

Основы стиля в типографике

Роберт Брингхерст



ЭТА КНИГА, впервые изданная в 1992 году, быстро стала профессиональным бестселлером и остается им в мире англоязычной типографики до сих пор. Ее авторитет был сразу признан в типографическом сообществе как приверженцами классики, так и сторонниками авангарда. Она переиздавалась с исправлениями и дополнениями много раз, была переведена на итальянский и греческий языки. В 1996 году книга была переработана и существенно расширена.

Настоящее издание — это перевод пятой версии второй редакции, доработанной и законченной автором в 2002 году. Русский перевод снабжен примечаниями редактора, делающими некоторые детали более понятными для российского читателя.

Роберт Брингхерст

Основы стиля в типографике

Перевод с английского

ǎ g ł æ
đ e ffi Š a
Ж á Ω

МОСКВА ИЗДАТЕЛЬ Д. АРОНОВ 2006

ББК 76
УДК 85.15
Б 87

ROBERT BRINGHURST
The Elements of Typographic Style
version 2.5

Перевод с английского Галины Северской,
Александра Семенова, Сергея Пономаренко
под редакцией Владимира Ефимова.
Примечания Владимира Ефимова.
Дизайн, верстка Дмитрия Аронова

© 1992, 1996, 2002
HARTLEY & MARKS PUBLISHERS INC.
3661 West Broadway,
Vancouver, BC V6R 2B8, Canada

© 2006 Д. АРОНОВ, русское издание

ISBN 5-94056-014-8

моим коллегам и друзьям

в шрифтовых мирах:

авторам и редакторам,

дизайнерам шрифта,

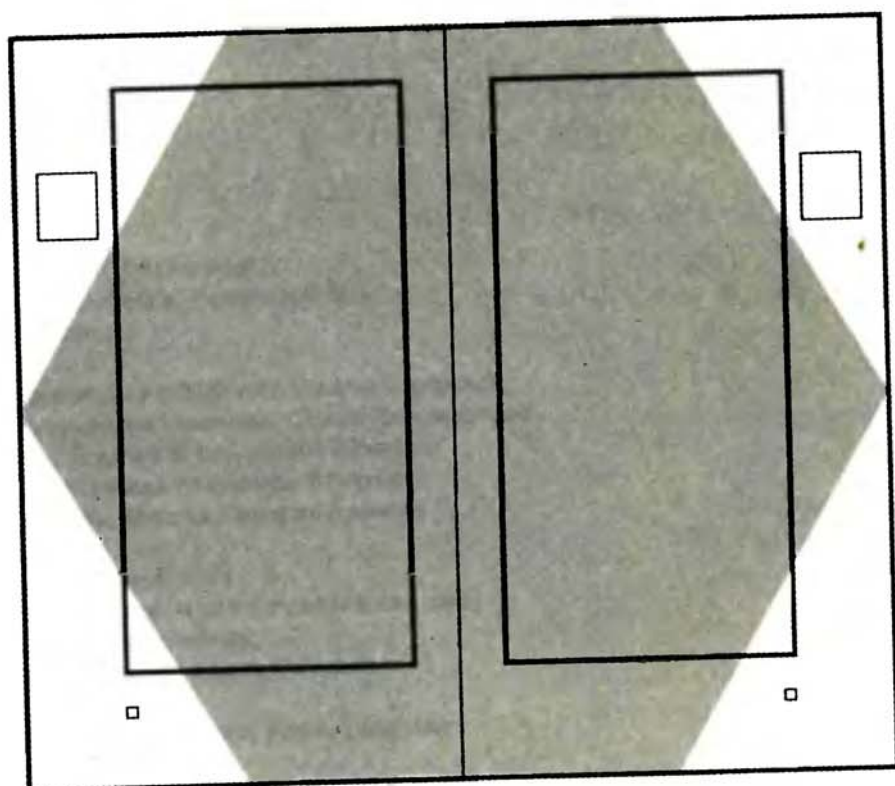
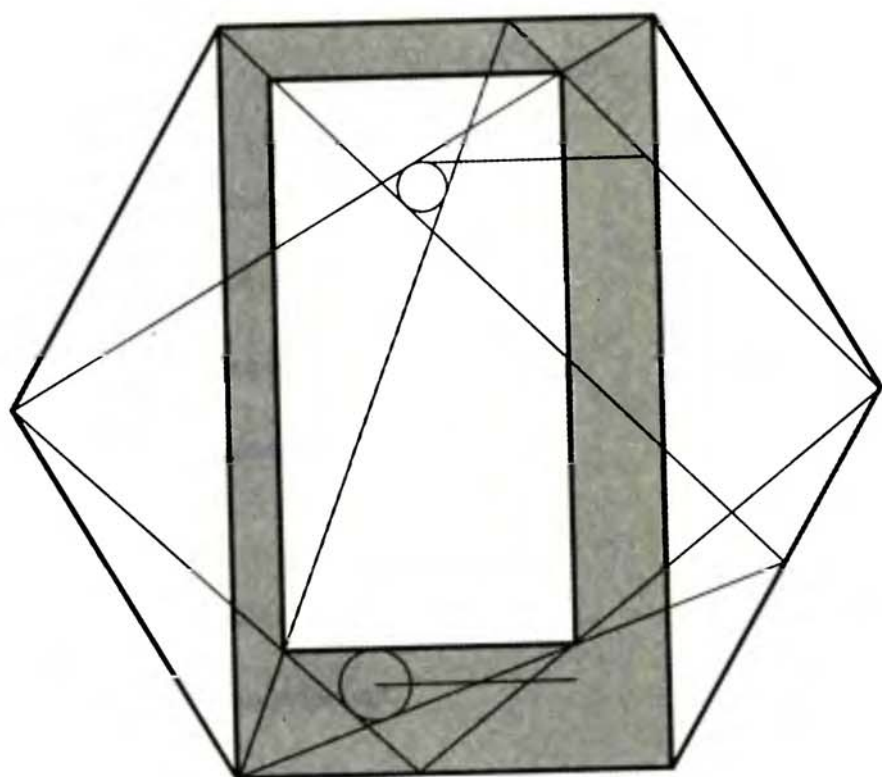
типографам,

печатникам и издателям,

проводящим слова и книги

по опасным и нехоженным

тропам



СОДЕРЖАНИЕ

Введение	9
Исторический синопсис	12
1 Большой стиль	17
2 Ритм и пропорция	27
3 Гармония и контрапункт	51
4 Формы и способы структурирования	71
5 Неалфавитные знаки	87
6 Выбор и сочетание шрифтов	109
7 Историческая интерлюдия	139
8 Макетируя страницу	167
9 Типографика сегодня	207
10 Листая каталоги шрифтов	231
приложение А: Буквы и другие знаки	315
приложение В: Словарь терминов	337
приложение С: Дизайнеры шрифта	355
приложение D: Производители шрифтов	367
приложение Е: Список литературы	381
Послесловие к изданию 2.5	387
Примечания к русскому изданию	390
Указатель	411

— Написанные символы могут сказать обо всем, что уже минуло. Они как следы, оставленные зверями. Вот почему мастера медитации отказываются признать, что написанное уже завершено. Цель заключается в том, чтобы достичь просветления посредством этих следов, этих букв, этих знаков, — но сама реальность — не знак, и она не оставляет следов. Она не приходит к нам путем букв или слов. Мы можем стремиться к ней, следуя за этими словами и буквами туда, откуда они пришли. Но, пока мы увлечены символами, теориями и суждениями, мы не достигнем главного.

— Но, отказавшись от символов и суждений, не остаемся ли мы в полной пустоте, отсутствии всякого бытия?

— Да.

КИМУРА КИЮХО *Кендзицу фусиги хен*
[*О тайнах обращения с мечом*], 1768

Как мне кажется, истинное откровение возникает только через упорную концентрацию на одинокой проблеме. Я не принадлежу ни к племени изобретателей или исследователей, ни к путешественникам по экзотическим местам. Вернейший, а также быстрееший путь пробуждения в нас смысла чуда — это намеренно вглядываться, не устрашаясь, в единичный объект. Внезапно, чудесным образом он раскрывается как нечто, чего мы никогда не видели прежде.

ЧЕЗАРЕ ПАВЕЗЕ *Диалоги с Левко*, 1947

ВВЕДЕНИЕ

О типографике написано немало книг, и некоторые из них действительно служат образцами того искусства, которому посвящены. Но когда я решил определить для себя, каким принципам должна отвечать моя книга, в качестве одной из точек отсчета я выбрал маленький шедевр Уильяма Странка и Э.Б.Уайта «Элементы стиля». Однако сущность книги о литературной технике, написанной Странком и Уайтом, — краткость. Моя книга длиннее, и тому есть причины.

В типографике есть, по крайней мере, два рода смысла, если в ней вообще есть смысл. Это визуальный смысл и смысл исторический. Визуальная сторона типографики всегда на виду, и материалы для ее изучения многочисленны и вполне доступны. История развития шрифтовых форм и их применения очевидна только для тех, кто имеет доступ к древним манускриптам, надписям и книгам, от всех прочих она в основном скрыта. Поэтому данная книга в чем-то переросла краткое руководство по этикету типографики. Это плод долгих блужданий в дебрях шрифтов — отчасти карманный путеводитель по найденным там живым чудесам, отчасти размышление о действующих в этой области экологических принципах, способах выживания и этических нормах. Принципы типографики, в моем понимании, — не набор мертвых условностей, а законы племен волшебного леса, где древние голоса слышатся отовсюду, а новые звуки пробуждают забытые образы.

Но один вопрос не давал мне покоя. В то время как все благонамеренные люди стараются не забывать, что другие мужчины и женщины имеют право отличаться от них, и отличаться все больше и больше, как может честный человек составлять сборник правил? Какие у него есть на это причины и полномочия? Ведь типографы, как и все остальные, должны быть свободны, чтобы идти выбранным путем или сворачивать с него.

Типографика развивается как поле общности различных интересов — и нет таких путей, где не пересекались бы желания и намерения. Типограф, твердо решивший проложить новые тропы, должен идти, как все одинокие путники, по безлюдной местности и каменистой земле, в предрас-

светной тишине пересекая торные пути. Тема этой книги — не одиночество типографа-первооткрывателя, но старые, наезженные дороги в самом сердце традиции — пути, по которым все мы свободны идти или не идти, на которые мы можем вступать и с которых можем сворачивать, когда вздумается, — но только если знаем, что эти пути есть и имеем представление о том, куда они ведут. В этой свободе нам отказано, если традиция неизвестна или считается умершей. Самобытность есть повсюду, но она оказывается сильно ограниченной, если дорога назад, к прежним открытиям, отрезана или заросла травой.

Если вы пользуетесь этой книгой как путеводителем — сворачивайте с дороги, когда пожелаете. Для того и нужна дорога, чтобы каждый смог дойти до истоков выбранного им пути. Смело нарушайте правила, но нарушайте их красиво, обдуманно и уместно. В конце концов, правила существуют для того, чтобы их нарушать.

Шрифтовые формы изменяются постоянно, но различаются очень мало, ведь они живые. Принципы ясности в типографике также почти не изменились со второй половины пятнадцатого века, когда появились первые книги, напечатанные антиквой. В самом деле, большинство принципов восприятия текста, использованных в этой книге, были известны и применялись еще египетскими писцами, которые писали иератическим шрифтом тростниковыми перьями на папирусе в 1000 году до н.э. Образцы их работы, сохранившие живость, тонкость и абсолютную ясность через тридцать веков после того, как они были написаны, можно увидеть в музеях Каира, Лондона и Нью-Йорка.

Системы письма различны, но нетрудно научиться распознавать хорошую страницу, будь она написана в Китае династии Тан, в Египте Нового царства или в Италии эпохи Возрождения. Эти далекие друг от друга школы дизайна объединены принципами, основанными на пропорциях человеческого тела — причем особое внимание уделено глазу, кисти и предплечью — и невидимой, но от этого не менее реальной, требовательной и чувственной анатомии человеческого разума. Я предпочитаю не называть эти принципы универсальными, потому что большинство из них присущи только человеческому роду. Собаки и муравьи, например, читают и пишут скорее химическими средствами. Но основополагающие принципы типографики, во всяком случае,

достаточно стабильны, чтобы пережить какие угодно моды и человеческие прихоти.

Действительно, инструменты типографов сейчас изменяются достаточно сильно и быстро, но эта книга — не руководство по применению какой-либо наборной системы или средства. Полагаю, большинство читателей этой книги будут работать с цифровыми шрифтами, но не могу предсказать, какими моделями компьютеров и какими версиями программ они будут пользоваться. Основные элементы стиля скорее связаны с задачами, которые типографы ставят перед собой, чем с изменчивыми особенностями их инструментов. Другими словами, сама типографика гораздо менее зависима от вспомогательных средств, нежели PostScript — компьютерный язык, которым мы воспользовались для перевода в цифровой код букв этой книги и дизайна ее страниц. Если мне удалось выполнить мою задачу, эта книга должна быть одинаково полезной и типографам, набирающим вручную металлические литеры и получающим оттиски на плоскостанке, и тем, кто проверяет свою работу на экране монитора или лазерном принтере, а затем отправляет ее на цифровые печатающие устройства высокого разрешения по Интернету или записывает на оптический диск.

Введение

Типографика — это и ремесло, и искусство, придающие человеческому языку долговечную визуальную форму и тем самым независимое существование. Ее сердцевина — каллиграфия — танец живой говорящей руки на крошечной сцене. А корни ее врастают в живую почву, хотя ветви ежегодно могут украшаться новыми машинами. Пока жив корень, типографика остается источником истинного восторга, истинного знания — и не перестает нас удивлять.

Типографика имеет много точек соприкосновения с писательским и редакторским делом, с одной стороны, и с графическим дизайном — с другой, тогда как сама не относится ни к тому, ни к другому. Но эта книга — не руководство по редактированию и не учебник по дизайну, хотя в ней и затрагивается соответствующая проблематика. Здесь все рассматривается в первую очередь с точки зрения типографики — и, надеюсь, именно поэтому данная книга окажется полезной для тех, кто работает в смежных с типографикой отраслях или интересуется подобной тематикой.

Р. Б.

Исторический
синописис¹



апертура:
степень
открытости
букв, таких,
как а, с, е, s

АНТИКВА РЕНЕССАНСА (хv–хvi вв.): штрихи переменной толщины; гуманистические (наклонные) оси овалов; резкие, сформированные пером окончания штрихов; большая апертура; курсив равен по значению прямому шрифту и независим от него.

На схемах
обозначены
оси штрихов,
представляю-
щие собой оси
движения пера,
формирующего
букву. Эти оси
часто сильно
отличаются
от осей собст-
венно буквен-
ной формы.
С помощью
пера, ось ко-
торого направ-
лена на северо-
запад (влево
вверх), можно
изобразить
прямую букву
или букву, на-
клоненную к
северо-востоку
(вправо).



АНТИКВА БАРОККО (хvii в.): штрихи переменной толщины; оси овалов переменного наклона; хорошо оформленные засечки и окончания штрихов; умеренная апертура; курсив дополняет прямое начертание и тесно связан с ним по форме. Вторичные вертикальные оси овальных элементов часто встречаются в буквах шрифтов барокко — но первичные оси, образованные штрихом ширококонечного пера, как правило, наклонны.

abpfoe

abpfoe

Исторический
синописис

АНТИКВА НЕОКЛАССИЦИЗМА (xviii в.): штрихи переменной толщины; рационалистические (вертикальные) оси овалов; заостренные скругленные засечки; каплевидные концевые элементы; умеренная апертюра; курсив, полностью подчиненный прямому начертанию.

скругленная засечка: засечка, плавно переходящая в основной штрих; каплевидный элемент: окончание в форме капли.

abpfoe

abpfoe

АНТИКВА РОМАНТИЗМА (xviii–xix вв.): сильный контраст между толстыми и тонкими штрихами; усиленные рационалистические оси овалов; нескругленные тонкие засечки; точковидные концевые элементы; малая апертюра; курсив, полностью подчиненный прямому начертанию. Как в антикве неоклассицизма, так и в антикве романтизма первичные оси овалов обычно вертикальны, а вторичные оси наклонны.

Истори-
ческий
синопсис

abprfoe=

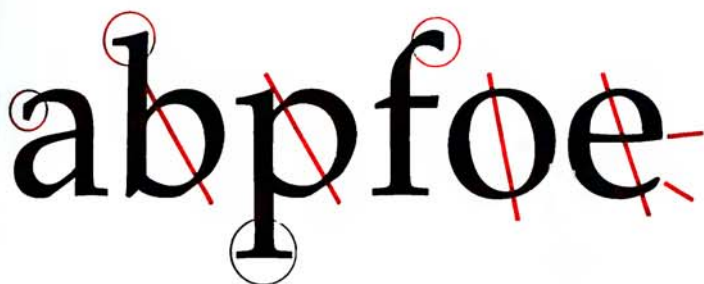
abprfoe

ШРИФТЫ РЕАЛИЗМА (xix–xx вв.): штрихи неизменной толщины; подразумеваемые вертикальные оси овалов; малая апертюра; засечки либо отсутствуют, либо они нескругленные и равные по толщине основным штрихам; курсив отсутствует или заменен наклоненным прямым начертанием.

abprfoe=

abprfoe

ШРИФТЫ ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО МОДЕРНИЗМА (xx в.): штрихи неизменной толщины; овалы часто представляют собой геометрически правильные окружности (таким образом, оси овалов отсутствуют); умеренная апертюра; засечки либо отсутствуют, либо равны по толщине основным штрихам; курсив отсутствует или заменен наклоненным прямым начертанием. Форма деталей тем не менее часто разработана гораздо тоньше, чем это кажется на первый взгляд.

The image shows the uppercase letters 'a', 'b', 'p', 'f', 'o', and 'e' in a classic serif typeface. Red lines and circles are overlaid on the letters to indicate their construction: vertical lines for stems, circles for bowls and counters, and horizontal lines for the baseline and x-height.

Истори-
ческий
синопсис

The image shows the lowercase letters 'a', 'b', 'p', 'f', 'o', and 'e' in a cursive script typeface. Red lines and circles are overlaid to show the construction of the letters, including the loops and flourishes characteristic of the style.

ШРИФТЫ ЛИРИЧЕСКОГО МОДЕРНИЗМА (xx в.): открытие заново форм Ренессанса: штрихи переменной толщины; гуманистические оси овалов; сформированные пером засечки и окончания штрихов; большая апертюра; курсив частично освобожден от подчинения прямому начертанию.

The image shows the uppercase letters 'a', 'b', 'p', 'f', 'o', and 'e' in a modern serif typeface. Red lines and circles are overlaid to illustrate the construction, showing a more geometric approach compared to the historical example.The image shows the lowercase letters 'a', 'b', 'p', 'f', 'o', and 'e' in a modern cursive script typeface. Red lines and circles are overlaid to show the construction, highlighting the simplified and more geometric forms compared to the historical example.

ШРИФТЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА (конец xx в.): часто пародия на неоклассические, романтические или барочные формы: рационалистические оси овалов или оси с переменным наклоном; заостренные засечки и окончания штрихов; умеренная апертюра. (Существует много видов постмодернистских шрифтов. Это один из примеров.)

rigo Habraam numerā
a mofaica lege (feptim
r) fed naturali fuit ratio
idit enim Habraam dec
m quoq; gentium patr
is oēs gentes hoc uidelic
m eft: cuius ille iuftitiæ
us eft: qui poft multas
imum omnium diuino
o nafceretur tradidit: ue
ignum: uel ut hoc quas
fuos imitari conaret: au
um nobis modo eft. Po

Антиква, гравированная в 1469 году Николаем Йенсоном, французским типографом, работавшим в Венеции. Оригинал набран шрифтом приблизительно 16 кегля. Воспроизведен с двукратным увеличением. Антиква Йенсона — прототип шрифта Centaur дизайнера Брюса Роджерса (см. с. 12, вверху).

1.1 ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

1.1.1 *Типографика существует, чтобы отдавать должное содержанию*

1

Подобно ораторскому искусству, музыке, каллиграфии — всему, что придает изящество содержанию, типографика, если она применена правильно, способна прояснить, облагородить, подтвердить или умело замаскировать смысл текста (или отсутствие смысла).

В мире, полном не востребованной информации, типографике часто приходится привлекать внимание к себе самой, прежде чем текст будет прочитан. Однако для того, чтобы текст прочли, она должна отказаться от того внимания, которое привлекла. Таким образом, типографика, которой есть что сказать, стремится к своего рода величественной незаметности. Другая ее традиционная цель — это постоянство: не иммунитет к переменам, а явное превосходство над модой. Типографика в своих лучших проявлениях — это зримая форма языка, связывающая вневременность и время.

Один из непреложных принципов типографики — удобочитаемость; другой — нечто большее, чем просто удобство чтения: это та энергетика, которая привлекает к странице интерес, заслуженный или незаслуженный. Она принимает разные формы и носит разные названия — например, безмятежность, живость, веселье, изящество, радость.

Эти принципы по-разному используются в типографике визитных карточек, технических инструкций и почтовых марок, так же как в издании религиозной литературы, классики и книг, стремящихся ею стать. В определенной степени эти принципы применимы даже к биржевым отчетам, расписаниям авиарейсов, молочным пакетам, рекламным объявлениям. Но и веселье, и изящество, и радость, и удобство чтения питаются смыслом, который должен обеспечить не типограф, а автор текста.

В 1770 году в английский парламент был внесен законопроект, включающий следующие положения:

... все женщины, независимо от возраста, положения, занятия и звания, будь то девы, молодницы или вдовы, если введут в заблуждение, обольстят и завлекут в брачный союз любого подданного Ее Величества духами, красками, косметическими притираниями, вставными зубами, накладными волосами, испанскими кудрями, стальными корсетами, кринолинами, башмаками на высоких каблуках [или] накладными бедрами, понесут наказание, полагающееся по закону ведьмам... и брак по вынесении приговора будет признан недействительным и расторгнут.

Функция типографики, как я ее понимаю, заключается не в том, чтобы усилить могущество ведьм, и не в том, чтобы встать на защиту тех, кто, подобно этим несчастным парламентариям, живет в постоянном страхе быть обольщенным и обманутым. Удовлетворение от ремесла типографа приходит тогда, когда удастся прояснить и, может быть, даже облагородить текст, а не тогда, когда доверчивый читатель обманут с помощью духов, помад и корсетов, которыми снабжается самая презренная проза. Но и самым скромным текстам, таким, как рекламные объявления или телефонная книга, не меньше, чем любым другим, полезна хорошая типографическая ванна и смена одежды. И многие книги, подобно древним воинам и шаманам, выиграют от боевой раскраски, а возможно, и кольца в носу.

1.1.2 У букв есть своя жизнь и достоинство

Формы знаков, служащих для записи и толкования того, что видит и говорит человек, достойны внимания и уважения. Точно найденные слова заслуживают точности в подборе шрифтов; те, в свою очередь, достойны чуткого, осмысленного, грамотного и умелого использования в наборе. Типографика — связующее звено, и оно должно быть столь же надежным, сколь и прочие звенья в этой цепи: это вопрос достоинства, уважения к читателю и эстетического наслаждения.

Письмо начинается с оставления следов, оставления знаков. Как и речь, письмо — совершенно естественный акт, который люди довели до пределов сложности. Перед типографом всегда стояла задача усилить пишущую руку некоторой сверхъестественной остротой, своего рода защитной оболочкой искусственного порядка. Инструменты менялись с

течением времени, и степень желательной искусственности в разных странах и в разные эпохи была различной, но природа главного превращения — рукописи в печатный текст — почти не изменилась.

Первоначально шрифт был предназначен просто для копирования. Работа типографа заключалась в имитации рукописного текста в форме, которая предполагала точное и быстрое его размножение. Десятки, сотни, а затем тысячи копий печатались быстрее, чем писец мог вручную закончить один экземпляр. Сегодня эта причина для набора текстов с помощью шрифта потеряла смысл. В эпоху фотопроцессов, цифрового сканирования и офсетной печати быстрее воспроизвести рукописный оригинал напрямую, чем набирать его типографским способом. Поэтому задача типографа несколько изменилась. Она все еще состоит в том, чтобы создать иллюзию сверхчеловеческой скорости и выносливости пишущей руки, но также ее сверхчеловеческого терпения и точности.

*Большой
стиль*

Идеализированное письмо — вот что такое типографика. Сейчас писатели редко обладают каллиграфическими талантами средневековых писцов, но они создают бесчисленные вариации идеального письма своими разнообразными голосами и литературными стилями. Типограф должен отыскать визуальное воплощение для этих неясных и подчас бесплотных видений.

В неудачно оформленной книге буквы стоят понуро, как голодные лошади в поле. Если книга спроектирована механически, буквы на странице похожи на черствый хлеб с бараниной. Если работа дизайнера, наборщика и печатника выполнена достойно, буквы наделены жизнью на многих тысячах строк и сотнях страниц. Они так и танцуют на месте. А иногда, не устояв, продолжают танец на полях и между колонками.

Как бы просто это ни звучало, творческое невмешательство в жизнь букв — трудное, но благодарное дело. В идеале это все, что требуется от типографов.

1.1.3 Есть стиль за пределами стиля

Литературный стиль, говорит Вальтер Беньямин, — «это сила свободно двигаться вдоль и поперек языкового мышления, не соскальзывая в банальность». Стиль в типографике в ши-

Из эссе
Беньямина
о Карле Краусе
(*Illuminationen*,
Frankfurt, 1955).

роком смысле слова подразумевает не какой-либо определенный стиль — мой или ваш, неоклассический или барочный, — но способность свободно двигаться по всей области типографики и на каждом шагу проявлять себя элегантно и жизненно, а не банально. Это значит, что типографика должна уметь шагать по знакомой местности, избегая тривийности, отвечать изменению условий новыми решениями и не раздражать читателя собственной оригинальностью, самоуверенно добиваясь похвалы.

Типографика для литературы — то же, что музыкальное исполнение для партитуры: это важнейший акт интерпретации, полный бесконечных возможностей блеснуть пронизательностью или, напротив, оскандалиться. В значительной своей части типографика далека от литературы, ибо у языка много применений, включая упаковку мыслей и пропаганду. Подобно музыке, ее можно использовать для манипулирования поведением или эмоциями. Но не в этом типографы и музыканты могут показать себя с лучшей стороны. Типографика в высшем своем проявлении — это акт прочувствованного исполнения, заслуживающий той же просвещенной оценки, которой мы удостоиваем симфонические концерты, и способный вознаградить нас той же полнотой переживаний и тем же удовольствием.

Один и тот же алфавит и макет страницы можно использовать для биографии Махатмы Ганди и руководства по использованию биологического оружия. Письменное слово — материал для выражения как любви, так и ненависти, да и сами любовные письма могут быть использованы не только к душевной и телесной радости, но и для манипуляции и вымогательства. Видимо, такие качества, как честность и точность, не являются неотъемлемыми свойствами письменного и печатного слова. Однако поколения мужчин и женщин доверяли письму и печати свои убеждения, скрытые надежды, мечты и страхи. Именно им, а не вымогателю, авантюристу или корыстолюбцу должен служить типограф.

1.2 ТАКТИКА

1.2.1 *Прежде чем оформлять текст, прочтите его*

Главнейшая задача типографа — интерпретировать текст. Тон текста, темп, логическая структура и физический раз-

мер — все это определяет возможности его типографической формы. Отношение типографа к тексту такое же, как театрального режиссера к пьесе или музыканта к партитуре.

1.2.2 Откройте внешнюю логику типографики во внутренней логике текста

Большой
стиль

Роман часто воспринимается как река слов, плавно текущая от первой и до последней страницы, или как череда неназванных сцен. Научные труды, учебники, поваренные книги и другие издания нехудожественной литературы редко выглядят так гладко. Течение текста в них часто прерывается заголовками глав, разделов, подзаголовками, многострочными цитатами, сносками, примечаниями, иллюстративными примерами и выводами. Подобные элементы могут мешать воспринимать текст в рукописи, даже если автору необходимость в них кажется очевидной. Для удобства читателя каждый из них должен быть организован в соответствии с собственной структурой и формой. Каждый элемент и уровень текста должен иметь свое место, выделяться и вместе с тем быть гармоничным по форме.

Таким образом, первая задача типографа — прочесть и понять текст; вторая — проанализировать и структурировать его. Только после этого можно приступать к его типографической интерпретации.

Если в тексте много разделов или других элементов, он может нуждаться не только в заголовках и подзаголовках, но также и в колонтитулах, которые появляются на каждой странице или развороте, чтобы напомнить читателям, в каком интеллектуальном окружении они оказались.

В романах такие указатели требуются редко, зато часто нужны другие типографические метки. В романе Питера Маттиссена «Далекая Тортуга» (Peter Matthiessen, *Far Tortuga*, New York, 1975; дизайнер Кеннет Миямото) используются два кегля шрифта, три вида полей, свободно расположенные абзацы и другие типографические средства разделения мысли, речи и действия. Роман Кена Кизи «Иногда великая идея» (Ken Kesey, *Sometimes a Great Notion*; New York, 1964) на первый взгляд течет, как привычная проза, однако часто на середине фразы шрифт меняется с прямого на курсив, показывая таким образом, что персонажи произносят вслух, а что про себя.

Работы
Р. Массена
опубликованы
в *Typographia*
n.s. 11 (1965).

Тактика

В поэзии и драме иногда требуется более широкая типографическая палитра. В некоторых переводах Дугласа Паркера с древнегреческого и Денниса Тедлока с языка зуни (например, Aristophanes, *Four Comedies*, Ann Arbor, Michigan, 1969 и Dennis Tedlock, *Finding the Center*, New York, 1972) используются прямое светлое, курсивное, жирное начертания, капитель и прописные буквы различных размеров для подражания динамической разметке музыкального произведения. Робер Массен в типографическом представлении пьес Эжена Ионеско (Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, Paris, 1964 и *Délire a deux*, Paris, 1966) применяет пересекающиеся печатные строки, растянутые и тающие буквы, кляксы, пиктограммы и отдельный шрифт для каждого персонажа пьесы. В произведениях других художников, таких, как Гийом Аполлинер и Гай Дэвенпорт, границы между автором и дизайнером иногда исчезают. Писательский труд сливается с типографикой, и текст становится иллюстрацией к самому себе.

Типограф должен проанализировать и выявить внутренний порядок текста, подобно тому, как музыкант должен выявить внутренний порядок исполняемой им музыки. От читателя при этом требуется способность, закрыв глаза, увидеть, какой смысл заключен в словах, которые он прочел. Типографическое исполнение призвано раскрывать внутреннюю композицию, а не заменять ее. Типографы, подобно музыкантам, композиторам и писателям, должны, сделав свое дело, как правило, отойти в сторону.

1.2.3 *Сделайте визуальную связь между текстом и другими элементами макета (фотографиями, подписями, таблицами, диаграммами, примечаниями) отражением их реальной связи*

Если текст привязан к другим элементам макета, то где их место? Если есть примечания, то отвести им боковое или нижнее поле страницы, конец главы или книги? Если есть фотографии или другие иллюстрации, то должны они быть включены в основной текст или помещены в специальный раздел? И где расположить подписи к фотографиям и источники иллюстраций — рядом с изображением или отдельно?

Если в издании больше одного основного текста — как во многих публикациях, выпускающихся в Канаде, Швейцарии, Бельгии и других многоязычных странах, — каким об-

разом организовать отдельные, но равные тексты? Разместить параллельно, чтобы усилить их равенство (и возможно, использовать единый комплект иллюстраций), или последовательно, чтобы столкнуть, подчеркнуть их различие?

Фотографии или карты, независимо от их отношения к тексту, иногда бывает необходимо сгруппировать и поместить отдельно от текста, так как для них может понадобиться специальная бумага или печать дополнительной краской. Какие перекрестные ссылки будут нужны в этом случае?

Большой
стиль

На эти и подобные вопросы, которые ежедневно встают перед типографом-профессионалом, в каждом конкретном случае необходимо находить свой особый ответ. Полоса набора — карта мышления, а зачастую еще и карта общественного порядка, при котором она набрана. А образ мыслей и общественный порядок имеют обыкновение меняться — к лучшему или к худшему.

1.2.4 Выберите шрифт или группу шрифтов, соответствующих тексту и проясняющих его характер

Это начало, середина и конец практической типографики: выбирать и использовать шрифт с умом и чуткостью. Разные аспекты работы со шрифтом исследуются на всем протяжении данной книги и подробно рассмотрены в главах 6, 7 и 10.

Шрифтовые формы точно так же, как слова и фразы, имеют тон, тембр, характер. В момент выбора для текста подходящего шрифта сходятся два мысленных потока, две ритмические системы, пересекаются два набора привычек, или, если хотите, две личности. Им не обязательно оставаться вместе навсегда, но они все же не должны входить в противоречие.

Основная идея типографского набора состоит в том, что алфавит (или, как в китайском языке, весь комплект знаков) рассматривается как система взаимозаменяемых частей. Слово *form* может быть не переписано, а хирургически преобразовано в слово *farm* или *firm*, или *fort*, или *fork*, или *from*, или, если приложить еще немного усилий, можно превратить его в слово *pineapple*. Старинная наборная касса — это разделенный на ячейки деревянный ящик с сотнями взаимозаменяемых частиц информации. Эти субсемантические частицы, эти кусочки, которые типографы называют *литерами*, — буквы, отлитые на стандартизованных металлических брус-

ках, — ожидают набора в осмысленные комбинации, затем рассыпаются и снова собираются уже в другом порядке. Наборная касса — один из примитивных предшественников компьютера, и неудивительно, что хотя процесс набора и был механизирован одним из последних среди других ремесел, он стал одним из первых, который был компьютеризирован.

Но частицы информации, с которыми работают типографы, отличаются от знакомых программисту единиц информации в одном принципиально важном отношении. Независимо от того, набран ли текст ручным металлическим шрифтом, или шрифт набран и отлит машинным способом, или отпечатан в цифровой форме на бумаге или пленке, каждая запятая, каждая скобка, каждая буква и даже в соответствующем контексте каждый пробел имеет, кроме обычного значения, также и стилевую составляющую. Буквы — это миниатюрные произведения искусства, а не просто полезные символы. Их смысл не только в том, что они означают: они важны сами по себе.

Типографика — это искусство работы с этими вдвойне насыщенными элементами информации. Хороший типограф работает с ними с чувством, с толком, с расстановкой. Когда шрифт выбран неудачно, смысловое значение слов и зрительный ряд, заключенный в литерях, вступают в противоречие, врут и фальшивят.

1.2.5 Оформляйте страницу и полосу набора так, чтобы подчеркнуть и раскрыть все элементы, все связи между элементами и все логические нюансы текста

Выбор оформления страницы и размещение полосы набора сродни процессу выбора рамы и места для картины. Кубистическое полотно в позолоченной раме XVIII века или натюрморт XVII века в тонкой хромированной рамке выглядят так же глупо, как текст, написанный в Англии в XIX веке, набранный французскими шрифтами XVII века и асимметрично расположенный на странице в стиле немецкого модернизма.

Если текст длинный или в нем много элементов, может потребоваться многоколонный набор. Если иллюстрации и текст идут параллельно, чему отдать предпочтение? Меняет ли порядок степень заметности компонентов? Предполагает ли текст сплошную симметрию, сплошную асимметрию или нечто среднее?

Опять же, производит ли текст впечатление непрерывного однородного потока при полной выключке или играет порядком и хаосом, что передается флаговым набором, то есть выключкой по одному краю полосы? (Колонтитулы и маргиналии на нечетных страницах этой книги выключены влево. На четных страницах они выключены вправо. Для алфавитов с направлением чтения справа налево, таких, как арабский и иврит, хорошо подходит выключка вправо, но для читающихся слева направо алфавитов, таких, как латинский, греческий или тайский, выключенный вправо набор подчеркивает конец, а не начало. Поэтому такой вариант неуместен для длинных текстов.)

*Большой
стиль*

Определение параметров полосы набора и выбор шрифта для набора взаимосвязаны. И то, и другое — объект постоянного внимания типографа. Вопросы оформления и пропорций страниц изложены подробнее в главе 8.

1.2.6 Уделяйте внимание даже незначительным деталям

Кое-что из того, что должен набирать типограф, как и кое-что из того, что должен исполнять музыкант, — просто проходная работа. Даже в издании Платона или Шекспира есть второстепенные тексты: пагинация, нумерация действий и сцен, примечания, информация об авторских правах, имя и адрес издателя и хвалебные цитаты на обложке, не говоря уже о дополнительных материалах, присутствующих в самом тексте. Но как хороший музыкант может создать проникновенную балладу из нескольких избитых фраз и банального мотива, так и типограф может сотворить берущую за душу, прелестную работу из библиографического хлама и текстового сора. Способность эта основана на уважении к тексту в целом и к буквам в частности.

Возможно, этот принцип звучит так: в типографике уделяйте особое внимание именно незначительным на первый взгляд деталям.

1.3 РЕЗЮМЕ

Исключения есть всегда, всегда находится место для фокусов и сюрпризов. Но, наверное, мы можем согласиться, что, как правило, типографика должна оказывать читателю следующие услуги:

- пригласить читателя в текст;
- выявить содержание и смысл текста;
- прояснить структуру и последовательность текста;
- связать текст с другими элементами издания;
- ввести читателя в состояние насыщенного энергией покоя, которое идеально для чтения.

Резюме

Служа читателю таким образом, типографика, подобно музыкальному исполнению или театральной постановке, должна преследовать еще две цели. Она должна уважать текст ради него самого, всегда основываясь на том, что текст стоит усилий типографа, а также почитать и обогащать собственные традиции — традиции типографики.

2.1 ГОРИЗОНТАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

2

Старинная метафора: мысль — нить, а тот, кто ее излагает, прядет пряжу; но только настоящий рассказчик, равный поэту, — ткач. Писцы превратили эту абстракцию, связанную с устным рассказом, в наглядный факт. После долгих лет практики их работы приобретали такую ровную и гибкую текстуру, что они называли написанную страницу «текстус», что означает «ткань».

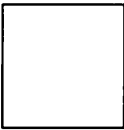
Любое устройство для набора, будь то компьютер или верстатка, действует как ткацкий станок. А типограф, так же как когда-то писцы, обычно старается ткать текст как можно ровнее. Хорошо спроектированный шрифт дает живую и ровную текстуру. Но если не обращать должного внимания на расстояния между буквами, строками и словами, ткань текста может оказаться разорванной.

Другая древняя метафора: плотность текстуры рукописной или печатной страницы принято называть *цветом*. Это не имеет отношения к красной или зеленой типографской краске; это связано только с темнотой или чернотой общей массы шрифта. Соблюдая требования удобочитаемости и логического порядка, типограф должен стремиться к *равномерности цвета*. А цвет зависит от четырех факторов: от рисунка шрифта, от расстояния между буквами, от расстояния между словами и от расстояния между строками. Причем все эти факторы взаимосвязаны.

2.1.1 Устанавливайте межсловные пробелы в соответствии с кеглем и естественным ритмом шрифтовых апрошей

Шрифт обычно измеряется в пайках и пунктах² (эти понятия подробно объясняются в приложении в), но интервалы между словами (межсловные пробелы) по горизонтали измеряются в *круглых шпациях* (круглых, или кегельных, или em), а круглая — величина переменная. Одна круглая — расстояние, равное кеглю шрифта. В шрифте 6-го кегля одна круглая равна 6 пунктам; для шрифта 12-го кегля она состав-

ляет 12 пунктов, для шрифта 60-го кегля — 60 пунктов. Таким образом, пробел в одну круглую пропорционально одинаков при любом кегле шрифта.

Горизон- тальное движение				
	Круглая 12 пунктов	Круглая 18 пунктов	Круглая 24 пункта	Круглая 36 пунктов

Наборные машины обычно используют дробные части круглой, называемые машинными единицами. Например, в первых наборных машинах круглая, как правило, делилась на 18, 36 или 54 единицы. В современных наборных системах она может составлять тысячу единиц. Типографы чаще делят круглую на простые дроби: половина круглой, треть круглой и так далее, имея в виду, что значение этих дробей в единицах для разных наборных систем будет различным. Половина круглой называется *полукруглая* (en).

Если текст выключен влево (набран флагом), то *межсловный пробел* (пространство между словами) будет фиксированным. Если текст набран с *полной выключкой* (выключен на полный формат с ровным левым и правым краем, как в этой книге), межсловные пробелы будут различными. В обоих случаях размер идеального межсловного пробела варьируется в зависимости от обстоятельств и определяется такими факторами, как величина межбуквенных пробелов, цвет и кегль шрифта. При большой разрядке или жирном начертании нужен увеличенный межсловный пробел. При более крупном кегле, когда межсловные пробелы уплотняются, расстояние между словами может также уменьшиться. Для нормального текстового шрифта в текстовом кегле типичное значение межсловного пробела составляет четверть круглой, или $m/4$. (Четверть круглой обычно по ширине равна примерно ширине буквы t или чуть больше.)

Язык, на котором набран текст, также в некоторой степени влияет на величину межсловного пробела. В сильно флективных языках, например, в таких, как латынь, большинство границ между словами отмечаются грамматическими элементами (префиксами, суффиксами, окончаниями), и поэтому достаточно небольшого межсловного пробела. Для английского и других нефлективных языков меж-

словный пробел должен быть большим — от его величины будет зависеть, придется ли расшифровывать строку или ее можно будет легко прочесть.

Если текст набран с полной выключкой, то разумный минимальный межсловный пробел составляет одну пятую круглой ($m/5$), а $m/4$ (четверть круглой) — это то оптимальное значение, к которому следует стремиться. Разумный максимальный межсловный пробел — $m/2$ (полукруглая). Если можно довести его до $m/3$, тем лучше. Но для шрифтов с большими межбуквенными пробелами или текста, набранного мелким кеглем, лучше выбрать среднее значение $m/3$, минимум $m/4$. В строке прописных с большими межбуквенными пробелами может потребоваться межсловный пробел $m/2$ или более.³

*Ритм
и пропорция*

2.1.2 Выбирайте удобный формат набора

Обычно считается, что при одноколонном наборе мелким кеглем текстовой антиквой в строке должно быть от 45 до 75 знаков. Строка из 66 знаков (считая и буквы, и пробелы), как правило, считается идеальной. Для многоколонного набора оптимальное значение — 40–50 знаков.

Если текст хорошо набран и напечатан, строки в 85–90 знаков не доставляют проблем при чтении небольших отрывков, таких, как библиографические справки или сноски при большом интерлиньяже. Но для длительного чтения даже при большом интерлиньяже строка, состоящая более чем из 75–80 знаков, скорее всего, будет слишком длинной.

Разумный рабочий минимум для выключенного текста на английском языке — строка в 40 знаков. Более короткие строки при достаточной удаче и терпении могут быть хорошо набраны, но в конечном счете выключенные строки длиной менее 40 знаков приведут к появлению «белой сыпи» — россыпи беспорядочных, бросающихся в глаза межсловных пробелов или «свиной щетины» — эпидемии переносов.

Когда строки короткие, текст следует выключать влево (набирать флагом). При этом в больших текстах даже флаговый набор может выглядеть неудачно, если строки насчитывают менее 30 знаков. Но в небольших, изолированных отрывках — например, набранных флагом маргиналиях — минимальная длина строки (если язык английский) может насчитывать 12–15 знаков.

Когда не только межсловные пробелы, но и внутрибуквенные просветы самих литер достаточно разнообразны, полная выключка может допускаться и за пределами этих ограничений. Подробнее см. с. 219–222.

Эти значения длины строки во всех случаях являются средними, они включают, помимо букв, и пробелы, и знаки препинания. Простейший способ их подсчета — с помощью таблицы емкости шрифта, подобной таблице на с. 32. Измерьте длину строчного алфавита — abcdefghijklmnopqrstvwxyz — во всех шрифтах и кеглях, которые вы собираетесь использовать, и по таблице вы узнаете среднее число знаков, ожидаемое для данной строки. В большинстве текстовых шрифтов длина алфавита прямого начертания кегля 10 пунктов — 120–140 пунктов, но длина *курсивного* алфавита кегля 10 пунктов может составить 100 или даже менее пунктов, а длина алфавита жирного начертания того же кегля — дойти до 160 пунктов. Длина алфавита кегля 12 пунктов, естественно, составляет примерно 1,2 длины алфавита кегля 10 пунктов, однако это соотношение не вполне точно, если только рисунок шрифта и межбуквенные пробелы не претерпели изменений.

На обычной книжной странице формат, или длина, строки, как правило, примерно в 30 раз больше кегля набора, но строки в пределах от 20 до 40 круглых тоже попадают в приемлемый диапазон. Если, например, кегль шрифта 10 пунктов, формат строки может быть около $30 \times 10 = 300$ пунктов, то есть $300/12 = 25$ паяк. Длина типичного строчного алфавита для текста в 10 пунктов составляет 128 пунктов, а, согласно таблице емкости, такой шрифт, набранный на формат 25 паяк, даст примерно 65 знаков на строку.

2.1.3 *Используйте флаговый набор, если он соответствует тексту и макету страницы*

В выключенном тексте всегда необходимо находить компромисс между равномерностью межсловных пробелов и частотой переносов. Это зависит как от характера текста, так и от специфики дизайна. Хорошие наборщики стараются не ставить подряд переносы в конце строк. Но частые переносы все же предпочтительнее, чем неровные пробелы, а флаговый набор еще лучше.

Узкие форматы строк, мешающие нормальной выключке, как правило, используются при верстке текста в несколько колонок. В этих условиях флаговый набор облегчит страницу и уменьшит ее жесткость, а также поможет избежать бесконтрольного умножения переносов.

Многие шрифты без засечек лучше всего выглядят при флаговом наборе, независимо от длины строки. А моноширинные шрифты, обычные для пишущих машинок, всегда смотрятся лучше при флаговом наборе, в стандартном машинописном стиле. Пишущая машинка (или принтер подобного качества), которая выравнивает строки как при верстке, — самонадеянный аппарат, имитирующий внешнюю форму, забывая о внутренней правде типографики.

*Ритм
и пропорция*

✚ Набирая флагом текст на компьютере, уделите несколько минут тому, чтобы настроить ваш верстальный пакет на честный флаговый набор. Многие программы склонны назначать минимальную и максимальную строку. Если позволить им это, они будут переносить слова и изменять пробелы независимо от того, набирают ли они флагом или с полной выключкой. При флаговом наборе в таких условиях справа появляется равномерная волна, в результате чего текст становится похож на аккуратно выщипанную корку пирога. Этот подход сочетает худшие черты полной выключки и флагового набора, избегая их основных достоинств. Если формат строки не слишком узок, лучше назначить жесткий флаговый набор, который предполагает постоянный межсловный пробел без минимального значения длины строки и без переносов, кроме дефисов в тексте. При жестком флаговом наборе дефис в конце строки может появиться в таких словах, как *self-consciousness*, изначально его содержащих, но в словах типа *hyphenation* или *pseudosophisticated*, не имеющих дефиса, он может появиться только при вашем вмешательстве.⁴

2.1.4 Применяйте одинарный межсловный пробел между предложениями

В девятнадцатом веке — в мрачные и далеко не лучшие времена типографики и шрифтового дизайна — наборщики привыкли вставлять лишний пробел между предложениями. В двадцатом веке целые поколения машинисток учили делать то же самое, дважды нажимая на клавишу пробела после каждой точки. И машинопись, и верстка только выиграют, если вы отучитесь от этого странного викторианского обычая. Как правило, после точки, запятой или любого дру-

СРЕДНЕЕ КОЛИЧЕСТВО ЗНАКОВ В СТРОКЕ

		10	12	14	16	18	20	22	24	26	28	30	32	34	36	38	40
По вертикали	80	40	48	56	64	72	80	88	96	104	112	120	128	136	144	152	160
в левой ко-	85	38	45	53	60	68	76	83	91	98	106	113	121	129	136	144	151
лонке: длина	90	36	43	50	57	64	72	79	86	93	100	107	115	122	129	136	143
строчного	95	34	41	48	55	62	69	75	82	89	96	103	110	117	123	130	137
алфавита	100	33	40	46	53	59	66	73	79	86	92	99	106	112	119	125	132
в пунктах.	105	32	38	44	51	57	63	70	76	82	89	95	101	108	114	120	127
По горизон-	110	30	37	43	49	55	61	67	73	79	85	92	98	104	110	116	122
тали в верх-	115	29	35	41	47	53	59	64	70	76	82	88	94	100	105	111	117
ней строке:	120	28	34	39	45	50	56	62	67	73	78	84	90	95	101	106	112
длина строки	125	27	32	38	43	48	54	59	65	70	75	81	86	91	97	102	108
в пайках.	130	26	31	36	41	47	52	57	62	67	73	78	83	88	93	98	104
	135	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100
	140	24	29	34	39	44	48	53	58	63	68	73	77	82	87	92	97
	145	23	28	33	37	42	47	51	56	61	66	70	75	80	84	89	94
	150	23	28	32	37	41	46	51	55	60	64	69	74	78	83	87	92
	155	22	27	31	36	40	45	49	54	58	63	67	72	76	81	85	90
	160	22	26	30	35	39	43	48	52	56	61	65	69	74	78	82	87
	165	21	25	30	34	38	42	46	51	55	59	63	68	72	76	80	84
	170	21	25	29	33	37	41	45	49	53	57	62	66	70	74	78	82
	175	20	24	28	32	36	40	44	48	52	56	60	64	68	72	76	80
	180	20	23	27	31	35	39	43	47	51	55	59	62	66	70	74	78
	185	19	23	27	30	34	38	42	46	49	53	57	61	65	68	72	76
	190	19	22	26	30	33	37	41	44	48	52	56	59	63	67	70	74
	195	18	22	25	29	32	36	40	43	47	50	54	58	61	65	68	72
	200	18	21	25	28	32	35	39	42	46	49	53	56	60	63	67	70
	210	17	20	23	27	30	33	37	40	43	47	50	53	57	60	63	67
	220	16	19	22	25	29	32	35	38	41	45	48	51	54	57	60	64
	230	15	18	21	24	27	30	33	36	40	43	46	49	52	55	58	61
	240	15	17	20	23	26	29	32	35	38	41	44	46	49	52	55	58
	250	14	17	20	22	25	28	31	34	36	39	42	45	48	50	53	56
	260	14	16	19	22	24	27	30	32	35	38	41	43	46	49	51	54
	270	13	16	18	21	23	26	29	31	34	36	39	42	44	47	49	52
	280	13	15	18	20	23	25	28	30	33	35	38	40	43	45	48	50
	290	12	15	17	20	22	24	27	29	32	34	37	39	41	44	46	49
	300	12	14	17	19	21	24	26	28	31	33	35	38	40	42	45	47
	320	11	13	16	18	20	22	25	27	29	31	34	36	38	40	43	45
	340	10	13	15	17	19	21	23	25	27	29	32	34	36	38	40	42
	360	10	12	14	16	18	20	22	24	26	28	30	32	34	36	38	40

того знака препинания требуется не более одного обычного пробела. Увеличенные пробелы (например, равные полукруглой) сами по себе служат для пунктуации.

Однако это правило обычно не применяется при наборе классических латинских или греческих текстов, текстов на санскрите, транслитерированных латиницей, фонетических и других текстов, в которых предложения начинаются со строчных букв. При отсутствии прописных букв между предложениями желательно оставлять полный пробел, равный полукруглой ($m/2$).

*Ритм
и пропорция*

2.1.5 Набирайте инициалы без пробела или с минимальным пробелом

В таких именах, как У.Б. Йитс и Й.К.Л. Прильвиц, после промежуточных точек надо применять однопунктовые пробелы или тонкие шпации или вообще не делать пробелов. За последней точкой следует нормальный межсловный пробел.⁵

2.1.6 Набирайте вразрядку любую последовательность прописных и капитальных букв, а также длинные ряды цифр

В некоторых текстах часто встречаются акронимы, например CIA (ЦРУ) и PLO (ООН), или такие аббревиатуры, как АД(н.э.) и ВС(до н.э.). Нормальное значение разрядки в таких комбинациях капитальных или прописных букв составляет 5–10% кегля шрифта.

В цифровых шрифтах очень просто придать дополнительную ширину всем капитальным знакам, таким образом разрядка получится автоматически. Ширины прописных выведены из расчета того, что они будут использоваться совместно со строчными, но тем не менее величины межбуквенных пробелов для текста, набранного только прописными буквами, могут быть автоматизированы с помощью таблиц кернинга (см. с. 37–38).

В названиях и заголовках часто желательно предусмотреть дополнительную разрядку. Выключенные строки из прописных букв вразрядку обычно набираются с пробелом между буквами, равным нормальному межсловному пробелу ($m/5$ – $m/4$). Это соответствует разрядке в 20–25% кегля. Но дополнительное расстояние между буквами также требу-

Горизон-
тальное
движение

ет увеличенного интерлиньяжа. Типограф эпохи Возрождения, набиравший многострочный заголовок прописными буквами текстового кегля вразрядку, как правило, закладывал дополнительные шпоны между строками; в ручном наборе это эквивалент дополнительной пустой строки или набора с двойным интервалом.

Не существует единого значения для разрядки прописных букв в заголовках или выделенных особым шрифтом строках. Оптимальная разрядка прописных в надписях классической поры и более поздних текстах колеблется от 5 до 100% номинального кегля шрифта. Количественное значение расстояния между буквами гораздо менее важно, чем его сбалансированность. В комбинациях LA или AVA увеличение расстояния может и не потребоваться, в то время как для NN и NN напращивается разрядка.

WAVADOPATTIMMILT L

WAVADOPATTIMMILT L

Вверху прописные вразрядку; внизу прописные с кернингом, но без разрядки.

Многие типографы предпочитают делать разрядку во всех рядах цифр. Увеличение межбуквенных пробелов необходимо для быстрого чтения длинных рядов знаков, не имеющих очевидного смысла, таких, как серийные номера, и полезны даже для более коротких рядов, таких, как телефонные номера и даты. В коротких рядах — по две-три цифры — разрядка не нужна. На этом принципе основан традиционный европейский обычай набора телефонных номеров в форме 00 00 00 вместо 000-0000.

2.1.7 Не набирайте вразрядку строчными без надобности

Фредерик Гауди говаривал, что тот, кто набирает строчными вразрядку, способен красть овец. Если эта мудрость и нуждается в дополнении, то только в том, что и та, которая набирает строчными вразрядку, тоже способна красть овец.

Тем не менее этим правилом, как и всяким другим, необходимо пользоваться с умом. Да, разрядку строчных делать не следует, так как это снижает удобочитаемость. Но,

например, к некоторым строчным алфавитам этот принцип неприменим.

Заголовки, набранные с преувеличенной разрядкой узким прописным гротеском, теперь считаются приметой, если не клише, постмодернистской типографики. В этом контексте вторичное выделение вполне может быть набрано узким строчным гротеском с более скромной разрядкой. Умеренная разрядка может *повысить*, а не понизить удобочитаемость набора строчными жирного узкого начертания гарнитур *Univers*. Несущественные лигатуры в тексте с разрядкой, естественно, опускаются.

*Ритм
и пропорция*

wharves and wharfingers

Строчные *Univers* жирного узкого начертания с разрядкой 10%.

В принципе возможно составить подробную таблицу шрифтов и графически отразить степень присущей их строчным устойчивости к разрядке. В начале списка (как самые неподходящие для разрядки) будут курсивы Ренессанса, такие, как *Arrighi*, структура которого предполагает тесную связь между буквами. Затем будет следовать ренессансная антиква. Далее мы поставим такие шрифты, как *Syntax*, сходный по форме с ренессансной антиквой, но не имеющий засечек. В середине списка окажутся другие гротески, такие, как *Helvetica*, где буквы связаны друг с другом только за счет принятия желаемого за действительное. В конце списка будут жирные узкие гротески.

Разрядка всегда портит набор ренессансной антиквой или курсивом. Но если подойти с другой стороны, то в шрифтах без каллиграфического влияния разрядка строчных может быть действительно полезна.

Поскольку разрядка изолирует отдельные элементы, она целесообразна, когда первостепенное значение имеют не слова, а буквы. Там, где буквы функционируют самостоятельно, подобно цифрам, — например, в акронимах, адресах сайтов и электронной почты, — разрядка помогает восприятию как прописных, так и капительных или строчных букв.

Во всех остальных шрифтах, кроме антиквы и курсива, разрядка, помимо повышения удобочитаемости, выполняет в тексте и другие традиционные функции. Готические шрифты, как правило, не имеют соответствующего курсива

или жирного шрифта, а также капители. Простейшие способы выделения в этом случае — подчеркивание и разрядка. Первым способом обычно пользовались писцы, но для наборщика разрядка удобнее. Однако при цифровой верстке подчеркивание не сложнее, чем разрядка, и иногда меньше портит внешний вид страницы.

В кириллице разница между нормальными строчными и капитальными буквами гораздо меньшая, чем в латинском или греческом алфавитах, но тем не менее кириллическая капитель весьма важна для квалифицированного типографа. В былые времена, когда кириллический курсив был редок, а капитель почти не существовала, в местах, которые должны были выделяться капителью или курсивом, кириллица, подобно фразуре, обычно набиралась вразрядку в прямом начертании. При современных укомплектованных кириллических шрифтах этот способ выделения должен рассматриваться как архаичный.

2.1.8 Применяйте кернинг последовательно и умеренно или отключите его совсем

Непоследовательность в межбуквенных пробелах неизбежна, учитывая формы латинского алфавита, а небольшая неравномерность в конечном итоге необходима для удобочитаемости шрифта. *Кернинг* — изменение пространства между определенными парами букв — служит для упорядочивания межбуквенных пробелов. Например, в таких словах, как Washington или Toronto, в сочетаниях букв *Wa* и *To* применяется кернинг. Но такие названия, как Wisconsin, Tubingen, Tbilisi и Los Alamos, а также обычные слова, например The и This, как правило, не требуют изменения межбуквенных пробелов.

При ручном наборе кернингом пользуются редко, так как кернинговые пары нужно подгонять вручную, по одной. Благодаря компьютерной верстке применять кернинг стало проще, но и здесь все же требуется здравый смысл, а в этом компьютер не помощник. Лучше пусть будет слишком мало кернинга, чем слишком много, и непоследовательный кернинг хуже, чем его полное отсутствие.

В цифровом наборе, так же как и в металлическом, каждая литера имеет собственную стандартную ширину. Но компьютеризированные наборные системы могут различ-

ным образом изменять эту ширину. Кернинг цифровых шрифтов обычно делается с помощью *таблиц кернинга*, в которых указывается сокращение или увеличение расстояния между любой возможной парой букв, цифр или символов. Благодаря этому межбуквенный пробел автоматически увеличивается в таких комбинациях, как НН, и уменьшается в таких, как Ту. Готовые таблицы кернинга теперь являются обычным компонентом хороших цифровых шрифтов, но тем не менее иногда они требуют тщательной корректировки, чтобы соответствовать индивидуальному стилю и потребностям. Если вы пользуетесь автоматической программой кернинга, то, прежде чем ей доверять, хорошенько проверьте ее и не жалейте времени на исправление недостатков.

*Ритм
и пропорция*

В таблицах кернинга обычно уменьшается пробел в таких сочетаниях, как Av, Aw, Ay, 'A, 'A, L' и во всех комбинациях, в которых первый элемент — T, V, W, Y, а второй — a, c, d, e, g, m, n, o, p, q, r, s, u, v, w, x, y, z. Не все эти сочетания встречаются в английском языке, но любая система кернинга должна быть рассчитана на корректировку таких имен, как Tchaikovsky, Tmolos, Tsimshian, Ysaye.

Увеличивается пробел, как правило, в сочетаниях типа f', f), f], f?, f!, (f, [f, (J и [J. А в некоторых курсивах пробел также должен быть увеличен и в gg и gu. Если текст включает такие сочетания, то и другие последовательности — например, gf, gj, qf, qj — могут потребовать увеличения пробела.

To

(f''

В крупных кеглях обычно кернятся сочетания букв с запятыми и точками, например г, / г. / v, / v. / w, / w. / y, / y. Но пользуйтесь кернингом с осторожностью в таких сочетаниях, как F. / P. / T. / V. Прописным буквам нужно пространство, а некоторые сочетания знаков легко спутать. При слишком ретивом кернинге P.F. Didot можно принять за R E Didot.

W,

В таблицах кернинга часто отсутствуют цифры, хотя во многих случаях они нуждаются в кернинге больше, чем дру-

I 640—I 842 I640—I842

Цифры без кернинга (слева), и с кернингом (справа).

гие знаки. Цифра *один* обычно уже, чем другие цифры, но часто ей присваивают ту же ширину, чтобы в табличном наборе колонки цифр располагались друг под другом. Многие шрифты включают альтернативный вариант цифры *один*

(так называемую «пропорциональную единицу» — *fitted one*) меньшей ширины, предназначенный для использования в тексте. Другие сочетания цифр часто нуждаются в более тонкой подгонке, но для всех цифр необходим аккуратный кернинг в сочетании с коротким тире.

Каким бы кернингом вы ни пользовались, позаботьтесь о том, чтобы в результате не произошло столкновения с плавающими акцентами. Во многих шрифтах слово *Wolf* кернится сильнее, чем *Wölfflin*, а *Tennyson* — сильнее, чем *Tête-à-tête*. Избегайте также эффекта накопления последовательного кернинга. Апострофы в *L'Hôtel* и *D'Artagnan* могут быть достаточно сближены с буквами, но в сочетании *L'Anse aux Meadows* две кернинговые пары подряд произведут впечатление столкновения прописных.

Таблица кернинга, составленная для одного языка, для другого должна быть модифицирована. Например, в английском языке, как правило, кернятся сочетания *'d 'm 'r 's 't*, появляющиеся при обычных стяжениях. Во французском языке вместо этого кернятся сочетания *'a 'â 'e 'é 'è 'ê 'o 'ô*, так как они встречаются в элизиях. В текстах на языках американских индейцев апострофы могут появляться между любыми двумя буквами. В испанском языке кернятся сочетания *'¿ '¿*. В немецком языке добросовестный типограф уменьшит пробел в комбинациях *,T „T ,V „V ,W „W* и во многих случаях увеличит его в *,J „J*.

Буква *c* не является полноправным членом немецкого алфавита, и в старые времена ее использование всегда ограничивалось германскими лигатурами *ch* и *ck*. Англоязычные читатели считают такие сочетания в немецких шрифтах слишком сильно сдвинутыми или правый апрош буквы *c* слишком узким. В голландских шрифтах часто встречается необычно тесный кернинг сочетания *ij*.

Таблицы кернинговых пар — мощный и полезный инструмент типографа, но они не избавляют от необходимости и удовольствия выполнять вручную окончательную корректировку межбуквенных пробелов. Например, имена типа *T.V.R. Murti* и *T.R.V. Murti* ставят перед типографом такие микроскопические задачи, которые таблицы кернинговых пар решить не могут. В настоящее время существуют шрифты с многовариантным кернингом, что дает возможность кернить каждую пару знаков по-разному, в зависимости от контекста. Они рассматриваются в §9.2.3.

2.1.9 Не меняйте ширину и форму букв без причины

Шрифтовой дизайн — это искусство избранных, и очень мало тех, кто овладел им в совершенстве; но программа редактирования шрифтов позволяет любому в один миг изменить ширину и форму букв, которым художник, быть может, посвятил десятилетия исследований, годы вдохновения и все свое редкое мастерство. Следует осторожно применять эти возможности, легко изуродовать работу дизайнера. Произвольное сужение или расширение шрифта — наихудший способ вогнать не поддающийся редактированию текст в не поддающееся изменению пространство.

*Ритм
и пропорция*

Во многих шрифтах восклицательный и вопросительный знаки, точка с запятой и двоеточие нуждаются в более широком левом апроше, но ширину любого знака можно изменять только с одной целью: чтобы улучшить набор шрифта.

Типографские литеры легко читаются не только благодаря их форме и краске, которой они напечатаны, но также благодаря точно выверенному пустому пространству между ними и вокруг них. Когда шрифт отливается и набирается вручную, это пространство физически задается металлическими брусками литер. Когда шрифт представляет из себя *изображение*, хранящееся на фотопленке или в виде компьютерного файла, у каждой буквы все равно имеется собственное пространство, определяемое высотой и шириной ее кегельной площадки. Но в мире цифрового шрифта дизайнер или наборщик может без всякого уважения к буквам запихнуть их в тесноту товарного вагона и отправить на бойню.

letterfit letterfit

Когда над буквами издеваются таким образом, их резерв удобочитаемости иссякает. Им ничего другого не остается, как в отместку обманывать и утомлять читателя.

2.1.10 Не растягивайте пробел чрезмерно

Оглавления и содержания, а также списки рецептов дают возможность создавать такие структуры, в которых пространство между элементами одновременно и разделяет, и связывает их. Два излюбленных способа уничтожить такую возможность — набирать подобные безднам промежутки,

которые глаз не может преодолеть без помощи руки, или же бесполезные ряды точек (называемые «отточиями»), принуждающие глаз пересекать ширину страницы, подобно заключенному, которого ведут назад в камеру.

Горизонтальное движение Разрыв названий и номеров страниц, когда первые выключаются влево, а вторые вправо, с отточиями или без них, только мешает воспринимать информацию. Следующие примеры показывают два из многочисленных способов оформления содержания, избегающих подобного разрыва.

Введение	7
Глава 1 Любовь кентавров	13
Глава 2 Сон Полифила	43

Пролог	• стр. 5
Пункты возможного соглашения	• стр. 9
Непреодолимые расхождения	• стр. 11
Прочие условия	• стр. 131
Заключение	• стр. 163
Указатель	• стр. 164

2.2 ВЕРТИКАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

2.2.1 *Выбирайте интерлиньяж, который соответствует шрифту, тексту и формату набора*

Время можно делить на любое количество составных частей. Как и пространство. Например, в музыке время из соображений удобства членится на несколько пропорциональных отрезков, или тактов: половин, четвертей, восьмых, шестнадцатых и так далее. И такты в большинстве музыкальных произведений четко вымерены. Стоит добавить четвертную ноту к такту, длительность которого уже сосчитана, как тут же эквивалентная ей длительность должна быть удалена. Фразировка и ритм могут совпадать или не совпадать с тактом, как это бывает в пении Билли Холидея или в соло на трубе Майлса Дэвиса, но сила блюзовой фразировки или синкопы исчезает, если утерян ритмический пульс.

Пространство в типографике — как длительность в музыке. Его можно бесконечно дробить, но несколько пропорциональных интервалов гораздо полезнее, чем бесконечный выбор произвольных количественных единиц.

В типографике членение пространства по горизонтали получается само собой. Вам нужно только выбрать шрифт и определить формат набора (ширину колонки). А когда вы набираете текст, формат заполняется различными ритмами повторяющихся буквенных форм, создавая музыку для глаз.

Пространство по вертикали членится иначе. Вам нужно выбрать не только общую размерность (высоту колонки или страницы), но также и основную ритмическую единицу. Такой единицей является интерлиньяж (leading), то есть расстояние от линии шрифта предыдущей строки до линии шрифта последующей.

*Ритм
и пропорция*

Шрифт кегля 11 пунктов, набранный без шпон, обозначается как 11/11. Теоретически, если шрифт полностью занимает кегельную площадку, очко шрифта (расстояние от верха d до низа p) равно 11 пунктам, и тогда расстояние от линии шрифта первой строки до линии шрифта второй также составляет 11 пунктов.⁶ Добавьте двухпунктовый шпон (дополнительный интерлиньяж), и шрифт будет обозначаться как 11/13. Кегль не изменился, но расстояние от линии шрифта первой строки до линии шрифта второй увеличилось до 13 пунктов, и у шрифта появилось больше пространства для дыхания.

Например, если набор основного текста книги обозначается как $10/12 \times 21$ — это означает, что кегль основного набора 10 пунктов плюс дополнительный шпон 2 пункта дают в сумме интерлиньяж 12 пунктов на формат 21 пайка.

Короткие тексты рекламных объявлений или титулы могут набираться с отрицательным интерлиньяжем (например, 18/15), важно только, чтобы верхние и нижние выносные элементы букв в соседних строках не сливались.

пример отрицательного интерлиньяжа

Сплошной текст очень редко набирается с отрицательным интерлиньяжем, и далеко не каждый текстовый шрифт может хорошо восприниматься без дополнительных шпон. Для большинства шрифтов требуется положительный интерлиньяж, обычно 9/11, 10/12, 11/13 или 12/15. Чем шире формат, тем больший интерлиньяж он предполагает. Для насыщенных шрифтов нужен больший интерлиньяж, чем для

светлых. Гарнитуры с крупным очком требуют большего интерлиньяжа, чем гарнитуры с мелким очком. Шрифты вроде Bauer Bodoni, имеющие значительную насыщенность и строго вертикальные оси овалов, предполагают больший интерлиньяж, чем светлые шрифты вроде Bembo с наклонными осями, основанными на рукописном принципе. Гротески часто требуют большего интерлиньяжа (или более короткой строки), чем их антиквенные собратья.

Увеличенный интерлиньяж приветствуется там, где текст изобилует верхними и нижними индексами, математическими формулами или множеством прописных букв. Текст на немецком языке в идеале должен набираться с несколько большим интерлиньяжем, чем тот же текст на латыни или по-французски, в основном из-за того, что в немецком чаще встречаются прописные буквы.

2.2.2 Увеличивайте и уменьшайте интерлиньяж согласно пропорциональным интервалам

По той же причине, по которой нельзя в музыке произвольно изменять темп, в наборе нельзя произвольно менять интерлиньяж.

Полосы и колонки набора чаще всего имеют одинаковую высоту, но в некоторых ситуациях предпочтительнее, чтобы они были разными. Короткие тексты, например статьи в каталоге, набранные в несколько колонок, лучше выглядят и легче читаются, если текст не «распилен» на колонки одинаковой высоты. В сборнике коротких стихотворений тоже обязательно образуются колонки переменной высоты, и от этого вид страницы только выигрывает.

Сплошной прозаический текст предполагает меньше поводов для разнообразия. Поэтому он обычно набирается полосами одинакового формата, организованными в симметричные развороты. В таком случае строки и полосы набора на обеих сторонах разворота, а также строки передней и оборотной стороны одного листа (нечетная и четная страницы) должны быть выровнены относительно друг друга. Типографы проверяют гранки и чистые листы, складывая их парами и рассматривая на просвет, чтобы оценить совмещение текста и меток обреза от страницы к странице. Так же просматривают и тиражные оттиски, когда лист запечатан с двух сторон, проверяя совпадение полос набора.

Заголовки, подзаголовки, большие цитаты, сноски, иллюстрации, подписи к ним и другие включения, набираемые в разрез текста, создают своеобразные синкопы и вариации в противовес основному ритму строк, набранных с постоянным интерлиньяжем. Эти вариации могут и должны вдохнуть жизнь в страницу. Но при этом основной текст после очередной вариации должен точно попадать в соответствующие такт и фазу. Это означает, что общее количество вертикального пространства, занятого каждым отклонением от основного текста вместе с отбивкой, должно укладываться в целое число строк, набранных с постоянным интерлиньяжем. Если набор основного текста составляет $11/13$, включения, набираемые в разрез текста, по высоте должны быть кратны 13 пунктам и равняться 26, 39, 52, 65, 78, 91, 104 пунктам и так далее.

*Ритм
и пропорция*

Подзаголовки в данной книге отбиты простейшим способом — с помощью пустой строки (*white line*, что в клавиатурных терминах означает «перевод каретки») до и после них. Они могли бы также отбиваться асимметрично, когда сверху больше места, чем снизу, но так, чтобы общая сумма дополнительной отбивки равнялась целому числу строк текста.

Если вам случится набирать текст кеглем $11/13$, то для подзаголовков возможны следующие варианты:

- подзаголовки капителью $11/13$, отбивки 13 пунктов сверху и 13 пунктов снизу;
 - подзаголовки прописными и строчными полужирным шрифтом, отбивки 8 пунктов сверху и 5 пунктов снизу, отсюда $8 + 5 = 13$;
 - подзаголовки прописными, отбивки 26 пунктов сверху и 13 пунктов снизу;
 - подзаголовки курсивом в одну строку $14/13$ прописными и строчными, отбивки 16 пунктов сверху и 10 снизу.
- (Отрицательный интерлиньяж используется просто для того, чтобы свести к минимуму подсчеты. Если заголовок занимает всего одну строку, наложения выносных элементов не будет.)

2.2.3 Давайте странице больше воздуха

Большинство книг, которые сейчас печатаются латиницей, содержат на странице от 30 до 45 строк. Средняя длина строк

составляет 60–66 знаков. В английском и романских языках слово в среднем состоит из пяти букв плюс пробел. В строке умещаются десять или одиннадцать таких слов, а страница, если она заполнена полностью, содержит от 300 до 500 слов.

За пределами этих условных границ лежит много интересных проблем типографики. Если к тексту относиться с уважением, то хорошую страницу можно создать из нескольких слов. Страница, на которой 17 строк по 36 знаков, может вместить примерно 100 слов. Другая крайность — страница, на которой 45 строк по 70 знаков, она может вместить 525 слов. Если вам требуется, чтобы на странице было более 500 слов, самое время подумать о нескольких колонках. Книжная страница в две колонки с комфортом разместит 750 слов. А если нужно, то и тысячу.

Пустая или полная, страница должна свободно дышать. Чтобы книга, то есть длинный текст, была удобна для чтения, страница должна дышать в обоих измерениях. Чем длиннее строка, тем больший интерлиньяж необходим. Поэтому две колонки из коротких строк более компактны, чем одна из длинных.

2.3 ТЕКСТ И АБЗАЦЫ

2.3.1 *Набирайте начальные абзацы без отступа*

Функцией абзацного отступа (красной строки) является обозначение паузы, отделяющей абзац от всего предшествующего. Если перед абзацем стоит заголовок или подзаголовок, то отступ избыточен и поэтому может быть опущен, как сделано здесь.

2.3.2 *В сплошном тексте все абзацы после первого отмечайте отступом по крайней мере в полукруглую*

В типографике, как и в любом искусстве, будь то кулинария или хореография, существует баланс между известным и неизвестным, между достоверно ожидаемым и почти непредсказуемым. Типографы, как правило, находят удовольствие в непредсказуемости длины абзацев и в то же время легко принимают успокаивающее постоянство абзацных отступов. Прозаический абзац и строфа (поэтический аналог абзаца) — основные единицы лингвистической мысли и лите-

ратурного стиля. И типограф должен их выделять таким образом, чтобы сделать отчетливыми, однако не настолько, чтобы форма подавляла содержание. Если элементы мысли или границы между ними кажутся важнее, чем сами мысли, это поражение типографа.

✿ В абзацных отступах можно поместить орнаменты, но орнаментация подходит не к каждому тексту.

*Ритм
и пропорция*

Абзацы, как, например, этот, могут быть обозначены отступом, равным концевой строке предыдущего, но такие абзацы в длинных текстах достаточно утомительны. Они также усложняют процедуру редакторской и корректорской правки. ¶ Знак английского параграфа, буллиты и другие маркеры абзаца могут отмечать разрывы в потоке непрерывного текста, что иногда дает хорошие результаты. Такой подход экономит место по сравнению с обычными абзацными отступами, но снова оборачивается дополнительными сложностями для редактора и корректора.

Абзацы с втяжкой и с абзацным отступом остаются двумя самыми наглядными способами выделения. Абзацы с втяжкой, кроме того, имеют и другие преимущества, например возможность использования полей для иллюстраций и комментариев.

И те, и другие варианты находят свое применение, но самым простым, безошибочным и в то же время ненавязчивым способом выделения абзацев является простой отступ, то есть пустой прямоугольник.

Какой же абзацный отступ достаточен? Обычно он равен круглой. Другим стандартным значением является размер *интерлиньяжа*. Если набор вашего текста — 11/13, то отступ может быть 11 пунктов (круглая, или кегельная) или 13 пунктов (интерлиньяж). Практический минимум — полукруглая (половина кегельной).

Там, где строки длинные и поля достаточны, абзацный отступ в полторы или две круглые выглядит лучше, чем в одну круглую, но отступ более трех круглых обычно малопродуктивен. Короткие последние строки абзацев, за которыми следуют новые строки с большими отступами, придают странице впечатление изодранности.

Некоторые абзацы с выключкой влево отделены по вертикали от своих соседей дополнительным пространством, как правило, с помощью пробельной строки. Такая органи-

зация текста характерна для деловых писем и меморандумов, и поскольку она обеспечивает точность, ясность и быстроту чтения, то может быть полезна в коротких документах различного рода. В длинных текстах это может выглядеть бездушно и непривлекательно.

Текст
и абзацы

2.3.3 Увеличивайте отбивки до и после цитат вподверстку

Отдельные цитаты, набранные вподверстку (в разрез основного текста), могут быть выделены различными способами. Например, сменой шрифта (обычно с прямого начертания на курсивное), сменой кегля (например, с 11 пунктов до 10 или 9 пунктов) или с помощью втяжек.

Часто используется сочетание этих способов, но и одного из них вполне достаточно. Если ваш абзацный отступ невелик, для сохранения единства издания можно использовать тот же отступ и для цитат вподверстку. И даже если такая цитата набрана меньшим кеглем, чем основной текст, можно оставить интерлиньяж неизменным. Если набор основного текста составляет 10/12, то цитаты вподверстку могут быть набраны 10/12 курсивом или 9/12 прямым шрифтом. Если вы предпочитаете большую плотность или хотите сэкономить площадь, можно выбрать набор 9/11 или 9/10½.

Но какой бы способ вы ни избрали, должно быть четкое различие между основным текстом и цитатой вподверстку, а затем между цитатой и последующим текстом. Обычно это достигается с помощью пробельной строки или отбивки в полстроки до и после цитаты. Но если интерлиньяж в цитате вподверстку отличается от интерлиньяжа основного текста, то отбивки сверху и снизу должны быть изменены таким образом, чтобы цитата соответствовала целому числу строк основного набора.

Предположим, что набор вашего основного текста — 11/13 и в него нужно заверстать вподверстку цитату в 5 строк, набранную 10/12. Высота цитаты составит $5 \times 12 = 60$ пунктов. Эта величина должна быть приведена к числу, кратному 13 пунктам, чтобы получить целое число строк основного набора. Ближайшее число, кратное 13, — $5 \times 13 = 65$. Оставшееся расстояние $65 - 60 = 5$ пунктов, поделенное пополам, составляет 2,5 пункта, что недостаточно. Отбивка по 2,5 пункта до и после цитаты не обеспечивает ее достаточного выделения. Следующее число, кратное 13, — $6 \times 13 = 78$,

что лучше: $78 - 60 = 18$, а 18 пополам составляет 9 пунктов. Сделайте отбивку в 9 пунктов до и после цитаты, и текст снова войдет в нужный ритм.

2.3.4 Для стихотворных цитат применяйте втяжку или располагайте их по центру

Стихи обычно выключают влево, если стихотворные цитаты расположены внутри прозаического текста, они не должны лишаться привычного вида. Но чтобы стихотворная цитата отличалась от окружающей ее прозы, она должна быть набрана с втяжкой или выключена по центру самой длинной строки. Расположение по центру предпочтительнее, когда формат колонки значительно больше длины строк стихотворения. Например, следующая цитата выключена по центру первой и самой длинной строки.

*Брызжет в зеркальцах дорога —
Утомленные следы
Постоят еще немного
Без покрова, без слюды...
Колесо брызжит отлого:
Улеглось — и полбеда!*

*Ритм
и пропорция*

Осип
Мандельштам.
«Влез бесенок
в мокрой
шерстке...»

Допустим, формат вашего основного текста — 24 пайки, и вы решили набрать стихотворную цитату курсивом того же кегля. Предположим также, что самая длинная строка цитаты равна 269 пунктам. Втяжка для этой цитаты может быть рассчитана таким образом: полный формат набора — $24 \times 12 = 288$ пунктов, разность формата набора и длины самой большой стихотворной строки равна $288 - 269 = 19$ пунктов. Теоретически точная величина втяжки для стихотворной цитаты составляет $19/2 = 9,5$ пункта. Но если близкое к этому значение втяжки уже используется для цитаты вподверстку или как абзацный отступ, то и стихотворная цитата должна иметь аналогичную втяжку.

Предположим, однако, что самая длинная строка стихотворения составляет 128 пунктов, а формат набора по-прежнему равен 288 пунктам. $288 - 128 = 160$ пунктов, половина от 160 равна 80 пунктам. Очевидно, что втяжек, близких к 80 пунктам, нигде больше нет, поэтому стихотворную цитату можно смело набирать с втяжкой, равной этому расстоянию.

2.4 ЭТИКЕТ ПЕРЕНОСОВ СТРОК НА СТРАНИЦЕ

Этикет переносов

Правила, приведенные ниже, — это традиционная профессиональная практика набора выключенного текста. За исключением последнего все они легко программируются, но выполнение этих правил обязательно влияет на величину межсловных пробелов, а следовательно, на текстуру и цвет страницы. Если верстка производится автоматически, то результат обязательно надо проверить наметанным глазом — ни в коем случае не разрешать программе автоматически и произвольно сжимать или расширять текст и пробелы в качестве способа вгонки и выгонки текста. Вгонка и выгонка текста требуют изобретательности и творческого подхода; читатель не должен быть заложником возникающих при этом проблем.

2.4.1 Оставляйте на строке с переносом не менее двух знаков в слове и переносите не менее трех знаков

Такой перенос, как *fi-nally*, является приемлемым, а такой, как *final-ly*, нет, поскольку на новую строку переходит слишком маленькая часть слова.

2.4.2 Не оставляйте на последней строке абзаца фрагментов перенесенных слов или любых слов, у которых меньше четырех букв

2.4.3 Не допускайте появления трех строк с переносами подряд

2.4.4 Разрешайте перенос имен собственных только в крайнем случае, например, если они встречаются с той же частотой, что и обычные слова

2.4.5 Переносите слова в соответствии с правилами конкретного языка

В английском языке мы переносим *cab-ri-o-let*, а во французском — *ca-brio-let*. Старое немецкое правило о том, что, если слово *Glockenspiel* разделяется переносом перед *k*, оно пишется иначе — *Glok-kenspiel*, было отменено в 1998 году, а вот в венгерском языке по-прежнему слово *össze* при переносе

меняется на *ősz-sze*. В испанском языке удвоенные согласные *ll* и *rr* нельзя разделять переносом. (Отсюда фразу *arroz con pollo* можно переносить только как *arroz con po-llo*.) Правила конкретного языка — это часть его типографического наследия, и их нужно придерживаться даже в отдельных словах или короткой цитате.⁷

2.4.6 Связывайте короткие числовые или математические выражения неразрывными пробелами

Как известно, на клавиатуре есть только одна клавиша пробела, но типографы используют несколько подобных знаков: межсловный пробел, фиксированные пробелы различной ширины (круглая, полукруглая, тонкая шпация, пробел для цифр и т.д.), а также *жесткий*, или *неразрывный* пробел. Неразрывный пробел может растягиваться при выключке как обычный пробел, однако он не дает разбивать строку в этом месте. Подобные пробелы незаменимы в таких сочетаниях, как «6,2 мм», «3 дюйма», «4 × 4», «с. 3» или «глава 5», где числа нельзя отделять переносом от их наименований.

Когда возникает необходимость перенести алгебраические или числовые выражения, например $a + b = c$, их нужно переносить у знака равенства или у другой логической паузы.

2.4.7 Избегайте начала более двух последовательных строк с одного и того же слова

2.4.8 Никогда не начинайте страницу с последней строки предыдущего абзаца

Терминология английской типографики достаточно красноречива. Изолированная строка, которая получается, когда абзац начинается на *последней* строке страницы, называется *orphan* (сирота). У такой строки нет прошлого, но есть будущее, и о нем типографу нет нужды беспокоиться. Остаток строки слева, когда абзац *кончается* на *первой* строке новой страницы, называется *widow* (вдова⁸). У нее есть прошлое, но нет будущего, она выглядит одинокой и покинутой. Обычно в мировых типографических культурах — в большинстве, если не во всех — принято к таким висячим строкам добавлять для компании еще одну дополнительную строку. Это правило тесно связано с последующим.⁹

Краткое руководство по правилам переноса и пунктуации для нескольких европейских языков содержится в книге *Hart's Rules for Compositors* (39th ed, Oxford, 1983). Но всегда полезно обратиться к справочнику, написанному на конкретном языке о его правилах, например для французского языка это *Lexique des règles typographiques en usage à l'imprimerie nationale* (Paris, 1990).

2.4.9 *Уравновешивайте развороты перемещением отдельных строк*

Этикет
переносов

Страницы, на которой расположено более двух колонок, часто выглядят лучше, если высота колонок различна. Это вертикальный эквивалент флагового набора. Когда же на странице только одна или две колонки основного текста, парные колонки и разворот (за исключением конца главы или части) обычно набираются на одинаковую высоту.

Уравновешивайте развороты, не увеличивая интерлиньяж или раздувая межсловные пробелы, а перемещая отдельные строки с предыдущего или последующего разворота. Этот же прием используется для борьбы с висячими строками, а также для вгонки или выгонки строк главы, необходимой для того, чтобы она не заканчивалась всего несколькими строками на последней странице. Но вгонка и выгонка строк должны быть выполнены очень аккуратно. В конечном итоге ни один разворот сплошного текста не должен быть увеличен или уменьшен более чем на одну строку.

2.4.10 *Избегайте переносов, когда текст прерывается*

Руководства по верстке иногда требуют, чтобы обе части слова, разделенные переносом, помещались на одной и той же странице, иными словами, чтобы последняя строка страницы никогда не заканчивалась дефисом. Но разве перевоорачивание страницы само по себе не является прерыванием процесса чтения? Гораздо важнее избегать переноса слов в тех местах, где читателя может сбить с толку иной вид информации. Это может быть карта, диаграмма, фотография, выделенная цитата, текстовая врезка или другие материалы, помещаемые в разрез.

2.4.11 *Нарушайте любые правила переноса на странице, если они мешают правильно воспринимать текст*

3.1 КЕГЛЬ ШРИФТА

3.1.1 Не сочиняйте без гаммы

Самая простая последовательность звуков — повторение одной ноты, при этом исполнение ноты привлекает больше внимания к другим параметрам музыкального отрывка, например к ритму или интонации. Типографы раннего Возрождения набирали каждую книгу только одним шрифтом, применяя одно начертание одного кегля и лишь дополняя набор нарисованными от руки или специально гравированными инициалами в начале каждой главы. Их издания показывают, что можно добиться ощущения ровной текстуры и разнообразия ритма с помощью всего одного шрифта, и это гораздо проще, чем с помощью пишущей машинки, где буквы чаще всего имеют единую ширину и одинаковую насыщенность штрихов, а также один-единственный размер.

В шестнадцатом веке европейскими типографами были разработаны стандартные размеры шрифта (кегли), которые с небольшими изменениями и дополнениями существуют уже 400 лет. Когда-то кегли различали не только по количеству пунктов, но и по именам. Традиционная шкала кеглей, выраженная в пунктах, выглядит следующим образом:



Это типографический эквивалент музыкальной диатонической гаммы. Но современное оборудование позволяет набирать текст любыми промежуточными кеглями, помимо указанных выше, с микроскопическими интервалами между ними. Если потребуется, можно получить шрифт в 20, 22, 23 или 10½ пункта. Для каждой работы дизайнер может выбрать новую шкалу кеглей или свой тональный ряд.

3

Вот некоторые примеры старинных названий кеглей:

6 pt: *nonpareil*
7 pt: *minion*
8 pt: *brevier*,
small text
9 pt: *bourgeois*,
galliard
10 pt: *long primer*,
garamond
11 pt: *small pica*,
philosophy
12 pt: *pica*
14 pt: *english*,
augustin
18 pt: *great primer*¹⁰

Кегль
шрифта

Все это весьма удобно, но не стоит злоупотреблять этими возможностями. Используйте старую добрую шкалу кеглей или создайте свою собственную, но ограничивайте себя прежде всего определенным набором отчетливых и взаимосвязанных интервалов. Начните с одного кегля и не спеша развивайте шкалу дальше. И тогда через какое-то время кегли, как и гарнитуры, которые вы выбираете, станут узнаваемыми чертами вашего индивидуального стиля.

3.2 ЦИФРЫ, ПРОПИСНЫЕ И КАПИТЕЛЬ

3.2.1 *Применяйте маюскульные цифры с прописными, а минускульные — во всех остальных случаях*

The date is 23 August 1832 (число: 23 августа 1832 года), and it is 3:00 AM (время: 3:00 утра) in Apartment 6-B, 213-A Beacon Street (адрес: Бикон-стрит, дом 213-А, квартира 6-В); it is 27° C or 81° F (температура: 27° по Цельсию или 81° по Фаренгейту); the price is \$47,000 US or £28,200 (стоимость: 47 000 долларов США, или 28 200 фунтов стерлингов). Почтовые индексы: NL 1034 WR Amsterdam; SF 00170 Helsinki 17; Honolulu 96814; London WC1 2NN; New Delhi 110 003; Toronto M5S 2G5.

НО С ПРОПИСНЫМИ ЭТО БУДЕТ 1832 И 81°

Арабские цифры, которые сами арабы называют индийскими, *arqām hindīyya*, потому что они заимствовали их у индийцев, вошли в письменную традицию Европы в тринадцатом веке. До этого (а для определенных целей и после) европейцы применяли римскую нумерацию, обозначая числа буквами. Они писали их прописными, когда те встречались среди прописных букв, или строчными, если они попадались между строчными буквами. Естественно, типографы унаследовали эту манеру набора римских цифр, чтобы они гармонировали со словами:

Число *xiii* строчными И ЧИСЛО XIII ПРОПИСНЫМИ
число *xiii* КАПИТЕЛЬЮ
*число *xiii* римскими цифрами курсивом*

Когда арабские цифры стали применяться вместе с латинским алфавитом, они тоже получили строчную и пропис-

ную формы. Цифры строчной формы называются *минускульными*, или *текстовыми цифрами*, а также *цифрами старого стиля*, или *цифрами со свисающими элементами*. Минускульные цифры обычно применяются в текстах, набранных строчными или капителью. Цифры альтернативной формы называются *маюкульными цифрами*, или *титульными цифрами*, *заголовочными*, или *цифрами без свисающих элементов*, так как они имеют одинаковый рост, соответствующий росту прописных букв.

Гармония
и контра-
пункт

Минускульные 1234567890 цифры

МАЮСКУЛЬНЫЕ 1234567890 ЦИФРЫ

ЦИФРЫ 1234567890 С КАПИТЕЛЬЮ

Курсивные минускульные 1234567890 цифры

Минускульные цифры были общеприняты в европейской типографике с 1540 по 1800-е годы. Но в середине восемнадцатого века, когда европейские лавочники и купцы стали писать больше цифр, чем букв, рукописные цифры приобрели собственные пропорции. Эти в буквальном смысле цифры среднего класса проникли в царство типографики в 1788 году, когда британский пуансонист Ричард Остин нарезал комплект маюкульных цифр высотой в три четверти прописных для словолитни Джона Белла.

Bell letters and 1234567890 figures
in roman *and* 1234567890 *italic*

В девятнадцатом веке, который оказался не очень плодотворным для типографики, словолитчики увеличили цифры до высоты прописных, и в коммерческой типографике нормой стали маюкульные цифры. В начале двадцатого века был воскрешен ренессансный шрифт, и свое применение в книгах снова нашли минускульные цифры. Но в газетах и рекламе обычным делом были маюкульные цифры. В 1960-х годах фотонаборные машины с их ограниченными шрифтоносителями снова сделали минускульные цифры редкостью. Но сейчас лучшие разработчики цифровых шрифтов предлагают широкий выбор гарнитур с минускульными цифрами и капителью. Часто они продаются отдельно и требуют допол-

нительных расходов, но они необходимы для профессиональной типографики. Лучше иметь один хороший шрифт со всеми вариантами знаков, включая минускульные цифры и капитель, чем пятьдесят шрифтов без них.

Это правда, что минускульные цифры редко используются в строчных объявлениях, но они необходимы для всего остального, включая грамотную журнальную и газетную верстку. Это важные части языка типографики и знаки цивилизации: знаки того, что доллары в действительности не вдвое важнее идей, и поэтому числа могут не бояться на равных соседствовать со словами.

Правда и то, что множество отличных текстовых шрифтов, с засечками и без них, были выпущены без минускульных цифр, например Méridien Адриана Фрутигера, Gill Sans Эрика Гилла, Futura Пауля Реннера, Syntax Ганса Эдуарда Майера, Comenius и Optima Германа Цапфа, Carmina Гудрун Цапф-фон Хессе, Amasis и Calisto Рона Карпентера. В некоторых случаях легко доказать, что даже если окончательный вариант шрифта не содержит минускульных цифр, то они все равно входили в первоначальный замысел или даже в готовый проект. Для любого текстового шрифта, в котором отсутствуют минускульные цифры, есть смысл выяснить, не сыграла ли тут свою роль деловая недалковидность или коммерческая цензура.

В течение девятнадцатого и двадцатого веков маюкульные цифры были широко известны как цифры современного стиля, а минускульные — как цифры старого стиля. Модернизм исповедовался как священный долг, и цифры в некотором смысле также обожествлялись. Модернизм ничто, если он не усложнен, но его идеалом была предельная простота. Много усилий было потрачено на то, чтобы свести латинский алфавит к единственному варианту. (Телеграф, телеайп и театральные афиши, которые набирались исключительно прописными, тоже плоды этого времени.) И с цифрами это отчасти удалось. Но все усилия пошли прахом, когда дело коснулось букв. В результате на пишущей машинке стали использовать два регистра (для строчных и прописных букв), но только один вариант цифр — маюкульный. А от пишущей машинки затем произошла клавиатура компьютера.

Тем не менее цивилизация типографики полна решимости продолжать свое развитие. Прошло время, и минускульные цифры снова стали привычной частью шрифтового ди-

зайна, и теперь они могут быть разработаны для гарнитур, где раньше их не было.¹¹

3.2.2 Для сокращений в обычном тексте используйте капитель с разрядкой

Это разумное правило касается почти всех сокращений, кроме двухбуквенных географических акронимов или аббревиатур личных имен. Таким образом: 3:00 AM (3:00 утра), 3:00 PM (3:00 дня), the ninth century AD (девятый век н.э.), 450 BC to AD 450 (с 450 г. до н.э. до 450 г. н.э.), the OAS (ОАС) и NATO (НАТО); World War II или WWII (Вторая мировая война); но JFK (Джон Фитцджеральд Кеннеди) и Fr J.A.S. O'Brien (Father John Arthur Seamus O'Brien — отец Джон Артур Шеймас О'Брайен), OMI (Order of Mary Immaculate — орден св. Марии Непорочной); HMS *Hypothesis* (корабль Ее Величества «Гипотезис») и USS *Ticonderoga* (корабль Соединенных Штатов «Тикондерога»); Washington, DC (Вашингтон, округ Колумбия) и Mexico, DF (Mexico, Distrito Federale — Мехико, федеральный округ); J.S. Bach's Prelude и Fugue in B♭ minor (Прелюдия и fuga си бемоль минор Иоганна Себастьяна Баха) BWV 867 (Bach Werke Verzeichnis, 867 — номер произведения по Полному каталогу произведений Баха).

