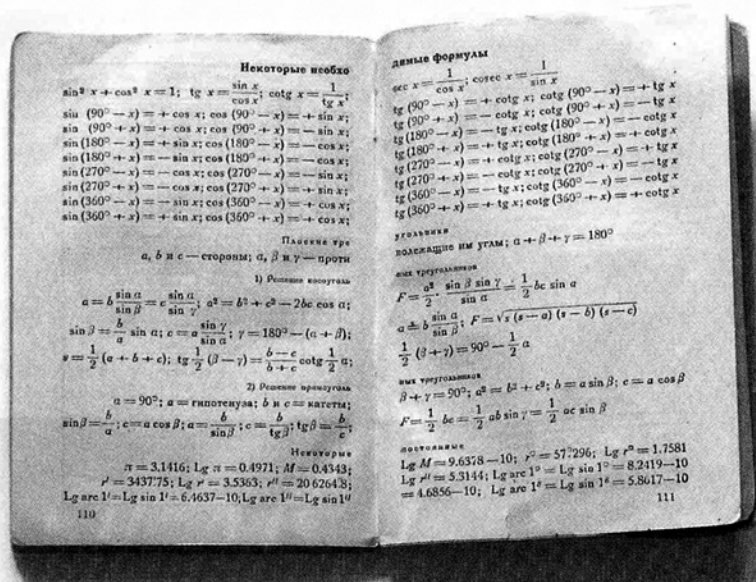
Кажется, не оставлять «висячих предлогов» в конце строки принято только в русской типографике — наверное, из-за их количества.

Например, в английском языке однобуквенная вспомогательная часть речи всего одна — артикль *a*, хотя и он встречается относительно часто.

**РАСТВОР ДЛЯ ПРИЕМА
ВНУТРЬ 100 МЛ**

СЕДАТИВНОЕ СРЕДСТВО РАСТИТЕЛЬНОГО
ПРОИСХОЖДЕНИЯ

*Глядя на эту надпись, можно подумать,
что принимать раствор нужно по 100 мл
за раз*



Оригинальный способ
заверстки заголовка:
посередине слова он
разрывается корешком
книги

Не стоит оставлять их в конце строки по двум причинам. Во-первых, по смыслу они обычно теснее связаны с последующим словом, чем с предыдущим. При разрыве строки читатель вынужден сделать паузу (на этом, кстати, построен принцип набора стихов «в столбик»), которая в случае с предлогами и союзами далеко не всегда уместна.

Во-вторых, несколько «висячих предлогов» подряд, особенно при выключке по формату, неизбежно создадут «коридор» у правого края полосы.

Один-два висячих предлога на издание не так страшны. Но при регулярном повторении они вызывают лишь раздражение.

Местоимение «я» в конце строки допустимо, по крайней мере, по смыслу. Хотя некоторые дизайнеры убирают и его.

Грамотно набранный и сверстаный текст заметно облегчает задачу читателя.

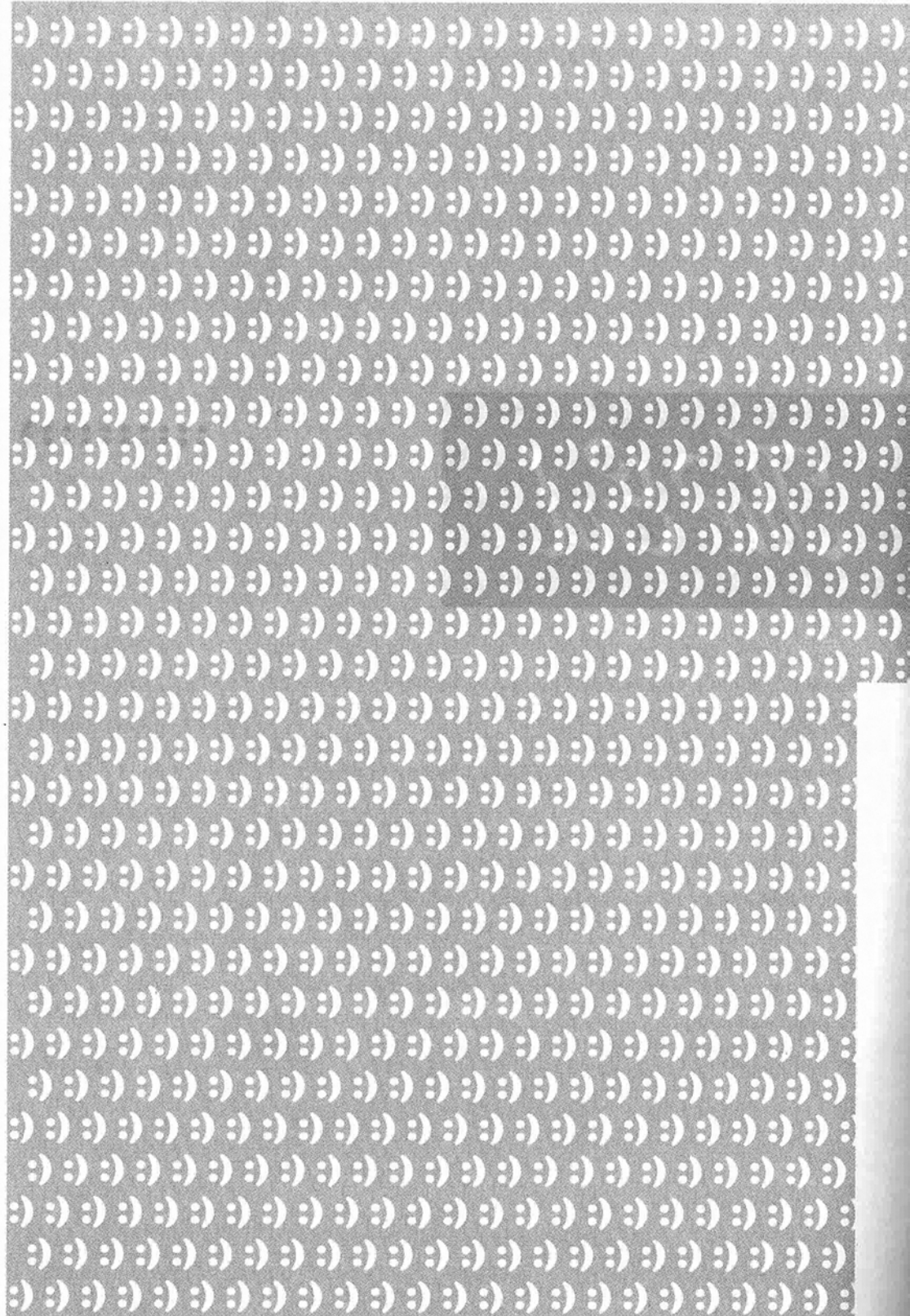
В левой колонке есть «висячие предлоги», в правой их нет

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью. В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных шрифтов был довольно прочно забыт. Случилось так, что большинство кириллических шрифтов оказалось родственно не письму ширококонечным пером, а резцовой гравюре по металлу, и рисунок привычных нам букв скверно согласуется с логикой принципа

Никола Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью. В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных шрифтов был довольно прочно забыт. Случилось так, что большинство кириллических шрифтов оказалось родственно не письму ширококонечным пером, а резцовой гравюре по металлу, и рисунок привычных нам букв скверно согласуется с логикой

The End

.....)



ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Но это не всё!

Это лишь небольшая часть того, что можно узнать о работе со шрифтом и с текстом, если интересоваться ею.

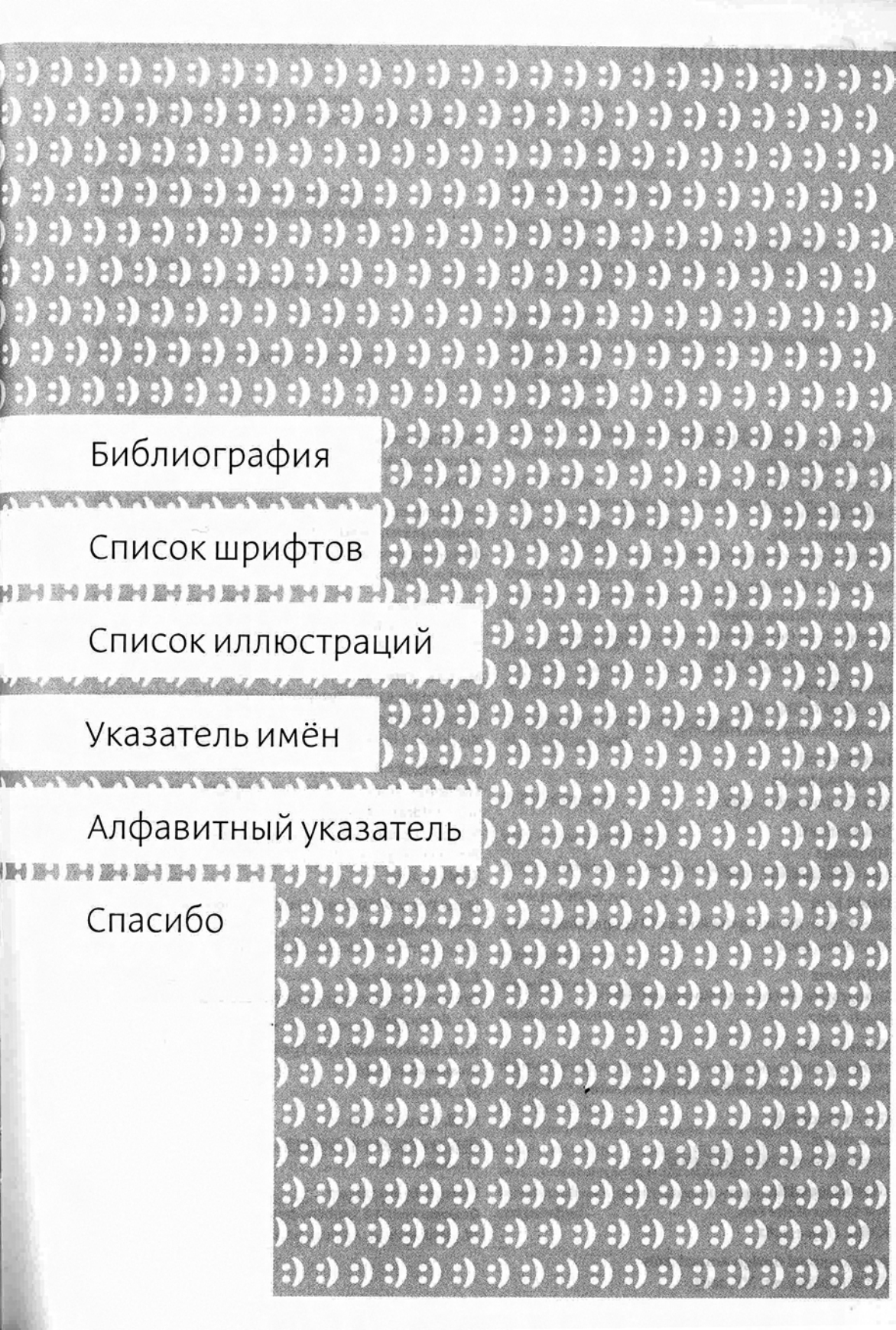
Для более серьёзного изучения принципов и законов типографики нужно, конечно же, обращаться к другим изданиям. Может быть, эта книга поможет читателю лучше ориентироваться в советских книгах среди терминов эпохи металлического набора, или в литературе на английском языке (или переведённой с него).

Главная цель этого издания — показать начинающему графическому дизайнеру, что текст как объект работы заслуживает пристального внимания. Что правила набора существуют не случайно, и можно не запоминать их, а понять. Что выбор шрифта и «мелочи» в наборе и вёрстке гораздо существеннее, чем может показаться на первый взгляд.

Важно помнить, что главная цель типографического решения — удобство для читателя.

Удачи!

СЛУЖЕБНАЯ ИНФОРМАЦИЯ



Библиография

Список шрифтов

Список иллюстраций

Указатель имён

Алфавитный указатель

Спасибо

Phil Baines, Andrew Haslam

Type & Typography

Laurence King Publishing, 2002

Lewis Blackwell

20th century type

London: Laurence King Publishing, 1998

Dot Dot Dot X (№ 10), 2005

Frederic William Goudy

Goudy's Type Designs: His Story and Specimens

NY, The Myriade Press, 1978

David Harris

The Art of Calligraphy

London: Dorling Kindersley, 1995

Jost Hochuli

Designing Books

Agfa Compugraphic, 1990

Jost Hochuli

Alphabugs

Agfa Compugraphic, 1990

David Jury

About Type: Reviving the Rules of Typography

RotoVision, 2002

Willi Kunz

Typography: Micro- and Macroaesthetics

Niggli, 2002

Ellen Lupton

Thinking with Type

Princeton Architectural Press, New York, 2004

Gerrit Noordzij

Letterletter

Hartley & Marks Publishers, 2000

Gerrit Noordzij

The Stroke of the Pen

KABK, Hague, 1982

Print Regional Design Annual 2003

F & W Publications, NY, 2003

Timothy Samara

Making and Breaking the Grid

Rockport, 2002

Fred Smeijers

Counterpunch. Making type in sixteen century, designing typefaces now

London, Hyphen Press, 1996

Walter Tracy

Letters of Credit

Boston, David R. Godine Publisher, 2003

Michael Twyman

The British Library Guide to Printing.

History and Techniques

The British Library, 1998

Sue Walker

The Songs that Letters Sing: Typography and Children's Reading

National Centre for Language and Literacy

The University of Reading

Reading, 2005

Hans Peter Willberg, Friedrich Forssmann

Lesetypographie

Verlag Hermann Schmidt, Mainz, 1997

Е. Б. Адамов и др.

Рукопись — Художественный редактор — Книга

М.: Книга, 1985.