Некоторые типографы предпочитают использовать капитель для почтовых индексов (San Francisco, CA 94119) и географических акронимов, состоящих более чем из двух букв. Например, USA (США, Соединенные Штаты Америки) или испанский аналог этой аббревиатуры *los EEUU* (los Estados Unidos, испанское сокращение для США), Sydney, NSW (Сидней, штат Новый Южный Уэльс). Но когда в тексте встречаются и длинные, и короткие сокращения, необходимо соблюдать единообразие. С точки зрения типографа предпочтительнее использовать капитель в шрифтах с тонкими элементами и мелким очком строчных, а прописные — в шрифтах с мощными формами и крупным очком строчных.

Настоящая капитель — это не просто уменьшенный вариант прописных букв. Капительные буквы отличаются от прописных толщиной штрихов, апрошами и внутренними пропорциями. Хороший комплект капительных знаков проектируется как самостоятельный. Простое утолщение, уменьшение и сжатие прописных с помощью цифровых технологий может дать только пародию на шрифт.

Гармония
и контра-
пункт

В истории шрифтового дизайна наклонная капитель — *А В С D E F G* — была спроектирована и нарезана для ограниченного числа гарнитур. В принципе ее можно сделать при помощи цифровой машинерии, наклоняя капитель прямого начертания, но лучше выбрать гарнитуру, включающую наклонную капитель, например Minion Роберта Слимбаха, или вовсе обойтись без нее. С другой стороны, наклонные (курсивные) минускульные цифры — это часть основных требований к шрифту, и они включаются в большинство хороших текстовых гарнитур.¹²

3.2.3 При спорах в типографике обращайтесь в высший суд языка и мышления

Шрифт — это идеализированное письмо, и его основная функция — запись идеализированного языка. Такие сокращения, как CD (компакт-диск), TV (ТВ, телевидение), USA (США, Соединенные Штаты Америки), UFO (unrecognized flying object — нЛО, неопознанный летающий объект), набираются прописными или капителью, потому что мы их произносим по буквам. Сокращения типа UNESCO (The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization — юнеско, Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры), ASCII (American Standard Code for Information Interchange — аскии, Американский стандартный код обмена информацией) и FORTRAN (язык программирования ФОРТРАН), которые произносятся не по буквам, а как единое слово, в принципе по законам языка должны писаться строчными буквами, но пока правила их написания находятся в процессе определения. Когда автор текста включает их в свой язык и к этому же призывает читателей, приходит время и типографу внести эти аббревиатуры в общепринятый язык типографики, проявлением чего является набор их строчными буквами: Unesco, Ascii (или ascii) и Fortran. Другие сокращения, например *laser* (лазер) или *radar* (радар), уже прошли этот длительный путь.

Сложнее обстоит дело с логограммами. Возрастает количество персон и учреждений, например e.e.cummings, WordPerfect и т.д., которые хотят, чтобы типограф относился к ним по-особому. Когда-то требовалось писать буквами большего размера или набирать специально украшенным шрифтом имена королей и божеств. Сейчас на эти привиле-

гии претендуют коммерческие фирмы, настаивающие, чтобы при наборе их названий и названий выпускаемой ими продукции использовались дополнительные прописные или определенные фирменные шрифты. А поэты, для контраста, наоборот, умоляют оставлять в их именах одни просторечные строчные. Но шрифт — это визуальная речь, в которой боги и люди, святые и грешники, поэты и дельцы абсолютно равноправны. А типограф в силу своего ремесла служит *текстам* и скрыто противится частной собственности слов.

Гармония
и контра-
пункт

Логотипы и логограммы двигают типографику в направлении иероглифики, которую следует не столько читать, сколько рассматривать. Они также толкают ее к миру сладостей и лекарств, которые провоцируют предсказуемые реакции, и удаляют от мира пищи, которая стремится поддерживать автономное существование живых форм. Хорошая типографика — как хлеб, готовый к тому, чтобы им восхищались, ценили и резали на куски перед употреблением.

3.3 ЛИГАТУРЫ

3.3.1 Применяйте лигатуры, требуемые шрифтом, и буквы, требуемые языком, на котором набираете текст

В большинстве прямых шрифтов верхний элемент буквы *f* выходит за пределы собственной кегельной площадки, внедряясь в пространство соседнего знака. В курсивных шрифтах элементы буквы *f* выступают в обе стороны. Типографы называют такие наложения элементов буквы на площадку соседнего знака *боковыми свисаниями*. Как правило, в обычном шрифте физические свисания имеются только у некоторых букв, например верхний элемент *u* *f* или хвостик *u* *j*, тогда как другие наложения элементов знака на пространство соседнего, например в комбинации *To* — это результат более тонких программных настроек, выполняемых независимо от буквенных форм.

Внедряясь в пространство над другими знаками, верхний элемент *f* может сталкиваться с буквами — *b*, *f*, *h*, *i*, *k*, *l*, — а также с вопросительным знаком, кавычками или скобками, если они находятся на его пути.

Большинство ранних европейских шрифтов проектировались для набора латыни, в которой комбинации букв *fb*, *fh*, *fi* и *fk* не встречаются, зато нередки сочетания *ff*, *fi*, *fl*, *ffi* и

ffl. Такой же набор лигатур когда-то был достаточен и для английского языка, и эти пять лигатур стали стандартными в традиционных прямых и курсивных шрифтах. Когда же ремесло типографа распространилось по всей Европе, появились новые лигатуры в соответствии с языком каждого региона. В Норвегии и Дании возникла необходимость в лигатурах fj и æ для слов вроде *fjeld*, *fjord* и *nær*. Во Франции потребовалась лигатура œ, а в Германии ß («эсцет» или двойная s) и акцентированные гласные с умлаутом. Двойные буквы, которые читаются как одна — ll в испанском, ij в голландском, ch в немецком, например, — отливались для региональных рынков на одну ножку как единая литера. Были добавлены новые буквы, такие, как польская Ł, испанская ñ, датская и норвежская ø. Кроме того, во множестве шрифтов были добавлены чисто декоративные лигатуры.

Английский язык продолжает впитывать чужие и создавать новые слова, например *fjord*, *gaffhook*, *halfback*, *hors d'œuvre*, для которых требуются лигатуры, отсутствующие в латинском комплекте. Английский как язык международного общения должен принять такие имена, как *Youngfox*, *al-Hajji* и *Asdzǎǎ Yotgai*. Зачастую это требует от латинского алфавита того, чего дизайнеры более ранних эпох не могли даже предвидеть. В мире цифровых технологий многие из этих составных знаков и лигатур в состоянии сами о себе позаботиться. Нет острой необходимости для создания специальной лигатуры fb или специального знака á, если в цифровой форме их можно получить методом наложения отдельных знаков. Некоторые современные дизайнеры шрифта, учитывая требования многоязычного мира, еще больше упрощают задачу типографа, проектируя такие шрифты, в которых хорошо смотрятся любые сочетания букв.

Разделение букв f и i иногда играет решающую роль. Так, например, в турецком языке строчные i с точкой и i без точки (или прописные İ и I) — это разные буквы. Поэтому шрифт, в котором строчная f затрудняет различие между двумя видами i, для турецкого языка неприемлем.

Однако это не снимает вопроса о пяти латинских лигатурах. Старинные шрифты, такие как Bembo, Garamond, Caslon, Baskerville и др., к счастью, по-прежнему с нами — как в металле, так и в цифровой форме. Многие новые шрифты воспроизводят дух этих исторических гарнитур. Они традиционно снабжаются пятью основными лигатурами, по-

æ œ as ch ct ff ffi ffl fi fl fr
 ij is ll q r st sch sb si sl sp ss ß ffi ffl st sz us
 Æ Œ æ œ æ œ ß ß ff fi fl ffi ffl
 ct st ct st fh fi fl ff ft sb si sl ss st

Гармония
и контра-
пункт

Две верхние строки: лигатуры из курсивного шрифта, нарезанного в 1605 году Кристоффелом ван Дейком. Две нижние строки: лигатуры из шрифта Adobe Caslon Кэрл Твомбли по рисункам Уильяма Кэзлона, приблизительно 1750 год. Это шрифты стиля барокко, поэтому они включают два набора лигатур: один — с буквой *f*, другой — с длинной *s*. Длинная *s* и ее лигатуры были общеприняты в европейской типографике вплоть до конца восемнадцатого века, хотя шрифты без них известны с 40-х годов семнадцатого века.

ff fi fl ffi ffl
 ff fi fl ffi ffl

Вembo, лигатуры (вверху) и сочетания соответствующих букв (внизу).

сколько без них обойтись нельзя. В цифровой типографике с помощью определенной программы можно автоматически заменять сочетание букв на соответствующую лигатуру.

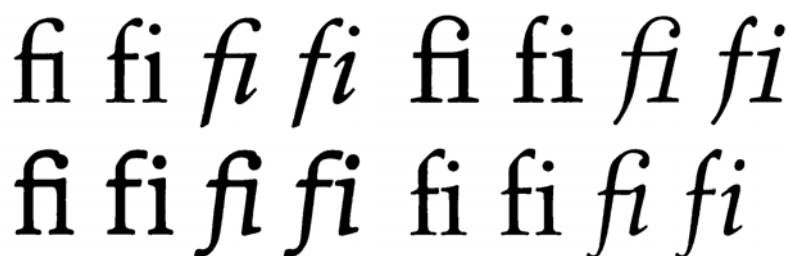
Очевидно, что лигатура «двойная *f*» гораздо важнее для металлического, чем для цифрового набора, в котором возможно наложение букв друг на друга. Для цифрового набора во многих шрифтах требуются только две традиционные лигатуры — *fi* и *fl*. В некоторых шрифтах необходима только лигатура *fi*, а в некоторых лигатуры и вовсе не нужны. Но настоящие лигатуры *fi* и *fl*, так же как настоящая капитель, создаются специально и отнюдь не простым совмещением двух букв. Ложная лигатура, составленная из букв *f* и *i* без точки, редко бывает приемлемой формы.

Если шрифт содержит лигатуру *fi*, то необходимо иметь и лигатуру *fj* для набора слов типа *fjord*. Когда эта лигатура отсутствует в шрифте, типограф, как правило, должен создать ее. В металлическом наборе необходимо всего-навсего

срезать точку у буквы *j* и придвинуть ее к букве *f*. В программах редактирования шрифта это делается гораздо проще. Подобные программы позволяют также создавать дополнительные лигатуры в зависимости от потребности. Писатель, который захочет, чтобы дирижер в его романе кричал «Deffinitively!» (Р-р-решительно!), может быть удовлетворен без мучительных издержек и без серьезного снижения типографического качества или скорости набора.



Вверху: гарнитура Adobe Caslon: набор с лигатурой *fi* (слева), *f* и *i* без точки (в центре) и комбинация *f* и *i* (справа). В шрифтах с подобным рисунком лигатуры необходимы. Внизу: лигатуры и комбинации соответствующих букв в шрифтах Sabon, Trump Mediäeval, Mendoza и Aldus. В гарнитурах с таким рисунком лигатуры с *f* не обязательны или их комплект ограничен.



3.3.2 Если вы хотите полностью избежать лигатур, ограничьтесь шрифтами, которые их не требуют

Вполне допустимо полностью обходиться без лигатур и получать при этом хороший набор. Все, что для этого требуется, — это шрифт, где нет свисаний у прямой и курсивной буквы *f*. Некоторые из прекрасных шрифтов двадцатого века предусмотрительно обладают этим свойством. Например, при использовании гарнитур Aldus, Melior, Mendoza, Palatino, Sabon, Trajanus и Trump Mediäeval получается великолепный набор и без лигатур. Тем не менее полный или частичный набор лигатур для этих шрифтов существует, и их можно использовать для достижения совершенства; но и когда лигатуры отсутствуют в таких шрифтах, особых проблем тоже не возникает.

Среди гротесков выбор шрифтов, не требующих лигатур, существенно шире. Лигатуры важны для таких шрифтов, как Gill Sans Эрика Гилла, Legacy Sans Рональда Арнхольма, Scala Sans Мартина Майоора, но менее значимы для других шрифтов без засечек. (Тем не менее для удобства стандартных процедур набора в шрифтах часто присутствуют искусственные лигатуры, составленные из отдельных букв.)

Гармония
и контра-
пункт

3.4 РОДОВЫЕ СОЮЗЫ И СЕМЕЙСТВА

3.4.1 И шрифт, и текст, вступая в брак, приносят в союз фамильные традиции, свою культурную самобытность и свои надежды. Придется их принять

Каждый текст, каждая рукопись (и, естественно, каждый язык) предъявляет свои требования к набору. Некоторые шрифты более приспособлены к этим требованиям, чем другие. Но и у шрифтов есть индивидуальные привычки и предпочтения. Например, многие из них богаты историческими и местными ассоциациями — о чем более подробно будет рассказано в главе 7. Здесь же мы рассмотрим только социологию шрифта.

Какие же виды семейств и союзов образуют шрифты? За прошедшие двадцать веков в прямом шрифте стало достаточно прочным сочетание прописных и строчных букв, в котором хотя прописные и имеют превосходство, но зато строчные обладают большей энергией. Эта конституционная монархия алфавита является одной из самых устойчивых среди европейских культурных институтов.

Очень рано в союз прямых букв влились орнаментальные инициалы, капитель и арабские цифры. Курсив сначала был отдельным родом, отказавшимся объединиться с прямым строчным шрифтом, зато вступившим в союз с прямыми (не курсивными) прописными и капителью. Наклонные прописные появились только в шестнадцатом веке. Прямой шрифт, курсив и капитель в то время сформировали родовой альянс, и с тех пор они входят в состав большинства текстовых гарнитур.

Жирные и узкие шрифты стали модными в девятнадцатом веке, частично заменив курсив и капитель. Жирное начертание и наборы маюскульных цифр были добавлены ко многим старинным шрифтам, хотя этому не было историче-

	1 Прямые строчные	1.1
	2 Прямые прописные	2.1
	Прямая капитель	2.2
	Прямые минускульные цифры	2.3
	Курсивные строчные	2.4
<i>Родовые союзы и семейства</i>	3 Настоящие курсивные прописные	3.1
	Курсивные минускульные цифры	3.2
	Наклонная капитель	3.3
	Прямые маюкульные цифры	3.4
	Жирные строчные	3.5
	4 Ложные курсивные (наклонные) прописные	4.1
	Жирные прописные	4.2
	Жирная капитель	4.3
	Жирные минускульные цифры	4.4
	Жирные курсивные строчные	4.5
	5 Курсивные маюкульные цифры	5.1
	Жирные курсивные (наклонные) прописные	5.2
	Жирные курсивные минускульные цифры	5.3
	Жирные маюкульные цифры	5.4
	6 Жирные курсивные маюкульные цифры	6.1

ского оправдания. Старинные текстовые шрифты, преобразованные в цифровую форму, обычно разработаны в двух фундаментально различных версиях. Лучшие разработчики цифровых шрифтов предлагают аутентичную реконструкцию, а остальные поставляют шрифты без капители, минускульных цифр и других важнейших компонентов, снабжая их вместо этого искусственным полужирным начертанием.

Среди современных текстовых шрифтов стали общепринятыми гарнитуры с двумя основными структурами. Упрощенная модель включает только прямое и курсивное начертания с комплектом маюкульных цифр и начертания нескольких степеней насыщенности, например светлые, нормальные, полужирные и жирные. Более развитые гарнитуры имеют капитель и минускульные цифры, хотя зачастую только светлых начертаний.

Гарнитура, включающая все эти элементы, формирует иерархический комплекс, основанный не столько на историческом приоритете, сколько на традиции и частоте примене-

3.4.2 Не применяйте шрифт, который вам не нужен

Бракосочетание шрифта и текста требует вежливости к родственникам с обеих сторон, впрочем, это отнюдь не значит, что все должны непременно съезжаться вместе или хотя бы навещать друг друга.

Родовые
союзы и
семейства

Жирный прямой шрифт появился только в девятнадцатом веке, а жирный курсивный — совсем недавно. Многие поколения очень хороших типографов спокойно без них обходились. И тем не менее разработчики шрифта часто включают эти дополнительные начертания в основной пакет, тем самым побуждая типографов, особенно начинающих, применять жирные прямые и курсивные начертания где надо и где не надо.

Между тем жирные и полужирные шрифты имеют свое особое назначение. Они могут применяться, например, для выделения пунктов списка, для набора заголовков и подзаголовков мелкого кегля, для выделения начала текста при сложной верстке или для усиления насыщенности строк, которые печатаются бледной краской или вывороткой (негативным изображением) на цветном фоне. Если жирные начертания применять разумно, они способны эффективно выделять числа или слова, например заглавные и ключевые слова или номера словарных статей. Их также можно использовать (и это случается довольно часто) для привлечения читательского внимания окриком или для разрушения исторического единства гарнитуры, созданной до того, как появился полужирный шрифт, а также для создания непреднамеренного анахронизма, как если бы в спектакле «Король Лир» на сцене оказался паровой двигатель или факс-аппарат.

3.4.3 Как можно реже используйте наклонную антикву, а искусственно наклоненную — тем более

Известно, что большинство антиквенных шрифтов прямые, а большинство курсивов имеют наклон вправо. Но между собой они различаются не столько наклоном, сколько характером письма. Курсивы имеют более рукописную структуру, чем прямые шрифты, и можно сказать, что курсив близок к связному или непрерывному письму. Засечки в курсиве, как правило, *транзитивные*, с них начинаются и ими заканчиваются штрихи. Они обозначают движение пера от предыду-

щей буквы и переход на следующую. Засечки прямого шрифта, напротив, в целом *рефлексивны*. Они показывают, что перо дублирует один и тот же штрих, подчеркивая его окончание. Курсивные засечки, таким образом, имеют тенденцию к наклону, естественному для письма, и прокладывают тропинку от одной буквы к другой. Засечки прямого начертания, особенно расположенные на линии шрифта, стремятся сохранить единый строй, привязывая не буквы друг к другу, а все их вместе — к невидимой общей линии.

*Гармония
и контра-
пункт*

е е l l m m u u

Baskerville, прямое и курсивное начертания. Имеет менее каллиграфический характер, чем большинство более ранних шрифтов, но, как и у ее предшественников, засечки в курсиве — транзитивные и наклонные, указывающие перу путь от буквы к букве. Засечки прямого начертания рефлексивны и привязывают буквы к общей линии.

Рукописный характер некоторых курсивов, так же как некоторых прямых шрифтов, выражен более ярко. Но любой курсив по определению более рукописен, чем тот прямой шрифт, который он дополняет.

Первые курсивные шрифты имели небольшой наклон и создавались для применения с прямыми прописными. Сохранилось несколько рукописных курсивов пятнадцатого века, у которых вообще нет наклона. Известны также их наборные версии, старые и новые, где наклон — не более 2 или 3 градусов, тогда как остальные курсивы имеют наклон 25 градусов.

До середины шестнадцатого века курсивный и прямой шрифты жили отдельной жизнью. Книги набирались *либо* прямым, *либо* курсивным шрифтом, но никогда обоими одновременно. Только в эпоху позднего Ренессанса типографы стали применять их для разных целей в одной и той же книге. Прямым шрифтом обычно набирали основной текст, а курсивом — предисловия, вступления, примечания на полях, стихи и цитаты вподверстку текста. Обычай сочетать курсив и прямой шрифт *в одной строке*, когда курсивом выделяют отдельные слова и определенные виды информации, появился в шестнадцатом веке и достиг своего расцвета в семнадцатом. Чрезмерной активностью в смешении шрифтов

Помимо гарнитур из прямых и наклоненных прямых начертаний, есть несколько гарнитур, состоящих из прямых (или почти прямых) и наклонных курсивов. Один из примеров — Zarf Chancery Германа Цапфа (1799). Его «прямое» начертание — курсив с наклоном 4°, а «курсивное» — тот же курсив, но с наклоном 14° и прописными с росчерками. Другой пример — Cerigo Жана-Рено Куаза (1793), в котором «прямое» — это курсив с нулевым наклоном, а «курсив» — тот же рисунок с наклоном 10°.

на странице славились типографы эпохи барокко. Этот прием показался и авторам, и редакторам столь полезным, что никакое последующее изменение вкусов в типографике так и не смогло отменить его полностью. Взаимодействие прямых и курсивных начертаний — это сейчас основной и общепринятый прием набора, что-то вроде чередования мажора и минора в музыке. (Интересно, что соединение минорных и мажорных ладов — также изобретение эпохи барокко.)

Начиная с семнадцатого века делались многочисленные попытки обуздать рукописную, текучую природу курсива и перестроить его по образцу прямого шрифта. Многие так называемые курсивы, спроектированные в последние два столетия, на самом деле не курсивы, а просто наклоненные прямые начертания, так называемые наклонные. Кроме того, между курсивом и наклонным шрифтом есть много промежуточных форм.

1 adefmpru *adefmpru*

2 adefmpru *adefmpru*

3 adefmpru *adefmpru*

4 adefmpru *adefmpru*

5 adefmpru *adefmpru*

1 Прямое и курсивное начертания шрифта Méridien Адриана Фрутигера; 2 прямое и курсивное начертания шрифта Lucida Sans Крис Холмса и Чарлза Бигелоу; 3 прямое и курсивное начертания шрифта Perpetua Эрика Гилла, наклонный шрифт с элементами курсива; 4 прямое и курсивное начертания шрифта Univers Адриана Фрутигера, чисто наклонный шрифт; 5 прямое и наклонное начертания шрифта Romulus Яна ван Кримпена, чисто наклонный шрифт.

Если строчные курсивные буквы мутируют в сторону наклонных, их пропорции также изменяются. Большинство курсивов (хотя и не все) стали на 5–10% уже, чем их прямые

коллеги. Но большинство наклонных начертаний (кроме тех, которые проектировал Эрик Гилл) имеют ту же или еще большую ширину, чем их прямые компаньоны.¹³

Ренессансные курсивы проектировались для продолжительного чтения. Современные курсивы, основанные на сходных принципах, стремятся обладать теми же добродетелями. Курсивы барокко и неоклассицизма создавались в качестве дополнительных начертаний, поэтому их лучше продолжать использовать именно в этом качестве. Функция наклонных начертаний как дополнительных выражена еще более ярко. Они сосуществуют с нами около десяти веков или даже больше, но им редко удавалось подниматься выше статуса каллиграфического трюка или кратковременного изменения прямого начертания.

Компьютерные программы верстки способны тем или иным способом искажать форму готового шрифта: сжимать, растягивать, оконтуривать, оттенять, наклонять и т.д. Если наклон — единственное отличие между прямым начертанием и его гарнитурными компаньонами, компьютеру достаточно только прямого шрифта. При желании из него могут быть генерированы наклонные версии. Однако курсив — это не просто наклоненный прямой шрифт, и даже хорошо сделанный наклонный — это значительно больше, чем просто прямой с наклоном.

Наклон знаков электронным способом изменяет соотношение вертикальных и наклонных штрихов, в то время как толщина горизонтальных штрихов остается прежней. Когда знак наклоняется вправо, штрихи, которые в прямом знаке наклонены влево, такие, например, как правая диагональ буквы А или верхняя правая и нижняя левая четверти овала буквы О, делаются более вертикальными и таким образом утолщаются. Зато другие штрихи, такие, как левая диагональ буквы А или верхняя левая и нижняя правая четверти овала буквы О, становятся более наклонными, в результате чего они сильно утончаются. При этом изменяется также кривизна штрихов. Когда наклонный шрифт рисует дизайнер, естественная форма созданных им знаков отличается от той, что получается в результате математического наклона шрифта с помощью компьютерной программы. Даже «курсивные» прописные, которые сейчас еще большая редкость, чем наклонные, требуют индивидуального проектирования и корректировки для того, чтобы достичь подходящей формы.

*Гармония
и контра-
пункт*

A A A O O O

Знаки прямого начертания Adobe Caslon, их электронный наклон и настоящие курсивные прописные, нарисованные дизайнером. У курсива Caslon средний наклон — около 20°.

a a a o o o

Знаки прямого начертания Palatino, их электронный наклон и настоящий курсив, средний наклон которого 9°.

A E M R S T Y

Настоящие курсивные прописные: шрифт Minion с росчерками Роберта Слимбаха. Именно форма букв, а не наклон свидетельствует об их курсивной природе.

Общими усилиями каллиграфов, типографов, инженеров и программистов компьютерные средства для проектирования и редактирования наборных шрифтов постоянно совершенствуются. В результате компьютерные инструменты все более имитируют те тончайшие и простейшие орудия, которые лежат в основе всей типографики: палочку для письма, кисть, резец и ширококонечное перо. Чтобы не впасть в пародию, правила преобразования прямых знаков в хорошие наклонные следует выводить на основе глубокого анализа образцов работы лучших каллиграфов прошлого. Только когда алгоритм действий определен с механической точностью, его можно использовать в компьютерной программе. Но правила перевода прямого начертания в курсив точно определить нельзя, поскольку таких правил не существует. Эти начертания имеют различное происхождение, как яблоки и бананы. Они сформированы одним и тем же процессом письма, но ни одно из них не является модификацией другого.

Тем не менее в какой-то момент типографу может понадобиться наклонное начертание в тех шрифтах, где его нет,

например в Haas Clarendon или Egyptian 505 Андре Гюртлера. В таком случае наклонный шрифт, созданный с помощью компьютера, может служить в качестве временного решения. При этом угол наклона должен быть умеренным (не более 10°), поскольку небольшой наклон повлечет и небольшие искажения.

Гармония
и контра-
пункт

3.5 КОНТРАСТ

3.5.1 Меняйте параметры набора по одному

Когда основной текст набран прямым средним начертанием кегля 12, совсем не обязательно набирать заголовки или титулы жирными курсивными прописными кегля 24. Если вас привлекает жирный шрифт, попробуйте начать с набора жирным начертанием *того же кегля, что и шрифт основного текста*. В качестве альтернативы можно попробовать курсив, или капитель с разрядкой, или прописные с разрядкой, применяя начертание и кегль основного набора. Если вы хотите использовать больший кегль, то поэкспериментируйте сначала с более крупным кеглем того же начертания. Для сбалансированности полосы, если значение кегля возрастает, насыщенность шрифтовых выделений должна быть слегка уменьшена (но не увеличена).

3.5.2 Избегайте беспорядка в наборе

Когда для выделения слов применяется жирное начертание, лучше всего оставить пунктуацию, как в основном наборе, то есть набирать ее шрифтом основного текста. Ведь выделение касается слов, а не знаков препинания. Например:

... on the islands of **Lombok, Bali, Flores,**
Timor and Sulawesi, the same textiles ...

Но если те же слова выделить курсивом, а не полужирным шрифтом, то нет смысла оставлять знаки препинания прямыми. Курсивный текст и курсивная пунктуация лучше соответствуют друг другу и выглядят не так разнородно:

... on the islands of *Lombok, Bali, Flores,*
Timor and Sulawesi, the same textiles ...

Контраст

Когда для выделения используется капитель, набранная вразрядку, то вместо насыщенности и наклона знаков изменяются их высота и форма. Тем самым нарушение оптического равновесия плоскости страницы сводится к минимуму, а потому вопрос об особом способе набора пунктуации просто не стоит. Ведь вместе с капителью используются те же самые знаки препинания (за исключением вопросительного и восклицательного знаков), что и в основном тексте, набираемом прописными и строчными буквами; важно только внимательно следить за единообразием межсловных пробелов.

... on the islands of LOMBOK, BALI, FLORES,
TIMOR and SULAWESI, the same textiles ...

4.1 ТИТУЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ И НАЧАЛЬНЫЕ ПОЛОСЫ

4.1.1 *Сделайте титульный лист символом достоинства и значительности текста*

Если текст обладает богатым содержанием и внутренним достоинством, титульный лист также должен отличаться этими свойствами, а если в тексте отсутствует внутреннее достоинство, титульный лист по совести должен быть таким же.

Представьте себе незаполненную страницу как альпийский луг или как чистое недифференцированное бытие. Типограф входит в это пространство и должен изменить его. Читатель окажется в нем позже, чтобы увидеть, что сделал типограф. Глубинная правда чистой страницы неизбежно будет нарушена, но она никогда не должна исчезнуть полностью — и все, что замещает ее, должно быть преисполнено свежести и спокойствия, как и она сама. При проектировании титульной страницы недостаточно просто вывалить заранее изготовленные большие буквы в центр пустого пространства или пробить в этой тишине несколько дыр тяжелым типографским оборудованием и двинуться дальше. Крупный шрифт, даже шрифт огромного размера, может быть прекрасным и полезным. Но равновесие обычно гораздо важнее размера, а оно состоит в первую очередь из пустоты. Сточки зрения типографики равновесие основано на белом пространстве незапечатанной страницы. Многие великолепно оформленные титульные листы имеют только одну-две скромные строки наверху и одну-две строки внизу и не содержат больше ничего, кроме напряженного и сбалансированного пустого пространства между ними.

4.1.2 *Не позволяйте заголовкам подавлять текст*

Для книжных заголовков обычно идеально подходят набранные вразрядку прописные основного начертания и кегля. Другая крайность — превосходный журнальный дизайн Брэдли Томпсона, где заголовок — единственное слово *boom* — набран гигантскими жирными узкими прописными, занима-

Примеры работ Томпсона см. в книге Брэдбери Томпсона «Искусство графического дизайна» (Bradbury Thompson, *The Art of Graphic Design*, New Haven, Connecticut, 1988).

ющими весь двухстраничный разворот, а текст — длинной узкой колонкой *в основном штрихе* большого В. Заголовок поглотил текст — но текст возродился, живой и говорящий, подобно Ионе из чрева кита.

Самые неудачные варианты заголовков находятся между этими двумя крайностями, и проблема их часто состоит в том, что заголовок по массе не соответствует полосе, разрушая и обесцвечивая ее. Если заголовок предполагается набрать шрифтом большего кегля, чем текст, лучше всего использовать для него светлое титульное начертание или более светлую версию текстового шрифта. Полые прописные (такие, как инициалы Castellar на с. 74 и 186) — еще одно средство, которым типографы пользовались с пятнадцатого века, чтобы добиться большего кегля без излишней тяжести.

Есть другие способы получения крупных букв, не разрушающих цвет полосы, но некоторые из них возможны только на стадии вывода пленок и печати. Например, типограф может растривать шрифт или, если позволяет бюджет, предусмотреть печать второй краской более бледного цвета.

20 30 40 50
60 70 80 90 100

Растриванный набор. Числа обозначают заданный процент растровой сетки.

4.1.3 *Набирайте заголовки и титульные элементы так, чтобы они соответствовали общему дизайну*

В книгах эпохи Возрождения, с их длинными заголовками и просторными полями, в начале глав обычно нет дополнительного пространства. В современных книгах, где заголовки короче, а поля съедены инфляционным давлением, иногда только треть страницы остается незанятой для того, чтобы обозначить начало главы. Но одного свободного пространства недостаточно, чтобы достичь ощущения богатства и праздника, а отсутствие пространства — не обязательно признак типографической бедности.

Узкие домики, теснящиеся вровень с улицей, можно увидеть не только в трущобах, но и в красивейших старых итальянских городах, и в деревнях Средиземноморья. Страница, полная букв, содержит те же возможности. Она может превратиться в типографическую трущобу или вырасти в образец архитектурной грации, умелой планировки и разумной экономии. Обширные пригородные газоны и просторные типографические палисадники могут быть пустыми и скучными или гостеприимными и приятными. Иногда они хранят настоящие сокровища, в том числе сокровища пустого пространства, а иногда наполнены сувенирами самообмана. Неоклассические вазы, статуэтки слуг в ливреях, конюхов и выцветших розовых фламинго — все это имеет свои аналоги в мире типографики.

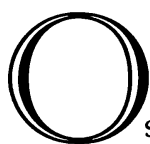
Формы
и способы
структури-
рования

4.1.4 Обозначайте каждое начало и продолжение текста

Проще всего начинать любой блок прозаического текста от левого поля, выключенным влево, как этот абзац. На спокойной полосе, где о тексте заявляет заголовок или подзаголовок, этого достаточно. Но если текст или новый раздел текста начинается с начала полосы без отдельного заголовка, небольшая акцентировка, скорее всего, окажется не лишней. Особенно это касается тех случаев, когда начальная полоса насыщена различными элементами. Если есть название главы, эпиграф, примечание на полях, фотография с подписью, то, чтобы привлечь взгляд, в начале текста не обойтись без флага, маскарадной шляпы или ярко-красного платья.

Политипажи (или наборные украшения), как правило, используются для того, чтобы сигнализировать о начале текста; нередко они печатаются красным, традиционно вторым цветом типографики. Первая фраза или целая первая строка также может быть набрана капителью или жирным начертанием. Еще один превосходный способ отметить начало текста, унаследованный от старой рукописной книги, — крупная начальная заглавная буква: *инициал* или *буквица*. Инициалами можно пользоваться по-разному. Набранные с втяжкой или расположенные по центру, они выступают из текста. Выключенные влево, они могут быть углублены в текст (типографы называют их в этом случае *утопленный инициал*, в противоположность *стоящему*, или *приподнятому*, *инициалу*). Если есть место, они могут свисать на левое поле. Их на-

Титульные
элементы



OSCULETUR
me osculo oris sui; quia
meliora sunt ubera tua
vino, ¶ fragrantia unguentis
optimis. Oleum effusum
nomen tuum; ideo adoles-
centulae dilexerunt te.

TRAHE ME, post te
curremus in odorem
unguentorum tuorum.
Introduxit me rex in
cellaria sua; exultabimus et
laetabimur in te, memores
uberum tuorum super
vinum. Recti diligunt te.

«NIGRA SUM, sed
formosa, filiae
Ierusalem, sicut
tabernacula Cedar, sicut
pelles Salomonis. Nolite me
considerare quod fusca sim,
quia decoloravit me sol. Filii
matris meae pugnaverunt
contra me....»

“ADIURO VOS, filiae
Ierusalem, per
capreas cervosque
camporum, ne suscitetis,
neque evigilare faciatis

dilectam, quoadusque
ipsa velit.”

VOX DILECTI MEI;
ecce iste venit, saliens
in montibus, transiliens
colles. ¶ Similis est dilectus
meus capreae, hinnuloque
cervorum. En ipse stat post
parietem nostrum, respi-
ciens per fenestras, pro-
spiciens per cancellos. En
dilectus meus loquitur mihi.

SURGE, propera, amica
mea, columba mea,
formosa mea, et veni.
¶ Iam enim hiems transiit;
imber abiit, et recessit.
¶ Flores apparuerunt in
terra nostra....

LAVI PEDES MEOS,
quomodo inquinabo
illos? ¶ Dilectus meus
misit manum suam per
foramen, et venter meus
intremuit ad tactum eius.
¶ Surrexit ut aperirem
dilecto meo; manus meae
stillaverunt myrrham, et
digiti mei pleni myrrha
probatissima. Pessulum
ostii mei....

Отрывки
из «Песни
Песней»
набраны
гарнитурой
Aldus 10/12 ×
10 флагом.
Стоящий ини-
циал: Castellar
кегля 54.
Утопленные
инициалы:
Aldus кегля
42 пункта,
врезаны
построчно.

бирают тем же шрифтом, что и основной текст, или же дру-
гим, совершенно особенным. Как в рукописной, так и в ти-
пографской традиции, если бюджет позволяет, инициалы
обычно выполняются не черным, а красным или каким-либо
другим цветом.

Стоящие инициалы легче набирать с клавиатуры, но у
утопленных инициалов более тесные связи с рукописной и
типографской традицией. Кроме того, типографы иногда за-

нимаются обработкой и подгонкой утопленных инициалов для забавы, чтобы испытать свою сноровку и глазомер. Принято набирать первое слово или фразу после инициала прописными, капиталью или жирным начертанием, образуя как бы мостик между инициалом и нормальным текстом. Примеры показаны на предыдущей странице.

В английском языке, если начальной буквой оказывается А, I или О, может возникнуть вопрос: является ли сама начальная буква словом? Ответ на него должен быть дан с помощью распределения пробелов в тексте по отношению к инициалу. Например, если первое слово текста «Ahead», то избыточный пробел между начальным А и остальными буквами слова может затруднить понимание.

Формы
и способы
структури-
рования

4.1.5 Если текст начинается с цитаты, применяйте открывающие кавычки

Кавычки имеют долгую рукописную историю как редакторские знаки, добавляемые постфактум к текстам других авторов, но в обычную практику типографики они вошли только в конце шестнадцатого века. Тогда, из-за того что они нарушали установившиеся обычаи расположения больших инициалов, в начале текстов их часто опускали. Некоторые руководства по типографике все еще рекомендуют эту уступку удобству как твердое правило. Но благодаря цифровой типографике стало проще управлять размером и местом открывающих кавычек, независимо от того, начинается ли текст с инициала или нет. Ради читателя эти кавычки должны присутствовать.

4.2 РУБРИКАЦИЯ

4.2.1 Набирайте заголовки так, чтобы они соответствовали стилю в целом

Заголовки можно сверстать разными способами, но в первую очередь надо определиться, делать ли их симметричными или асимметричными. Симметричные заголовки, расположенные по центру, известны типографам как заголовки *в разрез*, *выключенные в красную строку*. Асимметричные заголовки обычно принимают форму *левой боковой рубрики*, то есть они набираются с выключкой влево, либо с неболь-

~ Main Section Title ~

Рубрикация

IF A MAN walk in the woods for love of them half of each day, he is in danger of being regarded as a loafer; but if he spends his whole day as a speculator, shearing off those woods and making earth bald before her time, he is esteemed an industrious and enterprising citizen.

MAIN CROSSHEAD

The ways by which you may get money almost without exception lead downward. To have done anything by which you earned money *merely* is to have been truly idle or worse.... If you would get money as a writer or lecturer, you must be popular, which is to go down perpendicularly....

Heavy Crosshead

In proportion as our inward life fails, we go more constantly and desperately to the post office. You may depend on it, that the poor fellow who walks away with the greatest number of letters ... has not heard from himself this long while.

MEDIUM CROSSHEAD

I do not know but it is too much to read one newspaper a week. I have tried it recently, and for so long it seems to me that I have not dwelt in my native region. The sun, the clouds, the snow, the trees say not so much to me....

Light Crosshead

You cannot serve two masters. It requires more than a day's devotion to know and to possess the wealth of a day.... Really to see the sun rise or go down every day, so to relate ourselves to a universal fact, would preserve us sane forever.

RUN-IN SIDEHEAD Shall the mind be a public arena...? Or shall it be a quarter of heaven itself, an hypethral temple, consecrated to the service of the gods?

Main Section Title

✿ IF I AM TO BE a thoroughfare, I prefer that it be of the mountain brooks, the Parnassian streams, and not the town sewers.... I believe that the mind can be permanently profaned by attending to trivial things, so that all our thoughts shall be tinged with triviality.

MAIN CROSSHEAD

Our very intellect shall be macadamized, as it were: its foundation broken into fragments for the wheels of travel to roll over; and if you would know what will make the most durable pavement, surpassing rolled stones, spruce blocks, and asphaltum, you have only to look into some of our minds....

✿ ORNAMENTED CROSSHEAD ✿

Read not the Times. Read the Eternities.... Even the facts of science may dust the mind by their dryness, unless they are in a sense effaced each morning, or rather rendered fertile by the dews of fresh and living truth.

MEDIUM SIDEHEAD

Knowledge does not come to us by details, but in flashes of light from heaven. Yes, every thought that passes through the mind helps to wear and tear it, and to deepen the ruts, which, as in the streets of Pompeii, evince how much it has been used.

Light Sidehead

When we want culture more than potatoes, and illumination more than sugar-plums, then the great resources of a world are taxed and drawn out, and the result, or staple production, is not slaves, nor operatives, but ... saints, poets, philosophers....

Run-in Sidehead In short, as a snowdrift is formed where there is a lull in the wind, so, one would say, where there is a lull of truth, an *institution* springs up....

Формы
и способы
структури-
рования

Тексты на
этой и проти-
воположной
полосе —
отрывки из
«Беспринцип-
ной жизни»
Генри Дэвида
Торо (HENRY
DAVID
THOREAU'S
"Life Without
Principle"),
ок. 1854 г.,
впервые опу-
бликовано
в 1863 г.
Шрифт на
противополож-
ной полосе —
Adobe Caslon
10/12 × 21,
а на этой —
Monotype
Centaur
& Arrighi
11/12 × 21.

Конечно, при наборе текстов, читаемых справа налево, таких, как арабские и еврейские, эти принципы выключки должны быть соответственно развернуты зеркально.

шой втяжкой, или выступом на левое поле. В определенном контексте хорошо выглядят *правые боковые рубрики*, чаще в качестве основных заголовков, чем подзаголовков. Чтобы короткий однострочный заголовок, выключенный вправо, не был пропущен читателем, он должен иметь внушительный кегль или насыщенность.

Есть способ сделать заголовки заметными, не делая их огромными, — набирать их полностью на поле («фонариком»), как колонтитулы, которые используются в этой книге (в терминах типографики это скорее маргиналии).

•

4.2.2 *Делайте столько ступеней заголовков, сколько нужно: не меньше и не больше*

Как правило, для заголовков и подзаголовков в качестве основного лучше выбрать один из видов верстки — симметричную или асимметричную. Беспорядочное их смешение ведет как к стилистической, так и к логической путанице. Но при необходимости можно несколько увеличить число уровней заголовков с помощью уместных комбинаций. Если симметричные заголовки добавляются к большому количеству асимметричных или наоборот, обычно лучше поместить таких иностранных гостей вверху или внизу иерархической лестницы. На предыдущих страницах в качестве примера показано два варианта верстки заголовков шести ступеней.

При разметке экземпляра для набора обычно разные ступени заголовков обозначают не названиями, а буквами: заголовки А, заголовки В, заголовки С и т.д. По этой терминологии заголовки на предыдущих страницах обозначены буквами от А до F.

4.3 ПРИМЕЧАНИЯ

4.3.1 *Если текст включает примечания, выбирайте для них оптимальную форму*

Если примечания используются для второстепенных деталей, уместно набирать их меньшим кеглем, чем основной текст. Но академический обычай помещать примечания внизу страницы или в конце книги отражает общественную и частную жизнь викторианской эпохи, когда кухня была скрыта с глаз, а слуг держали под лестницей. Если позволить

примечаниям свободно размещаться на полях — как это было в книгах эпохи Возрождения, — они смогут присутствовать там, где они нужны, и в то же время обогащать жизнь страницы.

Сноски воплощают собой перегруженность деталями, но иногда их необходимо использовать. Если они небольшие и встречаются нечасто, их можно оформить с максимальной экономией места — чтобы при необходимости их можно было легко найти, а когда они не нужны, так же легко проигнорировать. Длинные сноски неизбежно отвлекают внимание: они скучны для чтения и утомительны для взгляда. Сноски, распространяющиеся на вторую страницу (что с длинными сносками иногда неизбежно), — достойная жалости неудача в дизайне.

Формы
и способы
структури-
рования

Примечания в конце текста также экономят место, при этом их не так трудно верстать, а набор обходится дешевле; к тому же они могут иметь любую длину. Кроме того, они оставляют страницу с текстом чистой, если не считать россыпи надстрочных знаков. Однако они требуют, чтобы серьезный читатель пользовался двумя закладками и читал не только глазами, но и руками, переключаясь с популярной на научную часть текста и обратно.

Примечания на полях (маргиналии) придают больше живости и разнообразия странице; их легко находить и читать. При хорошем макете они не обязательно увеличивают объем страницы и стоимость ее печатания.

Сноски внизу редко бывают крупнее, чем 8 или 9 пунктов. Примечания в конце книги, как правило, набираются мелким текстовым кеглем 9 или 10 пунктов. Примечания на полях могут быть набраны любым кеглем, вплоть до того же, что и основной текст, в зависимости от их частоты и объема, а также общего формата страницы.

4.3.2 Проверьте насыщенность и разрядку надстрочных знаков

Маргиналии, если они встречаются не слишком часто, могут быть набраны вообще без специального обозначения (как в этой книге) или везде с одним и тем же знаком (как правило, астериском), даже если на одной странице появляется несколько сносок. Для примечаний в конце текста в качестве стандартного обозначения применяются цифры на

верхнюю линию. Для сносок внизу страницы, если их немного, могут использоваться знаки сносок. (Их традиционная последовательность следующая: * † ‡ § || ¶. Но, кроме астериска, обелиска и двойного обелиска, эта последовательность незнакома большинству читателей и никогда не была знакома.) Но числа более понятны, и их последовательность гораздо труднее спутать.

Примечания

Многие шрифты включают комплекты цифр на верхнюю линию, но они не всегда удовлетворительны по размеру и рисунку. Иногда лучшим или даже единственным выбором являются минускульные цифры, набранные меньшим кеглем на верхнюю линию. Но чтобы установить оптимальный кегль, насыщенность и разрядку для цифр на верхнюю линию, требуется особая тщательность. Во многих шрифтах мелкие полужирные цифры выглядят лучше, чем более крупные цифры обычной насыщенности. И чем меньше цифры на верхнюю линию, тем более вероятно, что им понадобятся увеличенные межбуквенные отбивки.

Надстрочные знаки часто встречаются в конце фраз или высказываний. Если они находятся высоко над строкой, их можно кернить над запятой или точкой, но это может повредить удобочитаемости, особенно если текст набран шрифтом небольшого кегля.

4.3.3 *Применяйте цифры на верхнюю линию в тексте и полноразмерные цифры в самих примечаниях*

В основном тексте цифры на верхнюю линию меньше всего отвлекают внимание и поэтому используются для обозначения сносок. Это типографские «реплики в сторону»: их мелкий кегль выражает их второстепенное значение, а приподняты они по двум причинам: чтобы выделяться из потока основного текста и чтобы их было легче найти. В самом примечании цифра — уже не средство, но цель; внимание направлено именно на нее. Следовательно, цифра в примечании должна иметь нормальный кегль.¹

Чтобы цифры в сносках на полях или в примечаниях в конце текста было легче найти, они могут свисать влево

¹ Ссылка на сноску обозначена в тексте цифрой на верхнюю линию, но сама сноска вводится свисающей на поле цифрой того же кегля, что и текст примечания.

(как цифры на полях следующей страницы и цифра в сноске внизу предыдущей). Между цифрой и текстом примечания обычно не требуются знаки пунктуации, только пустое пространство.

4.3.4 Избегайте двусмысленности при нумерации и размещении затекстовых примечаний

Никогда не стоит навязывать читателю трудоемкие поиски затекстовых примечаний. Как правило, это значит, что примечания не должны объединяться в мелкие группы в конце каждой главы. Лучше помещать их все вместе в конце книги. При любой возможности они также должны быть последовательно пронумерованы с начала до конца книги, причем сами примечания должны быть заверстаны так, чтобы их номера были хорошо видны. Если примечания нумеруются заново для каждого раздела, главы или эссе, в качестве указателей потребуются колонтитулы. Если в колонтитуле, сопровождающем примечания, говорится, например, «Примечания к с. 44–62», читатели поймут, к чему это относится. Если в колонтитуле указывается что-то вроде «Примечания к главе 5», тогда глава 5 должна быть отмечена собственным колонтитулом.

Формы
и способы
структури-
рования

4.4 ТАБЛИЦЫ И СПИСКИ

4.4.1 Редактируйте таблицы с тем же вниманием, которое уделяете тексту, и набирайте их так же, как текст для чтения

Известно, что набор таблиц занимает много времени, но при этом редакторские проблемы возникают так же часто, как и проблемы типографики. Если таблица не запланирована легко читаемой с самого начала, типограф может сделать ее таковой, только переписав или перенабрав заново.

Таблицы, как и текст, часто страдают, когда к ним подходят чисто технически. Хорошие решения в типографике приходят не как ответ на вопрос типа «Как мне вогнать такое количество знаков в это пространство?».

Если относиться к таблице просто как к еще одному виду текста, который надо сделать одновременно удобочитаемым и приятным на вид, то мы поймем несколько принципов:

Графическая альтернатива наборным таблицам представлена в книгах Эдуарда Тафти «Визуальное представление количественной информации» и «Визуализация информации» (Edward R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, *Envisioning Information*).

Таблицы
и списки

- 1 Весь текст должен располагаться горизонтально или в редких случаях по диагонали. Вертикальный набор заголовков колонок для экономии места подходит для текста на японском или китайском языке, но неприменим для латиницы.
- 2 Слишком мелкий или слишком узкий для нормального чтения шрифт не поможет решить проблему.
- 3 Нужен минимум фурнитуры (линеек, рамок, точек и других указателей для путешествия по типографическому пространству) и максимум информации.
- 4 Линейки, тонированные строки или другие указатели и разделители, там, где они вообще необходимы, должны располагаться в преобладающем направлении чтения — вертикально в списках, индексах и некоторых таблицах с цифрами и горизонтально в других случаях.
- 5 Линейка, ограничивающая таблицу и отделяющая первую или последнюю колонку от примыкающего к ней поля, обычно нефункциональна.
- 6 Таблица, как и любой другой многоколонный текст, должна содержать адекватное количество пустого пространства.

4.4.2 Избегайте излишней пунктуации в списках

Список является по определению пространственной и цифровой системой. Бывает, что ораторы, перечисляя что-нибудь, отсчитывают пункты на пальцах, и списки, набранные шрифтом, также часто нуждаются в соответствующих типографических жестах. Это значит, что в список должна быть внесена как можно большая ясность с помощью *пространственного расположения* пунктов и их *указателей*, в качестве которых обычно применяют буллиты, тире или цифры. Если цифры выделены за счет их положения (например, свисанием на поле) или с помощью шрифта (например, они набраны контрастирующим начертанием), дополнительная пунктуация — точки, скобки и т.п. — как правило, не требуется.

Отточия (линии точек, ведущие глаз от одного слова или числа к другому) редко полезны в таблицах.

4.4.3 Набирайте цифры в списках и колонках с выключкой влево или выключайте их по десятичной дроби

В большинстве шрифтов цифры имеют одинаковую ширину, хотя нередко присутствует альтернативная более узкая фор-

ма цифры один. Эта узкая единица обычно используется при наборе цифр в тексте, в то время как широкая единица (стандартной ширины остальных цифр) — при наборе цифр в колонках. Сам шрифт или программное обеспечение для набора также включает цифровой пробел — фиксированный пробел, равный ширине стандартной цифры без кернинга. При наборе цифр в списках и колонках это упрощает строгую механическую выключку.

Если вы измените ширины цифр, будете кернить их сочетания или воспользуетесь узкой единицей при наборе цифр в списках и колонках, отдельные цифры не будут располагаться точно друг под другом, но колонки цифр все же можно выключить одинаково. Для значительной части табличного материала этого достаточно. Если в таблице, где колонки набраны с выключкой вправо, требуются сноски, соответствующие индексы на верхнюю линию должны свисать вправо, чтобы не нарушать выключку.

Формы
и способы
структури-
рования

8	98	998	9,75
9	99	999*	10
10	100	1000	10,25
11	101	1001	10,5

Вверху: выключенные колонки из цифр неравной ширины, со свисающей звездочкой. Внизу: колонки со смешанной выключкой.

Aster	2 : 3	24 × 36	0.667	$a = 2b$
Valerian	271 : 20	813 × 60	13.550	$6a = c$

4.4.4 Как для текста, так и для цифр выбирайте гармоничные и легкочитаемые варианты табличной верстки

Простые таблицы и списки парных пунктов, подобные оглавлениям на с. 40, лучше всего верстать симметрично, выключая левую колонку вправо, а правую — влево. Финансовые отчеты и другие таблицы с цифрами обычно верстаются по противоположному образцу: боковик слева выключается влево, в то время как все последующие колонки цифр выключаются вправо или по десятичной дроби. Любой повторяющийся знак — например, знак действия или знак равенства — потенциально может пригодиться при табличной вер-

стке. Но большое количество колонок с различными вариантами выключки может породить общий визуальный хаос. Иногда в таких случаях ради общей ясности лучше набирать все колонки или большинство колонок с выключкой либо вправо, либо влево.

Таблицы и списки 4.5 НАЧАЛЬНЫЙ И ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ

4.5.1 *Оставляйте достаточно места в начале и конце каждой публикации*

Небольшая научная статья будет хорошо смотреться, даже если в начале и конце ее оставлено не больше места, чем предусмотрено стандартными страничными полями. Но это редко бывает верно для книги, чей текст обычно должен быть или казаться живым, дышащим существом, а не плотно упакованным в целлофан куском мяса второй свежести. Дешевая книжка или небольшой буклет может начинаться прямо с титульного листа. В других случаях перед титулом принято помещать авантитул. Также принято оставлять чистый лист или хотя бы чистую страницу в конце книги. Это свободное пространство предназначено для надписей и замечток, а также чтобы текст чувствовал себя свободнее.

4.5.2 *Отводите адекватное место предварительным материалам (сборным листам)*

Текст, которому предшествует нескончаемая цепь предисловий, введений, вступлений и прологов, вряд ли прочтут. Но посвящение, как будто задним числом втиснутое на уже переполненный оборот титула, — это уже не посвящение. А неполное (или отсутствующее) оглавление, которому не отведено своей страницы, — это знак отчаяния типографа или полного неуважения к читателю.

4.5.3 *Сбалансируйте начальный и заключительный материал*

Книги обычно собраны из тетрадей — напечатанных и сфальцованных листов, причем каждая тетрадь состоит из 8, 12, 16, 24 или 32 страниц. Самая распространенная тетрадь — 16-страничная. Поэтому типографы стараются сделать так,

чтобы число страниц большинства книг, как бы по божественному замыслу, было кратным 16. Бывалые книжные типографы в своих медитациях читают не только мантру пунктов и паек — 12, 24, 36, 48, 60, 72 ... — но еще и мантру тетрадей в восьмую долю (*in octavo*): 16, 32, 48, 64, 80, 96, 112, 128, 144, 160, 176, 192, 208, 224, 240, 256, 272, 288, 304, 320, 336, 352, 368, 384, 400 ... Столько страниц и бывает в книгах, которые мы читаем.

В сплошных текстах иллюзия божественной любви к числу шестнадцать при верстке достигается с помощью прямой вгонки и выгонки строк. Если точно измерить объем текста, каждая полоса может быть спроектирована так, чтобы в результате получилась книга требуемого объема. Более сложные книги часто имеют дополнительные структурные элементы, в них могут быть не только стандартные авантитул и титульный лист, оборот титула со знаком копирайта, полоса посвящения и несколько пустых полос, но и подробное содержание, список таблиц, иллюстраций и карт, таблица сокращений, полоса-другая благодарностей и предисловие; а в конце книги все это уравнивается приложениями, примечаниями, библиографией, указателем и выпускными данными. Вгонка и выгонка основного текста в таком томе — это комплекс мероприятий, и достичь результата можно различными методами, по-разному перераспределяя начальный и заключительный материал. Но как в сложных, так и в простых книгах дело типографа — уравновесить основной и дополнительные тексты. Куча пустых листов, оставленных в конце книги, — признак небрежности, а не любезности по отношению к читателям, которым нравится делать заметки.

*Формы
и способы
структури-
рования*

A B C D E F G H I K L
M N O P Q R S T V
X Y Z a b c d e f g h i l
m n o p q r s t u v x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 , . ' ! ? ; : - ' ~
Æ æ ð ff fi fl æ ff si st fl R
& ã á à â ç é é è ê ë ç ï ï ï ï l

*Iuris præcepta sunt hæc , Honesté viuere , alterum
non lædere , suum cuiq; tribuere . Huius studij duæ
sunt positiones , Publicum & priuatum . Publicum
ius est , quod ad statum rei Romanæ spectat . Priua
tum , quod ad singulorum utilitatem pertinet .
Dicendum est igitur de iure priuato , quòd triperti
tum est : collectum est enim ex naturalibus præcep
tis , aut gētium aut ciuilibus . Ius naturale est quòd*

42-пунктовый титульный прямой шрифт (нарезан ок. 1530, переделан ок. 1550) и 16-пунктовый текстовый курсив (ок. 1539). Оба шрифта работы парижского мастера Клода Гарамона. Курсив показан в натуральную величину, прямой уменьшен примерно на одну пятую. Матрицы прямого шрифта хранятся в музее Плантена-Моретуса в Антверпене.

5.1 НЕАЛФАВИТНАЯ ФУРНИТУРА

Типографу приходится иметь дело со множеством черточек, закорючек, тире, точек и других знаков, которые дополняют алфавит, не будучи его частью. Основные из них (точка, запятая, скобки и другие) — это знаки логических пауз и интонаций, аналогичные паузам и легато в музыкальной партитуре. Некоторые, например знаки доллара и процента, — это стилизованные сокращения. Другие, такие как астериск и обелиск, — это безмолвные знаки ссылок. И совсем немногие, обычно произносимые, стремятся тайком войти в традицию устной речи. Все, кто говорит «цитата», «конец цитаты», «вот так, и точка!», конечно, отдадут дань этим квазилитературным знакам.

В рукописной и типографской традиции палитра неалфавитных знаков гораздо разнообразнее и выразительнее, чем прокрустово ложе машинописной клавиатуры. Правда, типограф обычно применяет на странице не больше неалфавитных знаков, чем машинистка. Более того, хорошие типографы используют их реже. Но даже самый лаконичный типограф способен говорить на этом языке знаков с красноречием, которое недоступно обычным текстовым редакторам и пишущим машинкам.

5.1.1 *Центральная точка как дань традиции надписей на камне*

В ранних алфавитных надписях вообще не было неалфавитной фурнитуры, даже пробелов между словами. Когда письменность распространилась в Греции и Италии, между словами появились пробелы, а затем был добавлен еще один знак — *центральная точка* — для обозначения фраз и сокращений. Эта центральная точка, или малый буллит, остается

Suite 6 · 325 Central Park South

одной из простейших, но самых эффективных форм пунктуации в типографике, она и сегодня используется в списках,

5

愛さ

В шрифтах с выраженным контрастом между штрихами, как азиатских, так и европейских, обычно есть засечки, а в неконтрастных шрифтах, как правило, их нет. Нарисованные кистью транзитивные засечки заметны в иероглифах стиля минте (*mincho*) работы Такаити Хори, изображенных вверху. Внизу показаны те же иероглифы из шрифта без засечек работы Ясубуми Мияке. Минтё кацудзи (*mincho katsuji*), или «письмо династии Мин», грубо говоря, японский аналог антиквы, но его засечки более рукописной формы, как в европейском кursive.

愛さ

заголовках и вывесках так же, как в надписях, высеченных на мраморе двадцать веков назад.

Римские каллиграфы выводили буквы плоской кистью, держа ее в правой руке. Плоская кисть — широкая в одном направлении и узкая в другом, подобно ширококонечному перу — оставляет штрихи разной ширины. Можно сказать, что ширина штриха напрямую зависит от направления движения кисти. Это хорошо видно на примере буквы О. Поскольку кисть держат в правой руке, то самые широкие штрихи образуются в направлении сверху слева — вниз вправо, в результате естественного наклона предплечья и кисти руки. Применяя ту же кисть, римские каллиграфы разработали изысканную хореографию изгибов и завитков на концах штрихов, которые характерны для шрифта времен Римской империи. Латинские прописные буквы сохраняют эти формы в течение вот уже двух тысяч лет.

О · I · M

Когда центральная точка пишется подобным образом, она приобретает вид изогнутого по часовой стрелке клинышка с коротким хвостиком. Спустившись на линию шрифта, такая точка с хвостиком становится нашей запятой. Та же каллиграфическая традиция оставила нам и другие полезные знаки: двоеточие (:), косую черту (/), дефис (-) и тире (—).

5.1.2 Неалфавитные и диакритические знаки должны соответствовать основному шрифту

Современный наборный шрифт включает свыше двух десятков знаков препинания, образованных из нескольких старинных форм (точки, запятой, двоеточия, кавычек, квадратных и круглых скобок, дефиса и так далее). Он также содержит около дюжины диакритических знаков (знаки ударения акут и гравис, циркумфлекс, тильду, огонек, умлаут и др.), несколько юридических и коммерческих логограмм (@ # \$ % ‰ и др.), а также некоторые арифметические знаки. В комплекте знаков ISO Latin (таблице знаков, определяемой Международной организацией стандартизации и используемой в качестве стандарта большинством производителей

цифровых шрифтов Европы и Северной Америки) число неалфавитных знаков втрое превышает количество знаков латинского алфавита. В некоторых шрифтах эти неалфавитные знаки великолепно спроектированы, а в некоторых рука дизайнера их не коснулась вовсе. Очень часто они просто заимствованы из другого шрифта, иногда совершенно иного по насыщенности и стилю.

Неалфавит-
ные знаки

а * & § & ' ; ! ?
1 2 3 4 5 6 † z

Неалфавитные знаки неоклассического типа, созданные по рисункам Джона Баскервиля, вверху, и неогуманистического типа в шрифте *Palatino* Германа Цапфа, внизу. Неалфавитные знаки различаются по форме в зависимости от стиля шрифта и от времени его создания в той же степени, как и буквы алфавита.

а * & § & ' ; ! ?
1 2 3 4 5 6 † z

Некоторые неалфавитные знаки печально известны своим убогим дизайном, и на них всегда стоит обращать внимание при выборе шрифта. К таким проблемным знакам относятся *квадратные скобки* [], часто слишком жирные; *круглые скобки* (), обычно чересчур симметричные и тощие; *астериск* *, *английский параграф* ¶ и *параграф* §, нередко неуклюжие и маловыразительные; *октоторп* #, или «решетка», который, как правило, слишком велик и годится только для торговой рекламы. Шрифты, в которых эти знаки прилично нарисованы, должны послужить образцами для остальных. Но даже хорошая их версия может не подойти для шрифта другого рисунка.

Неоклассический шрифт восемнадцатого века Baskerville требует неоклассического астериска: такого, у которого четное число лучей симметричной каплевидной формы. А для

Неалфавитная фурнитура

неогуманистической гарнитуры Palatino лучше подходит астериск более каллиграфического характера — с острыми и слегка асимметричными лучами, скорее пяти-, чем шестиконечный, отражающий след ширококонечного пера. В хорошо сделанных шрифтах различается также рисунок вопросительных и восклицательных знаков, кавычек и запятых. Даже форму простой точки в них не стоит менять. В некоторых шрифтах точки не круглые, а эллиптические, ромбовидные или квадратные. Их величина и положение тоже различны. Визуальная незаметность знаков препинания, естественная для их функции, зависит от этих мелочей. Тем самым весь шрифт также приобретает визуальную незаметность.

5.1.3 В заголовках и титулах применяйте самый лучший амперсанд из доступных

Типографы прошлого щедро пользовались амперсандом, особенно при наборе курсивом, и наслаждались разнообразием форм этого знака. Французский издатель XVI века Кристоф Плантен иногда употреблял четыре совершенно разных амперсанда в одном абзаце даже при наборе такого серьезно текста, как восьмитомная многоязычная Библия, изданию которой он посвятил более шести лет жизни, рискуя ради этого всем своим состоянием.

Амперсанд — знак, который развился из латинского «et», что значит «и». Это одно из древнейших алфавитных сокращений, и на протяжении веков оно обрело чудесное разнообразие форм. Большинство современных вариантов напоминают неуклюжие зачерстневшие кренделя: немзыкальные подражания скрипичному ключу. В курсиве амперсанд обычно выглядит менее подавленным, чем в соответствующем прямом шрифте. Так как амперсанд чаще используется в акцидентном наборе, чем в обычном тексте, более творческие варианты, как правило, оказываются более полезными. Например, можно позаимствовать курсивный амперсанд для текста, набранного прямым начертанием.

Shakespeare & Co.
Brown & Son
Smith & Daughter

Вверху — курсивное начертание гарнитуры Trump Mediäval Георга Трумпа; *в центре* — прямое начертание Pontifex Фридриха Поппля; *внизу* — прямое начертание Pontifex с курсивным амперсандом.

5.1.4 Не забывайте и о скромном дефисе

Дефисы, которые когда-то были куда более утонченными и разнообразными, чем сегодня, достойны отдельного рассмо-

трения. Первоначально дефис представлял собой простую черточку, проведенную пером; обычно это был самый тонкий штрих, который можно сделать ширококонечным пером под углом от 20° до 45° к горизонтали. Чтобы отличаться от запятой (которая также может быть написана как простая наклонная черта), дефис часто был двойным, подобно направленному вверх знаку равенства.

*Неалфавит-
ные знаки*

Многие типографы эпохи Ренессанса предпочитали использовать наклонный дефис с курсивом и горизонтальный дефис с прямым шрифтом. Другие смешивали два этих варианта произвольно — один из нескольких способов, которые когда-то применялись для придания оттенка рукописного разнообразия набранной типографским способом странице. Но после смерти великого издателя Робера Этьена в 1559 году и Клода Гарамона в 1561 году нормой стал горизонтальный дефис.

Большинство ныне использующихся дефисов короткие, прямые, жирные и совершенно горизонтальные, как беженцы из гарнитуры Helvetica. Иногда это выбор дизайнера, а иногда нет. Например, двойной дефис, созданный Германом Цапфом в 1953 году для шрифта Aldus, был выброшен при коммерческом выпуске этого шрифта в 1954 году. В шрифте Centaur для ручного набора, созданном Брюсом Роджерсом, имелся дефис под наклоном 48°, но фирма Monotype заменила его горизонтальной чертой, когда в 1929 году шрифт был адаптирован для машинного набора. А оригинальный лино-типный шрифт Electra У.Э. Двиггинса предусматривал слегка сужающийся дефис с наклоном 7° к горизонтали; в более поздних вариантах он был заменен дефисом нейтральной, ничем не выделяющейся формы.

Если у вас появился соблазн изменить дизайн существующей гарнитуры с помощью программы редактирования шрифтов, то лучше всего начать с дефиса. Это сравнительно простой знак, и, возможно, вам удастся восстановить первоначальные намерения дизайнера, а не отклониться от них.

До сих пор встречается несколько альтернатив прямому горизонтальному дефису; их иногда стоит заимствовать, чтобы применить в сочетании с другим шрифтом.

Дефис в шрифте Monotype Poliphilus имеет наклон 42° (как в оригинальном дизайне). Дефис в шрифте Monotype Blado (курсив, сопровождающий Poliphilus) имеет наклон 35° и сужается к концу. Дефисы в большинстве текстовых

g-h

g-h

Шрифты
Piliphilus и
Blado, вверху;
Kennerley,
внизу.

g-h

g-h

шрифтов Фредерика Гауди имеют наклон от 15° до 50°. В некоторых цифровых версиях эта особенность сохранена; в другие внесено больше единообразия. Наклонные и сужающиеся дефисы также можно найти во многих шрифтах Олдржиха Менхарта. (В оригинальной версии Figural Менхарта, например, прямой дефис сужается в одну сторону, а курсивный — в другую.) Arrighi Фредерика Уорда, курсив Photina Хосе Мендосы, Trajanus Уоррена Чепелла — во всех этих шрифтах дефисы горизонтальные, но с асимметричными засечками, что придает им слегка угловатое движение. Дефис в Trinité Брама де Дуса — образец тонкости; он практически ровный и без засечек, но с одной стороны имеет легкий каллиграфический подъем.

Когда-то дефисы значительно варьировались и по ширине, но большинство из них ныне имеют стандартную ширину — четверть круглой. Иногда лучше, если дефис короче. Некоторые из экономичных голландских дефисов Герарда Унгера и Мартина Майоора (в таких шрифтах, как Swift, Flora и Scala) имеют длину не более одной пятой круглой.

fine-tuned / eagle-eye

Шрифты Arrighi, слева, и Trajanus, справа.

Лучше всего, если дефисы в конце строк свисают на правое поле, как на этой странице и странице напротив. Переписчикам, которые ввели это в общую практику, это было легко делать, но в металле такой эффект воспроизвести трудно. В цифровой типографике снова стало в принципе несложно реализовать свисание дефисов на поле, хотя не все верстальные программы способны на это.

5.2 ТИРЕ, КОСАЯ ЧЕРТА И ТОЧКИ

5.2.1 Для выделения грамматических оборотов лучше использовать короткое тире с отбивкой, а не длинное тире или дефисы

На стандартных компьютерных и машинописных клавиатурах есть только одна горизонтальная черточка, но нормальный комплект прямого или курсивного шрифта включает по

меньшей мере три подобных знака. Это дефис и тире двух размеров: короткое тире – шириной в полукруглую (половина кегельной шпации, $m/2$) — и длинное тире — шириной в одну круглую (две полукруглых). Во многие комплекты шрифтов также входит знак вычитания (минус), который может по длине и насыщенности быть таким же, как короткое тире, или отличаться от него. А в некоторых шрифтах есть еще и цифровое тире (равное ширине стандартной цифры), тире в *три четверти круглой* и *третье* тире, то есть длиной в одну треть круглой ($m/3$).

Неалфавит-
ные знаки

В машинописи вместо длинного тире часто используется двойной дефис (--). Двойные дефисы в документе, напечатанном типографским способом, — верный признак того, что текст набирался машинисткой, а не типографом. Типограф воспользуется длинным, трехчетвертным или коротким тире, в зависимости от контекста или индивидуального стиля. Длинное тире — стандарт девятнадцатого века, все еще рекомендуемый многими руководствами по набору и верстке, но оно слишком длинно, чтобы использовать его с лучшими текстовыми шрифтами. Как и преувеличенное расстояние между предложениями, оно принадлежит к турнюрно-корсетной эстетике викторианской типографики.

Чтобы отмечать грамматические обороты – вот так, – пользуйтесь коротким тире, отбитым нормальным межсловным пробелом с обеих сторон.¹⁴

5.2.2 При наборе диапазона значений ставьте между цифрами короткое тире без отбивок или *третье тире*

Вот так: 3–6 ноября; 16:30–18:00; 25–30 мм. При наборе без отбивок (в этом случае необходимо внимательно следить за расстоянием между тире и соседними знаками) тире заменяет слово «до». Дефис слишком короток, чтобы выполнять эту функцию, а короткое тире, которое предписывается традицией, в некоторых начертаниях кажется слишком длинным. Оптимальным выбором зачастую является *третье тире* ($m/3$). Во многих комплектах знаков шрифта *третье тире* отсутствует, но его легко сделать программно, если сжать или укоротить короткое тире.

Когда в сплошном тексте тире связывает между собой сложные термины, размер тире и расстояние между ним и соседними знаками несут принципиально важную инфор-

Тире,
косая черта
и точки

мацию; в этих случаях легко может возникнуть путаница. Такое предложение, как «офис будет закрыт 25 декабря — 3 января» — лингвистическая и типографическая ловушка. Отдельно, в расписании или списке, фрагмент «25 декабря — 3 января» понятен, но в сплошном тексте и с редакторской, и с типографической точки зрения лучше пропустить тире и вставить честные предлоги: «с 25 декабря по 3 января».

5.2.3 При наборе диалогов применяйте длинное тире

Длинное тире, за которым следует тонкая шпация (м/5) или межсловный пробел, — это обычный европейский способ отмечать диалог; он гораздо более лаконичен, чем кавычки:¹⁵

— So this is a French novel? She said.

— No, he said, it's Manitoban.

5.2.4 При наборе списков и библиографии, если нужно, составьте линейку из трех длинных тире как знак повторения

При наборе без пробелов стандартные длинные тире образуют непрерывную линейку. Линейка в три круглых (три последовательных длинных тире) — это традиционное библиографическое обозначение повторения имени.¹⁶ Например:

Boas, Franz. *Primitive Art*. Oslo: Aschehoug, 1927. Reissued Cambridge, MA: Harvard University Press, 1928; New York: Dover, 1955

———. *Tsimshian Mythology*. ВАН Ann. Rep. 31. Washington, DC: Bureau of American Ethnology, 1916

В последние годы большинство профессиональных ученых отказались от такого стиля оформления библиографии, но линейка в три круглых все еще применяется во многих областях помимо академической науки.¹⁷

5.2.5 Пользуйтесь косой чертой при наборе слов и дат и дробной чертой для косых дробей

Косая черта, как и тире, в жизни более разнообразна, чем на клавиатуре пишущей машинки. Нормальный комплект шрифта включает вертикальную черту и две косые черты с

разным наклоном. Более крутая — косая разделительная черта, альтернатива запятой. Она применяется при наборе дат (6/6/99 = 6.vi.99 = 6 июня 99 г.) и в тех местах текста, где в другом случае могли бы стоять запятая или скобка.

Среда / 3 августа / 1977
Тибетская гостиница / Тхамел / Катманду
Университет Виктория, Торонто / Онтарио
Он/она ударил/а его/ее

Неалфавит-
ные знаки

Другая косая черта в комплекте шрифта — это дробная черта, которая используется для образования таких дробей, как $\frac{3}{32}$. Дробная черта обычно имеет наклон, близкий к 45° , и боковые свисания с обеих сторон. Для образования дробей в строку, таких, как $2\pi/3$, используется косая разделительная черта, а не дробная черта. (Обратите внимание, например, на различие в наклоне и боковых свисаниях между двумя косыми чертами в спецификации набора 8/9 $\frac{1}{2}$.)

5.2.6 При наборе габаритных размеров набирайте знак умножения, а не букву «х» с засечками

Размеры картины 26 × 42 см; штифты 2 × 4 и стеллажи 2 × 10 дюймов; стандартный формат бумаги *letter* в Северной Америке — 8½ × 11 дюймов (215,9 × 268,4 мм).

5.2.7 Многоточия должны соответствовать шрифту

В настоящее время большинство цифровых шрифтов включают, помимо других знаков, готовое *многоточие* (последовательность из трех точек на линии шрифта). Однако многие типографы предпочитают делать многоточия сами. Некоторые набирают три точки без отбивок ... с нормальным межсловным пробелом перед многоточием и после него. Другие отбивают точки ... *тонкими* шпациями. Третные шпации (м/3) предписываются «Чикагским руководством по типографике» (*The Chicago Manual of Style*), но это еще одно проявление викторианской эксцентричности. В большинстве случаев чикагское многоточие слишком широко.

Набранное без отбивок многоточие хорошо смотрится далеко не во всех шрифтах и начертаниях. В мелких текстовых кеглях — например, в 8-пунктовых сносках — как прави-

i ... j

k....

l..., l

l, ... l

m...?

n...!

ло, лучше добавить пробел (до м/5) между точками. Дополнительный пробел также может понадобиться среди светлых, открытых шрифтов, таких, как Baskerville, а уменьшенный — в сочетании с насыщенными шрифтами, такими, как Trajanus, или при наборе жирным начертанием. (Знак многоточия входит в стандартный комплект шрифта.)

В английском языке, в том случае, когда многоточие встречается в конце предложения, добавляется четвертая точка, знак конца предложения; при этом пробел в начале многоточия исчезает.

Когда многоточие сочетается с запятой, восклицательным или вопросительным знаком, применим тот же типографический принцип. В иных случаях перед многоточием и после него требуется межсловный пробел.

5.2.8 Пунктуация — это в большинстве случаев система обозначений, а не средство выразительности

Иногда типограф находит на своем столе рукопись, в которой стоит по шесть-девять восклицательных или вопросительных знаков подряд. Некоторые слова могут быть написаны жирными заглавными буквами, а другие подчеркнуты по пять раз. Если страница написана от руки, тире могут удлиняться, а восклицательные знаки — становиться все выше. Если типографу позволяют время и оборудование, он может постараться точно воспроизвести то, что он видит; у него даже есть несколько способов, чтобы усилить драматизм. Такая театральная типографика — это жанр, процветавший на протяжении почти всего двадцатого века, но границы его еще во многом остались неисследованными.

Тем не менее по большей части писательское искусство и типографика сохраняют самодостаточную абстрактность, как театральная пьеса или музыкальная партитура. Сценарий «Макбета» не нуждается в пятнах крови и брызгах слез; он должен легко читаться. Чтобы отметить фортиссимо в *Hammerklavier Sonata* Бетховена, не нужно набирать ноты жирнее, а разорванные струны не должны изображаться изломанными нотными знаками. Ноты — абстрактный код, а не порывистый жест. Набранные типографским способом сценарий или партитура — тоже своего рода представление, но только текста. Ноты молчат, чтобы пианист мог играть. Пьеса может шептать, пока кричат актеры.

Уильям Фолкнер, как и большинство английских романистов его поколения, печатал окончательный вариант своих произведений на пишущей машинке. Ноэль Полк, литературовед и специалист по Фолкнеру, недавно подготовил новые издания этих романов. Он обнаружил, что Фолкнер обычно печатал три дефиса вместо длинного тире и четыре-пять точек вместо многоточия, а время от времени пускался барабанить по клавишам, набивая целые дюжины дефисов или точек. Полк решил не пытаться точно передать фолкнеровскую клавиатурную джигу, но и не стал полностью убирать ее в процессе редактуры. Он разработал правило, по которому два, три или четыре дефиса превращались в длинное тире, а пять и более дефисов — в два длинных тире. Если точек было менее шести, он заменял их стандартным многоточием и ставил семь точек, когда Фолкнер печатал их семь и более.

Другие редакторы или типографы могли бы в этом случае выбрать иные типографические решения. Но принцип, лежащий в их основе, правилен. Вот он: пунктуация — это беспристрастная система обозначения; это не оставшаяся немой речь; это код типографики.

Фолкнер, как мы можем предположить, прибегал к экстравагантной пунктуации не потому, что не мог выразить свои мысли словами. Возможно, он искал какие-то клавиши, которых просто нет на пишущей машинке, или хотел придумать новые знаки препинания. Задача типографа — знать словарь и грамматику типографики и с их помощью воплотить замысел Фолкнера.

См. примечания к тексту Джозефа Блотнера и Ноэля Полка в издании: Уильям Фолкнер «Романы 1930–1945» и «Романы 1936–1940» (William Faulkner, *Novels 1930–1945*, New York: Library of America, 1985; *Novels 1936–1940*, 1990). Репродукции рукописных и машинописных автографов Фолкнера также опубликованы в 25-томном издании «Рукописи Фолкнера» (*The Faulkner Manuscripts*. New York: Garland, 1986–7).

5.3 СКОБКИ

5.3.1 Выбирайте лучшие квадратные и круглые скобки из доступных и отбивайте их правильным пробелом

Традиционно наборные круглые скобки представляют собой простую линию, такую, как дробная черта (/), короткое тире (–) и длинное тире (—). Эти кривые — как правило, части совершенных окружностей, без вариаций по толщине; во многих старых шрифтах они размещались весьма свободно или набирались с большим пробелом между ними и заключенным внутри текстом. Круглые скобки в форме утолщенных кривых — утолщенных в середине и заостренных на кон-

цах — впервые появились в эпоху раннего барокко, исчезли из виду в неоклассический период и снова вошли в моду вместе с маюскульными цифрами в девятнадцатом веке. Многие лучшие текстовые шрифты двадцатого века, например Centaur Брюса Роджерса и Monotype Bembo, были возрождением исторических образцов, вновь утверждающим старую форму.

Круглые скобки в некоторых более новых шрифтах, таких, как Trump Mediäval Antiqua Георга Трумпа и Comenius Германа Цапфа, представляют собой модулированные, асимметричные штрихи, основанные на формах, написанных ширококонечным пером. В других новейших вариантах дизайна, например в Melior и Zapf International Цапфа и Berling Карла-Эрика Форсберга, круглые скобки симметрично утолщаются в середине и утончаются к концам, как в стандарте девятнадцатого века, но они растянуты до формы фрагментов эллипса, что придает им большее напряжение и уравновешенность.

(abc) (abc)

Monotype Centaur и Monotype Baskerville, вверху. Trump Mediäval Antiqua Георга Трумпа и Berling Карла-Эрика Форсберга, внизу.

(abc) (abc)

Круглые скобки в форме утолщенных линий, характерные для девятнадцатого века, используются по умолчанию во многих цифровых шрифтах; недавно их также добавили, по ошибке или умышленно, к алфавитам, к которым они не принадлежат, — например, к современным версиям исторических гарнитур Garamond и Baskerville.

Если вы вынуждены работать со шрифтом, круглые скобки в котором не выдерживают никакой критики, возьмите пару скобок получше из другого шрифта. И какими бы скоб-

По старой немецкой классификации Antiqua означает прямое начертание, тогда как под Mediäval (средневековый) в действительности понимается ренессансный шрифт — потому что архитекторы и переписчики итальянского Ренессанса возродили романские и каролингские формы средневекового периода. Шрифт Trump Mediäval Antiqua, или Trump Mediäval прямой, несмотря на свое имя, восходит к формам позднего Ренессанса.

ками вы ни пользовались, проверьте, чтобы они не стояли слишком близко к тексту внутри них (так очень часто бывает в новейших шрифтах).

5.3.2 Даже в курсивном наборе применяйте вертикальные скобки (то есть скобки прямого начертания), а не наклонные круглые, квадратные и фигурные скобки

Неалфавитные знаки

Круглые и квадратные скобки — не буквы, и нет смысла называть их прямыми или курсивными. Есть вертикальные и наклонные скобки; в курсивных комплектах шрифта скобки почти всегда наклонные, но обычно лучше выбирать вертикальные скобки. Это значит, что их нужно брать из прямого шрифта и они могут потребовать дополнительных пробелов при использовании с курсивными начертаниями.

(efg) (efg)

От наклонных квадратных скобок, которые, как правило, имеются в курсивных шрифтах, пользы даже меньше, чем от наклонных круглых скобок. Если бы, не дай Бог, существовала книга или фильм под названием *Вид с моей [sic] постели*, наклонные скобкигодились бы, чтобы показать, что они и их содержимое действительно входят в название. В противном случае следует воспользоваться вертикальными скобками, независимо от того, набран текст прямым шрифтом или курсивом: «вид с моей [sic] постели» или «вид с моей [sic] постели».

5.4 КАВЫЧКИ И ДРУГИЕ ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ

5.4.1 Как можно реже применяйте кавычки, особенно в шрифтах в стиле Ренессанс

На протяжении многих веков типографы неплохо обходились без кавычек. В самых ранних печатных книгах цитата отмечалась именем говорящего — как в большинстве изданий Вульгаты и Библии короля Иакова. В эпоху Высокого Возрождения цитата обычно обозначалась переменной начертания: с прямого на курсив или наоборот. Кавычки впервые бы-

С конца XVI века это правило чаще нарушалось, чем выполнялось. Его в основном соблюдали лучшие из типографов прошлого, набиравших книги курсивом: Альд Мануций, Гершом Сончино, Иоганн Фробен, Симон де Колин, Робер Этьен, Людовико дельи Арриги и Анри Этьен II.

ли изготовлены в середине шестнадцатого века, а к семнадцатому некоторые издатели стали обильно ими пользоваться. В книгах времен барокко и романтизма кавычки иногда повторяются в начале каждой строки длинной цитаты. После того как эти излишества наконец прекратились, занимаемое ими место часто оставалось свободным. Таково происхождение втяжки при наборе цитаты в разрез основного текста. В эпоху Возрождения длинные цитаты набирались контрастирующим шрифтом того же кегля и в том же формате.

До сих пор повсеместно используются три формы кавычек. Перевернутые и поднятые вверх запятые — “кавычки” и ‘кавычки’ — снискали всеобщее расположение в Великобритании и Северной Америке. Нижние и перевернутые запятые — „кавычки“ — распространены в Германии, при этом многие типографы предпочитают придавать им форму наклонных штрихов („–“) вместо запятых с хвостиком („–“). Угловые кавычки, известные также как кавычки-«елочки», «шевроны», или *французские кавычки* — «кавычки» и «кавычки» — обычная форма кавычек во Франции и Италии; они используются и в остальных странах Европы. Французские и итальянские типографы набирают свои кавычки остриями наружу, «так», а немецкоговорящие, как правило, «наоборот». В обоих случаях между кавычками-«елочками» и текстом внутри них принято вставлять тонкую шпацию.

Кавычки достаточно прочно вошли в современный редакторский язык знаков, так что во многих текстах без них трудно обойтись. Но непрофессиональные писатели нередко злоупотребляют кавычками. В таких случаях хорошие редакторы и типографы сведут их присутствие к минимуму, сохранив только те, что дают реальную информацию.

При использовании кавычек (в том числе «елочек») остается вопрос: сколько их должно быть? Британская практика предусматривает постановку сначала одинарных кавычек, а потом, внутри них, — двойных. ‘So does “alphabetic” mean what I think it means?’ she said suspiciously. («Значит, „неалфавитный“ означает именно то, что я имею в виду?» — спросила она подозрительно.) Если следовать этому правилу, большинство кавычек будут одинарными и, следовательно, менее заметными.

Существующая в Америке практика требует обратного. “So”, she said, “does ‘alphabetic’ mean...?” Это правило, согласно которому одинарные кавычки используются внутри

Подробнее об истории пунктуации см. M.B. Parkes, *Pause and effect* (Berkeley, 1993).

двойных, а не двойные внутри одинарных, обеспечивает особое выделение цитат. Но в некоторых шрифтах — например, Galliard Мэтью Картера — кавычки крупные, а в других более скромной формы. Поэтому принимайте во внимание рисунок шрифта и характер текста, когда будете решать, какому правилу следовать при выделении цитат.¹⁸

Неалфавит-
ные знаки

5.4.2 *Будьте последовательными при расположении кавычек по отношению к другим знакам препинания*

Если знак препинания относится к цитате, его, как правило, помещают перед закрывающей одиночной или двойной кавычкой-«елочкой», в иных случаях — после нее.¹⁹ Употребление других кавычек менее последовательно. Большинство североамериканских редакторов любят ставить запятые и точки внутри верхних запятых, “вот так,” но двоеточия и точки с запятой — снаружи. Многие британские редакторы предпочитают выставлять все знаки пунктуации за пределы кавычек, как выставляют за дверь молоко и кошку. Благодаря возможностям кернинга, которые предоставляет цифровой набор, в среде типографов рекламы появился третий, промежуточный стиль, в котором закрывающие кавычки кернятся над запятыми и точками. С точки зрения типографики это возможно для некоторых шрифтов в больших кеглях, но неприемлемо для многих текстовых шрифтов, где кавычка или апостроф, керненные с нижней точкой, могут сильно напоминать вопросительный или восклицательный знак.

“kern, ‘kerning,’ kerned.”

Когда кавычки не кернятся, с точки зрения *типографики* безразлично, находятся они после запятых и точек или перед ними. Различие здесь скорее редакционное, чем визуальное. Но типографы, как и редакторы, должны быть последовательны, какой бы путь они ни выбрали.

5.4.3 *Не ставьте апостроф во множественном числе порядковых числительных*

Houses are built with 2 × 4s; children and parents live through the terrible twos; Europeans killed as many Europeans in the 1930s as they did Native Americans and Africans in the 1800s.²⁰

5.4.4 Уберите другие ненужные знаки препинания

Не ставьте точку после метрических единиц и других очевидных сокращений. Набирайте 5,2 м и 520 см, но 36 in. или 36", а в библиографических ссылках — p 36f (с. 36 и далее) или pp 30b–314 (с. 30b–314).²¹

Кавычки
и другие
знаки

Североамериканские редакторы и наборщики тяготеют к тому, чтобы ставить точки после всех сокращений или (более редко) вообще не ставить их. В первом случае текст кажется исклеванным птицами или испещренным червоточинами; второй вариант может вызвать путаницу. Как некий компромисс хорошо себя зарекомендовал оксфордский стиль, широко распространенный в Великобритании. Его правило гласит: ставьте точку, только когда слово прерывается преждевременно. Точка не ставится, если сокращение начинается первой буквой слова и заканчивается последней. Например: Mrs Bodoni (миссис Бодони), Mr John Adams Jr and Ms Lucy Chong-Adams (г-н Джон Адамс Мл. и г-жа Люси Чон-Адамс), Dr McBain (д-р МакБейн), St Thomas Aquinas (св. Фома Аквинский), Msgr Kuruwezi (монсеньор Курувези) и Fr O'Malley (отец О'Мэлли); но Prof. Czesław Miłosz (проф. Чеслав Милош) и Capt. James Cook (к-н Джеймс Кук).

Точки также не нужны в акронимах и других сокращениях, которые обычно пишутся капителью или прописными буквами. Например: 3:00 AM (3 часа утра) и 450 BC (450 г. до н.э.); Washington, DC (Вашингтон, округ Колумбия) и Darwin, NT (Дарвин, Северные территории).

В интересах типографической гигиены также лучше опускать ненужные дефисы. Так, *avant garde*, *bleeding heart*, *halfhearted*, *postmodern*, *prewar*, *silkscreen*, *typeface* предпочтительны по сравнению с написанными через дефис альтернативами. Однако существует хорошая редакторская практика ставить дефис в сложных прилагательных, если их нельзя слить в одно слово или если они не являются именами собственными. Например, *to find twentieth-century typefaces in limited-edition books* (найти шрифты двадцатого века в малотиражных книгах), но *to publish a limited edition at the end of the twentieth century* (опубликовать ограниченный тираж в конце двадцатого века), *to ride the New York Subway in New York* (прокатиться на нью-йоркском метро), однако *lowercase letters in the lower case* (строчные литеры находятся в нижней каске).

Апострофы в некоторых, но не во всех случаях необходимы при обозначении множественного числа, и здесь последовательность лучше, чем изобилие излишних значков. Например: do's и don'ts; the ayes have it (большинство «за»), но the I's don't; the ewes are coming (овцы подходят), но the you's are staying home (ваши остаются дома).²²

Неалфавит-
ные знаки

5.4.5 Употребляйте знаки препинания в соответствии со смыслом фразы

Фраза *twenty one night stands* двусмысленна на письме, но она будет совершенно ясна в речи, если говорящий знает, что хочет сказать. Типографика соответствует интонации, помогая отличить *twenty one-night stands* (двадцать случайных половых связей) от *twenty-one nightstands* (двадцать одна прикроватная тумбочка).

В точном языке науки и поэзии дефисы могут быть еще важнее. Прочтите следующий список названий: *Douglas-fir* (дугласова пихта, дословно — «дугласова ель»), *balsam fir* (бальзамическая ель), *Oregon ash* (ясень орегонский), *mountain-ash* (рябина, дословно — «горный ясень»), *redcedar* (можжевельник виргинский, дословно — «красный кедр»), *yellowcedar* (кипарисник нутканский, дословно — «желтый кедр»), *Atlas cedar* (атласский кедр), *white pine* (белая сосна), *yellow pine* (желтая сосна), *blue spruce* (голубая ель). В этом написании все названия правильны. Они утратят правильность, если ретивый, но невежественный редактор или типограф, одержимый графической гигиеной, попытается стандартизировать дефисы. Термины пишутся различным образом, так как некоторые образованы от имен, лишь позаимствованных, а другие — от родовых имен. Бальзамическая ель, по сути, отвечает своему названию: это ель; а «дугласова ель» — нет; это отдельный вид, который ждет подходящего английского названия. Орегонский ясень — это ясень, но «горный ясень» — не ясень; атласский кедр — кедр, но «красный кедр» и «желтый кедр» — не кедры. Эти различия, хотя и тонкие, отлично слышны в речи знающих ученых (которые говорят *balsam fir* и *Douglas-fir*; *mountain-ash* и *Oregon ash*). Хороший типограф отразит их с подобающей тонкостью. При нынешнем состоянии искусства типографики и правил редактирования это делают, не усеивая страницу жирными слогами, а оправданно и разумно размещая дефисы.

5.5 ДИАКРИТИЧЕСКИЕ ЗНАКИ

5.5.1 *Применяйте акценты и дополнительные буквы для правильного набора имен собственных и заимствованных слов и фраз*

*Диакри-
тические
знаки*

Простота хороша, но хорошо и разнообразие. Главная (но не единственная) функция типографики — коммуникация, а величайшая угроза коммуникации — не различие, а единообразие. Коммуникация прекращается, когда одно существо не отличается от другого: когда нет ничего, чему можно удивляться, нет и новой информации для обмена. Это одна из причин, по которой типографика и типографы должны чтить разнообразие и сложность человеческого языка, мышления и индивидуальности, а не пытаться скрыть их или свести к однородности.

Когда-то типографика была призванием полиглотов и знатоков разных культур. Великие типографы пятнадцатого и шестнадцатого веков охотно работали с североитальянской светлой антиквой, немецким черным готическим шрифтом, французским шрифтом, ашкеназийским и сефардским еврейскими шрифтами, ортотическим, курсивным и канцелярским греческими шрифтами. Лучшие типографы двадцатого века последовали их примеру. Но на протяжении последних ста лет в типографике также процветали этноцентричность и расизм, и часто эта узость кругозора закреплялась в печати. До сих пор можно найти устаревшие, безграмотные шрифты и клавиатуры, вызывающе неспособные к набору текста, превосходящего по сложности простейший англо-американский алфавит.

Последние разработки в области цифровых технологий позволили каждому типографу создавать нужные ему специальные знаки — без этой роскоши большинство типографов обходились с семнадцатого века. Готовые шрифты безупречного дизайна, с комплектом знаков, достаточным, чтобы набрать любое слово на всех европейских и многих азиатских языках, и программ набора и кернинга этих знаков теперь доступны даже для простейших компьютеров. Тем не менее в Северной Америке все еще есть газеты, неспособные набрать даже названия крупных городов, имена композиторов и политиков или список лауреатов Нобелевской премии из-за отсутствия таких букв, как ñ и é.

Типографы не должны обольщаться, думая, что никто никогда не упомянет crêpes flambées или aïoli, ни у кого не будет такого имени, как Antonín Dvořák (Антонин Дворжак), Søren Kierkegaard (Сёрен Кьеркегор), Stéphane Mallarmé (Стефан Малларме) или Cloë Jones (Хлоя Джонс), и никто не будет жить в местах с названиями Óbidos или Århus, Kroměříž или Øster Vrå, Průhonice или Nagykőrös, Dalasýsla, Kırkağaç или Köln.²³

Неалфавит-
ные знаки

5.5.2 *Настройте клавиатурный драйвер так, чтобы он удовлетворял вашим собственным требованиям*

На обычной клавиатуре компьютера имеются некоторые знаки — @ # ^ + = { } | \ ~ < > , — которые редко бывают нужны большинству типографов, и при этом нет часто употребляющихся знаков, таких, как короткое и длинное тире, акут, центральная точка и многоточие. Если раскладка клавиатуры в своем первоначальном виде не соответствует вашим потребностям, настройте ее драйвер заново. Она должна обеспечивать мгновенный доступ к любым акцентированным и неалфавитным знакам, которыми вы регулярно пользуетесь.

Вам также может понадобиться отредактировать ваши прямые и курсивные шрифты, чтобы минускульные цифры, круглые и квадратные скобки прямого начертания набирались автоматически вместо маюскульных цифр и наклонных скобок, которые требуются реже.

Если программа набора, которой вы пользуетесь, не делает лигатуры автоматически, возможно, проще внести их в порядке замены после того, как текст полностью набран. Открывающие и закрывающие кавычки могут быть вставлены таким же образом, но многие типографы предпочитают отводить для них специальные клавиши.

Наборщики, редко пользующиеся акцентированными знаками, как правило, предпочитают набирать их с помощью мнемонических кодов, пользуясь функциональной клавишей, которая перенастраивает клавиатуру на время набора знака. Программное обеспечение, действующее таким образом, делает ó из комбинации o + / , ř из r + v , Ů из U + o , и так далее. Но если вы достаточно часто пользуетесь акцентированными знаками, вам стоит расположить их непосредственно на клавиатуре.

Диакри-
тические
знаки

Типичная раскладка клавиатуры для прямого начертания, приспособленная под индивидуальные потребности, показана на следующей странице. Назначение этой раскладки — работа с многоязычным текстом. Это может быть нечто сложное, например многоязычные руководства или упаковка для технических изделий, продающихся на мировом рынке, либо что-то простое, например адрес на конверте, направленном в Польшу, или правильное написание фамилий в программе симфонического концерта в Детройте.

В показанной раскладке клавиатуры не хватает двух знаков (н с хвостиком и перечеркнутого т) для языка саами и одного (перечеркнутого н) для мальтийского языка. За этими исключениями клавиатура подойдет для всех европейских и североазиатских языков, пользующихся латинским алфавитом: албанского, английского, баскского, бретонского, валлийского, венгерского, голландского, гренландского, гэльского, датского, исландского, испанского, итальянского, каталанского, курдского, латышского, литовского, молдавского, немецкого, норвежского, польского, португальского, ретороманского диалекта, румынского, словацкого, словенского, сербского, турецкого, фарерского, финского, фламандского, французского, фризского, хорватского, цыганского, чешского, шведского и эстонского. Она также подойдет для большинства языков тихоокеанских островов, использующих латинский шрифт (в том числе индонезийского бахаса, бикол, илокано, малайского, маори, себуано, тагало-логского, таитянского, фиджи и хилигайнона); десятков языков американских индейцев; более двадцати общеафриканских языков; стандартных латинизированных форм арабского, греческого, иврита, китайского, пали, персидского, санскрита, хинди и японского и латинизированных форм всех языков с кириллической письменностью.

Тагало-
логский
язык —
главный язык
Филиппин.
Бикол, илока-
но, себуано и
хилигайнон —
другие филиппинские
языки, на
каждом
из которых
говорят
несколько
миллионов
человек.

Данная раскладка сделана под английский, испанский и французский языки как первичные, но она также эффективна для немецкого, итальянского, португальского и скандинавских языков. Если бы первичными языками были, например, английский и турецкий или английский, польский и чешский, возможно, понадобилось бы несколько незначительных исправлений.

Определения и описания отдельных знаков даны в приложении А, с. 315.

Cntrl	¡	ó	ú	£	Ó	Ú	ª	º	†	‡	×	
SHIFT	!	'	`	\$	%	°	&	*	(	)	-	+
Plain	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	-	=
Alt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	-	—

Cntrl	Ø	Ů	é	Å	Þ	Ÿ	ú	í	ó	¶	ŵ	ÿ
SHIFT	Q	W	E	R	T	Y	U	I	O	P	â	ê
Plain	q	w	e	r	t	y	u	i	o	p	[	]
Alt	ø	û	è	å	þ	ÿ	ù	ì	ò	î	ô	û

Cntrl	á	§	Ð	Ä	È	Ï	Ö	Ü	Ł	ı	“
SHIFT	A	S	D	F	G	H	J	K	L	:	”
Plain	a	s	d	f	g	h	j	k	l	;	'
Alt	à	ß	ð	ä	ë	ï	ö	ü	ł	đ	‘

Cntrl	Ã	Ö	Ç	^	~	Ñ	µ	«	»	¿	...	Æ
SHIFT	Z	X	C	V	B	N	M	<	>	?	·	Œ
Plain	z	x	c	v	b	n	m	,	.	/	•	œ
Alt	ã	õ	ç	ˆ	˜	ñ	µ	„	»	?	·	æ

Образец
раскладки
для рас-
ширенной
клавиатуры

Знаки, набирающиеся с помощью комбинации клавиш. **Первый ряд:** <Shift + 2> — плавающий акут. <Shift + 3> — плавающий гравис. <Shift + 6> — знак градуса. <Ctrl + 7> — порядковое А. <Ctrl + 8> — порядковое О. <Shift + -> — знак вычитания. <Alt + -> — короткое тире, а <Shift + => — длинное тире. **Третий ряд:** <Ctrl + :> — «i» без точки. <> — двойная закрывающая кавычка. <Ctrl + >> — двойная открывающая кавычка. <Alt + ' > — одинарная открывающая кавычка, или перевернутая запятая. **Четвертый ряд:** <Ctrl + V> — плавающий сирконфлекс. <Alt + v> — плавающий карон. <Ctrl + B> — плавающая тильда. <Alt + b> — плавающий бреве. <Alt + m> — плавающий макрон. <Shift + ,> и <Shift + .> — одиночные кавычки-«елочки», а не угловые скобки. <Alt + ,> — седиль. <Alt + .> — центральная точка. </> — косая разделительная черта, а не дробная черта. <Alt + /> — огонек, или крючок назализации. Две дополнительные клавиши, показанные справа в нижнем ряду, разные производители клавиатур помещают в разные места. На обычной клавиатуре на одной из этих клавиш находятся обратная косая черта и разорванная вертикальная черта; на другой — волнистая черта и открывающая кавычка или плавающий гравис. Здесь на клавише с обратной косой чертой находятся буллит, нижняя точка, верхняя точка и многоточие. Клавиша с волнистой чертой преобразована для четырех типографских дифтонгов или лигатурных гласных.

<Alt> и <Ctrl> — клавиатурные команды, применяемые IBM. В Macintosh им соответствуют <Option> и <Shift-Option>.

ΙΓΓΟΙ ΤΑΙ ΜΕ ΦΕΡΟΝΣΙΜ ΟΣΟΜ Τ·ΕΠΙ ΘΥΜΟΣ ΙΚΑΜΟΙ
ΓΕΜΓΟΜ ΕΡΕΙ Μ·ΕΣ ΟΔΟΜ ΒΘΞΑΜ ΓΟΛΥΦΘΜΟΜ ΑΓΟΝΞΑΙ
ΔΑΙΜΟΜΟΣ Β ΚΑΤΑ ΓΑΜΤ·ΑΜΤΘΜ ΦΕΡΕΙ ΕΙΔΟΤΑ ΦΩΤΑ

日月

ΤΒΙ ΦΕΡΟΜΘΜ ΤΒΙ ΓΑΡ ΜΕ ΓΟΛΥΦΡΑΣΤΟΙ ΦΕΡΟΜ ΙΓΓΟΙ
ΑΡΜΑ ΤΙΤΑΙΜΟΝΞΑΙ ΚΟΝΡΑΙ Δ·ΟΔΟΜ ΒΓΕΜΟΜΕΝΟΜ

山川

ΑΞΩΜ Δ·ΕΜ ΧΜΟΙΒΙΞΙΜ ΙΕΙ ΣΥΡΙΓΓΟΣ ΑΥΤΘΜ
ΑΙΘΟΜΕΜΟΣ ΔΟΙΟΙΞ ΓΑΡ ΕΡΕΙΓΕΤΟ ΔΙΜΩΤΟΙΞΙΜ
ΚΥΚΛΟΙΞ ΑΜΦΟΤΕΡΩΘΕΜ ΟΤΕ ΣΠΕΡΧΟΙΑΤΟ ΓΕΜΓΕΙΜ
ΒΛΙΑΔΕΞ ΚΟΝΡΑΙ ΓΡΟΛΙΓ·ΟΝΞΑΙ ΔΩΜΑΤΑ ΜΥΚΤΟΣ
ΕΞ ΦΑΟΣ ΩΞΑΜΕΜΑΙ ΚΡΑΤΩΜ ΑΓΟ ΧΕΡΞΙ ΚΑΛΥΠΤΡΑΞ

此蓋

ΕΜΘΑ ΓΥΛΑΙ ΜΥΚΤΟΣ ΤΕ ΚΑΙ ΒΜΑΤΟΣ ΕΙΞΙ ΚΕΛΕΝΘΩΜ
ΚΑΙ ΞΦΑΞ ΥΠΕΡΘΥΡΟΜ ΑΜΦΙΞ ΕΧΕΙ ΚΑΙ ΛΑΙΜΟΣ ΟΥΔΟΣ
ΑΥΤΑΙ Δ·ΑΙΘΕΡΙΑΙ ΓΛΘΜΤΑΙ ΜΕΓΑΛΟΙΞΙ ΟΥΡΕΤΡΟΙΞ

道之

ΤΩΜ ΔΕ ΔΙΚΒ ΟΛΥΓΟΙΜΟΣ ΕΧΕΙ ΚΛΒΙΔΑΣ ΑΜΑΟΙΒΟΝΞ

ΤΘΜ ΔΒ ΓΑΡΦΑΜΕΜΑΙ ΚΟΝΡΑΙ ΜΑΛΑΚΟΙΞΙ ΛΟΓΟΙΞΙ
ΓΕΙΞΑΜ ΕΠΙΦΡΑΔΕΩΞ ΩΞ ΞΦΙΜ ΒΑΛΑΜΩΤΟΜ ΟΧΒΑ
ΑΓΤΕΡΕΩΞ ΟΞΕΙΕ ΓΥΛΕΩΜ ΑΓΟ

文也

ΤΑΙ ΔΕ ΘΥΡΕΤΡΟΜ

ΧΑΞΜ·ΑΧΑΜΕΞ ΓΟΙΒΞΑΜ ΑΜΑΓΤΑΜΕΜΑΙ ΓΟΛΥΧΑΛΚΟΝΞ
ΑΞΟΜΑΞ ΕΜ ΣΥΡΙΜΞΙΜ ΑΜΟΙΒΑΔΟΜ ΕΙΛΙΞΑΣΑΙ
ΓΟΜΦΟΙΞ ΚΑΙ ΓΕΡΟΜΒΙΞΙΜ ΑΡΒΡΟΤΕ

ΤΒΙ ΡΑ ΔΙ·ΑΥΤΕΩΜ

ΙΘΥΞ ΕΧΟΜ ΚΟΝΡΑΙ ΚΑΤ·ΑΜΑΞΙΤΟΜ ΑΡΜΑ ΚΑΙ ΙΓΓΟΝΞ
ΚΑΙ ΜΕ ΘΕΑ ΓΡΟΦΡΩΜ ΥΓΕΔΕΞΑΤΟ ΧΕΙΡΑ ΔΕ ΧΕΙΡΙ
ΔΕΞΙΤΕΡΘΜ ΕΛΕΜ ΩΔΕ Δ·ΕΓΟΣ ΦΑΤΟ ΚΑΙ ΜΕ
ΓΡΟΣΒΥΔΑ

ΓΑΡΜΕΜΙΔΟΝ ΠΕΡΙ ΦΥΞΕΩΞ

Diogen (дизайнер Кристофер Стайнауэр, Berkeley, Калифорния, 1996).
Разнообразные формы букв из греческих архаических надписей слу-
жат для оживления печатной страницы.

6.1 ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

6.1.1 Учитывайте технологию, для которой шрифт был первоначально предназначен

Типографам-пуристам нравится, чтобы каждый шрифт применялся в соответствии с технологией, для которой он был разработан. В буквальном смысле это значит, что практически все шрифты, созданные до 1950 года, должны быть металлическими и печататься способом высокой печати, причем большинство из них необходимо набирать вручную. Как правило, типографы не следуют этому принципу так строго; они довольствуются тем, что сохраняют первоначальный характер шрифта частично, а не полностью.

С технической стороны можно предпринять несколько шагов с целью повышения шансов на выживание шрифта высокой печати при трансформации его для цифрового набора и офсетной печати.

6.1.2 Применяя цифровые адаптации шрифтов высокой печати, выбирайте варианты, которые верны как букве, так и духу старого дизайна

Высокая печать вдавлиывает отпечаток буквы *внутрь* поверхности бумаги, в то время как офсетная печать выкладывает его на поверхность. При этих двух способах печати в шрифте возникает множество тонких различий. Высокая печать придает отпечатанной букве некоторый дополнительный объем и четкость, особенно в тонких штрихах, и делает концы тонких засечек более заметными. Металлические шрифты проектируются с учетом этих особенностей высокой печати.

При офсетной печати (и при фотопроцессах изготовления офсетных печатных форм) тонкие штрихи обычно становятся еще тоньше, а кончики засечек съедаются. Например, в шрифте *Vembo* при офсетной печати такие элементы, как нижние засечки у *i* и *l*, а также верхние и нижние засечки у *H* и *I*, становятся слегка выпуклыми, в то время как при высокой печати они остаются немного вогнутыми.

6

Ili

Таким образом, шрифты, спроектированные для фотонабора и офсетной печати, должны иметь большую насыщенность и иные детали, нежели шрифты для высокой печати. Адаптация шрифта высокой печати для цифрового набора — задача далеко не простая.

*Технические
предпо-
сылки*

Неудачные цифровые версии металлических шрифтов могут быть слишком темными, слишком светлыми или слишком грубыми, неровными по цвету или неправильными по пропорциям. Иногда в них не хватает минускульных цифр или других существенных компонентов первоначального дизайна. Но цифровые версии могут быть и *слишком верны* металлическому оригиналу — в них забывают внести тонкую коррекцию рисунка, которая требуется при переходе от трехмерной высокой печати к двумерному офсету.

6.1.3 Выбирайте шрифты, которые выдержат условия современной печати

Bembo и Centaur, Spectrum и Palatino — прекрасные тонкие гарнитуры, но, если вы печатаете текст кеглем 8 на простой бумаге с помощью лазерного принтера с разрешением 300 точек на дюйм, утонченные формы этих шрифтов будут смешаны с цифровой грязью в процессе формирования изображений. Если окончательная продукция — текст в кегле 14, выведенный непосредственно на пленку с разрешением 3000 точек на дюйм, затем напечатанный хорошим офсетом на лучшей мелованной бумаге, каждый нюанс может быть ясно виден, но в результате все равно будет не хватать характера и текстуры высокой печати, для которой были созданы эти шрифты.

Некоторые самые невинные на вид шрифты очень трудно передать цифровым способом. Например, Optima — казалось бы, простой шрифт без засечек — целиком состоит из затейливых сужений и кривых, которые могут быть адекватно переданы только при самых высоких разрешениях.

У шрифтов с тупыми и тяжелыми засечками, открытыми внутрибуквенными просветами, мягким моделированием и минимальными претензиями на аристократическую грацию больше всего шансов пережить неуважение к ним, связанное с низким разрешением. Например, шрифты Amasis, Caecilia, Lucida, Stone, Utopia, хотя они и процветают при высоких разрешениях, выживут и в более суровых условиях,

фатальных для Centaur, Spectrum, Linotype Didot и почти любой версии Bodoni.

6.1.4 Выберите шрифт, подходящий для бумаги, на которой собираетесь печатать, или бумагу, подходящую для шрифтов, которые хотите применить

Большинство шрифтов Ренессанса и барокко были созданы для весьма сильного вдавливания в поверхность шершавой, полной жизни бумаги. Они увядают, когда оказываются на блестящих листах с гладкой поверхностью, вошедших в моду к концу восемнадцатого века. Большинство шрифтов неоклассицизма и романтизма, напротив, требуют гладкой бумаги. Грубые, фактурные сорта бумаги искажают их хрупкие штрихи. Геометрические модернистские шрифты, такие, как Futura, и реконструированные шрифты реализма, такие, как Helvetica, годятся для печати как на грубой, так и на гладкой бумаге, поскольку они в своей основе монохромны, то есть их штрихи почти одинаковы по толщине. Но впечатление механической точности, исходящей от такого шрифта, как Futura, усиливается гладкой бумагой, а ослабляет его (или уравнивает) бумага как бы кустарной работы.

Выбор
и сочетание
шрифтов

Эти исторические категории вкратце описаны на с. 12–15 и подробно рассмотрены в главе 7.

6.2 ПРАКТИЧЕСКАЯ ТИПОГРАФИКА

6.2.1 Выбирайте шрифты, соответствующие как задаче, так и содержанию текста

Вы проектируете, скажем, книгу о велогонках. Вы нашли в каталоге шрифт под названием Bicycle (велосипед), со спицами в букве О, с буквой А в форме гоночного седла и буквой Т, напоминающей гоночный руль, а еще с крохотными велотуфлями на длинных односторонних засечках выносных элементов — похоже на ноги, крутящие педали. Это ведь самый лучший шрифт для вашей книги, разве не так?

На самом деле у шрифтов и гоночных велосипедов есть много общего. И те, и другие — не только машины, но и идеи, и их не следует перегружать лишними деталями или багажом. Изображения вращающихся педали ног не заставят шрифт двигаться быстрее, так же как изображения клубов дыма, ракетных кораблей или разрядов молний на раме не повысят скорость велосипеда.

Самым лучшим шрифтом для книги о велогонках будет, во-первых, просто хороший шрифт. Во-вторых, это будет хороший шрифт для книг, то есть неустойчивый при долгом чтении. В-третьих, это будет шрифт, подходящий для данной темы. Вероятно, он будет стройный, сильный и быстрый; возможно, он должен быть также итальянским.²⁴ Но вряд ли он должен содержать лишние украшения или нагрузку или щеголять в маскарадном костюме.

6.2.2 *Выбирайте шрифты, способные обеспечить нужные вам специальные эффекты*

Если в вашем тексте много цифр, вам может потребоваться шрифт, цифры которого особенно хорошо нарисованы. Например, Palatino, Pontifex, Trump Mediäval и Zapf International. Но если вы предпочитаете цифры, промежуточные по росту между строчными и прописными, ваш выбор включает Bell, Trajanus и Weiss.

Если вам нужна капитель, шрифты, в которых ее нет (такие, как Frutiger, Méridien и Syntax), отпадают. Но если вы нуждаетесь в большом количестве начертаний, то отпадают уже такие шрифты, как Spectrum. Если вам нужен шрифт с дополнительными фонетическими знаками, хорошим выбором будут Lucida Sans, Stone и Times Roman. Если вы ищете латинский шрифт с соответствующей ему по рисунку кириллицей, можете выбрать Charter, Minion, Lazurski, Officina, Quadraat, Warnock, Syntax, Myriad или Futura. А гротеск, соответствующий антикве, вы можете найти в гарнитурах Haarlemmer, Legacy, Lucida, Le Monde, Officina, Quadraat, Scala или Stone. Эти вопросы более подробно рассмотрены в главе 10, где даются характеристики отдельных шрифтов.

Специальных эффектов можно достичь, используя более непривычные комбинации, о которых пойдет речь в параграфе 6.5.

6.2.3 *Находите оптимальное применение тому, что у вас есть*

Если у вас на обед одни бобы, вы, возможно, возьмете луковичу, перец, соль, соус чили и сметану, чтобы оживить имеющееся блюдо. Но воображать, что бобы на самом деле креветки или шампиньоны, не имеет ни малейшего смысла.

Baskerville roman *and its italic*

Helvetica roman *and its oblique*

Palatino roman *and its italic*

Times New Roman *and its italic*

Выбор
и сочетание
шрифтов

Baskerville — английский неоклассический шрифт, созданный в Бирмингеме в 1750-х годах Джоном Баскервиллем. У него рационалистические оси овалов, последовательная симметрия и тонкие детали.

Helvetica — швейцарский шрифт двадцатого века. Это пересмотренная версия немецкого реалистического шрифта конца девятнадцатого века. Первые начертания были нарисованы в 1956 году Максом Мидингером на основе старого шрифта Akzidenz Grotesk фирмы Berthold. Тяжелые неконтрастные штрихи и крохотная апертюра вызывают ассоциации с грубой силой, мощностью и настойчивостью. Сверхсветлые начертания, выпущенные в последние годы, во многом способствовали снижению грубости шрифта Helvetica, но практически не повысили его удобочитаемость.

Palatino — лирический модернистский шрифт с неогуманистической архитектурой, то есть он написан, а не нарисован, и основан на формах эпохи Возрождения. Создан в 1948 году Германом Цапфом.

Times Roman — а точнее, Times New Roman — историческая компиляция; он нарисован Виктором Лардентом для Стенли Морисона в Лондоне в 1931 году. У этого шрифта гуманистические оси овалов, но пропорции маньеризма, насыщенность барокко и острые, неоклассические детали.

Здесь дано традиционное описание происхождения Times Roman, оспариваемое сейчас. Майк Паркер детально доказал, что прямое начертание было разработано в США Старлингом Берджессом еще в 1904 году. См. Mike Parker, "Starling Burgess, Type Designer", *Printing History* 31/32 (1994).

Когда в распоряжении имеется только один шрифт, например Cheltenham или Times Roman, типограф должен наиболее полно использовать его достоинства, пусть и ограниченные. Если есть возможность добавить курсив, капитель и минускульные цифры, они вам очень помогут, но вы ничего не добьетесь, если просто будете фантазировать, что Times Roman — это переодетый Bembo, а Cheltenham — Aldus.

Как правило, шрифт скромных достоинств требует в обращении большой деликатности, уважения и заботы. Лучше набирать его небольшим кеглем (а еще лучше — только одним кеглем), с достаточной разрядкой между прописными, гармоничным интерлиньяжем, строчными с правильными установками набора и небольшим кернингом. Формат набора должен быть оптимальным, а пропорции страницы безупречными. Короче, типографика должна быть замечательной в своей *обыкновенности*, привлекающей внимание к качеству набора, а не к отдельным литерам. Только шрифт, который можно внимательно разглядывать, может набираться в форме, притягивающей взгляд.

Когда вы находите оптимальное применение тому, что у вас есть, это почти всегда значит, что вы используете меньше, чем имеется. Baskerville, Helvetica, Palatino и Times Roman, например, — четыре наиболее широко распространенных шрифта — это шрифты, встреча которых обещает лишь публичный скандал. Ни один из этих шрифтов не сочетается с каким-либо другим, так как у каждого из них различная концепция шрифтовой формы. Если имеющаяся палитра ограничена этими шрифтами, прежде всего надо выбрать один и игнорировать три остальных.

6.3 ИСТОРИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ

Типографика, как и другие искусства, молится на свое прошлое. Она может делать это с бессердечием грабителя могил или с благочестием поклонения предкам, не допускающего вопросов. Или же с умом, знанием дела и фантазией.

Латинский шрифт с нами уже более пяти веков. Его ключевые компоненты — прямые прописные и строчные, основные алфавитные знаки и арабские цифры — существуют еще дольше. Есть типографы, избегающие применять любой шрифт, созданный в древности, но даже им надо знать, как работали старые шрифты, ибо древние формы продолжают

жить в новых. Типографы, охотно применяющие старинные шрифты и желающие делать это с умом, должны узнать все, что могут, о наследии, которое им досталось.

6.3.1 Выберите шрифт, который исторически ассоциируется с текстом

Выбор
и сочетание
шрифтов

Любая современная североамериканская библиотека может представить нам примеры типографического анахронизма. Есть книги о современной Италии и о Франции семнадцатого века, набранные такими шрифтами, как Baskerville и Caslon, изготовленными в Англии в восемнадцатом веке. Есть книги, посвященные эпохе Возрождения и набранные шрифтами барокко. Для хорошего типографа недостаточно просто избегать подобного рода смехотворных противоречий. Типограф пытается *пролить свет* на текст, облегчить его понимание и придать ему заряд энергии, набирая каждый текст таким шрифтом и в такой форме, которые ему действительно соответствуют.

Не то чтобы хорошие типографы возражали против смешения веков и культур. Многим это очень нравится — особенно когда у них нет другого выбора. Например, текст, написанный в древних Афинах, не может быть набран древнегреческой версией латинского шрифта. Вместо этого вполне можно воспользоваться шрифтом, созданным в Северной Америке в 1990-х годах. Литературные произведения, написанные во Франции в семнадцатом веке или в Англии в восемнадцатом веке, прекрасно могут быть набраны шрифтами современной разработки. Но шрифт, действительно подходящий к историческому тексту, скорее всего, будет иметь собственное ясное историческое содержание. Нет такого шрифта, который бы одинаково хорошо *подходил* для литературы античной Греции, французского барокко и английского периода неоклассицизма, хотя в изобилии встречаются шрифты, одинаково *неподходящие* для всех этих текстов.

Историческая принадлежность отдельных шрифтов рассматривается в главах 7 и 10.

6.3.2 Позвольте шрифту говорить на его родном языке

Книги, преодолевающие исторические границы и смешивающие исторические темы, нередко ставят перед типографом

сложные, но интересные типографические проблемы. Но если текст связан с определенной эпохой и требует соответствующего исторического шрифта, например эпохи Возрождения, он, как правило, предполагает и типографику, характерную для этого времени. Обычно это означает свойственные Ренессансу пропорции полосы набора и полей и отсутствие жирного шрифта. Могут также потребоваться большие ренессансные инициалы, характерная для Ренессанса заверстка цитат и строгое разделение прямого и курсивного шрифтов. Если текст требует неоклассического шрифта, он, как правило, нуждается и в неоклассическом оформлении страницы. Если вы решили воспользоваться историческим шрифтом, потрудитесь выучить язык типографики, для которого он предназначен. (Для разрешения этих проблем могут пригодиться справочники, список которых дан в приложении F, с. 381.)

6.4 КУЛЬТУРНЫЕ И ЛИЧНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ

6.4.1 *Выбирайте шрифт, чьи дух и характер соответствуют тексту*

Случайные ассоциации редко бывают хорошей основой для выбора шрифта. Например, книги стихов американского еврейского поэта двадцатого века Марвина Белла иногда набирали шрифтом Bell — шрифтом восемнадцатого века, английским и пресвитерианским — единственно из-за его фамилии. Такого рода каламбуры смешат только типографов. Но страница, настолько хорошо спроектированная, чтобы обрести собственную жизнь, должна основываться на чем-то большем, чем понятная в узком кругу шутка.

Шрифтовые формы наделены характером, душой и индивидуальностью. Типографы учатся распознавать эти черты в течение долгих лет непосредственной работы со шрифтами, изучая и сравнивая работы дизайнеров настоящего и прошлого. При ближайшем рассмотрении шрифты могут дать много информации о своих создателях, об эпохе, в которой они жили, об их характере и даже о национальности и религиозных убеждениях. Шрифты, выбор которых определен этими соображениями, скорее всего, помогут добиться более значимых результатов, чем шрифты, использованные благодаря своей доступности или из-за совпадения названия.

Если, например, вы набираете женскую прозу, то, возможно, предпочтете шрифт, разработанный женщиной. В прошлые века таких шрифтов не существовало или они были редкостью, но теперь выбор огромен: Alcuin, Carmina, Diotima и Nofret Гудрун Цапф-фон Хессе; Elizabeth Элизабет Фридлендер; Sierra, Lucida и Kolibri Крис Холмс; Shannon Крис Холмс и Дженис Прескотт Фишман; Chaparral Charlemagne, Lithos, Nueva и Trajan Кэрол Твомбли; Journal Зузаны Личко; Hiroshige и Tiepolo Синтии Холландсуорт и Rhapsodie Ильзе Шюле и др. В некоторых случаях также можно вернуться к работам Элизабет Колуэлл, чей шрифт Colwell Handletter, выпущенный компанией ATF в 1916 году, был первым американским шрифтом, созданным женщиной.

*Выбор
и сочетание
шрифтов*

Возможно, литературное произведение французского автора или текст, в котором речь идет о Франции, лучше всего набирать французским шрифтом, независимо от пола писателя или дизайнера. Среди возможных вариантов — Garamond, Jannon, Mendoza, Méridien, Vendôme и многие другие, но даже этот сокращенный список включает значительный диапазон шрифтов. Garamond — существует много новых его модификаций — был создан в Париже в шестнадцатом веке. Он многим обязан итальянским формам и принадлежит к миру католического Возрождения. Jannon также элегантен, но отличается нонконформизмом. Он относится скорее к Реформации, чем к Возрождению; его дизайнер Жан Жаннон был французским протестантом и всю жизнь страдал от религиозных преследований. Vendôme, созданный Франсуа Гано, — остроумный шрифт двадцатого века, многим обязанный Жаннону. Mendoza, созданный в Париже в 1990 году, имеет крепкие гуманистические корни, породившие также Garamond. Méridien, появившийся в 1950-е годы, сильнее связан со светским духом швейцарского промышленного дизайна двадцатого века, однако включает королевские и даже имперские прописные, а также свежий и грациозный курсив. Эти пять различных шрифтов требуют разного дизайна полосы, разной бумаги и переплета и, кроме того, разных текстов, точно так же как разные музыкальные инструменты требуют разной фразировки, темпа, музыкальных ладов или ключей.

Даже в таких странах, как Греция и Таиланд, имеющих собственную письменность, чувствуется многонациональная традиция шрифтового дизайна. Тем не менее некоторые

Культурные
и личные со-
ображения

Garamond roman *and its italic*

Jannon roman *and its italic*

Mendoza roman *and its italic*

Méridien roman *and its italic*

Vendôme roman *and its oblique*

Stempel Garamond — это реплика прямого и курсивного текстового шрифта Клода Гарамона (ок. 1490–1561), сделанная фирмой Stempel (сравните с примерами современного шрифта Garamond на с. 86).

Monotype 'Garamond' 156 — новый вариант шрифта, созданного Жаном Жанноном (1580–1658), величайшим пуансонистом французского барокко. Шрифт Жаннона когда-то был принят за Garamond и до сих пор часто распространяется под этим названием.

Mendoza — последний шрифт Хосе Мендоса-и-Альмейда. Méridien Адриана Фрутигера и Vendôme Франсуа Гано относятся к 1950-м годам. Гано, который был скорее живописцем, скульптором и художником набора, чем типографом, разработал Vendôme на основе шрифтов Жаннона, но игриво изменил их рисунок в сторону французского неоклассицизма.

шрифты лучше отвечают национальному характеру, чем другие. Например, Фредерик Гауди многими считается самым американским из всех американских дизайнеров шрифта. Внимательный типограф не выбрал бы шрифт Гауди для набора, например, текста канадской или мексиканской конституции.

Эту проблему можно исследовать всю жизнь, и серьезным типографам она всегда доставляет радость новых открытий. В этой книге национальные традиции в шрифте более подробно рассмотрены в главе 10, а также в приложении с, где даны сведения о выдающихся дизайнерах шрифта, снабженные перекрестными ссылками (с. 355).

*Выбор
и сочетание
шрифтов*

6.5 СОЧЕТАНИЕ ГАРНИТУР И НАЧЕРТАНИЙ

Последовательность — одна из форм красоты. Контраст — другая. Хорошая полоса и даже хорошая книга может быть набрана с начала до конца одним кеглем одного шрифта. Но она может и блистать разнообразием, как экваториальный лес или современный город.

6.5.1 Начните с одной шрифтовой гарнитуры

Для набора большинства текстов и даже большинства документов хорошему типографу вполне достаточно одной-единственной гарнитуры. А если страница текста — вроде той, что сейчас перед вами, — содержит название главы, дватри уровня подзаголовков, эпиграф, текст на двух языках, длинные цитаты вподверстку, пару математических уравнений, диаграмм, несколько пояснительных примечаний на полях и подписи к фотографиям и карте? Но расширенная шрифтовая гарнитура, такая, как Legasy, Lucida или Stone, может обладать ресурсами, достаточными даже для этой задачи. Еще одна возможность — всеобъемлющая серия шрифтов Герарда Унгера, известных, как Demos, Praxis и Flora, которая не имеет объединяющего названия. Каждый из этих шрифтов включает как прямое, так и курсивное начертание в широком диапазоне насыщенностей, соответствующие друг другу формы с засечками и без засечек, а также другие вариации. Если вы ограничитесь начертаниями одной такой гарнитуры, у вас будет и разнообразие, и однородность одновременно: много форм и размеров, но единая культура

типографики. Однако для некоторых текстов такой подход уместен, а для других нет.

С другой стороны, вы можете смешивать шрифты наугад, как бы вытаскивая их из шляпы.

Между этими двумя крайностями лежит широкое поле для обдуманного сочетания шрифтов, в котором для умной типографики часто открываются великолепные возможности для творческих трудов и игр.

6.5.2 *Правильно сочетайте прямое начертание, курсив и капитель*

С середины семнадцатого века для дизайнеров шрифта было нормальной практикой предлагать текстовые шрифты в форме гармоничной триады, состоящей из прямого начертания, курсива и капители. Поскольку некоторые из этих сочетаний удачные, а другие нет, при выборе шрифта для текста разумно будет рассмотреть прямой шрифт и курсив как отдельно, так и вместе.

Есть несколько знаменитых примеров, когда курсив, созданный одним дизайнером, вступал в счастливый и прочный брак с прямым шрифтом другого дизайнера. Эти браки всегда требуют некоторой перерисовки (и больше всего в этом, как правило, нуждается курсив, этот вспомогательный и «женственный» шрифт постренессансной типографики). Есть также примеры, когда прямой шрифт и его курсив были созданы одним и тем же дизайнером с многолетним интервалом. Но при случайных связях, в которых прямой шрифт из одной гарнитуры ненадолго соединяется с курсивом из другой, надежды на успех мало. Сочетание капители из одного шрифта с прописными из другого, скорее всего, будет еще менее удачным.

Если вы пользуетесь шрифтом строго в ренессансной манере, обращаясь с прямым начертанием и курсивом как с отдельными, но равными шрифтами и не сочетая их в одной строке, возможно, вы откроете для себя большую свободу действий. Например, курсив гарнитуры *Lutetia* Яна ван Кримпена хорошо сочетается с его же более поздним прямым начертанием из гарнитуры *Romaneé*, если их не ставить слишком близко. Одно начертание выглядит гораздо более зрелым, чем другое, но они близки по цвету и структуре, и авторство одного и того же дизайнера очевидно.

6.5.3 Выбирайте жирные шрифты по их собственным достоинствам

Первые жирные наборные шрифты, изготовленные Гутенбергом в 1440-е годы, были готическими. В течение следующих двух веков готические шрифты широко использовались не только в Германии, но и во Франции, Нидерландах и Англии. Вот почему в США их иногда называют «староанглийские» (Olde English).

Выбор
и сочетание
шрифтов

Но жирные антиквенные шрифты — изобретение девятнадцатого века. Жирный курсив еще новее, и трудно найти удачную версию, которая была бы создана раньше 1950 года. Жирные прямые и курсивные начертания были впоследствии добавлены ко многим более ранним гарнитурам, но часто они представляют собой лишь пародию на первоначальный дизайн.

Е

Прежде чем воспользоваться жирным начертанием, особенно жирным курсивом, задайте себе вопрос, нужно ли оно вам вообще. Если ответ будет положительным, вам, возможно, придется избегать таких гарнитур, как Garamond или Baskerville, где первоначально отсутствовали жирные начертания, добавленные потом. Вместо этого вы можете выбрать такие гарнитуры двадцатого века, как Méridien, Nofret или Utopia, в которых несколько ступеней насыщенности были частью оригинального дизайна.

Если в вашем текстовом шрифте не хватает жирного начертания, вы также можете найти подходящий жирный шрифт среди родственных гарнитур. Например, Aldus Германа Цапфа — это гарнитура, созданная в двадцатом веке на основе шрифтов Ренессанса, которая ограничена светлым прямым начертанием, курсивом и капителью. Но Aldus — близкий родственник гарнитуры Palatino того же дизайнера, которая действительно включает жирное начертание, а жирный Palatino вполне сочетается с текстом, набранным шрифтом Aldus.

a aardvark; **b** balloon; **3** thruppence

Светлое начертание Aldus с жирным Palatino.

Столь же интересных результатов можно достичь, если пойти в своих поисках гораздо дальше. Ведь на самом деле

естественная функция жирного начертания — контрастировать со светлым. Если жирное начертание используется не слишком часто и не в слишком интимных сочетаниях со светлым, то предпочтительнее может оказаться различие в структуре, а не только в насыщенности. В таких случаях типограф при выборе и светлого, и жирного шрифта должен оценивать их индивидуальные достоинства, стремясь сохранить не близкое генетическое родство, а основные принципы совместимости.

c coelacanth; d daffodil; 4 Franciscan

Светлое начертание Sabon с жирным Zapf International.

Например, основной текст может быть набран шрифтом Sabon, заголовки — Zapf International, а подзаголовки разных уровней — жирным Zapf International. Со структурной точки зрения эти шрифты сильно различаются, так же как их родословная. Но Sabon отличается спокойным и ровным характером, необходимым для набора текста, в то время как Zapf International — хороший шрифт для заголовков благодаря своей живости, причем эта живость сохраняется даже в жирном начертании, тогда как большинство жирных шрифтов, которые по структуре ближе к Sabon, выглядят растянутыми и деформированными.

Elève elephant; fool filibuster; lvi phytogenic

Centaur Брюса Роджерса в кегле 16 пунктов и San Marco Карлгеорга Хёфера в кегле 12 пунктов. Centaur основан на прямом светлом шрифте, который Николай Йенсон изготовил в Венеции в 1469 году, San Marco — на готических шрифтах стиля ротунда, созданных Йенсоном там же в 1470 году.

Типографы пятнадцатого века, например Николай Йенсон, редко смешивали шрифты, если не считать случаев сочетания языков. Они любили ровную полосу. Поэтому они вполне обходились без такого излишества, как жирное прямое начертание. Если тем не менее вы пользуетесь одним из текстовых шрифтов, основанных на прямом светлом шрифте Йенсона, и хотите украсить его жирным начертанием, можете подумать об использовании йенсоновского жирного

шрифта. Единственным жирным шрифтом, который он вырезал, были готические буквы.

6.5.4 *Выбирайте заголовочные шрифты, соответствующие структуре текстового шрифта*

Заголовочные, акцидентные и рукописные шрифты можно выбирать, руководствуясь практически теми же принципами, что и при выборе жирных начертаний. Кровнородственная близость редко бывает необходима, но обычно нужна созвучность и совместимость. Геометрически построенный, высококонтрастный шрифт, такой как Bauer Bodoni, хотя он и красив, будет весьма невыигрышно смотреться в качестве заголовочного шрифта в тексте, набранном Garamond или Bembo — шрифтами с низким контрастом, чья структура в целом основана на каллиграфии. (Bodoni гораздо лучше сочетается с Baskerville — он не противоречит ему, а скорее является его преувеличением.)

*Выбор
и сочетание
шрифтов*

6.5.5 *Сочетайте антикву и гротеск, руководствуясь их внутренней структурой*

Когда основной текст набран шрифтом с засечками (антиквой), родственный ему шрифт без засечек (гротеск) часто используется для других элементов, таких, как таблицы, подписи или примечания. В сложных текстах, например в словарных статьях, может также понадобиться сочетать гротеск и антикву в одной строке. Если вы выбрали супергарнитуру, в которую входит соответствующий гротеск, это, возможно, решит вашу проблему. Но успешные браки между антиквой и гротеском из разных гарнитур также возможны.

Frutiger Méridien Univers

Предположим, ваш основной текст набран шрифтом Méridien — прямым и курсивным антиквенным шрифтом, созданным Адрианом Фрутигером. Разумно было бы поискать близкий гротеск прежде всего среди других творений Фрутигера. Фрутигер — плодовитый дизайнер; среди его работ есть и антиквенные, и гротесковые шрифты, так что у вас будет несколько шрифтов на выбор. Из его гротесков наиболее ши-

роко используется Univers. Но другой его гротеск — тот, который назван в честь создателя, — структурно гораздо ближе к Méridien и лучше работает как шрифт-компаньон.

Syntax Ганса Эдуарда Мейера — гротеск, сильно отличающийся по структуре как от Frutiger, так и от Univers. Он основан на характерных для эпохи Возрождения формах шрифтов с засечками типа Garamond. Поэтому он хорошо работает с такими шрифтами, как Stempel Garamond или Adobe Garamond, или с Sabon, который, будучи еще одним потомком Garamond, создан современником и соотечественником Мейера Яном Чихольдом.

Если вы выбрали более геометрический гротеск, такой, как Futura, то ренессансная антиква вряд ли подойдет в качестве дополняющего шрифта. Однако многие антиквенные шрифты, основанные на работах Бодони, по духу близки шрифту Futura. Они стремятся не к каллиграфическому движению, но к геометрической чистоте.

Gabocse escobaG
Gabocse escobaG
Gabocse escobaG

Syntax и Minion, вверху; Futura и Berthold Bodoni, в центре; Helvetica и Haas Clarendon, внизу.

6.6 СМЕШИВАНИЕ ПИСЬМЕННОСТЕЙ

6.6.1 Выбирайте нелатинские шрифты так же тщательно, как латинские

Сочетание латинских литер с еврейскими или арабскими в принципе не отличается от сочетания антиквенного шрифта с готическим или антиквы с гротеском. Хотя эти алфавиты и выглядят по-разному и даже читаются в разных направлениях, все они произошли от одного источника, и для их написания используются похожие инструменты. Под бросающимися в глаза различиями скрываются многие сходные черты структуры. Таким образом, при наборе книги, в которой ис-

пользуется более одной формы письменности, встают многие из тех вопросов, которые возникают при работе с книгой на двух или нескольких языках, набирающейся полностью латиницей. Типограф должен в каждом случае решить, предварительно изучив текст: подчеркнуть различия или свести их к минимуму. Вообще, чем теснее сочетаются алфавиты различных письменностей, тем важнее становится, чтобы они были близки по цвету и размеру, независимо от поверхностных различий в их форме.

Выбор
и сочетание
шрифтов

Plato and Aristotle both quote
the line of Parmenides that says
πρώτιστον μὲν Ἑρωτα θεῶν μητίσαστο
πάντων: “The first of all the gods to
arise in the mind of their mother was
PHYSICAL LOVE.”

Греки боготворили природу и
завещали миру свою религию, то
есть философию и искусство, says a
character named Shatov in
Dostoevsky’s novel *Demons*: “The
Greeks deified nature and bequeathed
to the world their religion, which is
philosophy and art.”

Прямое начертание, курсив и капитель гарнитуры Minion Роберта Слимбаха с прямым и курсивным начертаниями кириллической и греческой версий этой же гарнитуры.

ΦΥΣΙΣ AS THE SOUL / THE SOUL AS ΓΝΩΣΙΣ.

The second proposition of Thales declares that the All is alive, or has Soul in it (τὸ πᾶν ἔμψυχον). This statement accounts for the mobility of φύσις. Its motion, and its power of generating things other than itself, are due to its life (ψυχή), an inward, spontaneous principle of activity. (Cf. Plato, *Laws* 892c: φύσιν βούλονται λέγειν γένεσιν τὴν περὶ τὰ πρῶτα· εἰ δὲ φανήσεται ψυχὴ πρῶτον, οὐ πῦρ οὐδὲ ἄηρ, ψυχὴ δ' ἐν πρώτοις γεγενημένη, σχεδὸν ὀρθότατα λέγοιτ' ἂν εἶναι διαφερόντως φύσει.)...

It is a general rule that the Greek philosophers describe φύσις as standing in the same relation to the universe as soul does to body. Anaximenes, the third Milesian, says: οἶον ἢ ψυχὴ ἢ ἡμετέρα ἄηρ οὐσα συγκρατεῖ ἡμᾶς, καὶ ὅλον τὸν κόσμον πνεῦμα καὶ ἄηρ περιέχει. "As our soul is air and holds us together, so a breath or air embraces the whole cosmos."¹...

The second function of Soul – knowing – was not at first distinguished from motion. Aristotle says, φαμέν γὰρ τὴν ψυχὴν λυπεῖσθαι χαίρειν, θαρρεῖν φοβεῖσθαι, ἔτι δὲ ὀργίζεσθαι τε καὶ αἰσθάνεσθαι καὶ διανοεῖσθαι· ταῦτα δὲ πάντα κινήσεις εἶναι δοκοῦσιν. ὅθεν οἰηθεῖται τις ἂν αὐτὴν κινεῖσθαι. "The soul is said to feel pain and joy, confidence and fear, and again to be angry, to perceive, and to think; and all these states are held to be movements, which might lead one to suppose that soul itself is moved."² Sense-perception (αἴσθησις), not distinguished from thought, was taken as the type of all cognition, and this is a form of action at a distance.³

¹ Frag. 2. Compare Pythagoras' "boundless breath" outside the heavens, which is inhaled by the world (Arist., *Phys.* 213b22), and Heraclitus' "divine reason," which surrounds (περιέχει) us and which we draw in by means of respiration (Sext. *Emp., Adv. Math.* vii.127).

² *De anima* 408b1.

³ *De anima* 410a25: Those who make soul consist of all the elements, and who hold that like perceives and knows like, "assume that perceiving is a sort of being acted upon or moved and that the same is true of thinking and knowing" (τὸ δ' αἰσθάνεσθαι πάσχειν τι καὶ κινεῖσθαι τιθέασιν· ὁμοίως δὲ καὶ τὸ νοεῖν τε καὶ γινώσκειν).

Текст на этой
странице
набран ИТС
Mendoza 10/13
и GFS Neo
Hellenic кеглем
12 пунктов.
На противо-
положной
странице пря-
мой и курсив
набраны
Figural 10/13;
греческий
шрифт —
GFS Porson
кеглем 10,5.
Кегль про-
писных в
обоих гречес-
ких шрифтах
уменьшен.
(Первое
издание книги
Корнфорда,
напечатанное
в 1912 году,
было набрано
диковинной
комбинацией
Century
Expanded и
Porson Greek.)

All such action, moreover, was held to require a continuous vehicle or medium, uniting the soul which knows to the object which is known. Further, the soul and its object must not only be thus linked in physical contact, but they must be *alike* or *akin*....

It follows from this principle that, if the Soul is to know the world, the world must ultimately consist of the same substance as Soul. Φύσις and Soul must be homogeneous. Aristotle formulates the doctrine with great precision:

ὅσοι δ' ἐπὶ τὸ γινώσκειν καὶ τὸ αἰσθάνεσθαι τῶν ὄντων οὗτοι δὲ λέγουσι τὴν ψυχὴν τὰς ἀρχάς. οἱ μὲν πλείους ποιοῦντες, ταύτας, οἱ δὲ μίαν, ταύτην. ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς μὲν ἐκ τῶν στοιχείων πάντων, εἶναι δὲ καὶ ἕκαστον ψυχὴν τούτων, λέγων οὕτως

γαίῃ μὲν γὰρ γαῖαν ὁπάπαμεν, ὕδατι δ' ὕδωρ,
αἰθέρι δ' αἰθέρα διᾶν, ἀτὰρ πυρὶ πῦρ αἴδηλον.
στοργῇ δὲ στοργήν, νείκος δέ τε νείκει λυγρῶ.

τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ Πλάτων ἐν τῷ Τιμαίῳ τὴν ψυχὴν ἐκ τῶν στοιχείων ποιεῖ· γινώσκεισθαι γὰρ τῷ ὁμοίᾳ τὸ ὁμοιον, τὰ δὲ πράγματα ἐκ τῶν ἀρχῶν εἶναι.

"Those who laid stress on its knowledge and perception of all that exists, identified the soul with the ultimate principles, whether they recognized a plurality of these or only one. Thus, Empedocles compounded soul out of all the elements, while at the same time regarding each one of them as a soul. His words are,

*With earth we see earth, with water water,
with air bright air, ravaging fire by fire,
love by love, and strife by gruesome strife.*

"In the same manner, Plato in the *Timaeus* constructs the soul out of the elements. Like, he there maintains, is known by like, and the things we know are composed of the ultimate principles...."⁴

На этой и противоположной странице использован текст из книги Ф.М. Корнфорда «От религии к философии: исследование происхождения западного рассуждения» (F.M. Cornford, *From Religion to Philosophy: A Study in the Origins of Western Speculation*, London, 1912). Некоторые из греческих цитат были продолжены, а некоторые перемещены из сносок в главный текст. В результате проза Корнфорда кажется более педантичной и менее ясной, чем на самом деле, но это делает ее более суровым испытанием для шрифта и в то же время позволяет продемонстрировать шрифт более компактно.

Эти строки
взяты из
строфы пятой
стихотворения
А. Ахматовой
«В сороковом
году».

Но я предупреждаю вас,
But I'm warning you,
Что я живу в последний раз.
this is my last existence.
Ни ласточкой, ни кленом,
Not as a swallow, not as a maple,
Ни тростником и ни звездой ...
not as a cat-tail and not as a star ...

Слова Анны Ахматовой набраны литерами Вадима Лазурского. Гарнитура Лазурского в кириллическом и латинском вариантах.

Латинский, греческий алфавиты и кириллица так же тесно связаны по структуре, как прямое начертание, курсив и капитель. (Причем в большинстве шрифтов кириллицы строчные буквы похожи по цвету и форме на латинскую капитель.)²⁵ Составленные наугад сочетания латинских и греческих знаков или латиницы и кириллицы выглядят такими же неуклюжими и неоправданными, как случайные комбинации прямого начертания, курсива и капители, но есть специально разработанные серии связанных между собой шрифтов, а также несколько многоязычных гарнитур.²⁶

Греческие буквы, а также слова широко применяются в странах, где не говорят по-гречески. Физики и члены студенческих союзов, астрономы и романисты растащили древний алфавит по буквам. В связи с частым употреблением в сочинениях по математике и технике почти в каждой цифровой наборной системе есть целая куча греческих символов для формульного набора. α , β , γ , θ , π , Ω (альфа, бета, гамма, тета, пи, прописная омега) и их собратья обычно загоняются вместе с другими математическими символами в гетто под названием «комплект неалфавитных знаков» (pi font). Но набор греческого текста подобным шрифтом — задача неблагодарная. В комплекте греческих символов для формульного

набора не хватает знаков придыханий и ударений, использующихся в классическом греческом, отсутствуют даже два простых акцента (акут и диэрезис), которые остались в современном греческом; причем в некоторые комплекты неалфавитных знаков включены только девять греческих прописных литер — Γ Δ Θ Λ Ξ Π Σ Φ Ψ Ω, — так как остальные — Α Β Ε Ζ Ι Κ Μ Ν Ο Ρ Τ Υ Χ — имеют знакомую латинскую форму, хотя и не всегда то же фонетическое значение.²⁷

Выбор
и сочетание
шрифтов

Текст, включающий хотя бы одну греческую цитату, требует греческого текстового шрифта, а не знаков для формального набора. В текстовом шрифте есть не только полный алфавит, но и соответствующие знаки препинания и все акценты для набора на новогреческом (современном) или древнегреческом (классическом) языке. В нем также две формы строчной сигмы (ς, ставящаяся в конце слов, и σ, применяющаяся в других случаях) и три подстрочные йоты, помещаемые под тремя долгими гласными, с которыми они используются (например, ῥ, ῖ, ῑ). Если повезет, шрифт может также включать разумную таблицу кернинга и рациональную раскладку клавиатуры. Здесь мы предъявляем повышенные требования к промышленности, для которой официально не существует культуры, кроме коммерции, и цели, кроме денежной выгоды. Мы просим многого, но даже этого недостаточно. В греческой типографике, как и во всякой другой, шрифт должен соответствовать тексту. Он также должен соответствовать начертанию латиницы, которое, скорее всего, будет прямым или курсивным.

В настоящее время на рынке в цифровой форме существует около 50 000 начертаний шрифта для латинского алфавита. Они образуют около 6000 гарнитур. Всего около двух процентов из них действительно полезны для работы с текстом, но сотня шрифтов — все же весьма большое число, и мы располагаем текстовыми шрифтами в широком диапазоне стилей. Если потратить немного времени на поиски, можно раскопать несколько десятков греческих цифровых шрифтов, но опять же только небольшой процент из них обладает реальным потенциалом для текстовой работы. Поэтому лучше в первую очередь выбрать греческий шрифт, а затем соответствующие ему прямое и курсивное начертания латиницы, даже когда в тексте, который вы намерены набрать, есть только несколько греческих слов или единственная греческая цитата.

Смешивание
письмен-
ностей

abyohi ᾗβγoθi abyohi
abyohi ᾗβγoθi abyohi
abyohi ᾗβγoθi abyohi

New Hellenic Виктора Шолдерера в сочетании с Mendoza Хосе Мендосы (сверху), с Caecilia Питера Маттиаса Ноордзея (в центре) и с Adobe Jenson (внизу). Mendoza — шрифт с очень низкой контрастностью (жирные и тонкие штрихи практически одинаковы). У New Hellenic и Caecilia, немодулированный штрих, другими словами, нет вообще никакой контрастности. New Hellenic и Adobe Jenson обладают другой степенью стилистической совместимости. Оба берут начало в работах Николая Йенсона, который в 1469 году создал прототип этой латиницы, а в 1471 году — прототип этого греческого.

На страницах 126 и 127 представлены цифровые интерпретации двух греческих шрифтов, давно и хорошо зарекомендовавших себя, — New Hellenic Виктора Шолдерера, спроектированного в 1927 году, и Porson Ричарда Порсона, созданного в 1806 году. Шрифт Порсона был впервые заказан издательством Кембриджского университета, но в двадцатом веке стал любимым греческим шрифтом в Оксфорде, в то время как New Hellenic Шолдерера был основным греческим шрифтом в Кембридже. New Hellenic может похвастаться, в частности, восходящей к Ренессансу родословной, более подробно описанной в главе 10.

6.6.2 Пусть последовательности мысли соответствует последовательность типографики

Текст, составленный на одном языке, может быть полон непоследовательностей и пробелов, в то время как текст, переосмысливающий с одного языка или алфавита на другой, может быть совершенно гладким. Последовательность или непоследовательность, лежащие в основе текста, должны, как правило, выявляться, а не скрываться в его ткани, сотканной типографом.

Писатель, бегло и к месту приводящий греческие или еврейские, русские или арабские цитаты в речи, должен полу-

abyohi ᾰβγoθι abyohi
 abyohi ᾰβγoθι abyohi
 abyohi ᾰβγoθι abyohi

Выбор
и сочетание
шрифтов

Греческий шрифт Ричарда Порсона в сочетании с Electra У.Э. Двиггинса (вверху). Греческий Didot в сочетании с Adobe Caslon (в центре). Греческий Bodoni Такиса Катсулидиса в сочетании с прямым и курсивным начертаниями гарнитуры Esprit Йовицы Вельовича (внизу). Курсив Electra и греческий шрифт Porson имеют наклон 10° , в то время как курсив Caslon — наклон 20° . Porson с его рационалистической осью также имеет структурное родство со шрифтом Electra. Греческий Didot, хотя и является по форме неоклассическим, по цвету ближе к Caslon. Более игривый греческий Bodoni Катсулидиса как по структуре, так и по духу ближе к Esprit.

читать возможность делать то же самое на печатной странице. На практике это означает, что, когда алфавиты смешиваются, они должны быть очень хорошо сбалансированы как по цвету, так и по контрасту.

Следует также принимать во внимание такие факторы, как характер и наклон, — особенно для сбалансированного сочетания латинского и греческого. Многие греческие текстовые шрифты (например, Porson и Didot) структурно сравнимы с курсивами, то есть они обладают курсивным характером. Однако некоторые из них прямые (как Didot), а некоторые наклонные (как Porson). Когда прямой латинский шрифт, латинский курсив и греческий шрифт встречаются на странице, греческий шрифт может быть прямым, как латинский, или же может гармонично сочетаться с курсивом по своему характеру и наклону. Он также может стоять особняком, обладая собственным шагом и наклоном.

6.6.3 Следите за оптической, а не за математической сбалансированностью шрифта

Еще два фактора, важных тогда, когда шрифты находятся бок о бок, — это величина их очка (рост строчных) и выносных элементов. Когда стройные греческие литеры сочета-

ются с коренастыми латинскими, их различие бросается в глаза. Значительная разница в росте строчных еще более заметна. Это грубо ограничивает сочетания металлических шрифтов. При цифровой технологии легко точно подогнать рост строчных любого греческого шрифта к росту строчных любого латинского шрифта с помощью микроскопических коррекций кегля. Но цель — оптическое, а не математическое соответствие. Классический греческий шрифт, окутанный облаком диакритических значков, нуждается в большем жизненном пространстве, чем латинский шрифт. А при наборе греческим шрифтом сносок внизу страницы минимальный практически возможный размер — размер, при котором акценты еще читаются.

Шрифт на странице 127 хорошо смотрелся в первоначальном варианте, когда он был набран греческими буквами без акцентов, идентичными латинским по росту строчных. Когда буквы без акцентов были заменены акцентированными, греческий шрифт остался математически правильным, но оптически стал слишком велик. Равновесие было восстановлено, когда кегль греческого шрифта уменьшили с 11 до 10,5 пункта. Высота строчных (как обычно у неоклассического текстового шрифта) — только около двух пятых кегля. Различие в высоте строчных у шрифтов 10,5 и 11 пунктов составляет соответственно две пятых от половины пункта — примерно 70 микрон (0,07 мм), то есть менее 0,003 дюйма. Это немного, но этого достаточно, чтобы разрушить или восстановить равновесие на странице.

6.7 НОВЫЕ ОРФОГРАФИИ

Ни одна система письменности не постоянна. Продолжают меняться даже способы написания классических латинских и греческих текстов, а также орфография таких быстро изменяющихся языков, как английский. Но есть много языков, на которых говорят давно, но пишут недавно, а у многих литературная форма еще не определена.

В Северной Америке, например в языках навахо, хопи, тлингит, кри, оджибва, инуктитут, чероки и других, развились достаточно стабильные системы письменности, на которых уже существует обширная печатная литература. Но для многих языков американских индейцев каждый занимающийся ими ученый или студент до сих пор изобретает но-

àbḃcddeəéfgghiîíjkl
 AḂḄCḌDḐEḔÉFḠHIIJḲKL
 MṄÒṖRṢṤTÛŪVWYZ
 mṇòṣprṣṭtûūvwyz

Выбор
и сочетание
шрифтов

Алфавит Pan Nigerian, созданный в 1983 году Германом Цапфом в сотрудничестве с Виктором Манфреди. С помощью этого алфавита усовершенствованы миссионерские орфографии, которые использовались для языков хауса, игбо, йоруба, эдо, фулфульде и нескольких других нигерийских языков.

вые варианты письменности. На некоторых языках, например, на таких, как цимшиан и кваквала, значительная письменная литература существует уже давно, но их письменность настолько громоздка, что ею перестали пользоваться даже ученые.

Типографам обычно приходится решать такие проблемы по частям. Алфавиты часто создаются одномоментно, но оригинальный стиль типографики складывается долго и постоянно совершенствуется.

6.7.1 Не добавляйте лишних знаков

Колониальная экспансия занесла арабский алфавит в Северную Африку и многие районы Южной Азии, кириллицу — на север Азии, а латинский алфавит распространила по всему миру. К лучшему или худшему, но большинство из тех, кто учится читать и писать на языках новой письменности, сначала сталкиваются с письмом на языке колонизации. Поэтому как читателям, так и типографам, как правило, легче начать с основного алфавита латиницы, кириллицы или арабского, и чем меньше требуется дополнительных знаков, тем лучше. Мечта об общем языке, который можно навязать многочисленным миноритарным культурам, для большинства из них оказалась кошмаром. Но в мире, где есть сотни древних и классических языков и литератур, а не одна-две, за требованиями разнообразия часто стоит мечта об общей письменности.

Wa'giên sq!ê'ñgua lâ'na hin sã'wan, K!wa la t!āla'ñ ħ
gía'ḷĩtc!în."

Wagyaan sqqinggwa llaana hin saawan, "Kkwa lla
ttaalang hl gyadliittsin."

Новые орфографии

Фраза на языке хайда в наиболее ранней (1901) стандартной орфографии и в новой, упрощенной версии. В первом варианте глоттализированные согласные были отмечены восклицательными знаками, а долгие гласные — знаками долготы. Во второй версии в обоих случаях используется удвоение. (Перевод: *Тогда тот, кто был на носу лодки, сказал: «Давайте возьмем его на борт».*)

6.7.2 Добавляйте только визуально выделяющиеся знаки

Текстура полосы набора зависит не только от того, как шрифт спроектирован, набран и напечатан, но и от частоты встречаемости различных литер. Латынь выглядит ровнее, чем английский (и гораздо более ровно, чем немецкий), так как в ней меньше букв с верхними и нижними выносными элементами, нет акцентированных знаков и (в руках большинства редакторов) очень мало прописных букв. Полинезийские языки (например, маори и гавайский), в которых много гласных и мало согласных, дают еще более мягкую текстуру, чем латынь, и необходимый для них алфавит еще малочисленнее.

В большинстве языков требуется согласных не меньше, а больше, чем может дать основной латинский алфавит. В них может быть четыре разных *k* (как в языках хайда и тлингит), или 36 различных щелкающих звуков (как в языках хойсан Юго-Западной Африки), и если каждый лексически значим, то для каждого требуется отдельный типографский знак.

Новые знаки для гласных при необходимости получают достаточно легко, поскольку, за исключением гласной «у», у них нет выносных элементов. Например, в языке навахо двенадцать форм *a* — *a*, *aa*, *ǎ*, *ǎǎ*, *á*, *áá*, *áa*, *áá*, *ǎ*, *ǎǎ*, *ǎa*, *ǎá*, — причем все легко различимы. С точки зрения типографики не составит проблемы добавить еще дюжину форм.

К согласным добавить новые не так легко, потому что у большинства из них есть выносные элементы. Поэтому часто встречаются формы, сомнительные с точки зрения типографики. Например, лакота — язык тетонских сиу — требует двух форм *h*. Стивен Риггз, который в 1852 году издал первый

В алфавите навахо (*saad bee 'ál'íní*) долгие гласные пишутся двойными, а назализованные гласные — с «огоньком». Высокий тон обозначается акутом. Долгие высокие гласные имеют два акута, по одному над каждой гласной. Долгие нисходящие гласные обозначаются акутом только над первой гласной, долгие восходящие гласные — акутом только над второй гласной. Глоттализированные согласные обозначены последующим апострофом.

словарь и грамматику языка лакота, решил пометить вторую форму верхней точкой: *ḥ*. Этот знак, которым все еще пользуются многие носители языка и некоторые ученые, легко спутать с *li*. В более новой орфографии лакота *h* с точкой заменено *x*. Это облегчает набор и, что еще важнее, снижает вероятность ошибок при чтении.

В языке тлингит, на котором говорят и пишут в Южной Аляске, Северной Британской Колумбии и Юконе, подчеркивание используется, чтобы отмечать увулярные согласные, что годится для *k* и *x*, но не так хорошо подходит для *g*. Такие формы, как *g*, *ḡ* или *ḡ*, хотя и менее последовательны, обладают большей компактностью и опять же снижают вероятность ошибок при чтении.

Стремление к последовательности — не единственный фактор, заставивший ранних лингвистов писать *g* вместо *ḡ*. Как и многие письменности, появившиеся в начале двадцатого века, тлингитский алфавит был разработан только на основе североамериканской машинописной клавиатуры. Новейшие публикации на тлингите набираются на компьютере с использованием модификаций шрифтов Palatino или Stone, но металлическая метафора пишущей машинки еще не утратила своей власти.

В других странах мира механическая пишущая машинка и высокая печать до сих пор остаются экономически жизнеспособными и социально престижными орудиями — и это не должно мешать созданию нового алфавита. Шрифт *Rap Nigerian*, показанный на предыдущем развороте, был разработан и выпущен для ручного набора в 1983 году. Механические пишущие машинки с моноширинной версией шрифта поступили в производство в 1985 году.

6.7.3 Избегайте неоправданного изменения значений знакомых знаков

Языки майя набирались латинским шрифтом с 1550-х годов, но до сих пор в ходу несколько орфографий. Наверное, старейшая из них, основанная на рукописной традиции *Popol Vuh*, использует числа 3 и 4 и диграфы *4h* и *4*, [включая запятую] для написания нескольких глоттализованных согласных. Например, слова языка киче, означающие «солнце» и «луна», могут писаться *k'ih* и *ic'*, или *kkih* и *icc*, или *zih* и *i4*, а слово «кровь» может быть написано *quit'z*, или *quittz*, или

Выбор
и сочетание
шрифтов

qui4,. В последнем случае — но ни в одном из других — запятая является частью слова, а не знаком пунктуации.

Хотя это буквенно-цифровое письмо и не столь экзотично, как иероглифы майя, оно нравится некоторым ученым и исследователям, возможно, именно из-за своей странности. С точки зрения типографики здесь напрашивается усовершенствование или путем создания недвусмысленных новых символов, или путем возвращения к добрым старым латинским буквам (что ныне является общей практикой).

6.7.4 Если в наборе необходимы специальные знаки, не смешивайте гарнитуры наугад

ʔaɫ'aqɔm
на языке верх-
ний ченалис
означает «вы
всплывете»;
intɔ-næʃən|
fəneɪks —
по-английски
«между-
народный
фонетический
комплект»
(international
phonetics).

Если текст требует набора таких окказионализмов, как ʔaɫ'aqɔm или intɔ-næʃən| fəneɪks, лучше всего планировать их с самого начала. В употреблении находятся два стандартных фонетических алфавита: международный (МФА) и американский. Но фонетические дополнительные знаки были сделаны лишь для нескольких шрифтов. (Например, для Lucida Sans, Stone и Times Roman. Фонетические знаки гарнитуры Stone существуют в обеих формах, с засечками и без засечек. На этой странице используются фонетические знаки гарнитуры Newton.) Таким образом, типограф стоит перед выбором: набрать весь текст таким шрифтом, для которого имеются подходящие фонетические знаки, чтобы фонетическая транскрипция могла появляться в тексте прозрачно и произвольно, или набирать основной текст подходящим контрастирующим шрифтом, но переходить на фонетический комплект (при необходимости вместе с соответствующим текстовым шрифтом) каждый раз, когда встречается фонетическая транскрипция.

Если для фонетической транскрипции и основного текста используются шрифты, отличающиеся по рисунку, то выбранным фонетическим шрифтом должно набираться каждое целостное фонетическое слово или отрывок, а не только отдельные фонетические знаки. Типографика, в которой буквы одного слова взяты из разных шрифтов и комплектов знаков, указывает на неудачную работу типографа. Такие формы, как 'Θραētona' и 'Usaβan', которыми иногда пользуются для обозначения письменности некоторых древних языков, например авестийского, проблематичны с точки зрения типографики, так как смешивают два алфавита вну-

три одного слова. Подобные сочетания редко бывают успешны, если только все используемые шрифты не относятся по рисунку к одной и той же гарнитуре. (Так обстоит дело здесь, где применяются унифицированные латинские и греческие литеры.)

6.8 СОСТАВЛЕНИЕ БИБЛИОТЕКИ ШРИФТОВ

*Выбор
и сочетание
шрифтов*

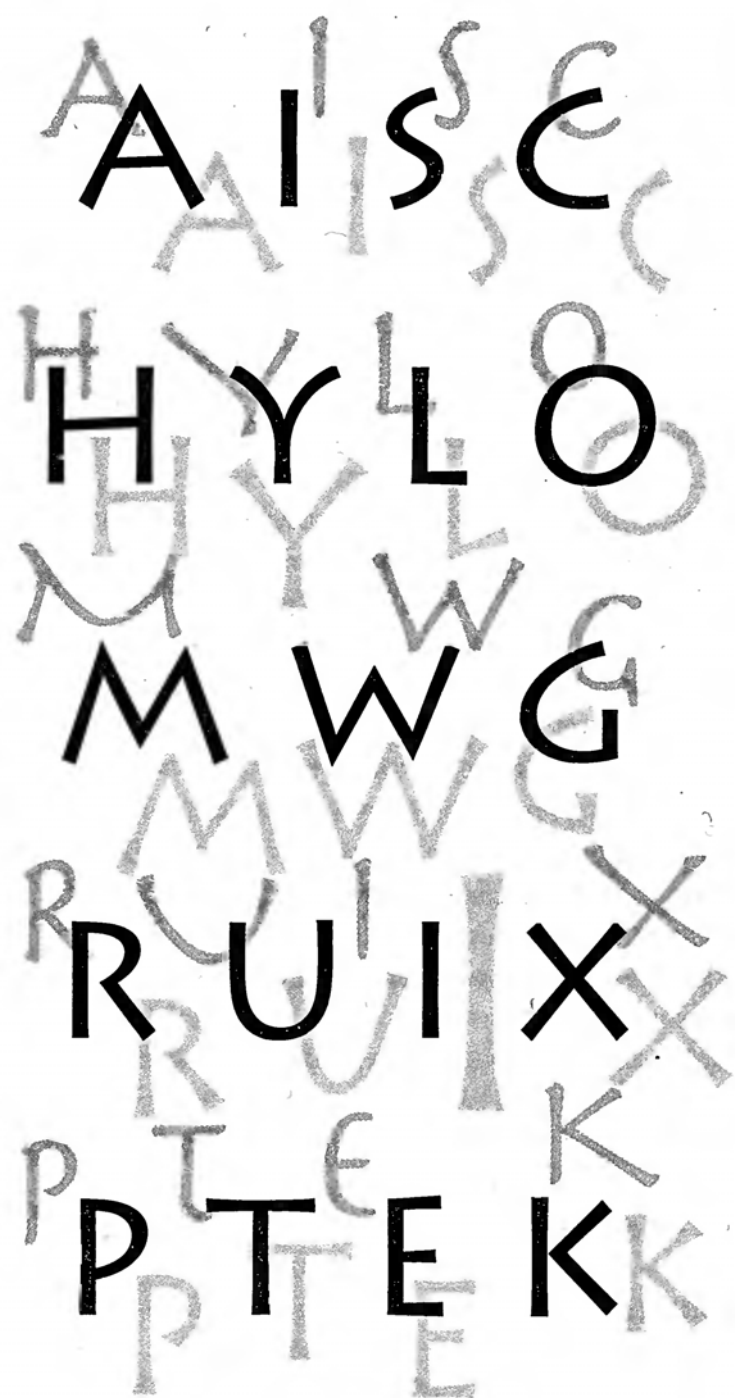
6.8.1 Выбирайте шрифты для вашей библиотеки медленно и тщательно

Некоторые типографы прошлого применяли одновременно не более одного антиквенного шрифта, одного готического и одного греческого. У других было до пяти-шести прямых шрифтов, два-три курсива, три готических шрифта, три-четыре греческих. Сегодня типограф может покупать шрифты тысячами на компакт-дисках и загружать еще тысячи через модем: и хотя их больше, чем человек может использовать, это еще далеко не все существующие шрифты.

Со шрифтом так же, как с философией, музыкой и едой: лучше иметь немного самого лучшего, чем целую кучу вторичного, халтурного, рутинного.

С программными пакетами и настольными принтерами сейчас поставляется множество стандартных шрифтов, но часто они не подходят для поставленных задач и не соответствуют потребностям специалистов — в большинстве этих шрифтов не хватает существенных элементов (капитали, минускульных цифр, лигатур, акцентов и необходимых не-алфавитных знаков).

Для начала купите один хороший шрифт или гарнитуру или несколько родственных шрифтов со всеми компонентами. И вместо того, чтобы перебирать один шрифт за другим, пытаясь опробовать все, оставайтесь верны своему первому выбору достаточно долго, чтобы узнать его достоинства и недостатки, прежде чем двигаться дальше.



Lithos (1988) Кэрл Твомбли, а также Herculanium (1990) и Rusticana (1991) Адриана Фрутигера — шрифты на основе ранних надписей Средиземноморья. В этом примере Lithos напечатан черным, а Herculanium (верхние строки) и Rusticana (нижние строки) растеризованы.

Печать подвижными литерами была впервые изобретена не в Германии в 1450-х годах, как часто заявляют европейцы, а в Китае в 1040-х годах. Мы должны чествовать не Гутенберга, а изобретателя по имени Би Шэн (畢昇). Самые ранние из сохранившихся трудов, отпечатанных в Азии с помощью подвижных литер, датируются приблизительно тринадцатым веком, но сохранился подробный рассказ о процессе набора и роли Би Шэна в его разработке, принадлежащий эссеисту одиннадцатого века Шэнь Го.

Новая технология достигла к середине тринадцатого века Кореи, а к середине пятнадцатого — Европы. Там она пересеклась с уже долгой и плодотворной историей латинского шрифта. Благодаря тому, что для европейского шрифта требовалось гораздо меньше знаков, в Европе типографский набор расцвел так, как он не расцвел в Китае. Даже в конце девятнадцатого века в Китае печатали главным образом тем же методом, который применялся в восьмом веке для первых печатных книг: целые страницы текста вырезались вручную на деревянных печатных формах. Исправления вносились путем высверливания ошибки, вставки деревянной пробки и вырезания новых знаков. Та же техника применялась для изготовления ксилографических иллюстраций, которые часто сочетались с печатным текстом.

7.1 РАННИЕ РУКОПИСНЫЕ ФОРМЫ

Самые ранние из сохранившихся графических форм букв — это высеченные на камне греческие прописные буквы. Их штрихи скелетные и тонкие, почти бесплотные, в противоположность той тяжелой субстанции, в которой они вырезаны. Буквы состоят в основном из прямых линий, а когда появляются искривленные формы, они имеют очень большую апертуру. Это значит, что такие формы, как S, C и M, которые могут быть относительно открытыми или относительно закрытыми, открыты почти в максимально возможной для них степени. Эти первые греческие буквы рисовались от руки, а не чертились с помощью циркуля и линейки, и у них нет засечек — ни неформальных начальных и конечных штри-



Рассказ Шэнь Го содержится в его сочинении «Мэнци битань» (夢溪筆談) — «Заводь сновидений», 1088 г. Дополнительную информацию на английском языке см. в книгах «Печать и книгоиздание в средневековом Китае» Дениса Твитчетта (Denis Twitchett, *Printing and Publishing in Medieval China*, London, 1983) и «Изобретение печати в Китае и ее распространение на Запад» Томаса Ф. Картера (Thomas F. Carter, *The Invention of Printing in China and Its Spread Westward*, 2nd ed., revised by L. Carrington Goodrich, New York, 1955).²⁸

хов, оставленных свободной и быстрой рукой, ни симметричных завершающих штрихов, добавляемых к буквам при типичном официальном письме.

Ранние
рукописные
формы

Со временем штрихи этих букв стали толще, апертюра уменьшилась и появились засечки. Эти новые формы букв греческих надписей послужили образцами для официальных надписей в императорском Риме. А буквы римских надписей, написанные плоской кистью, которую держали под углом, как ширококонечное перо, а затем высеченные на камне с помощи киянки и резца, служили, в свою очередь, образцами для каллиграфов и дизайнеров шрифта последние две тысячи лет. У них умеренная апертюра, штрихи *переменной толщины* (штрихи, толщина которых меняется с направлением) и живые, вполне сформированные засечки.

A B C S P Q R

Шрифт Траjan, разработанный в 1988 году Кэрл Твомбли, основан на надписи в основании колонны Траяна в Риме, высеченной в 113 г. н.э.

В промежутке между надписями Древнего Рима и временем Гутенберга в формах европейских букв произошло много других изменений. Появились узкое прописное письмо «рустика», широкий унциал и другие стили. Письмо достигло самых далеких уголков Европы, и возникло большое количество региональных форм рукописных шрифтов и алфавитов. Многие древние формы букв сохранили монастырские писцы, которые были также художниками, копиистами и архивариусами. Они использовали их для титулов, заголовков и инициалов, выбирая для основного текста более новые и более компактные рукописные шрифты. Из этого богатого разнообразия букв в шрифте возникла основная дихотомия: *маюскулы* (majuscules) и *минускулы* (minuscules), крупные официальные буквы и меньшие, более бегло написанные, или прописные и строчные, как мы называем их теперь.²⁹

Многие из старых традиций писцов сохранились в наборе и сегодня. Заголовки по-прежнему набираются большими официальными буквами, крупными инициалами отмечает-

ся начало глав или разделов, вступительная фраза выделяется капителью. Удачно оформленная полоса выглядит сейчас так же, как и тогда, — это окно в историю, язык и сознание, карта того, что сказано, и портрет беззвучного голоса.

CAROLUS MAGNUS Caroline or Carolingian means of the time of the Emperor Charlemagne: «Big Charles».

Истори-
ческая
интерлюдия

Вверху — Charlemagne Кэрол Твомбли, в центре — Alcuin Гудрун Цапффон Хессе и Caroline Готтфрида Потта — внизу. Это шрифты на основе каролингского маюскула и минускула из европейских манускриптов девятого и десятого столетий.

В конце Средних веков и в начале эпохи Ренессанса хорошо обученный европейский писец мог знать восемь-десять разных стилей письма. Каждый из них так же отличался от другого, как и современные гарнитуры, хранился как комплект шрифтовых знаков в человеческой памяти и имел определенное назначение. Библия, юридические документы, романы, деловые и личные письма — все это требовало разных рукописных шрифтов, и особые формы возникали в различных языках и регионах.

Когда появилась технология печати подвижными литерами, в Европе применялось много готических, византийских, романских и гуманистических стилей письма, а также более ранних вариантов. Они по-прежнему в том или ином виде с нами, но центральной формой стало гуманистическое письмо, основанное на каролингском минускуле: прямые строчные, превращающиеся в тысячи вариаций, мутаций и гибридов, как ива или роза.

7.2 ТИПОГРАФСКИЕ ЛАТИНСКИЕ ШРИФТЫ

Для классификации шрифтов применяется несколько систем. В некоторых из них используются искусственные термины, такие, как «гаральд» (garalde) и «дидон» (didone). Другие полагаются на знакомые, но неясные ярлыки, такие, как «шрифты старого стиля» (old style), «шрифты нового стиля» (modern) и «шрифты переходного стиля» (transitional). До

определенной степени все эти системы работают, но все оставляют желать лучшего. Они не могут быть названы ни хорошей наукой, ни хорошей историей.

Строго научные описания и классификации шрифтов, конечно, возможны, и в течение нескольких лет в этой области шли серьезные исследования. Как и научное изучение растений и животных, новорожденная наука шрифтоведение включает точные измерения, внимательный анализ и правильное использование технических описательных терминов.

Однако формы букв — не только научные объекты. Они принадлежат также миру искусства и участвуют в его истории. Они менялись со временем точно так же, как менялись музыка, живопись и архитектура, и в каждой из этих областей полезны те же исторические термины — Ренессанс, барокко, неоклассицизм, романтизм и т.д.

Этот подход к классификации шрифтовых форм обладает еще одним важным достоинством. Типографика никогда не находится в изоляции. Хорошая типографика требует не только знания самого шрифта, но и понимания связи между формами букв и другими вещами, которые делают люди. История типографики именно такова: изучение связей между рисунком шрифтов и разнообразной человеческой деятельностью — политикой, философией, искусством и историей идей. Это непрерывный процесс, но он дает много информации и окупается в самом начале.

7.2.1 Ренессансные прямые шрифты

Ренессансные прямые буквы возникли в среде ученых-гуманистов и писцов Северной Италии в четырнадцатом и пятнадцатом веках. Их трансформация из рукописного в наборный шрифт началась в Италии в 1465 году и продолжалась более века. Так же как живопись и музыка эпохи Ренессанса, ренессансные формы букв полны чувственного и неспешного света и пространства. Они служили эталонами типографики в течение пятисот лет.

Самые ранние из сохранившихся пуансонов и матриц прямого начертания — это, вполне вероятно, пуансоны и матрицы Гарамона, нарезанные в Париже в 1530-х годах. О более ранних шрифтах у нас нет никаких свидетельств, кроме самих печатных книг. Основная структура и форма этих пер-

abcefgnopj
abcefgnopj
abcefgnopj
abcefgnopj

Истори-
ческая
интерлюдия

Четыре реконструкции ренессансных прямых шрифтов двадцатого века. Centaur (вверху) был разработан приблизительно в 1914 году в Бостоне американским типографом Брюсом Роджерсом на основе шрифта Николая Йенсона, Венеция, 1469. Bembo (второй сверху) был нарезан в 1929 году в Лондоне фирмой Monotype на основе шрифта Франческо Гриффо, Венеция, 1499. Adobe Garamond (третий сверху) был разработан в 1988 году в Сан-Франциско Робертом Слимбахом на основе шрифта Клода Гарамона, Париж, около 1540. DTL Van den Keege (нижний) — реконструированный Франком Блокландом шрифт, нарезанный для издателя Кристофа Плантена Хендриком ван ден Кееге, Антверпен, 1575.

вых шрифтов ясны и не вызывают никаких споров, но в своих тончайших деталях все существующие реплики итальянских шрифтов xv века являются гипотетическими реконструкциями.

Как и прописные буквы римских надписей, строчные ренессансные литеры имеют штрихи переменной толщины (ширина меняется с направлением) и гуманистический наклон осей овалов. Это значит, что буквы имеют форму, образованную ширококонечным пером, которое держат в правой руке в свободном положении, удобном для письма. Толстые штрихи идут слева сверху направо вниз, вдоль оси кисти и руки писца. Засечки нескругленные, штрихи светлые, а

контраст между основными и соединительными штрихами обычно умеренный.

В целом характеристики ранних ренессансных прямых шрифтов таковы:

- | | |
|--|--|
| Типо-
графские
латинские
шрифты | <ul style="list-style-type: none">• вертикальные основные штрихи• почти круглые овалы• штрихи переменной толщины• постоянный гуманистический наклон осей овалов• умеренный контраст• умеренный рост строчных• нескругленные верхние косые засечки (на таких буквах, как b и r)• нескругленные, плоские или слегка прогнутые двусторонние нижние засечки (в таких буквах, как r, l и p)• нескругленные, сформированные пером верхние концевые элементы в a, c, f и g• косой соединительный штрих в e, перпендикулярный осям основных штрихов• есть только прямой шрифт (нет ни курсива, ни жирного) |
|--|--|

В более поздних ренессансных шрифтах (начиная с 1500 года) формы букв становятся мягче, глаже и самодостаточнее, что выражается в тонких различиях:

- верхние засечки становятся более треугольными или клиновидными
- нижние засечки становятся скругленными (плавно переходят в основной штрих)
- верхние концевые элементы c, f и g становятся менее угловатыми и более каплевидными (в форме слезы)
- соединительный штрих e становится горизонтальным

7.2.2 Ренессансные курсивы

Рим расположен в центре Италии. Почему же «римский» (roman) относится к другой категории, чем «итальянский» (italic)?³⁰ Кажется, это вопрос, ответ на который есть у типографов. Однако и вопрос, и ответ связаны с политикой и религией не меньше, чем с каллиграфией и типографикой.

Прямой шрифт состоит из двух совершенно разных основных частей. Прописные буквы, которые действительно

происходят из Рима, основаны на римских надписях эпохи империи. Строчные были разработаны в Северной Европе, главным образом во Франции и Германии, в конце Средних веков и окончательно сформировались в Венеции в эпоху раннего Ренессанса. Тем не менее они тоже римские в более широком смысле. В то время как прямые прописные буквы являются наследием Римской империи, строчные — наследие Священной Римской империи — христианизированной преемницы языческой империи. Они приобрели свою основную форму в руках христианских писцов, многие из которых в конце VIII века были администраторами и учителями в государстве императора Священной Римской империи Карла Великого.

*Историческая
интерлюдия*

abcefgnopxyz
abcefgnopxyz

Две реконструкции ренессансных курсивов. Arrighi фирмы Monotype (вверху) происходит от курсивов, спроектированных Фредериком Уордом в 1925–29 годах в Лондоне и Париже по рисунку курсива Людовико дельи Арриги, Рим, 1524. Курсив гарнитуры Bembo фирмы Monotype (внизу) был нарезан в 1929 году в Лондоне на основе образцов Арриги и Джованантонио Тальенте, Венеция, 1524.

Курсивные формы букв, с другой стороны, являются творением итальянского Ренессанса. Некоторые ранние курсивы были разработаны в Риме, некоторые происходят из других мест Италии, и когда из них впервые были сделаны наборные шрифты, они были по-прежнему полны местного аромата и свежести. Однако самые первые курсивные шрифты, нарезанные между 1500 и 1540 годами, состоят только из строчных. Они использовались с прямыми прописными, но не в сочетании с прямыми строчными.

Характеристики ренессансных курсивов можно суммировать так:

Типо-
графские
латинские
шрифты

- основные штрихи вертикальные или практически с одинаковым наклоном, не превышающим 10°
- как правило, эллиптические овалы
- светлые штрихи переменной толщины
- постоянный гуманистический наклон осей овалов
- небольшой контраст
- умеренный рост строчных
- курсивные формы с нескругленными косыми начальными и конечными засечками
- нижние выносные элементы имеют двусторонние засечки или вообще их лишены
- нескругленные или каплевидные концевые элементы
- курсивные строчные сочетаются с уменьшенными прямыми прописными и иногда с прописными с росчерками; в прочих отношениях курсив полностью независим от прямого шрифта

Два курсива
альдин показаны
на с. 232.

Первые ренессансные курсивные шрифты известны как курсивы альдин,³¹ в честь ученого и издателя Альда Мануция, который заказал первый курсивный шрифт Франческо Гриффо в 1499 году. Странно, но в 1996 году, по-видимому, не было ни одной аутентичной реконструкции курсива альдин ни в металле, ни в цифровом виде. Прямые начертания гарнитур Bembo и Poliphilus фирмы Мопотуре основаны на работах Гриффо, но не соответствующие им курсивы, которые датируются другим веком. Ближе всего по рисунку к курсиву альдин курсив гарнитуры Dante Джованни Мардерштейга, но даже у него прописные наклонены, а не вертикальны.

7.2.3 Шрифты маньеризма

Искусство маньеризма — это искусство Ренессанса, к которому были добавлены изысканные преувеличения — например, длина, угловатость или напряжение. Типографы маньеризма, работавшие главным образом в начале XVI века в Италии и Франции, дали начало практике использования прямых и курсивных шрифтов в одной книге и даже на одной полосе, хотя и редко в одной строке. В период маньеризма к курсивным строчным были также впервые добавлены наклонные прямые прописные.

Есть много прекрасных примеров маньеристских шрифтов XVI века, в том числе прямые титульные шрифты с длин-

ными деликатными выносными элементами, курсивы «канцеляреска» с еще более длинными и часто орнаментированными выносными элементами и текстовые шрифты с короткими выносными элементами, но повышенным напряжением формы. Недавно были разработаны цифровые интерпретации некоторых из них.

Истори-
ческая
интерлюдия



Два современных шрифта в традиции маньеризма. Poetica (вверху) — курсив «канцеляреска», разработанный Робертом Слимбахом на основе образцов XVI века. Выпущен в 1992 году фирмой Adobe. Galliard (внизу) — гарнитура, разработанная Мэтью Картером, основана на формах литер, нарезанных в XVI веке Робером Гранжоном. Выпущена в 1978 году фирмой Linotype.

7.2.4 Шрифты барокко

Типографика барокко, как и барочная живопись и музыка, имеет богатую историю и наслаждается беспокойной и драматичной игрой противоречивых форм. Одной из самых очевидных черт любого барочного шрифта является большое разнообразие наклонов осей, меняющихся от буквы к букве. Барочные курсивы равнонаправлены как влево, так и вправо. И именно в эпоху барокко типографы впервые стали смешивать прямые и курсивные буквы в одной строке.

В целом барочные формы букв в большей степени смоделированы (то есть нарисованы) и в меньшей рукописны, чем ренессансные формы, так как содержат меньше прямых следов пера. Однако у барочных букв много различных форм. Они пережили расцвет в Европе на протяжении семнадцатого века, сохранились большую часть восемнадцатого и были с энтузиазмом возрождены в девятнадцатом.

Барочные графические формы литер обычно отличаются от ренессансных форм следующим:

Типо-
графские
латинские
шрифты

abefop *abefop*

abefop *abefop*

abefop *abefop*

abefop *abefop*

Четыре реконструкции шрифтов барокко. Garamond фирмы Monotype (вверху) основан на шрифтах, нарезанных около 1621 года во Франции Жаном Жанноном. DTL Elzevir (второй сверху) основан на шрифтах, нарезанных в 1660-х годах в Амстердаме Кристоффелом ван Дейком. Janson Text фирмы Linotype (третий сверху) основан на шрифтах, нарезанных около 1685 года в Амстердаме Миклошем Кишем. Adobe Caslon (внизу), разработанный Кэрол Твомбли, основан на шрифтах, нарезанных в 1730-х годах в Лондоне Уильямом Кэзлоном.

- наклон осей овалов прямых и курсивных строчных колеблется в широких пределах в одном алфавите
- наклон курсива составляет в среднем $15\text{--}20^\circ$ и часто значительно колеблется в пределах одного алфавита
- светлые штрихи переменной толщины
- нарастающий контраст
- увеличенный рост строчных букв
- как правило, уменьшенная апертура
- дальнейшее смягчение концевых элементов от нескругленных до каплевидных
- в прямом шрифте верхние засечки приобретают острую треугольную форму
- верхние засечки верхних выносных элементов курсива становятся плоскими и острыми

Перечисленные здесь исторические периоды — Ренессанс, барокко и т.д. — относятся ко всем искусствам и, естественно, не ограничены в типографике антиквой и курсивом. Готические и рукописные шрифты прошли те же этапы. Однако период рококо с его любовью к цветистому орнаменту почти полностью принадлежит готическим и рукописным шрифтам. Типографы эпохи рококо, которые часто окружали свои тексты наборными орнаментами, гравированными надписями на медальонах и т.п., конечно, пользовались прямыми и курсивными шрифтами. Они создали множество *продуктов типографики рококо*, но почти не создали *прямых и курсивных шрифтов рококо*.

Несколько прямых и курсивных шрифтов, которые можно было бы классифицировать как шрифты рококо, были, однако, нарезаны в 1738–1739 годах в Амстердаме немцем по происхождению пуансонистом Иоганном Михаэлем Флейш-

abcefgnорy
C E F O T Z
abcefgnорy

Шрифт DTL Fleischmann. Обратите внимание на изысканно украшенные формы *g*, *y* и нескольких прописных букв, а также преувеличенный контраст в *o*. Этот преувеличенный контраст типичен для романтических шрифтов, нарезанных после смерти Флейшмана в 1768 году Фирменом Дидо и Джамбаттистой Бодони. Однако у романтических шрифтов навязчиво вертикальные оси овалов, а основная ось в шрифте Флейшмана наклонная. В структурном отношении эти литеры принадлежат эпохе барокко, но тенденция к орнаментированию и преувеличению выделяет их среди более ранних шрифтов барокко. По этой причине они называются шрифтами рококо.

Историческая интерлюдия

Флейшман родился и учился в Германии, но, когда ему не исполнилось и тридцати лет, он переехал в Голландию и прожил там оставшуюся часть жизни. Fleischmann — это немецкое написание его фамилии; но он выбрал голландскую форму Fleischman для применения во всех опубликованных образцах его шрифтов. Цифровая версия шрифтов Флейшмана, разработанная в Голландии, была создана немецким шрифтовым дизайнером Эрхардом Кайзером, который окрестил ее Fleischmann.

маном. Цифровые версии этих шрифтов были недавно выпущены фирмой Dutch Type Library из города Хертогенбос, Нидерланды.

7.2.6 Неоклассические шрифты

Типо-
графские
латинские
шрифты

Вообще говоря, неоклассическое искусство статичнее и сдержаннее, чем искусство Ренессанса или барокко, и гораздо больше интересуется строгой последовательностью. Неоклассические формы литер также отвечают этому принципу. В неоклассическом шрифте заметен след ширококонечного пера, но оно отклонено от естественного угла письма для получения строго вертикальных, или *рационалистических* осей овалов. Буквы имеют умеренный контраст и апертуру, но их ось диктуется идеей, а не истиной человеческой анатомии. Они представляют собой продукт рационалистической эры — обычно красивые, спокойные формы, но лишенные сложной красоты органического факта. Если формы букв барокко равнонаправлены, то неоклассические литеры с их спокойным стилем *направлены в никуда*.

abefop *abefop*
abefop *abefop*
abefop *abefop*

Три реконструкции неоклассических шрифтов XX века. Fournier фирмы Monotype, который основан на шрифтах, нарезанных Пьером Симоном Фурнье, Париж, около 1740 года (сверху). Baskerville фирмы Monotype, основанный на рисунках Джона Баскервиля, Бирмингем, около 1754 года (в центре). Bell фирмы Monotype, основанный на шрифтах, нарезанных в 1788 году в Лондоне Ричардом Остином для словолитчика и издателя Джона Белла (снизу).

Первый неоклассический шрифт, известный как *romain du roi*, или «королевская антиква», был спроектирован в 1690-х годах во Франции не типографом, а правительственным комитетом, состоявшим из двух священников, бухгалтера и инженера. Другие неоклассические шрифты были разработаны и нарезаны во Франции, Англии, Италии и Испании в XVIII и XIX веках, и некоторые из них остаются в употреблении и сейчас, несмотря на все последующие изменения стиля и моды.

Американский издатель и государственный деятель Бенджамин Франклин восхищался неоклассическим шрифтом своего английского современника Джона Баскервиля, и частично благодаря поддержке Франклина шрифт Баскервиля получил большее признание в Соединенных Штатах и Франции, чем на родине создателя. Однако связь между Баскервилем и Америкой обусловлена большим, нежели личным вкусом Бенджамина Франклина. Буквы Баскервиля очень точно отвечают федеральному стилю американской архитектуры. Они так же чисто и невозмутимо неоклассичны, как здание Капитолия, Белый дом и многие другие сооружения федерального и местного значения. (Здания парламента в Лондоне и Оттаве, которые построены в стиле неоготики, а не неоклассицизма, требуют типографики другого рода.)

Если говорить вкратце, неоклассические формы литер отличаются от форм барокко следующим:

- преимущественно вертикальные оси овалов как в прямых начертаниях, так и в курсивах
- наклон курсива обычно одинаковый и составляет в среднем $14-16^\circ$
- засечки обычно скругленные, но тонкие, более плоские и горизонтальные

7.2.7 Шрифты романтизма

Неоклассицизм и романтизм не являются последовательными движениями в европейской истории. Они прошли XVIII столетие и большую часть XIX параллельно: прямо противоположные друг другу в одних отношениях и близко родственные в других. И неоклассические, и романтические формы букв сохраняют рационалистические оси овалов и выглядят скорее начерченными, нежели написанными, но между ни-

Типо-
графские
латинские
шрифты

abefor *abefor*

abefor *abefor*

abefor *abefor*

abefor *abefor*

Четыре реконструкции шрифтов романтизма. Vulmer фирмы Monotype (вверху) основан на шрифтах Уильяма Мартина, нарезанных в начале 1790-х годов в Лондоне. Didot фирмы Linotype (второй), нарисованный Адрианом Фрутигером, основан на шрифтах Фирмена Дидо, нарезанных между 1799 и 1811 годами в Париже. Bodoni фирмы Berthold (третий) основан на шрифтах, нарезанных между 1803 и 1812 годами в Парме Джамбаттистой Бодони. Walbaum фирмы Berthold (внизу) основан на шрифтах, нарезанных Юстусом Эрихом Вальбаумом, Веймар, около 1805 года.