М. В. Большаков, Г. В. Гречихо, А. Г. Шицгал
Книжный шрифт

М.: Книга, 1964

М. В. Большаков

Декор и орнамент в книге

М., Книга, 1990

Роберт Брингхерст

Основы стиля в типографике

М.: Издатель Д. Аронов, 2006

Л. А. Волкова, Е. Р. Решетникова
Технология обработки текстовой информации
М.: МГУП, 2002

Ю. Я. Герчук
История графики и искусства книги.
Учебное пособие для студентов ВУЗов
М.: Аспект-Пресс, 2000

Ю. Я. Герчук
Художественная структура книги
М., Книга, 1984

П. Г. Гиленсон
Справочник технического редактора
М.: Книга, 1978

В. В. Ефимов
Великие шрифты. Книга 1. Истоки
М.: ПараТаип, 2006

[как]
№ 3 (25) 2003, Академический, часть 1

[как]
№ 4 (26) 2003, Академический, часть 2

Петер Каров
Шрифтовые технологии.
Описание и инструментарий
М.: «Мир», 2001

Книгопечатание как искусство. Типографы
и издатели XVIII–XX веков о секретах своего
ремесла
М.: Книга, 1987

Книга как художественный предмет. Часть первая.
Набор. Фактура. Ритм
М.: Книга, 1988

Книга как художественный предмет. Часть вторая.
Формат. Цвет. Конструкция. Композиция
М.: Книга, 1990

В. Г. Кричевский
Типографика в терминах и образах, 2 тома
М.: Слово, 2000

А. И. Кудрявцев
Шрифт. История, теория, практика
М.: Университет Натальи Нестеровой, 2003

В. В. Лазурский
Альд и альдины
М.: Книга, 1977

Е. Л. Немировский
Мир книги. С древнейших времён до начала XX века
М.: Книга, 1986

Паратаип 1989–2004. Цифровые шрифты.
ParaType Originals. Каталог
М.: ПараТаип, 2004

Эмиль Рудер
Типографика
М.: Книга, 1982

Александр Тарбеев
TypeBible (рукопись)

Аллен Хёрлберт
Сетка. Модульная система конструирования
и производства газет, журналов и книг
М.: Книга, 1984

Ян Чихольд
Облик книги. Избранные статьи о книжном
оформлении
М.: Книга, 1980

А. Г. Шицгал
Русский гражданский шрифт 1708–1958
М.: Искусство, 1959

А. Г. Шицгал
Русский типографский шрифт. Вопросы истории
и практика применения
М.: Книга, 1985

Эрик Шпикерман
О шрифте (перевод с английского)
М.: ПараТаип, 2005

М. И. Щелкунов
История. Техника. Искусство книгопечатания
М.: ОГИЗ, 1926

Энциклопедия книжного дела
М.: Юрист, 1998

В Интернете:

<http://tfaces.narod.ru>

http://community.livejournal.com/ru_typography

www.paratype.ru

www.myfonts.com

www.adobe.com

www.stormtype.com

www.lucasfonts.com

В книге используются цитаты из:

- «Справочника технического редактора»
П. Г. Гиленсона,
- сборника «Книгопечатание как искусство»,
- книги «История. Техника. Искусство
книгопечатания» М. И. Щелкунова.

**Орфография и пунктуация цитируемых текстов
сохранены.**

Список шрифтов

стр. 24 – 25

North

Trine Rask Olsen 2004

стр. 42

ITC Charter

Мэтью Картер 1987

кириллическая версия Владимира Ефимова 1999

PT Newton

Владимир Ефимов, Александр Тарбеев 1990

(на основе Times Стэнли Морисона

и Виктора Лардента 1932)

ITC New Baskerville

Джон Кваранта 1978

кириллическая версия Тагира Сафаева 1993

Petersburg

Николай Кудряшев 1974

цифровая версия Владимира Ефимова 1992

ITC Garamond

Тони Стэн 1975

кириллическая версия Александра Тарбеева 1995

Банниковская

Галина Банникова 1950

цифровая версия Любови Кузнецовой 1999

гарнитура Лазурского

Вадим Лазурский 1962

цифровая версия Владимира Ефимова 1985

стр. 47

Ruit

Геррит Ноордзей 1990

Two-Line Egyptian

Вильям Кэзлон IV 1816

стр. 48 – 49

Adobe Jenson

Роберт Слимбах 2000

Обыкновенная новая

Анатолий Щукин 1939

цифровая версия Владимира Ефимова 1997

стр. 51

The Sans

Лук(ас) де Гроот 1994

The Serif

Лук(ас) де Гроот 1994

Walker

Мэтью Картер 1995

стр. 57

Nicolaus

Александр Тарбеев в процессе разработки

стр. 58

Original Garamond

D. Stempel AG 1925

кириллическая версия Гаянэ Багдасарян 2000

Kis

Чонси Гриффит 1937

кириллическая версия Владимира Ефимова 1999

Caslon 540

ATF 1902

кириллическая версия Исая Слуцкера,

Манвела Шмавоняна 2001

стр. 59

ITC New Baskerville

Джон Кваранта 1978

кириллическая версия Тагира Сафаева 1993

ITC Bodoni Seventy-Two

Самнер Стоун, Холли Голдсмит, Джим Паркинсон,

Дженис Прескотт Фишман 1994

кириллическая версия Дмитрия Кирсанова 2000

стр. 60

Журнальная (PT Journal)

Лев Маланов, Елена Царегородцева 1951 – 1953

SPSL Clarendon

Г. Эйденбенц 1953

кириллическая версия студии И. Настенко 1989–1990

стр. 61

ITC Officina Serif

Эрик Шпикерман, Юст ван Россум 1990

кириллическая версия Тагира Сафаева 1994

TheMix

Лук(ас) де Гроот 1994

стр. 62

Enimor

Анастасия Яруллина в процессе разработки

ITC Franklin Gothic

Виктор Карузо 1980 (на основе **ATF Franklin Gothic**

Морриса Фуллера Бентона 1904)

кириллическая версия Исаея Слуцкера,

Татьяны Лысковой 1995

Pragmatica

Владимир Ефимов 1989

(на основе **Helvetica** Макса Мидингера

и Эдуарда Хоффмана 1957)

стр. 63

DenHaag

Александр Тарбеев, Манвел Шмавонян 2000

Futura

Пауль Реннер 1927

кириллическая версия Владимира Ефимова 1995

стр. 65

Infinity

Александр Тарбеев 2000

Cloister Initials

Фредерик Вильям Гауди 1918

Crew

Александр Тарбеев 2003

Ascript

Александра Королькова 2005

Hlestackoff

Елена Новосёлова 2006

Ospa

Илларион Гордон 1997

Mommie

Hubert Jocham

кириллическая версия Александра Тарбеева 2004

стр. 66

Летопись

Иннокентий Келейников 2001

ITC Benguiat Gothic

Эдуард Бенгет 1979

кириллическая версия Александра Тарбеева 1994–97

VKP

Александр Тарбеев и F:\amily 2006

стр. 67

Rastr

Елена Новосёлова 2004

Mas D'Azil

Дмитрий Кирсанов 2002

Fourty-Nine Face

Александра Королькова 2005

Tomahawk

Ольга Степанова в процессе разработки

Probbarius

Илларион Гордон 1996

стр. 77

Школьная

Моррис Фуллер Бентон 1923

кириллическая версия Елены Царегородцевой 1961

Adobe Jenson

Роберт Слимбах 2000

стр. 91

ITC Garamond

Тони Стэн 1975

кириллическая версия Александра Тарбеева 1995

Академическая (Academy)