ми можно обнаружить несколько тонких различий. Самая очевидная разница — контраст. В романтических буквах мы обычно находим следующее:

- *резкое изменение толщины штриха*
- *вертикальная ось овалов, интенсифицированная за счет преувеличенного контраста*
- *концевые элементы твердеют, превращаясь из каплевидных в круглые (точковидные)*
- *засечки тоньше и почти без скругления*
- *уменьшенная апертура*

Этот удивительный сдвиг в рисунке шрифта, как и все структурные изменения шрифтовых форм, является отраже-

нием лежащего в его основе изменения рукописного стиля. Романтические буквы — это формы, из которых исчезло ширококонечное перо. Его место занимает остроконечное и гибкое перо. Ширококонечное перо образует штрих плавно меняющейся толщины — его толщина меняется с направлением, — а остроконечное перо дает совершенно другие результаты. В ответ на изменение давления линия гибкого пера из тонкой внезапно становится толстой и снова тонкой. Если таким пером пользоваться осторожно, получится неоклассическая форма. Если применять большую силу, остроконечное перо дает более драматичную романтическую форму. Резкий контраст, который важен для многих произведений романтической музыки, важен и для рисунка шрифта романтизма.

Романтические буквы могут быть чрезвычайно красивы, но им не хватает плавного и постоянного ритма ренессансных форм. Именно этот ритм приглашает читателя погрузиться в текст и читать. Величественные формы романтических букв предлагают читателю вместо этого стоять снаружи и смотреть на буквы.

7.2.8 Шрифты реализма

Девятнадцатый и двадцатый века ознаменовались ошеломительным разнообразием художественных движений и школ — реализмом, натурализмом, импрессионизмом, экспрессионизмом, «ар нуво» (Art Nouveau — «новое искусство», или модерн, или зецессион, или югендштил), «ар деко» (Art Deco), конструктивизмом, кубизмом, абстрактным экспрессионизмом, поп-артом, оп-артом и многими другими. Почти все эти движения подняли волны и в мире типографики, хотя лишь немногие достаточно важны, чтобы заслужить место в этом кратком обзоре. Одним из таких движений является типографический реализм.

Художники-реалисты девятнадцатого века — Гюстав Курбе, Франсуа Милле и многие другие — отвернулись от тематики и натуры, утвержденных академией. Вместо этого они стали рисовать простых людей, делающих свою простую работу. Дизайнеры шрифта реалистического типа — Александер Фемистер, Роберт Бесли и те, кто не достиг посмертной славы этих художников, — работали в аналогичном духе. Они делали грубоватые простые буквы, основанные на пись-

Типо-
графские
латинские
шрифты

ме людей, лишенных возможности учиться читать и писать бегло и уверенно. Реалистические буквы очень часто имеют такую же основную форму, как и неоклассические и романтические, но у большинства из них тяжелые брусковые засечки или вообще нет засечек. Штрих, как правило, одинаков по толщине, а апертюра (часто являющаяся мерой изящества или удачи в шрифтах) очень мала. Капитальные буквы, минускульные цифры и иные признаки изощренности и элегантности почти всегда отсутствуют.

abcefgnop
abcefgnop

Akzidenz Grotesk (вверху) — реалистический шрифт, выпущенный в 1898 году фирмой Berthold в Берлине. Это непосредственный предшественник гарнитур Franklin Gothic (1903) Морриса Бентона и Helvetica, выпущенной в 1952 году фирмой Haas. Haas Clarendon (внизу), разработанный в 1951 году Германом Айденбенцем, представляет собой реконструкцию более раннего реалистического шрифта — первого шрифта Clarendon, нарезанного в 1845 году в Лондоне Бенджамином Фоксом для Роберта Бесли.

7.2.9 Геометрический модернизм: выделение функции

Ранний модернизм принимал в типографике различные интригующие формы. Одной из наиболее очевидных является геометрическая. Самая экономная и строгая архитектура начала двадцатого века имеет свой аналог в столь же геометричных шрифтах, разработанных в то же время и часто теми же людьми. В этих шрифтах, как и в их реалистических предшественниках, совершенно нет разницы между основным штрихом и засечкой. Засечки равны по толщине основным штрихам или совсем отсутствуют. Но большинство шрифтов геометрического модернизма стремятся скорее к чистоте, нежели к популизму. Некоторые демонстрируют изучение их создателями архаических надписей, а другие включают минускульные цифры и иные тонкости, но их формы часто

abcefgnор
abcefgnор

Истори-
ческая
интерлюдия

Два геометрических модернистских шрифта. Futura (вверху) был разработан в 1924–26 годах в Германии Паулем Реннером. Memphis (внизу) был разработан в 1929 году Рудольфом Вольфом — главным художником фирмы Stempel. Оригинальный рисунок Futura включал минускульные цифры и много альтернативных знаков на основе простых геометрических форм, которые никогда не изготавливались в металле, хотя фирма The Foundry (Лондон) выпустила их в 1994 году в цифровом виде.

ближе к чистым математическим формам — окружности и прямой, — нежели к рукописным буквам.

7.2.10 Лирический модернизм: повторное открытие гуманистической формы

Еще один значительный этап модернизма в дизайне шрифтов тесно связан с абстрактным экспрессионизмом в живописи. Художники двадцатого века заново открыли физическое и чувственное наслаждение от рисования как действия и наслаждение от создания органических, а не механических форм. В эти годы дизайнеры шрифтов вновь осознали, что писать буквы — большее удовольствие, нежели чертить их. Заново открывая каллиграфию, они заново открыли ширококонечное перо, гуманистический наклон осей овалов и гуманистические пропорции ренессансных букв. Модернизм в типографике в своей основе — это повторное утверждение ренессансной формы. Между модернистским дизайном и реконструкцией ренессансных форм нет никакой жесткой границы.

7.2.11 Шрифты экспрессионизма

В одном из своих аспектов модернизм в типографике груб и конкретен в большей степени, нежели лиричен и абстракт-

Типо-
графские
латинские
шрифты

abefop *abefop*
abefop *abefop*
abefop *abefop*
abefop *abefop*

Четыре неогуманистических или лирических модернистских шрифта. Spectrum (вверху) был создан в 1940-х годах в Нидерландах Яном ван Кримпеном и выпущен в 1952 году фирмами Enschedé и Monotype. Palatino (второй сверху) был разработан в 1948 году во Франкфурте Германом Цапфом, Dante (третий сверху) — в 1952 году в Вероне Джованни Мардерштейгом, Pontifex (внизу) — в 1974 году в Висбадене Фридрихом Попплем. Все, кроме последнего, были первоначально нарезаны вручную, точно так же, как ренессансные шрифты.

abcefg hijop
abefop *abefop*

Два экспрессионистских шрифта: один модернистский и один пост-модернистский. Preissig был спроектирован в Нью-Йорке в 1924 году чешским художником Войтехом Прейссигом, нарезан и отлит в Праге в 1925 году. Journal Зузаны Личко был разработан в Беркли (Калифорния) и выпущен в цифровом виде фирмой Emigre.

тен. Рудольф Кох, Войтех Прейсиг и Олдржих Менхарт — три дизайнера, которые разрабатывали это направление в начале двадцатого века. В некотором отношении их деятельность в типографике соответствует живописи художников-экспрессионистов, таких как, Винсент ван Гог и Оскар Кокошка. Более поздние художники и дизайнеры шрифтов, такие, как Зузана Личко, доказали, что этот жанр все еще очень продуктивен.

Дизайнеры-экспрессионисты используют много разных инструментов. Кох и Прейсиг часто вырезали свои буквы в металле или дереве. Менхарт работал с ручкой и грубой бумагой. Личко воспользовалась огромными преимуществами стандартных программ цифрового черчения, последовательно переходя от одной контрольной точки к другой не с помощью ножа, напильника или резца, а посредством оцифрованных прямых линий.

Истори-
ческая
интерлюдия

7.2.12 Элегический постмодернизм

Модернизм дизайна шрифтов основывается на изучении истории, фактов человеческой анатомии и радостях каллиграфии. Как и сам Ренессанс, модернизм — больше, чем просто этап или причуда, которая проживает свой срок и исчезает. Хотя он уже не кажется последним словом в искусстве вообще и в дизайне шрифтов в частности, он по-прежнему живет и развивается. В последние десятилетия двадцатого века исследователи архитектуры, литературы и музыки, а также

abefor *abefor*
abefor *abefor*

Два постмодернистских шрифта. Esprit (вверху) был разработан в 1985 году в Белграде Йовицей Вельовичем, Nofret (внизу) — в 1990 году в Дармштадте Гудрун Цапф-фон Хессе. Оба шрифта поют там, где многие постмодернистские шрифты просто хрипло кричат. Однако эта песня больше элегична, нежели лирична.

других сторон человеческой деятельности почувствовали, что все заметные движения направлены в сторону удаления от модернизма. Поскольку эти движения не имели собственных названий, их стали называть единым термином — «постмодернизм». И постмодернизм так же очевиден в мире дизайна шрифтов, как и в иных областях.

*Типо-
графские
латинские
шрифты*

В постмодернистских формах букв, как и в постмодернистских зданиях, часто цитируются неоклассические, романтические и иные домодернистские формы. В лучших образцах это делается с подкупающей легкостью касания и тонким чувством юмора. Постмодернистское искусство является большей частью высокоосознанным, но открыто несерьезным. Постмодернистские дизайнеры, которые часто в прошлом или в настоящем также и модернистские дизайнеры, доказали, что возможно придать неоклассической и романтической формам и рационалистическому наклону оси подлинно каллиграфическую энергию.

7.2.13 Геометрический постмодернизм

Некоторые постмодернистские шрифты весьма геометричны. Как и их предшественники — геометрические модернистские шрифты, они обычно имеют брусковые засечки или не имеют засечек, но часто существуют в обеих разновидностях сразу или являются их гибридами. По-видимому, они редко основаны на чистой и простой линии и окружности, а почти всегда — на более вычурных, часто асимметричных формах. И, как и другие постмодернистские шрифты, они проникнуты ностальгией по чему-нибудь домодернистскому. Многие из этих шрифтов обязаны своим появлением более старым промышленным графическим формам букв, в том числе машинописным шрифтам и пресловутому индустриальному фолк-арту североамериканских дорожных знаков. В них цитируются не романтические и неоклассические, а реалистические идеи. К этой промышленной беспретенциозности, однако, часто добавляется не только постмодернистский юмор, но и плоды типографической изощренности — минускульные цифры, капитальные буквы, большая апертюра, тонкое моделирование и уравнивание форм.

Постмодернистское искусство, как и неоклассическое, является прежде всего искусством поверхности — искусством скорее отражений, нежели видений. Оно расцвело в без-

abefop abefop
abefop abefop

Истори-
ческая
интерлюдия

Два геометрических постмодернистских шрифта: Triplex Sans (вверху) и Officina Serif (внизу). Курсив Triplex был создан в 1985 году Джоном Даунером. Его прямые компаньоны — один с засечками и один без них — были разработаны в 1989–90 годах Зузаной Личко, и полный комплект был выпущен в 1990 году фирмой Emigre. Шрифт itc Officina (1990) был спроектирован Эриком Шпикерманом и выпущен в двух версиях — с засечками и без.

донном мире высокоскоростной офсетной печати и цифрового дизайна, где модернизм голодает. Однако мир писцов, в котором коренится ремесло разработки шрифтов, тоже был бездонен. Это был мир готических художников, в котором все расположено в одной плоскости. По крайней мере в этом отношении постмодернизм и модернизм в равной степени сталкиваются с основной задачей, с которой началась типографика.

7.3 МАШИННЫЙ НАБОР

7.3.1 Линотип (строкоотливная наборная машина)

Линотип, изобретенный в 1880-х годах Оттмаром Моргента-лером и с годами сильно модифицированный, представляет собой некий гибрид литейного аппарата, пишущей машинки, торгового автомата и обратной лопаты. Он состоит из ряда салазок, ремней, колес, подъемников, зажимов, плунжеров и винтов, управляемых с большой механической клавиатуры. Этот сложный механизм набирает строку из матриц, включает ее путем вставления расширяющихся клиньев в пробелы между словами и затем отливает целую строку как единый металлический брусок с выпуклыми печатающими элементами, образующими наборную строку для высокой печати.

Подробнее см. Ричард Ю. Хасс «Развитие типографского машинного набора, 1822–1925» (Richard E. Huss, *The Development of Printers' Mechanical Typesetting, 1822–1925*, Charlottesville, Virginia, 1973).³²

Рисунок шрифтов для линотипа был ограничен тремя основными факторами. Во-первых, боковое свисание элементов знаков невозможно без специальных составных матриц (поэтому у курсивной *f* в линотипном шрифте всегда чахлая головка и хвост). Во-вторых, кегельная шпация делится только на 18 единиц, что нарушает тонкость пропорций знаков.³³ И в-третьих, курсивные и прямые матрицы обычно спарены. Поэтому в большинстве шрифтов ширина каждой курсивной буквы должна быть равна ширине ее прямого аналога.³⁴

Многие шрифты, разработанные для линотипа, имели успех, несмотря на эти ограничения. Aldus и Optima Германа Цапфа, Fairfield Рудольфа Ружички, Juliana Сема Хартца и Electra, Caledonia и Falcon У.Э. Двиггинса были разработаны для линотипа. Janson фирмы Linotype, адаптированный Цапфом в 1952 году для линотипа по оригиналам XVII века Миклоша Киша, — еще один случай выдающегося успеха. Тем не менее в процессе перевода в цифровой формат многие линотипные шрифты были видоизменены, чтобы можно было воспользоваться возможностями цифрового набора для кернинга и восстановления независимых пропорций прямых и курсивных начертаний.

7.3.2 Монотип (буквоотливная наборная машина)

В 1887 году, конкурируя с Мергенталером, Толберт Лэнстон спроектировал машину, которая штамповала отдельные буквы из холодного металла и набирала из них строки. Вскоре от этой машины отказались в пользу другой, построенной в 1900 году коллегой Лэнстона Джоном Бэнкрофтом, которая отливала отдельные буквы из расплавленного металла, а не штамповала их холодным способом. Вскоре она стала продаваться во всем мире под названием «монотип». На самом деле монотип — это две машины: терминал и отливное устройство, в этом отношении он напоминает большинство управляемых компьютером наборных машин.³⁵ На терминале монотипа находится большая механическая клавиатура, в которую входят семь полных алфавитов, а также неалфавитные знаки. При наборе на этой клавиатуре иглы, приводимые в движение сжатым воздухом, пробивают отверстия в бумажной ленте, похожей на узкую перфоленту для механического фортепиано. Отливное устройство считыва-

ет бумажную ленту, продувая сжатый воздух через пробитые дырки, затем отликает и набирает буквы.

Кегельная шпация в монолите делится только на 18 единиц, но курсив и прямой шрифт независимы друг от друга по ширине, возможны боковые свисания элементов знаков, и, так как набор состоит из отдельных букв, возможна ручная выключка уже набранных строк. Знаки кеглем свыше 24 пунктов отливаются индивидуально и предназначены для ручного набора. На самом деле монолит — это одновременно и портативная словолитня, и наборная машина, и его все чаще используют в качестве буквоотливной машины, хотя монолитная система ширин накладывает ограничения на рисунок букв, а конструктивные особенности отливного устройства не позволяют отливать литеры из более твердого металла.³⁶

*Историческая
интерлюдия*

7.3.3 Двухмерная печать

С середины пятнадцатого века до середины двадцатого для печати большинства латинских букв применялась техника, берущая начало от скульптуры. При этом процессе каждая буква вырезается в натуральную величину на торце стального пуансона. Затем пуансон вбивается в матрицу из более мягкого металла, матрица с углубленным очком буквы вставляется в шрифтолитейную форму, и трехмерная металлическая литера отливается из сплава свинца, олова и сурьмы.³⁷ Отлитые и набранные литеры заключаются в рамку и помещаются в печатный станок, где на них наносят типографскую краску. После этого их форма впечатывается в бумагу, в результате чего образуется оттиск, который можно воспринимать тактильно и визуально. К цвету и блеску типографской краски прибавляется гладкая текстура вдавленных участков бумаги, врезанных в более рыхлый и белый волокнистый фон, окружающий буквы и строки. Книга, сделанная таким способом, — складывающаяся надпись, гибкая скульптура-барельеф. Текст так и сияет черным светом с хорошо отпечатанной страницы высокой печати.

Типографы Ренессанса наслаждались физической глубиной и текстурой, которых они могли добиться этим методом печати. Типографы времен неоклассицизма и романтизма, например Джон Баскервиль, часто придерживались другой точки зрения. Баскервиль печатал свои листы высокой печа-

тью — поскольку он не знал другого метода, — но потом проглаживал их, как белье, чтобы устранить скульптурный рельеф бумаги.

С развитием литографии в конце восемнадцатого века печать отступила еще на шаг к двумерному миру средневековых писцов. С середины двадцатого века коммерческая печать осуществлялась в основном двухмерными средствами. Обычный метод — офсет (офсетная фотолитография), в котором фотографическое или цифровое изображение травится на офсетной пластине, покрывается краской, переносится офсетным методом на гладкое промежуточное полотно и плоско выкладывается на поверхность страницы.

На раннем этапе развития коммерческой офсетной печати шрифт все еще набирался линотипным или монотипным способом. Делался оттиск с помощью высокой печати, затем гранки нарезались, склеивались и фотографировались. Дизайнеры шрифта заметили, что этот процесс изменял результаты их работы. Большинство шрифтов, спроектированных для трехмерной печати, выглядят слабее, если напечатаны в двух измерениях. Но другие шрифты имели успех: геометрические, вызывающие ассоциации с миром чертежника, а не ювелира, и связные, напоминающие наследие каллиграфа.

7.3.4 Фотонаборные устройства

Луч света проходит через изображение буквы на стекле или фотопленке; размер буквы изменяется объективом; ее положение фиксируется зеркалом, и она экспонируется, как любое фотографическое изображение, на фоточувствительной бумаге или пленке.³⁸ Машины, работающие по этому принципу, — потомки фотокамеры и офсетного печатного станка. Они были спроектированы и запатентованы в 1890-х годах, к 1925 году стали регулярно использоваться для набора названий и заголовков, но доминирующее положение в наборном деле заняли только в 1960-е годы.

Точно так же, как изощренность и тонкость шрифта для ручного набора при появлении наборных машин сперва, казалось, отступили на второй план, утонченность, постепенно достигнутая линотипными и монотипными шрифтами, была смыта новой технологической волной. Фотонаборные системы работали быстро, но совершенно не учитывали тон-

кие изменения пропорций при изменении размеров.³⁹ Их шрифтам не хватало лигатур, минускульных цифр и капители. В комплектах шрифтов американского производства не было даже простейших акцентированных знаков. Выбор начертаний был беден. И с внезапным распространением этих сложных, но упрощающих наборное дело устройств старая ремесленная система ученичества и гильдий пришла в окончательный упадок.

Фотонаборные системы и их пользователи только начали решать эти проблемы, когда на смену им пришло цифровое оборудование. Для фотонаборных машин было спроектировано несколько превосходных шрифтов — от Apollo (1962) Адриана Фрутигера до Trinité (1982) Брама де Дуса, — но в ретроспективе эра фотонабора кажется только кратким промежутком между металлическим и цифровым набором. Важнейшим нововведением этого периода был в конечном итоге не перевод шрифтов с металла на пленку, но введение микрокомпьютеров для редактирования, набора и коррекции текста, а также для управления последними поколениями фотонаборных устройств.

7.3.5 Исторические реконструкции шрифтов и дизайн двадцатого века

За последние сто лет было спроектировано огромное количество новых шрифтов и воскрешено много старых. С 1960-го по 1980 год большинство новых и возрождаемых шрифтов создавались для фотонабора, а с 1980 года практически все шрифты проектировались для цифрового набора. Но большинство старинных шрифтов, продающихся теперь в цифровой форме, уже прошли через еще один стилистический фильтр. Их формы были повторно перерисованы в начале двадцатого века в соответствии с технологией изготовления ручных шрифтов или матриц для монотипа либо линотипа. Типографика была радикально реформирована между 1920 и 1950 годами путем коммерческого воссоздания исторических шрифтовых форм. Стоит оглянуться на этот процесс и посмотреть, что тогда творилось, ведь мы до сих пор имеем дело с его наследием.

Две разные компании (одна в Англии, другая в Америке), взяв за основу принципы работы монотипа, стали развиваться по двум совершенно различным программам. Английская

фирма Monotype, художественным руководителем которой был в период ее расцвета ученый и историк типографики Стенли Морисон, выпустила серию факсимильных воспроизведений работ Франческо Гриффо, Джованантонио Тальенте, Людовико дельи Арриги и других дизайнеров прошлого. Именно Морисону принадлежит идея объединить независимые ренессансные шрифты в семьи (гарнитуры), соединяя прямой шрифт одного дизайнера с ранее самодостаточным курсивом другого. Среди результатов этого предприятия — Poliphilus и Blado (один из прямых шрифтов Гриффо, объединенный с измененной версией одного из курсивов Арриги), Bembo (поздняя версия того же прямого шрифта в сочетании с измененной версией одного из курсивов Тальенте) и блестящий успех вынужденного сочетания прямого шрифта Centaur Брюса Роджерса с курсивом Arrighi Фредерика Уорда. В дополнение к этой программе новые рисунки шрифтов были заказаны таким дизайнерам, как Эрик Гилл, Альфред Фэйрбэнк, Ян ван Кримпен и Бертольд Вольпе.

Lanston Monotype — так называлась американская фирма — сделала несколько своих исторических реконструкций и выпустила много новых шрифтов, а также шрифтов, дизайн которых создал ее художественный руководитель Фредерик Гауди, основываясь на исторических образцах. Третью программу по реконструкции исторических шрифтов для современного рынка провела фирма Linotype под руководством крупнейшего английского типографа Джорджа Уильяма Джонса.

Несколько наиболее крупных словолитен — в том числе ATF в США, Deberny & Peignot во Франции, Enschedé в Нидерландах, Stempel в Германии и Grafotechna в Чехословакии — продолжали собственные честолобивые программы; некоторые из них просуществовали до 1980-х годов. Эти фирмы на протяжении всего двадцатого века выпускали реконструкции исторических шрифтов Клода Гарамона, Миклоша Киша и других старых мастеров, а также прекрасные новые гарнитуры таких художников, как Герман Цапф, Ян ван Кримпен, Адриан Фрутигер, Олдржих Менхарт и Ганс Эдуард Мейер. Palatino работы Цапфа, ставший самым распространенным шрифтом двадцатого века (и который чаще всего крадут), был нарезан вручную и отлит старым способом в 1949–50 годах, когда фотонаборные устройства и ранние компьютеры уже маячили на горизонте.

Ранняя история шрифтового дизайна — это история шрифтов, сделанных отдельными художниками и ремесленниками, которые начинали карьеру как ученики, а заканчивали как независимые мастера и хозяева мелких предприятий. В семнадцатом-восемнадцатом веках масштабы этого производства увеличились, и мода все чаще брала верх над мастерством. К концу девятнадцатого века коммерческие соображения изменили как стиль, так и методы этого ремесла. Пуансоны и матрицы предпочитали гравировать машинным способом по большим буквам-шаблонам, и каллиграфические модели были практически неизвестны.

Повторное открытие в двадцатом веке истории и принципов типографической формы не ассоциировалось с какой-либо конкретной технологией. Оно произошло среди ученых и художников, осуществлявших свои открытия везде, где находили им применение: в словолитнях, компаниях по производству наборной техники, художественных школах и собственных мелких независимых студиях.

Несмотря на коммерческое давление, лучшие старые словолитни, как и лучшие новые фирмы — производители цифровых шрифтов, были не просто предприятиями, ориентирующимися на потребности рынка. Это были культурные учреждения, ни в чем не уступающие знаменитым издательствам и мастерским художников-граверов, гончаров, ткачей и мастеров, создающих музыкальные инструменты. Таким положением они были обязаны таланту дизайнеров шрифта, работы которых они тиражировали, ведь дизайнеры шрифта в свой звездный час — Страдивари литературы; не просто ремесленники, но художники, проектирующие и производящие инструменты для других художников.

7.3.6 Цифровая типографика

Еще слишком рано подводить итоги развития цифровой типографики, хотя эволюция компьютерного растривания, хинтования и масштабирования, начиная с разработки микрочипа в начале 1970-х годов, шла очень быстро. Но, несмотря на это, старые технологии, освобожденные от коммерческих обязательств, не умерли. Ручной шрифт, монотип, линотип и высокая печать остаются важными художественными инструментами наряду с кистью, резцом, карандашом, штихелем и пером.

Стиль в типографике основан не только на одной технологии набора или печати, но и на примитивном, но тонком ремесле письма. Буквы приобретают свою форму посредством движений человеческой руки, ограниченных или усиленных инструментом. Этот инструмент может быть сложным, как планшет-дигитайзер или специально запрограммированная клавиатура, или простым, как заостренная палочка. В любом случае смысл заключается в твердости и грации самого жеста, а не в инструменте, которым он делается.

7.4 МНОГООБРАЗИЕ ИСТОРИИ ТИПОГРАФИКИ

Каждый алфавит — это культура. В каждой культуре существует собственная версия истории и собственная вековая традиция — и эта глава посвящена современной истории только одного алфавита. Такие алфавиты и силлабарии, как арабский, армянский, бирманский, чероки, кри, кириллица, деванагари, грузинский, греческий, гуджарати, еврейский, японский, корейский, малайский, тамильский и телугу (здесь перечислено всего несколько названий), имеют собственную историю, нередко такую же сложную и долгую, как история латинских литер, или даже более древнюю. Как, впрочем, и логографическое китайское письмо. Их версии истории в некоторых точках соприкасаются, а в других расходятся. Теперь, в конце двадцатого века, мы наблюдаем ранее невиданную степень близости. Многоязычная типографика трудна и интересна, и это в значительной степени определяется тем, что различные типографические версии истории встречаются на одной странице. Типографам, работающим с разными алфавитами, повезло во многих отношениях: у них есть возможность изучить историю культур, а также технические характеристики типографики каждого алфавита.

История греческого шрифта и кириллицы вкратце рассматривается в главе 10, а наследие отдельных словолитен излагается в приложении D, с. 368.

Книга — гибкое зеркало духа и тела. Ее размеры и пропорции, цвет и текстура бумаги, звук, который издают переворачиваемые страницы, и запах бумаги, клея и типографской краски — все это в сочетании с размером, формой и расположением шрифта говорит о мире, в котором она была сделана. Если книга выглядит как простая бумажная машина, произведенная другими машинами по их правилам, то и читать такую книгу захочется только машинам.

8.1 ПРОПОРЦИИ

Книжная страница, как здание или комната, может иметь любые размеры и пропорции, но одни гораздо более приятны, чем другие, а у некоторых — совершенно особые коннотации. Брошюра, складывающаяся и раскладывающаяся в руке, по своей сущности отличается от официального письма, лежащего неподвижно и плоско, или от рукописной записки, которую складывают вчетверо и отсылают в конвертах различной формы и размера. И все они отличаются от книги, страницы которой попарно следуют друг за другом.

Ради удобства типографика базируется в основном на стандартных промышленных форматах бумаги, от печатных листов форматом 35 × 45 дюймов (889 × 1143 мм) до стандартных визитных карточек размером 3,5 × 2 дюйма (89,3 × 50,8 мм). Форматы таких изданий, как буклеты, прилагающиеся к компакт-дискам, жестко ограничены. Но многие типографические проекты начинаются с возможности и необходимости выбора размеров страницы.

Этот выбор редко бывает свободным. Например, формат 12 × 19 дюймов (304,8 × 482,6 мм), скорее всего, будет неудобным и дорогостоящим, так как он лишь немного превосходит 11 × 17 дюймов (279,4 × 431,8 мм) — стандартный промышленный формат бумаги. А брошюра форматом 5 × 9 дюймов (127 × 228,6 мм), какой бы она ни была красивой, может оказаться непригодной, потому что по ширине она не входит в стандартный деловой конверт (4 × 9,5 дюймов — 101,6 × 241,3 мм). Но когда границы области практичности установлены и уже известно, что размеры страницы должны

Пропорции

Две полезные работы по органической форме и структуре: Д'Арси Томпсон «О росте и форме» (D'Arcy Thompson, *On Growth and Form*, rev. ed., Cambridge, 1942) и Питер С. Стивенс «Орнаменты в природе» (Peter S. Stevens, *Patterns in Nature*, Boston, 1974). Не менее важна книга, посвященная структурам, созданным людьми: Дороти Уошберн и Дональд Крау «Симметрия культуры: Теория и практика анализа плоских структур» (Dorothy Washburn & Donald Crowe, *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle, 1988).

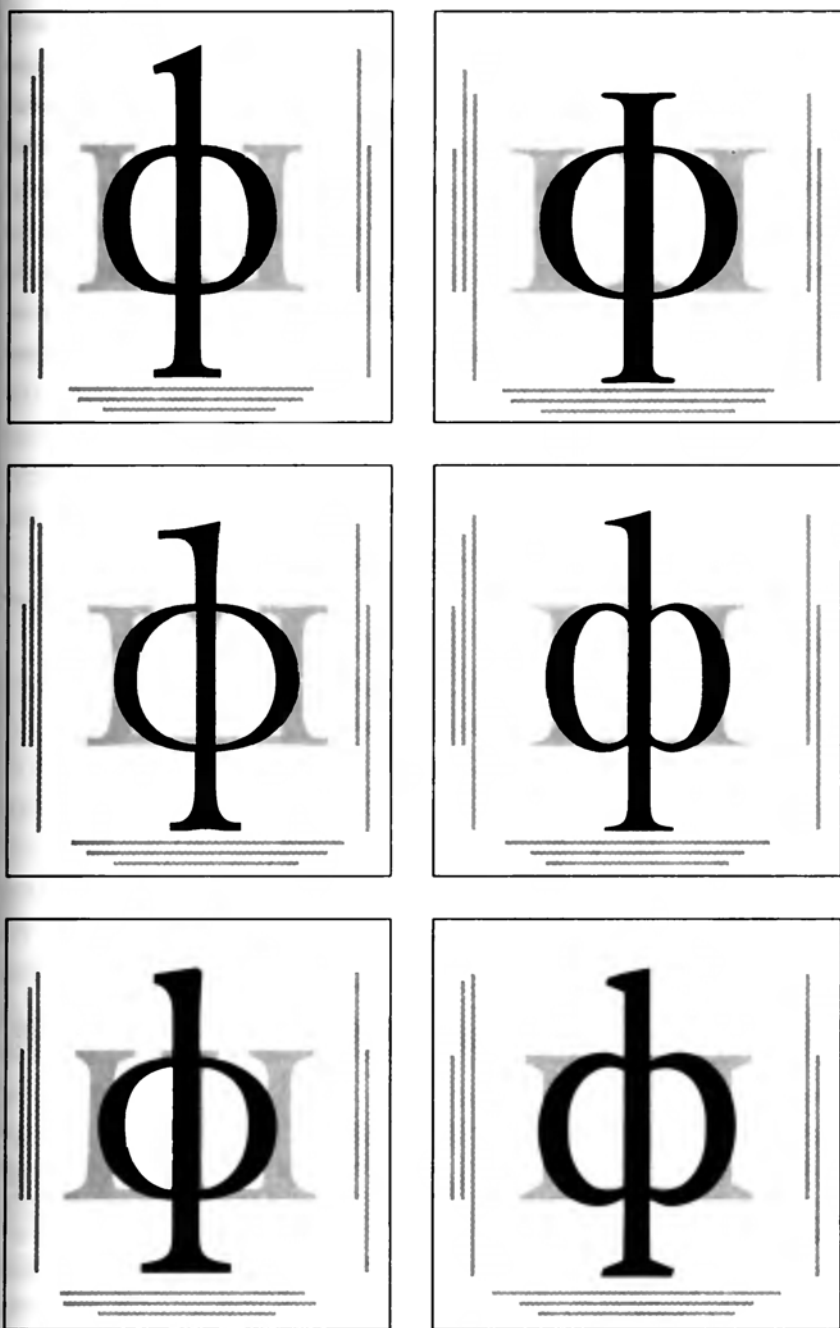
находиться в некоторых пределах, как сделать выбор? Выбрать самый простой вариант, самый крупный формат или самый удобный стандартный формат? Или довериться слепому инстинкту?

В таких вопросах инстинкт — на самом деле замаскированная память. Если он натренирован, он работает хорошо, и наоборот. Но в таком ремесле, как типографика, как бы совершенны ни были инстинкты специалиста, полезно уметь все точно рассчитывать. История, естественные науки, геометрия и математика в этом отношении связаны с типографикой, и к ним можно обращаться за помощью.

Писцы и типографы, как и архитекторы, уже тысячи лет придают форму поверхностям и объемам, воспринимаемым визуально. Некоторые пропорции постоянно встречаются в их работе, потому что они приятны глазу и психике, точно так же, как постоянно встречаются некоторые размеры, потому что они удобны руке. Многие из этих пропорций заложены в простых геометрических фигурах — равностороннем треугольнике, квадрате, правильном пятиугольнике, шестиугольнике и восьмиугольнике. И эти пропорции не только приятны людям разных веков и разных стран; они также распространены в природе далеко за пределами царства человека. Они встречаются в структурах молекул, минеральных кристаллов, мыльных пузырей, цветов, а не только в книгах и соборах, рукописях и мечетях.

В таблицах на с. 174–175 приведено несколько пропорций страницы, производных от простых геометрических фигур. Эти пропорции часто встречаются в природе, а страницы, воплощающие их, повторяются в рукописях и книгах Европы эпохи Возрождения, Китая династий Тан и Сун, раннего Египта, доколумбовой Мексики и Древнего Рима. Очевидно, красота этих пропорций связана не просто с местным вкусом или преходящей модой. Поэтому они полезны в двух отношениях. Работа и игра с ними помогают развить типографическое чутье, кроме того, они дают важную информацию для анализа существующих макетов и расчета новых.

Для сравнения в таблицы включены и другие пропорции, а также несколько простых числовых коэффициентов, несколько стандартных бумажных форматов и несколько пропорций, включающих четыре иррациональных числа, важных для анализа природных структур и процессов. Эти числа — $\pi = 3,14159\dots$ то есть длина окружности, чей диаметр

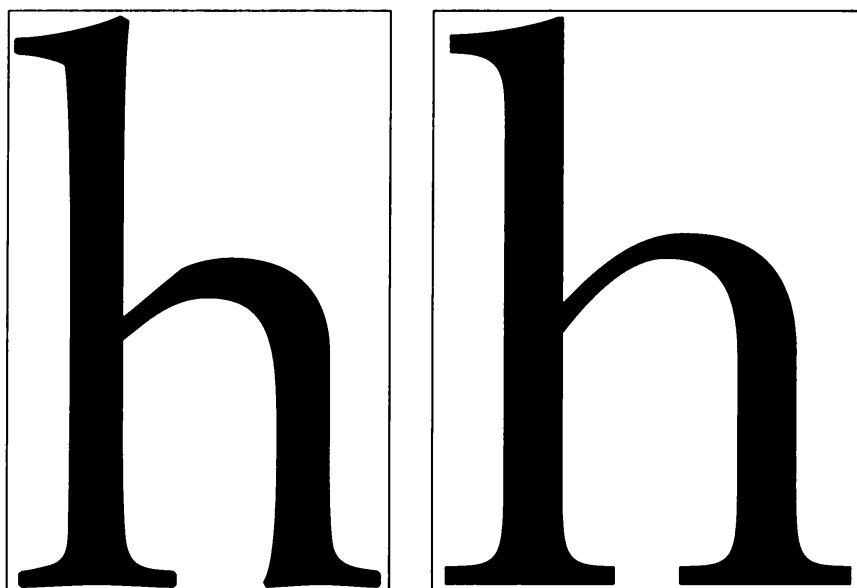


*Макетируя
страницу*

Пропорции знаков шрифта, например трех букв — ф, ш, М, — в зависимости от гарнитуры различаются как по ширине, так и по высоте. Различия по высоте выражены наиболее сильно. В хорошо спроектированной книге пропорции текстового шрифта имеют некую значимую взаимосвязь с пропорциями полосы набора и страницы, а также с другими размерами (абзацный отступ, отбивка между абзацами и т.д.). Каждая гарнитура действует как набор камертонов. Цифровой шрифт не имеет фиксированного кегля, но он все же воплощает фиксированный набор пропорций. Этот набор — музыкальная гамма.

Пропорции

равен единице, $\sqrt{2}=1,41421...$ то есть диагональ квадрата со стороной, равной единице, $e=2,71828...$ основа натуральных логарифмов, и $\varphi=1,61803...$ число, которое мы более подробно рассмотрим на с.181. Некоторые из этих пропорций появляются в структуре человеческого тела, другие — в музыкальных гаммах. Действительно, одна из простейших систем пропорций страницы основана на знакомых интервалах диатонической гаммы. Страницы, воплощающие эти основные музыкальные пропорции, были широко распространены в Европе на протяжении более тысячи лет.



Буква слева (Aldus Германа Цапфа) имеет пропорции 2 : 3, у буквы справа (Monotype Baskerville) — пропорции 3 : 4. В традиционном шрифте ручной нарезки пропорции литер варьируются в зависимости от кегля, а не только от рисунка шрифта. (Знаки более мелких кеглей, как правило, массивнее, а более крупных — стройнее.) Но пропорции текстового шрифта в любом случае взаимодействуют с пропорциями блока текста и страницы, в результате порождая либо визуальную музыку, либо визуальный шум.

Выбор кегля шрифта и параметров его набора, точно так же как сочинение и исполнение музыки или нанесение краски на холст, во многом связан с интервалами и контрастами материала. По мере построения целого легко заметить непосредственные взаимосвязи и самые мелкие несоответствия. Определение формата страницы в большей степени связано с границами и расчетами. В данной области этого

обычно достаточно, но лучше, если структурная гармония не столько навязывается, сколько подразумевается. Это одна из причин, по которым типографы влюбляются в книги. Страницы сгибаются и перелистываются; их пропорции — словно прилив и отлив на фоне лежащей в основе формы. Но гармония этой основной формы не менее важна, и ее так же легко заметить, как и гармонию самих литер.

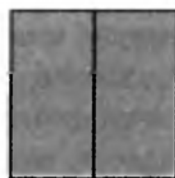
*Макетируя
страницу*

Страница — это кусок бумаги. Но это еще и видимая, осязаемая пропорция, молчаливо звучащий генерал-бас книги. На странице расположена полоса набора, которая должна ей соответствовать. В союзе страницы и полосы набора рождается антифональная геометрия. Эта геометрия уже сама по себе может привлечь читателя. Или наоборот, может усыпить его, или вызвать у него раздражение, или заставить его закрыть книгу.

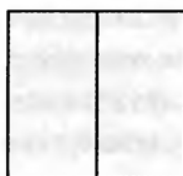
Арифметика и математика тоже отпугивают читателей, а в этой главе полно и того, и другого. Читатели вполне могут спросить, есть ли в этом необходимость, когда всего только и надо, что выбрать, как расположить буквы на куске бумаги и как его обрезать. Ответом, конечно же, будет «нет». Нет никакой необходимости знать математику, чтобы выполнять действия, которые математика описывает. Люди ходят пешком и катаются на велосипеде без математического анализа этих сложных операций. Моллюск наутилус и улитка конструируют совершенные логарифмические спирали, не прибегая к логарифмическим таблицам, линейкам или теории бесконечных рядов. Типограф также может конструировать красивейшие страницы, не имея понятия, что означают такие символы, как π или ϕ , и даже не умея складывать и вычитать, если у него наметанный глаз и он знает, на какие клавиши калькулятора и клавиатуры надо нажимать.

Математика существует не для того, чтобы навязывать кому-либо тяжелую работу. Наоборот, она существует только для удовольствия. Для удовольствия тех, кто любит анализировать то, что он делает, или что может сделать, или то, что уже сделал в надежде сделать это еще лучше. Те, кто предпочитает всегда действовать напрямую и предоставлять анализ другим, могут в этой главе рассмотреть картинки и пропустить текст.

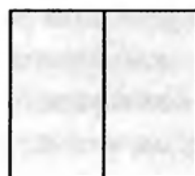
Хро-
матическая
гамма
пропорций
страницы



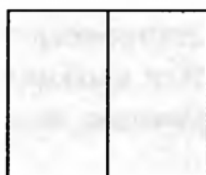
Октава, 1 : 2



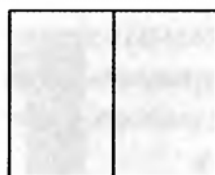
Бол. септима, 8 : 15



Мал. септима, 9 : 16



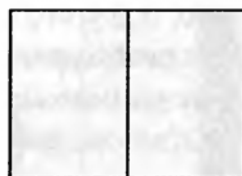
Бол. секста, 3 : 5



Мал. секста, 5 : 8



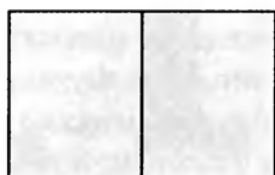
Квинта, 2 : 3



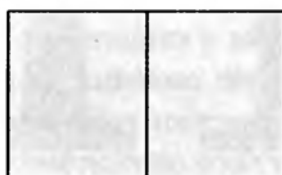
Умен. квинта / Увел. кварта, 1 : $\sqrt{2}$



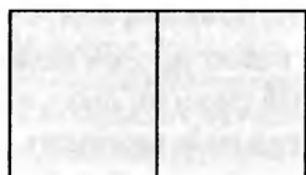
Кварта, 3 : 4



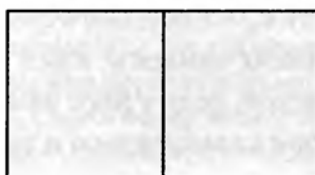
Большая терция, 4 : 5



Малая терция, 5 : 6



Бол. секунда, 8 : 9



Мал. секунда, 15 : 16



Унисон, 1 : 1

Пропорции страницы, соответствующие хроматической гамме, от унисона (внизу) до октавы (вверху). Музыкальные корреляции подробно показаны на странице напротив.

Октава		1 : 2	1 : 2	До — До 1-й октавы	Двойной квадрат
Бол. септима		8 : 15	1 : 1,875	До — Си	
Мал. септима		9 : 16	1 : 1,778	До — Си ^b	Узкие книги ~ 1 : φ
Бол. секста		3 : 5	1 : 1,667	До — Ля	
Мал. секста		5 : 8	1 : 1,6	До — Ля ^b	
Квинта		2 : 3	1 : 1,5	До — Соль	Пропорция страницы, чередующаяся сама с собой
Умен. квинта		1 : √2	1 : 1,414	До — Соль ^b	
Увел. кварта				До — Фа #	
Кварта		3 : 4	1 : 1,333	До — Фа	Широкие книги ~ φ : 2
Бол. терция		4 : 5	1 : 1,25	До — Ми	
Мал. терция		5 : 6	1 : 1,2	До — Ми ^b	
Бол. секунда		8 : 9	1 : 1,125	До — Ре	
Мал. секунда		15 : 16	1 : 1,067	До — Ре ^b	
Унисон		1 : 1		До — До	Квадратная страница

Пропорции страницы, производные от хроматической гаммы. Двух-страничные развороты, воплощающие эти пропорции, показаны на странице напротив.

Совершенные интервалы (квинта и кварта) точно совпадают с излюбленными в Европе в Средние века пропорциями страницы, которая все еще используется в наше время. Это пропорции 2 : 3 и 3 : 4. Типографы Ренессанса, как правило, пользовались более узкими страницами, соответствующими большой и малой сексте и большой и малой септимае.

У каждой страницы есть пара, с которой она чередуется. Если лист с пропорциями 5 : 8 сложить вдвое, получится лист с пропорциями 4 : 5. Если этот лист сложить еще раз, получится другой лист с пропорциями 5 : 8. Подобным образом пропорция 1 : 2 чередуется с пропорцией 1 : 1. Пропорция 1 : √2, соответствующая уменьшенной квинте и увеличенной кварте равного звучания, — единственная пропорция, которая чередуется сама с собой.

В музыкальных терминах эти чередующиеся пропорции формируют гармонические инверсии. (Например, гармоническая инверсия квинты — кварта, а гармоническая инверсия малой сексты — большая терция.) Совокупность каждой подобной пары интервалов — всегда одна октава.

Значение уменьшенной квинты / увеличенной кварты рассчитано здесь по системе равного звучания. Все остальные интервалы рассчитаны по системе верной интонации.

		Пропорции страницы и полосы набора			Размеры в дюймах	
Октава	A	Двойной квадрат	1 : 2	4,5 × 9	5 × 10	5,5 × 11
Бол. септима	B	Высокий восьмиугольник	1 : 1,924	4,7 × 9	5,2 × 10	5,7 × 11
		8 : 15	1 : 1,875	4,8 × 9		
	C	Высокий шестиугольник	1 : 1,866			5,9 × 11
Мал. септима	D	Восьмиугольник	1 : 1,848	4,9 × 9	5,4 × 10	6 × 11
		5 : 9	1 : 1,8	5 × 9		
		9 : 16	1 : 1,778		5,1 × 9	
Бол. секста	E	Шестиугольник = $1 : \sqrt{3}$	1 : 1,732	4,9 × 8,5	5,2 × 9	6,4 × 11
	F	Высокий пятиугольник	1 : 1,701	5 × 8,5	5,3 × 9	6,5 × 11
		3 : 5	1 : 1,667	5,1 × 8,5		
Мал. секста		Формат legal	1 : 1,647			8,5 × 14
	G	Золотое сечение	1 : 1,618	5,3 × 8,5	5,6 × 9	6,8 × 11
		5 : 8	1 : 1,6	5 × 8		
Квинта	H	Пятиугольник	1 : 1,539	5,5 × 8,5	5,9 × 9	7,2 × 11
		2 : 3	1 : 1,5		6 × 9	7,3 × 11
	Z	Формат ISO = $1 : \sqrt{2}$	1 : 1,414	6,4 × 9	7,1 × 10	7,8 × 11
Кварта		5 : 7	1 : 1,4			
	J	Низкий пятиугольник	1 : 1,376	6,5 × 9	7,3 × 10	8 × 11
		3 : 4	1 : 1,333	6,8 × 9	7,5 × 10	9 × 12
Бол. терция	K	Высокий полувосьмиугольник	1 : 1,307	6,9 × 9	7,7 × 10	8,4 × 11
		Формат letter	1 : 1,294			8,5 × 11
		4 : 5	1 : 1,25	7,2 × 9		
Мал. терция	L	Полувосьмиугольник	1 : 1,207	8,3 × 10		9,1 × 11
		5 : 6	1 : 1,2		7,5 × 9	
	M	Усеченный пятиугольник	1 : 1,176	8,5 × 10		9,4 × 11
Бол. секунда		6 : 7	1 : 1,167		7,7 × 9	
		e : π	1 : 1,156			
	N	Повернутый шестиугольник	1 : 1,155	7,8 × 9	8,7 × 10	9,5 × 11
Мал. секунда		8 : 9	1 : 1,125	8 × 9	8,9 × 10	9,8 × 11
	O	Высокий поперечный восьмиугольник	1 : 1,082	8,3 × 9	9,2 × 10	10,2 × 11
		15 : 16	1 : 1,067	8,4 × 9	9,4 × 10	10,3 × 11
Унисон	P	Повернутый пятиугольник	1 : 1,051	8,6 × 9	9,5 × 10	10,5 × 11
	Q	КВАДРАТ	1 : 1	9 × 9	10 × 10	11 × 11
	R	Расш. пятиугольник	1 : 0,951	8,9 × 8,5	10 × 9,5	11 × 10,5
Бол. секунда	S	Расш. поперечный восьмиугольник	1 : 0,924	9,2 × 8,5	10 × 9,2	11 × 10,1
		9 : 8	1 : 0,889	9,6 × 8,5	11 × 9,8	
	T	Расш. шестиугольник	1 : 0,866	9,8 × 8,5	10 × 8,7	11 × 9,5
Бол. терция	U	Полный поперечный восьмиугольник	1 : 0,829	10,3 × 8,5	10 × 8,3	11 × 9,1
		5 : 4	1 : 0,8	10,6 × 8,5		11 × 8,8
		Формат letter горизонт.	1 : 0,773		11 × 8,5	10 × 7,7

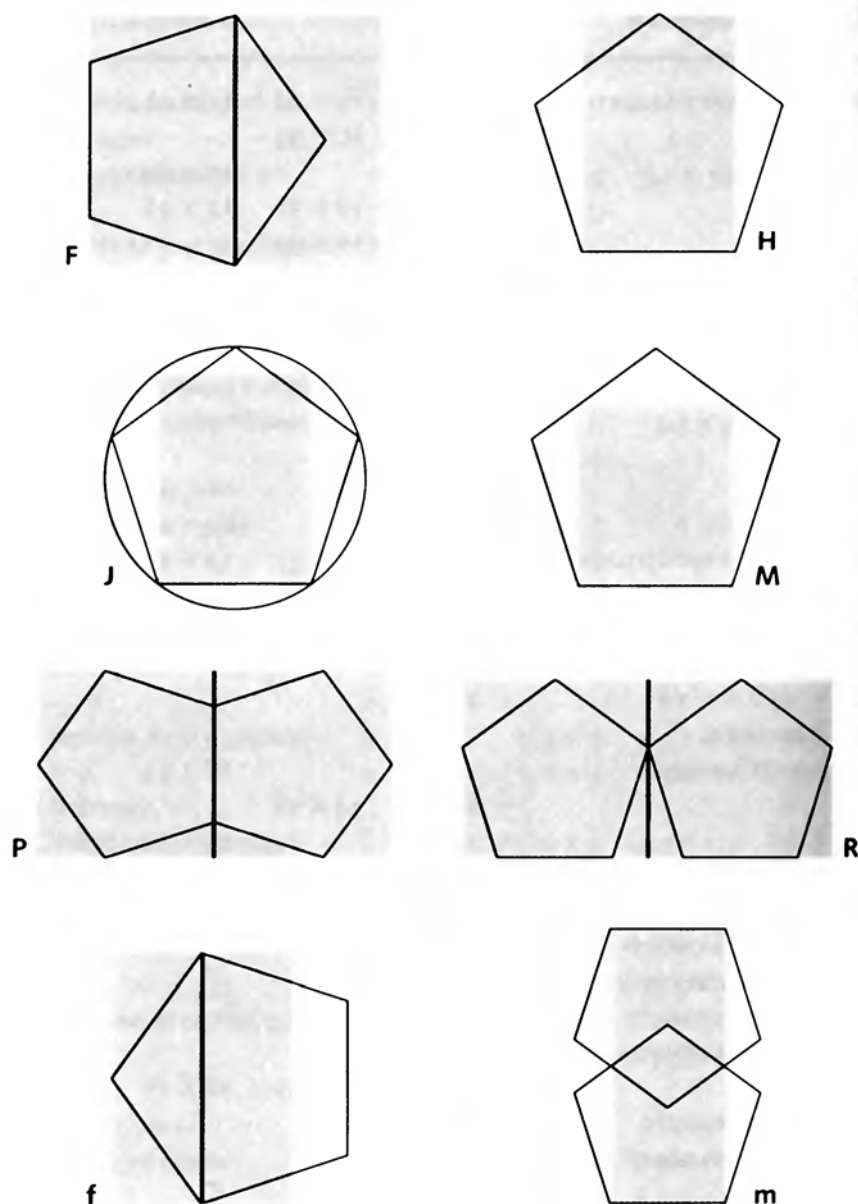
Пропорции колонки

Размеры в пайках

a Четверной квадрат	1 : 4	10 × 40	11 × 44	12 × 48	Квинтдецима
1 : $\sqrt{15}$	1 : 3,873	10 × 39			
4 : 15	1 : 3,75		12 × 45		Большая
5 : 18	1 : 3,6	10 × 36	12 × 43		квартдецима
9 : 32	1 : 3,556	11 × 39			Малая
1 : $\sqrt{12}$	1 : 3,464	11 × 38		15 × 52	квартдецима
b Диагональ					
восьмиугольника	1 : 3,414		12 × 41		
3 : 10	1 : 3,333	12 × 40		15 × 50	Большая
1 : 2φ	1 : 3,236				терцдецима
5 : 16	1 : 3,2			15 × 48	Малая
1 : $\sqrt{10}$	1 : 3,162		12 × 38		терцдецима
1 : π	1 : 3,142		14 × 44		
c Двойной пятиугольник	1 : 3,078	12 × 37	14 × 43	16 × 49	
d Тройной квадрат	1 : 3	12 × 36	14 × 42	16 × 48	Дуодецима
e Диагональ широкого					
восьмиугольника	1 : 2,993				
z 1 : $2\sqrt{2} = 1 : \sqrt{8}$	1 : 2,828				
f Диагональ					
пятиугольника	1 : 2,753		16 × 44		
1 : e	1 : 2,718	14 × 38		18 × 49	
3 : 8	1 : 2,667		15 × 40	18 × 48	Ундецима
1 : $\sqrt{7}$	1 : 2,646				
g Расширенное сечение	1 : 2,618				
h Высота высокого					
восьмиугольника	1 : 2,613			18 × 47	
i Высота среднего					
восьмиугольника	1 : 2,514				
2 : 5	1 : 2,5	16 × 40	18 × 45	20 × 50	Большая
j Высота низкого					децима
восьмиугольника	1 : 2,414				
5 : 12	1 : 2,4			20 × 48	Малая
k Диагональ					децима
шестиугольника	1 : 2,309	16 × 37	20 × 46		
m Двойной					
усеченный					
пятиугольник	1 : 2,252				
4 : 9	1 : 2,25		20 × 45		Большая нона
1 : $\sqrt{5}$	1 : 2,236		17 × 38	21 × 47	
5 : 11	1 : 2,2		20 × 44	24 × 53	
15 : 32			1 : 2,133	24 × 52	Малая нона
A Двойной квадрат	1 : 2	18 × 36	21 × 42	24 × 48	Октава

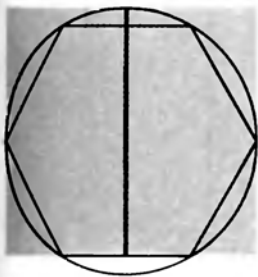
[Музыкальные интервалы, приведенные в правой колонке, — составные интервалы хроматической гаммы. Октава + малая секунда = малая нона; октава + большая терция = большая децима; октава + квинта = дуодецима и т.д.]

Пропорции

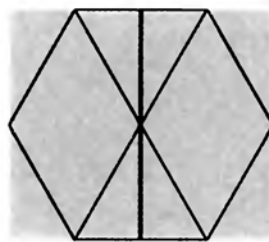


F, P, R и f показаны как двух-страничные развороты. **H, J, M и m** показаны как отдельные страницы.

Форматы, производные от пятиугольника: **F** — от высокого пятиугольника, $1 : 1,701$; **H** — от пятиугольника, $1 : 1,539$; **J** — от низкого пятиугольника, $1 : 1,376$; **M** — от усеченного пятиугольника, $1 : 1,176$; **P** — от повернутого пятиугольника, $1 : 1,051$; **R** — от расширенного пятиугольника, $1 : 0,951$; **f** — от диагонали пятиугольника, $1 : 2,753$; **m** — от двойного усеченного пятиугольника, $1 : 2,252$. Формат, производный от пятиугольника, отличается на 2% от североамериканского стандартного книжного формата, который составляет половину формата letter: $5\frac{1}{2} \times 8\frac{1}{2}$ дюйма ($139,7 \times 215,9$ мм). Золотое сечение также присутствует в пятиугольнике (см. с. 182). В неодушевленных формах пятиугольная симметрия встречается редко. Пузырьки мыльной пены лишь стремятся к ней, и нет минеральных кристаллов с истинными пятиугольными структурами. Но пятиугольная геометрия лежит в основе многих живых созданий, от роз и незабудок до морских ежей и звезд.

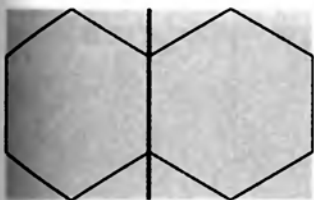


С

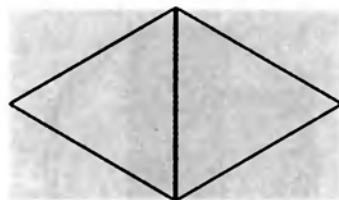


Е

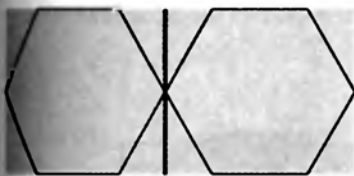
Макетируя
страницу



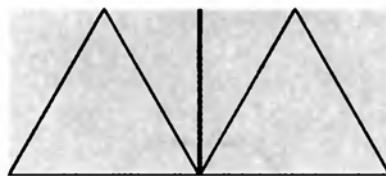
N₁



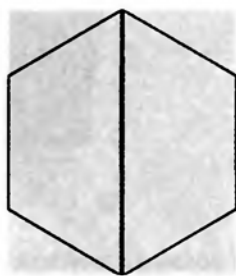
N₂



T₁



T₂

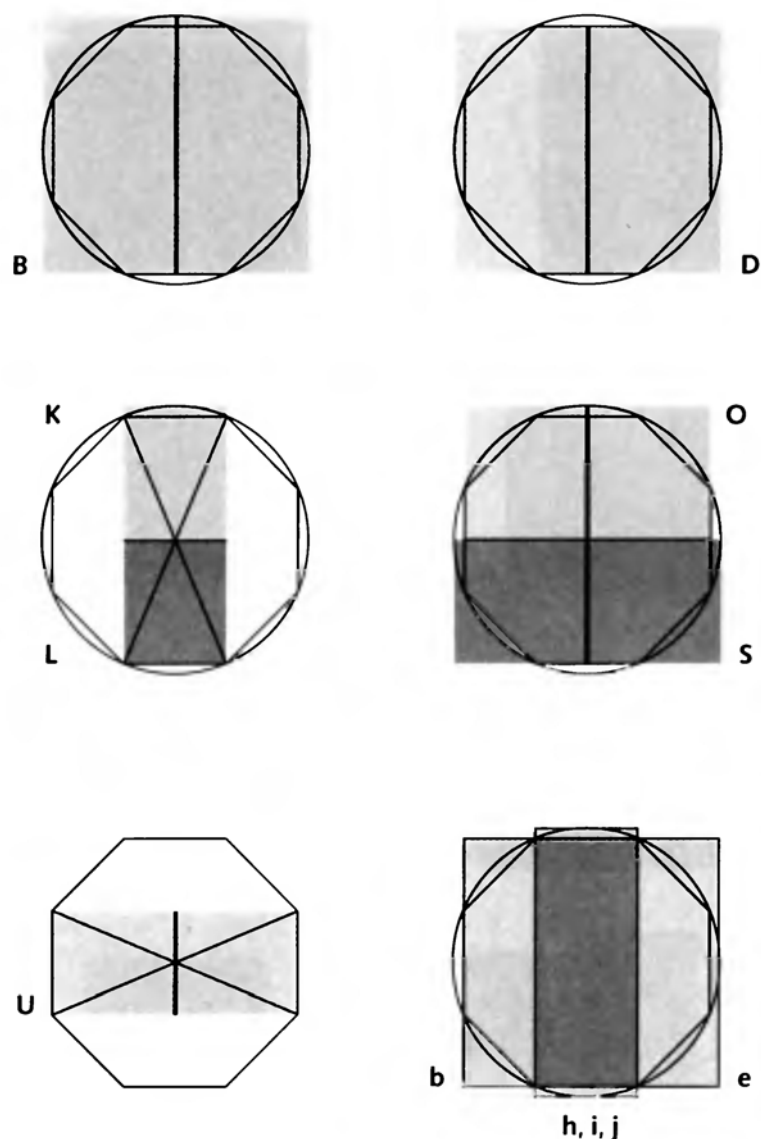


k

Форматы, производные от шестиугольника: **С** — от высокого шестиугольника, $1 : 1,866$; **Е** — от шестиугольника, $1 : \sqrt{3} = 1 : 1,732$; **Н** — от повернутого шестиугольника, $1 : 1,155$; **Т** — от расширенного шестиугольника, $1 : 0,866$; **k** — от диагонали шестиугольника, $1 : 2,309$. Шестиугольник состоит из шести треугольников, поэтому каждая из пропорций может быть произведена непосредственно от треугольника. Шестиугольные структуры присутствуют и в органическом, и в неорганическом мире — в лилиях и осиных гнездах, снежинках, кристаллах кремния и потрескавшейся кромке берега. Пропорции формата, производного от широкого шестиугольника, находятся в пределах одной десятой процента от отношения π/e , а формата, производного от повернутого шестиугольника (то есть широкого шестиугольника, повернутого на 90°), приближаются к отношению e/π . (Формат этой книги, производный от шестиугольника, проанализирован на с. 6.)

Все форматы на этой странице показаны как двух-страничные развороты.

Пропорции

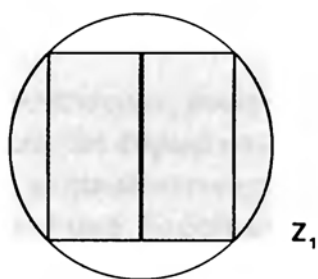


В, D, O, S и U
показаны как
двухстраничные
развороты.

Форматы, производные от восьмиугольника: **B** — от высокого восьмиугольника, $1 : 1,924$; **D** — от восьмиугольника, $1 : 1,848$; **K** — от высокого полувосьмиугольника, $1 : 1,204$; **L** — от полувосьмиугольника, $1 : 1,207$; **O** — от высокого поперечного восьмиугольника, $1 : 1,082$; **S** — от высокого поперечного восьмиугольника, $1 : 0,924$; **U** — от полного поперечного восьмиугольника, $1 : 0,829$; **b** — от диагонали восьмиугольника, $1 : 3,414$; **e** — от диагонали расширенного восьмиугольника, $1 : 2,993$; **h, i, j** — от высокого, среднего и низкого восьмиугольника, $1 : 2,613$, $1 : 2,514$ и $1 : 2,414$. Формат, производный от высокого полувосьмиугольника (**K**), распространенный в Древнем Риме, по размеру поля отличается от стандартного североамериканского формата letter примерно на 1%. Кажутся ли пропорции, производные от шестиугольника и пятиугольника, живее и приятнее, чем пропорции, производные от восьмиугольника? Формы, основанные на шестиугольнике и пятиугольнике, во всяком случае, гораздо чаще встречаются в структуре цветущих растений и вообще в мире живой природы.

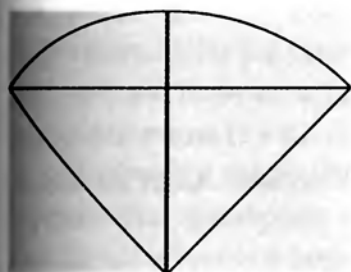


A



Z₁

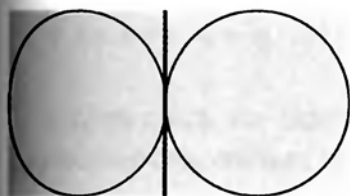
Макетируя
страницу



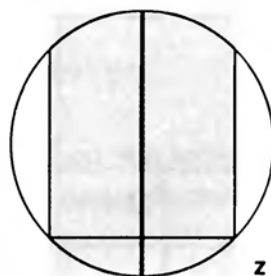
Z₂



Z₃



Q



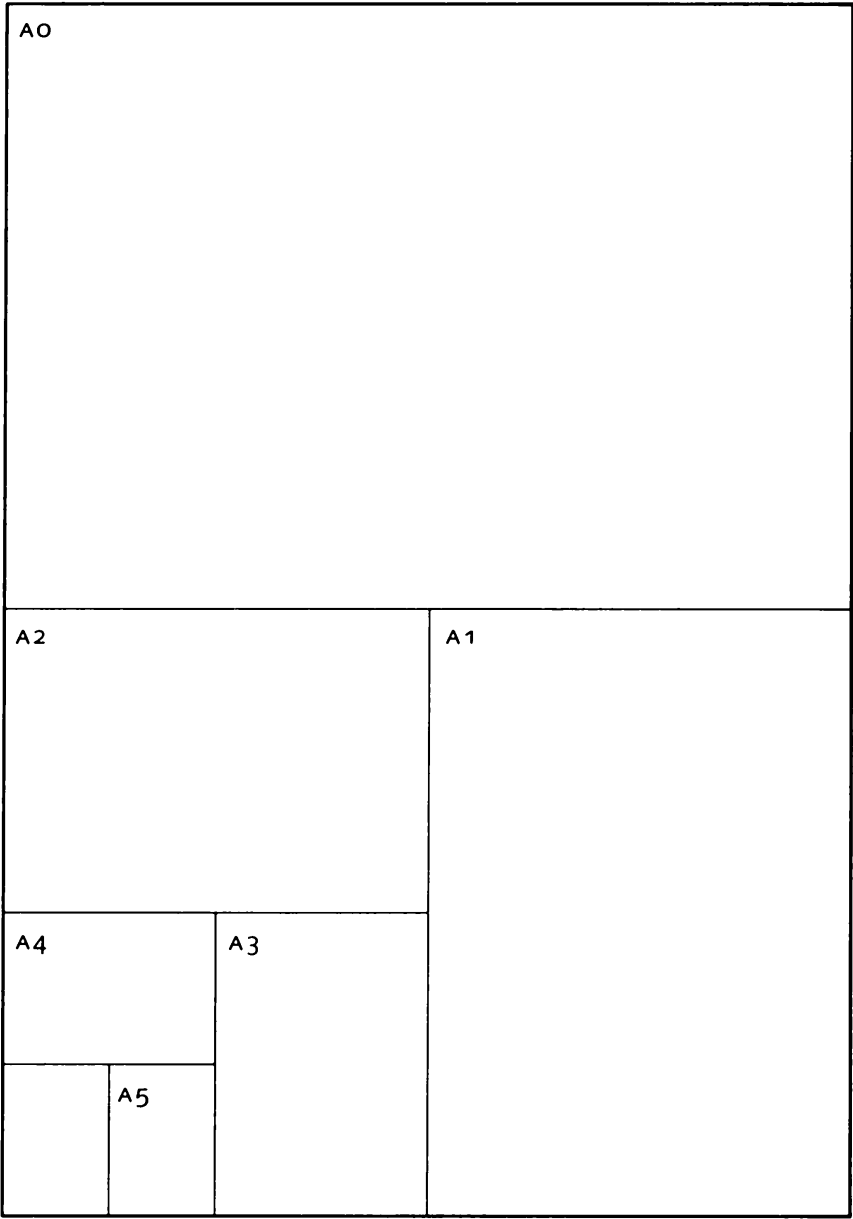
Z

Форматы, производные от круга и квадрата: **A** — от двойного квадрата, $1:2$; **Z** — от расширенного квадрата — стандарт ISO, $1:\sqrt{2} = 1:1,414$; **Q** — от полного квадрата; **z** — двойной стандарт ISO; $1:2\sqrt{2} = 1:2,828$. Пропорция $1:\sqrt{2}$ является отношением стороны квадрата к его диагонали. Прямоугольник этих пропорций (и никакой другой) можно бесконечно делить пополам или удваивать, в результате чего получаются прямоугольники тех же пропорций. Поэтому эта пропорция была выбрана в качестве основы форматов бумаги ISO (Международной организации по стандартизации). Например, формат A4 — стандартный европейский формат листа, 210×297 мм ($8\frac{1}{4} \times 11\frac{5}{8}$ дюймов). Книжный формат $8\frac{1}{2} \times 12$ дюймов ($215,9 \times 304,8$ мм) также воплощает эту пропорцию.

Страница ISO или расширенного квадрата скрыта не только в квадрате, но и в восьмиугольнике.

Кроме Z₃, все форматы на этой странице показаны как двух-страничные развороты.

Пропорции



Форматы бумаги ISO: $A_0 = 841 \times 1189 \text{ мм}$ $A_3 = 297 \times 420 \text{ мм}$
 $A_1 = 594 \times 841 \text{ мм}$ $A_4 = 210 \times 297 \text{ мм}$
 $A_2 = 420 \times 594 \text{ мм}$ $A_5 = 148 \times 210 \text{ мм}$

Когда лист с пропорциями сторон $1 : \sqrt{2}$ складывают пополам, получается половина листа с теми же пропорциями. Стандартные форматы бумаги, основанные на этом принципе, использовались в Германии с начала 1920-х годов. В основе этой системы лежит лист A0, имеющий площадь 1 м^2 . Но именно потому, что его обратной величиной является он сам, формат ISO представляет собой самый немusыкальный из всех распространенных форматов бумаги. Для контраста он нуждается в полосе набора другой формы.

8.2 ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ

Золотое сечение — это симметричное отношение, построенное из асимметричных частей. Два числа, две формы или два элемента воплощают золотое сечение, когда меньшее относится к большему так же, как большее к сумме. То есть $a : b = b : (a + b)$. Или на языке алгебры: $1 : \varphi = 1 : (1 + \sqrt{5})/2$, а на языке тригонометрии: $1 : (\sin 54^\circ)$. Его приблизительное значение в виде десятичной дроби равно $1 : 1,61803$.

Макетируя
страницу

Второй член этого отношения, φ (обозначенный греческой буквой «фи»), — это число с несколькими необычными свойствами. Если к φ прибавить единицу, получится его квадрат ($\varphi \times \varphi$). Если из φ вычесть единицу, получится его обратная величина ($1 - \varphi$). А если бесконечно умножать φ на само φ , получится бесконечный ряд, воплощающий одну пропорцию. Это пропорция $1 : \varphi$. Если выразить эти свойства в виде алгебраической формулы, которую предпочитают математики, они приобретут следующий вид:

$$\varphi + 1 = \varphi^2$$

$$\varphi - 1 = 1/\varphi$$

$$\varphi - 1 : 1 = 1 : \varphi = \varphi : \varphi^2 = \varphi^2 : \varphi^3 = \varphi^3 : \varphi^4 = \varphi^4 : \varphi^5 \dots$$

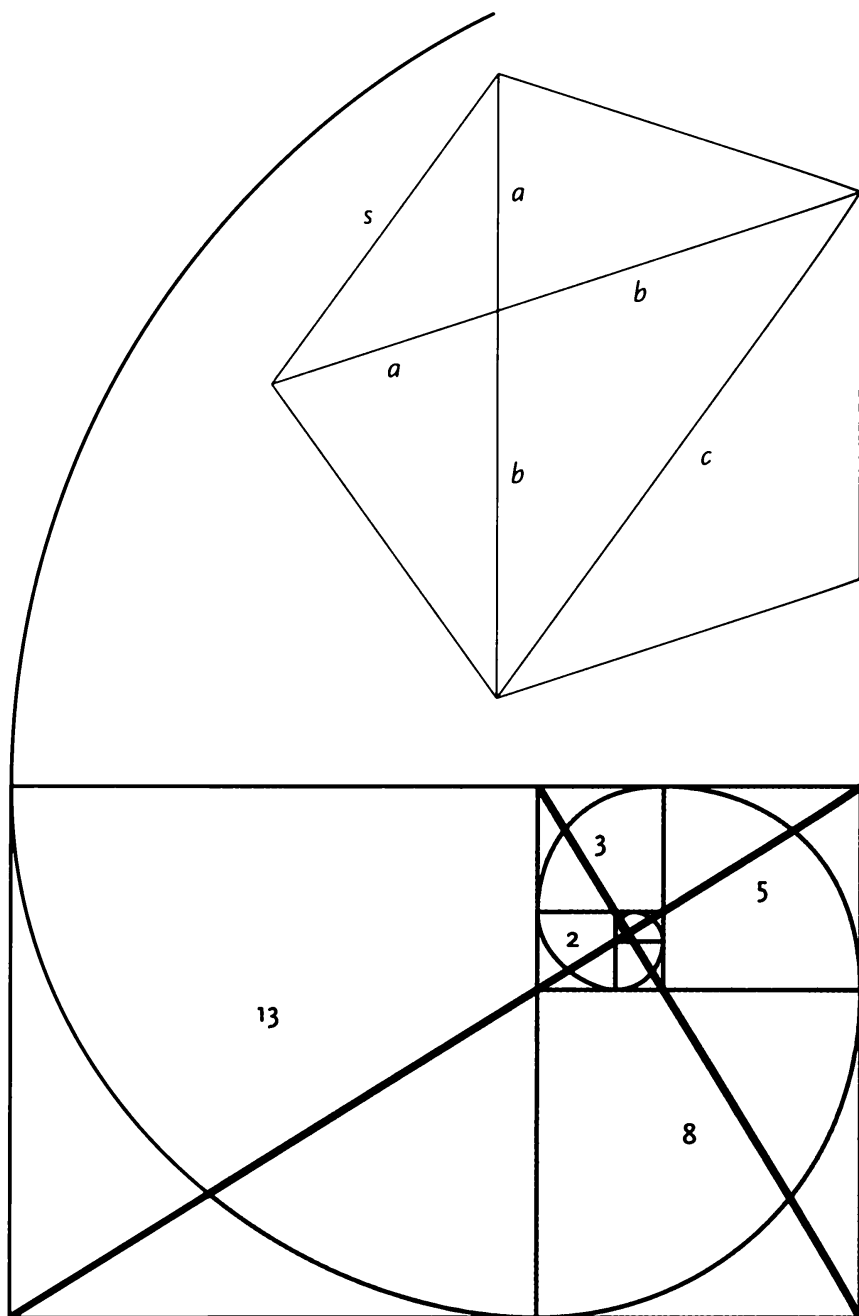
Пустившись на поиски приблизительного численного выражения отношения $1 : \varphi$, мы найдем его в рядах Фибоначчи, названных так в честь математика тринадцатого века Леонардо Фибоначчи. Фибоначчи, хотя и умер за два века до Гутенберга, сыграл важную роль в истории не только европейской математики, но и типографики. Он родился в Пизе, учился в Северной Африке, по возвращении на родину ввел в употребление в Северной Италии арабские цифры.

Фибоначчи как математик интересовался многими проблемами, в том числе проблемой несдерживаемого размножения. Он задал вопрос: что случится, если все живые существа будут размножаться и не будут умирать? Ответом стала логарифмическая спираль роста. Выраженная рядом целых чисел, эта спираль принимает следующую форму:

$$0 \cdot 1 \cdot 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 5 \cdot 8 \cdot 13 \cdot 21 \cdot 34 \cdot 55 \cdot 89 \cdot 144 \cdot 233 \cdot 377 \cdot 610 \cdot 987 \cdot 1597 \cdot 2584 \cdot 4181 \cdot 6765 \cdot 10\,946 \cdot 17\,711 \cdot 28\,657 \dots$$

Золотое сечение

Растрин-
рованная
область пред-
ставляет двух-
страничный
разворот,
в котором каж-
дая страница
воплощает
золотое сече-
ние. Начало
спирали —
«пупок» стра-
ницы — лежит
на пересечении
диагоналей.
Это структура
эпохи Возрож-
дения, точно
измеренная
и сформиро-
ванная, однако
открытая
и незамкнутая.
Подобно пред-
ставлению
Торо о психике
(с. 76), она
гипетральна
(hypethral).
(Сравните
столь же
элегантную,
но закрытую
средневековую
структуру на
с. 201 и реше-
тельно линей-
ную структуру
на с. 180.)



Г Золотое сечение, $1 : \varphi = 1 : 1,618...$ В пятиугольнике сторона s и диагональ c воплощают золотое сечение. Меньшее относится к большему как большее к целому, или $s : c = c : (s + c)$. Когда две диагонали пересекаются, они делят друг друга в той же пропорции: $a : b = b : c$, где $c = a + b$. Более того, $b = s$. Таким образом, $a : s = s : c = c : (s + c) = 1 : \varphi$.
Развивающаяся последовательность цифр, отражающая золотое сечение, также определяет путь логарифмической спирали. И если длины сторон фигур округлены до ближайших целых чисел, в результате получается ряд целых чисел Фибоначчи.

Каждый член этой последовательности начиная с третьего представляет собой *сумму двух предыдущих*. И чем дальше мы продолжаем этот ряд, тем ближе подходим к точной пропорции золотого сечения. Например, $5 : 8 = 1 : 1,6$; $8 : 13 = 1 : 1,625$; $13 : 21 = 1 : 1,615$; $21 : 34 = 1 : 1,619$ и т.д.

В мире чистой математики эта спираль роста, ряд Фибоначчи, растет бесконечно. В мире смертных живых существ спираль, конечно, прерывается. Она вновь и вновь прерывается смертью и в силу других обстоятельств, но тем не менее некоторое время бывает видима. Сокращенные версии рядов Фибоначчи и пропорции $1 : \phi$ можно наблюдать в структуре ананасов, сосновых шишек, подсолнухов, морских ежей, раковины наутилуса, а также в пропорциях человеческого тела.

Если перевести отношение $1 : \phi$, или $1 : 1,61803$, в проценты, меньшая часть составит примерно 38,2%, а большая — 61,8% от целого. Мы можем найти точные пропорции золотого сечения в нескольких простых геометрических фигурах. Среди этих фигур — пятиугольник, в котором они ярко выражены, и квадрат, в котором они несколько менее наглядны.

Золотым сечением восхищались геометры и архитекторы Древней Греции, а также математики, архитекторы и писцы эпохи Возрождения, которые часто пользовались им в своей работе. Оно вдохновляло художников и ремесленников, в том числе и типографов, и в новое время. Книги в бумажной обложке серии Penguin Classics более полувека изготавливаются в стандартном формате 111×180 мм, в основе которого лежит золотое сечение. Система «Модуль» швейцарского архитектора Ле Корбюзье также основана на золотом сечении.

Если кегли шрифта выбраны по золотому сечению, в результате мы опять получаем ряд Фибоначчи:

(a) $5 \cdot 8 \cdot 13 \cdot 21 \cdot 34 \cdot 55 \cdot 89 \dots$

Этих размеров вполне достаточно для многих целей типографики. Но чтобы создать более универсальную шкалу размеров, можно добавить второй или третий смежный ряд. Например:

(b) $6 \cdot 10 \cdot 16 \cdot 26 \cdot 42 \cdot 68 \cdot 110 \dots$

(c) $4 \cdot 7 \cdot 11 \cdot 18 \cdot 29 \cdot 47 \cdot 76 \dots$

Макетируя
страницу

Золотое сечение, $1 : \phi$, отличается приблизительно на один процент от интервала малой сексты в хроматической гамме. Пропорция $5 : 8$ — арифметическое значение малой сексты в музыке, часто используется в типографике как грубое приближение к золотому сечению.

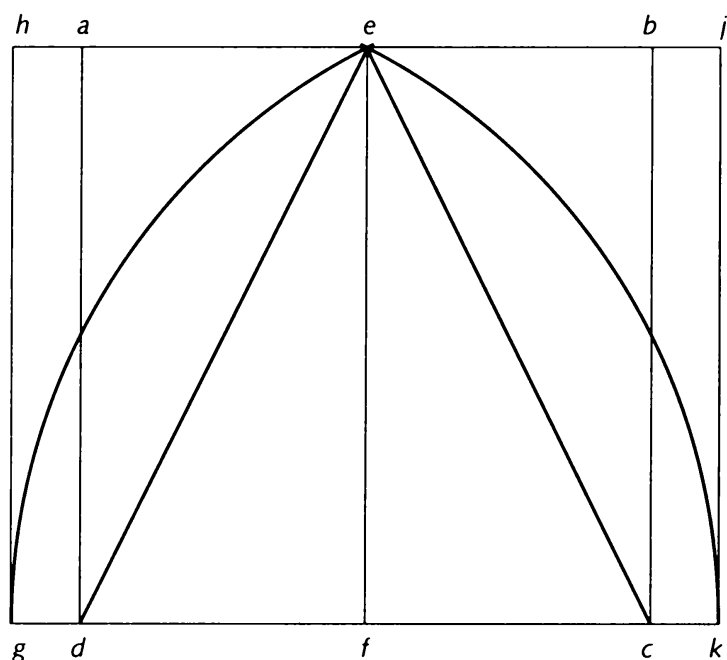
Все эти три последовательности — a , b и c — подчиняются правилу Фибоначчи (каждый член последовательности является суммой двух предыдущих). Ряд b также связан с рядом a простым удваиванием. Следовательно, комбинация a и b — это сочетание двух рядов Фибоначчи с возрастающей симметрией, формирующей весьма гибкую шкалу кеглей шрифта:

Золотое
сечение

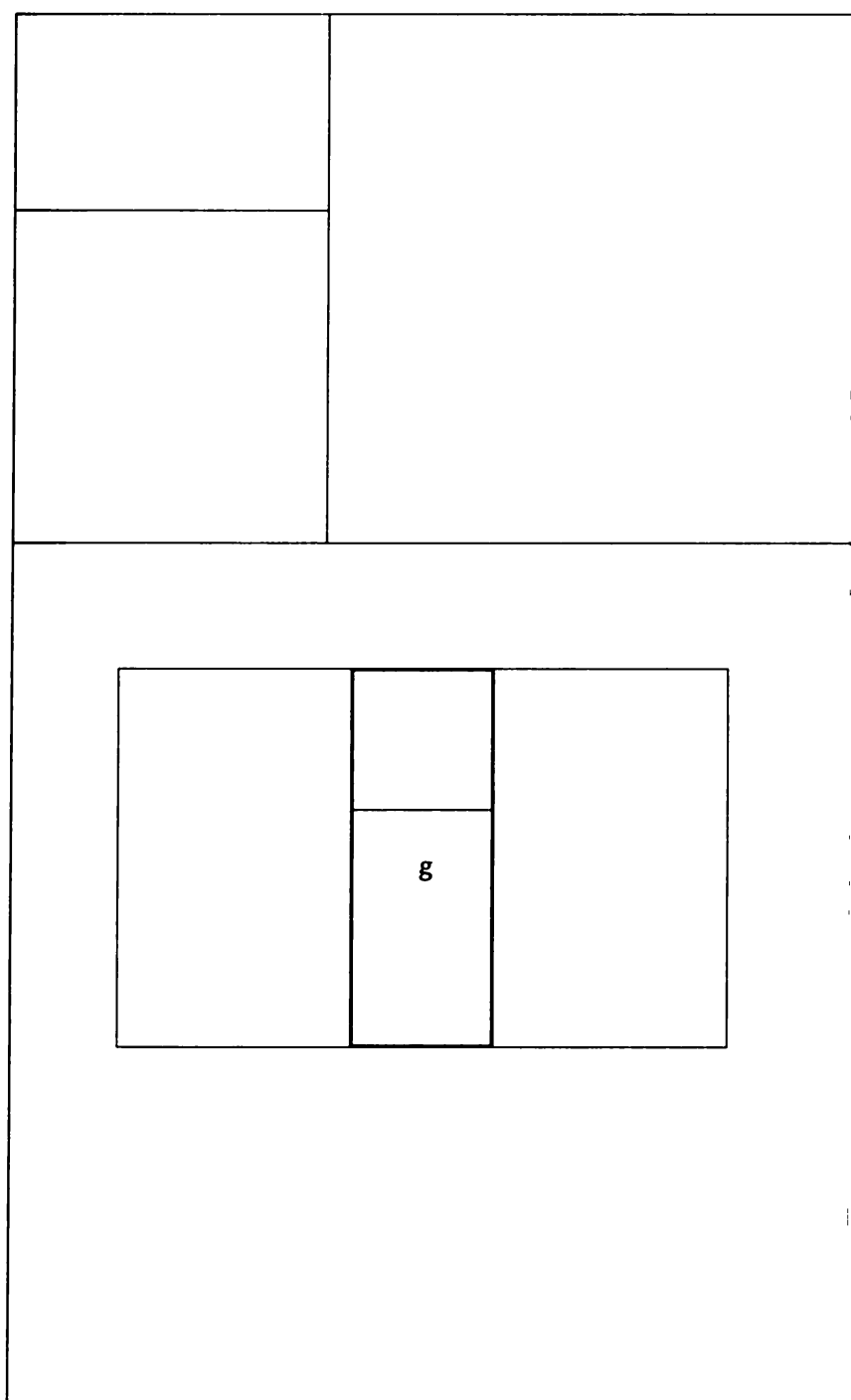
(d) $6 \cdot 8 \cdot 10 \cdot 13 \cdot 16 \cdot 21 \cdot 26 \cdot 34 \cdot 42 \cdot 55 \cdot 68 \dots$

Сочетание двух рядов Фибоначчи, которым воспользовался Ле Корбюзье (наряду с другими единицами измерения) в своей архитектурной деятельности, подобным же образом используется в типографике:

(e) $\begin{array}{ccccccc} 4 & 6\frac{1}{2} & 10\frac{1}{2} & 17 & 27\frac{1}{2} & 44\frac{1}{2} & 72 \\ 5 & 8 & 13 & 21 & 34 & 55 & 89 \dots \end{array}$

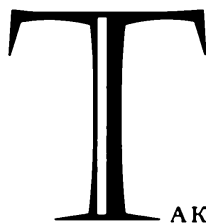


Найдем золотое сечение в квадрате. Разделим квадрат $abcd$ пополам (линией ef) и начертим диагонали (ec и ed) в каждой половине. Получился равнобедренный треугольник cde , состоящий из двух прямоугольных треугольников. Продлим основание квадрата (начертим прямую gk) и проведем проекцию каждой диагонали на продленное основание. Теперь $ce = cg$ и $de = dk$. Начертим новый прямоугольник, $efgh$. Этот прямоугольник и его зеркальное отражение, $eikf$, имеют пропорции золотого сечения. То есть $eh : gh = gh : (gh + eh) = ej : jk = jk : (jk + ej) = 1 : \phi$ (сравните с рис. Z_2 на с. 179).



*Макетиру
страницу*

Отношение между квадратом и золотым сечением постоянно. Каждый раз, когда квадрат вычитается из золотого сечения, остается новое золотое сечение. Если два перекрывающихся друг друга квадрата поместить в прямоугольник золотого сечения, получаются два меньших прямоугольника с пропорциями золотого сечения и, кроме того, узкая колонка с пропорциями $1 : (\varphi + 1) = 1 : 2,618$. Это *g*, расширенное сечение из таблицы на с. 175. Если вычесть из него квадрат, золотое сечение восстановится.



АК, НАПРИМЕР, В ЭТОМ абзаце величина отступа определяется отношением, соответствующим золотому сечению. Абзацный отступ относится к оставшейся строке, как эта строка — к полноформатной строке. Формат полосы набора равен 21 пайке, а абзацный отступ — 38,2% от этого значения, то есть 8 паяк.

Величина спуска (дополнительного пустого пространства, оставляемого сверху страницы) — 7 строк (здесь равно 7 пайкам). Прибавьте дополнительно 12 пунктов пустого пространства, которое создает сам абзацный отступ, и у вас получится воображаемый пустой квадрат размером 8 паяк в верхнем левом углу полосы набора.

Кегль стоящего инициала, в свою очередь, связан с величиной абзацного отступа и спуска. Восемь паяк равно 96 пунктам, а 61,8% от этой величины равно 59,3 пункта. Но разницу между шрифтом в 59 или 60 пунктов и абзацным отступом в 8 паяк было бы трудно заметить, так как ясно, что литера кеглем 60 пунктов не имеет высоту 60 пунктов. Зато использованный инициал действительно имеет высоту прописной 60 пунктов. В зависимости от шрифта такая литера может иметь номинальный кегль от 72 до 100 пунктов; здесь это Castellar кегля 84 пункта.

8.3 ПРОПОРЦИИ ЧИСТОЙ СТРАНИЦЫ

8.3.1 Тщательно выбирайте удовлетворяющие вас пропорции страницы, предпочитая их стандартным форматам или произвольным размерам

Пропорции страницы — как интервалы в музыке. В заданном контексте одни созвучны, другие диссонируют. Некоторые знакомы нам; некоторые даже неизбежны из-за их присутствия в структурах природного, а также рукотворного мира. Какие-то пропорции кажутся особым образом связанными с живыми существами. Правда, количество отходов,

как правило, увеличивается, когда страницу форматом $8\frac{1}{2} \times 11$ дюймов ($215,9 \times 279,4$ мм) обрезают до $7\frac{3}{4} \times 11$ дюймов ($196,9 \times 279,4$ мм) или до $6\frac{3}{4} \times 11$ дюймов ($171,5 \times 279,4$ мм), или когда книжную страницу форматом 6×9 дюймов ($152,4 \times 228,6$ мм) сужают до $5\frac{5}{8} \times 9$ дюймов ($142,9 \times 228,6$ мм). Но органичная страница выглядит и воспринимается не так, как механическая, и сама форма страницы вызывает определенные реакции и ожидания у читателя независимо от того, какой текст она содержит.

*Макетируя
страницу*

8.3.2 Выбирайте пропорции страницы, соответствующие содержанию, величине и целям публикации

Не существует одной идеальной пропорции, но какие-то пропорции выглядят более весомыми, а какие-то более хрупкими. Вообще книжная страница, как человек, не должна ни косить, ни сутулиться. Книга узкого формата требует мягкого корешка или скрепления на спирали, чтобы книжный блок хорошо открывался. Кроме того, при небольших форматах книг узкие страницы подходят только для узкой полосы набора. При больших форматах узкая страница более приемлема.

Для обычных книг, состоящих из простого текста, набранного небольшим кеглем, как типографы, так и читатели предпочитают пропорции страницы в диапазоне от легких и подвижных $5 : 9$ [$1 : 1,8$] до тяжелых и спокойных $4 : 5$ [$1 : 1,25$]. Страницы, ширина которых превышает $1 : \sqrt{2}$, уместны прежде всего в книгах, где требуется дополнительное пространство для карт, таблиц, примечаний на полях или широких иллюстраций, а также в тех случаях, когда предпочтительна многоколодная полоса.

В иллюстрированных альбомах пропорции иллюстраций обычно определяют пропорции страницы. Пропорции страницы, как правило, выбираются несколько более вытянутые, чем у типовой иллюстрации, чтобы оставить дополнительное пустое пространство в нижнем поле для подписей. Например, страница пропорций e/π или производная от повернутого шестиугольника, $1 : 1,16$, получается немного выше, чем квадрат, и она подходит для квадратных иллюстраций, таких, как фотографии, снятые камерой квадратного формата. Страница π/e или производная от широкого шестиугольника, $1 : 0,87$, уместна для горизонтальных фотографий фор-

мата 4×5 , а страница, производная от полного поперечного восьмиугольника, $1 : 0,83$, подходит для горизонтальных фотографий более широкого формата, чем у пленки 35 мм. (Кадры пленки 35 мм имеют пропорции сторон $2 : 3$.)

*Пропорции
страницы* 8.3.3 *Выбирайте такие пропорции страницы и колонки, чтобы связанные с ними исторические ассоциации отвечали вашим намерениям*

Писцы в Древнем Египте, когда они не писали вертикально, тяготели к длинной строке и широкой колонке. В дальнейшем эта длинная египетская строка вновь появляется уже в другом контексте — на дощечках для письма в Римской империи, в хартиях и актах средневековой Европы и во многих плохо оформленных произведениях академической прозы в двадцатом веке. Вообще говоря, это признак того, что основное значение придается письму, а не чтению, и что письмо рассматривается как орудие власти, а не орудие свободы.

Древнееврейские писцы обычно предпочитали узкую колонку, а древнегреческие — еще более узкую. Но их книги, как и египетские, имели форму свитка, а не переплетенного кодекса. Поэтому трудно сравнивать их представления с современными понятиями о странице. Вы можете развернуть свиток на любую ширину, открывая одну, две, три колонки. Такой гибкий подход к понятию страницы до некоторой степени остается в старинных кодексах (переплетенных книгах). Есть древние книги, чья высота в три раза превышает ширину, есть и такие, чья форма близка к квадрату, есть и множество промежуточных форм.

В средневековой Европе большинство книг, хотя, конечно, не все, были сведены к пропорциям от $1 : 1,5$ до $1 : 1,25$. Когда в Европе были построены бумажные фабрики, бумага на них обычно выпускалась листами пропорций $2 : 3$ [$1 : 1,5$] или $3 : 4$ [$1 : 1,33$]. Эти пропорции, соответствующие акустически совершенным музыкальным интервалам квинте и кварте, также воспроизводят друг друга при каждом сгибе. Если формат листа вначале был 400×600 мм [$2 : 3$], то при сгибе получается лист 300×400 мм ($3 : 4$), при дальнейшем сгибе — 200×300 мм и т.д. Печатные листы формата 25×38 дюймов ($635 \times 965,2$ мм — примерно $2 : 3$) и 20×26 дюймов ($508 \times 660,4$ мм — примерно $3 : 4$), которые используются в Северной Америке сегодня, — наследие этой средневековой традиции.

Пропорция страницы $1 : \sqrt{2}$, ныне являющаяся европейским стандартом, тоже была известна средневековым писцам. Формат, производный от высокого полуосьмиугольника, $1 : 1,3$ (пропорция, ныне увековеченная в североамериканском формате letter), — это также наследие средневековой традиции. В Британском музее есть римская книга из покрытых воском дощечек с точно такими же пропорциями, датированная примерно 300 г. до н.э.

*Макетируя
страницу*

Типографы эпохи Ренессанса продолжали выпускать книги в пропорциях $1 : 1,5$. Они также с энтузиазмом приняли более узкие пропорции. Пропорции $1 : 1,87$ (высокий шестиугольник), $1 : 1,7$ (высокий пятиугольник), $1 : 1,67$ ($3 : 5$) и, конечно, $1 : 1,62$ (золотое сечение) использовались типографами в Венеции до конца пятнадцатого века. Более узкие форматы в основном применялись для научных изданий и книг по искусству, более широкие форматы, лучше приспособленные для двухколонного набора, — юридических и церковных текстов. (Даже в наше время Библия, том судебных протоколов или справочник по ипотекам или завещаниям, скорее всего, будут изданы в более широком формате, чем сборник стихов или роман.)

Пропорции страницы эпохи Возрождения (обычно в диапазоне от $1 : 1,4$ до $1 : 2$) пережили эпоху барокко, но неоклассические книги, как правило, бывают шире, возвращаясь к более широким римским пропорциям $1 : 1,3$.

8.4 ПОЛОСА НАБОРА

8.4.1 Текст для непрерывного чтения верстайте в колонки, высота которых явно больше ширины

Горизонтальное движение преобладает при алфавитном письме, а у начинающих и при чтении. Но у тех, кто читает достаточно быстро, преобладает вертикальное движение. Длинная колонка — символ беглости, знак того, что типограф рассчитывает на опытного читателя.

Однако в последнее время очень длинные и узкие колонки газет и журналов стали ассоциироваться с одноразовой прозой и быстрым чтением без размышлений. Немного увеличенный формат полосы набора не только придает тексту большую представительность, но и показывает, что он стоит того, чтобы его смаковали, цитировали и перечитывали.