Любовь Кузнецова 1989

стр. 97

PT Hafiz

Любовь Кузнецова 1972

цифровая версия 1994

стр. 100

Amor Serif

Франтишек Шторм 2005

стр. 109

ITC Eras

Альбер Ботон, Альбер Холленстайн 1980-е

Paragon

Анатолий Кудрявцев 1986–2002

стр. 112

Remington Typewriter

Фредерик Вильям Гауди 1929

Fedra Mono

Петер Биляк 2001–2003

Обыкновенная новая

Анатолий Щукин 1939

цифровая версия Владимира Ефимова 1997

стр. 113

Courier (упоминание)

Говард Кеттлер 1955

Lucida (упоминание)

Чарльз Бигелоу, Крис Холмс 1985

стр. 115

DenHaag

Александр Тарбеев, Манвел Шмавонян 2000

стр. 117

Vander

Илья Рудерман 2005

Perpetua

Эрик Гилл 1930

кириллическая версия Тагира Сафаева 2004

стр. 120

ITC Garamond

Тони Стэн 1975

кириллическая версия Александра Тарбеева 1995

стр. 121

DenHaag

Александр Тарбеев, Манвел Шмавонян 2000

стр. 126

Adobe Jenson

Роберт Слимбах 2000

стр. 127

Adobe Jenson

Роберт Слимбах 2000

стр. 130

ITC Officina Sans (упоминание)

Эрик Шпикерман 1990

кириллическая версия Тагира Сафаева 1994

ITC Officina Serif (упоминание)

Эрик Шпикерман, Юст ван Россум 1990

кириллическая версия Тагира Сафаева 1994

Thesis (упоминание)

Лук(ас) де Гроот 1994

ITC Legacy (упоминание)

Ronald Arnholm 1993

ITC Stone (упоминание)

Самнер Стоун 1987

кириллическая версия Владимира Ефимова,
в процессе разработки**Fedra**

Петер Биляк 2001–2003

The Guardian Egyptian (упоминание)

Christian Schwartz, Paul Barnes 2005

стр. 131

The Guardian Egyptian

Christian Schwartz, Paul Barnes 2005

стр. 132

Fedra (упоминание)

Петер Биляк 2001–2003

Artemius (упоминание)

Юрий Гордон 2001–2003

ITC Stone (упоминание)

Самнер Стоун 1987

кириллическая версия Владимира Ефимова,
в процессе разработки

стр. 137

Балтика

Якоб Эрбар 1936

кириллическая версия Веры Чиминовой,

Исая Слуцкера 1952

цифровая версия Александра Тарбеева 1988

Журнальная рубленая

Якоб Эрбар 1936

кириллическая версия Анатолия Щукина 1956

Школьная

Моррис Фуллер Бентон 1923

кириллическая версия Елены Царегородцевой 1961

ITC Franklin Gothic

Виктор Карузо 1980 (на основе ATF Franklin Gothic

Морриса Фуллера Бентона 1904)

кириллическая версия Исая Слуцкера,

Татьяны Лысковой 1995

В этом списке не приводятся шрифты,
упомянутые в классификациях текстовых
и акцидентных шрифтов на страницах 57–67
в качестве примеров, но не показанные.

Список иллюстраций

стр. 14 – 15

Разворот отсканирован из **St. Moritz Design Summit & International Design Action Day**, Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, Koeln, 2005

стр. 16

Разворот из книги: Маревна, «Моя жизнь с художниками Улья», М.: Искусство XXI век, 2005, дизайнер Иннокентий Келейников)

Маяковский улыбается... отсканировано из книги А. Н. Лаврентьева «Лаборатория конструктивизма», М.: Грантъ, 2000

Плакат Н. И. Калинина отсканирован из журнала **Как**, № 26 «Академики графического дизайна»

стр. 17

Логотип Coca-Cola

Пива Нет отсканировано из журнала **Как**, № 26 «Академики графического дизайна»

стр. 18 – 19

Фотографии книги «Рукопись, художественный редактор, книга»

стр. 20

Фотографии берлинского аэропорта прислал **Константин Ерёменко**

стр. 21

Фотография Алины Векшиной

стр. 22

Фотографию берлинского аэропорта (снизу) прислал **Константин Ерёменко**

стр. 23

Фотографии (справа и справа снизу) прислала **Алина Векшина**

стр. 24 – 25

Материалы о шрифте North прислала **Трине Раск**

стр. 26

Фотографию прислал **Иннокентий Келейников**

стр. 27

Плакаты Tabasco отсканированы из журнала **Print**, 2002. Агентство DDB Dallas, арт-директор Kathleen Larkin Redick, фотограф Phillip Esparza, копирайтер Julie Bowman, дизайнер Carl Werner

Фотография этикетки с сайта www.wikipedia.org

стр. 30

ТуроKatalog 5 Франтишека Шторма одолжил **Иннокентий Келейников**

Разворот книги: Willi Kunz Typography: Micro- and Macroaesthetics Niggli, 2002

стр. 33

Фотография Алины Векшиной

стр. 36

Слово «Каллиграфия» написала **Елена Новосёлова**

стр. 41

Иллюстрация отсканирована из книги Frederic William Goudy **Goudy's Type Designs: His Story and Specimens NY, The Myriade Press, 1978**

стр. 45

Амперсанд на мраморе высекла **Елена Новосёлова**

стр. 46

Схемы Жоффруа Тори отсканировал из книги Виллу Тоотса «**Современный шрифт**» и прислал **Иннокентий Келейников**

стр. 47

Шрифт Геррита Ноордзея отсканирован из книги Gerrit Noordzij **Letterletter Hartley@Marks Publishers, 2000**

Шрифт Вильяма Кэзлона позаимствован из книги В. В. Ефимова «**Великие шрифты**» М.: *ПараТайп*, 2006

стр. 50

Книга Аврелия Августина из библиотеки о. Валентина Асмуса

стр. 51

Образцы шрифтов Лук(ас)а де Гроота можно посмотреть на www.lucasfont.com

Материалы про шрифт Walker прислал сам великий Мэтью Картер

стр. 65

Инициал С отсканирован из книги Frederic William Goudy **Goudy's Type Designs: His Story and Specimens** NY, *The Myriade Press*, 1978

стр. 71

Иллюстрация отсканирована из книги Michael Twyman **The British Library Guide to Printing. History and Techniques** *The British Library*, 1998

стр. 80–81

Иллюстрации, изображающие фотонаборную машину Diatype Headliner и диск для фотонаборной машины Diatype отсканированы из рекламных проспектов фирмы Berthold

стр. 82–83

На фотографиях буклеты FontShop, Letterror, HouseIndustries

стр. 90

Строкомер одолжил Иннокентий Келейников

стр. 92

«**Ведомости**» в формате PDF скопированы с <http://orel.rsl.ru>

стр. 108

Болгарскую кириллицу нарисовал Лук(ас) де Гроот

«**Зубачестки**» были опубликованы на www.vasin.ru

Логотип «Билайн» отсканирован с печатной рекламы

стр. 109

Шрифт Paragon отсканирован из книги А. И. Кудрявцева «**Шрифт**»

Слово guskomека написал Лук(ас) де Гроот

стр. 112

Моноширинный шрифт Фредерика Гауди отсканирован из книги Frederic William Goudy

Goudy's Type Designs: His Story and Specimens NY, *The Myriade Press*, 1978

Моноширинный шрифт Петера Биляка отсканирован из буклета, представляющего шрифтовое семейство Fedra, © Peter Bil'ak, 2003