8.4.2 Придайте полосе набора пропорции, уравновешивающие формат страницы и контрастирующие с ним

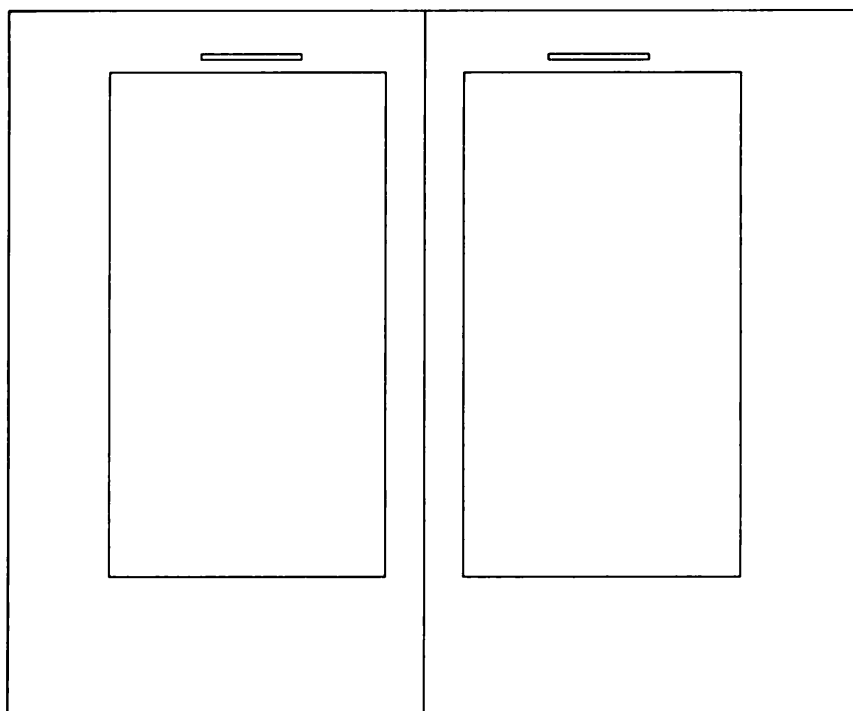
Полоса
набора

Пропорции, которые пригодны для страницы, могут применяться и для полосы набора. Это не значит, что пропорции полосы набора и страницы должны быть одинаковыми. Они, как правило, были одинаковы в средневековых книгах. Но уже в эпоху Ренессанса многие типографы предпочитали более полифоническую страницу, где пропорции полосы набора отличаются от пропорций самой страницы. Но в этом различии пропорций нет смысла, если только они, как интервалы в музыке, не отличаются явно и намеренно.

Макет с совершенно квадратным блоком шрифта на квадратной странице с одинаковыми полями вряд ли поощрит к чтению, несмотря на всю свою чисто геометрическую красоту. Чтение, как и ходьба, связано с ориентацией на местности — а квадратному блоку текста на квадратном куске бумаги не хватает элементарных ориентиров. Чтобы дать читателю чувство направления и придать странице живость и уравновешенность, необходимо разрушить это непоколебимое однообразие и найти какое-то новое равновесие. Одно пространство должно быть узким, чтобы другое могло быть широким; одно пространство надо освободить, чтобы другое можно было наполнить.

В показанном на следующей странице простом формате страница, пропорции которой $1 : 1,62$ (золотое сечение), содержит полосу набора с пропорциями $1 : 1,8$ ($5 : 9$). Эта разница представляет собой первичный зрительный аккорд, порождающий в странице одновременно энергию и гармонию. Дополнением к нему являются вторичные гармонии, создающиеся пропорциями полей и расположением полосы набора — не в центре страницы, а выше и ближе к корешку.

Сама полоса набора в этом примере симметрична, но асимметрично расположена на странице. Левая страница — зеркальное отображение правой, но по вертикали зеркального отображения нет. Двухстраничный разворот симметричен по горизонтали — направление, в котором страницы перелистывают вперед или назад, по мере того как читатель листает книгу, — но асимметричен по вертикали — направление, в котором страница остается неподвижной, пока глаз читателя повторяющимися движениями продвигается в одном направлении: вниз.



*Макетируя
страницу*

Разворот, вероятно, работы Франческо Гриффо, Венеция, 1501. «Энеида» Вергилия, полностью набранная четким простым строчным курсивом, 12/12 × 16, с прямыми уменьшенными прописными ростом примерно 5 пунктов. Формат оригинала — 107 × 173 мм.

Это переплетение симметрии и асимметрии и сбалансированных и контрастных форм и размеров было не ново, когда создавался данный пример (в Венеции в 1501 г.). Первые европейские типографы унаследовали от своих предшественников, писцов, результаты почти двухтысячелетних исследований этих принципов. Однако принципы достаточно гибки, и бессчетные новые полосы и развороты еще ждут своего дизайнера.

8.5 ПОЛЯ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ

8.5.1 Рассматривайте поля как часть макета

В типографике поля должны выполнять три функции. Во-первых, они должны приковывать полосу набора к странице и связывать парные страницы друг с другом силой их пропорций. Во-вторых, они должны обрамлять полосу набора таким образом, чтобы это соответствовало ее макету. И наконец в-третьих, они должны предохранять полосу набора при чтении так, чтобы читателю было легко ее видеть и удоб-

но с ней обращаться (то есть они должны оставлять место для больших пальцев читателя). Третья функция легкая, нетрудна и вторая. Первая похожа на выбор шрифта: она дает бесконечные возможности для типографической игры и является серьезной проверкой квалификации типографа.

Примерно на пятьдесят процентов характер и целостность печатной страницы определяются шрифтом. Оставшиеся пятьдесят — в значительной мере зависят от полей.

8.5.2 Сделайте поля объектом дизайна

Границы полосы набора редко бывают абсолютно ровными. Они зазубрены и проколоты абзацными отступами, пустыми строками между частями текста, средниками между колонками и спусками в начале глав. На поля заходят номера разделов, выступающие строки в начале абзацев, заголовки, буллиты, колонцифры (номера страниц), иногда колонтитулы, примечания на полях и другие типографические вспомогательные элементы. Эти элементы — повторяющиеся, как колонцифры, или непредсказуемые, как примечания на полях и номера, — должны быть организованы так, чтобы придавать живость странице и еще теснее связывать ее с полосой набора.

8.5.3 Расставьте указатели для читателя

Колонцифры полезны в большинстве документов, длина которых превышает две страницы. Они могут находиться на странице в любом месте, которое графически приятно для глаза и которое легко найти, но на практике это сводится лишь к нескольким возможным вариантам: (1) вверху страницы, с выключкой по внешнему краю полосы набора (обычное место для колонцифр, сопровождающих колонтитулы); (2) в нижнем поле, выключенные по внешнему краю текста или слегка выступающие за него; (3) в верхней четверти наружного поля, за внешним краем текста; (4) в нижнем поле с выключкой по центру.

Четвертый вариант дает неоклассическую уравновешенность, но не способствует быстрой ориентации. Колонцифры у верхнего или нижнего внешнего края легче всего найти, переворачивая страницы в маленькой книге. В больших книгах и журналах наиболее удобный объект для объе-

диненной атаки глаза и пальца — внешний нижний угол. Колонцифры, помещенные во внутреннем поле, недостойны рассмотрения. Их не видно, когда они нужны, и они слишком бросаются в глаза во всех остальных случаях.

Обычно колонцифры набирают текстовым кеглем и располагают рядом с полосой набора. Колонцифры, если только они не очень жирные, яркие или крупные, обычно теряются, когда расположены слишком далеко от текста. А если их усилить настолько, чтобы они были способны существовать самостоятельно, они, скорее всего, будут отвлекать внимание.

*Макетируя
страницу*

8.5.4 Не заявляйте лишний раз об очевидном

В Библии и других крупных изданиях колонтитулы были стандартным компонентом на протяжении двух тысяч лет. Фотокопировальные машины, которые легко могут скопировать главу или страницу отдельно от остальной части книги или журнала, снова сделали верхние и нижние колонтитулы необходимыми элементами изданий.

Кроме как страховка от пиратского ксерокопирования, колонтитулы все же нецелесообразны во многих книгах и документах с сильным голосом автора или посвященных одной теме, но они остаются необходимыми в большинстве антологий и справочников.

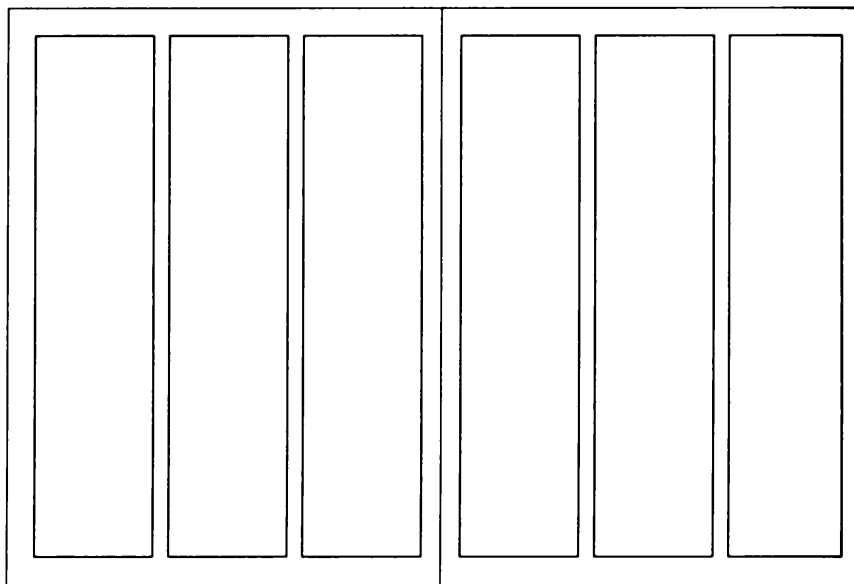
Как и колонцифры, колонтитулы представляют собой интересную типографическую проблему. Они бесполезны, если читателю приходится их выискивать, поэтому должны быть как-то отличимы от текста, однако они не имеют самостоятельной ценности, поэтому не должны отвлекать внимание. С 1501 года их, как правило, набирали вразрядку капителью текстового кегля или, если позволял бюджет, печатали вторым цветом шрифтом основного текста.

8.6 МОДУЛЬНЫЕ СЕТКИ И МОДУЛЬНЫЕ ШКАЛЫ

8.6.1 Пользуйтесь модульной шкалой, если вам надо структурировать страницу

Модульные сетки часто используются при макетировании журналов, а также в тех ситуациях, когда необходимо скомбинировать непредсказуемые графические элементы быстро и по порядку.

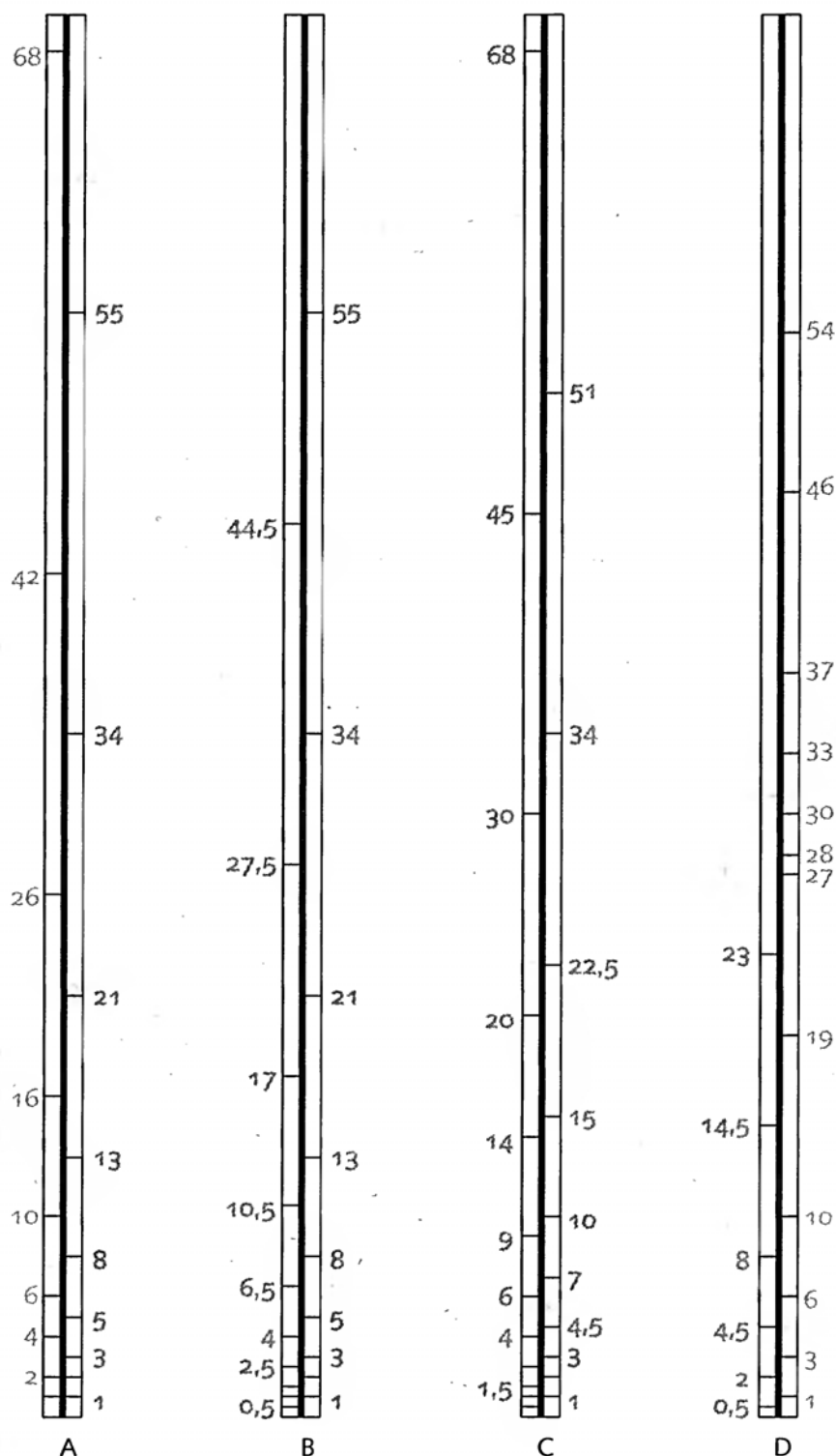
Модульные
сетки и
модульные
шкалы



Стандартная сетка для трехколонного журнала.

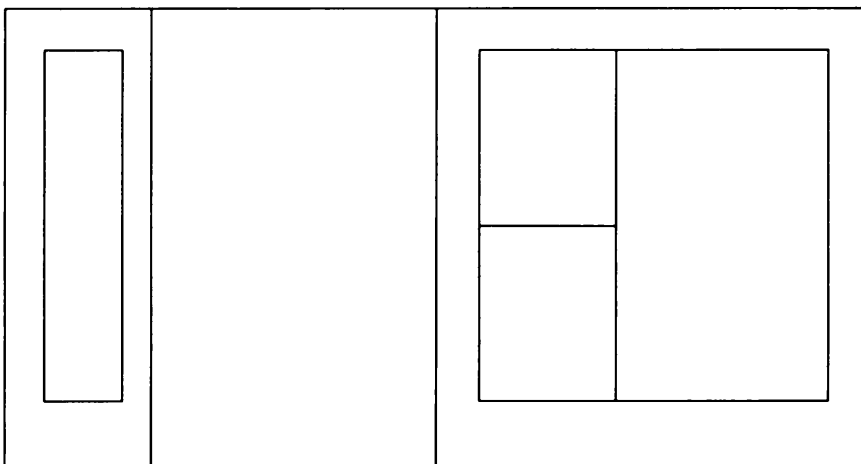
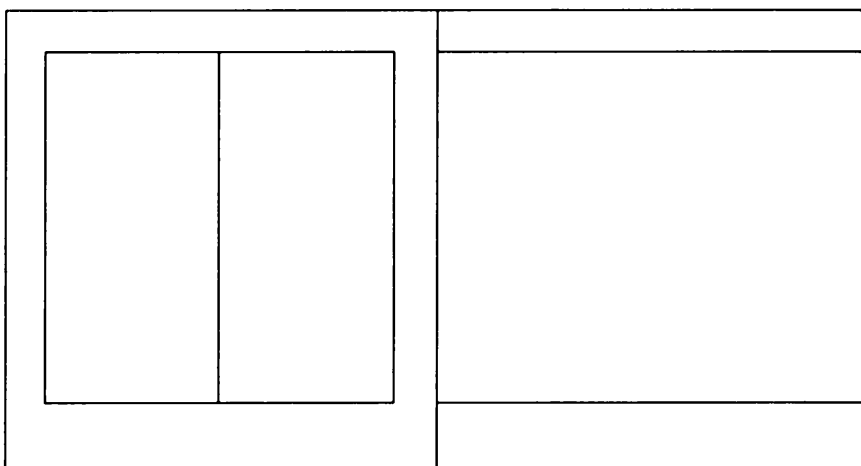
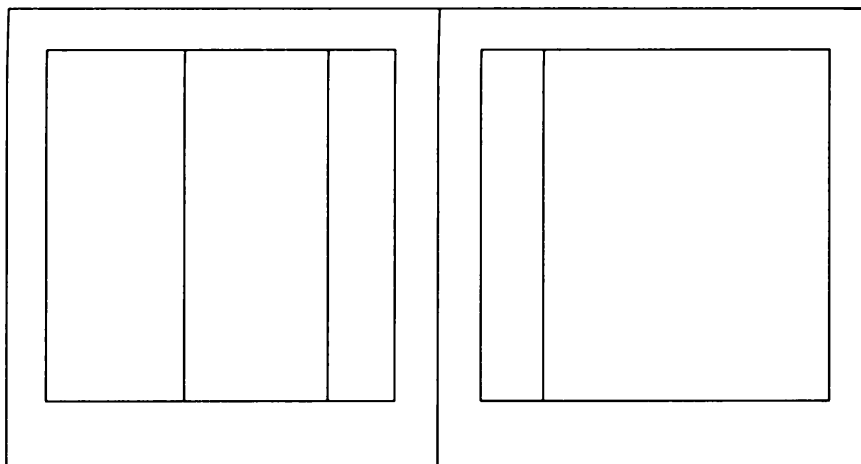
Модульные шкалы служат практически для тех же целей, что и сетки, но они отличаются большей гибкостью. Модульная шкала, как и музыкальная гамма, — это заранее упорядоченный набор гармонических пропорций. По своей сути это мерная линейка, чьи единицы неделимы и неодинаковы по размеру. Традиционная последовательность кеглей шрифта, показанная в качестве примера на с. 51, — это модульная шкала. Одинарные и двойные ряды Фибоначчи, рассмотренные на с. 183–184, — это также модульные шкалы. Эти шкалы можно использовать непосредственно для верстки страницы, изменив единицы с пунктов на пайки.

Вполне возможно создать новую модульную шкалу для проекта, который этого требует, причем шкала может быть основана на любой удобной одинарной или множественной пропорции — например, на заданном формате страницы, или размерах набора иллюстраций, или на чем-нибудь, подразумеваемом в содержании. Для текста по астрономии можно воспользоваться модульной шкалой, основанной на звездных картах или законе межпланетных расстояний Боуды. Книга по греческому искусству может быть спланирована с помощью интервалов из одной или нескольких греческих музыкальных гамм или, конечно же, золотого сечения. Для дизайна произведения модернистской литературы можно намеренно воспользоваться чем-то более таинственным — возможно, шкалой, основанной на пропорциях руки автора.



Четыре примера модульных линеек (показаны в два раза меньше натуральной величины). **А** — шкала с модулем 12 пунктов. **В** — шкала с модулем 6 пунктов. Обе они являются двойными рядами Фибоначчи, основанными на отношениях $1:\varphi$ и $1:2$. **С** — средневековая шкала интервалов, основанная на пропорциях $2:3$ и $1:2$. **Д** — шкала Тимее, упрощенный вариант шкалы Пифагора, описанный в «Тимее» Платона.

Модульные
сетки и
модульные
шкалы



Использование модульной шкалы. Эти страницы и полосы набора были структурированы с помощью шкалы с модулем 6 пунктов. Форматы страниц 52×55 паяк ($8\frac{5}{8} \times 9\frac{1}{8}$ дюймов) с полями 5, 5, 5 и 8 паяк. Основная полоса набора — квадрат форматом 42 пайки. Возможны тысячи вариантов различных модульных шкал. (Более сложные примеры подобных принципов см. Ле Корбюзье «Модулор».)

Вообще шкала, основанная на двух коэффициентах (например, $1 : \phi$ и $1 : 2$), даст более гибкие и интересные результаты, чем шкала, основанная лишь на одном.

Нонпарельная модульная шкала, показанная на с. 195, — на самом деле миниатюрная версия архитектурной шкалы Ле Корбюзье, которая, в свою очередь, основана на пропорциях человеческого тела.

См. Ле Корбюзье «Модульор» (Le Corbusier, *The Modulor*, 2nd ed., Cambridge, Mass., 1954).

8.7 ПРИМЕРЫ

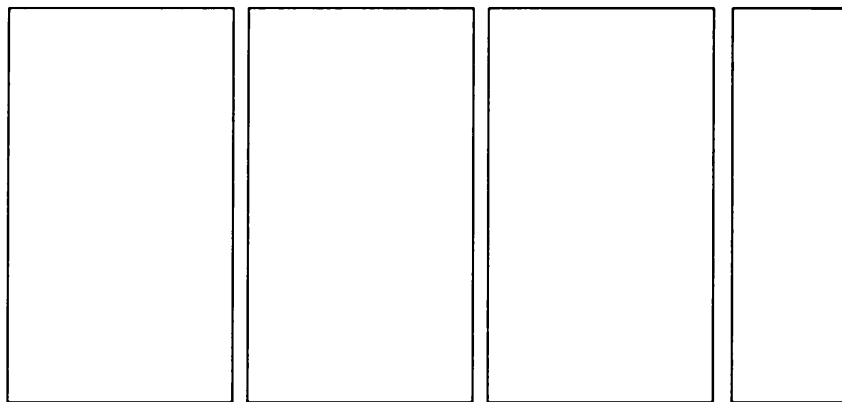
Формула макетирования совершенной полосы та же, что и формула ее написания: начните с верхнего левого угла и продвигайтесь по строчкам вниз, затем переверните страницу и попробуйте снова. Примеры на следующих страницах показывают лишь несколько из многочисленных типографических структур, которые могут возникнуть на этом пути.

В самом деле, плетение текста и сшивание страницы во многом взаимозависимы. Мы можем обсудить их по отдельности, а можем разделить каждый процесс по очереди на серию простых, нестрашных вопросов. Но ответы на эти вопросы в итоге неизбежно складываются в один. Страница, листовка или книга, если они должны выглядеть как единое целое, должны и рассматриваться таким образом. Если они выглядят как простой ряд отдельных решений типографических проблем, не связанных друг с другом, кто поверит, что их содержание связано?

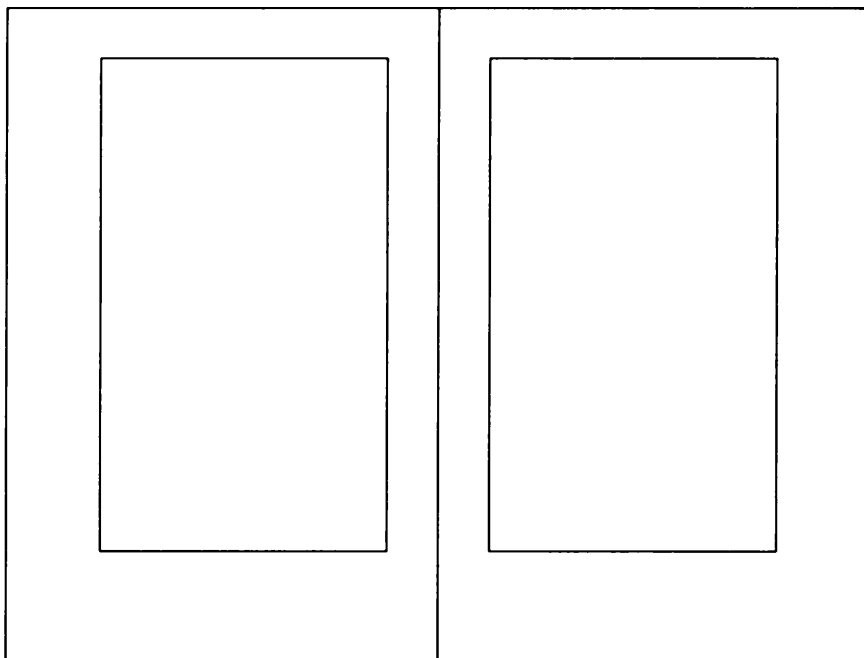
При анализе примеров на следующих страницах используются такие обозначения:

Пропорции:	P = пропорции страницы: h/w T = пропорции полосы набора: d/m
Формат страницы:	w = ширина страницы (обрезанной) h = высота страницы (обрезанной)
Полоса набора:	m = формат (ширина основной полосы набора) d = высота основной полосы набора l = высота строки (с учетом шпона) n = дополнительный формат (ширина дополнительной колонки) c = формат колонки при верстке нескольких одинаковых колонок
Поля:	s = корешковое поле t = верхнее поле (головка) e = наружное поле f = нижнее поле g = средник

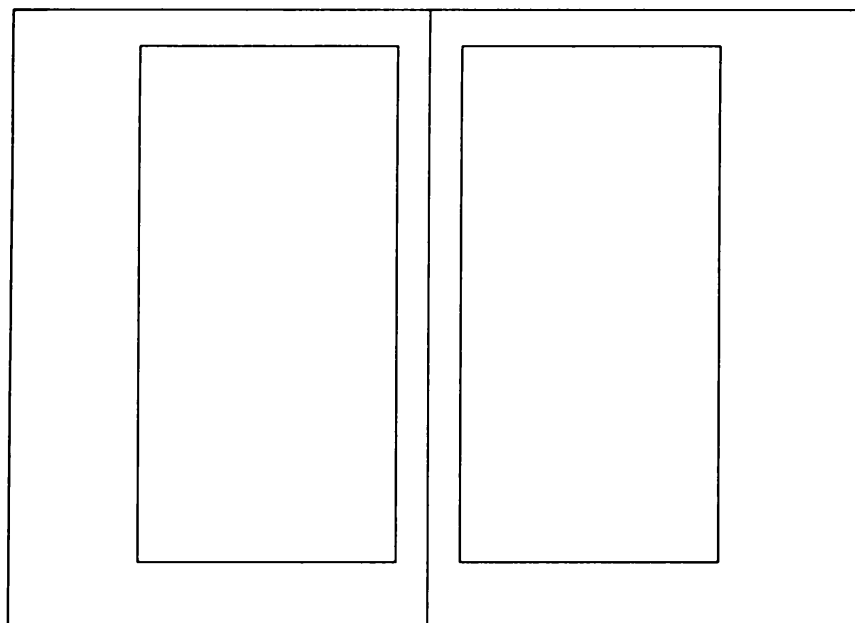
Импро-
визация
и расчет



P = переменная; $T = 1,75$. Поля: $t = h/12$; $f = 1,5t$; $g = t/2$ или $t/3$. Текстовые колонки из Свитка А Исаяи, из Кумранской пещеры 1 на Мертвом море. Высота колонки — 29 строк, формат — 28 паек, что дает длину строки примерно 40 знаков. В других частях свитка формат колонки колеблется от 21,5 до 39 паек. Абзацы начинаются с новой строки, но без отступа, что соответствует четким, квадратным еврейским знакам (Палестина, приблизительно I в. до н.э.). Размер оригинала: 260 × 7250 мм.

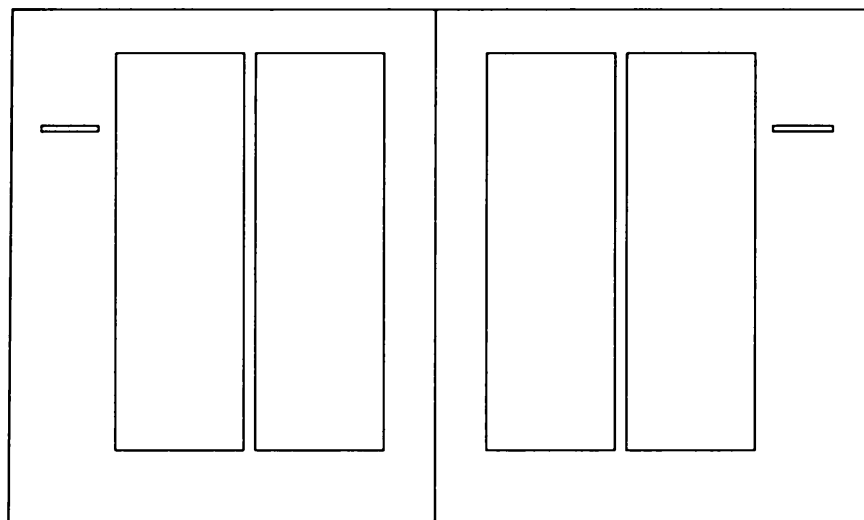


$P = 1,5 [2 : 3]$; $T = 1,7$ [высокий пятиугольник]. Поля: $s = t = w/9$; $e = 2s$. Текст — фантастический роман Франческо Колонны «Гипнэротомехия Полифила, или Сон Полифила» (Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*), набранный антиквой, нарезанной Франческо Гриффо. (Альд Мануций, Венеция, 1499.) Размер оригинала: 205 × 310 мм.



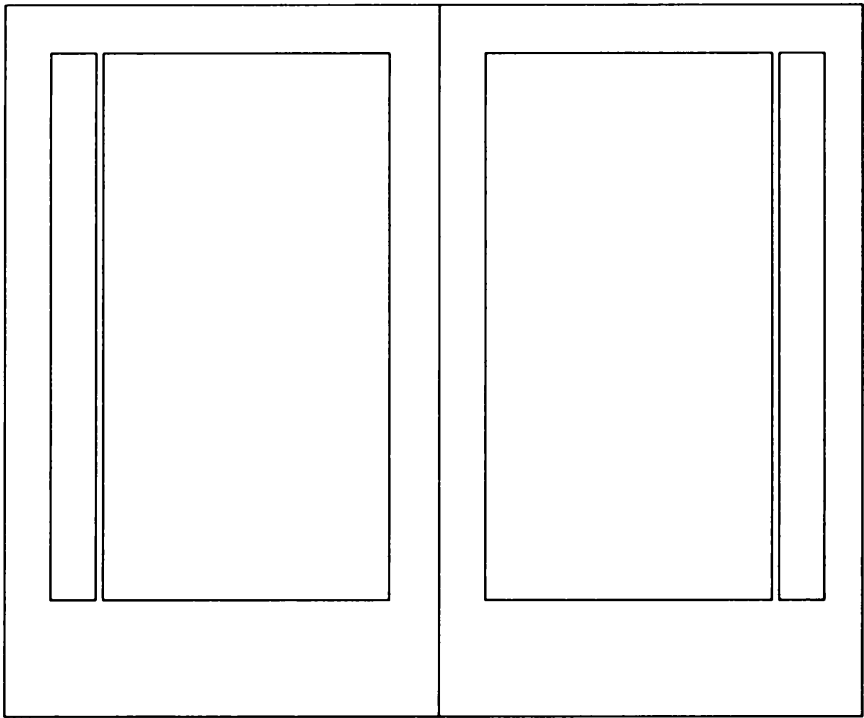
Макетируя
страницу

$P = 1,414 [\sqrt{2}]$; $T = 2$ [двойной квадрат]. Поля: $s = w/12$; $f = 2t = h/9$; $e = w/3$. Широкое внешнее поле этой рукописной книги имеет свое назначение: оно специально оставлено чистым, чтобы владелец мог писать на нем примечания. Текст — цикл коротких стихотворений римского поэта Горация, написанный каролингским минускулом. (Ms. Plut. 34.1, Лоренцианская библиотека, Флоренция; десятый век.)



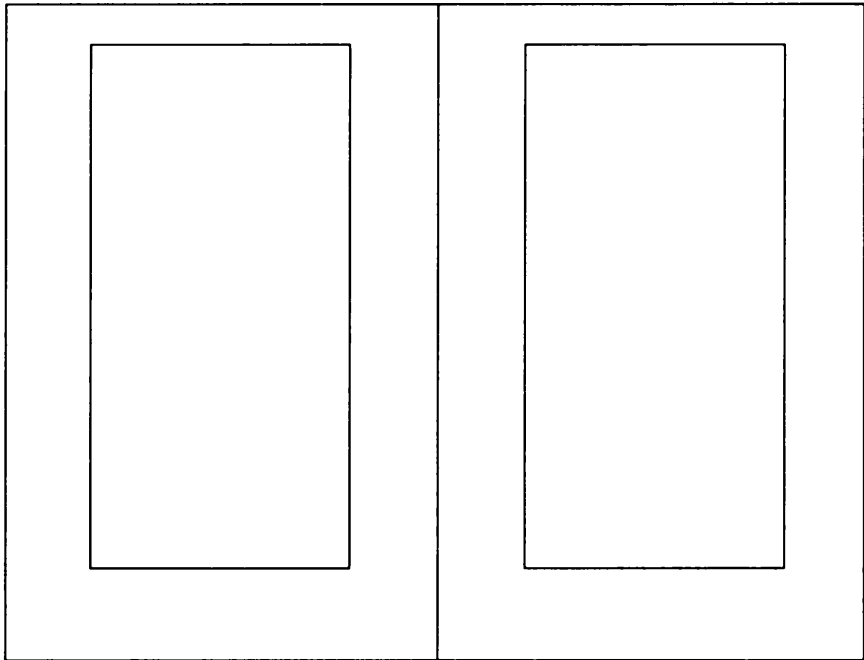
$P = 1,176$ [усеченный пятиугольник]; $T = 1,46$. Поля: $s = h/11$; $t = 5s/6$; $e = 5s/2$; $f = 3s/2$. Колонки: $c = 3w/10$; $g = s/4$. Текст (набранный шрифтом Pontifex Фридриха Поппля, $11/13 \times 17$ со свободным правым краем) — серия эссе об искусстве двенадцатого века, изданных в Канаде в 1983 году с многочисленными полосными иллюстрациями. Размер оригинала: 240×280 мм.

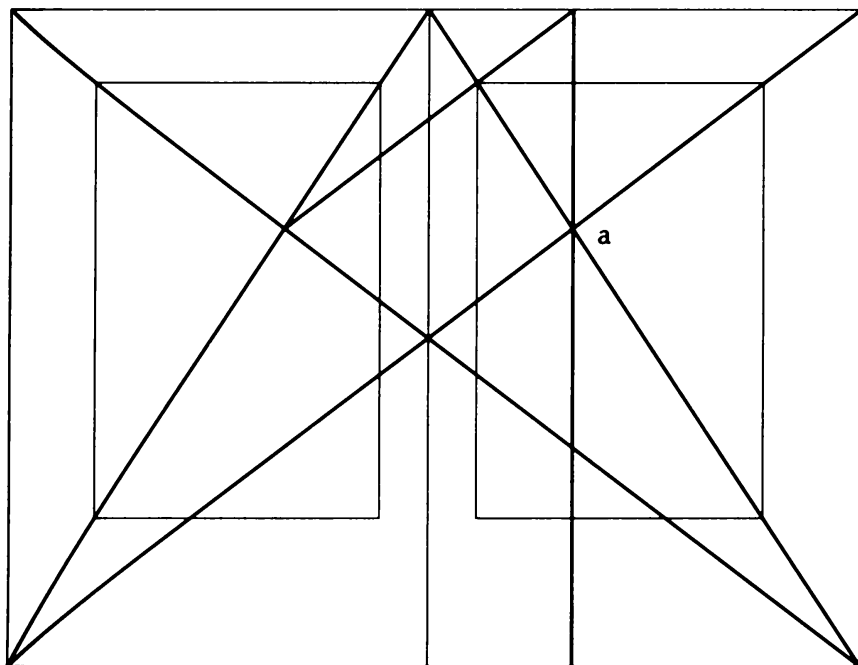
Примеры



$P = 1,62$ [золотое сечение]; $T = 1,87$ [высокий шестиугольник]. Поля: $s = w/9$; $t = s$; $e = 2s$. Дополнительная колонка: $g = w/75$; $n = s$. Текст набран антиквой Клода Гарамона 14 пунктов; примечания — курсивом 12 пунктов. Средник между основным текстом и примечаниями очень мал: 6 или 7 пунктов по сравнению с форматом набора основного текста 33,5 пайки. Но различия в кегле и начертании устраняют все недоразумения. Текст — история Столетней войны (Жан Фруассар «История и хроники» — Jean Froissart, *Histoire et chronique*, Jean de Tournes, Paris, 1559). Размер оригинала: примерно 210×340 мм.

Эта сетка про-
анализирована
на следующей
странице.





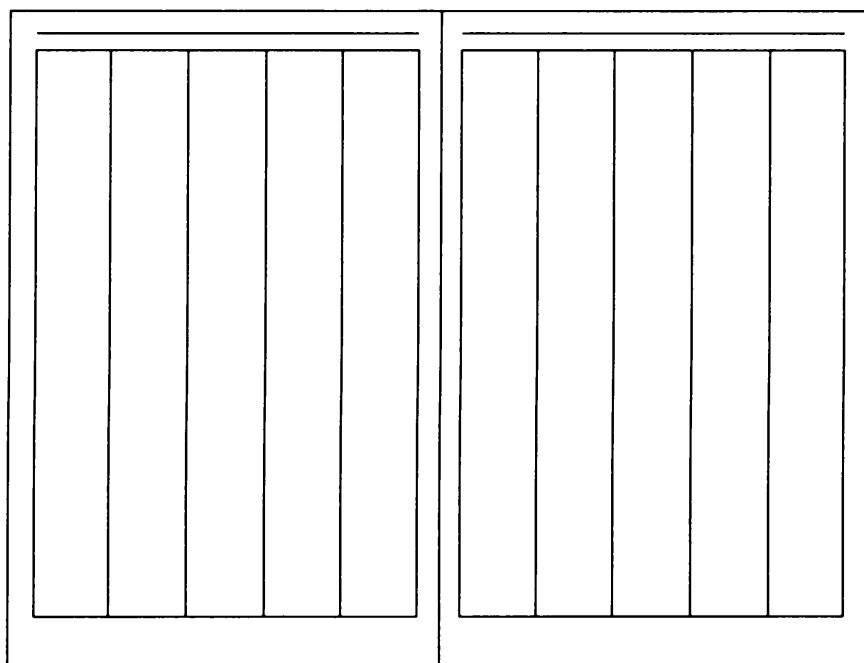
Макетируя страницу

$P = T = 1,5$ [2 : 3]. Поля: $s = w/9$; $t = h/9$; $e = 25$; $f = 2t$. Пропорции полей: $s : t : e : f = 2 : 3 : 4 : 6$. Разумная, элегантная и лаконичная средневековая структура, которая годится для любых пропорций страницы и полосы набора, если они остаются созвучными. Корешковое и верхнее поля могут быть девятыми, десятыми, двенадцатыми или любыми другими подходящими долями формата страницы. Двенадцатые, конечно, дают более полную и эффективную страницу, с меньшим пустым пространством. Но если пропорции страницы 2 : 3, а корешковое и верхнее поля — девятыми, как показано здесь, созвучие полосы набора и страницы значительно усиливается, так как $d = w$, то есть высота полосы набора соответствует ширине страницы. Таким образом: $m : w = d : h = w : h = m : d = s : t = e : f = 2 : 3$. Точка а, где пересекаются половинные и полные диагонали, отмечает одну треть высоты и ширины полосы набора и страницы. Ян Чихольд, 1955, по Виллару де Оннекуру, Франция, ок. 1280. См. Чихольд «Форма книги» (J. Tschichold, *The Form of the Book*, 1991).

Писцы, пользующиеся этим форматом, часто строили свои страницы так, чтобы высота строки была точной долей от ширины корешкового поля. Если $\lambda = s/3$, то высота полосы набора составит 27 строк. Если $\lambda = s/4$, высота полосы набора составит 36 строк.

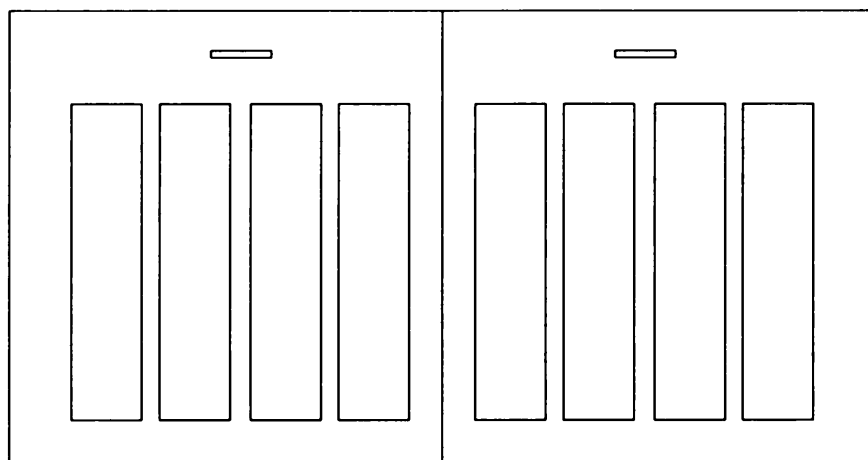
НА ПРЕДЫДУЩЕЙ СТРАНИЦЕ: $P = 1,5$ [2 : 3]; $T = 2$ [двойной квадрат]. Поля: $s = e = w/5$; $t = s/2$. Текст — книга стихотворений, набранная полностью курсивом «канцеляреска» с прямыми прописными. Дизайнер и издатель этой книги был превосходным каллиграфом и, без сомнения, знал о традиции, согласно которой внутренние поля должны быть уже, чем внешние. Он сам следовал этой традиции для книг прозы, но в этой книге стихов он решил сцентрировать полосу набора на странице. Весь текст набран одним кеглем. Заглавия набраны прописными буквами текстового шрифта, с расстоянием между буквами примерно 30%. Нет колонтитулов и других отвлекающих внимание деталей. (Джанджорджо Триссино «Канцоны», Людовико дельи Арриги, Рим, ок. 1531 г.) Размер оригинала: 12,5 × 18,75 см.

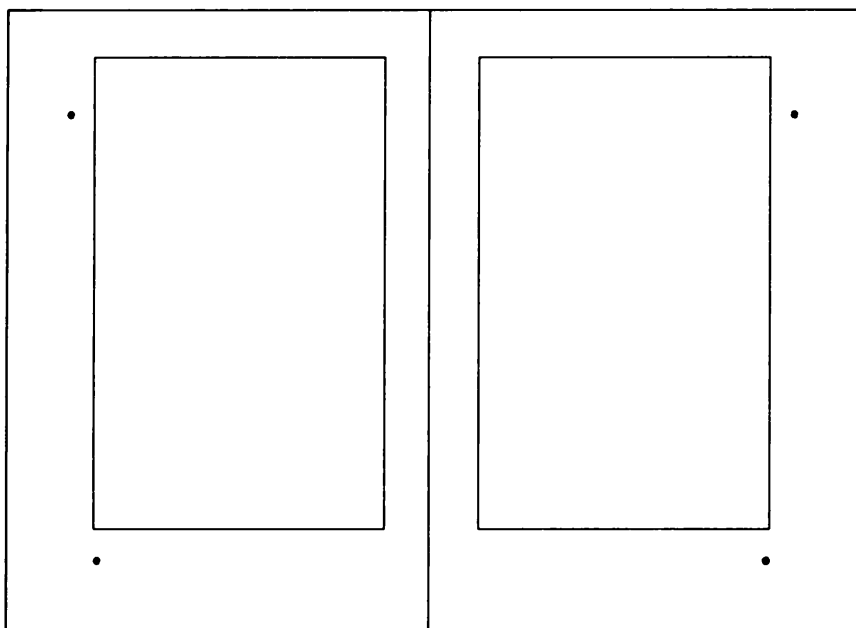
Примеры



$P = 1,5$ [2 : 3]; $T = 1,54$ [пятиугольник]. Поля: $s = w/20$; $t = s = h/30$; $e = w/15 = 4s/3$; $f = 2t$. Формат, использованный для указателя в пятом издании «Атласа мира Таймс» (*Times Atlas of the World*, London, 1975). Страница имеет стандартные средневековые пропорции. Текст набран шрифтом Univers 5,5 пункта, на шпонах 0,1 пункта на формат 12 паек, набор в пять колонок. Колонки отделены друг от друга тонкими вертикальными линейками. Ключевые слова и колонтитулы наверху страницы набраны полужирным шрифтом Univers 16 пунктов (из-за того, что они очень заметны, колонтитулы включены в расчет размера и формы полосы набора). Высота полосы набора — 204 строки, что дает в среднем 1000 имен на каждую из 217 страниц. Этот указатель — шедевр в своем роде: образец сильной типографики, эффективный справочник, удобный для поиска нужного материала. Размер оригинала: 300×450 мм.

Эта сетка проанализирована на следующей странице.





Макетируя
страницу

$P = 1,414 [\sqrt{2}]$; $T = 1,62$ [ф, золотое сечение]. Поля: $s = t = w/9$ и $e = f = 2s$. Это простой формат для расположения полосы набора с пропорциями золотого сечения на странице формата ISO, связывающий полосу набора со страницей и с полями в пропорциях $1 : 2$. Показаны два возможных варианта расположения колонцифр: в верхнем внешнем углу и (в качестве альтернативы) под нижним внешним углом полосы набора. Кроме того, в наружном поле страницы также остается на случай необходимости много места для примечаний. Если корешковое и верхнее поля на этих страницах увеличить до $w/8$ и при этом оставить полосу набора и страницу в их первоначальных пропорциях, отношение полей становится еще одним золотым сечением $e = f = \varphi s$.

НА ПРЕДЫДУЩЕЙ СТРАНИЦЕ: $P = 1,1$; $T = 0,91$; $c = w/6$. Поля: $s = w/14$; $e = 2s$; $t = 3s$; $f = 3s/2$; $g = m/20$. Пропорции полосы набора обратны пропорциям страницы: $0,91 = 1/1,1$, то есть полоса набора тех же пропорций, что и страница, но повернута на 90° . Однако если изъять средники из полосы набора и сдвинуть колонки вместе, пропорции полосы набора становятся подобными пропорциям всей страницы. Другими словами, полоса набора, подобная пропорциям страницы, была расширена так, что получилась обратная пропорция исключительно путем добавления пустого пространства. Текст — Библия на греческом, написанная унциалом, примерно 13 знаков в строке. Между словами нет пробелов, но есть знаки препинания, текст со слегка неровным правым краем и тщательно подобранным интерлиньяжем. Этот образец тонкого мастерства был создан в Египте в четвертом веке. Это Синайский кодекс (Codex Sinaiticus, Add. Ms. 43725), хранящийся в Лондоне, в Британской библиотеке. Размер оригинала: 345×380 мм.

Пропорции страницы и полосы набора (в примерах Р и Т) даны как единичные значения (например, 1,414). Чтобы найти те же значения в таблице на с. 174, найдите соответствующее отношение (например, 1 : 1,414).

8.8 ИМПРОВИЗАЦИЯ И РАСЧЕТ

Примеры

8.8.1 *Импровизируйте, рассчитывайте и импровизируйте дальше*

Численные значения, которыми пользуются все типографы в своей повседневной работе, создают впечатление точности. Тщательное измерение и точный расчет действительно важны в типографике, но они не являются ее конечной целью, и в каждом проекте бывают моменты, когда точность сталкивается с приблизительностью. С точки зрения механики бумага растягивается и сжимается, а печатные станки, фальцовочные машины и ножи для обрезки — не говоря уже о наборном оборудовании и программном обеспечении — имеют свой допуск на ошибки. Типограф редко может извлечь выгоду из этих вариаций и не может их полностью устранить. Однако с точки зрения планирования неточности часто можно употребить с пользой.

Некоторые типографы предпочитают с самого начала макетировать с помощью арифметики, в пространстве, составленном из мелких невидимых кирпичиков, которые называются пункты или пайки. Другие предпочитают работать в двухмерном пространстве эскизного макета, впоследствии переводя свой макет в типометрическую систему единиц. В основном макетирование состоит из комбинации этих методов, а иногда и из их столкновения. Но погрешности, возникающие при округлении единиц, в конфликтах между оптическим и арифметическим расположением и центровкой, в сочетании пропорций и при переводе одной системы измерения в другую, должны восприниматься с радостью, как новые возможности, и не следует относиться к ним как к проявлениям непоследовательности — игнорировать их, пытаться приукрасить или сожалеть о них. Ровным характером наборной машины и точной интонацией эскизного макета надо пользоваться, чтобы пробовать и оттачивать варианты в сравнении друг с другом, пока не вынесено окончательное решение.

8.8.2 Работайте со шрифтом и пробелами на полосе набора с помощью типометрических единиц, но организуйте свободное пространство независимо

Пропорции более гибки, чем обычные типометрические единицы (пайки), и, как правило, бывает удобнее и приятнее работать в одних и тех же единицах. Например, поле величиной 5,32 пайки так и просит округления до 5, или $5\frac{1}{4}$, или $5\frac{1}{2}$. Но пайки сами по себе менее важны, чем пропорции, и типометрическая система скорее служит взаимосвязям шрифтов, чем взаимосвязям свободного пространства. Как правило, лучше сначала немного увеличить полосу набора, а затем перестроить поля — в последнем случае больше обращая внимание на абсолютную пропорцию, чем на удобные единицы измерения. Когда пространство измеряется только в пунктах, искушение пользоваться единицами, кратными пайкам, уже не так велико.

*Макетируя
страницу*

8.8.3 Пусть макет страницы будет достаточно гибким, чтобы обеспечить тексту удобное помещение

Архитекторы строят кухни, гостиные и спальни совершенных пропорций, в которых их клиенты, помимо всего прочего, устраивают беспорядок. Также и типографы проектируют страницы совершенных пропорций, а затем искажают их при необходимости. Текст имеет приоритет над чистотой макета, а типографическая текстура набора — над абсолютными пропорциями отдельной страницы.

Если, например, три строки остаются в конце главы и выглядят одинокими на странице, отведенной только для них, макет должен гибко приспособиться к ним. Напрашиваются следующие варианты: (1) сделать два предыдущих разворота на строку длиннее (то есть добавить одну строку к высоте полосы для двух пар страниц), в результате чего последняя страница останется на одну строку короче нормы; (2) сделать полдюжины предыдущих разворотов на строку короче, таким образом оставив на последней странице двенадцать строк; или (3) изменить пропорции какого-нибудь нетекстового элемента — возможно, иллюстрации или спуска в начале главы, если они имеются.

Крупные заголовки выделяются в книге, как им и положено. Поэтому изменение пропорций спуска — плохой вы-

*Импровизация
и расчет*

бор, если только пропорции всех начальных элементов глав не могут быть изменены по его образцу. И сразу можно понять, что укорачивание шести разворотов — большее зло, чем удлинение двух.

Если в документе всего несколько страниц, его макет может и, вероятно, должен быть изменен полностью, чтобы соответствовать тексту. Но в многостраничной книге в случае появления висячих строк, осиротевших подзаголовков и карликовых окончаний глав и разделов обязательно понадобится изменение пропорций некоторых разворотов. По этой причине жесткий макет, требующий неизменной высоты полосы набора, не годится для любой длинной работы. Изменение интерлиньяжа на коротких страницах для сохранения стандартной высоты (вертикальное выравнивание, как это иногда называется) не решает проблему. Не решает ее и дополнительное пространство между абзацами. Такие фокусы разрушают ткань текста и, таким образом, поражают книгу в самое сердце.

Современный уровень типографики гораздо больше зависит от знаний и навыков специалистов, чем от тонкости их инструментов, но инструменты могут сковать это умение или дать ему свободу. Следовательно, характеристики инструментов также представляют некоторый интерес. В наше время они особенно важны, так как подвержены быстрым изменениям.

9

9.1 АЛФАВИТ ИЗ ШЕСТИДЕСЯТИ ТЫСЯЧ ЗНАКОВ

Считается, что латинский алфавит состоит из 26 букв, греческий — из 24, а арабский — из 28. Если ограничиться только одним случаем, узким историческим промежутком и ныне существующим диалектом, эта абстракция может быть верна. Но, если вы включите в комплект как прописные, так и строчные буквы, акцентированные и другие знаки, обозначающие согласные и гласные континентальной Европы, — á à â ã ä å ã ä æ ç ÿ š ſ ž đ é ħ ñ и все остальные — получится, что латинский алфавит состоит не из 26 букв, а по меньшей мере из 260 и способен все время расти. Тот алфавит, который исследователи античности используют сейчас для древнегреческого языка, с целым парадом гласных и акцентов — á â ã ä å ã ä æ ç ſ ž đ é ħ ñ и так далее, — по сравнению с ним скромнее: он включает в целом не более 200 знаков.

Дополнения в 260-знаковый европейский алфавит вносят математики, филологи, химики и даже типографы: арабские цифры, знаки препинания, технические символы, буквы, заимствованные из иврита и греческого языка, и там, где это требуется, еще несколько наборных лигатур и альтернативных форм. На этом этапе нет никакой возможности точно подсчитать количество знаков шрифта или глифов — их может быть 300 и даже 500.

В конце восемнадцатого века англоязычный наборщик имел дело со стандартной наборной кассой для строчных литер из 54 отделений, в которых помещались прямые или курсивные буквы от а до z, арабские цифры, основные лигатуры, пробельный материал и знаки препинания. В наборной кассе для прописных литер было еще 98 отделений, которые со-

Иногда говорят о раскладке наборной кассы так, как будто это универсальный закон. Но раскладка кассы так же индивидуальна, как география той или иной страны. Ручные наборщики часто пользуются не двумя, а одной кассой. Количество отделений для литер в кассе может уменьшаться до 89, но иногда касса содержит более 400 отделений.

Многие компьютерные клавиатуры содержат более 100 клавиш, но только 47 связаны со знаками. (Это число становится четным благодаря клавише пробела.) Каждая знаковая клавиша имеет как минимум два регистра: обычный и с клавишей Shift, в результате чего общее число знаков на клавиатуре достигает 94: обычно 94 основных знака ASCII. Но раскладку клавиш можно изменить; ее легко перекодировать так, чтобы на каждую клавишу приходилось по четыре знака, а не по два (см. с. 107). Когда одновременно требуется более $47 \times 4 = 188$ знаков, можно переключить клавиатуру с одной раскладки на другую. Для этого (например, для перехода с латиницы на греческий, кириллицу или иврит) обычно используются функциональные клавиши.

держали прописные буквы и неалфавитные знаки. Это количество, $98 + 54 = 152$, — минимальный комплект знаков для ручного набора в англоязычных странах. Когда наборщику требовались знаки, отсутствовавшие в основном комплекте, как это часто бывало, он использовал дополнительные кассы. Две пары касс дают еще 304 отделения, три пары — 456, четыре пары — 608. В течение некоторого времени для типографа это было обычным делом. Мы не знаем, как были устроены наборные кассы у Гутенберга, но общее количество знаков в них известно. Набирая свою 42-строчную Библию, Гутенберг использовал не 26, а 290 различных литер одного начертания и одного кегля для набора текста без акцентов. Монотип, построенный пять веков спустя, с 255 (позднее 272) позициями в стандартной матричной раме, лишь немного отстаёт.⁴⁰

Обычные компьютеры и электронная почта по сравнению с возможностями ручного набора служат примером лингвистической, интеллектуальной и типографической бедности. В качестве алфавита они используют основной набор знаков, определенный Американским стандартным кодом для обмена информацией, или ASCII. Кодировка каждого знака ограничена семью битами бинарной информации, так что максимальное число знаков составляет $2^7 = 128$. Тридцать три из них, как правило, вычитаются на контрольные коды, и один занимает пробел. Оставшихся 94 знаков не хватает, чтобы справиться даже с простым текстом на испанском, французском или немецком языках. То, что подобный алфавит долгое время считался достаточным, свидетельствует о культурной ограниченности американской цивилизации или американской технократии в середине двадцатого века.

Расширенный алфавит ASCII, который в настоящее время используется повсеместно, состоит из восьмибитных знаков. Получается в целом $2^8 = 256$ глифов, хотя стандартные издательские программы часто ограничивают выбор до 224 или даже меньшего количества знаков одновременно. Верхний регистр этого алфавита — совершенно невидимый на обычной компьютерной клавиатуре — как правило, занят знаками, выбранными из комплекта латиницы (Latin 1 Character Set), установленного Международной организацией по стандартизации ISO в Женеве. (Полный комплект знаков ISO показан и описан в приложении А, с. 315.)

Выделенных 256 или даже 224 знаков достаточно для основного обмена информацией на так называемых крупнейших (то есть хорошо знакомых) языках Западной Европы, но это ограниченное число знаков не учитывает потребностей математиков, лингвистов и других специалистов, а также миллионов обычных людей, которые пользуются латиницей для таких языков, как венгерский, вьетнамский, латышский, навахо, польский, румынский, тлингит, турецкий, хауса, чешский и другие. Расширенный набор знаков ASCII в своей обычной форме — это алфавит не Генеральной Ассамблеи ООН, а НАТО: технологическое напоминание о менталитете «мы — они», процветавшем во времена холодной войны.

Качественное и не очень дорогое программное обеспечение, способное эффективно справиться с тысячами знаков, доступно уже много лет, но общие промышленные стандарты и типографические ресурсы формировались медленнее. Как правило, в отрасли применяются ограниченные и недоразвитые с точки зрения типографики издательские программы.

Типографы прошлого в любое время свободно могли вырезать новый пуансон или отлить новый знак. Подобная свобода действий существует и при пользовании компьютером. Но для того, чтобы найти место для всех этих литер в общедоступном стандартном алфавите, в цифровом мире требуется переход от восьмибитной кодировки каждого знака к шестнадцатибитной. Когда мы осуществим этот переход, алфавит вырастет до $2^{16} = 65\,536$ знаков. Первая версия такого стандартного знакового набора, известная как Unicode, была составлена в черновом варианте в конце 1980-х годов и опубликована в начале 1990-х. Как и всякий стандарт, она далека от совершенства, но все же дает возможность оперировать максимально расширенным латинским алфавитом, а также закладывает основу для технологического сосуществования латинской, арабской, греческой, еврейской, кириллической, тайской, деванагари и многих других письменностей, вместе с громадными стандартными комплектами знаков для набора на китайском, японском и корейском языках. В своем последнем опубликованном варианте (версия 3.0, выпущенная весной 2000 года) Unicode определяет места для 49 194 знаков, выделяет 6400 мест для частного использования и 7827 мест — для дальнейшего распределения. Оставшиеся 2048 знаков — новый механизм расширения. Они функционируют попарно и дают дополнительные $1024^2 =$

*Типо-
графика
сегодня*

см. «Стандарт Unicode», версия 3.0 (*The Unicode Standard, Version 3.0*, Reading, Mass., 2000). Весной 2002 года последняя версия была дополнена двумя техническими сообщениями, образующими версию 3.2.0.

Алфавит
из шести-
десяти
тысячи
знаков

1 048 576 мест, которые можно использовать, когда первые шестьдесят с чем-то тысяч будут заполнены.

Не многим наборщикам могут потребоваться все 50 000 или 60 000 знаков (и немногие хотят их запомнить и уметь с ними обращаться), хотя эта перспектива на самом деле не столь уж невероятна. Типографы, работающие с китайским языком, как правило, имеют дело с 20 000 знаков. Но писатели, издатели, типографы и обычные граждане, которые просто хотят правильно написать имена Dvořák, Miłosz, Ma'ii или al-Fārābī, или привести цитату из Софокла или Пушкина, или процитировать Веды, Сутры или Псалмы, или написать ф ≠ л, — все они так или иначе потенциальные пользователи системы, в которой это возможно. Так же, как и каждый, кто хочет послать сообщение по электронной почте с помощью нелатинского алфавита, или на языке, отличающемся от английского.

Возможно, никогда не появится шрифт, комплект которого включает 60 000 знаков, качественно спроектированных одним дизайнером. Но хорошие шрифты, включающие гораздо больше десяти тысяч знаков и приспособленные к системе Unicode, уже есть на рынке. Есть даже несколько компьютерных операционных систем для их поддержки. И, что, возможно, более важно, шрифты для особых наборов знаков и алфавитов могут быть собраны и приспособлены друг к другу по насыщенности, апрошам и масштабу. А когда шрифты связаны между собой таким образом, Unicode может служить координирующим механизмом. Мы приблизились к осуществлению этой задачи благодаря новым видам шрифтов, которые будут рассмотрены ниже.

Эти новые ресурсы, конечно, будут гораздо более полезными, когда обычные издательские программы и средства коммуникации догонят их в своем развитии.

9.2 МНОГОМЕРНЫЙ ШРИФТ

9.2.1 Глифы и знаки

Типографы часто удивляются, когда узнают, что капитель, минускульные цифры, знаки с росчерками и другие необходимые им элементы нельзя найти во все удлиняющемся каталоге Unicode. Но в списке Unicode значатся не типографические, а лингвистические символы. Его цель — охватить все

лингвистически значимые знаки, а не их формы и модификации, желательные с точки зрения типографики. Unicode, из-за непоследовательности его первоначального проекта и из-за того, что он перенял непоследовательность стандартов ISO, действительно включает теперь много наборных лигатур и других составных знаков. Тем не менее авторы, издатели и другие пользователи Unicode придумывают и изображают элементарные знаки (например, $f + f + i$, а не *ffi*), а типографы преобразуют эти скрытые абстрактные единицы в их бесконечно варьирующиеся внешние проявления.

Это представление о передаче текста и типографике оказалось весьма плодотворным, особенно в отношении нелатинского письма. Оно заставило дизайнеров и производителей шрифтов достаточно внимательно различать комплект графем и *палитру глифов*. Например, простая форма буквы *z* и форма той же буквы с росчерком в шрифтах Arrighi или Poetica являются разными глифами (как сказал бы ручной наборщик, разными литерами), которые соответствуют одной графеме.⁴¹

В ранний период книгопечатания граверы-пуансонисты часто гравировали различные версии распространенных букв и других знаков (таких, как дефис), чтобы тонкие, часто подсознательные вариации придавали живость странице. Наборщик, доставая из наборной кассы литеру *e*, мог наткнуться на любую из похожих, но не идентичных форм. Многие читатели могли сознательно заметить различие, но каждая из этих слегка варьирующихся литер вносила свою лепту живости в страницу. Эта жизненная сила остается и через пятьсот лет на книжной полке. Она появляется в книге отчасти благодаря мастерству пуансонистов, отчасти благодаря тому, что используется система, в которой глифы получают численное преимущество над графемами.⁴²

Воспользуемся более новым примером: Sophia Мэтью Картера — цифровой шрифт, состоящий только из прописных, однако включающий множество глифов для разных знаков. В нем есть четыре формы *T*, по три формы *E*, *F* и *R*, по две формы *A*, *C*, *G*, *H*, *I*, *K* и много других знаков. Некоторые из варьирующихся форм независимы друг от друга; другие — компоненты, которые используются в изготовленных по заказу лигатурах. Доля шрифта Sophia в наборе относительно мала, так как в нем нет строчных, но его палитра глифов достаточно велика (и Картера убеждали еще ее расширить).

Типо-
графика
сегодня

О происхождении шрифта Sophia см. Стенли Морисон «Политика и шрифт» (Stanley Morison, *Politics and Script*, Oxford, 1972: 98–103) и обзор шрифтов Sophia и Mantinia в журнале *Print* 48.2 (New York, 1994: 121–122).

Много-
мерный
шрифт

THE INTELLECT OF MAN
IS FORCED TO CHOOSE +
PERFECTION °F THE LIFE
OR °F THE WORK 
+ + AND IF IT TAKE THE
SECOND MUST REFUSE +
A HEAVENLY MANSION,
RAGING IN THE DARK +
WILLIAM · BUTLER · YEATS

Sophia Мэтью Картера (Carter & Cone, 1993) — это шрифт с альтернативными формами для многих букв. Некоторые из этих альтернативных форм образуют лигатуры.

Если не считать таких особых случаев, как *Sophia* и *Poetica*, почти все латинские шрифты в настоящее время ограничиваются единственным глифом для большинства знаков и несколькими дополнительными глифами, такими, как *ff* и *ffi*. На уровне *гарнитуры* существует несколько глифов для одного знака: *a*, *ɑ*, *Α*, *α*, *α* иногда и гораздо больше. Но в английском языке правила выбора этих глифов относятся не только к типографике, но и к редактуре. В арабском алфавите, напротив, для каждого шрифта необходимо множество глифов, и выбор глифа определяется правилами письма или типографики. В арабском письме нет прописных, капители или курсива, но часто встречаются лигатуры, и обычный комплект знаков шрифта содержит около ста базовых глифов для 28 арабских букв, так как большинство букв встречаются в четырех различных формах: начальной, средней, конечной и отдельной.

Типо-
графика
сегодня

9.2.2 Ручные, случайные и запрограммированные вариации

Текст — это последовательность знаков; шрифт — это палитра глифов вместе со всей информацией (таблицы ширин, таблицы кернинга и так далее), которая нужна, чтобы распределить глифы в соответствии с графемами. Если оперировать этими терминами, становится ясно, что каждый шрифт мог бы предоставить типографу разное число вариантов знаков и предъявить свои требования к издательским программам. Уже много лет у нас есть системы, автоматически вставляющие основные пять *f*-лигатур. Но если в каждом начертании набор глифов может слегка отличаться, бессмысленно ожидать, что издательская программа сделает выбор самостоятельно и правильно. Остаются три возможности: (1) выбор глифов может быть предоставлен типографу, который вставляет их вручную; (2) если есть варианты форм отдельных литер, выбор может быть случайным; или (3) правила выбора глифов могут быть встроены в сам шрифт.

Первый вариант на протяжении веков был обычной практикой работы с металлическим шрифтом. *Poetica*, *Sophia* и *Zapf Renaissance* — все это примеры мастерского цифрового дизайна, но в техническом смысле они революционны прежде всего постольку, поскольку предоставляют цифровым типографам ту же степень свободы (в обмен требу-

Применение лексических лигатур (*æ*, *œ*, *ß* и т.д.) определяется лексикографами и специалистами по грамматике. Применение наборных лигатур (*ff*, *fi*, *ct* и т.д.) — в первую очередь вопрос стиля в типографике. Это различие ни в коем случае не является абсолютным.

Много-
мерный
шрифт

Дэвид Пай
объясняет важ-
ность порога
видимости
в своей про-
ницательной
книге «Приро-
да и искусство
мастерства»
(David Pye, *The
Nature and Art
of Workmanship*,
Cambridge,
UK, 1968).

ют такого же мастерства и внимания), которую наборщики имели со времен Иоганна Гутенберга.

Второе решение проблемы — позволить вариантам, вы-
бранным дизайнером, самоутверждаться наугад — это тоже
известный древний метод. Франческо Гриффо и Симон де
Колин — два старых мастера, нарезавших множественные
формы литер. Некоторые альтернативные знаки (с началь-
ными и конечными элементами, подобно $\sim$ и $\llcorner$) использо-
вались избирательно в начале и в конце слов, в случае, ког-
да их дополнительная ширина была полезна для строки.
Другие, различавшиеся незначительно, на пороге видимос-
ти, при случайной подстановке могли служить — и действи-
тельно служили — для придания живости тексту.

На первый взгляд компьютер — идеальное орудие для то-
го, чтобы возродить былую роскошь случайных вариаций
дизайна на границе восприятия. Но стандартные издатель-
ские программы вместо этого сосредоточены на самоубий-
ственной идее абсолютного контроля — и в прошлом на на-
вязчивой идее единственного глифа для каждой графемы. Те
немногие цифровые комплекты знаков шрифта, в которых
на данный момент все же используются случайные формы,
были вынуждены преодолевать сопротивление операцион-
ной системы. В результате они столкнулись с проблемами,
мешающими их широкому и частому применению.

eeeeeeeeee eeeeeeeeeee eeeeeessee

Beowulf (FontShop, 1990) — текстовая антиква, нарисованная Эриком
ван Блокландом. Рисунки знаков посылаются на выводное устройство
через подпрограмму, написанную Юстом ван Россумом, которая вы-
зывает искажения каждой буквы в заранее предусмотренных преде-
лах, но непредсказуемым образом. Существуют три степени этих ис-
кажений. В заранее определенных границах каждый знак оказывается
сюрпризом.

В шрифте Sophia, нестандартный комплект знаков кото-
рого позволяет включить в него альтернативные глифы, лег-
ко замаскировать дополнительные формы так, чтобы они не
сбивали с толку операционную систему. Например, четыре
прописных Т известны клавиатуре как T, t, u и \. Но в шриф-
те, который Эрик ван Блокланд и Юст ван Россум окрестили
Kosmik (FontShop, 1993), каждая буква, как прописная, так и

строчная, имеет три формы. В этом случае требуются три шрифта одного начертания, и драйвер принтера должен перескакивать от шрифта к шрифту с каждым повторением каждой буквы. Такой метод доводит многие системы до нервного припадка, стоит набрать всего несколько строчек.

В шрифтах тех же дизайнеров Beowolf и BeoSans с помощью выходного устройства создаются действительно случайные вариации на основе единственного комплекта знаков вместо случайного или последовательного их перебора из комплекта альтернативных глифов.

*Типо-
графика
сегодня*

Более разнообразные возможности предоставляет третий из вышеупомянутых вариантов — когда правила выбора глифов становятся рабочей частью самого шрифта. Это требует подлинного сотрудничества с операционной системой, но, когда эта степень сотрудничества достигнута, можно сделать из самого шрифта сложную часть активного программного обеспечения: не просто набор глифов, но систему принятия решений, которая может управлять использованием глифов.

Один из первых шагов к адаптивному шрифту такого рода был предпринят компанией Adobe Systems с ее шрифтами технологии multiple master (мм), введенной в употребление в 1991 году. Шрифт мм на самом деле является набором шрифтов со встроенным редактором, позволяющим пользователю варьировать и интерполировать знаки в некоторых пределах и по определенным осям, предусмотренным дизайнером. Эти оси могут включать, например, ширину, насыщенность, оптимальный размер, длину выносных элементов, форму концевых элементов или формирование засечек. В сочетании с издательскими программами и операционными системами начала 1990-х годов применение шрифтов мм утомительно, хотя они и отличаются универсальностью. Начертание каждой насыщенности или ширины должно создаваться как независимый шрифт, динамичный по масштабу (как любой шрифт PostScript), но статичный в других отношениях. С более новыми операционными системами эти шрифты приобретают динамику по любой оси или осям, предусмотренным дизайнером.

Для целей типографики ось оптимального размера обычно имеет принципиальную важность. Пуансоны, гравированные вручную, неизбежно варьируются по насыщенности, пропорциям и тонкости деталей, в зависимости от

аааааааааа

В терминологии Adobe ось размера называется *оптической*, а не осью оптимального размера. Но на выходе получается физическая шкала кеглей, настолько же интуитивная, насколько оптическая.

bpfi
bpfi
bpfi

Вверху:
металлический
монотипный
шрифт Centaur
кеглей 6, 8 и
12, увеличен-
ный до 24
пунктов.
Внизу:
оригинальный
шрифт кегля 24
пункта.

bpfi

Adobe Jenson мм — шрифт, изменяемый по двум осям: насыщенности и оптимального размера. Здесь одна буква одинаковой насыщенности масштабирована в кеглях от 6 до 72 пунктов, при этом рисунок знака меняется в зависимости от кегля. Затем эти знаки были приведены к одинаковому росту, чтобы их форму и полученную насыщенность можно было сравнить. Если каждый сгенерированный шрифт набирается в запланированном кегле, можно достигнуть оптического равновесия набора.

кегля. У шрифта кегля 7 пунктов относительно более толстые штрихи, *большая разрядка* (более широкие межбуквенные пробелы) и часто больший рост строчных, чем у шрифта кегля 12 пунктов. У шрифтов кегля 24 и 48 пунктов штрихи еще светлее, разрядка еще меньше, детали еще более тонкие; часто (хотя и не всегда) эти шрифты на глаз кажутся меньше. Тогда заголовки, текст и примечания, набранные на одной полосе шрифтом одного начертания (но разных кеглей), выглядят уравновешенными по цвету и форме. Такая тонкость стала редкой к концу девятнадцатого века, когда многие производители шрифтов отказались от нарезки пуансонов и начали гравировать матрицы различных кеглей непосредственно на гравировальном станке на основе одного набора шаблонов. Фотонаборные машины, в которых используется один рисунок шрифта для каждого кегля, от 6 до 360 пунктов, и следа не оставили от интуитивного понимания абсолютного масштаба, свойственного граверу-пуансонику. Уважение к изменяющейся пропорции на некоторое время вернулось с появлением ранних цифровых шрифтов, когда каждое начертание растривалось в соответствии с определенным кеглем. Но с начала 1980-х годов цифровой шрифт стал означать шрифт в масштабируемой форме, с одним математическим шаблоном для всех кеглей. Шрифты *multiple master* не позволяют управлять палитрой глифов как таковой, но все-таки помогают — или скорее *могут* помочь — восстановить ту типографическую гармонию, которая достигла вершины утонченности в 1530-е годы, в мастерской Симона де Колина.

Более простой, но не менее значительный пример адаптируемого шрифта — Mrs Eaves Зузаны Личко (Emigre, 1996).

æ æ cky ee ffy ffr gg ggy gi
 ip it ky oe œ sp s s Th tt tty ty
 æ æ cky ct ee fb ff ffy ffr ft ggy gi gy ip
 it ky oe œ Œ sp s s st py tt tty ty tw

Некоторые лигатуры шрифта Mrs Eaves Зузаны Личко. В нем 30 прописных лигатур, 40 строчных и одна гибридная (Th). Каждая из них существует в трех начертаниях: прямом, курсивном и жирном. Шрифт (но не дополняющие его лигатуры) разработан на основе антиквы и курсива Джона Баскервиля и назван в честь Сары Растон Ивз, жены мистера Ричарда Ивза, которая шестнадцать лет была экономкой и любовницей Баскервиля и еще одиннадцать лет (после смерти ее первого мужа) — его законной супругой.

Эта гарнитура состоит из пяти основных комплектов: прямое начертание, курсив, прямое жирное и капитель двух размеров. Прямое, курсивное и жирное начертания включают дополнительный комплект из 71 лигатуры — некоторые из них деликатные, некоторые очень заметные. Программная поддержка — написанная опять же Юстом ван Россумом — позволяет наборщику решать, какими лигатурами воспользоваться, затем автоматически вставляет их при появлении соответствующей последовательности знаков. Вот как должны работать большинство систем по распределению дополнительных лигатур — и, может быть, когда-нибудь так и будет.

9.2.3 Понимание контекста

Для того чтобы шрифтовая технология могла быть названа интеллектуальной, недостаточно, чтобы она вставляла альтернативные глифы или лигатуры туда, куда ей скажут. В ней должна быть предусмотрена возможность учиться вставлять их туда, где они нужны, и опускать в других случаях. Чтобы сохранять название «интеллектуальная», шрифтовая технология должна иметь возможность дополнительной перенастройки в процессе работы. Шрифты, которые можно научить вести себя по-разному в разных контекстах, разрабатывались с конца 1980-х годов, но первые рабочие версии были выпущены только в 1995 году.

Какого количества лигатур достаточно? Сегодня, как правило, используются только 10 или 11 лигатур (æ, œ, Æ, Œ, ß, ff, fi, fl, ffi, fli; иногда fj), но в 42-строчной Библии Гутенберга (ок. 1455) их 36, во втором шрифте civilité Робера Гранжона (ок. 1570) — 45, в гарнитуре Poetica Роберта Слимбаха (1992) — 55, в первом курсиве Франческо Гриффо (1499) — 70, в королевском греческом шрифте Клода Гарамона (ок. 1541) — 352.

Шрифтовая технология с возможностью определения типографического контекста нуждается в поддержке как издательских программ, так и операционной системы — и уровень таких разработок зависит скорее от возможностей извлечения из них прибыли, чем от бескорыстного служения науке и искусству. Основные производители программного обеспечения игнорировали первое поколение интеллектуальных шрифтов, известных как GX-шрифты (что означает *graphic extension*, или «графическое расширение»). В 2002 году они стали поддерживать второе поколение таких шрифтов, известных как OpenType. Типичный шрифт GX или OpenType включает целиком или частично следующие возможности:

- большие наборы знаков, включающие, например, латиницу, кириллицу и греческий, с капителью, минускульными и обычными цифрами, буквенными и цифровыми верхними и нижними индексами и полным комплектом акцентированных знаков с возможностью одновременного доступа к ним из одного шрифта;
- автоматизированные изменения апрошей или масштаба, сочетающиеся с изменениями кегля;
- множество глифов для многих графем с контекстуальными правилами, определяющими, когда данный глиф должен использоваться (например, *z* перед *f*, *g*, *j*, *p*, *y*, *запятой* или *точкой с запятой*; *z* в конце абзаца или перед *точкой в конце абзаца*; *z* в других случаях);
- автоматическая оптическая переустановка глифов в определенном контексте (позволяющая, например, автоматически применять знаки препинания, свисающие на поле, и более качественно выравнивать края полосы при наборе прямым и курсивным начертаниями);
- множество лигатур с автоматической вставкой;
- контекстуальный кернинг, присваивающий различные значения кернинга одной и той же паре знаков, встречающейся в различных комбинациях.

Контекстуальный кернинг применим в нескольких случаях. Когда прямое и курсивное начертания скомбинированы в одном комплекте, с его помощью можно решить важную проблему неравномерных пробелов перед словами, набранными курсивом, и после них в строке, набранной пря-

мым шрифтом. (Ручные наборщики быстро учатся слегка уменьшать пробел перед курсивным фрагментом и увеличивать после него. Операторы компьютерного набора редко тратят на это время.) В пределах одного алфавита контекстуальный кернинг означает, например, что любые инициалы — даже в таких именах, как T.A.V.A. Smith или V.V.T.V. Jones, могут раз и навсегда набираться с правильными пробелами.

Типо-
графика
сегодня

Если вам кажется, что все это нужно, как собаке бриллиантовые серьги, полезно вспомнить две вещи. Во-первых, эти возможности принципиально важны для качественного набора текстов на языках, не применяющих латиницу. Во-вторых, латинские буквы сейчас меньше, чем арабские или тибетские, нуждаются в таких тонкостях только потому, что латинский алфавит после столетий тяжелой индустриальной эксплуатации получил достаточно жесткую пуританскую форму. Есть достаточно свидетельств того, что он будет развиваться в других направлениях, если предоставить ему такую возможность. Я имею в виду такие изысканные каллиграфические шрифты, как Poetica, Ex Ponto и Zapf Renaissance; такие неформальные рукописные шрифты, как Mistral Роже Экскоффона; такие торжества чистой геометрии, как ранняя версия шрифта Futura Пауля Реннера и позднейшая инкарнация шрифта Avant Garde Gothic Херба Лубалина; такие сложные шрифты на основе древних надписей, как Mantinia или Sophia, а также такие оригинальные новые творения, как Mrs Eaves.

9.3 ИДЕАЛЬНАЯ ВЫКЛЮЧКА

Основной принцип этой книги — не отдавать предпочтение какой-либо конкретной издательской программе или компьютерной платформе, и вообще не отдавать предпочтение компьютерам, хотя нельзя не признать, что сейчас они играют роль основного издательского средства. Тем не менее в качестве примера окольного пути прогресса в области методов типографики, развития, идущего по спирали и возвращающегося в ту же точку, я рассмотрю один пакет программ, который ни сейчас, ни ранее не продавался частным лицам, а фирма, которая его создала, больше не существует.

В 1993 году в Гамбурге фирма urw объявила о новом подходе к компьютерной выключке, который был разработан в сотрудничестве с Германом Цапфом. Представленная

Подробности можно найти в книге: «Издательские системы: Отчет конференции Сиболд» (*The Seybold Report on Publishing Systems*, 22.11; 1993: 3–9) и в собственной публикации URW: «HZ-программа: Микротипографика для качественного набора» (*HZ-program: Micro-typography for Advanced Typesetting*, Hamburg, 1993).

Издательские системы с расчетом переносов и выключки на основе абзаца, а не строки существуют уже некоторое время. Уникальность HZ-программы заключалась в том, что она сочетала этот подход с другими решениями.

система под названием HZ-программа включала на самом деле несколько отдельных программных пакетов, предназначенных для продажи разработчикам издательских программ. Судя по всему, теперь эта система принадлежит прежде всего истории, подобно монотипу, линотипу и первому лазерному фотонаборному автомату Lasercomp, но однако на деле она никогда не использовалась никем, кроме ее разработчиков, и ее наследие еще ждет применения.

Признанным источником вдохновения для HZ-программы было не издание Евсевия Николая Йенсона и не книги Бембо или Колонны, выпущенные Альдом Мануцием, но 42-строчная Библия Иоганна Гутенберга. Внимание было сосредоточено не на шрифте, которым была набрана книга, а на безупречно ровных полях и межсловных пробелах, которых добился Гутенберг, хотя набор его книги целиком состоял из узких колонок. (Формат колонки — 21 пайка, кегль набора — 18 пунктов. В среднем на строку приходится лишь около 36 знаков, но только одна строка из четырех кончается знаком переноса.)

HZ-программа включала следующие компоненты:

- оптическое выравнивание знаков по левому и правому краю полосы с полувисячими знаками препинания;
- кернинг «на лету» по алгоритмической матрице, а не по таблице, так что значения кернинга автоматически варьируются не только в зависимости от кегля шрифта, но и в зависимости от плотности строки;
- микроскопическое расширение и сжатие *внутрибуквенных просветов* (но не *штрихов*) отдельных букв;
- расчеты переносов и выключки, основанные на оптимальном виде *абзаца*, а не отдельных строк.

Эти операции производились по порядку, и межсловный пробел регулировался только в конце работы. В HZ-программе была включена функция масштабирования штрихов и внутрибуквенных просветов цифровых шрифтов в соответствии с оптимальным масштабом. Другими словами, эта программа включала процедуру, соответствующую системе Adobe multiple master, но теоретически применимую к любому масштабируемому цифровому шрифту.

Некоторые из этих возможностей снова появились в других формах в 1995 г., в первых шрифтах GX. Где и когда по-

Данное содержит в основном также и установления и разъяснения таких понятий как например типографские Шрифтовые знаки, предложение или текст, фактические описания о предмете защиты, определение, основное условие также для всеобъемлющей защиты и также важные шрифтовые особенности. С вступлением в силу Шрифта закона, который относится к Вьенскому Соглашению

также и установления и разъяснения таких понятий как например типографские Шрифтовые знаки, предложение или текст, фактические описания о предмете защиты, определение, основное условие также для всеобъемлющей защиты и также важные шрифтовые особенности. С вступлением в силу Шрифта закона, который относится к Вьенскому Соглашению

*Два образца
газетного
набора*

Верхний текст
был исключен
построчно
путем изме-
нения меж-
словных про-
белов. Теперь
эти пробелы
отличаются по
величине от
одной трети
круглой до
трех круглых.

Нижний текст
прошел все
стадии обра-
ботки нз-
программы,
кроме
последней.
Межсловные
пробелы
были зафик-
сированы
и составили
одну пятую
круглой.
Теперь можно
сделать пол-
ную выключку
за счет про-
белов, чтобы
убрать остав-
шуюся легкую
неровность.

явятся остальные, еще неизвестно. В сочетании они давали превосходные результаты. Выравнивание краев полосы набора и одинаковые межсловные пробелы, полученные с помощью nZ-программы, были самыми лучшими из тех, что мне приходилось видеть, за исключением результатов самого медленного и тщательного ручного набора.

Третий важнейший элемент в nZ-программе — изменение ширины некоторых букв — обычен для еврейской и арабской типографики. Поэтому иногда его называют «семитская выключка». Однако последним типографом, который им пользовался, был Гутенберг, перенявший этот метод у европейских писцов.

9.4 ЦИФРОВАЯ УПАКОВКА И УБОГОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Новейшая история производства шрифтов, как цифровых, так и металлических, в Европе и Северной Америке — это скорбный перечень корпоративных распродаж, снижений курсов, слепых слияний компаний и потерь права выкупа. Эта степень финансового и административного буйства, усугубленная утратой старой системы отношений мастера и ученика в мастерских, привела к тому, что некоторые старые знаменитые имена были скрыты, а некоторые безвозвратно утрачены. После ухода самых знающих работников основные технические и эстетические, а также финансовые и маркетинговые решения в старых компаниях — производителях шрифтов стали принимать те, кто меньше всего соприкасается с ремеслом. Другая крайность — недавно образованные мелкие шрифтовые фирмы. Некоторые из них управляются специалистами, другие — теми, кто только начал учиться.

Таким образом, новенький блестящий компакт-диск, полный цифровых шрифтов, может оказаться электронным артефактом, сработанным так же тонко, как великолепный анонимный древний манускрипт или надпись. Или ему может понадобиться «скорая помощь». Если шрифту требуются улучшения, они могут быть простыми (пересмотреть несколько кернинговых пар) или сложными (создать недостающие буквы или изменить размер и передвинуть половину глифов шрифта).

Достаточно одного простого примера. В таблицах кернинга большинства цифровых версий старых шрифтов Monotype, которые я перепробовал в последние годы, были се-

рьезные недочеты. Проблемы возникают с Monotype Arrighi, Baskerville, Blado, Centaur, Dante, Fournier, Gill Sans, Poliphilus, Van Dijck и другими известными гарнитурами коллекции Monotype. Это испытанные шрифты превосходного рисунка, но вопреки традиции в их кернинговых таблицах предусмотрено добавление большого пробела (до четверти круглой) каждый раз, когда за *f* следует межсловный пробел. В результате получается громадное белое пятно после каждого слова, кончающегося на *f* без знака пепинания.

Is it east of the sun
and west of the moon — or
is it west of the moon
and east of the sun?

Цифровой шрифт Monotype Van Dijck до и после редактирования таблицы кернинга. По исходной таблице кернинга между буквой *f* и межсловным пробелом добавляется 127 единиц (тысячных круглой) в прямом начертании и 228 единиц в курсиве. По исправленной таблице добавляется 6 единиц в прямом начертании и ни одной в курсиве. В таблицу кернинга, использованную для последних двух строк, также были внесены другие, менее значительные изменения.

Профессиональные типографы могут спорить о том, какой пробел в этом случае надо добавить — ноль, десять или даже 25 тысячных круглой. Но профессионалам ясно, что нельзя добавлять порядка одной восьмой или одной четверти круглой. Настолько большой дополнительный пробел — это заведомая ошибка типографа, такая, при виде которой Стенли Морисон, Брюс Роджерс, Ян ван Кримпен, Эрик Гилл и другие, чьим опытом и гением создано наследие фирмы Monotype, недоверчиво фыркнули бы и немедленно внесли изменения в кернинг. К счастью, эту ошибку легко исправить. Таблица кернинга может быть окончательно откорректирована в простой программе редактирования шрифтов или временно исправлена в большинстве издательских систем и в некоторых текстовых редакторах.

Инструкции по кернингу, ширине знаков и другие данные можно прочитывать как простой текст из файла АФМ в составе полного шрифта Type 1 PostScript. Для шрифтов True Type (и шрифтов PostScript без файлов АФМ) для того, чтобы декодировать информацию, требуется программа редактирования шрифтов, так как метрики знаков и кернинг имеются только в бинарной форме.

Некоторые издательские системы и текстовые редакторы вставляют собственный межсловный пробел вместо межслового пробела, входящего в шрифт. Если такая функция предусмотрена, не нужно вносить исправления в таблицу кернинга, поскольку по умолчанию выполняются последние команды.

9.5 ПИКСЕЛИ, ГРАНКИ И ПЕЧАТЬ

9.5.1 Если текст будут читать на экране, проектируйте его для этой цели

Пиксели,
гранки
и печать

Как в случае с лесом, садом или полем, при честной работе на страницу с буквами можно затратить столько времени, сколько будет позволено, — и она воздаст за это сторицей. Но сейчас многие шрифты создаются не для печатной страницы, а для экрана компьютера. Этот экран может быть оживлен переливами цвета, но даже у самых лучших компьютерных мониторов слишком низкое разрешение (около 100 точек на дюйм: одна шестая действующей нормы для лазерных принтеров и менее 5% нормы для профессионального цифрового набора). Когда текст воспроизводится так грубо, глаз начинает отвлекаться, — а на экране это слишком легко организовать.

Экран подражает небу, а не земле. Он облучает глаз светом, а не ждет взгляда, чтобы вознаградить дар зрения. Экран не бывает одновременно спокойным и живым, как покрытое цветами поле, или лицо погруженного в размышления человека, или хорошая печатная страница. И мы читаем с экрана так же, как смотрим на небо: быстрыми движениями глаз, догадываясь о погоде по меняющейся форме облаков, или, как астрономы, воспринимая его отдельными увеличенными фрагментами при рассмотрении деталей. На нем мы ищем подсказку и откровение, а не мудрость. Поэтому экран — хорошее место для рекламы и пропаганды, но не для глубокого, содержательного текста.

Другими словами, экран — это среда чтения, еще более неуловимая, чем газета. У сложных длинных фраз, полных незнакомых слов, мало шансов быть прочитанными. Невелики шансы и у утонченных и изящных форм букв в мелком кегле. Верхние и нижние индексы, примечания внизу страницы, в конце текста и на полях исчезают. При резком свете и низком разрешении экрана такие тонкости разглядеть сложно; что еще хуже, они развеивают необходимую иллюзию скорости. Поэтому их заменяют ссылки и переходы гипертекста. Тогда все части текста набираются одним и тем же кеглем, и читатели свободно могут переходить от одного текста к другому, как дети, переключаящие программы телевизора. При таком чтении и фразы, и буквы доводятся до

самой тупой простоты. С наибольшей вероятностью выживут формы букв, выработанные для газет и дорожных знаков. Поэтому хорошие текстовые шрифты для экрана — это, как правило, шрифты с низкой контрастностью, крупным очком, большим внутрибуквенным просветом, мощными концевыми элементами и брусковыми засечками или вообще без засечек.

*Типо-
графика
сегодня*

Если текст, который прокручивают на экране, несет какое-либо важное сообщение, он нуждается во внимании типографа так же, как и любой печатный текст. Возможно, шрифт выберет читатель, а не типограф. Но типограф все же может до некоторой степени контролировать другие факторы типографического ритма — кегль шрифта, формат строки, интерлиньяж. Что самое важное, типограф верстает виртуальную страницу, определяя форму и частоту заголовков, ориентацию и расположение иллюстраций, расположение списков и абзацев. Типограф придает внешнюю, зримую форму невидимому порядку, который внутренне присущ тексту. Это в значительной мере определяется тем, кто и как будет читать текст.

9.5.2 Проверяйте шрифт на каждом этапе

Цифровой шрифт можно напечатать непосредственно на бумаге лазерным принтером, его можно набрать на фотобумаге, негативной или позитивной пленке, с которой затем делаются офсетные печатные пластины, формы высокой печати или сериграфические трафареты, или же выгравировать прямо на печатных пластинах для офсетной печати. При каждой из этих электростатических и фотографических трансформаций возможна недостаточная или избыточная экспозиция шрифта.

Проверяйте цвет и четкость литер на каждой стадии и их однородность на протяжении всего процесса. Экспозиция при выводе пленок может быть различной. Это часто встречается, когда работа готовится по частям или когда исправленные полосы выводятся повторно. Но даже если вся работа выполняется за один раз на одной фотонаборной машине, все равно возможна несогласованность. Например, если случайно смешать две партии пленки или фотобумаги, вывод на одной и той же фотонаборной машине даст два разных результата.

Механические ошибки устранимы не полностью даже в холодном высокотехнологичном мире компьютеризованного шрифта. Много прекрасно набранных страниц было в итоге испорчено разболтавшимся роликом или несмазанным храповиком. Проверяйте готовую продукцию по сетке, чтобы убедиться, что интерлиньяж последователен, колонки выключены как следует, а полоса набора не имеет форму трапеции, если только это не предусмотрено специально.

9.5.3 Следите за работой до самой печати

Все решения в типографике — выбор шрифта, кегля и интерлиньяжа, расчет полей и верстка полосы — предъявляют определенные требования к печати. Желательно заранее выяснить, есть ли у этих притязаний хоть какой-то шанс быть выполненными. Хорошие печатники могут многому научить своих клиентов, а лучший типограф всегда найдет, чему поучиться. Но путь от стола редактора до печатного цеха до сих пор часто чреват опасностями и неожиданностями. Дело в том, что, как правило, это путь из одного экономического царства в другое. С одной стороны, уникальная вещь, рукопись, медленно проходит через руки разных людей — автора, редактора, типографа, которые по отдельности рассуждают и принимают решения и которые могут (по крайней мере, в течение определенного времени) передумать. С другой стороны — крайне дорогостоящий товар (чистая бумага) быстро и необратимо проходит через невероятно дорогую печатную машину.

Цифровые методы помогли в некотором отношении восстановить ту тесную связь между редактурой, типографикой и дизайном шрифта, которая была характерна для золотого века печатного станка. Но все, что делают писатель, дизайнер шрифта, редактор и типограф, до сих пор основано на навыках и методах печатника. И в то время как типографика во многом вернулась на ремесленный уровень, печатное дело поднялось до уровня тяжелой промышленности. За свободу, которую дают дешевое стандартизированное наборное оборудование и программное обеспечение, тоже приходится платить. Цена — опасность утомительного однообразия и ограниченности, связанных с работой типографа. Использование стандартных промышленных сортов бумаги, краски, печатного и переплетного оборудования легко может свести

на нет все проявления индивидуальной манеры типографа. Однако именно для печати, как обычно считается, предназначена типографика.

Именно типограф более чем кто бы то ни был призван заполнить этот пробел между миром, сосредоточенным на совершенстве окончательной верстки, и миром ее промышленного воспроизведения. Никто не работает так близко к этой границе, как типограф, и ни у кого нет большей необходимости понимать, что происходит по обе ее стороны.

*Типо-
графика
сегодня*

Поля книги нельзя точно рассчитать, пока не будет выбран способ переплета, и в конечном итоге они не могут оказаться правильными, если этого способа не придерживаться. Шрифт можно выбрать, только приняв некое решение относительно сорта бумаги, на которой он будет напечатан, и, если позднее изменить это решение, шрифт не сможет выглядеть нормально. Изменение схемы фальцовки или обрезного формата всего на одну восьмую дюйма погубит точно выверенную страницу.

Еще один способ испортить шрифт — напечатать его неподходящей краской. Контроль цвета важен независимо от того, используется ли цвет в печати, ведь существует много оттенков черной краски — некоторые более красноватые, некоторые синеватые. Красноватые оттенки черного приемлемы на бумаге цвета слоновой кости. Если бумага ближе к серому или белому, черная краска должна быть более синеватой. Но без дополнительной спецификации это будет технологическая черная краска — и цветность шрифта будет зависеть исключительно от окончательного цветоделения, если текст и цветные иллюстрации печатаются в один прогон.

Блеск типографской краски редко бывает проблемой на немелованной бумаге. На мелованной бумаге блеск краски часто выходит из-под контроля. Ради удобочитаемости при искусственном свете краски для печати на мелованной бумаге должны иметь меньшую отражательную способность, чем бумага.

9.6 ПОДХОДИТЕ КО ВСЕМУ СИСТЕМНО

9.6.1 Учтите опыт предшественников

Типографика — древнее ремесло и старинная профессия, а не только передний край технологического прогресса. В ка-

*Подходите
ко всему
системно*

ком-то смысле это еще и долг. В распоряжении типографа находятся слова языка и буквы алфавита — эти хромосомы и гены письменной культуры. Системный подход означает больше, чем простое приобретение новейших цифровых шрифтов и последних версий издательских программ.