стр. 116

Евангелие XVII в. из библиотеки о. Валентина Асмуса

стр. 117

Шрифт Vander (дизайнер Илья Рудерман, 2005) прислал по просьбе автора книги **Илья Рудерман**

Шрифт Perpetua (дизайнер Эрик Гилл, дизайнер кириллической версии Тагир Сафаев) отсканирован из газеты «**Известия**»

Картинки со шрифтами словолитни Лемана из каталога словолитни Лемана, хранящегося в библиотеке студии Артемия Лебедева, отсканировала Елена Новосёлова

стр. 123

Логотип «Связной» отсканирован из каталога «Связной»

Головоломка отсканирована из журнала «Трамвай», № 11, 1990

стр. 124

Фрагмент титульного листа Евангелия (Paris, J.-J. Debochet et Co Editeurs, 1837) из библиотеки о. Валентина Асмуса

стр. 125

Иллюстрация отсканирована из книги А. Г. Шицгала «**Русский типографский шрифт**»

стр. 130

Разворот из буклета, представляющего шрифтовое семейство Fedra, © Peter Bil'ak, 2003

стр. 131

Открытку, представляющую шрифтовое семейство The Egyptian, привёз из Лондона Александр Тарбеев

стр. 133

Открытка со шрифтами Жана-Франсуа Поршеза раздобыта на конференции АТурI в Хельсинки

стр. 134

Международная гарантия Tefal

стр. 135

Страница из книги Джона Рёскина «Современные художники. Общие принципы и правда в искусстве», М.: *Товарищество типографии А. И. Мамонтова*, 1901

стр. 148 – 151

На фотографиях книги разных форматов,
изданные в СССР и постсоветской России

стр. 152 – 153

Разворот из книги Герберта Рида «Краткая история современной живописи» (М.: Искусство – XXI век, 2006, дизайнер Иннокентий Келейников)

стр. 154

Разворот из книги А. Гиваргизова «Мы так похожи» (М.: Самокат, 2006, оформление Ивана Александрова)

Разворот из буклета, посвящённого шрифту Walker (дизайнер Мэтью Картер)

стр. 155

Полоса и разворот из газеты The Guardian (команда дизайнеров во главе с Марком Портером)

Разворот из журнала SmartMoney (арт-директор Екатерина Кожухова)

стр. 156 – 157

Разворот из русского издания L'Officiel, № 62 (ноябрь 2004)

стр. 159

Разворот из книги Геррита Ноордзее Letterletter

стр. 160

Иллюстрация из книги Pierre Belon LA NATURE ET DIVERSITE DES POISSONS, Paris, chez Charles Estienne, Imprimeur ordinaire du Roy, 1555 (подобрал Иннокентий Келейников)

Иллюстрация из книги С. Я. Маршака и В. В. Лебедева «Цирк» (переиздание, М.: Советский художник, 1975)

Разворот из книги С. Я. Маршака и В. В. Лебедева «Мороженое» (переиздание, Ленинград, Художник РСФСР, 1975)

стр. 161

Обложка книги Konstanty Ildefons Galczynski Zaczarowana drozka (vzb, Praha, Ceskoslovensky spisovatel, 1963), подобрал и прислал Иван Величко

стр. 162 – 163

Развороты из журнала Dot Dot Dot x

стр. 164 – 165

Обложки журнала Туро скопированы с www.magtypo.cz

стр. 168

Разворот из журнала Font № 004, FontShop, 2005

Разворот из книги П. Г. Гиленсона «Методика технического редактирования», М.: Книга, 1964

Разворот из книги Frederic William Goudy Goudy's Type Designs: His Story and Specimens NY, The Myriade Press, 1978

Разворот из книги Шарля Перро «Сказки Матушки Гусыни», Л.: Лира, 1990

стр. 171

Разворот из книги Allen Hurlburt The Designer and the Grid, NY, Van Nostrand Reinhold Company, 1978

стр. 174 – 175

Разворот из книги Марка Твена «Приключения Тома Сойера», М.: СП «ЭЛПАВ», 1992

стр. 176

Логотип журнала U&Ic (дизайнер Герберт Любалин) отсканирован из журнала U&Ic

стр. 179

Обратная сторона коробки кефира «Домик в деревне»

стр. 180

Фрагмент страницы из книги Жюль Верна «Вокруг света в восемьдесят дней», М.: Новости, 1992

стр. 194

Фрагмент страницы из книги Марка Твена «Приключения Тома Сойера», М.: СП «ЭЛПАВ», 1992

стр. 197

Разворот из книги В. Г. Кричевского «Типографика в терминах и образах», М.: Слово, 2000

стр. 198

Фрагмент упаковки лекарственного препарата «Ново-пассит»

стр. 199

Разворот из книги С. П. Глазенапа «Карманные таблицы логарифмов», Л.: издательство Академии наук, 1933

Все остальные иллюстрации нарисованы, сфотографированы и сверстаны автором книги.

Указатель имён

Ronald Arnholm 210	Максимилиан Вокс 53	семья Дидо 54 59 90 91	Анатолий Кудрявцев 109 209
Алкуин 96	Клод Гарамон 54 58	Владимир Ефимов 208 209 210	Николай Кудряшев 208
Альд Мануций 54 58 96	Фредерик Вильям Гауди 41 47 112 209	Жан Жаннон 58	Любовь Кузнецова 208 209
Paul Barnes 131 210	Пинхус Гиленсон 79	Никола Иенсон 57	Вилли Кунц 30
Гаянэ Багдасарян 208	Эрик Гилл 117 210	Hubert Jocham 209	Вильям Кэзлон I 58
Галина Банникова 208	Холли Голдсмит 208	Николай Калинин 16 18	Вильям Кэзлон IV 47 208
Джон Баскервиль 59	Илларион Гордон 209	Мэтью Картер 50 51 208	Вадим Лазурский 57 208
Эдуард Бенгет 209	Юрий Гордон 210	Виктор Карузо 209 210	Виктор Лардент 208
Линн Бойд Бентон 78	Чонси Гриффит 208	Джон Кваранта 208	Осип Леман 117
Моррис Фуллер Бентон 137 209 210	Франческо Гриффо 58 96	Иннокентий Келейников 16 209	Владимир Лебедев 161
Чарльз Бигелю 210	Лук(ас) де Гроот 51 108 109 130 135 176 208 209 210	Говард Кеттлер 209	Зузана Личко 43
Петер Биляк 112 130 163 209 210	Иоганн Гутенберг 46 75	Дмитрий Кирсанов 208 209	Татьяна Лыскова 209 210
Джамбаттиста Бодони 54 59 121	Кристофель ван Дейк 58	Миклош Киш 58	Толберт Лэнстон 77
Альбер Ботон 209		Владимир Кричевский 197	Херб Любалин 176