На протяжении более ста последних лет скорость изменения методов набора была невероятной — возможно, этот показатель приближается к рядам Фибоначчи. Однако, подобно поэзии и живописи, искусству рассказа и ткачества, сама типографика *не стала лучше*. Нет более убедительного доказательства, что типографика — скорее искусство, чем техника. Как и все искусства, она в своей основе невосприимчива к прогрессу, хотя восприимчива к переменам. Типографика в своих наилучших примерах так же хороша, как когда-то, и в наихудших так же плоха, как всегда. Скорость некоторых процессов, без сомнения, увеличилась; приемы, которые встарь давались тяжело, стали легкоосуществимыми; были усвоены новые методы. Но качество типографики и печати, их верность самим себе, а также грация и гармония, изначально присущие законченной странице, сегодня не стали лучше, чем в 1465 году. В некоторых отношениях цифровой типографике все еще очень далеко до методов и возможностей наборщика эпохи Возрождения и средневекового писца.

Системный подход означает открытость для сюрпризов и даров будущего, а также поддержание связи между будущим и прошлым. Этого можно достичь, если с одинаковым вниманием относиться как к старым изданиям, так и к новым. Конечно, репродукции прекрасны в своем роде, но вы никогда не узнаете, как действительно выглядит рукопись или печатная книга пятнадцатого века, пока не прикоснетесь к ней, не понюхаете и не подержите в руках.

9.6.2 Следите как за высокими, так и за низкими технологиями

В настоящее время компьютерная издательская система, как правило, состоит из трех основных элементов: сам компьютер (включая процессор, клавиатуру и монитор), устройство пробной печати в форме лазерного принтера с низким или средним разрешением и цифровое выводное устройство, которое часто принадлежит другому собственнику.

На это оборудование желательно установить пять взаимозависимых программных пакетов. Это текстовый редактор, издательская программа набора и верстки, библиотека цифровых шрифтов, программа управления шрифтами и программа редактирования шрифтов. Кроме того, полезно иметь пакет электронных средств рисования и программу фигурного набора и трансформации шрифтов (набор по кривой, создание оттененных, фактурных и деформированных вариантов, а также других эффектов, предназначенных для того, чтобы стереть древнюю границу между текстом и иллюстрацией). Помимо компьютерного оборудования и программ, требуются более примитивные орудия, но не менее важные для системы: типометрическая линейка, блокнот, чертежная доска и инструменты, а также библиотека справочников и примеров хорошей типографики для обсуждения и вдохновения. Именно низкотехнологичная сторона большинства издательских систем обычно более всего нуждается в модернизации.

Решения относительно выбора оборудования и программного обеспечения принимаются в каждом конкретном случае и актуальны только для данного случая, учитывая современную скорость технологических перемен. Но очевидными представляются по крайней мере два основных принципа.

Первый принцип — универсальность. Шрифты, предназначенные для набора текста, должны включать широкий диапазон знаков и акцентов. (Для латинского шрифта могут понадобиться все знаки, приведенные в приложении А.) Издательские системы должны обеспечивать легкий доступ ко всем этим знакам и к открытому набору специальных глифов, найденных в дополнительных шрифтах или специально изготовленных. Издательская система также должна позволять легко ставить любой акцент или комбинацию акцентов над любой буквой. По усмотрению оператора она должна заменять любую задаваемую с клавиатуры последовательность букв любой указанной лигатурой. И конечно, она должна позволять легко заверстать любую строку или блок текста, или любой знак с любой выключкой: вправо, влево, с вытяжкой, с выступом на поле, по центру или с полной выключкой. Короче говоря, у компьютеризированной издательской системы должно быть не больше ограничений, чем у ручного набора.

Типо- графика сегодня

Возможно, что сами шрифтовые технологии скоро позволят выполнять эти основные операции. Типографы, использующие компьютер, как и ручные наборщики, сейчас могут определять всю микро-типографику, работая непосредственно со шрифтом, пользуясь «издательскими программами» только для широко-масштабных задач: выбора формата страницы, определения полосы набора и организации течения текста с полосы на полосу.

*Подходите
ко всему
системно*

Второй принцип — принцип качества. Один хороший шрифт лучше и полезнее, чем бесконечное множество плохих. Здесь, как всегда, «хороший» означает обладающий несколькими качествами. Это значит, что сами шрифтовые формы хорошо спроектированы, правильно интерпретированы и прежде всего убедительны. Это значит, что они несут безмолвный, неопровержимый смысл, воспринимаемый как телом, так и духом. Это значит, что материал, из которого изготовлены шрифтовые формы, сделан качественно. Если шрифт металлический, это значит, что он хорошо отлит — твердый, острый, без пузырей и перекосов — и точно выверен. Если шрифт цифровой, это значит, что глифы правильно выровнены и последовательно распределены по размерам, с правильными ширинами и осмысленными значениями кернинга, и шрифты принтера соответствуют шрифтам экрана. В частности, шрифт формата OpenType может быть (на самом деле он может быть, а может не быть) крайне утонченным электронным артефактом: не только шедевром дизайна, но неосязаемым образцом мастерства, обогащенным трудом многих умелых мастеров, часто остающихся непризнанными.

Сложность оборудования, которым пользуются сейчас большинство типографов, некоторых тревожит, а некоторых восхищает. Одних воодушевляет, а других обескураживает несомненная мощь этого оборудования и легкость, с которой им можно управлять. Однако при всей этой сложности типографика остается тем, чем была всегда: производством значимых, долговечных, абстрактных, видимых знаков. Когда старая система рушится, остаются мастерство, его цели, ценности и возможности.

Шрифт — это идеализированное письмо. Однако нет числа рисункам шрифта, как нет числа представлениям об идеале. Шрифты, рассматриваемые в этой главе, относятся к самым различным историческим стилям — Ренессансу, барокко, неоклассицизму, романтизму, модернизму и постмодернизму. Они также разнообразны стилистически — формальные и неформальные, динамичные и витиеватые, вычурные и строгие. Но основное внимание я уделяю шрифтам, которыми люблю пользоваться, то есть читать и перечитывать набранные ими тексты. Для меня каждый показанный здесь шрифт важен как исторически, так и практически, и каждый представляется мне одним из лучших в своем роде. Но всякий шрифт имеет свою область применения. Я включил сюда несколько весьма известных шрифтов, таких, как Baskerville и Palatino, а также несколько незаслуженно забытых, например Fairbank Italic и Trajanus, и еще несколько новых шрифтов, которые еще не успели завоевать признание. Некоторые шрифты, такие, как Photina и Vendôme, хорошо известны в Европе, но редки в Северной Америке; с другими, например с Deerpene, ситуация обратная.

Мне кажется, что большинство читателей этой книги имеют возможность изучать каталоги шрифтов, выпускаемые их продавцами и производителями. Данная глава не претендует на то, чтобы заменить эти источники. Наоборот, я надеюсь, указав на некоторые существенные ориентиры и интересные скрытые особенности, упростить свободную навигацию в тумане противоречивой рекламы, который сгустился над шрифтовым морем.

Почти все шрифты, показанные в этой главе, существуют сейчас в цифровом виде, хотя в цифровых версиях некоторых из них все еще не хватает существенных компонентов, например минускульных цифр. Большинство подобных недочетов будут скоро исправлены, если серьезные типографы выразят свои пожелания. В то же время некоторые производители цифровых шрифтов, несомненно, продолжают выпускать сокращенные, деформированные или пиратские версии шрифтов. Присутствие какого-то шрифта в этом списке ни в коем случае не следует понимать как одобрение лю-

10

*Candido, leggiadretto, & caro guanto;
 Che copria netto auorio, & fresche rose;
 Chi vidi al mondo mai sì dolci spoglie?
 Così haues'io del bel velo altrettanto.
 O inconstantia de l'humane cose.
 Pur questo è furto; E viē, ch'io me ne spoglie.*

Четыре
идеальных
курсива

*stro, & domino Iesu Christo. Gratias ago deo meo semper pro
 uobis de gratia dei, quæ data est uobis per Christū Iesum, quod
 in omnibus ditati estis per ipsum, in omni sermone, & omni co-
 gnitione (quibus rebus testimonium Iesu Christi confirmatū fuit
 in uobis) adeo, ut nō destituamini in ullo dono, expectātes reue*

Nuda latus Marti, ac fulg Thermodoontiaca munita

*Le génie étonnant qui lui donna naissance.
 Toi qui sus concevoir tant de plans à la fois,
 A l'immortalité pourquoi perdre tes droits?*

Допол-
нительную
информацию
о Колине см.:
Кей Амерт
«Происхожде-
ние француз-
ской антиквы
старого стиля:
шрифты Симо-
на де Колина»
(Kay Amert,
'Origins of the
French Old Style:
the Types of
Simon de
Colines', журнал
Printing History
26/27, 1992) и
Фред Шрайбер
«Симон де
Колин» (Fred
Schreiber,
'Simon de
Colines', Provo,
Utah, 1995).

Сейчас продаются тысячи шрифтов, в том числе большое количество копий металлических шрифтов прошлого. На этой странице показаны четыре из множества превосходных шрифтов, отсутствующих в продаже. Ни один из этих шрифтов не сохранился в материальном виде, и, насколько я знаю, нет даже их более или менее точных копий в металле или в цифровой форме. Сверху вниз:

- 1 Курсив Петрарки: курсив альдовского типа в кегле 12 пунктов, спроектированный и нарезанный Франческо Гриффо в 1503 году для Гершома Сончино, который работал в Фано, на побережье Адриатики, к востоку от Флоренции.
- 2 Курсив Фробена: курсив альдовского типа в кегле 12 пунктов, нарезанный для Иоганна Фробена неизвестным мастером из Базеля (возможно, Петером Шеффером-младшим). Фробен начал применять этот шрифт в 1519 году.
- 3 Курсив Колина St Augustin (увеличен): курсив в кегле 13 пунктов, спроектированный и нарезанный Симоном де Колином в Париже. К тому времени как Колин закончил этот шрифт в 1528 году, он нарезал несколько прямых шрифтов, но это, возможно, его первый курсив.
- 4 Курсив №1 Фирмена Дидо: неоклассический курсив в кегле 12 пунктов, нарезанный 19-летним Фирменом Дидо в мастерской его отца в Париже, 1783.

бой его рыночной версии. (В этой главе я отметил несколько шрифтов, требующих серьезных исправлений.)

Покупатели цифровых шрифтов должны знать, что они всегда приобретают копию чьего-то оригинального дизайна. Лицензионные копии предпочтительнее по сравнению с нелицензионными по двум важным причинам. Во-первых, если дизайнер жив, то лицензия предполагает, что шрифты распространяются с его разрешения и с суммы продаж выплачиваются авторские отчисления. Во-вторых, лицензия дает надежду — хотя редко гарантию, — что вы получите шрифты не в урезанной или искаженной форме.

*Листая
каталоги
шрифтов*

10.1 НАЗВАНИЯ ШРИФТОВ И ИХ СИНОНИМЫ

В главе утверждается только один руководящий принцип:

10.1.1 *Если можете, называйте шрифт его собственным именем*

Даже лучшие из старых шрифтов обычно попадают к нам безымянными и мало что могут сказать о своих создателях. Найти эту информацию, установить хронологию и отдать должное тем, кто этого заслуживает, — основная задача истории типографики. Те, кто восхищается старинными шрифтами, любят и говорить о них. Для этого шрифтам нужны названия. Эти названия даются исключительно для удобства, но всегда любя.

Более новым шрифтам и копиям старых также нужны названия. Поскольку эти шрифты производят с коммерческими целями, почти всегда название им присваивают те, кто их продает, с помощью дизайнера или без его ведома. В начале своей деятельности Герман Цапф спроектировал шрифт, который назвал Medici. После переговоров между словолитней и дизайнером это название было заменено. Когда шрифт впервые был объявлен к продаже, он был назван Palatino.

Но это еще не конец истории. Через десять лет после его выпуска для ручного и лнотипного набора Palatino стал предметом коммерческого интереса для производителей фотонаборных шрифтов. Рисунок шрифта Цапфа — или скорее два его довольно различных рисунка, один для лнотипа, другой для ручного набора — копировался направо и налево,

Название Palatino содержит намек на итальянского каллиграфа шестнадцатого века Джованни Батиста Палатино, но шрифт не основан на каком-либо алфавите работы самого Палатино. Первоначальный источник названия — Mons Palatinus — Палатинский холм в Риме, где находились крупнейший храм Аполлона и несколько императорских дворцов.

и копии продавались под названиями Pontiac, Patina, Paladium и Malibu. Более поздняя пиратская версия продается сейчас как Book Antiqua. Helvetica Макса Мидингера — еще один объект широкой коммерциализации; по сей день ее копируют под названиями Vega, Swiss и Geneva. Optima Цапфа в пиратской версии называется Oracle; Pontifex Фридриха Поппля — Power, и т.д.⁴³

Эта проблема не нова. Латинские и греческие шрифты Николая Йенсона копировались другими типографами в 1470-е годы, так же как в свое время шрифты Гриффо, Кэзлона, Баскервиля и Бодони. Копируются они и сейчас, хотя теперь, когда их создателей давно нет в живых, а сами шрифты стали всеобщим достоянием, мы вполне можем делать копии честно и давать им честные названия.

Проблема отчасти заключается в том, что в большинстве национальных законодательств рисунки шрифта не имеют должной защиты как интеллектуальная собственность. Суды не научились отличать шрифтовое искусство от шрифтового плагиата. При этом названия легко зарегистрировать как торговые марки. Поэтому конкуренты, которые пиратски передирают чужие рисунки, вынуждены давать своим копиям другие названия. В литературном мире закон работает в противоположном направлении. Законодательство об авторском праве защищает содержание и текст, а не название рассказа, стихотворения или книги.⁴⁴

В связи с этой правовой аномалией иногда возникают и другие сложности. Шрифт Futura Пауля Реннера был выпущен словолитней Bauer во Франкфурте в 1927 году. Шрифт имел коммерческий и художественный успех, и другие фирмы вскоре скопировали его дизайн. Сол Хесс из Lanston Monotype перерисовал его и назвал Twentieth Century; компания ATF продавала собственную имитацию под названием Spartan. Но Futura, выпущенная словолитней Bauer, была неполным воплощением первоначального замысла Реннера. Реннер создал много альтернативных знаков; фирма Bauer выпустила каждую букву только в одной, наиболее привычной из реннеровских форм. В 1993 году, когда Дэвид Квэй и Фрида Сэк из лондонской фирмы The Foundry сделали цифровой вариант первоначального рисунка Реннера, профессиональные ограничения помешали им назвать его Futura. Их версия — с художественной точки зрения самая ранняя версия шрифта Futura, хотя коммерчески произведенная по-

следней — распространяется вместо этого под торговой маркой Architype Renner. Хотя это название было дано не Реннером, оно удобно для серьезного типографа, так как не содержит возмутительных уловок и недвусмысленно отдает должное дизайнеру — создателю шрифта.

Классификация шрифтов для науки и наименование их для коммерции — не одно и то же, и эти виды деятельности не всегда полностью совместимы. Однако была по крайней мере одна добросовестная попытка сделать и то, и другое одновременно. Американская фирма по производству цифровых шрифтов Bitstream, основанная в ранний период цифровой типографики настоящими специалистами, полными энтузиазма, предприняла попытку рационализировать наименование всех своих цифровых шрифтов — большинство из них были цифровыми воплощениями шрифтов, которые уже существовали в других формах. Bitstream отрицал то оптимистичное, но ошибочное мнение, что цифровые или фотонаборные реплики являются эквивалентом металлических шрифтов, и поэтому настаивал на том, что цифровые шрифты заслуживают новых названий. Поэтому его версия Gill Sans была выпущена как Humanist 521, версия Syntax — как Humanist 531, а версия Frutiger — как Humanist 777. Méridien был назван Latin 725, Metro — Geometric 415, Electra — Transitional 521, а Perpetua — Lapidary 333. В этой системе Palatino стал Zapf Calligraphic 801, в то время как Optima — Zapf Humanist 601, а Melior назван Zapf Elliptical 711. В результате изучение каталога Bitstream может оказаться трудным, но полезным упражнением по идентификации шрифтов.

*Листая
каталоги
шрифтов*

Эта глава составлена по принципу перечисления названий шрифтов. После названия шрифта с помощью простого кода обозначено его первоначальное назначение:

- Р** = металлический шрифт для ручного набора
- М** = металлический шрифт для машинного набора
- Ф** = фотонаборный шрифт
- Ц** = цифровой шрифт

cordia uale

Антик-
венные
текстовые
шрифты

Увеличенные знаки антиквы кегля 16 пунктов, нарезанной в центральной Италии в 1466–67 годах, вероятно, Конрадом Свейнхеймом. Это второй шрифт, которым Свейнхейм и его партнер Арнольд Паннартц печатали книги в Риме с 1467 по 1473 год. Как и шрифт *Alcuin* Гудрун Цапф-фон Хессе, спроектированный пять веков спустя, он основан на каролингской рукописной традиции, в которой еще не было разделения на прямое и курсивное начертания.

10.2 АНТИКВЕННЫЕ ТЕКСТОВЫЕ ШРИФТЫ

abceefghijop 123 A O abceefghijop

Albertina ☐ Превосходная текстовая гарнитура, спроектированная в 1965 году голландским каллиграфом Крисом Брандом и выпущенная компанией Monotype, не для металла, а как один из первых эксклюзивных шрифтов для фотонабора. Формы спокойные и удобные для восприятия, пропорции экономичны, а оси овалов соответствуют наклону оси гуманистического письма. Четкий курсив с точками слегка эллиптической формы имеет небольшой наклон в 5°. *Albertina* была спроектирована как многоязычная гарнитура, включающая латинский, кириллический и греческий алфавиты, но Monotype выпустил только латиницу. В 1996 году фирмой DTL была разработана цифровая версия гарнитуры, дополненная капителью и минускульными цифрами, как прямыми, так и курсивными. Есть несколько начертаний. Готовится выпуск греческой и кириллической версий этой гарнитуры.

A O abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Alcuin ц Мощный и грациозный каролингский шрифт, спроектированный в 1991 году Гудрун Цапф-фон Хессе и выпущенный фирмой URW. Как подлинный каролингский шрифт, *Alcuin* на самом деле не прямой шрифт и не курсив, у него нет дополнительного наклонного начертания, и он в нем не нуждается. Он происходит от рукописных стилей письма, появившихся за 600 лет до разделения прямого и

курсивного шрифтов. Однако существует несколько начертаний с минускульными цифрами и капителью. Это все, что нужно для превосходного набора текста. Этот шрифт не должен применяться там, где редактор настоятельно требует курсива. (См. также с. 141, 236.)

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Листая
каталоги
шрифтов

Aldus м Прямое и курсивное начертания, спроектированные в 1953 году Германом Цапфом как линотипный текстовый вариант его нового шрифта для ручного набора, *Palatino*. *Aldus* уже, чем *Palatino*, и очко его строчных букв мельче (строчные меньшего роста). Это четко построенный и компактный текстовый шрифт, восходящий к рукописной традиции Ренессанса. Капитель и минускульные цифры принципиально важны для духа шрифта, но он не нуждается в лигатурах. Цифровая версия шрифта *Aldus* сохраняет линотипное равенство ширин аналогичных знаков в прямом и курсивном начертаниях. *Palatino*, *Michelangelo* и *Sistina* — родственные титульные шрифты, поэтому при наборе шрифтом *Aldus* можно использовать, когда необходимо, жирное начертание *Palatino*. *Engle Aldus*, более узкая версия шрифта, разработанная для линотипа в 1959 году, отсутствует в цифровой форме. (См. также с. 60, 74, 121, 170, 263.)

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Baskerville р Прямое и курсивное начертания, спроектированные Джоном Баскервилем в 1750-х годах и нарезанные для него Джоном Хэнди. Это воплощение в шрифте неоклассицизма и рационализма восемнадцатого века. Данный рисунок шрифта был гораздо более популярен в республиканской Франции и американских колониях, чем в Англии восемнадцатого века, где он был сделан.

Многие цифровые шрифты, продающиеся под именем *Baskerville*, достаточно близки к его рисункам, но в них часто отсутствуют капитель и минускульные цифры, которые принципиально важны для передачи духа оригинала и плавного течения текста. Приведенная выше цифровая версия — *Monotype Baskerville*. Существуют по крайней мере две версии кириллицы: одна разработана *Monotype*, другая — *ParaType* по лицензии *ITC*. (См. также с. 13, 65, 89, 98, 113, 150.)⁴⁵

Цифровые версии двух родственных шрифтов Aldus (слева) и Palatino (справа), спроектированных в 1948–53 годах Германом Цапфом. Отдельные буквы показаны для сравнения в кегле 72 пункта. Алфавиты основных начертаний (Aldus — вверху, Palatino — внизу) показаны также в кегле 18 пунктов. (Заметьте, что ни один из этих рисунков никогда не предназначался для набора в кегле 72 пункта. Крупные кегли металлического Palatino гораздо более тонкие, а Aldus — текстовый шрифт, в котором не было разработано рисунков для крупного кегля. Но увеличенные знаки легче сравнивать.)

aa bb cc

ee ff gg

nn oo tt

CC HH

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N

A B C D E F G H I J K L M N

O P Q R S T U V W X Y Z

O P O R S T U V W X Y Z

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Bell ■ Первоначальный шрифт Bell был нарезан в Лондоне в 1788 году Ричардом Остином для издателя Джона Белла. Шрифт был с энтузиазмом принят в Англии и США и широко использовался в Бостоне и Филадельфии в 1790-е годы. Он сохраняет свое значение для дизайна, связанного со стилизацией под эту эпоху, как альтернатива шрифту Baskerville. Компания Monotype в 1931 году выпустила его факсимильное воспроизведение, и эта версия была оцифрована. Bell имеет больше вариантов наклона осей овалов, чем Baskerville, но это также английский неоклассический шрифт. Его засечки очень острые, но общий дух тем не менее ближе к кирпичной архитектуре, чем к гранитной,⁴⁶ и напоминает скорее Линкольнс-Инн, чем собор святого Павла, и скорее Гарвард-Ярд, чем Пенсильвания-авеню. Цифры Bell по высоте выше строчных и ниже прописных, то есть как бы имеют высоту три четверти. У них нет свисаний, как у минускульных, но это не полноразмерные цифры. (См. также с. 53, 150.)

a

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Bembo ■ Шрифт Bembo был разработан фирмой Monotype в 1929 году на основе антиквы, нарезанной в Венеции Франческо Гриффо в 1495 году. У оригинала пятнадцатого века нет курсива, и Monotype попробовал два курсивных варианта. Одним был курсив Fairbank, другим — более мягкий курсив Bembo, показанный здесь. Этот курсив, в сущности, является перерисовкой Blado (курсив, нарезанный для шрифта Poliphilus), с косвенной отсылкой к курсиву, созданному в Венеции в 1520-е годы Джованни Тальенте. Прямое и курсивное начертания Bembo спокойнее и дальше от первоисточников, чем Centaur и Arrighi. Тем не менее это ясные и универсальные шрифты подлинной ренессансной структуры, и они в некоторой степени пережили переход к цифровому набору и офсетной печати. Есть минускульные цифры и капитель. Жирные начертания не так важны для передачи духа шрифта. (См. также с. 59, 143, 145, 266.)

a

Bembo назван в честь венецианского поэта и историка Пьетро Бембо (1470–1547), так как его рисунок основан на прямом шрифте, который был впервые применен в книге Бембо «Об Этне» (*De Aetna*), опубликованной Альдом Мануцием в 1495 году.

Berkeley ■ Гарнитура ITC Berkeley Old Style — перерисовка шрифта University of California Old Style, созданного Фреде-

e

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Антик-
венные
текстовые
шрифты

риком Гауди в 1938 году. Версия 1ТС, созданная Тони Стэном и выпущенная в 1983 году, сохраняет много преимуществ первоначального шрифта, но ей не хватает его характера. В ней нет также минускульных цифр и капители. Было выпущено несколько более точных цифровых версий. Среди них FB Californian, оцифрованный Дэвидом Берлоу для Font Bureau. (См. также с. 242.)

abcefg hijopy! AO abcefg hijopy

!

Berling P Спроектирован шведским типографом и каллиграфом Карлом-Эриком Форсбергом. Этот шрифт был выпущен в 1951 году словолитней, чье название он носит, *Berlingska Stilgjuteriet* в Лунде, Швеция. Это неогуманистический шрифт с существенным контрастом штрихов. Верхние и нижние выносные элементы в шведском языке встречаются еще чаще, чем в английском, и Форсберг спроектировал их так, чтобы минимально прерывать течение текста. Они также не требуют лигатур. У шрифта скандинавская острота и ясность, знаки f, j, y и ! прямого начертания имеют острые засечки-клювики. У маюскульных цифр хорошая форма, но у минускульных (не включенных во все доступные цифровые варианты шрифта) еще лучше. (См. также с. 98.)

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Шрифты 1ТС
Bodoni, раз-
работанные в
цифровом виде
в 1994–95 го-
дах под руко-
водством Сам-
нера Стоуна,
из реконст-
рукций ближе
всех к зрелому
стилю Бодони.
Существуют
три версии,
основанные на
оригиналах в
кегле 6, 12 и 72
пункта.⁴⁷

Bodoni P Джамбаттиста Бодони из Пармы, один из самых плодовитых дизайнеров шрифта, в мире типографики больше всего соответствует Байрону и Листу. Он величайший романтик типографики. Сотни его шрифтов, созданных примерно с 1765 года и до его смерти в 1813 году, очень разнообразны. Более 25 000 его пуансонов находятся в музее Бодони в Парме. Реконструкции, выпущенные под его именем, отражают лишь незначительную часть его наследия, а многие представляют собой лишь пародии на его идеи. Типичные черты реконструкций шрифтов Бодони — тонкие нескругленные засечки, круглые каплевидные элементы, вертикальные оси овалов, закрытая апертура, высокая контрастность и преувеличенная модуляция штрихов. При отсутствии ка-

ких-либо точных копий шрифтов Бодони многие типографы предпочитают Bodoni, нарезанный Луисом Хоэллом для словолитни Bauer, Франкфурт, в 1924 году, и версию словолитни Berthold, разработанную в 1930 году. Обе версии были выпущены в цифровой форме. Капитель и минускульные цифры есть в шрифтах как фирмы Bauer, так и фирмы Berthold. Здесь показана версия фирмы Bauer. (См. также с. 13, 152.)

e

Листая
каталоги
шрифтов

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Bulmer **Р** Уильям Мартин из Бирмингема был братом Роберта Мартина, главного помощника Баскервиля. Возможно, он научился резать пуансоны у пуансониста Баскервиля Джона Хэнди и получил первые уроки шрифтового дизайна у самого Баскервиля. В 1786 году он переехал в Лондон, где в начале 1790-х годов стал резать шрифты, напоминающие шрифты Баскервиля, однако более жесткие по форме. Их засечки не скругляются, а контраст сильно повышен. Это было началом английской романтической типографики. Шрифты Мартина оплачивались и распространялись печатником Уильямом Балмером, с именем которого они стали ассоциироваться. В 1928 году они были скопированы Морисом Бентоном для ATF, а затем для Monotype и Intertype. Сейчас существует несколько цифровых версий. Наиболее исчерпывающая из них — та, что была выпущена Monotype в 1994 году.

o

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Caecilia **Ц** Шрифт спроектирован Петером Маттиасом Нордзеем и выпущен фирмой Linotype в 1991 году. Цецилия Метелла была четвертой женой римского полководца Люция Корнелия Суллы (ок. 138–78 до н.э.). Сулла командовал армией, разгромившей Афины в 86 году до н.э. По возвращении он возглавил партию, победившую в римской гражданской войне 82 года. С 82 по 79 год он обладал официальным титулом диктатора. В 81 году до н.э. его жена Цецилия была поражена неизвестной болезнью, которой заразилась, как утверждали некоторые римляне, от самого Суллы. Когда Цецилия лежала на смертном одре, ее муж развелся с ней и велел вынести ее из дома, чтобы избежать заразы. Другая Цецилия, жившая в Риме позднее, почитается в христианской традиции как святая — покровительница музыки. Шрифт, нося-

p

FB Californian
 (слева) и его
 брат ITS Ber-
 keley Old Style
 (справа). Обе
 гарнитуры
 происходят
 от шрифта
 University of
 California Old
 Style, спроек-
 тированного
 Фредери-
 ком Гауди.
 Чтобы упро-
 стить срав-
 нение, эти
 два шрифта
 показаны
 здесь в не-
 сколько раз-
 ных кеглях:
 74 пункта (FB
 Californian)
 и 77 пунктов
 (ITS Berkeley
 Old Style).
 Оба шрифта
 также пока-
 заны в кегле
 18 пунктов
 (FB Califor-
 nian — вверху
 и ITS Berkeley
 Old Style —
 внизу) в ниж-
 ней части
 страницы.

aa bb cc

ee ff gg

nn oo tt

AA HH

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N

A B C D E F G H I J K L M N

O P Q R S T U V W X Y Z

O P Q R S T U V W X Y Z

ший имя этих двух женщин, — грациозный, крепкий, непретенциозный, пригодный для набора текстов различного рода. Это неогуманистический брусковый шрифт, возможно, первый шрифт этого рода, с точно соответствующим ему брусковому курсивом. Курсив построен по параметрам Ренессанса, с небольшим наклоном в 5°. Есть капитель и минускульные цифры, разработано несколько начертаний. Лицензионные версии продаются как PMN Caecilia. Шрифта под названием Sulla не существует. (См. также с. 130.)

Листая
каталоги
шрифтов

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Californian Р Предок этого шрифта — University of California Old Style Фредерика Гауди, спроектированный как эксклюзивный в 1938 году. Компания Lanston Monotype выпустила шрифт для широкой продажи в 1956 году под названием Californian. Цифровая версия, показанная здесь, — FB Californian, сделанная в 1990 году Дэвидом Берлоу для Font Bureau, Бостон. Полезно сравнить ее с ITC Berkeley Old Style, хорошей, но более выхолощенной версией того же оригинала, впервые выпущенной как шрифт для фотонабора в 1983 году.

Р

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Caslon Р Уильям Кэзлон спроектировал и нарезал много прямых, курсивных и нелатинских шрифтов начиная с 1720 года и до своей смерти в 1766 году.⁴⁸ Его работы — воплощение в типографике английского барокко, и они замечательно сохранились. Кэзлон публиковал образцы и каталоги шрифтов, и большая коллекция его пуансонов находится сейчас в лондонской Библиотеке истории печати Сент-Брайд. Нет сомнения, что Кэзлон был первым великим английским пуансонистом, и в англоговорящем мире его шрифт обрел полупрозрачный традиционный статус, как трубка и шлепанцы, старая верная машина и любимое кресло. Поэтому беспринципные последователи беззастенчиво пользовались славным именем Кэзлона, и многие шрифты, которые называются сейчас Caslon, — не более чем пародии. Здесь представлен Adobe Caslon, нарисованный Кэрл Твомбли в 1989 году. Это качественно выполненная версия, снабженная не только минускульными цифрами и капителью, но также дополнительными прописными с росчерками, орнаментами и дру-

Р

гими антикварными аксессуарами. (См. также с. 12, 59, 60, 68, 76, 131, 148.)⁴⁹

abceefghijop 123 АО abceefghijop

a

Golden Type
Уильяма Мор-
риса, нарезан-
ный в 1890 го-
ду, был первой
современной
попыткой вос-
создать антик-
ву Йенсона.

Более успеш-
ной версией
был Doves

Roman, нари-
сованный Эме-
ри Уокером и
нарезанный

Эдвардом

Принсом в
1900 году. Но
шрифт Уокера
не сохранился,

так же как и
шрифт Йенсо-
на. После того
как Томас Коб-
ден-Сандерсон,
владелец изда-
тельства Doves

Press, пользо-
вался этим

шрифтом в те-
чение шестнад-

цати лет, он

тайно выбро-
сил его в Темзу

с моста Хам-

мерсмит.⁵⁰

Centaur & Arrighi ► Прямое начертание Centaur было созда-
но Брюсом Роджерсом в 1912–14 годах на основе антиквы, на-
резанной в Венеции Николаем Йенсоном в 1469 году. В 1928
году шрифт был слегка поправлен при переработке его для мо-
нотипа. Фредерик Уорд нарисовал курсив Arrighi в 1925 году
на основе курсива «канцеляреска», созданного каллигра-
фом Людовико дельи Арриги в 1520-е годы. В 1929 году после
нескольких переделок Роджерс выбрал шрифт Уорда в каче-
стве курсива, дополняющего Centaur, что вызвало его даль-
нейшую модификацию. Шрифты используются как вместе,
так и по отдельности.

При высокой печати Centaur и Arrighi не знают себе рав-
ных в способности передавать дух типографики венециан-
ского Ренессанса. В двухмерном мире цифрового набора и
офсетной печати эта способность легко утрачивается. Про-
блему усугубляет неудачная оцифровка Arrighi, в которой
утрачено соотношение между начертаниями, достигнутое в
металлических версиях.

Cloister Old Style Морриса Бентона (ATF, 1913–25), Venezia
Джорджа Джонса (Shanks, 1916, Linotype, 1928), Eusebius Эрн-
ста Деттерепа (Ludlow, 1924), Legacy Рональда Арнхольма
(ITC, 1992) и Adobe Jenson Роберта Слимбаха (Adobe, 1996) —
другие известные попытки воздать должное тому же ориги-
налу. (См. также с. 12, 77, 92, 79, 98, 122, 143, 145, 259.)

АО abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Clarendon ► Это название целой группы викторианских гар-
нитур, порожденных шрифтом, нарезанным в 1845 году Бен-
джамином Фоксом в словолитне Fann Street, Лондон, для
Роберта Бесли. Эти шрифты отражают хладнокровие, вежли-
вость и вместе с тем напор Британской империи. Им не хва-
тает тонкости, нет в них также угрозы и хитрости. Они смот-
рят искоса и могут постоять за себя, но не строят злобных
гримас. Другими словами, они состоят из толстых штрихов,
переходящих в толстые брусковые засечки, жирных капле-
видных элементов, овалов с вертикальными осями, имеют

крупное очко строчных, низкую контрастность и очень закрытую аперттуру. В исходном шрифте не было курсива, так как в его родословной нет ничего общего с рукописной беглостью или чеканной прописью. (Однако в 1953 году фирма Stephenson Blake выпустила в металле наклонную версию оригинального шрифта Clarendon работы Бесли — известную под названием Consort.)

Герман Айденбенц разработал вариант шрифта Clarendon для словолитни Haas в Мюнхенштейне, Швейцария, в 1951 году, а в 1962-м фирма наконец добавила более светлое начертание, которое преобразило гарнитуру, очистив ее от домодернистской помпезности и придав ей постмодернистскую бестелесность. В таком виде шрифт имеет много применений, подобно ностальгической стальной рамке, с которой счищена вся викторианская патина. Шрифту Monotype Clarendon не хватает солидности Haas Clarendon, показанного в нашем примере. Родственный шрифт — Century Schoolbook Морриса Фуллера Бентона, выпущенный для ручного набора ATF в 1924 году и для машинного набора Monotype в 1928 году. У него также есть светлое начертание и цифровые версии. (См. также с.124, 154.)

Листая
каталоги
шрифтов

C

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Comenius P Чешский богослов семнадцатого века Ян Амос Коменский, или Комениус, известен своей деятельностью по учреждению всеобщего публичного образования в Европе и утверждением о совместимости церковного и светского образования. Шрифт, весьма уместно названный в его честь, отличается разумным совмещением гуманистических и рационалистических форм. Он был спроектирован Германом Цапфом и впервые выпущен фирмой Berthold в 1980 году. Наклон осей в прямом начертании варьируется, а форма овалов асимметрична. В результате рисунок шрифта насыщен статической энергией. Курсив последователен в наклоне оси и полон динамики. Есть два жирных начертания, грациозных и выразительных в своей контрастности. Минускульные цифры были нарисованы, но так и не выпущены.

P

Dante P Прямое и курсивное начертания, спроектированные Джованни Мардерштейгом и нарезанные вручную в 1954 году Шарлем Маленом. Monotype адаптировал рисунок

abcefg hijop 123 АО abcefg hijop

шрифта для машинного набора в 1957 году, а в начале 1990-х годов была выпущена цифровая версия. Как ручной шрифт Dante — одно из величайших достижений типографики двадцатого века: тонко сработанный и величественный неогуманистический прямой шрифт в паре с очень живым и ясным курсивом. Мардерштейг был выдающимся исследователем наследия Франческо Гриффо, и его Dante, хотя и не копирует какой-то конкретный шрифт Гриффо, сохраняет дух Гриффо в большей степени, чем любой современный коммерческий шрифт. При использовании прямых прописных меньшего кегля курсив Dante представляет собой наиболее близкое современное подобие подлинного альдовского курсива, но цифровая версия Monotype значительно грубее, чем ее металлические предшественники. Разумеется, капитель и минускульные цифры необходимы в гарнитуре Мардерштейга. (См. также с. 156.)

abcefg hijop 123 АО abcefg hijop

Deerpene м Это, возможно, самый нежный и лиричный из многочисленных книжных шрифтов работы Фредерика Гауди. Апертура более открытая, чем обычно у Гауди, рост строчных небольшой, наклон осей спокойный, неогуманистический, рисунок грациозный и ровный. Гауди нарисовал прямое начертание в 1927 году, назвав его в честь своего дома в Мальборо, штат Нью-Йорк. (Дом, в свою очередь, был назван в честь Дипден Роуд на Лонг-Айленде.) Курсив — с наклоном лишь 3° — был завершен на следующий год, и тогда же шрифт выпустила компания Lanston Monotype. При всей своей легкости курсиву хватает силы на то, чтобы функционировать как независимый текстовый шрифт. Капитель и минускульные цифры включены в цифровую версию Lanston. Знаки с росчерками, дополняющие основной шрифт, — не столько полезное приобретение, сколько опасный соблазн.

Diotima р Шрифт спроектирован Гудрун Цапф-фон Хессе и нарезан словолитней Stempel, Франкфурт, в 1953 году. Сегодня существует цифровая версия Diotima, выпущенная компанией Linotype Hell. Прямое начертание широкое, а кур-

При переводе в цифровую форму рисунок шрифта был несколько откорректирован.

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

сив нарочито узкий. Имеется капитель, но нет жирных начертаний. Шрифт назван в честь первой женщины-философа в истории, Диотимы из Мантинеи, чья метафизика любви излагается в диалоге Платона «Пир» ее бывшим учеником Сократом. Diotima — часть семейства шрифтов того же дизайнера, которое множилось в течение более тридцати лет. Среди родственных шрифтов — гарнитуры Nofret, Ariadne (инициалы с росчерками) и красивый полый титульный шрифт Smaragd. (См. также с. 248.)

g

Листая
каталоги
шрифтов

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Documenta ц Крепкий, простой и открытый текстовый шрифт, спроектированный Франком Блокландом и выпущенный DTL в 1993 году. Разработано много начертаний с капителью и минускульными цифрами. Соответствующий ему гротеск уже спроектирован и готовится к выпуску. (А пока Caspari Герарда Даниэльса, выпускающийся той же фирмой, служит превосходным дополнением к гарнитуре Documenta.)

a

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Electra м Несколько книжных шрифтов начала двадцатого века представляют собой творческие вариации на тему неоклассической и романтической формы. В связи с этим в ретроспективе они кажутся значимыми предшественниками постмодернистского дизайна. Три шрифта были созданы в США для линотипа и сразу же стали основными шрифтами американской печати. Один из них — Fairfield Рудольфа Ружички, выпущенный в 1940 году. Другие — Electra У.Э. Двиггинса, созданная в 1935 году, и его же Caledonia, выпущенная в 1938 году. В оригинальной линотипной форме Electra была самым живым шрифтом из трех, хотя для цифровой версии это не обязательно так. Electra была вначале разработана с наклонным начертанием вместо курсива, но в 1940 году сам Двиггинс заменил его простым и четким курсивом, который теперь, как правило, и используется. Есть капитель и минускульные цифры. (См. также с. 131.)

g

Прямая
Diotima (сле-
ва) и прямое
нормальное
начертание
Nofret (спра-
ва): два
родствен-
ных шрифта,
созданных
Гудрун Цапф-
фон Хессе
с интервалом
более чем
в тринадцать
лет. Diotima
была спроек-
тирована
как ручной
шрифт для
высокой пе-
чати, Nofret —
для цифровой
типографики.
Здесь они
показаны для
сравнения в
кеглях 72 и 18
пунктов, оба
в цифровом
виде.

aa bb cc

ee ff gg

nn oo tt

AA HH

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N

A B C D E F G H I J K L M N

O P Q R S T U V W X Y Z

O P Q R S T U V W X Y Z

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Elzevir P Elzevir, выпущенный в 1993 году, — это произведенная фирмой DTL цифровая реконструкция шрифта Кристофела ван Дейка, основанная на рисунках шрифтов, которые он спроектировал и нарезал в Амстердаме в 1660-е годы. Шрифт выпущен в нескольких начертаниях, с дополнительными барочными знаками с росчерками и орнаментальными лигатурами. Как шрифт, спроектированный для цифрового носителя, в некоторой мере он обладает силой, присущей более ранней реконструкции — Monotype Van Dijck — в металле, но утраченной ею в цифровой форме. (См. также с. 148.)

Листая
каталоги
шрифтов

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Esprit Ф Спроектирован Йовицей Вельовичем в Белграде и выпущен компанией ITS, Нью-Йорк, в 1985 году. Шрифт с острыми засечками и курсивом с переменным наклоном осей овалов, крупным очком строчных и закрытой апертурой. Штрихи и овалы строчных полны наклонных элементов и асимметричных кривых, добавляющих энергии изначально грубоватой необарочной структуре. Родственный, но более простой рисунок — у более раннего шрифта ITS Veljović того же дизайнера. Есть капитель и минускульные цифры. Курсивные минускульные цифры, нарисованные уже давно, еще ждут воплощения. (См. также с. 131, 157.)

AO abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Fairbank Italic M Английский каллиграф Альфред Фэйрбэнк спроектировал этот шрифт в 1928 году и предложил его фирме Monotype. Корпорация сначала решила, что его можно использовать как возможное дополнение к прямому начертанию Monotype Bembo. Это узкий шрифт, имеющий наклон только 4°, но полный упругой силы. По мнению Стенли Морисона, консультанта Monotype по типографике, даже после перерисовки он затмевает полный достоинства, сдержанный прямой шрифт, в пару которому предназначался. Вместо него был нарезан новый, более мягкий курсив — сейчас курсив Bembo, — а Fairbank остался в типографике своеоб-

разным одиночкой. Тем не менее его можно использовать вместе с прямым начертанием Bembo. Курсивы, от которых он происходит, применялись для набора длинных текстов, а не как дополнение к прямым начертаниям. У шрифта Fairbank тот же потенциал — и прямые прописные, и капитель Bembo можно использовать со строчными шрифта Fairbank в стиле Альда Мануция. Как ни странно, до сих пор нет цифровой версии этого шрифта. (Шрифт часто описывают неправильно — против желания дизайнера — как Bembo Condensed Italic, то есть «узкий курсив Bembo».)

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop



Fairfield м Текстовый шрифт, спроектированный Рудольфом Ружичкой для линотипа и выпущенный в 1939 году. У Fairfield рационалистический наклон осей, как у Electra работы друга и коллеги Ружички У.Э.Двигтинса. Как и Electra, он оставался стандартным текстовым начертанием в издательском деле Америки в течение примерно сорока лет. Алекс Качун разработал цифровую версию Fairfield в 1991 году, заменив узкие линотипные курсивные *f* и *j* знаками с боковым свисанием и сузив курсив. Он также повысил контрастность шрифта (тем самым деликатно изменив его рисунок с домодернистского на постмодернистский), добавил дополнительные начертания и включил альтернативный курсив Ружички, дав ему странное название «шрифт для подписей».

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop



Figural р Спроектирован Олдржихом Менхартом в 1940 году и впоследствии нарезан и отлит словолитней Grafotechna, Прага, в 1949 году. Цифровая версия была создана Майклом Гиллсом и выпущена компанией Letraset в 1992 году. Менхарт был мастером экспрессионизма в дизайне шрифта, и Figural — одна из его лучших работ: мощные, но грациозные прямое и курсивное начертания намеренно сохраняют экспрессивную неравномерность написанных пером форм. Manuscript того же дизайнера похож по характеру, но грубее, а его Monument — заголовочный шрифт, подходящий для применения либо с Manuscript, либо с Figural. Цифровому Figural не хватает чудесной резкости оригинала. Тем не менее это прекрасный текстовый шрифт для использования в неболь-

ших кеглях. Сейчас это единственный из шрифтов Менхарта, воплощенный в цифровом виде. (См. также с. 126.)

abceefghijop 123 AO abceefghijop
C F G I T · C F G I ŷ O Q T

Fleischmann Р Цифровая гарнитура, основанная на прямых и курсивных шрифтах, спроектированных и нарезанных Йоханном Михаэлем Флейшманом в Амстердаме в 1738–39 годах. Флейшман был плодовитым пуансонистом и словолитчиком, и его работы, как и работы Бодони, весьма разнообразны. В конце 1730-х годов он и его конкурент Жак-Франсуа Розарт создали несколько текстовых шрифтов, полностью соответствующих стилю рококо. Архитектура этих шрифтов в основе своей барочна, но в прямых и курсивных о и g мы видим преувеличенный контраст, как и во всех круглых прописных. Засечки у прописных показные и нескругленные. Цифровая версия, включающая минускульные цифры, капитель и широкий диапазон орнаментальных лигатур, была выпущена DTL в 1995 году. (См. также с. 149.)

Листая
каталоги
шрифтов

у

Fournier Р Шрифты работы Пьера-Симона Фурнье относятся к тому же историческому периоду и проникнуты тем же рационалистическим духом, что и шрифты Баскервиля и Bell Ричарда Остина. Но эти шрифты совершенно не похожи друг на друга. Рисунок шрифтов Фурнье столь же французский, как рисунок Bell и Baskerville — английский, но шрифт Фурнье — это шрифт Фурнье, и он говорит сам за себя и за своего создателя.

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Фурнье также славится своими орнаментами и наборными украшениями. Подобно Моцарту, он движется между чистым и поразительно мощным неоклассицизмом и воздушным рококо. Наклон осей его литер более разнообразен, чем у шрифтов Баскервиля, прямые знаки немного уже, а курсив острее. В конце жизни он нарезал, возможно, первые узкие начертания. Как и Моцарт, Фурнье иногда отходил от неоклассических форм, пионером которых он был, назад, к более ранним формам барокко.

f

Xxoo

bbpp

В одном важном моменте Фурнье, однако, отвернулся от барокко. Он нарезал свои прямые и курсивные шрифты как равные, независимые комплекты знаков шрифта, вполне обдуманно отличающиеся по росту строчных. В 1925 году Monotype выпустил две серии шрифтов, основанных на рисунках Фурнье. Это были металлические шрифты, известные как Monotype Fournier и Monotype Barbou. Только первая гарнитура была оцифрована, но в обеих сохраняются различные пропорции прямого и курсивного начертаний, как у Фурнье. Современные редакторские условности все еще связаны с эпохой барокко и часто требуют, чтобы прямой шрифт и курсив смешивались в одной строке. Но я считаю, что шрифт Fournier следует использовать в духе Фурнье, или же он должен быть нарисован заново. (См. также с. 150.)

abce fghij op 1 2 3 AO abce fghij op

Galliard **Ф** Слово galliard в свое время было названием кегля 9 пунктов, а также танца и его музыки. Гарнитура, известная ныне под этим названием, была спроектирована Мэтью Картером, выпущена компанией Mergenthaler в 1978 году, а затем лицензирована ИТС. Это четкие, формальные, но энергичные прямое и курсивное начертания, основанные на рисунках шрифтов французского пуансониста шестнадцатого века Робера Гранжона. Осталось достаточно работ Гранжона как в металле, так и в отпечатках, чтобы доказать, что он был одним из лучших пуансонистов в мире. Galliard — дань уважения, отданная Картером великому пуансонисту и его работе. Это также известный пример реконструкции маньеристского шрифта. Есть минускульные цифры и капиталь. Для исторической стилизации имеются наборы маньеристских лигатур и прописных с росчерками. Лучшая из нескольких цифровых версий принадлежит самому Картеру, что неудивительно. Она была выпущена в 1992 году компанией Carter & Cone. Как заголовочный шрифт напрашивается Mantinia Картера, дань уважения еще одному художнику необыкновенного ума, точности и технического мастерства. (См. также с. 147.)⁵¹

Garamond **Р** Клод Гарамон, умерший в 1561 году, был одним из нескольких великих пуансонистов, работавших в Париже в первой половине шестнадцатого века. Его наставника Ан-

туана Ожеро и его талантливых современников теперь помнят только историки, в то время как на долю Гарамона досталась посмертная слава. Многие его пуансоны и матрицы хранятся в коллекциях музеев, и научиться распознавать его стиль нетрудно. Это не помешало приписывать ему шрифт, который он никак не мог создать и который он бы, вероятно, не одобрил.

Прямые шрифты Гарамона — величественные формы высокого Ренессанса с гуманистическим наклоном осей, умеренным контрастом и длинными выносными элементами. Он нарезал также несколько прекрасных курсивов, впервые с наклонными прописными, но, по-видимому, не интересовался радикально новой идеей сочетания курсивов с прямыми начертаниями. Реконструкции его прямых шрифтов часто объединяются с курсивами, основанными на работах его младшего коллеги Робера Гранжона. Существуют три достойные внимания реконструкции шрифтов Гарамона и Гарамона/Гранжона:

- 1 Stempel Garamond, выпущенный словолитней Stempel в 1924 году и позднее оцифрованный Linotype;
- 2 Granjon, нарисованный Джорджем Уильямом Джонсом и выпущенный Linotype в 1928 году; сейчас он также входит в цифровую библиотеку Linotype;
- 3 Adobe Garamond, нарисованный Робертом Слимбахом, выпущенный в цифровом виде Adobe в 1989 году.

abcefg hijop 123 A O abcefg hijop
 abcefg hijop 123 A O abcefg hijop
 abcefg hijop 123 A O abcefg hijop

Шрифт Sabon Яна Чихольда, показанный отдельно на с. 268, также основан на оригиналах Гарамона. Во всех этих версиях есть капитель и минускульные цифры.

Stempel Garamond — единственный из этих шрифтов, в котором не только прямое начертание, но и курсив основан на подлинном шрифте Гарамона. (Использованная модель, курсив *gros romain* Гарамона, приведена на с. 86.) Ритм и пропорции курсива фирмы Stempel все же сильно отличаются от оригинала.⁵²

f
a

Крупные литеры (вверху) взяты из «1520 Garamond» Уильяма Росса Миллса, заголовочного шрифта, который ближе к подлинной работе Гарамона, чем все остальные цифровые версии. Он выпущен Tiro Typeworks, Ванкувер.

Stempel
Garamond
18 пунктов

Linotype
Granjon
18 пунктов

Adobe
Garamond
18 пунктов

Совершенно другая линия дизайна, основанная на работе Жана Жаннона, также распространяется под названием Garamond. Она рассматривается на следующей странице. (См. также с. 118, 143, 256.)

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Антик-
венные
текстовые
шрифты

Haarlemmer m Это библейский шрифт — то есть простой шрифт с крупным очком строчных, — спроектированный Яном ван Кримпенем для компании Монопотуре в 1938 году по частному заказу. Он был переведен в цифровую форму и выпущен DTL в 1996 году. По своей сути это Spectrum с крупным очком строчных. При оцифровке шрифта Haarlemmer Франк Блокланд создал дополняющий гротеск, выпущенный в 1998 году под названием Haarlemmer Sans.

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Hollander ц В мире типографики необыкновенно полезны простые, сильные, непретенциозные и добродушные шрифты. Hollander — один из таких шрифтов, спроектированный Герардом Унгером. Он был завершен в 1983 году, выпущен в 1986 году фирмой Rudolf Hell и теперь изготавливается Elsner & Flake. Шрифты того же дизайнера Swift (1985) и Oranda (1992) сходны с этой гарнитурой. У Hollander крупнее очко строчных, чем у Swift, но более острые засечки. Поэтому он больше страдает от грубого коммерческого обращения (низкое разрешение, плохое качество печати и бумаги).

Jannon p Жан Жаннон, родившийся в 1580 году, был первым из великих художников-типографов европейского барокко. Кроме того, Жаннон был французским протестантом, печатавшим нелегально при господствующем католическом режиме, и шрифт, который он нарезал и отлил в начале семнадцатого века, был в 1641 году конфискован агентами французской короны. (Возможно, Жаннон впоследствии получил возмещение.) Забытый в течение двух веков, шрифт был найден и ошибочно приписан Клоду Гарамону. Сохранившиеся пуансоны все еще находятся в Национальной типографии в Париже.

Шрифт Жаннона элегантен и беспорядочен: асимметричный, с меняющимся в широких пределах наклоном осей

и литер и острыми засечками. Вот лучшие реконструкции этих изящных, явно негарамоновских литер:

- 1 ATF 'Garamond', нарисованный М.Ф. Бентоном и выпущенный в 1918–20 годах;
- 2 Garamont' компании Lanston, нарисованный Фредериком Гауди и выпущенный в 1921 году;
- 3 Monotype 'Garamond', выпущенный в 1922 году;
- 4 Simoncini 'Garamond', нарисованный Франческо Симончини и выпущенный в металле словолитней Simoncini, Болонья, в 1958 году.

Листая
каталоги
шрифтов

Monotype с особой тщательностью подошел к шрифту Жаннона, выпустив два варианта курсива — каждый и в металле, и в цифровом виде. Monotype 'Garamond' 156, в котором наклон прописных сильно меняется, ближе к оригиналам Жаннона. Monotype 'Garamond' 176 представляет собой пересмотренный вариант 'Garamond' 156: попытку заключить отчаянного французского пуансониста или хотя бы прописные его курсива в рамки дозволенного. Но в основе стиля барокко и литер Жаннона лежит мятежный дух, которым, возможно, объяснялся и отказ типографа принять государственную религию того времени. Поэтому я предпочитаю курсив Monotype 'Garamond' 156 (в цифровой форме называющийся «альтернативным»).

Monotype
'Garamond'
18 пунктов

Simoncini
'Garamond'
18 пунктов

abceefghijop 1 2 3 АО abceefghijop
abceefghijop 1 2 3 АО abceefghijop

Еще одна версия шрифта Жаннона распространяется под названием 'Garamond 3'. Это ATF 'Garamond' выпуска 1918 года, адаптированный в 1936 году для линотипа и теперь переделанный для цифрового набора. Он прекрасно служит в качестве текстового шрифта, но ему не хватает как чуть небрежной грации Monotype 'Garamond', так и статности более причесанной версии Simoncini.

ИТС 'Garamond', созданный в начале 1970-х годов Тони Стэном, также не имеет ничего общего со шрифтом Гарамона. Это крайне искаженная форма шрифта Жаннона, далекая как от духа барокко, так и от духа Ренессанса. (См. также с. 118, 148, 256.)⁵³

Вначале
в Simoncini
Garamond не
было минус-
кульных цифр
и капители.
Они были до-
бавлены к вер-
сии, показан-
ной здесь.

Janson См. Kis, с. 258.

Прямое
 начертание
 Stempel
 Garamond
 (слева) дейст-
 вительно
 основано на
 работе Клода
 Гарамона.
 Monotype
 'Garamond'
 (справа)
 основан на
 работе Жана
 Жаннона.
 Эти два
 превосходных
 шрифта соз-
 даны в разные
 века, в раз-
 ном стиле и
 разными
 мастерами
 и поэтому,
 несомненно,
 заслуживают
 разных назва-
 ний. Здесь
 они показаны
 рядом:
 Stempel
 Garamond —
 в кегле 70
 пунктов,
 а Monotype
 'Garamond' —
 в кегле 78
 пунктов,
 и один над
 другим, оба
 в кегле 18
 пунктов.

aa dd ee

ff oo oo

rr kk xx

AA HH

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N

A B C D E F G H I J K L M N

O P Q R S T U V W X Y Z

O P Q R S T U V W X Y Z

abcefghijop 123 АО abcefghijop

Jenson Р Многие шрифты разного качества претендуют на то, что происходят от прямого шрифта, нарезанного в Венеции в 1469 году Николаем Йенсоном. Некоторые из этих производных — шедевры, другие нет. Centaur Брюса Роджерса пользуется заслуженной славой лучшей реконструкции прямого шрифта Йенсона, но цифровая версия Centaur фирмы Monotype — двухмерный призрак трехмерного шрифта, созданного Роджерсом в честь шрифта Йенсона. Adobe Jenson, нарисованный Робертом Слимбахом и выпущенный в 1995 году, идет по следам Роджерса, а также Фредерика Уорда. Форма курсива основана на том же шрифте, что и курсив Arrighi Уорда, — это отдельный рисунок, позднее переделанный, чтобы служить курсивом шрифта Centaur. При сравнении цифровых версий этих гарнитур ясно — по крайней мере мне, — что в шрифте Adobe Jenson прямое и курсивное начертания лучше сбалансированы, и он вообще лучше переносит некую непрочность двухмерной печати, хотя дело обстоит иначе, когда оба шрифта применяются для высокой печати (с полимерными пластинами для Adobe Jenson). Эти гарнитур можно сравнить с такими шрифтами, как Cloister М.Ф. Бентона и Legacy Рональда Арнхольма. (В некотором отношении Adobe Jenson и Cloister ближе друг к другу, чем Adobe Jenson и Centaur.) Adobe Jenson разработан по технологии multiple master, поэтому можно изменять его насыщенность и оптический размер. Есть капитель и минускульные цифры, а также курсив с росчерками. (См. также с. 16, 130, 259.)

Листая
каталоги
шрифтов

abcefghijop 123 АО abcefghijop

Joanna Р Спроектирован английским художником Эриком Гиллом и изготовлен словолитней Caslon, Лондон, в 1930 году. Версия фирмы Monotype была выпущена в 1937 году. Это шрифт спартанской простоты, с брусковыми засечками и весьма низким контрастом, но значительным разнообразием в наклонах осей штрихов. Курсив имеет наклон только 3° и полон форм из прямого начертания, но он существенно уже, чем прямой шрифт, и этого достаточно, чтобы их не путать. Минускульные цифры в шрифте Гилла присутствуют. Весьма хорошо сочетается с Gill Sans.

g

f

Антик-
венные
текстовые
шрифты

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Journal ц Грубоватый и хорошо читающийся шрифт, спроектированный Зузаной Личко и выпущенный в 1990 году студией Emigre. Есть минускульные цифры и капитель. Существует более широкая версия, известная под названием Journal Ultra, а также другие начертания. (См. также с.156.)

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

p

Kennerley p Это первый получивший известность шрифт Фредерика Гауди, спроектированный в 1911 году. (Тогда Гауди было 46 лет, но его карьера дизайнера шрифта только начиналась.) По его собственному объяснению, он хотел сделать новый шрифт, слегка напоминающий Caslon, поэтому Kennerley — шрифт без претензий, отличающийся такой же простотой, как Caslon, хотя в отношении композиционной схемы и многих структурных деталей он напоминает формы Ренессанса. Курсив был нарисован через семь лет после прямого начертания, но Гауди удалось соблюсти единый стиль, поэтому два начертания хорошо сочетаются. Минускульные цифры и капитель были включены в цифровую версию фирмы Lanston.

(В некоторых шрифтовых каталогах встречается написание «Kennerly», но шрифт был назван в честь его заказчика, американского издателя Митчелла Кеннерли (1878–1950).)

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

n

Kis p Венгр Миклош Киш — крупнейшая фигура в голландской типографике, а также в типографике его родной страны. Он провел почти все 1680-е годы в Амстердаме, где освоил ремесло и нарезал несколько чудесных компактных барочных шрифтов. Но многие годы работа Киша ошибочно приписывалась голландскому пуансонисту Антону Янсону. У коммерции нет совести, и по сей день даже знающие люди распространяют шрифт Киша под именем Janson.

Некоторые оригинальные пуансоны и матрицы Киша попали в словолитню Stempel во Франкфурте, и, следовательно, Stempel Janson на самом деле является шрифтом Киша с германскими литерами (ä, ß, ü и т.д.), добавленными дру-

ИТС Legacy
17 пунктов

Monotype
Centaur
и Arrighi
20 пунктов

Adobe Jenson
20 пунктов

p

Lexicon — спроектирован Брамом де Дусом в 1992 году и выпущен в цифровом виде фирмой Enschedé. *Lexicon* был зака-

зан, как и подсказывает его название, для нового голландского словаря. Поэтому по рисунку он так же компактен, как шрифт для набора Библии, но функционирует в широком диапазоне кеглей и допускает много оттенков и степеней выделения. Существует шесть насыщенностей прямых и курсивных начертаний с капителью в каждом. Каждое начертание также разработано в двух вариантах, известных как Lexicon 1 и 2. У первого выносные элементы короткие, у второго имеют нормальную длину. Lexicon 2A (светлое начертание с нормальными выносными элементами) — это великолепный текстовый шрифт для различного применения, а Lexicon 1B (нормальное начертание с короткими выносными элементами) — превосходный дополнительный шрифт для примечаний и других компактных текстов.

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

 *LinoLetter* ц Полная гарнитура спроектирована Андре Гюртлером совместно с коллегами и выпущена в 1991 году LinoType-Hell. Достоинства этого шрифта — жесткая простота и представительность всех его частей. Все начертания и варианты (прямое, курсивное и капитель) распространяются вместе с минускульными цифрами и готовы для работы. Только знаки валюты странно крупные, как будто деньги — самое важное. Подобно более раннему гюртлеровскому шрифту Egyptian 505 (выпущенному для фотонабора в 1966 году), LinoLetter сочетает тяжелые брусковые засечки со штрихами переменной толщины. Это вносит элемент грации в мощную старинную структуру — викторианский брусковый шрифт — и полезно для набора сплошного текста.

abcefg hijopz 123 AO abcefg hijop

Manuscript р Спроектирован Олдржихом Менхартом в середине Второй мировой войны и выпущен словолитней Grafotechna, Прага, в 1951 году. Manuscript еще грубее, чем Figural того же дизайнера, но его грубые формы тщательно отобраны и сопоставлены. Прямое и курсивное начертания превосходно сбалансированы сами по себе и друг с другом. Цифры крупные, но их высота неодинакова. Гарнитура — увы, до сих пор не оцифрованная — дополнительно включает кириллицу.

abcefghijop 123 AO abcefghijop

Mendoza ц Спроектирован Хосе Мендоса-и-Альмейда в Париже и выпущен ITC в 1991 году. Это сильный и упругий неогуманистический текстовый шрифт с низким контрастом и спартанским оформлением, в некоторых отношениях более близкий к крепким и изящным текстовым прямым и курсивным шрифтам Парижа шестнадцатого века, чем любой шрифт, который можно найти сегодня в цифровом виде. ITC Mendoza лучше всего смотрится при аккуратном обращении, но он достаточно силен, чтобы выжить в смертельных для других текстовых шрифтов условиях печати. Есть капители и минускульные цифры, но о лигатурах лучше забыть. Существует также широкий диапазон начертаний. (См. также с. 60, 118, 126, 130.)

abcefghijop 123 AO abcefghijop

Méridien р Это был первый текстовый шрифт Адриана Фрутигера, спроектированный в 1954 году и нарезанный для ручного набора фирмой Deberny & Peignot, Париж. Его засечки треугольные и нескругленные, но слегка прогнутые. Очко строчных крупное, но курсив отличается безупречным равновесием и беглостью. Прямые прописные, обладающие необыкновенным величием и равновесием, представляют собой превосходный заголовочный шрифт. Frutiger того же дизайнера можно использовать как дополняющий гротеск. Существует несколько начертаний, но нет капители и минускульных цифр. Эти знаки и менее робкое прямое *f* стали бы уместным дополнением к этому сильному и красивому шрифту. (См. также с. 66, 118, 123.)

abcefghijop 123 AO abcefghijop

Minion ц Спроектирован Робертом Слимбахом из Сан-Франциско и выпущен Adobe в 1989 году. Варианты multiple master и OpenType были выпущены позднее. Minion — развитая неогуманистическая шрифтовая система, которая особенно экономична в наборе. Это значит, что при наборе одним и тем же кеглем Minion позволяет уместить в каждой строке на несколько знаков больше, чем большинство текс-

товых шрифтов, и при этом шрифт не кажется сжатым или слишком узким. Разработаны капитель и минускульные цифры, причем для всех имеющихся прямых и курсивных начертаний. Вариант в формате OpenType под названием Minion Pro включает комплект наборных орнаментов, курсив с росчерками, а также прямой и курсивный греческий шрифт и кириллицу. Курсивная «канцеляреска» Слимбаха, Poetica, — еще один полезный дополняющий шрифт. (Minion — это шрифт, которым набрано английское издание этой книги. См. также с. 68, 124, 125, 306.)

abcefg hijop 123 A0 abcefg hijop

Nofret ц Спроектирован Гудрун Цапф-фон Хессе и выпущен фирмой Berthold в 1986 году. Это текстовая гарнитура, родственная шрифтам Diotima и Carmina того же дизайнера, но более разнообразная. Прямые строчные Nofret значительно уже, чем в Diotima, но курсивы этих шрифтов имеют одинаковую ширину. Разработано несколько начертаний, и даже самые жирные из них сохраняют свою грацию.

В девятнадцатом веке насыщенные шрифты с засечками без скруглений (и явно неженственные) обычно назывались египетскими. Шрифтам двадцатого века с подобной структурой давались названия Memphis, Cairo и Karnak. Nofret, названный в честь Нефертити, — царственный шрифт, хотя типографически он не является подлинно египетским. Есть капитель и минускульные цифры. (См. также с. 157.)

abcefg hijop 123 A0 abcefg hijop

Officina ц Спроектирован Эриком Шпикерманом совместно с коллегами и выпущен в 1990 году ITC. Это узкий и простой, но мощный текстовый шрифт, вдохновленный формами машинописных шрифтов и полезный для набора многих текстов, которые раньше остались бы в машинописном виде. Он достаточно четок, чтобы выдержать грубое обращение (например, лазерный принтер с низким разрешением), однако достаточно хорошо построен, чтобы прилично выглядеть при хорошей печати. Существует аналогичный шрифт без засечек. Кириллические версии ITC Officina Serif и ITC Officina Sans были спроектированы в 1994 году Тагиром Сафаевым и выпущены в цифровом виде ParaType.⁵⁵

Palatino P/M Спроектирован в 1948 году Германом Цапфом. Прямое начертание *Palatino* было впервые нарезано вручную Августом Розенбергером в словолитне *Stempel*, Франкфурт, и затем адаптировано дизайнерами фирмы для лино-типа. В фотонаборной и цифровой форме *Palatino* стал самым распространенным неогуманистическим шрифтом как среди профессиональных типографов, так и среди любителей. Как шрифт Цапфа, пользующийся огромным успехом, он больше других страдает от пиратства. В своих подлинных воплощениях *Palatino* — прекрасно сбалансированный, мощный и вместе с тем изящный вклад в типографику, но его близкий родственник, *Aldus*, специально спроектированный для текстового набора, как правило, лучше подходит для этой цели в компании с *Palatino* в качестве заголовочного шрифта. Есть жирное начертание, созданное в 1950 году. Жирный курсив был добавлен примерно через тридцать лет, явно для борьбы с существующими подделками. Расширенное семейство *Palatino* включает два комплекта титульных прописных, текстовую греческую гарнитуру (*Heraklit*) и греческий титульный шрифт (*Phidias*). Есть капитель и минускульные цифры.

Версия *Lino-
type Palatino*
в формате
Open Type вы-
пущена в 2000
году и включа-
ет восточно-
европейские,
превосходные
греческие и
кириллические
знаки, хотя
для хорошего
набора грече-
ского или ки-
риллического
текстов не хва-
тает таблиц
кернинга.

Palatino для
ручного набора
48 пунктов,
уменьшен

Цифровая
версия *Palatino*
18 пунктов

Цифровая
версия *Aldus*
18 пунктов

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop
abcefg hijop 123 AO abcefg hijop
abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Поскольку шрифт был первоначально спроектирован как заголовочный для ручного металлического набора, а затем адаптирован для текстового набора на линотипе, есть две принципиально разные, но подлинные версии курсива *Palatino*. Широкая версия первоначально соответствовала позночно ширинам знаков прямого начертания, как это требуется для линотипа, а более узкая и элегантная версия предназначалась для ручного набора. Линотипный курсив (выпущенный первым) имеет лучшую удобочитаемость в кеглях до 10 пунктов, но самые удачные цифровые версии для крупных кеглей — как прямого, так и курсивного начертания — основаны на рисунке крупнокегельных шрифтов ручного набора. (См. также с. 15, 89, 113, 121, 156, 238, 280.)⁵⁶

e

abcefghijop 123 AO abcefghijop

Photina Ф Узкий текстовый шрифт с преимущественно рационалистическим наклоном осей овалов и закрытой апертурой, но безошибочной каллиграфической энергией. Он был спроектирован Хосе Мендоса-и-Альмейда и впервые выпущен Monotype в 1972 году для фотонабора. Разработано несколько начертаний. Жирные версии отличаются изящным рисунком. Пропорции *Photina* намеренно близки к пропорциям *Univers*, который может служить превосходным дополняющим гротеском. Это один из первых постмодернистских текстовых шрифтов. От него не было особого толка в цифровом виде, пока наконец в 2000 году не были разработаны минускульные цифры и капитель.

AO 123 AO abcefghijklmnopqrstuvwxyz
eaobabefefghghijklnoſ QUA stym

Poetica Ц Курсив «канцеляреска», спроектированный Робертом Слимбахом и выпущенный Adobe в 1992 году. Основная гарнитура состоит из четырех вариаций одного курсива с различными росчерками. Существуют также пять комплектов прописных букв с росчерками, два комплекта строчных букв альтернативных форм, по два комплекта строчных букв с начальными и конечными элементами, два комплекта капители (орнаментальный и простой), комплект дробей и стандартных лигатур, еще один комплект орнаментальных лигатур, один комплект наборных украшений и один комплект, полностью состоящий из амперсандов разной формы. Исходный шрифт — простой неогуманистический курсив, вполне пригодный для набора сплошного текста. Дополнительные варианты допускают любую желаемую степень декорации. (См. также с. 147.)

abcefghijop 123 AO abcefghijop

Poliphilus & Blado Р «Полифил» означает «любящий многих». Это имя главного персонажа фантастического романа Франческо Колонны «Сон Полифила» (*Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili*), который Альд Мануций напечатал

в 1499 году модифицированным прямым шрифтом работы Франческо Гриффо. В 1923 году Monotype попытался скопировать этот шрифт для монотипного набора. В результате был создан Monotype Poliphilus. Это был один из первых экспериментов по восстановлению рисунка ренессансного шрифта, и дизайнеры Monotype скопировали подлинные оттиски высокой печати вместе с растиснувшейся типографской краской, вместо того чтобы попытаться освободить печатную форму от искажений и восстановить то, что вырезал пуансонист. В результате получился грубый, несколько скомканный, но очаровательный шрифт, похожий на аристократа эпохи Ренессанса, которого застали врасплох, небритого и в чулках, между спальней и ванной. Второй эксперимент в этом направлении дал совсем другой результат — Monotype Bembo, который основан на более раннем варианте того же шрифта: те же строчные с более ранним комплектом прописных. Различия между строчными Bembo и Poliphilus, хотя они и велики, полностью объясняются интерпретацией, а не рисунком шрифта.

Листая
каталоги
шрифтов



Blado, курсив, дополняющий Poliphilus, не основан ни на одном из превосходных курсивов Гриффо. В основе его рисунка лежит курсив Людовико дельи Арриги примерно 1526 года. Арриги умер вскоре после того, как закончил этот шрифт (вероятно, это был его шестой курсив), и он был приобретен римским типографом Антонио Бладо. Когда в 1923 году его рисунок был переработан, шрифта под названием Arrighi не существовало, но Monotype тем не менее решил назвать шрифт по имени типографа, а не дизайнера.

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Pontifex ☼ Спроектирован Фридрихом Попплем в Висбадене и выпущен в 1976 году фирмой Berthold в Берлине. *Pontifex* — один из важнейших шрифтов двадцатого века, построенных на принципах маньеризма. Среди других — *Méridien* Адриана Фрутигера, *Trump Mediæval* Георга Трумпа и *Galliard* Мэтью Картера. Это четыре совершенно разных шрифта, спроектированных четырьмя разными художниками для трех разных способов набора; однако эти шрифты имеют несколько общих структурных предпосылок. У них у всех гуманистический наклон осей овалов в прямом шрифте, но необычно крупное очко строчных, тенденция к остроте, угловатости и



Вembo (слева)
и Poliphilus
(справа):
две попытки
воспро-
изведения ве-
нецианского
шрифта
пятнадцатого
века в усло-
виях двад-
цатого века.
В основе
и того, и дру-
гого шрифта
лежат ри-
сунки одних
и тех же
строчных, но
два разных
набора ориги-
нальных про-
писных. Здесь
они показаны
в кегле 74
и 18 пунктов.
(Конечно,
Poliphilus
не был пред-
назначен для
настолько
крупного на-
бора. Самые
крупные
металличес-
кие матрицы
имеют кегль
16 пунктов.)

aa bb cc

ee ff gg

nn oo tt

AA CC

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N

A B C D E F G H I J K L M N

O P Q R S T U V W X Y Z

O P Q R S T U V W X Y Z

напряжению в форме отдельных литер и значительный наклон курсива — от 12° до 14°. Эти черты унаследованы от таких пуансонистов французского маньеризма, как Жак де Санлек, Гийом ле Бе и Робер Гранжон. На самом деле Galliard — это реконструкция литер Гранжона, в то время как Pontifex, Trump и Méridien — независимые современные создания, по духу созвучные более ранним маньеристским работам. Вместе эти шрифты демонстрируют значительный диапазон и глубину того, что можно назвать неоманьеристским аспектом модернистской традиции. (См. также с. 90, 156.)

Листая
каталоги
шрифтов

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Rialto ц Это одна из красивейших цифровых гарнитур. Она названа в честь знаменитого моста в Венеции и представляет собой продукт совместных усилий венецианского каллиграфа Джованни де Фаччио и австрийского типографа Луи Карнера. Гарнитура включает прямое светлое начертание с капителью и курсивом (с полным набором лигатур и хорошим альтернативным курсивом), полужирное начертание, заголовочные прописные, а также еще один комплект шрифтов — *Rialto Piccolo* — для набора в мелких кеглях. Наклон курсива составляет 2°, поэтому прямой шрифт и курсив имеют общие прописные. Шрифт был выпущен в 1999 году компанией *dfType* в Тексинге, близ Вены.



abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Romaneé p Спроектирован Яном ван Кримпеном и нарезан в металле Паулем Хельмутом Редишем в словолитне *Enschedé* в Гаарлеме, Нидерланды. Прямое начертание многим обязано духу шрифтов Гарамона. Ван Кримпен спроектировал его в 1928 году как дополняющий шрифт для курсива, нарезанного в середине семнадцатого века еще одним последователем Гарамона, Кристоффелом ван Дейком. Но ван Кримпен остался недоволен соотношением двух шрифтов, нарезанных в одной и той же стране с интервалом в триста лет. В 1948 году он спроектировал собственный курсив для сочетания с прямым начертанием *Romaneé*. Новый курсив отличается крупными нижними выносными элементами с двусторонними засечками и имеет гораздо меньший наклон, чем курсив ван Дейка. Подобно курсивам начала шестнадца-

того века — и в отличие от курсивов Гарамона и ван Дейка — он сочетает курсивные строчные с прямыми прописными.

«Объединившись, они падут, порознь выстоят как образцы прекрасного дизайна», — сказал младший коллега ван Кримпена Сем Хартц. И действительно, курсив *Romanée* вполне самодостаточен. Возможно, эти шрифты лучше всего использовать в стиле Ренессанс — в стиле не ван Дейка, но Гарамона, его предшественников и коллег, — то есть набирать курсив отдельными фрагментами, а не вплетать его в текст, набранный прямым начертанием. Цифровая версия *Romanée*, хотя и существует уже много лет, все еще ждет своего официального рождения.

abceefghijop 123 A O abceefghijop



Sabon P/M Спроектирован Яном Чихольдом. Версия для ручного набора была выпущена Stempel в 1964 году, вслед за ней в 1967 году вышли версии для монотипа и линотипа. Гарнитура, состоящая из прямого начертания с капителью, курсивного и полужирного начертаний, во многом основана на работах Клода Гарамона и его ученика Жака Сабона, который после смерти Гарамона исправил и дополнил набор пуансонов своего учителя. Структура рисунка соответствует шрифтам французского Возрождения, но у шрифта Чихольда очко строчных крупнее, чем у всех шрифтов, нарезанных Гармоном, кроме самых мельчайших. *Sabon* был задуман как универсальный книжный шрифт, и он вполне справляется с этой ролью, хотя по сравнению с оригиналами Гарамона отличается мягкостью. (См. также с. 60, 122.)⁵⁷

abceefghijop 123 A O abceefghijopу



Scala ц Четкий неогуманистический текстовый шрифт с острыми засечками и низким контрастом был спроектирован Мартином Майоором в 1980-е годы для концертного зала Vredenburg в Утрехте. (Возможно, поэтому он и назван в честь оперного театра в Милане.) Он был выпущен FontShop International, Берлин, в 1991 году. Этот шрифт обладает многими достоинствами шрифта Жоанна Эрика Гилла — не говоря уже о его собственных достоинствах, — но без его эксцентричности. Основные лицензируемые начертания гарнитур FF *Scala* снабжены капителью, минускульными цифрами

и полным набором лигатур, так что они подходят как для простого набора, так и для сложной типографики. Существует также гротесковое ответвление этого семейства. (См. также с. 284, 286–287, 288.)

abcefg hijop 12369 AO abcefg hijop

Spectrum P/M Спроектирован в 1940-е годы Яном ван Кримпеном и выпущен одновременно Enschedé и Monotype в 1952 году. Это был последний универсальный текстовый шрифт ван Кримпена, и теперь это один из наиболее широко применяемых шрифтов. Прямое начертание и курсив сдержанны, элегантны и хорошо подходят друг к другу. Оси овалов гуманистические, апертюра открытая, а засечки одновременно острые и плоские (нельзя сказать, что в типографике это нежелательная или противоречивая особенность). Есть капиталь и минускульные цифры с очень короткими выносными элементами, характерные для шрифта Spectrum. Сем Хартц добавил полужирное начертание, которое было нарезано Monotype в 1972 году. (См. также с. 156.)

Листая
каталоги
шрифтов

a

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Stone Serif ц Спроектирован Самнером Стоуном, выпущен в цифровом виде Adobe в 1987 году и ИТС в 1989 году. Stone — супергарнитура, состоящая из антиквенного и гротескового шрифтов, а также так называемой «неформальной» модификации, причем каждый вариант имеет шесть начертаний. «Неформальный» в данном случае означает, что контрастность шрифта снижена, засечки плоские, толстые и короткие, в прописных некоторые засечки полностью отсутствуют, а курсивные формы а и g ускользнули, как будто оставшись без присмотра, и проникли в чинную компанию прямых литер.

f

Структурные диссонансы между основным текстовым шрифтом (известным как Stone Serif) и Stone Informal заставили меня задуматься, могут ли эти шрифты с пользой функционировать совместно, если не набирать их очень разными кеглями. Но оставшиеся две комбинации — Serif и Sans или Informal и Sans — лучше работают друг с другом. Благодаря структурному сходству они сочетаются, в то время как благодаря особенностям рисунка их легче различить.

Укороченные концевые элементы у *a*, *f* и *r*, а также ненормально крупное очко строчных придают прямому шрифту некоторый эдвардианский оттенок, который не рассеивает острота детализовки. В Stone Informal эта домодернистская аура усиливается притупленными засечками. Крупное очко и отсутствие гуманистического духа позволяют шрифту функционировать без минускульных цифр и капители, но они были разработаны в оригинале и теперь присутствуют в цифровом виде. Комплект фонетических знаков, спроектированный Джоном Реннером и выпущенный Adobe, делает семейство Stone полезным для разного рода научных работ, а в связи с этим возрастает потребность и в капители, и в минускульных цифрах. (См. также с. 288.)

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Swift ц Спроектирован Герардом Унгером и впервые выпущен в 1987 году фирмой Rudolf Hell в Киле. *Swift* по своему назначению газетный шрифт, но он может применяться и в других случаях. Очко строчных крупное при узких пропорциях, но буквы четкие и открытые, с остроконечными клинообразными концевыми элементами и засечками. У шрифта гуманистический наклон осей и открытая апертюра. Курсив упругий и беглый, с наклоном 6°. Рост строчных достаточно велик для того, чтобы *Swift* хорошо функционировал без минускульных цифр и капители, которые все же были разработаны Elser & Flake. Шрифты того же дизайнера — гротеск *Praxis* и его прямой гротесковый курсив *Flora* — могут служить полезными дополнениями для гарнитуры *Swift*.⁵⁸

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Trajanus р/м Спроектирован Уорреном Чэппеллом, выпущен в 1939 году как шрифт для ручного набора фирмой Stempele и для машинного набора компанией Linotype. Угловатые, ужирненные формы *Trajanus* напоминают гуманистические стили письма раннего Ренессанса и некоторые более ранние шрифты, промежуточные между готикой и антиквой, которые применялись в Италии и Германии, пока на смену им не пришла ранняя венецианская антиква, а затем прямые и курсивные шрифты альдовского типа. Но *Trajanus* — удивительно изящный шрифт. Прямому начертанию соответствует та-

кой же четкий и беглый курсив. Цифры имеют высоту три четверти, то есть промежуточную между ростом строчных и прописных. Существует дополнительное жирное начертание разработки Чэппелла, а также кириллическая версия Trajanus, спроектированная Германом Цапфом. Собственный гротеск Чэппела, Lydian, — еще один родственный рисунок, он немного темнее, чем Trajanus, но подобен ему по угловатости. С переходом полиграфии на PostScript и TrueType этот мощный красивый шрифт на время исчез. Linotype наконец выпустил его цифровую версию в 1997 году.

Листая
каталоги
шрифтов

Trinité ☐ Текстовая гарнитура, спроектированная в 1978–81 годах Брамом де Дусом для словолитни Enschedé в Гаарлеме. Заказ представлял собой трудную задачу: создать в эластичном и эфемерном мире фотонабора что-то столь же звучное и сдержанное, как нарезанные вручную металлические шрифты Яна ван Кримпена. Получившийся в результате впечатляющий шрифт был выпущен для фотонабора в 1982 году фирмой Bobst/Autologic в Лозанне, но так и не получил широкого распространения. В 1991 году шрифт *Trinité* был вновь выпущен в цифровом виде фирмой Enschedé.

Он включает три широких прямых начертания, два узких прямых начертания, два курсивных начертания и капитель в двух насыщенностях. Все начертания имеют по три варианта: с короткими, нормальными и длинными выносными элементами. Прописные имеют один и тот же рост, не меняется также очко строчных, но у выносных элементов изменяются размеры. У каждого курсивного начертания также есть вариант в форме «канцелляреска» (с загнутыми выносными элементами). Обычный прямой шрифт (*Trinité* 2, с нормальными выносными элементами, широкий или узкий) — прекрасный текстовый шрифт для стандартного применения. Широкая версия на 9% шире, чем узкая, и сохраняет тот же внутренний ритм. (Например, и в широких, и в узких версиях ширина прямых литер *i*, *n* и *m* находится точно в пропорции 1 : 2 : 3.) Прямые начертания наклонены на 1°, а курсивные на 3°.

В *Trinité* нет отдельных лигатур. Они строятся из частей. Например, *f + i* и *f + j* при комбинации формируют лигатуры *fi* и *fj*. (Именно поэтому в разных версиях шрифта точки над *i* и *j* как бы танцуют. В *Trinité* 1 и 2 точки сливаются с выносным элементом *f*. В *Trinité* 3, самой широкой версии, точ-

Антик-
венные
текстовые
шрифты

Q ábbbçdddêffffggg O
(hhhijijijkkklmñòppp)
A qqqrstüvwxyyyž IJ
+ 1234567890 =

Q ábbbbbçdddêffffggg O
{hhhijijijkkklmñòpppp}
A qqqrstüvwxyyyž IJ
+ 1234567890 =

Q ábbbçdddêffffggg O
(hhhijijijkkklmñòppp)
A qqqrstüvwxyyyž IJ
+ 1234567890 =

Trinité: прямое широкое начертание (вверху), курсивное (в центре) и прямое узкое (внизу). Три варианта каждого прямого начертания и четыре варианта курсива показаны вместе. В каждом варианте изменяются только буквы с выносными элементами.

ки, наоборот, уходят под выносной элемент *f*.) В своей современной форме, с наборными украшениями, экспертными комплектами и другими вариантами, гарнитура состоит из 81 отдельного цифрового шрифта. Полдюжины из них вполне хватит для большинства нормальных текстов. Технические сложности серии не должны затмевать простую красоту шрифта, которая порождена наследием ван Кримпена и формами итальянского Возрождения. Даже арифметические знаки в *Trinité* обладают легкой рукописной асимметрией. Этого достаточно, чтобы оживить знаки в тексте, не делая их нефункционально вычурными. В гарнитуре есть капитель и минускульные цифры.

Листая
каталоги
шрифтов

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Trump Mediäval P/M Спроектирован Георгом Трумпом. Шрифт был впервые выпущен в 1954 году словолитней Weber, Штуттгарт, для ручного набора и компанией Linotype для машинного набора. Это сильные, угловатые прямое и курсивное начертания с гуманистическими осями, но манеристическими динамикой и пропорциями. Апертура умеренно открытая, засечки массивные и нескругленные. Цифры, как минускульные, так и маюкульные, отличаются хорошим рисунком. Разработано несколько начертаний, но только частичный набор лигатур. Несколько превосходных рукописных шрифтов Георга Трумпа — например, *Codex*, *Delphin*, *Jaguar*, *Palomba* и *Time Script* — и его брусковый шрифт *City* могут быть полезны как дополняющие шрифты. (См. также с. 60, 90, 98.)

a

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Van den Keere P Это цифровая гарнитура, где прямые начертания смоделированы на основе шрифта в кегле 21 пункт, который Хендрик ван ден Кеере из Гента нарезал в 1575 году для Кристофа Плантена из Антверпена. Есть несколько начертаний, включающих капитель и минускульные цифры. Но за свою долгую блистательную карьеру пуансониста ван ден Кеере не нарезал ни одного курсива. Курсив, соединенный здесь с его прямым шрифтом, основан на работе старшего друга и коллеги ван ден Кеере — Франсуа Гийо. Цифровые версии этих шрифтов были разработаны Франком Блок-

a

ландом в Хертогенбосе и выпущены DTL в 1995–97 годах. (См. также с. 143.)

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Антик-
венные
текстовые
шрифты

g

Van Dijck P Гарнитура, которая сейчас называется *Van Dijck*, впервые выпущенная Monotype в 1935 году основана на курсиве, нарезанном примерно в 1660 году Кристоффелом ван Дейком, и прямом шрифте, скорее всего, также принадлежащем ему (курсив сохранился; прямое начертание известно только по печатным образцам). Это спокойные и изящные шрифты голландского барокко, с небольшим ростом строчных, узким курсивом и относительно широким прямым шрифтом. Сравнение шрифтов *Van Dijck* и *Kis* отчасти демонстрирует, насколько широк диапазон голландской типографической традиции эпохи барокко. Шрифт ван Дейка обладает в некоторой степени той трудолюбивой ясностью, которая присуща работам его великих современников, художников Питера де Хооха и Яна Вермеера. Цифровая версия Monotype *Van Dijck*, однако, во многом утратила мощь и упругость металлической версии Monotype. (Шрифт DTL *Elzevir* — еще одна, более поздняя попытка восстановить подлинный дух шрифтов ван Дейка в цифровой форме. См. также с. 59, 223.)

abceefghijop 123 AO abceefghijop

a

Veljovic Ф Спроектирован Йовицей Вельовичем и выпущен в 1984 году ITC. Это живой постмодернистский шрифт, рационалистический наклон осей которого полон внутренней динамики, а длинные острые клиновидные засечки излучают колкую энергию. Существует широкий диапазон насыщенностей. Варианты с минускульными цифрами производятся *Elsner & Flake*. Капитель, хотя и входила в первоначальный проект, так и не была выпущена. ITC *Veljović* служит превосходным дополнением для шрифтов того же дизайнера, ITC *Gamma* или ITC *Esprit*, и может использоваться в сочетании с его прекрасным рукописным шрифтом *Ex Ponto*. (См. также с. 15.)

Walbaum P Современник Бетховена Юстус Эрх Вальбаум наряду с Джамбаттистой Бодони и Фирменом Дидо считает-

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop
 abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Berthold
 Walbaum
 16 пунктов

Monotype
 Walbaum
 20 пунктов

ся одним из величайших европейских дизайнеров шрифта эпохи романтизма. Он был по времени последним из трех, но, возможно, самым оригинальным. Вальбаум резал свои шрифты в Госларе и Веймаре в начале девятнадцатого века. Его матрицы были куплены словолитней Berthold век спустя, поэтому ручной металлический Berthold Walbaum — подлинный шрифт Вальбаума. Цифровая версия Berthold Walbaum представляет собой его верное и внимательное воспроизведение. Шрифт Monotype Walbaum, хотя он и отличается от Berthold Walbaum, также вполне аутентичен. Версия Berthold основана на шрифтах Вальбаума крупного кегля, а версия Monotype — на его мелких текстовых кеглях.

Ширины
 знаков цифро-
 вого шрифта
 Walbaum
 фирмы Ber-
 thold, исполь-
 зованного
 здесь, были
 серьезно пере-
 смотрены
 по сравнению
 с металличе-
 ской версией.

Каждый из крупнейших дизайнеров романтического периода оказал свое влияние на дизайн двадцатого века. Призрак Фирмена Дидо чувствуется в шрифте Frutiger Адриана Фрутигера; призрак Бодони — в шрифте Futura Пауля Реннера, а дух Вальбаума жив в некоторых поздних работах Германа Цапфа. Но каждый из этих примеров несет в себе подлинный творческий импульс, а не имитацию. (См. с. 152.)

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop
 ♪ the, qua sp fghj xyz ♪

Zapf Renaissance ц Спроектирован Германом Цапфом в 1984–85 годах и выпущен в 1986 году фирмой Scangraphic. Эта гарнитура возвращается, сорок лет спустя, ко многим из тех принципов, на которых основывался один из первых шрифтов Цапфа, Palatino. Но Zapf Renaissance спроектирован для высокотехнологичного двухмерного мира цифровой типографики, а не для неспешного многомерного мира художника печати с его ручным прессом. В результате получился менее рисованный и скульптурный, но более каллиграфический и живописный шрифт — в то же время, однако, лучше выносящий капризы своевольного обращения с размером, свойственного цифровой типографике. В гарнитуру входят прямое, курсивное и полужирное начертания, капи-

a

Цифровая версия Palatino фирмы Linotype (слева) и Zapf Renaissance (справа). Palatino вначале был разработан как металлический шрифт; его насыщенность и пропорции значительно менялись от кегля к кеглю. Zapf Renaissance был спроектирован как свободно масштабируемый цифровой шрифт, в котором один рисунок годится для каждого кегля. Оба шрифта показаны здесь в кеглях 72 и 18 пунктов.

aa bb cc

ee ff gg

nn oo tt

AA HH

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N

A B C D E F G H I J K L M N

O P Q R S T U V W X Y Z

O P Q R S T U V W X Y Z

тель и декоративный курсив с росчерками и богатым ассортиментом форм амперсандов и политипажей.

Palatino Linotype Greek, который на самом деле гораздо ближе по времени разработки к Zapf Renaissance, чем к подлинному Palatino, является прекрасным греческим дополнением к первому из указанных шрифтов. (См. также с. 276.)

10.3 РУБЛЕННЫЕ ТЕКСТОВЫЕ ШРИФТЫ

Рубленные шрифты, или гротески, имеют столь же долгую и выдающуюся историю, как и антиквенные шрифты. Прописные буквы без засечек появились еще в древнейших греческих надписях. Они снова возникли в Древнем Риме в третьем и втором веках до н.э. и во Флоренции раннего Возрождения. Возможно, это всего лишь историческая случайность, что буквы без засечек флорентийских архитекторов и скульпторов пятнадцатого века не были трансформированы в наборный шрифт в 1470-х годах.

JA+H98 +1H+Y9+ 21H+3H 9J 9J 2J
+A8A) KAYU41 M+1 JTM+0 +B M+4
3M+1 2D EDA K+JW 31+ D+H42 MAI
A38)E J2BT D0 K+M HY +A33K +IT

Этрусский гротеск в кегле 14 пунктов, нарезанный Уильямом Кэзлом для издательства Оксфордского университета около 1745 года. Рукописные гротески стары, как само письмо, но это один из самых ранних наборных гротесков.

В древних Афинах и затем в Древнем Риме контрастный шрифт с двусторонними засечками был фирменным знаком профессиональных писцов и символом империи. Буквы без засечек и контраста в штрихах или по большей части с небольшим расширением концов штриха символизировали республику. Эта связь между рубленным шрифтом и популистскими или демократическими движениями проявлялась снова и снова в Италии Ренессанса и в восемнадцатом и девятнадцатом веках в Северной Европе.

Наборные шрифты без засечек были впервые нарезаны в восемнадцатом веке, но вначале для нелатинских алфавитов. Первый латинский наборный гротеск был создан Валентэном Оуи в Париже в 1786 году, но этот шрифт был обречен быть невидимым. Он был спроектирован для рельефного

*Листая
каталоги
шрифтов*

Множество круглоготических и греческих шрифтов, созданных в 1460–70-х годах, включали формы без засечек, но ни один из них не был полностью рубленным. (Последний пример подобного подхода — ротунда San Marco Карл-георга Хёфера, показанная на с. 252.)

На важность курсива Оуи впервые указал Джеймс Мосли. Подробнее об истории гротесков см. его эссе «Нимфа и грот» ('The Nymph and the Grot', журнал *Typographica* n.s.12, 1965) и книгу Николет Грей «История шрифтового искусства» (Nicolette Gray, *A History of Lettering*, Oxford, 1986).

тиснения (без краски), чтобы лишенные зрения могли читать с помощью пальцев. Первый латинский шрифт без засечек для видящих, нарезанный в Лондоне Уильямом Кэзлом в IV около 1812 года, был основан на шрифтах уличных вывесок и состоял только из прописных букв. По-видимому, первые прямые гротески с прописными и строчными были нарезаны в Лейпциге в 1820-х годах.⁵⁹

Большинство гротесков девятнадцатого века, хотя и не все, были темными, грубыми и чрезвычайно закрытыми. Эти черты до сих пор очевидны в шрифтах вроде Helvetica и Franklin Gothic, хотя на протяжении многих лет их форму осветляли и улучшали. Эти шрифты — сувениры культуры из самых мрачных времен промышленной революции.