Лев Маланов 208	Анатолий Семёнов 31	Вера Чиминова 210
Оттмар Мергенталер 76	Роберт Слимбах 208 209 210	Ян Чихольд 158 160 168 169 176
Макс Мидингер 209	Исай Слуцкер 208 209 210	Christian Schwartz 131 210
Стэнли Морисон 32 43 140 192 208	Ольга Степанова 209	Манвел Шмавонян 115 208 209 210
Вильям Моррис 47 145 178	Самнер Стоун 208 210	Эрик Шпикерман 130 209 210
Елена Новосёлова 209	Тони Стэн 120 208 209 210	Франтишек Шторм 30 100 209
Геррит Ноордзей 46 47 159 176 178 208	Александр Тарбеев 115 208 209 210	Михаил Щелкунов 71 85 102 106 133 161 179 183 184
Джим Паркинсон 208	Жоффруа Тори 46	Анатолий Шукин 208 209 210
Карл Эрнст Пёшель 29 75	Эмери Уокер 47	Герман Эйденбенц 209
Кристофер Плантен 58	Дженис Прескот Фишман 208	Якоб Эрбар 137 210
Жан-Франсуа Поршез 133	Иоганн Флейшман 58	Хартмут Эсслингер 27
Trine Rask Olsen 24 25 208	Адриан Фрутигер 115	Анастасия Яруллина 209
Жорж Ревильон 125	Пьер Симон Фурнье 59 91	
Пауль Реннер 98 209	Аллен Хёрлберт 171	
Брюс Роджерс 57 153 179	Альбер Холленштайн 209	
Александр Родченко 16	Крис Холмс 210	
Юст ван Россум 209 210	Эдуард Хоффман 209	
Илья Рудерман 117 210	Елена Царегородцева 208 209 210	
Якоб Сабон 58	Владимир Чайка 17	
Тагир Сафаев 117 208 209 210		

Алфавитный указатель

А

абзац

70 79 106 158 170 186
187 188 189 190 191 196

абзацный выступ
188 189

абзацный отступ
186 188 189 195 196 197

акценты в тексте
19 188 190

акцидентный шрифт
14 40 55 56 64 65 67 136

aldusleaf
41

американский
гротеск
62

английская антиква
58 113 120

англо-американский
пункт
90

антиква
44 50 60 61 75 126 134

антиква
нового стиля
54 55 59

антиква
старого стиля
54 57

апостроф
102

апрош
74 86 101 106 174 176
177

арабские цифры
79 97 100

Б

бабашки
68

базовая линия
70 91 94 95 100 175

барочная антиква
58

боковые свисания
69 77

болгарская
кириллица
108 109

брусковый шрифт
45 47 50 51 53 54 55 57 60
61 113 120

В

в оборку
158

вгонка и выгонка
122 135 174 177 196

венецианская
антиква
46 53 54 55 57 58 113 120

верстатка
74 75

вёрстка
32 71 80 81 158 162 166
170 192 203

вертикальная
выключка строк
175

«висячая строка»
135 174 175 192 196 197
«висячие предлоги»
198 199

внутрибуквенный
просвет
68 92 98 118 120 127
174 176

вразрез
158

вспомогательный
текст
186 170

второстепенный
текст
156

втяжка
186 188

выборочное чтение
14 19 186 187

выделения в тексте
19 43 86 96 98 99 118
121 158 174 176 186 187
188 192

выключка
75 158 167 174 177 178
179 180 188 191 194 195
196 199

выключка в край
178

выключка по
формату
70 178 180 194 195 199

выключка флагом
174 178 180 194

выносные элементы
54 68 74 92 93 94 95 98
100 127 184 185

Г

гаральды
54

гарнитура
40 43 47 49 50 53 57 60
83 85 92 100 109 113 114
115 119 120 130 133 134
135 136 137 187

гарт
68

геометрический
гротеск
55 63 113 120

глипальный шрифт
44 46 55 56 93

глиф
69 87 92 94 97

голландская антиква
58 113 120

градуса, знак
79 102

графема
36 44 48 65 67 94

гротеск
44 47 50 53 54 55 57 60
61 62 63 99 113 114 118
120 130 134 137

гротеск-антиква
44

гуманистическая
антиква
53 54

гуманистический
гротеск
55 62 63 113 120

гуманистический
минускул
46 47 57 58

Д

двухпунктовая
шпация
79 106 179

декоративные
элементы
28 30 31

декоративный
шрифт
24 40 43 55 56 64 134
136

дефис
97 106 107

дизайнер шрифта
43 47 77 78 79 82 83 84
85 87 100 102 108 113
124 129 137 174 176 195

динамическая
антиква
57 58 59 120

динамический
гротеск
62 63 120 121

динамический
шрифт
48 49 93 113

длина строки
32 33 75 77 168 170 175
177 178 184 197

длинное тире
79 97 106 107

доля листа
146 148 149 150 151

дополнительный
текст
186

дуга
94

дуктальный шрифт
44 46

«дыры»
69 70 106 177 179 194
195

дюйм
90 91 104

Е

египетский шрифт
47 60

Ё

«ёлочки»
104

ёмкость шрифта
53 114

Ж

«жидкая строка»
194

З

заглавные буквы
96 98

заголовок
14 70 98 118 133 136 156
157 186 198 199

заголовочные
и выделительные
начертания
40 43 48 64 69 134 136

заплечики
68 69 74 92 102

засечка
44 48 50 51 53 54 57 58
59 60 61 94 114 130 132

зеркало набора
152 153 168

знаки препинания
74 97 102 103 108 195

золотое сечение
166

И

«иерархическая»
сетка
171

индексация
начертаний
по Фрутигеру
115

инструменты письма
44 48 65

интерлиньяж
70 74 75 91 92 98 158
159 167 175 184 185 188

итало-французская
антиква
53 55 56 58 113

итальянский шрифт
47 66 114 125

К

кавычки
102 104 106

каллиграфия
37 65 66

капитель
56 57 86 96 98 99 100
133 187

капля
57 58 59 60 94

квадрат
68 91 152 175 180 184

кегельная площадка
68 69 70 74 90 91 92
101 106 113 175 178

кегель
14 21 40 46 56 65 69
74 75 78 79 86 87 90 91
96 98 107 114 118 120
124 126 127 132 133 134
136 145 157 158 159 167
170 174 175 177 178 184
187 188

кern
69

кernинг
69 86 103 194 195

кernинговые пары
176

кириллическая
версия
83 85 117

классификация
шрифтов
40 52 55 64 65

классицистическая
антиква
53 56 59 120

колонка
14 75 152 166 168 170
174 175 180 181 184 185
186 194

комплект знаков
шрифта
82 97 114

компьютерный
набор
79 80 84 90 100 158

контраст шрифта
47 48 49 54 55 57 59 60
62 67 93 96 114 122 124
127 130 137 167

контрастный гротеск
44

контрпуансон
68 92

концевой элемент
60 94

«коридор»
194 195 199

короткая концевая
строка
174 196 197

короткое тире
97 107

круглая шпация
69 106

курсив
96 99 115 116 117 133 187

Л

«лапки»
104

легальный шрифт
85

ленточная антиква
44 130

lettering
36

лигатура
56 70 74 75

линия шрифта
53 94

линотип
76 77

литера
66 68 69 70 74 75 76 77
78 90 185 192

лицензионный
шрифт
85

логика шрифта
44 45 46 67 84 91

логотип
70 82 98 122 176

локализованный
шрифт
83

М

макрон
108

марзаны
68 77 78 85

масштабирование
шрифта
114 122 123

матрица
70

межбуквенный
пробел
69 70 92 127 129 174
176 177

межколонник
166 170 194 195

межсловный пробел
68 75 77 79 174 178 189
181 184 194 195

межстрочный
пробел
184 195

металлический
набор
68 69 70 74 75 79 81 90
91 94 106 152 158 174
175 178 179 196

механический
наклон
99

минускульные
цифры
56 57
«минусовой трекинг»
74

многоколонник
152 170

многоточие
103

модуль
170

модульная сетка
170

монотип
76 77 78

моноширинный
шрифт
56 112 113 120

Н

набор
17 43 50 58 59 60 62 63
71 74 76 77 78 80 81 84
175 176 177 178 180 188
194 195 197 202

набор на шпоны
175

наборная касса
73 76 114 192

наборная полоса
68 70 75 90 152 158 159
168 170 175 178 184 192
195 196

наборный орнамент
8 30 41 56

навигационный
аппарат
14 186

наклон шрифта
99 114 115 116

наклонное
начертание
96 99 115 116 117

наплыв
95

насыщенность
43 44 96 98 101 114 115
118 119 127 130 167 176
187

начертание
40 43 56 77 82 83 86 96
101 112 113 114 115 116
118 119 120 126 127 130
132 134 167 187 188

неалфавитные
шрифты
41

новые гротески
54 62

О

овал
48 49 54 58 59 60 95

односторонние
засечки
60 61 130

OpenType
86 87

опечатки
17 78

оптическая
компенсация
84

оптический размер
шрифта
114 126 127 134

оригинальный
шрифт
56 82 85

основной текст
43 100 134 136 152 156
157 186

основной штрих
48 49 53 54 92 93 94 114
118 160

остроконечное перо
44 47 48 93

отбивка
68 102 186 187 188 196
197

«отрицательный
интерлиньяж»
74 175 184

«отрицательный
трекинг»
174 176 177

очко литеры
68 69 178

П

пайка
91 175

пантограф
76 78

Paragraph, знак
188 189

перекладина
54 57 95

перенос
97 106 174 178 180 181
182 183 192

переходная антиква
54 55 57 59 113

петля
94

печатающие
элементы
68 92

пиксельный шрифт
65

«пиратский» шрифт
85

письмо
36 55 65 93

пламевидный
элемент
93 95

плотность шрифта
114 120 167

подвижная литера
74

подрезка литер
69

полигарнитура
114 115 121 126 187

полоса набора
68 70 75 90 152 158 159
168 170 175 178 184 192
195 196

полуапрош
68 69 74 79 92 98 101
102 106 107 112 127 129
167 174 176 194 195

полукруглая шпация
69 174

полуовал
94

поля
70 152 158 159 168 169

PostScript Type 1
86

приводность
вёрстки
70 75 167

пробельные
элементы
68 90 92 175

пробельный материал
70 75 79 192 196
производный шрифт
83

прописные буквы
49 56 87 91 96 98 99
176 177 183

пропорции шрифта
47 112 113 114 120 121
122 127

прямой курсив
109 117

прямоугольность
полосы набора
70 174

пуансон
44 68 76 78 92 114

пункт
79 90 91 152

Р

равноширинный шрифт
49 62 112 113

различимость
14 21 177

разноширинный шрифт
49 112 113

разрядка
74 79 98 167 174 176
177 194

расстановка переносов
174 178 180

реглеты
68

ренессансная антиква
53 57

римские цифры
97 100 101

ритмическая структура
17 19 21 92 113 175 176
195

рост строчных
90 95 118 178 184

рубленный шрифт
44 53

рубрикация
14 186

рукописный шрифт
46 53 55 57 65 93

русификация
83 85

ручной набор
68 69 74

С

свисания
84 94 95

свисающие элементы
95

секунд, знак
104 105

сетка
158 166 168 170 171 175

соединительный штрих
48 49 54 92 93 94 95
114

сочетание шрифтов
28 45 130 132 134 136 137

сплошное чтение
14 16 17 19 21 109 145
168 175 176 184 186 187
188

сплошной текст
19 40 43 50 57 57 62 63
66 70 96 98 100 101 170
181 198

справочно-вспомогательный текст
186

старые гротески
54 62

статическая антиква
59 60 134

статический гротеск
62 99 120

статический шрифт
48 49 93 113

строчные буквы
46 55 86 95 96 98 99
100 127 134 175 176 177
183 184

супергарнитура
51 114 130 132

Т

текстовый шрифт
14 40 42 43 47 48 50
57 59 63 64 118 124 134
135 136

типограф
12 13 15 24 25 31 32 33
37 43 81 134 135 136 146
167 175 184 192

типографский пункт
90

типометрическая система
90 91 152

тире
79 87 97 106 107 195

тонкая шпация
69 70 79 106 107 195

трекинг
174

TrueType
86 87

TrueType-инструкции
87

У

удобочитаемость
14 21 59 120 159 175

Ф

флаговая выключка
174 178 180 194

формат издания
146 148 149 150 151 153
168 169

формат набора
152 180 186

формат цифрового шрифта
86 87

фотонабор
80 174

Х

хинты
86 87

Ц

цвет набора
167 184

цифровой набор
77 79 80 81 84 90 100
158 174 179 187 197

цифровой шрифт
40 69 79 82 83 84 86
106 114 118 174

цифры
79 97 100 101 107 183

Ш

ширина знаков
43 49 75 77 78 96 103 112
113 114 115 120 121 122
130 135 174 176

ширококонечное перо
44 46 47 48 54 57 93

шпации
68 69 74 77 178 192

шпоны
33 68 74 175 192

шрифт-реконструкция
83

шрифтовая система
114 126

шрифтовой дизайнер
43 47 77 78 79 82 83 84
85 87 100 102 108 113
124 129 137 174 176 195

шрифтовой файл
41 69 82 83 84 85 86 87
97 98 101 102 103 106
107 108 114

шрифты с односторонними засечками
60 61

Э

эксклюзивный шрифт
85

Спасибо

Александру Владимировичу Тарбееву,
который вбил автору всё это в голову, показал книжек и шрифтов
и иногда даже высказывал какие-то замечания по работе...

Владимиру Венедиктовичу Ефимову,
который очень внимательно читал, комментировал и редактировал текст,
помогал привести его в соответствие с логикой и общепринятой
терминологией и вообще отнёсся к этой затее с сочувствием и пониманием,
а также разрешил воспользоваться в качестве примеров шрифтами
из библиотеки ParaType

Иннокентию Викторовичу Келейникову,
который позволил завалить свой почтовый ящик версиями текста и макета
и находил время и силы всё это смотреть, читать и комментировать
письменно и вслух, а также очень помог в поиске иллюстраций

Александру Борисовичу Коноплёву,
который высказывал в ходе работы дельные замечания, несмотря на то,
что стиль текста показался ему «хамским»

Анатолию Алексеевичу Семёнову,
который со свойственной ему парадоксальностью суждений неоднократно
смущал автора своими высказываниями, как по тексту, так и по макету,
и **Наталье Андреевне Гончаровой,**
которая сразу поняла природу и структуру текста и по возможности
смягчала высказывания Анатолия Алексеевича