На протяжении двадцатого века гротески эволюционировали в направлении уменьшения толщины штриха, и на это, вероятно, повлияли три главных фактора. Первый — изучение греческих архаических надписей с их светлыми гибкими штрихами и открытой апертурой. Другой — стремление к чистой геометрии: типографическая медитация сначала над кругом и линией, затем над более сложными геометрическими фигурами. Третий — изучение каллиграфии и гуманистического письма Ренессанса, жизненно необходимое для понимания современной истории как антиквы, так и гротесков. Но в ретроспективе кажется, что и дизайнеры шрифта, и типографы много лет странным образом сопротивлялись мысли, что кто-то может просто писать гуманистическим почерком без засечек. Когда это случилось, произошло все и ничего: поскольку у штриха была ширина, то форма его окончания стала выполнять роль засечки.

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Caspari ц Спроектирован Герардом Даниэльсом и выпущен фирмой DTL в 1993 году. Это простой, но тонко сработанный текстовый шрифт с основными гуманистическими признаками, в том числе открытой апертурой, настоящим курсивом с небольшим наклоном 6°, минускульными цифрами и капителью и впечатляющей экономией формы. Это один из первых гротесков, специально разработанных для набора текста, со всеми необходимыми элементами. В гарнитуре все еще не хватает более жирных начертаний, поскольку она спроектирована главным образом как текстовая. (См. также с. 284.)

f

AO abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Flora Ф/Ц Спроектирован Герардом Унгером и выпущен фирмой Rulldolf Hell в 1985 году и лицензирован ГТС в 1989 году. *Flora* — это настоящий гротесковый курсив, и, по-моему, это первый курсив без засечек, который близок по форме к формальной каллиграфии широким пером. Его можно с большим успехом применять самостоятельно, но он также спроектирован как дополнительный курсив к шрифтам Унгера *Praxis* (прямой гротеск) и *Demos* (антиква и курсив). Имея наклон всего 2,5°, *Flora* лучше всего сочетается с *Praxis*, когда ею набирают отдельные блоки текста.

Унгер настаивал на важности горизонтальных элементов в своих шрифтах. Сильное горизонтальное движение в шрифтах *Hollander* и *Swift* ассоциируется у него с равнинным голландским пейзажем, который его окружает. Но в большинстве курсивов Унгера — в том числе в гарнитурах *Swift*, *Hollander* и *Flora* — особое значение, кажется, имеют вертикали. (См. также с. 284.)⁶⁰

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Frutiger Ф Спроектирован в 1975 году Адрианом Фрутигером и выпущен компанией Mergenthaler. *Frutiger* первоначально был создан для системы визуальной ориентации аэропорта «Париж-Руасси», но теперь он пользуется популярностью как наборный шрифт. Некоторое несоответствие гуманистической структуре он компенсирует ясной, свежей геометрией, открытой апертурой и уравновешенностью. Он особенно хорошо сочетается со шрифтом *Méridien* того же дизайнера, хотя эти гарнитуры никогда не предназначались для совместного использования и не соответствуют друг другу по размеру очка знаков. Так называемый курсив на самом деле наклоненное прямое начертание. В гарнитуре *Frutiger* разработан широкий диапазон начертаний, включая узкие. (См. также с. 123, 284, 285.)⁶¹

Futura P Спроектирован Паулем Реннером в 1924–26 годах и выпущен словолитней Bauer, Франкфурт, в 1927 году. Сам по себе *Futura* — тонко сработанный шрифт, но его много раз копировали в металле, на пленке и в цифровой форме. Не

См. Герард Унгер «Голландский пейзаж с буквами» (Gerard Unger, *Dutch Landscape with Letters*), выпуск 14 голландского журнала *Gravisie* (Utrecht, 1989: 29–52).

все эти версии одинаково качественны, и не все дополнительные начертания в гарнитуре разрабатывал Реннер.

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Хотя шрифт Futura и геометричен, это один из самых гармоничных и ритмичных гротесков. Его пропорции грациозны и гуманистичны, и он подходит, как и все гротески, рассмотренные здесь, для набора сплошных текстов. (Это, конечно, не значит, что им можно набирать любой текст.) Единственным препятствием для его использования при наборе текста было отсутствие минускульных цифр. Они были разработаны Реннером, но так и не выпущены в металле. В шрифте, показанном здесь, были добавлены новые цифры на основе рисунков Реннера. (См. также с. 14, 124, 155, 284.)⁶²

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Gill Sans м Спроектирован Эриком Гиллом и выпущен компанией Monotype в 1927 году. Gill Sans — характерно британский, хорошо читаемый гротеск, состоящий из скрыто гуманистических и явно геометрических форм. Апертура знаков различна (открытая в с, умеренная в прямых а и s, закрытая в прямом е). Курсив, подобно курсиву Фурнье, нарезанному на два века раньше, был в свое время революционным достижением. Шрифтом Gill Sans были успешно набраны целые книги, хотя он и требует чувства цвета и меры. Минускульные цифры и капитель — весьма полезные, когда шрифт применяется для набора текста, — были добавлены дизайнерами Monotype в 1997 году. (См. также с. 284.)⁶³

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Goudy Sans м Спроектирован Фредериком Гауди в 1929–30 годах и выпущен Lanston Monotype. Этот гротеск одним из первых нарушил традицию шрифтов реализма, открыв апертуру и предполагая скорее рукописную, чем сконструированную форму. Goudy Sans — духовный отец нескольких новых гротесков, в том числе Meta и Officina Эрика Шпикермана, — и подобно им, он не настолько лишен засечек, как предполагает его название. Во многих из его форм есть остаточные за-

сечки. Цифровая версия, выпущенная в 1986 году ИТС, в некоторых отношениях превосходит оригинал. (См. также с. 284.)

abcefg hijop 1 2 3 AO abcefg hijop
abcefg hijop 1 2 3 AO abcefg hijop

Haarlemmer Sans ц Этот шрифт создал Франк Блокланд как дополнительный цифровой гротеск к антикве *Haarlemmer* Яна ван Кримпена при ее оцифровке в середине 1990-х годов. История *Haarlemmer*, нарезанного *Monotype*, началась с частного заказа, как и история *Haarlemmer Sans* шесть десятилетий спустя. Шрифт распространяется с 1998 года. В комплект знаков включены капитель и минускульные цифры. Здесь шрифт показан параллельно с соответствующей антиквой.

Листая
каталоги
шрифтов

e

AO abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 123
AO abcdefghijklmnopqrstuv 123

Kabel,
18 пунктов

ИТС *Kabel*,
18 пунктов

Kabel p Спроектирован Рудольфом Кохом и выпущен в нескольких начертаниях словолитней *Klingspor*, *Оффенбах*, в 1927–30 годах. В оригинальном рисунке Коха у более светлых начертаний *Kabel* очень мелкое очко строчных, в то время как у жирного начертания очко крупное. Шрифт был перерисован ИТС в 1986 году так, чтобы очко строчных было одинаково крупным во всех начертаниях. Сейчас обе версии существуют в цифровом виде.⁶⁴

e

abcefg hijop 1 2 3 AO abcefg hijop

Laudatio ф Спроектирован Фридрихом Попплем и выпущен фирмой *Berthold* в 1982 году. *Laudatio*, как и *Optima*, представляет собой нечто среднее между антиквой и гротеском. Концы основных штрихов расширены, а в строчных знаках окончания верхних выносных элементов, где в обычной антикве или курсиве с левой стороны расположена верхняя засечка, скошены и расширены влево. Очко строчных очень крупное, но открытое. При узком формате строки шрифт хорошо работает как текстовый. Курсив гибридный. Существует несколько начертаний.

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Legacy Sans ц Спроектирован Рональдом Арнхольмом и выпущен ИТС в 1992 году. Насколько я знаю, из всех попыток сделать гротесковую версию антиквы Николая Йенсона это единственный законченный и выпущенный в свет шрифт. Арнхольм вначале нарисовал прямое начертание и при этом внес значительные изменения в пропорции шрифта Йенсона, однако некоторое сходство осталось. Курсив основан не на шрифтах Арриги, но на *gros romain* Гарамона. Гарнитура *Legacy Sans* более контрастна, чем большинство гротесков. В комплект знаков включены капитель и минускульные цифры. (См. также с. 259, 284.)

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Lucida Sans ц Шрифт *Lucida Sans*, спроектированный Крис Холмс и Чарльзом Бигелоу, входит в самую крупную супергарнитуру шрифтов в мире. *Lucida* ныне включает не только антикву и гротеск с соответствующими курсивами, но также греческую, кириллическую и ивритскую версии, полный комплект фонетических знаков, множество математических символов, курсив с росчерками, готический и рукописный шрифты, версию со слегка помятым контуром под названием *Lucida Casual*, версию с более высокой контрастностью под названием *Lucida Bright*, версию, созданную для низкого разрешения, известную как *Lucida Fax*, набор моноширинных шрифтов пишущей машинки и еще один моноширинный шрифт под названием *Lucida Console*, спроектированный как имитация экранного шрифта. Кроме того, в работе также тайская, арабская и вьетнамская *Lucida*.

Благодаря своему многоязыковому охвату *Lucida* потенциально очень полезна для специализированных изданий как по гуманитарным, так и по точным наукам, но для обычного текста, набираемого знакомым латинским алфавитом, самым полезным представителем семейства мне представляется *Lucida Sans*. Это один из лучших гротесков для обычного текста, которые я знаю. Он обладает равновесием, простотой и энергией, которых не хватает многим антиквенным шрифтам. *Lucida Sans* был выпущен Y&Y (Конкорд, Массачуссетс) как шрифт стандарта Unicode, включающий

более 1700 знаков. Однако основные минускульные цифры и капитель, которые были спроектированы уже давно для набора со строчными, до сих пор отсутствуют у всех производителей цифровых шрифтов, которые продают *Lucida Sans*. (См. также с. 284.)⁶⁵

abcefg hijop abcefg hijop abcefg iijoty

Листая
каталоги
шрифтов

Myriad ц Спроектирован Робертом Слимбахом и Кэрол Твомбли и выпущен Adobe в 1991 году. *Myriad*, подобно *Frutiger*, полон тонких и открытых геометрических форм. В отличие от шрифта *Frutiger* он включает настоящий курсив. В полномасштабном варианте для формата OpenType, под названием *Myriad Pro*, он также включает минускульные цифры, кириллическую и новогреческую версии, а также полный панъевропейский латинский алфавит. Кроме того, есть игривые версии шрифта, известные как *Myriad Tilt* (приведенная вверху) и *Myriad Sketch*, полезные для того, чтобы внести некоторое разнообразие в мир подавляющего технического совершенства. (См. также с. 284.)

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Optima p/m Спроектирован Германом Цапфом в 1952–55 годах и выпущен одновременно Stempel и Linotype в 1958 году. Толщина штриха сильнее изменяется в *Optima*, чем в *Laudatio*, но степень его расширения к концам меньшая. *Optima* — гротеск более чистой формы по сравнению с *Laudatio*. Штрихи с расширенными концами восходят к древнегреческим надписям без засечек и флорентийским гротесковым надписям эпохи Ренессанса, но в других отношениях у *Optima* неоклассическая архитектура. «Курсив» шрифта *Optima* — просто наклоненный прямой шрифт. Существуют несколько начертаний латиницы и аналогичный греческий текстовый шрифт, спроектированный Цапфом и выпущенный Linotype в 1971 году. Насколько я знаю, греческий шрифт так и не был оцифрован, так же как минускульные цифры *Optima*. (На самом деле они так и не были выпущены даже в металле, хотя были нарезаны Августом Розенбергером в словолитне Stempel по крайней мере в одном кегле, и Цапф воспользовался ими в своей книге *Manuale Typographicum* в 1968 году. См. также с. 284.)⁶⁶

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

FUTURA: курсивных знаков нет

0

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

FRUTIGER: курсивных знаков нет

0

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ОПТИМА: курсивных знаков нет

0

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

SYNTAX: курсивные знаки: *bcdpq*

5

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

GILL SANS: курсивные знаки: *abcdfpq*

7

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

MYRIAD: курсивные знаки: *abcdegpq*

8

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

CASPARI: курсивные знаки: *abcdefghmnpq*

11

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

FLORA: курсивные знаки: *abcdefghmnpqr*

14

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

LUCIDA: курсивные знаки: *abcdefghmnpqr*

14

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

SCALA SANS: курсивные знаки: *abcdefghmnpqtuvw*

16

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

LEGACY SANS: курсивные знаки: *abcdefghkmnpqrtuy*

17

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

GOUDY SANS: курсивные знаки: *abcdefhiklmnpquvwxyz*

20

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

TRIPLEX: курсивные знаки: *abcdefghiklmnpqrtuvwxyz*

24

Коэффициент курсивности гротесковых «курсивов»

Flora показана здесь в кегле 17 пунктов, Lucida Sans — 16 пунктов, все остальные образцы — 18 пунктов.

Курсивы Triplex и Goudy Sans имеют самый высокий коэффициент, но призы здесь не присуждаются, а эти два шрифта набрали свои баллы сомнительными способами. В обоих шрифтах есть несколько остаточных засечек. Если бы мы убрали эти засечки, некоторые литеры — например, *i* и *l* — уже не могли бы считаться курсивными.

НЕКОТОРЫЕ КУРСИВЫ — на самом деле вовсе не курсивы. Другие — настоящие курсивы. Это одно из видимых различий между гротесками. Мы можем приблизительно измерить эту характеристику шрифта, если подсчитаем, сколько букв в основном строчном алфавите обладают видимыми курсивными особенностями. Это ничего нам не скажет о том, насколько *хорош* или *плох* шрифт. Но мы можем сделать некоторые выводы о том, какими ценными качествами он может обладать (а может и не обладать).

Можно провести подобный анализ и обычных курсивов с засечками. Но для гуманистического курсива нормально, чтобы каждая строчная буква отличалась курсивностью. В полностью гротесковых курсивах это не так. (Строчные курсивного Triplex Джона Даунера в этом смысле почти стопроцентно курсивны, несмотря на свою чисто геометрическую форму, но это не стопроцентный гротеск, поскольку некоторые следы засечек сохранены.)

Часто буква гротеска становится курсивной благодаря очень тонким особенностям. В таких буквах, как, например, *b*, *h*, *m*, *p* или *r*, курсивная форма обычно определяется только по форме овалов или по углу и месту, где изогнутые штрихи соединяются с прямыми.

Листая
каталоги
шрифтов

bb pp rr · bb pp rr

В шрифте Frutiger (слева сверху) наклонные формы *b*, *p* и *r* не более курсивны, чем прямые. В Legacy Sans (справа сверху) наклонные формы явно курсивны. Они отличаются от соответствующих прямых не только по наклону, но и по структуре.

Буква *g* может быть курсивной или некурсивной независимо от того, состоит ли она из двух элементов, что типично для антиквы, или из одного овала и росчерка, что типично как для рукописных курсивов, например Trinité, так и для реалистических гротесков, например Helvetica.

gg gg g · gg gg g
1 2 3 4 5 6

В шрифте Syntax (1) наклонное *g* сохраняет некурсивную форму прямого начертания. В Legacy Sans (2) курсивное *g* больше отличается от прямого: в его форме появляется, помимо наклона, дополнительная динамика. Для сравнения приведено *g* из курсива DTL Elzevir (3) — барочной антиквы, основанной на шрифтах Кристоффела ван Дейка. Буква *g* шрифта Frutiger (4) состоит из одного овала, но некурсивна, даже при наклоне. В шрифте Caspari (5) Герарда Даниэльса буква *g* курсивна, подобно *g* в курсиве Méridien (6).

Scala и Scala
Sans Мартина
Майора
здесь показаны
в кегле 74
и 18 пунктов.

Антиква и
гротеск Scala
тесно связаны
друг с другом
и хорошо
совместимы,
но в них есть
также и много
тонких различий.
Если убрать
засечки
из алфавита,
это изменит
относительную
ширину
знаков, а следовательно,
ритм шрифта.

В прямом
начертании,
например,
прописные
гротеска равномерно
уже,
чем прописные
антиквы.

Строчные
гротеска
также не-
много уже,
но различие
в основном
проявляется
в буквах
с вертикальными
штрихами
от *h* до *n*.

aa bb cc

ee ff gg

nn oo tt

AA HH

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N

A B C D E F G H I J K L M N

O P Q R S T U V W X Y Z

O P Q R S T U V W X Y Z

aa bb cc

ee ff gg

nn oo tt

AA HH

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N

A B C D E F G H I J K L M N

O P Q R S T U V W X Y Z

O P Q R S T U V W X Y Z

В курсиве Scala многие строчные в действительности шире в гротеске, чем в антикве, хотя в целом алфавит гротеска уже, чем антиквы. При этом у Scala Serif явно контрастные штрихи, в то время как Scala Sans оптически монохромен. Утончающиеся и расширяющиеся к концам штрихи встречаются как в гротеске, так и в антикве (например, в верхней части прямого *a*, перекладине прямого *e* и в прямом и курсивном *g*, например). Но штрих гротеска никогда не утончается так сильно, как штрих антиквы.

abceefghijop 123 AO abceefghijop
abceefghijop 123 AO abceefghijop

Рубленые
текстовые
шрифты

Quadraat Sans ц Фред Смейерс из Арнхема, Нидерланды, разработал два варианта шрифта *Quadraat*: антиквенный был выпущен фирмой FontShop International в 1993 году, а гротесковый — в 1997 году. Здесь показаны обе версии. Это постмодернистские шрифты, но их корни уходят в традиции голландского барокко. Причудливость — признак барокко, а обе версии *Quadraat* относятся к самым причудливым текстовым шрифтам, которыми я когда-либо пользовался. Кроме того, они входят в число наиболее тщательно и к тому же блестяще спроектированных шрифтов. Минускульные цифры и капитель входят в стандартный комплект.⁶⁷

abceefghijop 123 AO abceefghijopwy

Scala Sans ц Прекрасный неогуманистический гротеск, спроектированный Мартином Майоором и выпущенный FontShop International, Берлин, в 1994 году. Это один из наиболее полно гуманизированных гротесков, которые я знаю. Курсив и капитель — четкие и хорошо читаемые. В основном шрифте есть минускульные цифры и полный диапазон стандартных лигатур. В курсиве даже геометрические буквы в конце латинского алфавита (*v*, *w*, *y*) курсивны в своеобразном остром и костлявом стиле. Взаимосвязь между антиквенной и гротесковой версиями *Scala* подробно рассмотрена на с. 286–287. (*Scala Sans* — гротеск, которым набраны дополнительные тексты в английском издании этой книги. См. также с. 268, 284.)

abceefghijop 123 AO abceefghijop

Stone Sans ц Спроектирован Самнером Стоуном, выпущен Adobe в 1987 году и лицензирован ITS в 1989 году. Характеризуется различным наклоном осей овалов, крупным очком строчных и открытой апертурой. Принадлежит к обширному семейству *Stone*, которое включает антикву, гротеск, неформальный вариант и фонетические знаки. Основная ценность этого шрифта заключается в возможностях его семей-

ных отношений для типографики. Капитель и минускульные цифры были недавно добавлены к нему компанией ITS. (См. также с. 269.)

abcefg hijop 123 AO abcefg hijop

Syntax Р Спроектирован Гансом Эдуардом Мейером и выпущен словолитней Stempel в 1969 году. Прямое начертание этого шрифта — настоящий неогуманистический гротеск, в котором ясно видны ренессансные формы. Однако его курсив гибридный, поскольку большинство знаков в нем — наклоненные из прямого начертания. При внимательном рассмотрении прямой *Syntax* также имеет наклон. Наклон курсива составляет 11° , а прямого начертания — примерно полградуса. Хотя это и немного, половины градуса достаточно, чтобы добавить формам видимую жизненность и движение. Штрихи тонко модулированы, и их концы подрезаны под разными углами. Есть несколько начертаний, но, как обычно в неогуманистических шрифтах, более насыщенные, чем полужирное, начертания сильно искажены. Это был первый гротеск такого рода; по-моему, он остается одним из лучших прямых гротесков. Мейер переделал его в конце 1990-х годов, добавив минускульные цифры и капитель и придав курсиву более рукописную форму. Эти исправления расширяют диапазон и сферу применения шрифта, но новым глифам не хватает аскетичной величественности, которая присуща оригинальной металлической версии для ручного набора. (См. также с. 284.)⁶⁸

10.4 ГОТИЧЕСКИЕ ШРИФТЫ

Первыми наборными шрифтами, нарезанными в Европе, включая все шрифты, которые применял Иоганн Гутенберг, были готические шрифты. Рукописные и печатные готические шрифты когда-то использовались по всей Европе — в Англии, Франции, Венгрии, Польше, Португалии, Нидерландах и Испании, а также в Германии, некоторые их виды были распространены даже в Италии. Эти шрифты типографически соответствуют готическому стилю в архитектуре и, подобно готической архитектуре, являются важной частью европейского культурного наследия, хотя в Германии они применялись дольше, чем где-либо.

a

О версии *Syntax* для набора на языках американских индейцев см.: Делл Хаймс «„Гицкукс и его старший брат“ Виктории Ховард» в книге «Разглаживая землю: Очерки об устном творчестве американских индейцев» под ред. Брайана Свонна (Dell Hymes, "Victoria Howard's 'Gitskux and His Older Brother'" in Brian Swann, ed., *Soothing the Ground: Essays on Native American Oral Literature*, Berkeley, 1983).

de heeft hy ons gheuandert die vten
hoghen opgegaen is Inlichte here
den ghenē die in dupsternisse sittē en
in die scheme des doots. om te leyde

Готические
шрифты

Текстура кегля 14 пунктов, нарезанная, вероятно, Хенриком Питерсзоном Леттерснидером в Антверпене в 1492 году. (Матрицы этого шрифта — вероятно, самый древний из существующих комплектов матриц — в настоящее время находятся в музее Энсхеде в Гаарлеме.)

Существует бесконечное разнообразие рукописных готических стилей письма, так же как и гуманистических. Видов готических наборных шрифтов значительно меньше, и не все они заслуживают рассмотрения. Но стоит отметить четыре крупнейших семейства: *текстура*, *фрактура*, *бастарда* и *ротунда*. (В шрифтовых каталогах часто приводится еще одна разновидность готического шрифта — *швабахер*. Это бастарда под своим изначальным немецким названием.) Ни одно из этих семейств не ограничено конкретным историческим периодом. Все четыре пережили, подобно антикве и курсиву, множество исторических изменений. Различия между ними многочисленны и сложны, но проще всего их отличать по форме строчного *o*. Хотя оно пишется только двумя штрихами пера, в текстуре *o* выглядит практически шестиугольным. Во *фрактуре* оно, как правило, плоское слева и выпуклое справа, в *бастарде* обычно острое сверху и снизу и выпуклое с боков, в *ротунде* практически овальное или круглое.



Типичные формы строчного *o* в текстуре, *фрактуре*, *бастарде* и *ротунде*.

Готические шрифты могут применяться в разном контексте для усиления или контраста — даже в мире антиквы, — их использование не обязательно должно ограничиваться газетными шапками или заголовками религиозных брошюр. Дизайнеры шрифта тоже от них не отказались. Некоторые

прекрасные готические шрифты были созданы в двадцатом веке немецкими художниками, например Рудольфом Кохом, и американцем Фредериком Гауди.

A O á b c d e f g h i j k l m n ö p q r s t u v w x y z ß

Clairvaux ц Готический шрифт монахов-цистерцианцев. Цистерцианское аббатство Клерво, находившееся на полпути между Парижем и Базелем, было основано святым Бернаром в 1115 году и процветало на протяжении двенадцатого века. Одноименный шрифт, спроектированный Гербертом Марингом и выпущенный Linotype в 1990 году, в значительной мере обладает простотой, которой придерживался старый цистерцианский орден. Он также ближе, чем многие другие бастарды, к формам каролингского минускула и поэтому на современный взгляд лучше читается.

Листая
каталоги
шрифтов

A O á b c d e f g h i j k l m n ö p q r s t u v w x y z ß

Duc de Berry ц Светлая французская бастарда, спроектированная Готтфридом Поттом и выпущенная в цифровой форме Linotype в 1991 году. Жан Французский, герцог де Берри (1340–1416), думаю, счел бы эти формы букв знакомыми, хотя они не основаны на рукописном шрифте когда-то принадлежавших ему роскошных часословов.

A O á b c d e f g h i j k l m n ö p q r s t u v w x y z ß

Fette Fraktur p Эта тяжелая, романтическая по рисунку фрактра была спроектирована Иоганном Кристианом Бауэром и выпущена его словолитней во Франкфурте около 1850 года. Она представляет собой убедительное свидетельство того, что викторианский «жирный шрифт» по своей сути более родственен готическому шрифту, нежели антикве.⁶⁹

A O á b c d e f g h i j k l m n ö p q r s t u v w x y z ß

Goudy Text m Спроектирован Фредериком Гауди и выпущен Monotype в 1928 году. Узкая, гладкая, слегка орнаментальная текстура, сравнительно хорошо читаемая как в прописных, так и в строчных. Есть дополнительный набор прописных, известный как ломбардские версалы. Как версия для ма-

шинного набора, так и цифровая версия Goudy Text плохо подогнаны по ширинам, но этот шрифт стоит усилий по своему спасению.

А О abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Готические
шрифты

Goudy Thirty м Это был один из последних шрифтов Фредерика Гауди, определенно задуманный как памятник самому себе. («Thirty» — журналистский термин, означающий «конец рассказа».) Это светлая и простая ротунда, спроектированная в 1942 году и выпущенная Lanston Monotype в 1948 году. Теперь она производится Lanston Type Company в цифровой форме. Есть две версии, различающиеся формами *a*, *s*, *w* и нескольких прописных.

А О abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Rhapsodie р Это энергичный, хорошо читаемый швабахер (немецкая бастарда), спроектированный Ильзе Шюле и выпущенный Ludwig & Mayer, Франкфурт, в 1951 году. Есть дополнительный набор орнаментальных инициалов. Цифровой версии этого шрифта я не нашел.

А @ ábcdèfghíjklmnópqrstûvwxyz ß



San Marco ц Спроектирован Карлгеоргом Хёфером и выпущен Linotype в 1991 году. Это первый цифровой готический шрифт, вдохновленный серией ротунд, нарезанных в Венеции в 1470-е годы Николаем Йенсоном. *San Marco* тоже ротунда — такого рода готические шрифты теснее всего связаны с Италией и ближе всего по структуре к антиквенным формам. Он назван в честь круглокупольного собора Святого Марка, находящегося в центре города Йенсона. (См. также с. 122.)⁷⁰

А abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Trump Deutsch р Спроектирован Георгом Трумпом и выпущен в металле словолитней Berthold в 1936 году. Это жирная, широкая, прогнутая, неорнаментированная и энергичная текстура. Как прописные, так и строчные имеют открытые и легко читаемые формы. Насколько я знаю, этот шрифт еще не был оцифрован.

210 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z ß

Wilhelm Klingspor Schrift Р Рудольф Кох завершил эту узкую орнаментальную текстуру в 1925 году, назвав ее в память о скончавшемся совладельце словолитни Klingspor в Оффенбахе, где Кох был главным дизайнером. Но не все альтернативные знаки удачных металлических версий были оцифрованы.

Листая каталоги шрифтов

10.5 УНЦИАЛ

Унциальные буквы широко использовались европейскими каллиграфами с четвертого по девятый век нашей эры как в латинских, так и в греческих текстах, но они вышли из общего употребления во времена Гутенберга. Унциал не рассматривался как наборный шрифт вплоть до девятнадцатого века, хотя и тогда он стал применяться исключительно для научных или антикварных целей. Но в двадцатом веке многие дизайнеры — например, Сьерд де Роос, Уильям Эддисон Двиггинс, Фредерик Гауди, Олдржих Менхарт и Гюнтер Герхард Ланге — заинтересовались унциальными формами, а один художник и типограф, Виктор Хаммер, посвятил им всю свою жизнь.

Считается, что унциал (от латинского слова *uncia*) означает «дюйм». Эти два слова действительно родственные, но более точный перевод *uncial* — просто «малая мера» или «малый стандарт».

С исторической точки зрения унциал — это маюскульный шрифт, состоящий только из прописных, как все европейские алфавиты вплоть до позднего Средневековья, но у некоторых новых унциалов есть и строчные. У ранних унциальных шрифтов, как и у современных, иногда есть засечки и контраст в штрихах, а иногда нет. Сейчас они применяются в основном в акциденции, но некоторые из них неплохо смотрятся и в наборе более длинных текстов.

A O a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

American Uncial Р Это четвертый шрифт, спроектированный Виктором Хаммером, второй, для которого он нарезал пуансоны, и первый, который он создал после переезда из Австрии в США в 1939 году. Все шрифты Хаммера — унциалы, и два из них — этот и его предшественник *Pindar* — имеют строчные знаки. *American Uncial* был отлит в частном порядке в Чикаго в 1945 году, затем коммерчески распространялся фирмой Klingspor и продавался в Европе под названием

Neue Hammer Unziale. Существуют его цифровые версии, но цифровые версии других шрифтов Хаммера также распространяются на рынке под названием American Uncial, что создает путаницу.⁷¹

ÀΒÇÐÈƒĜĤĴĶĹŃŌȦŔŖŦŨŴŶŸΖ

Унциал



Omnia ц Унциал с легкими засечками, круглый, курсивный, с открытой апертурой и гуманистическим наклоном осей овалов, спроектированный Карлгеоргом Хёфером и выпущенный Linotype в 1991 году.

AbCdEfGhIjKlMnOpQrStUvWxYz

Solemnis р Квадратный унциал с засечками, с гуманистическим наклоном осей овалов, спроектированный Гюнтером Герхардом Ланге и выпущенный в металле словолитней Berthold в 1953 году.

10.6 РУКОПИСНЫЕ ШРИФТЫ

В обычном понимании понятие «рукописный» не может быть связано с понятием «наборный шрифт», потому что рукописный означает написанный. Письмо — это способ визуализации языка, которым публично пользуются каллиграфы, а в частном порядке — другие грамотные люди, в том числе и сами типографы. Если рукописные знаки приобретают постоянную форму, теряют связанность друг с другом и начинают выглядеть как наборный шрифт, мы часто называем их печатными буквами. Но печать — это процесс воспроизведения шрифта, даже если сам шрифт выглядит как рукописный, и тогда мы называем его рукописным шрифтом. Несведущий наблюдатель в этом случае может сделать вывод, что английский язык столь неразвит, что его носители не могут придумать новое слово, даже когда оно им нужно.⁷²

В основе этой путаницы лежит некоторая доля здравого смысла. Шрифт — это отредактированное письмо или его имитация, переведенная или пересказанная, почтенная или осмеянная, но письмо само по себе — это текучая и линейная версия не связанных между собой эпиграфических знаков. Различие между «шрифтом» и «письмом» повторяет разницу между глифическими и графическими или высеченными и

написанными знаками. Эта разница была установлена по меньшей мере за 1500 лет до появления печатного станка.

Сочетание прямого начертания с курсивом — это желание получить и шрифт, и письмо или глифическое и графическое одновременно. Этим частично объясняется, почему трудно классифицировать такой шрифт, как *Poetica*. Рукописный ли это шрифт или самостоятельный (не имеющий прямого начертания) курсив?

*Листая
каталоги
шрифтов*

Наборные рукописные шрифты применяются как ручные, фотонаборные и цифровые, и несколько замечательных дизайнеров — например, Имре Рейнер — занялись исключительно рукописными шрифтами, так же как другие дизайнеры — антиквой. Но в мире двухмерной (офсетной) печати рукописные шрифты потеряли то значение, которое они имели в мире коммерческой высокой печати. Клише каллиграфического оригинала для воспроизведения его высокой печатью стоило дорого, поэтому вместо него применялись наборные рукописные шрифты. Теперь, напротив, специально заказанную каллиграфию можно легко отсканировать или сфотографировать и вставить в оригинал, предназначенный для офсетной печати. Поэтому теперь в качестве украшения наборной полосы наилучшим вариантом рукописного шрифта, скорее всего, будет заказная каллиграфия.

Сейчас разработаны десятки превосходных рукописных шрифтов. Среди них — *Marigold* и *Visigoth* Артура Бейкера, *Chos* и *Mistral* Роже Эскоффона, *Salto* и *Saltino* Карлгеорга Хёфера, *Derby* и *El Greco* Гюнтера Герхарда Ланге, *Squire* Михаэля Нойгебауэра, *Vivaldi* Фридриха Петера, *Matura* и *Perita* Имре Рейнера, *Caflisch* и *Sanvito* Роберта Слимбаха, *Jaguar* и *Palomba* Георга Трумпа, *Venture* и *Zapf Chancery* Германа Цапфа. Я выбрал для примера всего несколько рукописных шрифтов, достойных особого внимания. Два из них — *Eaglefeather* и *Tekton* — архитектурные рукописные шрифты, и их можно было бы с успехом включить в раздел текстовых. Но я поместил их сюда, так как они иллюстрируют процесс перехода от письма к печати, от написанного к наборному шрифту и от рукописного шрифта к прямому шрифту и курсиву.

abceefghijop 123 A B D O abceefghijop

Eaglefeather ц Эта гарнитура была создана в 1990 году Дэвидом Сигелом и Кэрол Ториуми-Лоуренс на основе архитек-



Рукописные шрифты

турных надписей Фрэнка Ллойда Райта. Eaglefeather выпущен в двух формах, называемых формальная и неформальная, но их различие заметно только в прямых строчных буквах. У обеих форм один курсив, один набор прямых прописных, капитель, цифры и неалфавитные знаки. Eaglefeather Informal (версия, приведенная здесь) — чистый курсив. «Прямой» шрифт — четкий курсив без засечек и без наклона. «Курсив» — тот же набор знаков с наклоном 10° .

A O abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Ex Ponto Ц Этот лиричный рукописный шрифт с рваными краями был спроектирован Йовицей Вельовичем и выпущен Adobe в 1995 году. Проект был закончен дизайнером в эмиграции, и название, Ex Ponto, содержит намек на Epistolae ex Ponto, «Послания с Понта», написанные в изгнании римским поэтом Овидием в 13 г. н.э. Ex Ponto выпущен как шрифт multiple master с единственной осью (только насыщенность), поэтому его интерполяция ограничена узким диапазоном.

A O abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Название *civilité* связано с тем, что этим рукописным шрифтом Гранжона был набран ранний французский перевод одного из бестселлеров Дезидерия Эразма Роттердамского *De civilitate morum puerilium libellus* («Книжка для детей об учтивом поведении»).

Legende Р Широкий, темный, несвязный шрифт с мелким очком и вместе с тем превосходно читаемый. Он был спроектирован Эрнстом Шнейдлером и выпущен словолитней Bauer, Франкфурт, в 1937 году. Legende — это одна из лучших современных версий маньеристских шрифтов, созданных Робером Гранжоном в Лионе в 1557 году. Типографы называют их *civilité*.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Ondine Р Темный, но открытый, ясный, несвязный рукописный шрифт на основе каллиграфии ширококонечным пером, спроектированный Адрианом Фрутигером и первоначально выпущенный Deberny & Peignot, Париж, в 1954 году. (Ундина — морская нимфа, и этот шрифт полон волн.)

A O abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Present Р Светлый, широкий, несвязный рукописный шрифт на основе каллиграфии кистью, спроектированный Фридри-

хом Саллвеем и выпущенный словолитней Stempel, Франкфурт, в 1974 году. В цифровой форме гарнитура была расширена и имеет теперь как обычную, так и узкую версию в трех насыщенностях.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 123 A O abcdefghijop

Tekton ц Спроектирован Дэвидом Сигелем на основе шрифта для надписей архитектора Фрэнка Чина и выпущен Adobe в 1989 году. Версия multiple master (с осями ширины и насыщенности) появилась в 1992 году, а версия gx — в 1995 году. В мелких кеглях Tekton с функциональной точки зрения — гротеск. В более крупных кеглях на концах штрихов обнаруживаются засечки в виде крохотных бусин. В принципе это один алфавит, а не два, так как вместо курсива в нем чистый наклонный шрифт. Оригинальный рукописный шрифт можно увидеть в книге Чина «Архитектурная графика» (*Architectural Graphics*, New York, 1945; 2 ed., 1985), в которой воспроизводятся рукописные страницы.

Листая
каталоги
шрифтов

Рукописный текст используется только в первых двух изданиях книги Чина. Третье издание (1996) набрано зауженным цифровым шрифтом Tekton.

10.7 ГРЕЧЕСКИЕ ШРИФТЫ

У греческого наборного шрифта долгая и сложная история, неповторимая, но тесно переплетенная с историей латиницы. Первые полнокомплектные греческие шрифты были нарезаны в Венеции и Флоренции Николаем Йенсоном, Франческо Гриффо и другими типографами, которые одновременно создали первые прямые и курсивные латинские шрифты. Симон де Колин, Клод Гарамон, Робер Гранжон, Миклош Киш, Иоганн Флейшман и Уильям Кэзлон также создавали хорошие греческие шрифты, которые широко использовались. Однако первой греческой книгой, напечатанной в самой Греции, была Афонская Псалтырь 1759 года, а первое светское издательство в Греции было открыто во время войны за независимость, в 1821 году, благодаря Амбруазу Фирмен-Дидо.

Греческие адаптации популярных латинских шрифтов — Baskerville, Caledonia, Helvetica, Times New Roman, Univers и других — были выпущены фирмами Linotype, Monotype и др. и широко используются в Греции. Но туда, как и во многие страны Восточной Европы, более лирические формы модернизма доходили медленнее. Даже в многонациональном ми-

ре классической филологии, где всегда требовались греческие шрифты, сочетающиеся с неогуманистической латиницей, таких шрифтов не хватает.

Ортотический происходит от греческого ὀρθός, означающего «прямой»; курсив — от латинского *currere*, бежать или торопиться; «канцеляреска» — от латинского *cancelli* — решетка или забор. В последнем случае очевиден намек на перегородку, находящуюся между чиновниками и просителями в зале суда.

Политонические греческие шрифты — это шрифты с полным комплектом александрийских диакритических знаков. Подробнее см. с. 348.

Важнейшие классы греческих шрифтов существуют с пятнадцатого века. Это *ортотический* шрифт, курсив и «*канцеляреска*». Ортотический греческий шрифт аналогичен прямому начертанию латинского алфавита. Другими словами, он некурсивен. Буквы относительно самодостаточны, обычно прямые, могут иметь или не иметь засечки. Курсивный греческий шрифт, который существует как в наклонной, так и в прямой форме, аналогичен латинскому курсиву. Греческие шрифты «канцеляреска» — всего лишь изысканные формы курсива, но в греческом они достигают такого уровня типографической сложности, к которому еще не приблизился ни один курсив «канцеляреска» латинского алфавита.

Ортотические греческие шрифты эпохи Ренессанса похожи на латинскую ренессансную антикву, но имеют некоторые особенности. Штрих обычно вполне однороден по толщине, концы штрихов четко прямоугольные, а засечки, если они есть, обычно короткие, нескругленные и односторонние. В глубинной структуре этих знаков хорошо просматриваются геометрические фигуры треугольника, круга и прямой, хотя они не исключают более сложные кривые. Это самая старая форма греческого шрифта, впервые присутствовавшая в неполных алфавитах, нарезанных Петером Шеффером-старшим в Майнце и Конрадом Свейнхеймом в Субиако, близ Рима, в 1465 году. Это также стиль первого полнокомплектного политонического греческого шрифта, нарезанного Николаем Йенсоном в Венеции в 1471 году.

По мнению многих историков, самый лучший пример ортотического греческого шрифта — комплутенсианский греческий шрифт Арнальдо Гильена де Брокара, нарезанный в Испании в 1510 году. Несколько лет спустя ортотические греческие шрифты окончательно вышли из употребления. Они были возрождены только в конце девятнадцатого века. Самая распространенная современная версия — шрифт *New Hellenic*, созданный Виктором Шолдерером в Лондоне в 1927 году.

Первый курсивный греческий шрифт был нарезан неизвестным мастером в Виченце, к западу от Венеции, в 1475 году. Второй, нарезанный в Венеции Франческо Гриффо, появился лишь через двадцать лет — и это был не простой кур-

сив, как анонимный шрифт из Виченцы, а сложный шрифт «канцелляреска». Гриффо нарезал простой греческий курсив в 1502 году, но греческие шрифты «канцелляреска» оставались в моде в Европе в течение следующих двухсот лет.

Простой греческий курсив можно превратить в шрифт «канцелляреска» путем прибавления лигатур, а шрифт «канцелляреска» можно перевести в простой курсив, убрав лигатуры. Но количество используемых лигатур часто доходит до нескольких сотен, а иногда их более тысячи.

Листая
каталоги
шрифтов

μηχόμερον τε λέανδροι ὁμοῦ καὶ λύχρον
δράσαντι δ' αἰχρὰ, δεινὰ τὰ πητὶ μία
πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ὡς ὁ λόγος.

Три ранних греческих шрифта. Вверху: комплутенсианский греческий ортотический шрифт в кегле 16 пунктов, нарезанный Арнальдо Гилье-ном де Брокарсом в Алькала де Энарес, близ Мадрида, в 1510 году. В центре: курсив в кегле 10 пунктов, нарезанный Франческо Гриффо в Венеции в 1502 году (здесь показан в двукратном увеличении). Внизу: шрифт «канцелляреска» в кегле 18 пунктов, нарезанный Робером Гранжоном в 1560-е годы.

Греческие шрифты «канцелляреска» создавали многие художники, от Гарамона до Кэзлона, но все дизайнеры времен неоклассицизма и романтизма — в том числе Баскервиль, Бодони, Александр Уилсон и Амбруаз Фирмен-Дидо — вернулись к более простым курсивным формам. Греческий шрифт Фирмена-Дидо все еще нередко используется и во Франции, и в Греции, но в англоговорящем мире чаще всего можно увидеть курсивный греческий шрифт, спроектированный в 1806 году Ричардом Порсоном.

Такие модернистские греческие шрифты, как Antigone Яна ван Кримпена, Heraklit Германа Цапфа, Minion Greek Роберта Слимбаха, открыли новую страницу в истории греческого алфавита, объединив гуманистическую структуру латинской антиквы Ренессанса с формами греческих строчных. Как ни странно, эти шрифты были разработаны как раз в то время, когда большинство европейских интеллектуалов уже отказывались от изучения классиков.

Греческий шрифт, как и латинский, оформился в виде строчных и прописных в конце Средневековья. Прописные буквы обоих алфавитов происходят из одного и того же источника, и более половины форм прописных до сих пор идентичны. (Это верно также для греческого и латинского унциала.) Но греческие строчные развивались по другому пути. Есть спокойное и официальное греческое письмо, по духу несколько сходное с прямыми строчными латиницы, но обычный греческий минускул курсивен. В результате большинство греческих шрифтов по рисунку напоминают курсивы эпохи Ренессанса: прямые формальные прописные сочетаются с плавными, часто наклонными строчными. В греческой типографической традиции не появилось настоящего выделительного начертания: нет шрифта, который бы дополнял первичный алфавит и контрастировал с ним так, как курсив с прямым начертанием в латинице.

Дизайнеры двадцатого века иногда добавляли жирные и наклонные варианты к своим греческим шрифтам в подражание латинским образцам. Но большинство шрифтов, показанных здесь, одиночные. Они спроектированы для того, чтобы применяться в одиночку или как дополнительные шрифты для смешанного набора, греческого с латиницей.

αβγδεζηθικλμνξοπρσςτυφχψω

Antigone Р Спроектирован Яном ван Кримпенем и выпущен Enschedé в 1927 году. Это тонко вылепленный неогуманистический греческий шрифт, предназначенный для набора лирической поэзии. Он был нарезан специально для применения с прямым начертанием и курсивом гарнитуры *Lutetia* того же дизайнера, но хорошо сочетается и с другими его латинскими шрифтами, в том числе *Romaneé* и *Spectrum*. Цифровой версии *Antigone* не существует, но *Albertina Greek* Криса Бранда (скоро будет выпущена DTL в цифровой форме) — непосредственный потомок *Antigone*.

ᾱβγδεζηθικλμνξοπρσςτυφχψω

Bodoni Р Джамбаттиста Бодони спроектировал и нарезал за свою карьеру много греческих шрифтов. По структуре одни из них неоклассические, другие — романтические; некоторые — наклонные курсивы, а другие — шрифты для надписей,

состоящие только из прописных. Так называемый Bodoni Greek, известный в типографском деле, на самом деле не принадлежит Бодони, хотя он выглядит как один из его рисунков. Это прямая версия шрифта (Longus Greek кегля 18 пунктов), который Бодони нарезал в наклонной форме в 1786 году. Я не знаю, какой пуансонист нарезал первую коммерческую адаптацию Bodoni Greek, но она применялась в Германии в 1850-е годы. Несколько немецких словолитчиков скопировали этот шрифт, и он более ста лет служил стандартным греческим шрифтом в немецких книгах. Показанная здесь версия — новая цифровая интерпретация, сделанная в 1993 году для афинской компании Greek Font Society Такисом Катсулидисом. Она имеет романтическую архитектуру, но без того преувеличенного контраста, который мы видим во многих новых прямых и курсивных шрифтах, рекламируемых как Bodoni. Гарнитура, выпущенная Greek Font Society, включает как наклонные, так и прямые формы, жирное начертание и греческую капитель. (См. также с. 131.)

Листая
каталоги
шрифтов



ἄβγδεζηθικλμνξοπρσςτυφχψω

Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Κ Λ Μ Χ

Didot ρ Не один типограф задавался вопросом, почему греческие и латинские шрифты Дидо так не похожи друг на друга. Дело в том, что они были нарезаны в разные эпохи отцом и сыном и воплощают приверженность этих пуансонистов к двум разным традициям типографики. Оригинальные греческие шрифты Дидо — работы Амбруаза Фирмен-Дидо, чей отец, Фирмен Дидо, нарезал наиболее известные латинские прямые и курсивные шрифты *Didot*. Прямые шрифты, нарезанные в разгар Французской революции, обладают строго рационалистической структурой. Они оставили позади все напоминания о разнообразии барокко. Их странная форма перенята от маньеристских и барочных греческих шрифтов Гранжона, Жаннона, Киша, Кэзлона и Флейшмана. Прописные откровенно шизофреничны, со скругленными неоклассическими засечками у тонких штрихов и нескругленными романтическими засечками у основных. Цифровая версия, показанная здесь, была сделана для Greek Font Society, Афины, Такисом Катсулидисом в 1993 году. (См. также с. 131.)



Α Β Γ Δ Ε Ι Θ Θ Ι Κ Λ Μ
Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω

Греческие шрифты

Diogenes ц Алфавит, состоящий из архаических прописных букв, спроектирован Кристофером Стайнауром, Беркли в 1996 году. Шрифт был заказан типографом Питером Рутледжем Кохом для издания фрагментов Парменида. Он основан на надписях пятого века до нашей эры из древнегреческого города Фокея и его колонии Элея на побережье Италии, где родился Парменид.

α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ σ τ υ φ χ ψ ω

Gill Sans м Этот шрифт был создан в 1950-е годы художниками Monotype, а не самим Эриком Гиллом, как дополняющий греческий для латинского Gill Sans. Так как сам латинский шрифт был сильно изменен по сравнению с рисунками Гилла, греческий Gill Sans еще более далек от работы художника, в честь которого назван. Тем не менее это хороший шрифт. Строчные буквы, как и в соответствующем латинском шрифте, сохранили несколько остаточных засечек. Есть несколько прямых и наклонных начертаний, но прямое нормальное начертание отсутствует.

α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ σ ς τ υ φ χ ψ ω

Heraklit р/м Этот шрифт был спроектирован Германом Цапфом и выпущен одновременно Stempel и Linotype в 1954 году. Это неогуманистический текстовый греческий шрифт, предназначенный для использования со шрифтами Palatino и Aldus того же дизайнера. К нему есть греческий заголовочный шрифт под названием Phidias — греческая версия шрифта Michelangelo Цапфа. Цифровые версии этих двух шрифтов отсутствуют, хотя потребность в них очевидна.

ᾱ β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ σ ς τ υ φ χ ψ ω

New Hellenic м Спроектирован Виктором Шолдерером и выпущен Monotype в 1927 году. Это ортотический греческий шрифт, утверждающий традицию Николая Йенсона, Анто-

нио Мискомини и Арнальдо Гильена де Брокара, а не курсив и «канцеляреска» традиции Франческо Гриффо, Симона де Колина и Клода Гарамона. Открытый, прямой, грациозный и стабильный шрифт с минимальным контрастом в штрихах и минимальными засечками. Есть хорошо сделанные варианты нескольких букв. Цифровая версия шрифта, показанная здесь, была создана в 1993 году для Greek Font Society Такисом Катсулидисом. (Она продается как Neo, а не New Hellenic. См. также с. 126, 130.).

ἄβγδεζηθικλμνξοπρστυφχψω

Porson **Р** Спроектирован английским исследователем античности Ричардом Порсоном и нарезан Ричардом Остином в начале 1806 года. Шрифт вскоре был скопирован несколькими словолитчиками, а в 1912 году Monotype выпустил его исправленную версию. Более века он был стандартным греческим шрифтом для оксфордских классических текстов. Это спокойный, но энергичный шрифт неоклассического дизайна, который хорошо сочетается со многими латинскими шрифтами. За свою долгую и плодотворную карьеру строчные знаки Porson сочетались с несколькими различными наборами прописных, ни один из которых не соответствует полностью первоначальному дизайну Порсона. Цифровая версия шрифта, показанная здесь и на других страницах этой книги, — это версия, сделанная в 1996 году Джорджем Маттиопулосом для gfs, Афины. Но я изменил ее, уменьшив размер прописных примерно на 10%. (См. также с. 127, 131.)

ἄβγδεζηθικλμνξοπρστυφχψω

αἰ γὰρ ἡ εἰς τοῦ πατρὸς τῆς ἡλικίας καὶ

Wilson **Ц** Греческие шрифты такого высокого качества всегда были редки, хотя шрифты, стремящиеся к этому результату, когда-то встречались часто. В настоящее время это единственный цифровой греческий шрифт такого рода. Он был сделан Мэтью Картером в 1995 году на основе греческих шрифтов знаменитого пуансониста, врача и астронома Александра Уилсона из Глазго. Шрифт богат альтернативными формами и лигатурами; некоторые из них показаны здесь.

Цифровой New Hellenic, показанный здесь, был модифицирован: пересмотрены апроши нескольких неалфавитных знаков, добавлена таблица кернинга и изменен размер всех прописных и пяти альтернативных знаков.



Кириллический алфавит был создан на основе греческого в девятом веке, а первый наборный кириллический шрифт был нарезан в Кракове Лудольфом Борхторпом в 1490 году.⁷³ Усовершенствованный кириллический шрифт был создан в 1517 году в Праге белорусом Франциском Скориной, но первый кириллический курсив был нарезан только в 1583 году.⁷⁴ Последующая история кириллицы в значительной степени параллельна истории латинского шрифта с тем важным исключением, что в ней не было гуманистического или ренессансного этапа, и неразрывная связь между прямым и курсивным начертаниями, которая теперь естественна в западноевропейской типографике, не развилась в контексте кириллицы — прямая и курсивная формы были сведены вместе только в восемнадцатом веке. Славянский шрифт, как и славянская литература, перешел практически непосредственно от Средневековья к позднему барокко. По этой и другим причинам, более связанным с политикой, неогуманистическое движение в дизайне шрифта также поздно пришло в кириллицу.

Кириллицей в настоящее время пользуются около полу-миллиарда человек, пишущих на русском, украинском, белорусском, болгарском, македонском и других славянских языках. В Сербии и Черногории ею пользуются для сербо-хорватского языка, а в Молдавии — для румынского. В настоящее время это также алфавит многих неславянских языков, от абхазского до узбекского, на которых говорят и пишут на территории бывшего Советского Союза.⁷⁵

В России и соседних республиках на протяжении прошедшего века работало несколько превосходных дизайнеров шрифта. Среди них Вадим Лазурский из Одессы, Галина Банникова из Сарапула, Анатолий Щукин из Москвы, Павел Кузанын и Соломон Телингатер из Тбилиси. Некоторые их шрифты можно найти на Западе, но многие до сих пор ждут воплощения в шрифтовой форме.⁷⁶

Linotype, Monotype, ParaType и другие фирмы — производители шрифтов выпустили кириллические версии латинских шрифтов Baskerville, Bodoni, Caslon, Charter, Gill Sans, Helvetica, Frutiger, Futura, Janson, Kabel, Officina, Plantin, Syntax, Times, Univers и других. Практически все они имеют свою область применения, в том числе используются для на-

бора многоязычных текстов, где могут потребоваться соответствующие друг другу латинские и кириллические шрифты. Но не все производные кириллические шрифты отличаются качественным дизайном, и не все подходят для набора сплошного текста.

В процессе проектирования кириллических текстовых шрифтов в них все чаще разрабатываются те же варианты, что и в лучших текстовых шрифтах латиницы: прямое и курсивное начертания плюс капитель с минускульными, а также обычными цифрами, часто в нескольких насыщенностях. Прямое начертание по-русски называется «прямой шрифт». Курсив называется «курсивный шрифт», или «курсив». Кириллический гротеск, как и латинский гротеск, как правило, имеет наклонное начертание («наклонный шрифт») вместо курсива.

абвгдежофщ АЖО абвгдежофщ

Baskerville м Сам Баскервиль не создал ни одной кириллицы, но кириллические адаптации его прямого и курсивного шрифтов были выполнены несколькими фирмами, в том числе Monotype, Linotype и Berthold. Для некоторых русских текстов восемнадцатого века и более поздних может быть уместен шрифт западного происхождения, исполненный духа французского Просвещения. *Baskerville Cyrillic* — один из наиболее подходящих вариантов для этой цели, особенно если текст двуязычный и если латиница Баскервиля также соответствует стилю издания.⁷⁷

абвгдежофщ АЖО абвгдежофщ

Lazurski м Неогуманистический кириллический шрифт, спроектированный русским книжным дизайнером Вадимом Лазурским. Шрифт был выпущен в 1962 году в двух видах, под двумя названиями. В России он был разработан для машинного набора под названием «гарнитура Лазурского». Версия для ручного набора, исправленная при участии Джованни Мардерштейга и нарезанная в Италии под его руководством Руджерио Оливьери, называется *Pushkin*. В этой форме она использовалась только в типографии Мардерштейга *Officina Bodoni* в Вероне. Владимир Ефимов адаптировал рисунки гарнитуры Лазурского для фотонабора в 1984 году, добавив

Monotype
Baskerville Cyrillic был спроектирован в 1930 году молодым служащим бюро по разработке рисунков шрифтов фирмы Monotype по имени Гарри Картер. Он готовился к карьере адвоката, но вместо этого увлекся типографикой и впоследствии стал одним из крупнейших в мире историков шрифта.



жирные начертания. Кириллический и латинский варианты гарнитуры Лазурского были выпущены в цифровом виде компанией ParaGraph, Москва, в 1991 году. Минускульные цифры были добавлены в комплект знаков в 1997 году. (См. также с.128.)

Кириллические
шрифты

а б в г д е ж ф А О Ф а б в г д е ж з ф

Manuscript **Р** Динамичный экспрессионистический кириллический шрифт, спроектированный в 1952 году Олдржихом Менхартом в дополнение к его латинскому шрифту *Manuscript*. Он был выпущен словолитней Grafotechna, Прага, в 1953 году и, подобно своему латинскому компаньону, еще ожидает оцифровки.

абвгдежофщ АЖО абвгдежофщ

Д

Minion **ц** Неогуманистический кириллический шрифт, спроектированный Робертом Слимбахом в дополнение к его латинскому шрифту *Minion*. Он был выпущен Adobe в 1992 году. (Это шрифт, использовавшийся в английском издании данной книги во всех случаях, когда требовалась кириллица. См. также с.125.)⁷⁸

абвгдежзийклмнопрстуфхцшщъыьэюя

Trajanus **м** Прямое и курсивное кириллические дополнения к гарнитуре *Trajanus* Уоррена Чэппелла были спроектированы в 1957 году Германом Цапфом и выпущены словолитней *Stempel*. Ни один кириллический шрифт западного происхождения не приближается настолько к проторенессансному духу многих произведений славянского искусства и литературы. Однако *Trajanus Cyrillic* все еще ожидает оцифровки.

10.9 РИСОВАННЫЕ И КАЛЛИГРАФИЧЕСКИЕ ИНИЦИАЛЫ

Каждый текст начинается хотя бы один раз. Большинство текстов несколько раз останавливаются и начинаются вновь, прежде чем они придут к своему концу. Эти начала — начала предложений, абзацев, глав или разделов — двери и окна текста. Европейские писцы стали отмечать самые важные из них большими, иногда щедро украшенными пропис-

ными буквами — версалами — еще до того, как в латинском алфавите развились строчные буквы.

Во многих ранних печатных изданиях оставлялось место, чтобы нарисовать такие инициалы от руки. Печатать их в несколько красок начали уже в 1459 году. Множество чудесных прописных алфавитов выросло из этой традиции: титульные шрифты, предназначенные для набора заголовков или коротких текстов или для использования отдельных литер. Некоторые из этих алфавитов — Lithos Кэрл Твомбли и Smaragd Гудрун Цапф-фон Хессе — глифические, то есть рисованные; другие чисто каллиграфические.

Поскольку рисованные инициалы предназначены для применения совместно с другими гарнитурами текстового кегля, многие из них делаются полыми или контурными: внутренняя часть штрихов как бы вынута, чтобы облегчить знак. Например, при создании шрифта Romulus Open Ян ван Кримпен сделал полыми прописные буквы своего текстового шрифта Romulus. Но Cristal, спроектированный Реми Пенно, и Castellar, спроектированный Джоном Питерсом, были изначально созданы как полые начертания и не существуют в другой форме.

Конечно, можно увеличить прописные буквы из любого текстового шрифта и применять их как инициалы, но в результате часто страдают пропорции, а специально спроектированные титульные прописные существуют только в нескольких текстовых шрифтах. Примеры этого — Dante Джованни Мардерштейга и Wessex Мэтью Баттерика. Время от времени, однако, прописные буквы заголовочного шрифта, где есть также строчные, начинают жить собственной жизнью. Это произошло с Albertus Бертольда Вольпе, Cartier Карла Дэйра, Avant Garde Херба Любалина, Codex и Delphin Георга Трумпа. Однако все шрифты, приведенные ниже, были изначально спроектированы только как инициалы.

*Листая
каталоги
шрифтов*

Примеры
многих из этих
шрифтов даны
на с. 312.

A E G Q W

Ariadne ■ Каллиграфические инициалы, спроектированные Гудрун Цапф-фон Хессе и выпущенные словолитней Stempel, Франкфурт, в 1954 году. Эти инициалы особенно хорошо со-

четаются в текстовом кегле со шрифтом Diotima того же дизайнера, а в более крупных кеглях — с другими неогуманистическими шрифтами, такими как Nofret, Palatino и Aldus.

Рисованные
и каллиграфические
инициалы

A B C D X Y Z

Augustea **Р/М** Формальные рисованные прописные с острыми засечками, спроектированные Альдо Новарезе и Алессандро Бутти и выпускавшиеся в металле словолитней Nebiolo, Турин начиная с 1951 года. Полая версия известна как *Augustea Filettata* или *Augustea Inline*. Строчные буквы были добавлены к прописным позднее. Получившийся шрифт был назван *Augustea Nova*. (См. также с. 312.)

A B C D E F G H
I J K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z

Castellar **М** Полые прописные, нарисованные асимметрично, так что штрихи с просветом кажутся светлыми слева и темными справа. Шрифт спроектирован Джоном Питерсом и выпущен Monotype в 1957 году. (См. также с. 74, 186, 312.)

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z

Charlemagne **Ц** Каролингские прописные, основанные на заголовочных шрифтах и версалах каролингских рукописей девятого и десятого веков. Спроектированы Кэрл Твомбли и выпущены в цифровой форме Adobe в 1989 году. (См. также с. 141, 312.)

Herculanum **Ц** Спроектирован Адрианом Фрутигером и выпущен Linotype в 1990 году. Существует много вариантов рисунка букв. Геркуланум — название римского города, распо-

A B C D E F G H I J K L M
 A K M N R U V X Y Z
 N O P Q R S T U V W X Y Z

*Листая
каталоги
шрифтов*

лагавшегося рядом с нынешним Неаполем. Как и Помпеи, Геркуланум был погребен под пеплом при извержении Везувия в 79 году н.э. Шрифт, носящий его название, основан на написанных и нарисованных римских буквах первого-второго веков нашей эры. Эти неофициальные и неформальные римские надписи более полувека служили Фрутигеру источником вдохновения. От них также произошли прописные его шрифта Ondine (с.298), спроектированного в начале 1950-х годов. (См. также с.118.)

A B C D E F G H I J K L M
 N O P Q R S T U V W X Y Z

Lithos ц Прописной гротеск со светлыми штрихами и открытой апертурой, основанный на ранних греческих надписях. Спроектирован Кэрл Твомбли и выпущен Adobe в нескольких начертаниях. В штрихах этих букв много тонких модуляций. Значимый предшественник этого шрифта — ныне забытый Pericles Роберта Фостера, выпущенный ATF в 1934 году. (См. также с.138.)

A B A G G I I L & L Q Q E R R T T T
 A B C D E F G H I J K L M
 N O P Q R S T U V W X Y Z
 Y Y L A M E C V T T U P H & C

Mantinia ц Сложный шрифт, основанный на надписях в работах художника Андреа Мантенья (1431–1506). Андреа дель Кастаньо, фра Анджелико и другие художники пятнадцатого века с такой же тщательностью выписывали буквы, как и

фигуры людей, но в эпоху Ренессанса не было художника, который бы относился к алфавиту с большей серьезностью, чем Мантенья. Шрифт, названный в его честь, был спроектирован Мэтью Картером и выпущен компанией Carter & Cone в 1992 году.

Рисованные
и каллигра-
фические
инициалы

A B C D P Q R

Michelangelo и *Sistina* ■ Два комплекта прописных с засечками, спроектированных Германом Цапфом как дополнения к шрифтам Palatino и Aldus. Оригинальные версии обоих шрифтов — светлого, атлетического Michelangelo и более темного, напоминающего о церковных книгах Sistina, — были нарезаны Августом Розербергером и выпущены словолитней Stempel в 1950–51 годах. Существует третий член семейства, Phidias, греческий двойник Michelangelo.

A B C D P Q R

Monument ■ Открытые полые прописные, спроектированные Олдржихом Менхартом и отлитые в 1950 году в словолитне Grafotechna, Прага. Имперская невозмутимость, характерная для букв римских надписей, превратилась в работе Менхарта в подобие неторопливого народного танца.

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z

Neuland ■ Темный, грубоватый прямой прописной гротеск, спроектированный и нарезанный Рудольфом Кохом и выпущенный в металле словолитней Klingspor, Оффенбах, в 1923 году. Кох резал оригинальные пуансоны вручную, без предварительного рисования шаблонов. Поэтому в металлической версии для ручного набора в каждом кегле есть много индивидуальных особенностей. Эти тонкости утрачены во всех существующих цифровых версиях.

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z

Rusticana ц Это один из трех шрифтов группы, спроектированной Адрианом Фрутигером на основе более популистских и менее имперских разновидностей римских надписей. Другие члены семейства — *Herculanum* и *Pompeijana*. *Rusticana* обязана своей формой римским надписям четвертого-пятого веков нашей эры. (См. также с.138.)⁷⁹

Листая
каталоги
шрифтов

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z

Smaragd ц Набор легких, но мощных полых прописных, спроектированный Гудрун Цапф-фон Хессе и выпущенный словолитней *Stempel* в 1952 году. *Smaragd* — это, конечно, изумруд. Именно на этом камне, по преданию, были выгравированы тайные тексты Гермеса Трисмегиста — греческого воплощения бога Тота, изобретателя письма.

A A B C D E F G H I J K L M M
N O P Q R S T U V W X X Y Z

Sophia ц Спроектирован Мэтью Картером и выпущен *Carter & Cone* в 1993 году. Этот сложный шрифт со множеством вариантов знаков основан прежде всего на шрифте надписей, обнаруженных на кресте середины шестого века из Константинополя, подаренном епископу Римскому византийским императором Юстинианом II и его женой — позднее также его регентом — императрицей Софией. (См. также с. 210–212.)

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z

Trajan ц Прописная антиква, основанная на знаменитой надписи в основании колонны Траяна в Риме, вырезанной в

Слева направо:

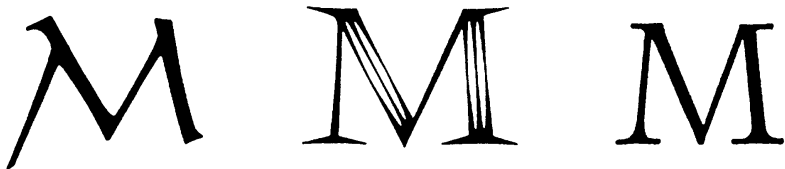
Albertus
Augustea
Avant Garde



Cartier
Castellar
Charlemange



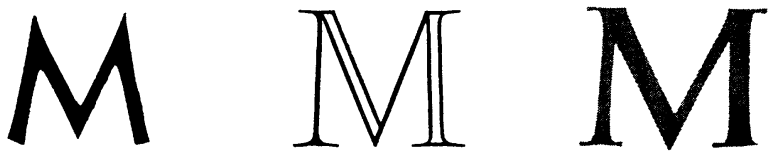
Codex
Cristal
Delphin



Michelangelo
Monument
Neuland



Pericles
Romulus Open
Sistina



начале второго века нашей эры. Нарисован Кэрол Твомбли и выпущен в цифровой форме Adobe. (См. также с.140.)

A B C E E F A B C

Weiss Initials ц Есть три серии этих инициалов, спроектированных Эмилем Рудольфом Вайсом в 1925 году и нарезанных Луисом Хоэллом в словолитне Bauer как дополнения к текстовому шрифту Вайса Weiss Antiqua. Серия 2 была нарезана в двух насыщенностях и включает большое количество альтернативных знаков.

*Листая
каталоги
шрифтов*

Указатель дополни- тельных знаков	Знаки из одного элемента	() круглые скобки { } фигурные скобки ° кружок ° знак градуса	Знаки на основе буквенных форм
	· верхняя точка · центральная точка · точка · нижняя точка • буллит ' апостроф ' обратный апостроф , запятая ' акут ' гравис ' штрих - макрон - дефис — знак вычитания — нижняя линия — короткое тире — длинное тире ~ связующая черта вертикальная черта / дробная черта / косая разделительная черта \ косая обратная черта ¬ знак отрицания [] квадратные скобки < > угловые скобки > знак «больше» < знак «меньше» < > одинарные кавычки-«елочки» ^ карон ^ циркумфлекс ^ каре , огонек , сидиль , «хои» ~ бреве ~ тильда ~ волнистая черта	Знаки из двух элементов .. диэрезис : двоеточие ; точка с запятой „ “ кавычки " двойной штрих " двойной акут = знак равенства ! вертикальная разорванная черта двойная черта + знак сложения × знак умножения « » кавычки-«елочки» [] квадратные скобки ќ бекар b бемоль Знаки из нескольких элементов ... многоточие ÷ знак деления ≠ знак неравенства ± знак плюс-минус # октоторп # диез % процент ‰ промилле Пиктограммы * астериск † обелиск ‡ двойной обелиск ¤ знак валюты ☞ перст указующий ☞ хедера	æ «эш» Æ «Эш» @ «собака» © знак авторского права ¢ цент ð «эт» đ «дает» Đ «Дает» э «шва» & амперсанд & амперсанд f гульден h перечеркнутое n H перечеркнутое H i «и» без точки I перечеркнутое I L перечеркнутое L £ фунт стерлингов μ мю η «энг» N «Энг» ø перечеркнутое o Ø перечеркнутое O σ «о» с рожком œ «этел» Œ «Этел» ¶ английский параграф ® знак зарегист- рированной торговой марки § параграф ß «эсцет» \$ доллар þ «торн» Þ «Торн» т перечеркнутое т Т перечеркнутое Т ™ знак торговой марки u «и» с рожком ¥ йена з «йог»

ПРИЛОЖЕНИЕ А: БУКВЫ И ДРУГИЕ ЗНАКИ

Разумеется, общее количество шрифтовых знаков не поддается учету. В это приложение включены только те знаки, которые входят в латинские текстовые шрифты в соответствии со стандартом ISO, и немного дополнительных знаков, существующих для традиционной типографики. (Кстати, ISO определяет по крайней мере девять различных официальных комплектов латинских знаков, но они крайне мало отличаются друг от друга, и нет никаких препятствий к размещению всех этих знаков в одном шрифте. Поэтому знаки из всех девяти комплектов сведены здесь вместе.) Сотни дополнительных символов, необходимых для математических и научных изданий, можно найти в специализированных не-алфавитных комплектах знаков (pi fonts). Все эти знаки собраны в самом последнем расширенном международном стандарте, известном как Unicode.

авторского права знак, «копирайт» (copyright) В неправильно спроектированных шрифтах знак авторского права иногда располагается в позиции верхнего индекса (на верхнюю линию), в то время как его правильное положение — на линии шрифта: ©.



акут, знак ударения, острое ударение (acute) Надстрочный акцент, который встречается над гласными — á é í ó ú ý — в алфавитах чешского, французского, гэльского, венгерского, исландского, итальянского, испанского, навахо и других языков, и над согласными — ć ń ř ś ź — в алфавитах баскского, хорватского, польского языков и при транслитерации санскрита латиницей. При транслитерации латиницей китайского языка применяется для обозначения восходящего тона в гласных. Используется также над кириллическими согласными — ě и ѣ — в алфавите македонского языка. Шесть гласных с этим акцентом включены в стандарт ISO Latin.⁸⁰

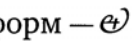


акут двойной, венгерский акцент (double acute) Надстрочный акцент, который встречается над гласными ő и ű в венгерском алфавите. Его еще называют *долгий умлаут*. Название «венгерский умлаут» лучше не использовать, потому



что в венгерском алфавите есть также гласные ö и ü с обычным умлаутом. Не следует путать с двойным штрихом и с закрывающими кавычками.



амперсанд (ampersand) Каллиграфическое сокращение для союза «и». Знак восходит к латинскому слову *et* (и) и имеет множество форм —  и др.



апостроф (apostrophe) Также называется «верхней запятой» или «одиной кавычкой». Знак элизии (звукового пропуска) во многих языках. В английском языке получил дополнительное значение и стал знаком притяжательного падежа. [*It's = it is*, но *John's = Johnes = John his* = принадлежащий Джону]. Апостроф, расположенный над буквой (не путать с *акутом*), является стандартным лингвистическим знаком, обозначающим палатализованные согласные: *k' m' p'* и т.д. Как правило, эти знаки часто набираются как согласные с обычным апострофом: *k' m' p'* и т.д. Согласные с апострофами подобного рода встречаются весьма часто. Например, *d* и *t* с апострофами (*d'* и *t'*, прописные формы которых имеют вид *Ď* и *Ť*) являются буквами чешского алфавита, *l'* и *L'* — словацкого алфавита, *ch'*, *k'*, *k'*, *l'*, *s'*, *t'*, *tl'*, *ts'*, *x'*, *x'* и соответствующие им прописные буквы (пишутся с апострофами, не со знаками карон) входят в алфавит языка тлингит. Апостроф используется во многих языках в качестве знака, обозначающего гортанную смычку. См. также *гортанная смычка* и *кавычки*.



апостроф зеркальный, зеркальные апострофы (reversed apostrophe, reversed apostrophes) Мутировавшие формы единичных и двойных открывающих кавычек. Они появились в американских акцидентных и текстовых шрифтах, созданных в самом начале XX века, кроме того, входят в состав некоторых шрифтов, выпущенных в конце XX столетия.



апостроф обратный, перевернутый апостроф, перевернутая запятая (inverted comma) Также называется одиной открывающей кавычкой и применяется в таком качестве в наборе на английском, испанском и многих других языках. При транслитерации латиницей арабского и иврита используется для обозначения буквы *ayin* или *ayin*, фриктивного согласного звука, а обычный апостроф, наоборот, для

обозначения *гортанной смычки*, например King Ibn Sa'ūd (король ибн-Сауд), Beqa'a Valley (долина Бекаа). По традиции обратный и обычный апострофы при транслитерации семитских языков должны быть изогнутыми ('). Апострофы прямой формы (''), также известные как наклонные штрихи, в этом случае не подходят. См. также *апостроф зеркальный, кавычки*.

арифметических действий знаки (arithmetical signs)

Только восемь основных знаков, + − ± × ÷ < = >, входят в стандарт ISO, а знак вычитания и короткое тире часто совпадают. Когда требуются другие символы, такие как ≠ ≈ ∇ ≡ √ ≤ ≥, лучше всего использовать знаки, включая и перечисленные основные, из какого-либо специализированного шрифтового комплекта знаков, в котором все знаки подогнаны по насыщенности и размеру.

± =
< + >
× ÷

астериск, звездочка (asterisk) Знак, располагающийся в позиции верхнего индекса, обычно используется, как знак сноски или ключевого слова. В европейской типографике широко применяется, например, для обозначения года рождения (в то время как *обелиск* является знаком года смерти). В филологии и других науках используется как знак форм, реконструированных гипотетически или находящихся в зародышевом состоянии. Астериск может быть различной формы (например, * * * * *). Он появился в древней шумерской пиктографической письменности и непрерывно используется в типографике по меньшей мере 5000 лет.

a *

без точки «i» (dotless i) Буква турецкого алфавита. Она также используется с «плавающими» акцентами для образования букв í î ï ÿ ĩ. Только первые четыре включены в комплект знаков ISO.

бreve, знак краткости, «дуга» (breve, short) Надстрочный акцент, который встречается над гласными и согласными — ä ë ğ — в малайском, румынском, турецком, вьетнамском алфавитах и при транслитерации латиницей корейского языка. В английском языке используется в нестандартной фонетической транскрипции для обозначения слабых (или так называемых «кратких») гласных. В просодической записи стихотворений обозначает количественно (или фактиче-

ä

ски) краткую гласную или слог. Используется в русской букве й и в белорусской ў. Знак краткости всегда круглый, его нельзя путать с угловатым кароном.⁸¹

а В
х^a А
Qu

буквы (letters) В обычном шрифте встречается три варианта букв. Как правило, это полный алфавит прописных и строчных букв (или прописные, строчные и капитальные буквы), а также несколько надстрочных буквенных индексов. Последние используются для сокращенного обозначения порядковых числительных, например 1st, 2nd, 3rd в английском, 1^e (*premier, première*) во французском и 2^a, 2^o (*segunda, segundo*) в испанском. Они также используются в нескольких сокращениях слов, например 4^o = *quarto*; 8^o = *octavo*; M^r = *mister*; N^o = *number*, но в английском наборе большинство этих форм устарели. Стандартный комплект знаков ISO включает только две надстрочные буквы — *порядковая a* и *порядковая o*, которые требуются для набора на романских языках (они называются порядковые, так как используются для обозначения порядковых числительных: первый, второй, третий...). Более полный набор надстрочных букв, обычно ограниченный *abdeilmnorst*, можно найти только в дополнительном комплекте знаков (экспертном наборе). В некоторых шрифтах порядковые *a* и *o* подчеркиваются, а надстрочные буквенные индексы — нет.⁸²

Полный алфавит надстрочных и подстрочных буквенных индексов курсивного начертания требуется для набора даже простейших математических текстов. Иногда их приходится создавать путем уменьшения нормальных или полужирных курсивных букв.

• b

буллит (bullet) Увеличенный вариант центральной точки, используется главным образом в качестве наборного выделения. Буллиты обычно располагаются на полях слева, подобно номерам, чтобы выделить пункты списка. Они также могут быть расположены по центру для разделения блоков текста. См. также *точка центральная*.

валютные знаки, знаки валют (currency symbols) Стандартный современный комплект знаков ISO включает шесть настоящих валютных знаков — \$ £ € f ¥ ¢ — и один мнимый знак, ₪. Последний символ, так называемый общий знак валюты, в типографике не имеет другой функции, кроме обо-

значения валюты, у которой отсутствует знак — в данном шрифте или вообще (рупии, крузейро, песеты и т.д.). Знак цента (¢), наследство старой американской типографики, сейчас также не имеет существенного значения для большинства изданий. Он сохраняется в шрифтах главным образом из чувства ностальгии.

¤

Знак доллара, перечеркнутая буква s, происходит от старинного символа шиллинга. Тот же самый знак используется для обозначения других валют: соль, песо, эскудо, юань и т.д. Знак фунта стерлингов — это стилизованное L, сокращение от латинского слова *libra* (от которого также происходит сокращение *lb*, означающее «фунт эвердьюпойс» (*pound avoirdupois*) — английскую меру веса для всех товаров, кроме благородных металлов, драгоценных камней и лекарств). Этот знак используется для обозначения не только британской валюты, но и фунта, лиры или ливра многих африканских и ближневосточных государств. Знак голландского гульдена (f) происходит от слова флорин (*florin*), старинного названия валюты. Такое f часто изображается более коротким и широким, чем обычная курсивная строчная буква f.⁸³

\$ £

f ¥

¢

венгерский акцент См. *акут двойной*.

вопросительный знак (question mark) В наборе на испанском языке в начале предложения ставится перевернутый вопросительный знак, а в конце — прямой.

восклицательный знак (exclamation mark) В наборе на испанском языке в начале предложения ставится перевернутый восклицательный знак, а в конце — прямой. В математике прямой восклицательный знак является символом факториала ($4! = 4 \times 3 \times 2 \times 1$). Используется также для обозначения палатализованных звуков в африканских языках хойсан, например в имени !Kung. В английском языке восклицательный знак часто называют *screamer* (жаргонное обозначение сенсационного заголовка, а также скорого поезда).

¡

вставки знак См. *каре*.

гортанная смычка, твердый приступ (glottal stop) Очень короткое прерывание дыхания при произношении гласных звуков. Это не буква, а звук, а кроме того, типографическая

а а

проблема, потому что это обычный значимый звук человеческой речи, для которого в латинском алфавите отсутствует специальный символ. Лингвисты для обозначения этого звука используют знак ? — усеченный вопросительный знак, но лучше использовать апостроф прямого или курсивного начертания. При транслитерации латиницей арабского языка и иврита перевернутый апостроф или открывающая кавычка (‘) используется для обозначения буквы ‘ain, фонетический знак которой — ʕ, а апостроф (') применяется для передачи знака «хамза» (*hamza*), обозначающего *гортанную смычку*. Таким образом, «Коран» по-арабски — *al-Qurʿān*, но «араб» — ‘*arab*, а «семья» — *al-ʿāʾila*. См. также *апостроф*, *апостроф обратный* и *кавычки*.

а

гравис, тупое ударение (grave) Надстрочный акцент, который встречается над гласными — à è ì ò ù — в алфавитах французского, итальянского, португальского, каталанского, вьетнамского и многих других языков. При транслитерации латиницей китайского языка означает понижающийся тон. В гэльском языке тупое ударение используется для обозначения долгих гласных. Гласные с тупым ударением включены в стандарт ISO.

о

градуса знак (degree) Используется в математических и обычных текстах для обозначения температуры, угла наклона, долготы, широты и компасных углов. Не следует путать с надстрочной буквой о, которая используется, например, в знаке N°, или с *кружком*, который является диакритическим знаком (надстрочным акцентом).

đ Đ

«дайт» (dyet) Буква алфавита хорватского и вьетнамского языков. Также применяется в македонском и сербском, если они используют латиницу. Прописная форма этой буквы такая же, как прописная форма «эт» (*eth*).

а

двоеточие (colon) Знак препинания, унаследованный от средневековых европейских писцов. Используется в математике для обозначения пропорций и в лингвистике как знак долгого гласного. Название в английском языке восходит к греческому. В классической риторике и стихосложении *colon* (множественное число *cola*) означает длинный пассаж, а *comma* — короткий.

двойное «с» См. «эсцет».

дефис, черточка (hyphen).⁸⁴ См. *тире*.

диэрезис, трема, умлаут (diaeresis, umlaut) Надстрочный акцент, который встречается над гласными — ä ë ï ö ü ð — во многих алфавитах, включая албанский, бретонский, эстонский, финский, немецкий, шведский, турецкий и уэльский, реже применяется в английском, испанском, португальском и французском. Лингвисты различают *умлаут*, который обозначает *изменение* произношения отдельного гласного (например, в немецком слове *Schön*) и *диэрезис*, который обозначает *разделение* соседних гласных (например, в словах *païve* и *Noël*). С точки зрения типографики это один и тот же знак, но по отношению к английскому и романским языкам правильный термин — диэрезис, в то время как в большинстве других языков, например в немецком, применяется термин «умлаут». Гласные с диэрезисом в обычные шрифты включаются в виде составных знаков. Используется также французское название этого знака — *трема*. В венгерском алфавите существуют два вида умлаута: обычный — для обозначения коротких гласных и *двойной акут* (как два знака ударения), или *долгий умлаут*, — для обозначения долгих гласных. Буква *ÿ* иногда использовалась в старофранцузском и по-прежнему используется в некоторых современных именах собственных и географических названиях. Этот знак также применяется как альтернативная форма лигатуры *ij* в алфавитах фламандского и голландского языков.⁸⁵

ä

долготы знак См. *макрон*.

дроби (fractions) Только три дроби — $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ — включены в стандарт ISO. Другие дроби, в виде готовых знаков или созданные из верхних и нижних цифровых индексов, можно найти только в дополнительном комплекте знаков. См. также *черта дробная*.⁸⁶

$\frac{1}{2}$

запятая (comma) Знак препинания, восходящий к старинным рукописям. В Германии и во многих странах Восточной Европы запятая используется как открывающая кавычка. В Европе запятая повсеместно применяется в качестве показателя десятичной дроби, в то время как в Северной Америке

,

для этого служит точка. В североамериканской традиции запятая является разделителем тысяч, а в Европе предпочитают пробелы. Таким образом, 10,000,000 = 10 000 000, но такое число, как 10,001 типографически неоднозначно. В Европе это число означает десять и одна тысячная, а в Северной Америке — десять тысяч один.

® **зарегистрированной торговой марки знак (registered trademark)** Этот знак размещается всегда в позиции верхнего (надстрочного) индекса, тогда как похожий на него *знак авторского права* — на линии шрифта.

звездочка См. *астериск*.

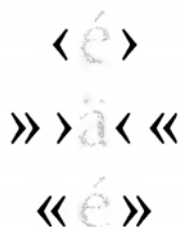
иены знак (yen) См. *валютные знаки*.

3 **«йог» (yogh)** Буква алфавита языка саами. Также входила в алфавит староанглийского языка и поэтому до сих пор используется в некоторых изданиях англо-саксонских и средневековых английских текстов. Отсутствует в большинстве шрифтов, но ее строчной вариант можно найти в любом стандартном фонетическом комплекте знаков, так как он включен в международный фонетический алфавит IPA. (Цифра 3 не может заменять данный знак.)⁸⁷

“ ” **кавычки, кавычки-запяты, кавычки-«лапки» (quotation marks)** Стандартный комплект знаков ISO включает четыре вида кавычек-«шевროнов» (две одиночные и две двойные) и шесть видов англо-германских кавычек (три одиночные и три двойные), хотя одна выглядит как запятая, а другая — как апостроф. В английском и испанском кавычки обычно применяются таким образом: ‘так’ и “так”; а в немецком: ,так‘ и „так“. Это различие переносится и на кавычки-«шевроны». В романских языках шевроны направлены наружу, а в немецком — внутрь. Во французском: <так> и <так>, а в немецком: >так< и >так<. См. также *штрих*.⁸⁸

«ёлочки», кавычки-«шевроны», угловые кавычки, французские кавычки (guillemets) Одинарные или двойные кавычки такого типа широко используются как знаки цитирования в алфавитах на латинской, кириллической и греческой основе в Европе, Азии и Африке. Попытки

внедрить их в Северной Америке, к сожалению, не увенчались большим успехом. В наборе на французском и итальянском языках они всегда расположены углами наружу («вот так» или «так»), а на немецком — чаще наоборот. Одиночные кавычки-«елочки» не следует путать с угловыми скобками или с арифметическими знаками «больше» и «меньше». Слово *Guillemet* означает «Гийомчик», в честь французского гравера-пуансониста шестнадцатого века Гийома Ле Бе, который, как считается, их изобрел. Называются также *chevrons* (шевроны), *duck feet* (гусиные лапки) и *angle quotes* (угловые кавычки).⁸⁹



кавычки угловые См. кавычки-«ёлочки».

каре, знак вставки, ASCII циркумфлекс (caret, ASCII circumflex) Случайный знак, как и обратная черта, заимствованный из стандартной клавиатуры ASCII. Вместе со знаком удаления (*dele* или *delete*) это один из основных корректорских знаков, в типографике же он применяется в качестве знака конъюнкции в математической логике. Но этот знак сам по себе бесполезен, поскольку другие знаки логических операций, за исключением двух ($|$ и $\neg$), не включены в стандартный комплект ISO.



карон, чешский акцент, «птичка», «шеvron» (caron) Перевернутый циркумфлекс. Этот надстрочный акцент встречается над согласными и над гласными — $\check{c}$ $\check{e}$ $\check{n}$ $\check{r}$ $\check{s}$ $\check{z}$ — в хорватском, чешском, саамском, литовском, словацком, словенском, сербском и других алфавитах. При транслитерации латиницей тайского языка карон обозначает восходящий тон. При транслитерации латиницей китайского языка он применяется для обозначения заднеязычного третьего тона (понижающийся/восходящий тон) стандартного пекинского диалекта Mandarin. Карон часто встречается в новых алфавитах американских индейцев. По непонятным причинам шрифты ISO включают только знаки $\check{s}$ и $\check{z}$, в то время как другие комбинации, которые встречаются в текстах не намного реже, должны строиться с использованием «плавающих» акцентов. Типографам также известен карон по чешскому названию *háček*, которое произносится «хачек».



конца абзаца знак См. параграф английский.

«копирайт» См. авторского права знак.

краткости знак См. бреве.

крестик См. обелиск.

крестик двойной См. обелиск двойной.



кружок (ring, kroužek) Диакритический знак (надстрочный акцент), который встречается в алфавитах арикара, шайенн, чешского, датского, норвежского и шведского языков. Скандинавское «круглое А» (Å и å) включено в стандарт ISO, но чешские Ů и ů (u с кружком) должны строиться из отдельных элементов. В арикара и шайенн кружок обозначает произносимые буквы. Прописной или капитальной «круглой А» обозначается единица измерения длины «ангстрем» ($10^4 \text{ Å} = 1 \text{ μm}$).

крючок назализации (nasal hook) См. огонек.



лигатуры (ligatures) Обычный латинский шрифт ISO содержит только две основные лигатуры fi и fl. Жестко ограниченный комплект знаков, не оставляющий места для дополнительных лигатур, таких, как ff, ffi, ffl, — это бедствие латинской типографики. Лигатуры в стиле конкретного шрифта обязательно должны присутствовать в основном шрифтовом комплекте.

логическое «нет» (logical not) См. отрицания знак.



макрон, знак долготы (macron) Надстрочный акцент, который встречается над гласными — ā ē ī ō ū — в алфавитах многих языков, среди которых фиджи, хауса, латышский и литовский. Он также обозначает долгий гласный при транслитерации латиницей арабского, греческого, иврита, японского, санскрита и других азиатских языков, а при транслитерации латиницей китайского обозначает уровни тона.

- • • **многоточие (ellipsis)** Знак препинания, обозначающий пропуск или риторическую паузу.

музыкальные знаки См. нотные знаки.

«мю» (mu) Строчная буква греческого алфавита. В сочетаниях обозначает префикс *micro-* (микро) = 10^{-6} . Так, миллиграмм обозначается как μg , а микрограмм как μg . (Миллионная доля метра, или микрон, раньше обозначавшаяся μ , теперь обозначается как μm .)

μ

«нанг» (nang) См. *точка нижняя*.

неравенства знак (unequal) Очень полезный знак, который не включен в стандарт ISO. Помимо использования его в математических и общих текстах, этот знак имеет и более специализированное применение. Например, в письменности западноафриканских языков хойсан он используется как символ альвеолярного щелчка.

≠

нижняя линия (lowline) Это стандартный знак комплекта ISO. В акцидентных и рекламных шрифтах иногда располагается на линии шрифта. В текстовых шрифтах соответствует обычному подчеркиванию (см.).

—

ноль перечеркнутый (null) Используется для отличия цифры «ноль» от строчной буквы *o*. Но его можно легко перепутать с перечеркнутой буквой *o* ($\emptyset$, $\varnothing$) датского и норвежского алфавитов, а также с греческой буквой «фи» (ϕ). Альтернативной и не такой двусмысленной формой перечеркнутого ноля является ø . Перечеркнутый ноль редко встречается в текстовых шрифтах, но обе его формы нетрудно получить комбинированием существующих элементов.

ϕ

нормы знак См. *черта двойная*.

нотные знаки, музыкальные знаки (musical signs) Для набора обычных текстов, в которых имеются ссылки на музыкальные произведения в миноре и мажоре, требуются три основных музыкальных символа — $\flat$ $\sharp$ $\natural$, то есть бемоль, диэз и бекар (Beethoven's Sonata Op. 110 in $A\flat$ — 31-я Соната Op. 110 ля бемоль мажор Бетховена, Ennemond Gaultier's Suite for Lute in $F\sharp m$ — Сюита для лютни фа диэз мажор Эннемона Голтье и т.д.). Эти знаки, однако, не включены в стандарт ISO, а октоторп ($\#$) для диэза является неудачной заменой.

$\flat$ $\sharp$ $\natural$

«о» с рожком (horned o) Буква вьетнамского алфавита.

Ơ



обелиск, крестик, «мертвый знак», «крест Сант-Яго», «могильный крест» (dagger) Знак сноски, используемый чаще всего для ссылок на сноски внизу страницы. В европейской типографике этим знаком отмечается также год смерти или имя умершего человека. В лексикологии обозначает устаревшие грамматические формы. В публикациях классических текстов обелиски используются для обозначения фрагментов, которые считаются недостоверными. Также называется *obelisk*, *obelus* или *long cross*.



обелиск двойной, крестик двойной (double dagger) Знак сноски. Также называется *diesis* и *double obelisk*.



огонек, «крючок» (ogonek) Подстрочный акцент, который добавляется к гласным — *a e i o u* — в алфавитах литовского, польского, навахо, тутчон и многих других языков. Иногда называют *nasal hook* (крючок назализации). Не следует путать с *сидилью*, которая применяется с согласными и повернута в другую сторону. *Ogonek* означает на польском «маленький хвостик», а также черенок яблока.



октоторп, знак номера, «решетка» (octothorpe) Также известен как *numeral sign*. Ранее использовался для обозначения «фунта эвердьюпойс», но это употребление устарело. В картографии является символом деревни: восемь полей вокруг центральной площади, что и объясняет происхождение названия — *octothorpe* в переводе «восемь полей».⁹⁰



отрицания знак (negation) Используется в исчислении высказываний (в математической логике) вместо ранее принятой *тильды* ($\sim$). Представляет собой черточку с уголком ($\neg$). Является частью стандартного комплекта ISO и существует в большинстве шрифтов, несмотря на то что бесполезен без других логических операторов, таких, как $\cup \cap \wedge \vee \equiv$, которые обычно не включаются в комплект знаков. Также называется *logical not* (логическое «нет»).



параграф (section mark) Каллиграфическая форма двойной *s*, в настоящее время в основном используется при ссылке на кодексы и законодательные акты, когда упоминаются отдельные параграфы документа. (При ссылке на несколько параграфов используется удвоенный знак: §§).⁹¹

параграф английский, знак конца абзаца (paragraph sign, pilcrow) Старинный каллиграфический знак, который ставился в начале абзаца или основной части текста. По-прежнему используется для той же цели, но изредка применяется как знак сноски. В хорошо спроектированных шрифтах этот знак имеет разнообразную форму — ¶ — в соответствии с общим стилем шрифта.⁹²

¶

подчеркивание (underscore) Диакритический знак, который встречается во многих африканских языках и языках американских аборигенов. Иногда для разных целей используется и в английском. При транслитерации латиницей арабского и иврита применяется как альтернатива нижней точке. Для того чтобы не перекрывать нижних выносных элементов, желательно использовать версию с чертой, сдвинутой вниз. См. также *нижняя линия*.

a

перечеркнутая «н» (barred n) Хотя этот знак и входит в стандарт ISO, но в большинство шрифтов он не включен. Это буква алфавита мальтийского языка и соответствует арабскому *ḥ*.

ḥ Н

перечеркнутая «л» (barred l) Входит в алфавиты языков чипева, навахо, польского и других. Этот знак (известный в PostScript как *l-slash*) обычно включается в стандартный латинский шрифт. Например, симфония №3 композитора Хенрика Миколая Горецки (Henrik Mikołaj Górecki) называется *Symfonia Pieśni Żałosnych*, «Симфония скорбных песен». В польском языке перечеркнутая *l* называется *ew*.

ł Ł

перечеркнутая «о» (slashed o) Буква алфавита норвежского и датского языков, соответствует шведской *ö*. Например, последняя пьеса Хенрика Ибсена называется *Når vi døde vågner* («Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), а одна из первых пьес — *Fru Inger til Østråt* («Фру Ингер из Эстрота»). Эта буква также используется в английском наборе в именах, подобных Jørgen Мое (Йорген Мой) и Søren Kierkegaard (Сёрен Кьеркегор).

ø Ø

перечеркнутая «т» (barred t) Этот знак входит в алфавит языка саами, а также в стандарт ISO. И тем не менее во многих текстовых шрифтах он отсутствует.

ţ Т



перст указующий, указательный знак, «рука» (fist) Поли-
типаж, изображающий руку с вытянутым указательным
пальцем. Довольно часто «рука» украшена кружевным ман-
жетом. Этот знак, изобретение эпохи барокко, не включает-
ся в стандартный комплект знаков ISO, его можно найти
только в дополнительном комплекте знаков.

порядковая а, порядковая о (ordinal a, ordinal o)
См. буквы.

%

процента знак (per cent) Процент — это сотая часть цело-
го, принимаемого за единицу. Не следует путать с символом
с/о, означающим *in care of* (на попечении), который отсутст-
вует в стандарте ISO.

‰

промилле знак (per mil) Промилле — это тысячная часть
целого или десятая часть процента. ($61‰ = 6,1\%$). Хотя этот
знак редко нужен в наборе, он включен в стандарт ISO.

размерности знак (dimension sign) Знак «х» без засечек,
идентичен знаку умножения. См. *арифметических действий*
знаки.