Сергею Владимировичу Юдину
за дельные замечания и моральную поддержку

Ивану Александрову,

Алине Векшиной,

Константину Ерёменко,

Елене Новосёловой

за помощь в подборе материалов
и конструктивную критику в процессе работы

о. Валентину Асмусу и Елизавете Асмус
за предоставленную возможность посмотреть,
потрогать и сфотографировать книги XVII – XIX веков

Мэтью Картеру, Трине Раск и Илье Рудерману
за присланные по электронной и бумажной почте материалы
об их шрифтах,
и отдельно **Вере Евстафьевой** за координаты Трине

Лук(ас)у де Грооту,
который, когда рисовал болгарскую кириллицу, даже и не предполагал,
для чего (и сколько раз) его рисунок будет воспроизведён

Александру Васину и Наталье Вельчинской
за разрешение использовать в макете фотографию с их сайта,
а также **Ивану Величко** за присланную им иллюстрацию
для разворота об иллюстрации

Авторам, дизайнерам, художникам, каллиграфам, пуансонистам,
техническим редакторам, метранпажам —
словом, всем, прошлым и настоящим,
чьи работы оказались задействованы в создании этой книги

Студентам разных курсов родного Полиграфа и не только,
которые читали текст, смотрели макет и что-то говорили
о своих впечатлениях

Содержание

КОРОТЕНЬКОЕ ВСТУПЛЕНИЕ	9
Часть I (вступительная)	II
ГЛАВА I Видим или читаем?	14
ГЛАВА 2 Проектирование или украшательство?	28
ГЛАВА 3 Наука или искусство?	32
Часть II	35
ШРИФТ КАК ИНСТРУМЕНТ	38
ГЛАВА 4 Назначение шрифтов. Шрифт и восприятие	40
ГЛАВА 5 Характер шрифта	44
Дуктальные и глипальные шрифты	46
Динамика и статика шрифта	48
Антиква, гротеск и другие	50
ГЛАВА 6 Классификации шрифтов	52
ГЛАВА 7 История технических ограничений. Формирование традиций	68
Ручной набор	74
Механический набор	76
О двухпунктовой шпации	79
Нематериальный набор (фотонабор и цифровой набор)	80
ГЛАВА 8 Шрифт в наши дни	82
Форматы цифровых шрифтов	86

ШРИФТ КАК НАУКА		88
Глава 9	Типометрическая система— наследие металлического набора	90
Глава 10	Части буквы и её окружение	92
Глава 11	Система знаков	96
	Рисунок знаков	98
	Цифры	100
	Знаки препинания	102
	Многоточие	103
	Кавычки	104
	Тире и дефис	106
	Похожие знаки	108
ШРИФТ КАК ОРГАНИЗМ		110
Глава 12	Пропорции внутри шрифта. Ширины знаков относительно друг друга	112
Глава 13	Начертания и гарнитуры. Ширина, насыщенность, контраст и так далее	114
	Рисунок знаков и угол наклона (постановка очка)	116
	Насыщенность	118
	Ширина знаков (плотность шрифта, пропорции шрифта)	120
	Контрастность шрифта	124
	Оптический размер шрифта	126
	Наличие засечек	130
Глава 14	Сочетания шрифтов	132
	Зачем нужно несколько шрифтов?	134
	Как это делается?	136
Часть III		139
Общая композиция		142
Глава 15	Бумага и экран	144
Глава 16	Впечатление	146
Глава 17	Построение	166

АНАТОМИЯ СТРАНИЦЫ И ВНУТРЕННИЙ РИТМ ТЕКСТА	172
Глава 18 Пробелы и интервалы	174
Межбуквенные пробелы	176
Межсловные пробелы	178
Расстановка переносов	180
Длина строки и интерлиньяж	184
Глава 19 Структура текста	186
Несколько слов о вёрстке	192
Глава 20 «Дыры» и «коридоры»	194
Глава 21 «Висячие» и короткие концевые строки	196
Глава 22 «Висячие предлоги»	198
Вместо послесловия	203
Служебная информация	204
Библиография	206
Список шрифтов	208
Список иллюстраций	211
Указатель имён	214
Алфавитный указатель	216
Спасибо	220

Александра Королькова
Живая типографика

Редактор

ИННОКЕНТИЙ КЕЛЕЙНИКОВ

Корректор

ЯНА ЯКУШЕВА

Набор текста

РАИСА КОРОЛЬКОВА

Сдано в набор 1 марта 2006 года

Подписано в печать 15 августа 2007 года

Формат 70×100/16

Бумага офсетная

Гарнитуры Leksa и LeksaSans (Александра Королькова, 2007)

Печать офсетная

Издательство ООО «ИндексМаркет»

Генеральный директор Кивачицкий В. А.

Вывод форм, печать и переплётные процессы

ОАО «Типография „Новости“»

Россия, 105005, Москва, ул. Фридриха Энгельса, д. 46

Реализация ООО «ИндексМаркет»

Специализированная литература по рекламе, дизайну,
изобразительному искусству, архитектуре и фотографии

Адрес: 125057, Москва, Малый Песчаный пер., 4, оф. 4–6

тел/факс: (499) 158 63 10

Интернет-магазин: www.indexmarket.ru

Эта книга в основном о том, как делать книги, но её предмет гораздо шире. В былое время на русском языке издавалось немало литературы об этом, начиная со стандартов и технологических инструкций и кончая трудами по искусствоведению. Однако всё это осталось в прошлом. С появлением компьютеров процесс книгоиздания совершенно изменился, а книг об этом у нас издано до обидного мало. В основном это переводные издания, которые часто не отражают нашу ситуацию. Тем более отсутствуют учебные пособия, помогающие постичь основы современной типографики.

Так вот это как раз такая уникальная книга. Она написана живым грамотным языком. Она интересно смакетирована автором. Для её издания автор специально разработал несколько новых оригинальных шрифтов. В ней на современном уровне рассмотрены наборные шрифты, общие принципы композиции, компьютерный набор и вёрстка, последние издательские программы, шрифтовые форматы и многое другое. Эта книга интересна и полезна студентам, будущим и действующим графическим дизайнерам и всем, кто неравнодушен к проблемам современной типографики.

Владимир Ефимов
Дизайнер шрифта
Арт-директор компании ПараТайп

ISBN 978-5-9901107-1-7



9 785990 110717

Эта работа написана очень молодым дизайнером и молодым человеком. И это выражается не только в нарочито молодёжном языке, почти сленге, но и в выборе главных «героев», в выборе материала для аргументации авторской точки зрения.

Саша сделала то, что никто из художников нашего поколения, да и более молодые, не сделали. Она обобщила и аргументированно рассказала о книге и её главной составляющей, главном рабочем инструменте — шрифте.

Александр Коноплёв
Дизайнер книги
Член Академии графического дизайна

Замечательная книга, с которой необходимо начать, приступая к освоению типографики.

Книга даст Вам основу для развития профессиональных навыков. А как продолжить серьёзное изучение типографики, Вы поймёте, добравшись до библиографии.

Александр Тарбеев
Дизайнер шрифта
Руководитель Шрифтовой мастерской Московского государственного университета печати

Первая современная (практически единственная), популярная, ясная и необходимая книга-справочник, толковый словарь в нашей профессии.

Борис Трофимов
Дизайнер книги
Член Академии графического дизайна