седиль (cedilla) Подстрочный акцент, который применяет-
ся с согласными, — например, с такими, как ç, в каталанском,
французском, португальском языках и языке ацтеков, ç и ş в
курдском и турецком, ș и ț в румынском и ņ в латышском
языках. Его не следует путать со знаком *огонек*, который изо-
гнут в другую сторону и применяется только с гласными бук-
вами. Название *cedilla* означает «маленькая z». Во многих
шрифтах в комплект входят только Ç и ç.⁹³



«собака», «эт» коммерческое (at) Коммерческий символ,
имеющий значение «по» («по цене такой-то»), «при» («при
курсе таком-то»). Часто применяется в адресации электрон-
ной почты и компьютерном кодировании, в обычных текс-
тах практически не встречается.

сирконфлекс См. *циркумфлекс*.

скобки (brackets) См. *скобки квадратные, скобки круглые,*
скобки угловые и скобки фигурные.

скобки квадратные (square brackets) Необходимые элементы текстовой типографики, используются для обозначения вставок в цитированный материал и для вторичных выделений внутри круглых скобок. В изданиях классических текстов квадратные скобки обычно обозначают редакторские реконструкции, угловые скобки — редакторские вставки и исправления текста, а фигурные скобки — редакторские изъятия. Двойные квадратные (биквадратные) скобки (изредка встречающиеся в комплектах технических знаков и древнегреческих шрифтах) используются в научных текстах для обозначения изъятий, сделанных не редактором, а автором или переписчиком. При издании манускриптов и папирусов квадратными скобками также отмечают пробелы, вызванные физическими повреждениями.

[a]

[[a]]

скобки круглые (parentheses) Используются для выделения фраз в грамматике и многочленов в математике, иногда применяются для выделения цифр или букв в списке. См. также *скобки квадратные*.

(a)

скобки угловые (angle brackets) Эти полезные символы не включены во многие наборные шрифты, но их всегда можно найти в специализированных неалфавитных комплектах знаков и в некоторых готических и греческих шрифтах. Они выполняют различные функции в математических и научных документах. В изданиях классических текстов угловые скобки используются для обозначения редакторских вставок, а фигурные скобки — для обозначения редакторских изъятий. См. также *скобки квадратные*, *скобки фигурные*.

<a>

скобки фигурные, парантезы (braces) Довольно редко используются в художественных текстах, но прекрасно функционируют как обрамляющие скобки: { ([—]) }. В математике используются в качестве обрамления многочлена или множества. В изданиях классических текстов фигурные скобки служат для обозначения редакторских изъятий.

{a}

твердый приступ См. *гортанная смычка*.

тильда (tilde) Диакритический знак (надстрочный акцент), который встречается над гласными — ã ĩ õ — в алфавитах эстонского, гренландского, португальского и вьетнам-

~
а

ского языков, и над согласными — ñ ñ — в алфавитах испанского языка, кечуа и тагалог, при транслитерации санскрита латиницей и в других языках. Буквы ñ и Ñ включены в стандартные шрифты в качестве составных (композиционных) знаков, а остальные обычно создаются из элементов.

—
—
—

тире (dashes) Латинские текстовые шрифты включают как минимум длинное тире, короткое тире и дефис. Тире для применения с цифрами (figure dash) и трехчетвертное тире (three-quarter em dash) также довольно часто включаются в шрифт, а третнее тире — довольно редко.⁹⁴

™

торговой марки знак (trademark) Располагается в позиции верхнего (надстрочного) индекса, применяется в текстах, связанных с коммерцией.

Þ þ

«торн» (thorn) Буква алфавита англо-саксонского, вьетнамского и, конечно, исландского языков: Þótt þu langförull legðir...

а.

точка (period) Знак конца предложения во всех европейских языках. Но этот же знак входит в алфавит языка тлингит для обозначения *гортанной смычки*. В каталанском языке иногда вынужденно используется в сочетании *l.l* вместо *центральной точки*. Иногда называется *full point* или *full stop*.

•
с

точка верхняя (overdot) Надстрочный акцент, который встречается над согласными звуками (ć ġ ž) в польском и мальтийском языках, а также над гласными (ė ĭ) в литовском и турецком языках. Используется также в нескольких языках американских индейцев и при транслитерации санскрита латиницей.

а;
;

точка с запятой (semicolon) Знак препинания, гибрид двоеточия и запятой, взятый из европейских рукописей. Но в классических греческих текстах этот символ используется в качестве вопросительного знака.

точка нижняя (underdot) Подстрочный акцент, который встречается преимущественно с согласными — ħ ṃ ṇ ṣ ṭ — при транслитерации латиницей арабского, иврита, санскрита и других азиатских языков, довольно часто используется

в африканских языках и языках американских индейцев. При транслитерации латиницей арабского и иврита этот акцент можно заменять на подчеркивание, но нижняя точка все же предпочтительнее. Редакторы классических текстов обычно используют нижнюю точку для обозначения всех букв, в произношении которых не уверены. Нижняя точка — также один из знаков тона, которые используются с гласными во вьетнамском языке. Знак имеет второе название, *phng*, которое представляет собой упрощение вьетнамского названия *phng*. Нижняя точка не включена в стандартный комплект ISO.

точка центральная (midpoint) Старинный европейский знак препинания, широко используемый в типографике для выделения пунктов в вертикальном списке или для разделения элементов в строке. Центральная точка, набранная без пробела, используется для разделения слогов и букв, особенно в каталанском языке, когда одна буква *l* примыкает к другой. (В каталанском языке, как и в испанском, *ll* считаются одной буквой. Когда одна буква *l* примыкает к другой, но является отдельной, они разделяются точкой, например в каталанских словах *cel·les* [ячейки], *col·leccio* [коллекция] и *paral·lel* [параллельный].) Этот же знак используется в математике для скалярного умножения, а в математической логике — для операции конъюнкции. Иногда называется *малый буллит* (small bullet).

(Нет необходимости включать прописную и строчную L с центральной точкой [L· и l·] в стандарт ISO и Unicode как отдельные знаки, поскольку они легко образуются путем набора из отдельных частей.)

трема См. *диэрезис*.

тупое ударение См. *гравис*.

ударения знак См. *акут*.

ударение острое См. *акут*.

указательный знак См. *перст указующий*.

умлаут (umlaut) См. *диэрезис*.

Ў

«u» с рожком (**horned u**) Буква вьетнамского алфавита.

французские кавычки См. *кавычки-«елочки»*.

хачек (**háček**) См. *карон*.



хедера (**hedera**), лист плюща Вид декоративного элемента (флерон). По-латыни *Hedera helix* — плющ обыкновенный. Один из старейших наборных орнаментов, присутствует во многих древнегреческих надписях.



«хои» (**hoi**) Один из пяти знаков обозначений тона, который встречается над гласными во вьетнамском алфавите. Напоминает маленький знак вопроса без точки. На вьетнамском языке его название пишется, конечно, как *hoi*, и действительно означает «вопрос». По-английски этот знак называется также *curl* (завиток).

цезура (**caesura**) См. *черта вертикальная*



циркумфлекс, сирконфлекс, «крыша» (**circumflex**) Надстрочный акцент, который встречается над гласными — â ê î ô û w y — во французском, португальском, румынском, турецком, вьетнамском, валлийском и во многих других алфавитах. При транслитерациях латиницей (например, арабского, греческого, иврита, санскрита) иногда заменяет макрон для обозначения долгого гласного. При транслитерации латиницей тайского языка циркумфлекс обозначает понижающийся тон. В обычные шрифты ISO включены все гласные с циркумфлексом, кроме валлийских букв w и y.

1 2 3

4 5

цифры (**figures**) Основной комплект знаков текстового шрифта обычно содержит только один набор цифр. Предполагается, что это минускульные (текстовые) цифры (хотя обычно это не так). Дополнительные шрифтовые комплекты знаков (экспертные наборы) часто содержат еще три комплекта цифр: маюскульные (заголовочные) цифры, надстрочные цифры и подстрочные цифры (цифровые индексы на верхнюю и нижнюю линии). Надстрочные цифры используются для набора показателей степени чисел, надстрочных индексов и числителей дроби. Подстрочные цифры используются для набора знаменателей дроби. В химических фор-

мулах (например, H_2O) и подстрочных индексах, например в матрицах, подстрочные цифры должны набираться несколько ниже линии шрифта.⁹⁵

черта вертикальная, модульная черта, цезура (bar) Используется в математике как знак абсолютной величины, в просодической записи стихотворной речи является знаком цезуры, в математической логике (где называется «штрих Шеффера») — знаком отрицания конъюнкции. В библиографии используется как одинарная, так и двойная черта. Также называется *caesura*.

черта вертикальная разорванная (broken bar) Невзирая на важность этого знака для программистов и присутствие его на стандартной клавиатуре ASCII, он не применяется в типографике. Для образования прерывистых линеек и прямоугольников обычно применяется соответствующий знак из специального комплекта линеек. Также называется *pipe*, *parted rule*.

черта волнистая, ASCII тильда (swung dash, ASCII tilde) Используется в математике как знак подобия ($a \sim b$), а в лексикологии — как знак повторения. Кроме того, применяется в математической логике для обозначения отрицания, но, для того чтобы избежать путаницы, в последнее время в этом случае, как правило, используется черточка с углом $\neg$ (см. *отрицания знак*). Не следует путать с надстрочным акцентом *тильдой*.⁹⁶

черта двойная, знак нормы, «параллельки» (double bar) Стандартный символ в библиографических трудах. В старой европейской типографике является обычным знаком сноски. Тем не менее в шрифтовых комплектах ISO этот знак отсутствует. Но его легко создать, набрав две вертикальные черты подряд.

черта дробная (solidus) Используется с верхними и нижними цифровыми индексами для составления дробей. Солидус — золотая монета Римской империи, введенная императором Константином в 309 году н.э. 72 солидуса составляют либру, римский фунт, а 1 солидус состоит из 25 денариев. Денежная система Британской империи была организована по

римскому образцу и унаследовала римские денежные символы — £/s/d — для фунтов стерлингов, шиллингов и пенсов соответственно, поэтому слово *solidus* стало не только сокращением для шиллинга, но и названием косой черты, с помощью которой писались обозначения шиллингов и пенсов. (В большинстве современных шрифтов дробная черта используется сейчас только в дробях. Для набора денежных символов Британской империи более подходящим знаком обычно считается курсивный *virgule* — косая черта.) См. также *Черта косая разделительная*.

черта косая обратная (backslash) Неожиданный подарок компьютерной клавиатуры. Знак, может быть, и привычный для компьютерных обозначений, но не имеющий определенной функции в типографике.

черта косая разделительная (virgule, slash) Наклонный штрих, который использовался в средневековых и в более поздних рукописях как форма запятой. Кроме того, применяется для набора дробей, для разбивки стихотворного текста при наборе в прозаической форме, а также в датах, адресах и везде, где требуется разделительный знак. В письменности западноафриканских языков хойсан этот знак иногда обозначает дентальный (зубной) или латеральный (боковой) щелчок. Ср. с *чертой дробной*.

черта связующая (vinculum) Горизонтальная линия над символами, используется в математике ($\sqrt{10}$) и в научных текстах ($\overline{AB}$). *Vinculum* в переводе с латыни «связь», «цепь».

чешский акцент См. *карон*.

«шва», нейтральный гласный (schwa) Перевернутое е. Используется в фонетике для обозначения краткого и слабого гласного звука (безударного нейтрального гласного). Знак не входит в стандарт ISO, он включен в специализированные фонетические комплекты знаков.⁹⁷

штрих (prime) Обозначение фута ($1' = 12'' = 30,48$ см) и минуты дуги ($60' = 1^\circ$). Одиночный и двойной штрихи могут быть прямыми и наклонными, но их не следует путать с кавычками, которые в некоторых шрифтах (особенно в фрак-

турах) имеют похожую форму. См. также *штрих двойной*. Прямые штрихи называются также *dumb quotes* (клавиатурные кавычки, буквально «дурацкие кавычки») из-за того, что они используются в этом качестве на клавиатуре пишущей машинки.⁹⁸

штрих двойной (double prime) Обозначение дюйма (1" = 2,54 см) и дуговой секунды (360" = 1°). Не следует путать с кавычками и двойным акутом. См. также *штрих*.

«ЭВ» (ew) См. *перечеркнутая л*.

«ЭНГ» (eng) Буква алфавита языка саами. В строчной форме широко используется в лингвистике и лексикологии, обозначая звук *ng* в слове *wing*. (Обратите внимание на то, что различные звуки обозначаются одними и теми же буквами в словах *wing*, *Wingate*, *singlet* и *single*.) Хотя этот знак и входит в стандарт ISO, в большинстве шрифтов он отсутствует.

«Эсцет», двойное «с» (eszett) Лигатура, обозначающая две буквы *ss* — длинная *s* + короткая *s* (*ſ* + *s*). Когда-то применялась для набора на английском языке, а теперь только на немецком. Не следует путать с греческой буквой «бета» (*β*). Также известна как острая *s*.⁹⁹

«ЭТ» (eth) Буква алфавита англо-саксонского и исландского языков, а также языка жителей Фарерских островов. Прописная «эт» такая же, как прописная буква «дает» (*dyet*), но строчные различаются по форме и не могут заменять друг друга, так как они обозначают различные звуки.

«ЭТЕЛ» (ethel) Эта лигатура, когда-то бытовавшая в английском, теперь применяется в наборе на французском языке. Английские слова и имена, происходящие из греческого языка, первоначально писались с помощью *ethel* (или *aethel*), соответствуя греческим буквам *οι* (омикрон йота). Так, старая форма слова *ecumenical* (вселенский) была *æcumenical*, а греческое имя *Οἰδίπους* (*Oidípus*, Эдип) по-прежнему записывается в английском как *Oedipus*, хотя раньше это писалось как *Ædipus*. Таким образом, эта лигатура может потребоваться для сохранения традиционного написания и при академически корректном цитировании древних источни-

60"

η Ν

ß ß

ð Ð

œ

Æ

ков, а также для правильного написания французских слов, подобных *hors d'œuvre*.

æ «эш» (aesc) Эта лигатура является буквой в алфавитах датского, норвежского и англо-саксонского языков, соответствует шведской ä. В английском языке слова греческого происхождения когда-то писались с буквой æ, восходящей к греческим αι (альфа йота). Так, *aesthetics* раньше писали как *æsthetics*. Таким образом, при сохранении традиционного написания и педантичном цитировании эта лигатура требуется даже в английском языке. *Aesc* (æsc в старинной орфографии) произносится как *ash* (эш).¹⁰⁰

æ

Æ

В этом терминологическом словаре отсутствуют названия отдельных знаков и акцентов (циркумфлекс, центральная точка, косая черта и др.). Они помещены в приложении А. Краткие определения исторических стилей (Ренессанс, барокко и т.д.) см. в главе 7.

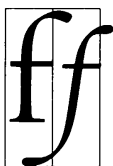
10/12 × 18 (10 на 12 на формат 18) Набор шрифтом кегля 10 пунктов с интерлиньяжем 12 пунктов (шрифт десятого кегля плюс 2 дополнительных пункта, таким образом, расстояние между линиями шрифта соседних строк составляет в целом 12 пунктов) на полосе набора форматом 18 паек.

Абзац с переменным отступом (*Dropline Paragraph*) Абзац, который выделяется тем, что его первая строка начинается как раз под тем местом, где заканчивается последняя строка предыдущего абзаца, а не от левого края полосы набора. (См. пример на с. 35.)

Альдина, «Альдовский» (*Aldine*) Нечто, связанное с издательским домом итальянского книгопечатника и издателя Альда Мануция, работавшим в Венеции между 1494 и 1515 годом. (Строго говоря, альдина — это одно из изданий Альда.) Большинство шрифтов Альда, которые включают прямые, курсивные и греческие шрифты, гравировал Франческо Гриффо из Болоньи. Шрифт, близкий по форме к шрифтам Гриффо, и принципы типографики, соответствующие тем, которыми руководствовался Альд Мануций, называются «альдовскими». *Polyphilus* и *Vembo* представляют собой современные версии шрифтов Альда, а их курсивы нет.

Антиква (*Whiteletter*)¹⁰¹ Светлый шрифт прямого начертания, который предпочитали итальянские гуманисты, переписчики и типографы в пятнадцатом и шестнадцатом веках. Отличается от более темного готического рукописного и наборного шрифта (*blackletter*, буквально «черная буква»), активно используемого к северу от Альп. Антикву можно рассматривать как типографический аналог романского стиля в архитектуре, а готический шрифт — как аналог готики.

ао



Апертура (*Aperture*) В переводе «отверстие». Степень открытости форм знаков С, с, S, s, а, е и им подобных. Для гуманистической антиквы, например Bembo и Centaur, характерны сильно открытые формы (с большими апертурами), а у шрифтов эпохи романтизма, например Bodoni, и так называемых реалистических шрифтов, например Helvetica, формы закрытые (с незначительными апертурами). Очень большая открытость форм знаков характерна для шрифта древнегреческих надписей, а также для шрифтов, подобных Lithos, которые созданы на его основе.

Бастарда (*Bastarda*) Разновидность готических шрифтов. См. с. 290.

Битовое изображение См. *Растровое изображение*.

Боковой заголовок (*Sidehead*) Также боковик, «форточка». Заголовок или подзаголовок, набранный с выключкой влево (реже с выключкой вправо) или с небольшой втяжкой. Ср. *Заголовок в разрез*.

Боковой обрез книги (*Fore-edge*) Наружный край или наружное поле страницы, противоположное корешку.

Боковое свисание, Свисание элементов литеры за боковую границу кегельной площадки (*Kern*) Часть знака, которая проникает в пространство соседнего. Во многих алфавитах у буквы *f* прямого начертания есть свисание вправо, у буквы *j* прямого начертания — влево, а у курсивной буквы *f* — в обе стороны. Глагол «кернить» означает изменить горизонтальное расположение знаков друг относительно друга в определенных сочетаниях, например *To* или *VA*, чтобы выступающие элементы одного знака размещались над основной частью другого или под ней, а также над его выступающими элементами или под ними.¹⁰²

Брусковый шрифт (*Slab Serif*) Шрифт с брусковыми засечками прямоугольной формы приблизительно той же толщины, что и основной штрих, которые могут быть скругленными или нескругленными. Подобные засечки — отличительный признак двух групп шрифтов: так называемых египетских шрифтов и шрифтов типа Кларендон, которые появились в больших количествах начиная с девятнадцатого века, например Memphis, Rockwell и Serifa. В качестве одного из последних примеров шрифтов такого типа можно назвать гарнитуру PMN Caecilia.

Буквица См. Инициал.

Внутрибуквенный просвет (*Counter*) Пространство, ограниченное штрихами знака. Оно может быть замкнутым полностью, как в буквах *d* или *o*, или частично, как в буквах *c* или *m*.

Втяжка См. Набор с втяжкой.

Выключка влево (*fl: flush left*) Набор с выровненным левым краем, флаговый набор. В этом случае правый край набора будет неровным. Чтобы быть более точным, необходимо указывать *fl/rr*, то есть левый край выровнен, правый не выровнен (*flush left, ragged right*).¹⁰³

Выключка вправо (*fr: flush right*) Набор с выровненным правым краем. В этом случае левый край набора будет неровным.

Выключка полная (*justified*) Или выключка влево и вправо (*fl&r; flush left and right*). Набор с выровненными левым и правым краем. Выключить строки полностью означает выравнивать их по формату (длине), чтобы полоса набора образовала ровный прямоугольник. Латинский шрифт обычно набирается либо с полной выключкой, либо с выключкой влево.

Выключка и втяжка (*Flush and Hung*) Набор с втяжкой, у которого первая строка имеет выключку влево, а последующие строки набраны с отступом вправо, как статьи этого словаря.

Выносные элементы (*Extenders*) Нижние и верхние выносные элементы, то есть части буквы, которые выступают ниже линии шрифта, как у *p* и *q*, и выше линии строчных, например *b* и *d*.

Высота строчных См. Рост строчных.

Высота прописных См. Рост прописных.

«Глаз» (*Eye*) Замкнутый элемент в строчной букве *e*. См. также Овал.

Глиф (*Glyph*) Конкретный вариант знака. См. Литера

Готические шрифты (*Blackletter*) Готические шрифты для типографики — то же, что готический стиль в архитектуре: общее название для разнообразных шрифтовых форм, зародившихся преимущественно на севере Европы. Подобно готическим строениям, готические шрифты могут быть массивными или светлыми. Довольно часто они бывают вытянутыми и заостренными, но иногда, напротив, они закругленные. Ср. Антиква. К готи-

Словарь
терминов
типо-
графики

ao
oa

ческим шрифтам относятся *Текстура*, *Ротунда*, *Бастарда*, *Фрактура* и квадрата. См. с. 290.

Гротеск см. *Рубленый шрифт*.

Гуманистическая антиква (*Humanist*) Формы букв, зародившиеся среди гуманистов итальянского Возрождения и существующие по сей день. Они имеют два основных варианта (начертания): прямое и курсивное, оба восходящие к римскому капитальному шрифту и каролингскому минускулу. Гуманистические формы отражают движение ширококонечного пера, которое пишущий держит правой рукой. Они характеризуются изменениями толщины штрихов и гуманистическим наклоном оси.

Гуманистический наклон оси (*Humanist Axis*) Наклонная ось шрифтовой формы, отражающая естественный наклон пишущей руки. См. с. 12–15.

Двусторонняя засечка См. *Засечки односторонние и двусторонние*

Двухчастный алфавит (*Bicameral*) Алфавит, который состоит из двух вариантов букв — прописных и строчных. Примером является современный латинский алфавит. Он имеет прописные и строчные буквы, которые так же тесно связаны и при этом легко различаемы, как сенат и палата представителей Конгресса США. Одночастные алфавиты (например, арабский, еврейский и слоговое письмо деванагари) не имеют строчных и прописных вариантов букв. Трехчастные алфавиты составлены из трех вариантов букв — и обычная латинская антиква может быть описана как трехчастный шрифт, если вы имеете в виду прописные, строчные и капитальные буквы.

«*Дингбат*» (*Dingbat*) Типографский знак или символ, не относящийся к буквам, цифрам, знакам препинания и другим знакам, входящим в обязательный комплект шрифта. Объект презрения, поскольку не имеет видимой связи с алфавитом (другое значение слова — «болван»). Многие подобные знаки представляют собой пиктограммы — миниатюрные изображения соборов, самолетов, лыжников, телефонов и прочих атрибутов туристического бизнеса. Некоторые более абстрактные символы: крестики, «галочки», картографические символы, изображения карточных мастей и так далее.

«*Жесткий*», или *неразрывный, пробел* (*Hard Space*) Пробел между словами, который не может стать местом разры-

ва (переноса) строк. Также называется неразбиваемый пробел (*no-break space*).

Заголовок в разрез, или в красную строку (Crosshead) Заголовок или подзаголовок, расположенный в пробеле между отдельными частями текста. Ср. *Боковой заголовок*.

Засечка (Serif) Элемент, добавляемый в начале или в конце основного штриха буквы. В прямых начертаниях засечки обычно рефлексивные; они завершают штрихи, формируя их односторонние или двусторонние окончания. Транзитивные засечки — плавные начальные или конечные элементы — характерны для курсивного шрифта.

Известно множество описательных терминов для засечек, особенно когда речь идет о прямых начертаниях. Они могут быть не только односторонними и двусторонними, но и длинными и короткими, толстыми и тонкими, острыми и тупыми, нескругленными и скругленными, горизонтальными, вертикальными и наклонными, сужающимися и треугольными и т.д. В текстах и некоторых фрактурах они обычно имеют форму ромба, а в некоторых рукописных шрифтах, имитирующих архитектурный почерк, например *Eaglefeather* и *Tekton*, засечки закругленные на концах.

(Не все историки шрифта согласны, что слово *serif* допустимо применять в отношении курсивных букв. Но некоторые термины необходимы, чтобы обозначить различие между, например, курсивами *Vembo* и *Caspari*. В этой книге первый определяется как курсив с засечками, а второй — как курсив без засечек.)

Засечка вертикальная См. *Клювовидное окончание*.

Засечки односторонние и двусторонние (Unilateral; Bilateral).

Засечки называются односторонними, если расположены только с одной стороны основного штриха, как в верхней части E или в нижней части L, и двусторонними, если расположены с обеих сторон, как в нижней части T или в верхней части L. Двусторонние засечки, которые всегда рефлексивны, характерны для антиквы, а односторонние — как для антиквы, так и для каролингского минускула и курсивов.

Засечки нескругленные и скругленные (Abrupt & Adnate) Типы засечек, которые бывают либо *нескругленные* — образующие резкий переход под углом с основным штрихом, либо *скругленные* — плавно соединяющиеся с основным

Словарь
терминов
типо-
графики

T L

i i

l l

штрихом, как бы стекающие с него. В старой англоязычной литературе по типографике скругленные засечки обычно называются *bracketed*.

m

*Засечка рефлексивная (Reflexive)*¹⁰⁴ Тип засечки, завершающей основной штрих, но намекающей на продолжение текста. Рефлексивные засечки характерны для прямых шрифтов антиквенного типа, включая шрифт, которым набраны эти строки. Они предполагают резкую и краткую остановку пера и перемену направления его движения, их конструкция чаще всего двусторонняя. См. также *Засечка транзитивная*.

m

*Засечка транзитивная (Transitive)*¹⁰⁴ Тип засечки, которая переходит в основной штрих или является его продолжением, без перерыва в движении пера или перемены его направления. Транзитивные засечки характерны для многих курсивов, они, как правило, односторонние и являются продолжением основного штриха лишь в одну сторону. См. также *Засечка рефлексивная*.

e

e

Изменение толщины штриха (Modulation) В отношении типографики это означает повторяющиеся и закономерные вариации толщины штриха. У неконтрастного (монолинейного) шрифта, например Frutiger, штрихи принципиально всегда одинаковой толщины.¹⁰⁵ А у таких шрифтов, как Bembo или Centaur, толщина штриха определяется положением (наклоном) ширококонечного пера, которое формирует тонкий горизонтальный (соединительный) штрих и толстый вертикальный (основной) штрих. Когда буквы выполняют таким инструментом, то изменение толщины штрихов получается автоматически.

Инициал, Буквица (Letterine, Versal) Увеличенная начальная буква (Letterine буквально переводится как «большая буква»), может быть расположена на линии шрифта первой строки текста или ниже нее. См. *Стоящий инициал, Утопленный инициал*.

ɔːw

IPA (International Phonetic Association — Международная фонетическая ассоциация) Организация лингвистов, основанная в 1886 году. Алфавит IPA — это комплект широко используемых фонетических символов, диакритических знаков и показателей тона, который, как любая научная система, постоянно подвергается изменениям. (Распространена также альтернативная фонетическая система

Американской антропологической ассоциации — American Anthropological Association.)

ISO (*International Organization for Standardization* — *Международная организация по стандартизации*) Агентство по международному сотрудничеству в области промышленных и научных стандартов со штаб-квартирой в Женеве. Среди ее членов — национальные бюро стандартизации более ста стран.

«Канцелляреска» (*Chancery*)¹⁰⁶ Разновидность курсивных рукописных шрифтов, имеющих множество дополнительных лигатур, удлинённые и закрученные выносные элементы. В большинстве таких шрифтов есть также знаки с росчерками. См. *Росчерк*.

Каплевидное окончание (*Teardrop Terminal*) Окончание штриха в форме капли (слезы) в таких буквах, как a, c, f, g, j, r, y. Такое окончание характерно для шрифтов позднего Возрождения, барочного или неоклассического периодов, а в настоящее время присутствует во многих шрифтах, продолжающих эти традиции, например Jannon, Van Dijk, Kis, Caslon, Fournier, Baskerville, Bell, Wallbaum, Zapf International, Galliard. Также называется *Lachrymal terminal*. См. также *Клювовидное окончание*, *Точковидное окончание*.

Кегельная площадка (*Em Square, Body*) Для металлического шрифта: верхняя часть ножки литеры, на которой расположено выпуклое изображение буквы. Для фотонаборного и цифрового шрифта: прямоугольная верхняя площадка воображаемого металлического бруска, где располагалась бы буква, если бы она была металлической и трехмерной, а не двухмерным изображением очка литеры или его растровым изображением. Сохранилась в виде условной величины для определения кегля и межбуквенных пробелов (апрошей).¹⁰⁷

Кегль шрифта (*Body Size*) На первый взгляд кегль шрифта — это размер его очка, то есть видимого изображения знака. Но на самом деле кегль — это размер кегельной площадки ножки металлической литеры по вертикали. Первоначально эта величина определялась высотой верхней стороны металлического бруска, из которой выступало рельефное изображение знака. Для цифрового шрифта кегль — это высота кегельной площадки, воображаемого прямоугольника, который ограничивает пространство,

O O

f

ffi

занимаемое данной буквой, а не размер самой буквы. Кегль шрифта измеряется в типографских пунктах. В Европе шрифты принято измерять в пунктах Дидо, которые на 7% крупнее пунктов, принятых в Великобритании и Северной Америке. См. *Пункт*.

Клювовидное окончание, Вертикальная засечка (Beak Terminal) Острый отросток, который характерен прежде всего для буквы *f*, но часто встречается и в буквах *a*, *c*, *j*, *r*, *y* во многих антиквах двадцатого века и в меньшей степени в курсивах. Например, в гарнитурах *Perpetua*, *Berling*, *Méridien*, *Pontifex*, *Veljović*, *Calisto*. Ср. *Каплевидное окончание, Точковидное окончание*.

Количество точек на дюйм (DPI: dots per inch) Традиционная единица измерения для разрешения вывода в цифровых выводных устройствах и лазерных принтерах.

Контраст (Contrast) При анализе шрифтовой формы под контрастом понимается степень различия между толстыми и тонкими штрихами данной буквы. В таких шрифтах, как *Gill Sans* и *Helvetica*, видимый контраст отсутствует. В шрифтах периода романтизма, например *Bulmer* и *Bodoni*, контраст очень высокий.

Круглая, Круглая шпация (Em, Mutton) При линейном измерении расстояние, равное кеглю шрифта. При измерении площади — квадрат, сторона которого равна кеглю. Таким образом, круглая шпация равна по ширине 12 пунктам (или 12 квадратным пунктам) при шрифте 12 кегля и 11 пунктам (или 11 квадратным пунктам) при шрифте 11 кегля. Также называется *quad* или *mutton quad*.

Курсив (Italic, Cursive) От позднелатинского *cursivus* — «бегущий». Начертание, по сравнению с прямым обладающее некоторыми рукописными признаками (наклон знаков, форма строчных, близкая к рукописной). Тем не менее наборный «рукописный» шрифт (*Script*) по форме гораздо ближе к написанному. Наборный курсив впервые появился в Италии в начале пятнадцатого века.¹⁰⁸

Логограмма (Logogram) Специальная типографическая форма, связанная с определенным словом. Например, названия с нестандартным использованием прописных и строчных: *e.e.cummings*, *TrueType*, *WordPerfect*.

Лигатура (Ligature) Две или три буквы, соединенные в отдельный знак. Например, сочетание букв *ffi* образует лигатуру в большинстве латинских текстовых шрифтов.

Литера (Sort) Отдельная единица металлического набора, то есть литера определенного начертания и кегля. В мире цифрового шрифта, где буквы, пока они не напечатаны, не имеют материального воплощения, термин «литера» частично заменяется термином «глиф». Глиф — это конкретный вариант абстрактного символа буквы, который называется «графема», его концептуальное, а не материальное воплощение. Так, $\mathfrak{z}$ и $\mathfrak{z}$ — это различные глифы (из одной гарнитуры) одной графемы.¹⁰⁹

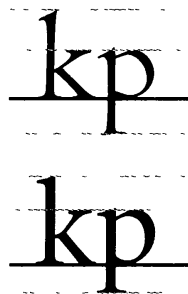
Линия шрифта, или Базовая линия (Baseline) И в рукописном, и в наборном шрифте независимо от техники его исполнения строчные буквы латинского алфавита располагаются между по меньшей мере четырех воображаемых линий: верхней линией (topline), линией строчных (midline), линией шрифта (baseline) и нижней линией (beardline). Верхняя линия, или линия верхних выносных элементов — это линия высоты выносных элементов в буквах b, d, h, k, l. Линия строчных (называемая также линией x-height) — это линия, проходящая по верху строчных букв a, c, e, m, x и по верху основной части букв b, d, h. Линия шрифта — это линия, по которой выравнивается нижняя часть всех этих букв. Нижняя линия, или линия нижних выносных элементов — это линия, проходящая по нижнему краю выносных элементов в буквах p и q. Линия прописных (cap line), проходящая по верху прописных, таких, как буква H, не обязательно совпадает с линией верхних выносных элементов строчных букв.

Округлые буквы, такие, как e и o, обычно слегка свисают ниже линии шрифта. Заостренные буквы, как v и w, обычно «протыкают» ее, в то время как штрихи с засечками, как у букв h и m, стоят точно на линии шрифта.

Маюскульные цифры, Титульные цифры (Titling Figures) Цифры — 1 2 3 4 5 6, — спроектированные для того, чтобы гармонировать с прописными буквами по размеру и «цвету» (насыщенности). Ср. *Минускульные цифры*.

Межсловный пробел (Word Space) Расстояние между словами. Когда набор выключен влево со свободным правым краем (FL/RR), то межсловный пробел может быть фиксированной величины, но, когда текст набран с полной выключкой, межсловный пробел эластично растягивается или сжимается.

Словарь
терминов
типо-
графики



Монотонический шрифт, шрифт для набора на новогреческом языке (Monotonic) В современной греческой орфографии постоянно применяется только один из акцентов, обозначавших тон в древнегреческом языке, — акут (tonos), кроме того, иногда встречается диэрезис (dialytika). (На самом деле в греческом письме такой способ расстановки акцентов применялся довольно часто, а иногда встречался и в печатных изданиях, но эта практика официально не признавалась до 1982 года.) Шрифты, спроектированные для набора только на новогреческом языке, называются *монотоническими*. Ср. *Политонический шрифт*.

Минускульные цифры (Hanging Figures) Цифры — 1 2 3 4 5 6, — спроектированные для того, чтобы гармонировать со строчными буквами по размеру и «цвету» (насыщенности). Большинство таких цифр имеют как верхние, так и нижние выносные элементы. В европейской и американской типографике принято набирать их с основным текстом. Называются также строчными (lowercase figures), старостильными (old-style figures) и текстовыми цифрами (text figures). Ср. *Маюскульные цифры*.

Набор с втяжкой (Flush and Hung) Набор с выключкой и втяжкой, при котором первая строка имеет выключку влево, а последующие строки набраны с отступом вправо, как статьи этого словаря.

Набор цитаты вподверстку или в разрез полосы (Block Quotation) Цитата, выделенная из основного текста в виде отдельного абзаца, часто набранная с втяжкой, или другим шрифтом, или более мелким кеглем по отношению к основному тексту, в отличие от цитаты в подбор (run-in quotation), которая наоборот, включена в основной текст и выделение которой, как правило, ограничивается только кавычками.

Наклон шрифта (Slope) Угол наклона основных штрихов и выносных элементов буквы. Большинство (но не все!) курсивных начертаний имеют правый наклон в диапазоне от 2° до 20°. Не следует путать с осью овальных элементов. См. *Ось*.

Наклонный шрифт (Oblique, Slanted) Шрифт, знаки которого механически или программно наклонены, но их строение не отличается от прямого начертания. Прописные знаки в курсивах почти всегда наклонны.¹¹⁰

Насыщенность (Weight) Степень «черноты» шрифта, независимо от его кегля. См. также «Цвет» набора.¹¹¹

Неалфавитный знак (Alphabetic) Типографический символ, используемый с алфавитными знаками, но отсутствующий в алфавите. Диакритические знаки (акценты), такие, как акут (знак ударения), умлаут, циркумфлекс и карон, также являются неалфавитными. Сюда же относятся астериск, обелиск и английский параграф. См. Приложение А.

Неогуманистическая антиква (Neohumanist) Современные шрифты, возрождающие и подтверждающие принципы гуманистической антиквы.

Ножка литеры (Body) Для металлического шрифта: металлический (гартовый) брусок, из которого выступает выпуклое зеркальное изображение буквы.

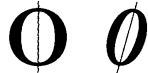
Ось (Axis) В типографике под осью знака обычно понимается угол наклона штриха, который образуется в связи с наклоном ширококонечного пера или другого пишущего инструмента при письме под некоторым углом. Если знак образован толстыми и тонкими штрихами, найдите толстые штрихи и продолжите их линиями. Эти линии делают явной ось знака (или оси, их может быть несколько). Не следует путать с наклоном шрифта.¹¹²

Овал (Bowl) Округлые или эллиптические элементы, которые образуют основную форму прописных букв С, G, О и строчных букв b, c, o, p. Также называется «глаз» (eye). При этом в англоязычной типографике большой «глаз» (big eye) означает крупное очко строчных букв, а открытый (open eye) означает большую апертуру.

Одночастный алфавит (Unicameral) Алфавит, в котором нет прописных и строчных вариантов букв, например еврейский алфавит, а также многие латинские титульные шрифты. Ср. *Двухчастный алфавит*.¹¹³

Ортотический шрифт (Orthotic) Разновидность греческого письма и шрифта, которая пережила расцвет в Западной Европе между 1200-ми и 1520-ми годами, а затем была восстановлена в начале двадцатого века. В ортотическом греческом нет курсива, но зато обычно есть прописные и строчные буквы. Другими словами, он аналогичен прямым начертаниям латиницы. И, прописные и строчные имеют только прямое начертание. Засечки, если они есть, обычно короткие, нескругленные и односто-

Словарь терминов типографики



ронные. В основе лежат простые геометрические фигуры (круг, линия и треугольник). Примером может служить шрифт New Hellenic Виктора Шолдерера.

Основной штрих (Stem) Основной штрих, который бывает более или менее прямым, если не является частью овального элемента. В букве о такой штрих практически отсутствует, а буква l состоит только из основного штриха и засечек.¹¹⁴

Отрицательный интерлиньяж (Negative Leading) Интерлиньяж, меньший, чем кегль шрифта. Шрифт, набранный, например, кеглем 16/14, набран с отрицательным интерлиньяжем.

Отточие (Dot Leader) Строка точек или центральных точек, иногда используемая для связи текста, выключенного влево, с выключенными вправо цифрами в оглавлениях или подобных материалах (в этой книге отсутствует).

Пайка (Pica) Типометрическая единица измерения, равная 12 пунктам (points). Существуют пайки двух видов. (1) В традиционной типометрической системе пайка равна 4,22 мм, или 0,166 дюйма, что примерно (но не точно) равно одной шестой дюйма. В Великобритании и США в пайках обычно измеряют длину (формат) строки и высоту полосы набора. (2) В языке описания страницы PostScript пайка составляет ровно одну шестую дюйма. (Примечание: в континентальной Европе аналогом пайки является цицера (cicero), которое на 7% больше.)

Pi Font («пи фонт», комплект неалфавитных знаков) Комплект математических или других символов, спроектированный в качестве вспомогательного к одному или нескольким текстовым шрифтам.¹¹⁵

«Под обрез» (Bleed) Как глагол обозначает «обрезать страницу в край». Как существительное означает «изображение под обрез», то есть без полей. Если изображение требуется печатать под обрез, оно должно слегка выступать за линию обреза. Фотографии, линейки, плашки, фоновые тангиры или орнаментальные фоны довольно часто печатаются под обрез. К шрифту это относится достаточно редко.

Политонический шрифт (Polytonic) Шрифт для набора на древнегреческом языке. В наборе классического греческого языка с пятнадцатого века применяется множество акцентов для обозначения тонов и других диакритичес-



ких знаков, унаследованных от александрийских писцов. Эти диакритические знаки — знак острого ударения (oxia), знак тупого ударения (varia), знак облученного ударения (perispomeni), знак густого придыхания (dasia), знак тонкого придыхания (psili), диэрезис (dialytika) и подстрочная йота (urogegrameni) — используются как по отдельности, так и в сочетаниях. Современный греческий алфавит сохранил только знак ударения (tonos) и иногда встречающийся диэрезис (dialytika). Греческий шрифт с полным набором акцентов называется политоническим, а шрифт для набора на новогреческом языке называется *монотоническим* (monotonic). Разумеется, новогреческий текст может набираться политоническим шрифтом, но не наоборот.¹¹⁶

Словарь
терминов
типо-
графики

Полоса набора, Зеркало набора (Textblock) Часть страницы, занятой текстом, без учета полей.

Полная выключка См. *Выключка полная*.

Полукруглая, Полукруглая шпация (En) Полукегельная шпация, пробел, равный половине кегля. Половина em, или *Круглой*. Для того чтобы избежать разночтений при устных указаниях, американские типографы говорят nut-tions («бараны», другое значение «девицы») для круглой шпации и puts («орехи», другое значение «щеголи») для полукруглой шпации.



Полый шрифт (Inline) Декоративное начертание шрифта, производное от исходного. Шрифт, у которого внутри основных штрихов остается больший или меньший просвет. Полые шрифты зрительно светлее, чем исходные, при этом сохраняют их формы и пропорции. Контурные шрифты (outline), с другой стороны, создаются смещением наружу контура знаков с полным удалением их внутренней формы. Поэтому контурные шрифты получаются более жирными, чем исходные, но их рисунок подвергается некоторым искажениям. Примерами полых шрифтов являются Castellar, Smaragd и Romulus Open.¹¹⁷

U&LС (прописные и строчные) Прописные и строчные буквы: нормальные шрифтовые формы в латинском, греческом и кириллическом алфавитах, каждый из которых сейчас имеет двухчастную структуру.

Пункт (Point) (1) Традиционная типометрическая единица измерения в Великобритании и США, равная одной две-

надцатой пайки (pica), то есть 0,3515 мм, или 0,01383 дюйма. Округленно в дюйме 72 пункта, а в сантиметре — 28,5 пункта. (2) В континентальной Европе применяется более крупная типометрическая единица, пункт Дидо. Пункт Дидо (одна двенадцатая цецеро) равен 0,376 мм, или 0,01483 дюйма. Округленно в сантиметре 26,5 пункта Дидо, в дюйме — 67,5. (3) Многие фотонаборные автоматы и большинство цифровых наборных устройств, так же как компьютерные описания шрифтов PostScript и TrueType, округляют значения, так что пункт составляет ровно $\frac{1}{72}$ дюйма, а пайка — $\frac{1}{6}$ дюйма.

Разрешение (Resolution) В цифровой типографике разрешение означает величину минимального элемента изображения (пиксела). Обычно измеряется в точках на дюйм (dpi). Лазерные принтеры, например, имеют разрешение в диапазоне от 300 до 1200 dpi, а фотонаборные автоматы значительно выше, чем 1200 dpi. Разрешение обычного телевизионного экрана всего примерно 50 dpi, а компьютерного монитора меньше, чем 100 dpi. Но на качество изображения шрифта влияют и другие факторы. Сюда входят дизайн (рисунок) шрифта, алгоритмы растеризации и технология хинтования, призванная компенсировать недостатки растеризации, а также качество пленки или бумаги, на которой шрифт печатается.

Растр (Raster) Растровая сетка, цифровая сетка растеризации. См. *Хинт*.

Растровое изображение (Bitmap) Цифровое представление изображений самого простого типа. Форма букв может быть описана морфологически, как последовательность опорных точек и соединяющих их траекторий, которые принимают форму периметра знака (контур), или эмбриологически, с помощью серии перьевых штрихов, которые и создают эту форму. Такие описания частично независимы от размера и расположения знака. То же самое изображение может быть аккуратно, но поверхностно описано с помощью координат составляющих его точек (или пикселов) в их цифровом выражении. Этот способ описания называется растровым; в результате получается изображение буквы фиксированной ориентации и размера.

Рационалистический наклон оси (Rationalist Axis) Вертикальная ось, характерная для шрифтовой формы перио-

да неоклассики и романтизма. См. с. 12–13. Ср. Гуманистическая ось наклона.

Рефлексивная засечка (Reflexive) См. Засечка рефлексивная.

Рост прописных, Высота прописных (Cap Height) Расстояние от линии шрифта до линии прописных определенного шрифта, равное высоте прямых прописных букв. Часто оно ниже, но иногда выше линии верхних выносных элементов. См. также *Линия шрифта* и *Рост строчных*.

Рост строчных, Высота строчных (x-height) Расстояние между линией шрифта и линией строчных в алфавите, что обычно приблизительно соответствует высоте строчных букв без выносных элементов — а, с, е, m, n, o, r, s, u, v, w, x, z, а также высоте основной части букв b, d, h, k, p, q, y. Соотношение роста строчных и прописных букв (x-height и cap height) и соотношение роста строчных и длины выносных элементов (length of extenders) — две важнейшие характеристики любого латинского двухчастного (bicameral) шрифта. См. также *Линия шрифта*, *Рост прописной*, *Овал*.

Росчерк (Swash) Элемент шрифтовой формы, заимствованный из классической каллиграфии. Некоторые буквы такого рода могут иметь росчерки, чрезвычайно сложные по форме, а некоторые просто занимают чрезмерно большую площадь. Буквы с росчерками обычно имеют рукописный характер, поэтому шрифты с ними, как правило, относятся к курсивам. Истинно курсивные прописные (в отличие от наклоненных прямых прописных) обычно имеют росчерки. (*The Capitals in this Sentence are Examples.* — как, например, прописные в этой фразе) В курсиве гарнитуры Zapf Renaissance Германа Цапфа и в гарнитуре Poetica Роберта Слимбаха росчерки встречаются и в строчных.

Ротунда (Rotunda) Разновидность готических шрифтов. См. с. 290.

Рубленый шрифт, Гротеск (Sanserif, Unserifed) Шрифт без засечек. Sanserif происходит от староанглийских форм sans serif и sans surryphs, что означает «без засечек».¹¹⁸

Смещенная колонцифра (Drop Folio) Колонцифра (номер страницы), помещенная на нижнее поле спусковой полосы, в то время как колонцифры на других полосах находятся на верхнем поле. Такие колонцифры часто используются в начале глав.

Слепая колонцифра (Blind Folio) Непроставленная на определенной странице колонцифра.¹¹⁹

Слепая строка (White Line) Пробельная строка. Строка, не заполненная шрифтом.

Слепая печать, Блинтовое тиснение, Бескрасочное тиснение (Blind) При высоком способе печати блинтовое тиснение означает печать без краски для создания на запечатываемой поверхности углубленного изображения.

Составная дробь (Piece Fraction) Дробь (например, $\frac{9}{32}$), которая не включена в комплект шрифта, и поэтому ее необходимо составлять в процессе набора из отдельных элементов.

Сплошной набор (Solid) Набор без дополнительных шпон (lead), когда интерлиньяж равен кеглю шрифта. Например, текст, набранный кеглем 11/11 или 12/12.

Средник (Gutter) Просвет между двумя колонками при двухколонном наборе или корешковые поля на развороте, между двумя полосами набора.

Стоящий, или приподнятый, унциал (Elevated Cap) Увеличенная начальная буква, инициал или буквица (versal), выровненная по линии шрифта первой строки текста. (См. примеры на с. 74). Ср. *Утопленный унциал*.

Текстовые цифры (Text figures) См. *Минускульные цифры*.

Текстура (Textura) Разновидность готических шрифтов. См. с. 290.

Титульные цифры (Titling Figures) См. *Маяюкульные цифры*.

Тонкая шпация (Thin Space) Пробел, равный пятой части круглой шпации (м/5). В компьютерном наборе иногда равен одной шестой круглой шпации (м/6). Ср. *Четвертная шпация, Третняя шпация*.

Точковидное окончание (Ball Terminal) Округлая форма завершения штриха, напоминающая точку, в таких буквах, как а, с, f, j, r, у. Такие окончания можно найти у многих прямых и курсивных шрифтов периода романтизма, у некоторых так называемых реалистических шрифтов и у многих современных шрифтов, построенных на их основе. Примеры: Bodoni, Scotch Roman и Haas Clarendon. Ср. *Каплевидное окончание, Клювовидное окончание*.

Транзитивная засечка См. *Засечка транзитивная*.

Третняя шпация, Треть круглой (Thick Space, Three-to-em, м/3) Пробел, равный трети круглой шпации. То есть

м	м	м
3	4	5

пробел 4 пункта в наборе шрифтом 12 кегля; 8 пунктов — в наборе 24 кеглем.

Утопленный инициал, Инициал в оборку (Drop Cap) Увеличенная начальная буква, инициал или буквица (versal), которая частично или целиком погружена в текст. (См. примеры на с. 74). Ср. *Стоящий инициал*.

Флаговый набор (RR; ragged right — со свободным правым краем) Набор, не выровненный справа, то есть невыключенный. См. *Выключка влево*.

Флерон (Fleuron) Политипаж, элемент орнамента в форме цветка или листа растения. Некоторые декоративные элементы спроектированы для многократного повторения в различных сочетаниях, чтобы образовать орнаментальный фон.

Фолио (Folio) В библиографии — страница или лист, а также формат издания «в лист» (in folio); но в типографике это означает набранную колонцифру, номер страницы, а не саму страницу.

Формат строки (Measure) Длина строки, то есть ширина полосы набора или колонки. Обычно измеряется в пайках.

Фрактура (Fraktur) Разновидность *Готических шрифтов*. См. с. 290.

Хинт (Hint) В переводе с английского — «подсказка», а также «инструкция». Формы цифрового шрифта описываются математически в терминах векторных контуров, которые можно свободно масштабировать, вращать и перемещать. В процессе набора страницы этим контурам придаются определенные положения и размеры. Затем форма, описанная этими контурами, должна быть растеризована: превращена в совокупность заполняющих ее точек в соответствии с разрешением выводного устройства. Когда кегль шрифта мелкий или разрешение устройства низкое, сетка растеризации оказывается грубой, поэтому точки заполняют математический контур очень неточно. Хинты — это определенные правила компромисса для процедуры растеризации, позволяющие сохранить форму шрифтового знака при низком разрешении. Для крупных кеглей шрифта и устройств высокого разрешения они не имеют значения. А для мелких кеглей и низкого разрешения, когда искажения неизбежны, хинтование контуров (внесение хинтов в описание контура знака) становится необходимой ча-

Словарь
терминов
типо-
графики



стью технологического процесса производства шрифта. Большинство цифровых шрифтов сейчас хинтовано. Это значит, что они содержат хинты как неотъемлемую часть описания цифрового шрифта. См. также *Растровое изображение*.¹²⁰

«Цвет» набора (*Color*) Степень черноты шрифта при наборе сплошного текста. Это не то же самое, что насыщенность самого шрифта. На «цвет» набора влияет величина пробелов между буквами и словами, интерлиньяж, величина прописных, не говоря уже о цвете краски и бумаги, на которой шрифт напечатан.

Цифры старого стиля (Old-Style Figures) Неудачный, но широко используемый синоним для *минускульных цифр* или текстовых цифр. Ср. *Маюскульные цифры*.

Цицеро (Cicero) Типометрическая единица измерения, равная 12 пунктам Дидо. Она принята в континентальной Европе, в отличие от типометрической единицы *пайка* (см.), принятой в Великобритании и Северной Америке. Цицеро несколько больше, чем пайка, и равняется 4,52 мм, или 0,178 дюйма. См. также *Пункт*.

Шпон (Lead, Leading) Первоначально пластинка мягкого металла (олова или латуни), которая использовалась для увеличения межстрочного пробела. В настоящее время означает расстояние между линиями шрифта смежных строк — интерлиньяж.

Шрифт (Font) Комплект знаков (глифов) шрифта. Для металлического шрифта означает конкретный алфавит со всеми дополнительными знаками одного начертания и кегля. Для фотонаборного шрифта означает комплект изображений всех знаков начертания независимо от кегля печати, а также пленочный или стеклянный шрифтоноситель, который содержит все эти знаки. Для цифровых шрифтов фонт — это комплект знаков начертания, а также компьютерный файл, в котором эти знаки записаны с помощью цифровых кодов. (Старое английское написание слова *fount* — отлитый шрифт — имеет не только то же значение, но и идентичное произношение.)

Четвертная шпация, Четверть круглой (Mid Space) Четвертая часть круглой шпации, пробел, равный $m/4$. Ср. *Тонкая шпация, Третняя шпация*.

Биографический указатель дизайнеров, важных для истории типографики, а также всех тех, кто достоин упоминания в наше время, составил бы целую книгу. Приведенный здесь список — не более чем перечень перекрестных ссылок на крупных дизайнеров, чьи работы были упомянуты в других разделах этой книги.

ДЕЛЬИ АРРИГИ, ЛЮДОВИКО (Ludovico degli Arrighi, ок. 1480–1527) Итальянский каллиграф и создатель по крайней мере шести курсивных шрифтов «канцеляреска». На основе одного из его курсивов созданы *Vicenza* и *Arrighi* (курсив к гарнитуре *Centaur*) Фредерика Уорда, на другом — *Monotype Blado* (курсив к гарнитуре *Poliphilus*).

БАСКЕРВИЛЬ, ДЖОН (John Baskerville, 1706–1775) Английский каллиграф, типограф и предприниматель. Создатель прямых и курсивных шрифтов в стиле неоклассицизма и одного греческого шрифта. Большинство гарнитур, распространяющихся под названием *Baskerville*, основаны на шрифтах Джона Баскервиля, и некоторые очень на них похожи. Его пуансоны хранятся сейчас в университетской библиотеке Кембриджа и в библиотеке истории печати Сент-Брайда в Лондоне. Набор его оригинальных матриц, первоначально хранившийся в Париже, теперь находится в фирме *Frutiger*, Мюнхенштейн, Швейцария.

БЕРНХАРД, ЛЮЦИАН (Lucian Bernhard, 1885–1972) Американский художник немецкого происхождения. Художник, поэт, промышленный дизайнер и типограф. Автор большого количества прямых шрифтов, отличающихся длинными выносными элементами. Они впервые были нарезаны и отлиты словолитнями *ATF* и *Bauer*.

БИГЕЛОУ, ЧАРЛЬЗ (Charles Bigelow, 1945–) Американский типограф, ученый, лингвист и художник. Вместе с Крис Холмс создал супергарнитуру *Lucida*.

БИННИ, АРЧИБАЛД (Archibald Binney, 1762–1838) Американский пуансонист шотландского происхождения. Учился в Эдинбурге. С Джеймсом Рональдсоном, другим шотландским эмигрантом, основал словолитню *Binney &*

- Ronaldson в Филадельфии, где разрабатывал шрифты в стиле барокко, неоклассицизма и романтизма.
- БЛОКЛАНД, ФРАНК (Frank Blokland, 1959–) Голландский типограф, основатель фирмы Dutch Type Library в Хертогенбосе. Автор шрифтов Berenice и Documenta и др.
- БОДОНИ, ДЖАМБАТТИСТА (Giambattista Bodoni, 1740–1813) Итальянский пуансонист, типограф и плодовитый дизайнер шрифта, работавший в Риме и Парме. Бодони известен прежде всего своими контрастными и острыми, как бритва, прямыми и курсивными шрифтами в стиле романтизма и некоторыми причудливо-орнаментальными греческими шрифтами, но он также спроектировал и нарезал множество шрифтов в стиле неоклассицизма. Bauer Bodoni, Berthold Bodoni и некоторые другие гарнитуры, которые теперь продаются под именем Bodoni, основаны на его работах. Его пуансоны находятся в музее Бодони в Парме.
- БОРХТОРП, ЛУДОЛЬФ (Ludolf Borchtorp, ок. 1470–ок. 1510) Польский математик и гравёр. Автор первых кириллических шрифтов, которые он нарезал в Кракове около 1490 года для издателя Швайпольта Фиоля.¹²¹
- БРАНД, КРИС (Chris Brand, 1921–1999) Голландский каллиграф, автор шрифтов Albertina, Delta, Dragnet Coptic и др.
- ВАЙС, ЭМИЛЬ РУДОЛЬФ (Emil Rudolf Weiss, 1875–1942) Немецкий поэт, живописец, каллиграф и дизайнер шрифта. Автор одной фактуры, одной текстуры (Weiss Gothic), одной ротунды (Weiss Rundgotisch), антиквы, известной как Weiss Antiqua, серии наборных орнаментов и трех серий титульных прописных алфавитов или инициалов. Все эти шрифты были нарезаны Луисом Хоэллом и выпущены словолитней Bauer во Франкфурте.
- ВАЛЬБАУМ, ЮСТУС ЭРИХ (Justus Erich Walbaum, 1768–1837) Немецкий словолитчик и типограф, автор нескольких шрифтов в стиле неоклассицизма и романтизма. Рисунок шрифтов Berthold Walbaum и Monotype Walbaum основан на его сохранившихся пуансонах и матрицах.
- ВЕЛЬОВИЧ, ЙОВИЦА (Jovica Veljović, 1954–) Югославский каллиграф, работающий в Германии. Автор многих латинских и кириллических шрифтов, среди которых — Gamma, Esprit, Ex Ponto, Silentium и Veljović.
- ВОЛЬПЕ, БЕРТОЛЬД (Berthold Wolpe, 1905–1989) Английский дизайнер, эмигрант из Германии. Автор текстовой

гарнитуры Pegasus, заголовочных шрифтов Albertus и Hyperion.

ГАРАМОН, КЛОД (Claude Garamond, ок. 1490–1561) Французский пуансонист, работавший в основном в Париже. Автор многих прямых шрифтов, по крайней мере двух курсивов и полного комплекта греческого курсивного шрифта. Его сохранившиеся пуансоны и матрицы в настоящее время находятся в музее Плантена-Моретуса в Антверпене и в Национальной типографии в Париже. Прямое и курсивное начертания гарнитуры Stempel Garamond, прямое начертание Linotype Granjon, прямое начертание Berthold Garamond Гюнтера Герхарда Ланге, прямое начертание Adobe Garamond Роберта Слимбаха и курсив Legacy Рональда Арнхольма — все эти шрифты основаны на его дизайне, в отличие от гарнитуры Monotype Garamond (см. также с. 252–254).

ГАУДИ, ФРЕДЕРИК (Frederic Goudy, 1865–1947) Американский дизайнер шрифта и словолитчик. Автор антиквенных шрифтов University of California Old Style (позднее адаптированный для машинного набора как Californian), Deepdene, Italian Old Style, Kaatskill, Kennerley, Village №1 и Village №2, готических шрифтов Franciscan, Goudy Text и Goudy Thirty, заголовочных шрифтов Forum, Goudy Old Style, Hadriano, гротеска Goudy Sans и единственного унциала Friar. Большинство оригиналов шрифтов Гауди было уничтожено пожаром в 1939 году. Оставшиеся находятся в Рочестерском технологическом институте.

ГИЙО, ФРАНСУА (François Guyot, ок. 1510–1570) Пуансонист и словолитчик, родился в Париже. В 1530-е годы переехал в Антверпен и жил там до конца своих дней, изготавливая шрифты для Кристофа Плантена и других издателей.

ГИЛЬЕН ДЕ БРОКАР, АРНАЛЬДО (Arnaldo Guillén de Brocar, ок. 1460–1524) Испанский издатель и типограф, работавший в Алкала де Энарес близ Мадрида. Автор нескольких прямых латинских шрифтов и по крайней мере двух греческих, из которых стоит отметить шрифт Complutensian Greek, созданный в 1510 году.

ГИЛЛ, ЭРИК (Eric Gill, 1882–1940) Английский гравер и резчик по камню, работавший в Англии и Уэльсе. Автор антиквенных шрифтов Joanna, Perpetua и Pilgrim и единственного гротеска Gill Sans. Греческий шрифт Perpetua также принадлежит ему, но Gill Sans Greek — работа дру-

Дизайнеры шрифта

В настоящее время во Франции принято написание *Garamont*. Английское написание *Garamond* произошло от латинского *Garamondius*, которым часто пользовался сам Гарамон.

Complutensian происходит от Complutum, старого римского названия Alcala.

гого дизайнера. Рисунки шрифтов Гилла находятся в библиотеке истории печати Сент-Брайд в Лондоне. Некоторые его матрицы и пуансоны хранятся в университетской библиотеке Кембриджа; другие — в библиотеке Кларка в Лос-Анжелесе, но ни один из этих пуансонов не был вырезан самим Гиллом.

Дизайнеры
шрифта

ГРАНЖОН, РОБЕР (Robert Granjon, ок. 1513–1590) Французский резчик шрифтов, работавший в Париже, Лионе, Антверпене, Франкфурте и Риме. Автор многих прямых, курсивных, рукописных шрифтов в стиле Ренессанса и маньеризма, нескольких греческих, одного кириллического, нескольких еврейских и первых успешных арабских шрифтов. Некоторые его пуансоны и матрицы хранятся в музее Плантена-Моретуса в Антверпене и в Северном музее в Стокгольме. Шрифт Galliard Мэтью Картера основан главным образом на прямом и курсивном шрифте Ascendonica Гранжона.

ГРИФФО, ФРАНЧЕСКО (Francesco Griffo, ок. 1450–1518) Болонский пуансонист, работал в Венеции, Болонье и других городах Италии. Автор по меньшей мере семи прямых шрифтов, трех курсивов, четырех греческих и одного еврейского шрифта. Неизвестно ни одного сохранившегося подлинного пуансона или матрицы Гриффо, а дом Альда Мануция в Венеции, где он в основном работал, разрушен. (Это место сейчас занято банком.) Формы букв Гриффо тем не менее были терпеливо реконструированы на основе книг, напечатанных его шрифтами. Шрифт Griffo Джованни Мардерштейга — точное воспроизведение одного из шрифтов Гриффо. Прямое начертание Monotype Bembo основано на том же шрифте, но воспроизводит его менее точно. Monotype Poliphilus — приблизительное воспроизведение другого шрифта. Прямое и курсивное начертания гарнитуры Dante Мардерштейга также основаны на внимательном исследовании работы Гриффо. Вообще курсивным шрифтам было уделено гораздо меньше внимания, чем прямым.

ДВИГГИНС, УИЛЬЯМ ЭДДИСОН (William Addison Dwiggins, 1880–1956) Американский дизайнер и типограф. Двиггинс проектировал шрифты исключительно для линотипа. В 1930–40-е годы он также создал стиль типографики для фирмы Альфред Кнопф в Нью-Йорке. Автор антиквенных шрифтов Caledonia, Eldorado, Electra, Falcon,

Превосходное
описание
прямых шриф-
тов Гриффо
и их про-
изводных см.
в послесловии
Джованни
Мардерштейга
к книге Pietro
Bembo, *De
Aetna* (Verona:
Officina Bodoni,
1969): 136–149.

единственного законченного гротеска Metro, унциала Winchester. Много его рисунков шрифтов в настоящее время находятся в публичной библиотеке в Бостоне.

ВАН ДЕЙК, КРИСТОФФЕЛ (Christoffel van Dijck, 1606–1669) Голландский пуансонист. Автор нескольких прямых, курсивных и готических шрифтов в стиле барокко. Гарнитуры Monotype Van Dijck и DTL Elzevir основаны на его шрифтах. Romanée Яна ван Кримпена и Hollander Герарда Унгера во многих отношениях повторяют его рисунки. Большинство шрифтов ван Дейка утрачено. Оставшиеся пуансоны и матрицы находятся в музее Энсхеде в Гаарлеме.

Дизайнеры
шрифта

ДЖОНС, ДЖОРДЖ УИЛЬЯМ (George William Jones, 1860–1942) Английский типограф и дизайнер шрифта. Автор Linotype Estienne, Linotype Granjon и прямого начертания шрифта Venezia, курсив к которому позднее создал Фредерик Гауди. Все шрифты Джонса являются историческими реконструкциями. Granjon был первой коммерческой адаптацией прямого начертания Гарамона, дополненного курсивом Гранжона.

ДИДО, ФРАНСУА-АМБРУАЗ (François-Ambroise Didot, 1730–1804) Парижский типограф и издатель. Автор нескольких прямых и курсивных шрифтов в стиле неоклассицизма, нарезанных под его руководством Пьером-Луи Ваффларом. Отец Фирмена Дидо и основатель династии издателей, печатников и типографов Дидо.

ДИДО, ФИРМЕН (Firmin Didot, 1764–1836) Парижский типограф и пуансонист; сын Ф.-А. Дидо и ученик Пьера-Луи Ваффлара; отец Амбруаза Фирмен-Дидо. Автор нескольких шрифтов в стиле неоклассицизма, а также шрифтов в стиле романтизма, принесших ему посмертную славу. На его работах основаны гарнитура Monotype Didot и цифровой шрифт Didot фирмы Linotype (нарисованный Адрианом Фрутигером).

ДЕ ДУС, БРАМ (Bram de Does, 1934–) Голландский типограф, ранее главный дизайнер компании Joh. Enschedé en Zonen в Гаарлеме. Автор гарнитур Trinité и Lexicon.

ЖАННОН, ЖАН (Jean Jannon, 1580–1658) Французский пуансонист и типограф. Автор серии прямых и курсивных шрифтов в стиле барокко. Значительная часть его материалов до сих пор хранится в Национальной типографии в Париже, где его шрифт известен как *caractères de l'uni-*

Дизайнеры шрифта

Кроме прямого шрифта кегля 16, Йенсон нарезал по крайней мере прописные к шрифту кегля 12 пунктов. Помимо его пяти ротунд (кегли от 12 до 21 пунктов), он также изготовил строчные для шестого шрифта, еще более мелкого.

- versité*. Monotype ‘Garamond’, Linotype ‘Garamond’ 3, ATF ‘Garamond’, Lanston ‘Garamond’ и Simoncini ‘Garamond’ — все эти шрифты основаны на его работах (см. с. 252–253).
- ЙЕНСОН, НИКОЛАЙ; Никола Жансон (Nicolas Jenson, ок. 1420–1480) Французский пуансонист и типограф, работал в Венеции. Автор по меньшей мере одного антиквенного шрифта, одного греческого и пяти круглоготических шрифтов ротунда. Пуансоны Йенсона утрачены, но его шрифт часто копировался с печатных книг. Centaur Брюса Роджерса, прямое начертание гарнитуры Legacy Рональда Арнхольма и прямое начертание Adobe Jenson Роберта Слимбаха созданы на основе его шрифтов. San Marco Карлгеорга Хёфера в значительной степени базируется на ротундах Йенсона.
- КАРТЕР, МЭТЮ (Matthew Carter, 1937–) Английский дизайнер шрифта, пуансонист и ученый, работающий в основном в Европе и США. Автор текстовых шрифтов Auriga, Charter, Galliard, заголовочных Mantinia и Sophia и др.
- ВАН ДЕН КЕЕРЕ, ХЕНДРИК (Hendrik van den Keere, ок. 1540–1580) Бельгийский резчик шрифта, работал в Генте и Антверпене. Он нарезал много антиквенных и готических шрифтов, по крайней мере один рукописный шрифт *civilité* и несколько комплектов нотных знаков. Гарнитура DTL Van den Keere — цифровой шрифт, созданный на основе рисунков его шрифтов.
- КИШ, МИКЛОШ ТОТФАЛУШИ (Miklós Tótfalusi Kis, 1650–1702) Венгерский ученый, типограф и резчик шрифта. Киш получил образование в Амстердаме и работал там и в Коложваре (ныне Клуж, Румыния). Шрифт Stempel Janson отлит с его сохранившихся пуансонов. Linotype Janson Text и Monotype Erhardt основаны на его работах.
- ДЕ КОЛИН, СИМОН (Simon de Colines, ок. 1480–1547) Французский резчик шрифта, крупнейший типограф и издатель. Автор более дюжины прямых шрифтов, нескольких курсивов, нескольких готических шрифтов и прекрасного курсивного греческого шрифта. Именно де Колин, насколько это возможно для одного мастера, сыграл ключевую роль в создании французского стиля типографики золотого века. Прямые шрифты Гарамона происходят непосредственно от работ де Колина, хотя его курсивы в значительной мере отличаются от них. Ни один из шрифтов де Колина еще не переведен в цифровую форму.

КОХ, РУДОЛЬФ (Rudolf Koch, 1876–1934) Немецкий каллиграф и художник. Автор заголовочных гарнитур Koch Antiqua и Neuland, готических Claudius, Jessen, Wallau, Wilhelm Klingspor Schrift и единственного гротеска Kabel. Значительная часть его шрифтов, находившихся ранее в архиве фирмы Klingspor в Оффенбахе, теперь хранится в Доме промышленной культуры в Дармштадте.

*Дизайнеры
шрифта*

ВАН КРИМПЕН, ЯН (Jan van Krimpen, 1892–1958) Голландский типограф. Автор антиквенных шрифтов Lutetia, Romanée, Romulus, Spectrum, Haarlemmer и курсива, известного под названием Cancelleresca Bastarda, гротеска Romulus Sans, греческого шрифта Antigone, заголовочных шрифтов Double Augustin Open Capitals, Lutetia Open Capitals и Romulus Open Capitals. Кроме шрифта Haarlemmer, все эти шрифты были впервые нарезаны в словолитне Enschedé Паулем Хельмутом Рэдишем.

КЭЗЛОН, УИЛЬЯМ (William Caslon, 1692–1766) Английский гравёр, пуансонист и словолитчик; автор многих прямых и курсивных шрифтов в стиле барокко, греческих и других нелатинских шрифтов. ATF Caslon, Monotype Caslon и Adobe Caslon Кэрл Твомбли основаны на его работах. Собрание его пуансонов в настоящее время находится в библиотеке Сент-Брайд в Лондоне.

ЛАЗУРСКИЙ, ВАДИМ ВЛАДИМИРОВИЧ (1909–1994) Один из крупнейших российских художников книги и шрифта. Его шрифт «гарнитура Лазурского» включает как кириллицу, так и латинский алфавит. Также существует версия для ручного набора, известная как Pushkin.

ЛАНГЕ, ГЮНТЕР ГЕРХАРД (Gunter Gerhard Lange, 1921–) Немецкий типограф. Бывший главный художник фирмы Berthold, Берлин. Автор заголовочных рукописных шрифтов Derby и El Greco, унциала Solemnis и др.

ЛЕТТЕРСНИДЕР, ХЕНРИК ПИТЕРСЗОН (Henric Pieterszoon Lettersnider, годы деятельности 1492–1511) Голландский пуансонист, работавший в Гауде, Антверпене, Роттердаме и Дельфте. Автор значительного числа готических шрифтов и комплектов крупных инициалов.

ЛИЧКО, ЗУЗАНА (Zuzana Licko, 1961–) Американский дизайнер словацкого происхождения. Сооснователь журнала Emigre и одноименной студии по созданию цифровых шрифтов. Автор шрифтов Journal, Electrix, Modula и других, а также Triplex — совместно с Джоном Даунером.

Дизайнеры
шрифта

МАЙООР, МАРТИН (Martin Majoor, 1960–) Голландский художник-график. Автор супергарнитуры Scala и др.

МАРДЕРШТЕЙГ, ДЖОВАННИ (Giovanni Mardersteig, 1892–1977) Итальянский типограф немецкого происхождения. Выдающийся издатель, ученый, типограф и дизайнер шрифта. Автор шрифтов Dante, Fontana, Griffio и Zeno. Его шрифты находятся в Officina Bodoni, Верона.

МЕЙЕР, ГАНС ЭДУАРД (Hans Eduard Meier, 1922–) Швейцарский типограф. Автор шрифтов Barbedor, Syndor и нескольких версий гарнитуры Syntax.

МЕНДОСА-И-АЛЬМЕЙДА, ХОСЕ (José Mendoza y Almeida, 1926–) Французский художник-график. Автор шрифтов Mendoza, Photina, Pascal, Fidelio (каллиграфический), Sully Jonquieres (прямой курсив) и Convention.

МЕНХАРТ, ОЛДРЖИХ (Oldřich Menhart, 1897–1962) Чешский дизайнер. Автор антиквенных латинских шрифтов Figural, Menhart и Parliament, заголовочных Czech Uncial и Monument. Его гарнитура Manuscript включает как латиницу, так и кириллицу.

МИСКОМИНИ, АНТОНИО ДИ БАРТОЛОМЕО (Antonio di Bartolomeo Miscomini, ок. 1445–1495) Итальянский пуансонист и типограф. Родился, вероятно, в Болонье, но работал в основном в Венеции, Модене и Флоренции, где в начале 1490-х годов печатал книги и окончательно закончил свои прямые латинские и ортотические греческие шрифты.

НООРДЗЕЙ, ПЕТЕР МАТТИАС (Peter Matthias Noordzij, 1961–) Голландский типограф. Автор гарнитуры рмн Caecilia и владелец фирмы Enschedé.

ОЖЕРО, АНТУАН (Antoine Augereau, ок. 1490–1534) Парижский пуансонист и типограф. Автор нескольких текстовых прямых шрифтов и по крайней мере одного греческого. Вместе со своим современником Симоном де Колином Ожеро определил стиль французской типографики, который позднее идентифицировался с именем его самого знаменитого ученика Клода Гарамона. Деятельность Ожеро была прервана в сочельник 1534 года: за печать запрещенного псалма он был повешен, а его труп публично сожжен.

ОСТИН, РИЧАРД (Richard Austin, ок. 1765–1830) Английский пуансонист, создавший шрифты в стиле неоклассицизма и романтизма. Он нарезал оригинальный шрифт Bell,

первый Scotch Roman и оригинальную версию греческого шрифта Porson. Шрифт Caledonia У.Э. Двиггинса основан в первую очередь на работах Остина.

ПОППЛЬ, ФРИДРИХ (Friedrich Poppl, 1923–1982) Немецкий каллиграф. Автор антикв Pontifex и Poppl Antiqua, гротеска Laudatio, заголовочных шрифтов Nero и Saladin, рукописных шрифтов Poppl Exquisit и Residenz и других.

ПОРСОН, РИЧАРД (Richard Porson, 1759–1808) Английский исследователь античности. Автор оригинального шрифта Porson Greek, впервые нарезанного Ричардом Остином. Monotype Porson и цифровой шрифт GFS Porson основаны непосредственно на его работах.

ПРЕЙССИГ, ВОЙТЕХ (Vojtech Preissig, 1973–1944) Чешский художник, типограф и педагог, работал в Чехословакии и Нью-Йорке. Прейссиг спроектировал несколько текстовых и заголовочных шрифтов, в том числе шрифт Preissig, названный его именем. Сохранившиеся рисунки Прейссига находятся в аббатстве Страхов, Прага.

РАТДОЛЬТ, ЭРХАРД (Erhard Ratdolt, 1447–1528) Немецкий пуансонист и типограф, работавший в Аугсбурге и Венеции. Автор по крайней мере десяти готических шрифтов, трех антиквенных и одного греческого. В 1486 году он отпечатал листовку с образцами своих шрифтов, известную нам как первый в истории шрифтовой каталог.

РЕЙНЕР, ИМРЕ (Imre Reiner, 1900–1987) Венгерский художник и дизайнер, работавший в Германии, США и Швейцарии. Он был превосходным гравером по дереву и иллюстратором книг. Автор нескольких рукописных шрифтов в стиле экспрессионизма.

РЕННЕР, ПАУЛЬ (Paul Renner, 1878–1956) Немецкий типограф. Автор шрифтов Futura, Topic и Renner Antiqua. Его рисунки шрифта Futura хранятся в фирме Fundicion Tipografica Bauer в Барселоне.

РОДЖЕРС, БРЮС (Bruce Rogers, 1870–1957) Американский типограф, работавший в основном в Бостоне, Лондоне и Оксфорде. Дизайнер шрифтов Montaigne и Centaur. Оригинальные рисунки шрифта Centaur находятся в библиотеке Ньюберри, Чикаго.

ДЕ РООС, СЪОРД ХЕНДРИК (Sjoerd Hendrik de Roos, 1877–1962) Голландский дизайнер, типограф и издатель. Автор унциалов Libra и Simplex, гротеска Nobel, прямого и курсивного шрифта De Roos и многих других шрифтов.

*Дизайнеры
шрифта*

РУЖИЧКА, РУДОЛЬФ (Rudolf Růžička, 1883–1978) Американский дизайнер чешского происхождения. Автор шрифтов Linotype Fairfield и Primer.

СВЕЙНХЕЙМ, КОНРАД (Konrad Sweynheym, ок. 1415–1477) Немецкий монах, типограф, работал в Центральной Италии. Предположительно автор двух антикв и одного греческого шрифтов, которые он и его партнер Арнольд Паннарц применяли в Субиако и Риме между 1464 и 1473 годами.

СКОРИНА, ФРАНЦИСК ГЕОРГИЙ (Frantsysk Georgiy Skorupa, ок. 1488–ок. 1540) Белорусский врач, переводчик и типограф, получил образование в Кракове и Падуе. Автор нескольких кириллических шрифтов, которыми он печатал в Праге и Вильнюсе.

СЛИМБАХ, РОБЕРТ (Robert Slimbach, 1956–) Американский дизайнер. Автор антиквенных шрифтов Giovanni, Minion, Poetica, Slimbach, Utopia и Adobe Garamond. Гротеск Myriad — совместный проект Слимбаха и Кэрол Твомбли.

СТОУН, САМНЕР (Sumner Stone, 1945–) Американский дизайнер. Автор шрифтов Silica, Cycles, Stone Print и супергарнитуры Stone, в которую входят как шрифты с засечками, так и без засечек.

ТАЛЬЕНТЕ, ДЖОВАНАНТОНИО (Giovanantonio Tagliente, годы деятельности 1500–1525) Итальянский каллиграф, автор по крайней мере одного курсивного шрифта, на основе которого создан курсив Monotype Bembo.

ТАВЕРНЬЕ, АМЕЕТ (Ameet Tavernier, ок. 1522–1570) Фламандский резчик шрифта и типограф, работавший в основном в Антверпене. Автор многочисленных шрифтов — прямых, курсивных, готических и рукописных *civilité*.

ТВОМБЛИ, КЭРОЛ (Carol Twombly, 1959–) Американский дизайнер. Автор шрифтов Chaparral, Charlemagne, Lithos, Nueva, Trajan и Viva, а также цифрового шрифта Adobe Caslon на основе оригиналов Уильяма Кэзлона. Вместе с Робертом Слимбахом спроектировала гротеск Myriad.

ТРУМП, ГЕОРГ (Georg Trump, 1896–1985) Немецкий художник. Изучал искусство шрифта у Эрнста Шнейдлера. Автор антикв Mauritius, Schadow и Trump Mediäval, готического шрифта Trump Deutsch, заголовочных и рукописных шрифтов Codex, Delphin, Jaguar и, Time и др.

УНГЕР, ГЕРАРД (Gerard Unger, 1942–) Голландский дизайнер и педагог. Автор антиквенных шрифтов Amerigo, Demos, Hollander, Oranda и Swift, гротесков Argo, Flora и Praxis.

УОРД, ФРЕДЕРИК (Frederic Warde, 1894–1939) Американский каллиграф, работал в основном во Франции, Италии и Англии. Автор курсивного шрифта Arrighi. Некоторые рисунки Уорда хранятся в библиотеке Ньюберри в Чикаго. Пуансоны и матрицы раннего (нарезанного вручную) Arrighi в настоящее время находятся в Рочестерском технологическом институте.

*Дизайнеры
шрифта*

ФЕМИСТЕР, АЛЕКСАНДР (Alexander Phemister, 1829–1894) Шотландский пуансонист. Автор шрифта Old Style Antique, выпускавшегося с 1858 года словолитней Miller & Richard, Эдинбург. В 1861 году переехал в Бостон, где работал для словолитни Dickenson.

ФИРМЕН-ДИДО, АМБРУАЗ (Ambroise Firmin-Didot, 1790–1876) Французский ученый, резчик шрифтов и типограф. Сын Фирмена Дидо (чье полное имя взял себе в качестве фамилии) и внук Франсуа-Амбруаза Дидо. Автор греческих шрифтов Didot.

ФЛЕЙШМАН, ЙОХАНН МИХАЭЛЬ (Johann Michael Fleischman, 1701–1768) Голландский пуансонист немецкого происхождения. Плодовитый и искусный резчик прямых антиквенных, курсивных и орнаментальных готических шрифтов. Создал также несколько арабских и греческих шрифтов. Ранние прямые и курсивные шрифты Флейшмана относятся к стилю барокко, но в 1730-х годах он нарезал серию текстовых шрифтов, достаточно своеобразных и самодостаточных, чтобы отнести их к стилю рококо. Большинство сохранившихся шрифтов Флейшмана находятся в музее Энсхеде в Гаарлеме.

ФОРСБЕРГ, КАРЛ-ЭРИК (Karl-Erik Forsberg, 1914–1995) Шведский каллиграф и типограф. Автор текстового шрифта Berling и заголовочных гарнитур Carolus, Ericus и Lunda.

ФУРНЬЕ, ПЬЕР СИМОН (Pierre Simon Fournier, 1712–1768) Французский типограф и пуансонист. Автор многих наборных шрифтов и орнаментов в стиле неоклассицизма. Почти все его оригинальные шрифты были повреждены или не сохранились. На работах Фурнье основаны шрифты Monotype Fournier и Barbou. Гарнитура У.Э. Двиггинса Electra также многим обязана шрифтам Фурнье.

ФРУТИГЕР, АДРИАН (Adrian Frutiger, 1928–) Французский дизайнер швейцарского происхождения. Автор многочисленных и разнообразных шрифтов. Создал антиквы Apollo, Breughel, Glypha, Iridium и Méridien, гротески

Avenir, Frutiger и Univers, заголовочные и рукописные шрифты Herculanium, Ondine, Pompeiana, Rusticana и др. ФЭЙРБЭНК, АЛЬФРЕД (Alfred Fairbank, 1895–1982) Английский каллиграф, автор курсивного шрифта Fairbank.

ХАММЕР, ВИКТОР (Victor Hammer, 1882–1967) Американский дизайнер австрийского происхождения. Все созданные Хаммером шрифты — унциалы. Среди них — American Uncial, Andromache, Hammer Uncial, Pindar и Samson. Его рисунки шрифтов и пуансоны в настоящее время находятся в университете Кентукки в Лексингтоне.

ХОЛМС, КРИС (Kris Holmes, 1950–) Американский каллиграф. Автор шрифтов Isadora и Sierra. Вместе с Дженис Фишман спроектировала шрифт Shannon, а в соавторстве с Чарльзом Бигелоу — супергарнитуру Lucida.

ЦАПФ, ГЕРМАН (Hermann Zapf, 1918–) Немецкий каллиграф, дизайнер шрифта, художник и преподаватель. Автор антиквенных шрифтов Aldus, Comenius, Euler, Marconi, Melior, Orion, Palatino, Zapf Book и Zapf Renaissance, гротеска Optima, готических шрифтов Gilgengart, Winchester и Stratford, заголовочных и рукописных шрифтов Kompakt, Michelangelo, Sistina, Venture, Zapf Chancery, Zapf Civilité и Zapf International, греческих шрифтов Attika, Euler, Heraklit, Optima и Phidias.

ЦАПФ-ФОН ХЕССЕ, ГУДРУН (Gudrun Zapf-von Hesse, 1918–) Немецкий каллиграф и художник книги. Автор текстовых и заголовочных шрифтов Alcuin, Carmina, Diotima, Nofret, Ariadne и Smaragd.

ЧИХОЛЬД, ЯН (Jan Tschichold, 1902–1974) Швейцарский типограф немецкого происхождения. Часть первоначальных рисунков шрифтов Чихольда была уничтожена во время Второй мировой войны. Автор гарнитуры Sabon и рукописного шрифта Saskia.

ЧЭППЕЛЛ, УОРРЕН (Warren Chappell, 1904–1991) Американский дизайнер и ученый. Изучал искусство шрифта в Германии у Рудольфа Коха. Среди его шрифтов — Trajanus, Lydian и еще не освоенный Eichenauer.

ШОЛДЕРЕР, ВИКТОР (Victor Scholderer, 1880–1971) Английский исследователь античности и библиограф. Автор греческого шрифта New Hellenic Greek.

ШПИКЕРМАН, ЭРИК (Erik Spiekermann, 1947–) Немецкий художник-график и один из основателей фирмы FontShop. Автор гарнитур Meta и Officina.

ПРИЛОЖЕНИЕ D: ПРОИЗВОДИТЕЛИ ШРИФТОВ

Заслуживающая доверия энциклопедия мировых производителей шрифтов — металлических, фотонаборных и цифровых, старинных и современных — была бы весьма полезной. Однако она оказалась бы довольно объемной. Этот краткий список ограничивается производителями металлических и цифровых шрифтов и пуансонистами, которые создавали или сохраняли оригинальные шрифты, по моему мнению, представляющие непреходящую ценность для набора текста латинским, греческим или кириллическим шрифтом.

Многие дизайнеры шрифта, перечисленные в приложении с (например, Робер Гранжон, Уильям Кэзлон, Фредерик Гауди), также отливали и продавали собственные шрифты. Их словолитни упомянуты снова, только если: первое — они пережили своих основателей и развились в независимые организации или второе — они действуют и сейчас.

Номера телефонов и факсов и почтовые адреса производителей шрифтов часто меняются. При нынешних условиях меняется также их финансовое положение и соответствующий юридический статус. Текущую информацию можно получить на сайтах Интернета и из специальной прессы. Среди других полезных справочных изданий — сводные каталоги производителей шрифтов, которые выпускаются компаниями Precision Type в городе Коммак, штат Нью-Йорк, США, и FontShop International в Берлине.

Информацию по новым производителям цифровых шрифтов см. в послесловии.

Adobe Systems (Адоби Системз), Маунтин Вью, Калифорния, США. Первоначально компания по разработке программного обеспечения, основанная в 1982 году Джоном Уорноком и Чарльзом Гешке. Adobe была первым разработчиком компьютерного языка PostScript, который используется для электронного хранения и обработки информации по шрифтам и верстке. Теперь фирма выпускает цифровые версии многих исторических шрифтов, а также оригинальные гарнитуры Роберта Слимбаха, Самнера Стоуна, Кэрл Твомбли, Йовицы Вельовича и многих других дизайнеров.

Agfa (Агфа), Уилмингтон, Массачусетс, США. В 1988 году Agfa-Gevaert поглотила Compugraphic Corporation, про-

изводителя фотонаборных машин и пленочных шрифтоносителей. Так была образована фирма по разработке цифровых шрифтов под названием Agfa-Compugraphic, переходившая из рук в руки (например, одно время она была частью корпорации Bayer). В 1997 году Agfa приобрела остатки фирмы Monotype, и в 1998 году была образована новая компания под названием Agfa Monotype. Сама Agfa выпустила новые шрифты Отля Айхера, Синтии Холландсуорт, Дэвида Сигела и других дизайнеров.¹²²

Amsterdam Lettergieterij (Амстердам Лемтегитерей), Амстердам, Нидерланды. Производство металлических шрифтов, основанное в Роттердаме в 1851 году Николаасом Теттероде на основе шрифтов словолитни Broese в Бреде. Фирма переехала в Амстердам в 1845 году и в 1892 году сменила название с Lettergieterij N. Tetterode на Lettergieterij Amsterdam. Производство металлических литер сократилось в 1970-х годах и полностью прекратилось в 1988 году. В двадцатом веке эта фирма выпустила новые шрифты С.Х. де Рооса и Дика Доойеса.

АТФ, *American Type Founders* (Американ Тайпфаундерз), Элизабет, Нью-Джерси, США. В свое время крупнейшее производство металлических шрифтов в Северной Америке, образованное в 1892 году путем слияния многих мелких фирм. В период расцвета эта компания выпускала оригинальные шрифты М.Ф. Бентона, Люциана Бернхарда, Фредерика Гауди и многих других мастеров. Хотя состояние фирмы в 1920-х годах начало ухудшаться, она просуществовала до 1993 года. Сейчас ее библиотека находится в Колумбийском университете в Нью-Йорке, а большинство старых типографских материалов — в Смитсоновском институте в Вашингтоне, округ Колумбия.

Bauer Schriftgießerei (Бауэр Шрифтуиссерей), Франкфурт, Германия. Производство металлических шрифтов, основанное в 1837 году Йоханном Христианом Бауэром, к концу девятнадцатого века разрослось в международную сеть. Словолитня Вауер как таковая прекратила свое существование в 1972 году, но один филиал старой империи — теперь называющийся Fundición Tipográfica Bauer и находящийся в Барселоне — до сих пор действует. Вауер выпускала оригинальные шрифты своего основателя, а позднее Люциана Бернхарда, Имре Рейнера, Пауля Реннера, Э.Р. Вайса и др. Сохранившиеся пуансоны и матри-

цы в настоящее время находятся в ftv в Барселоне и в wmd в Лейпциге.

Berliska Stilgjuteriet (Берлигска Стильгьютерьет), Лунд, Швеция. Типография и производство металлических шрифтов, знаменитое в двадцатом веке отливкой оригинальных шрифтов Карла-Эрика Форсберга.

H. Berthold (Г. Бертольд или Г. Бертгольд), Берлин, Германия. На заводе металлоконструкций Германа Бертольда начали отливать шрифты в 1893 году. Были приобретены оригинальные пуансоны и матрицы Ю.Э. Вальбаума, а позднее выпущены оригинальные шрифты Г.Г. Ланге, Герберта Поста, Имре Рейнера и др. Уже в 1935 году фирма Berthold участвовала в создании фотонаборной машины «Фототип». В 1978 году компания прекратила производство металлических шрифтов, а в 1980-х годах перешла к разработке цифровых шрифтов. Эта деятельность практически прекратилась в 1993 году. Коллекция пуансонов и матриц, принадлежавших фирме, сейчас хранится в Берлине, в Музее транспорта и техники. Ее обширная библиотека цифровых шрифтов распространяется теперь другими организациями.¹²³

Производители шрифта

Bitstream (Битстрим), Кембридж, Массачусетс, США. Компания по производству цифровых шрифтов, основанная в 1981 году Мэтью Картером и Майком Паркером, позднее покинувшими фирму. Bitstream выпустила цифровые версии многих ранних шрифтов и новые гарнитуры Картера, Ричарда Липтона, Герарда Унгера, Гудрун Цафффон Хессе и др.¹²⁴

Carter & Cone (Картер и Кон), Кембридж, Массачусетс, США. Компания по производству цифровых шрифтов, основанная в 1992 году Мэтью Картером и Шери Кон. Выпускает оригинальные шрифты Картера и его реконструкции исторических шрифтов.

Caslon Foundry (Кэзлон Фаундри), Лондон, Англия. Производство металлических шрифтов, основанное Уильямом Кэзлоном около 1723 года и на протяжении четырех поколений остававшееся семейной фирмой, которая работала под названием H.W. Caslon до 1936 года. Большинство сохранившихся старых пуансонов сейчас находятся в библиотеке истории печати Сент-Брайд в Лондоне. Более новые материалы перешли к фирме Stephenson Blake.

Deberny & Peignot (Деберни и Пеньо), Париж, Франция. Жозеф Гаспар Жилле-старший, один из учеников Фурнье, открыл собственную словолитню в Париже в 1748 году, а в 1789 году оставил бизнес своему сыну. В 1837 году романист Оноре де Бальзак приобрел эту словолитню, поскольку он планировал создать сочинительско-издательско-типографскую империю. План не был реализован, но словолитня была сохранена ее управляющим и куплена Александром де Берни. Гюстав Пеньо приступил к самостоятельному шрифтолитейному делу в 1865 году. Словолитня Пеньо начала производить оригинальные шрифты при его сыне Жорже и внуке Шарле, которые выпустили реконструкции исторических шрифтов Жана Жаннона и создали серию гарнитур, основанных на шрифте гравера XVIII века Николя Кошена. Словолитни де Берни и Пеньо слились в 1923 году. Под руководством Шарля Пеньо расширенная фирма выпустила новые шрифты Адольфа Кассандра, Адриана Фрутигера и др. Когда D&P прекратила производство в 1976 году, рисунки шрифтов и библиотека компании были переданы в библиотеку Форнэ в Париже, а большая часть типографских материалов, в том числе комплект оригинальных матриц Баскервиля, — в словолитню Naas (ныне Walter Frutiger), Мюнхенштейн, Швейцария. Пуансоны Баскервиля, также ранее принадлежавшие D&P, теперь хранятся в университетской библиотеке в Кембридже.

DTL, Dutch Type Library (Датч Тайп Лайбери), Хертогенбос, Нидерланды. Компания по производству цифровых шрифтов, основанная Франком Блокландом в 1990 году. Выпустила оригинальные шрифты Ф.Блокланда, Криса Бранда, Герарда Даниэльса, Сьорда де Рооса, Герарда Унгера и других, а также исторические реконструкции шрифтов Кристоффела ван Дейка, Яна ван Кримпена, Й.М. Флейшмана и Хендрика ван ден Кеере.

EETS (Εταιρεία Ελληνικών Τυπογραφικών Στοιχείων) См. *GFS. Elsner & Flake (Эльснер и Флаке)*, Гамбург, Германия. Компания по производству цифровых шрифтов, основанная в 1989 году Вероникой Эльснер и Гюнтером Флаке. Выпустила большое количество цифровых реконструкций и оригинальные цифровые версии многих шрифтов и т.д.

Emigre (Эмигре), Сакраменто, Калифорния, США. Компания по производству цифровых шрифтов, основанная в Бер-

кли в 1985 году Руди ВандерЛансом и Зузаной Личко. В 1992 году офис фирмы переехал в Сакраменто. Выпускает оригинальные шрифты Личко, ВандерЛанса, Джона Даунера и др.

Joh. Enschedé en Zonen (Йоханн Энсхеде и сыновья), Гаарлем, Нидерланды. Типография и словолитня, работавшие с 1743 по 1990 год. За два с половиной века своего существования фирма приобрела большое количество материалов из различных источников, в том числе некоторые пуансоны и матрицы Йоганна Михаэля Флейшмана и Кристоффела ван Дейка. В начале двадцатого века словолитня отлила шрифты своего художественного руководителя Яна ван Кримпена. В 1990 году хранившиеся на фирме матрицы и пуансоны были переданы в музей Энсхеде (Enschedé Museum).

Произво-
дители
шрифта

The Enschedé Font Foundry (Энсхеде Фонт Фаундри), Хурвенен, Нидерланды. Компания по производству цифровых шрифтов, основанная в 1991 году и управляемая Петером Маттиасом Ноордзеем. Выпустила оригинальные гарнитуры Брама де Дуса и цифровую версию Romanée Яна ван Кримпена.

Esselte Letraset (Эсселте Лемрасет), Лондон, Англия. Компания Letraset Ltd. была основана в 1959 году как производитель шрифтов сухого перевода. В 1981 году была куплена швейцарской фирмой Esselte и несколько лет спустя начала выпускать свои шрифты в цифровой форме. Теперь в ее цифровой библиотеке находятся как реконструкции исторических шрифтов, так и оригинальные гарнитуры Майкла Гиллса, Микаэля Нойгебауэра и др.

Fann Street Foundry (Фэнн-стрит Фаундри), Лондон, Англия. Словолитня, основанная в 1802 году Робертом Торном. Период ее активной деятельности приходится на 1850-е годы, когда она принадлежала Роберту Бесли и выпускала оригинальные шрифты, нарезанные Бенджамином Фоксом. Оставшиеся материалы были приобретены фирмой Stephenson Blake в 1905 году.

Font Bureau (Фонт Бюро), Бостон, США. Компания по производству цифровых шрифтов, основанная в 1989 году Дэвидом Берлоу и Роджером Блэком. Выпускала как реконструкции исторических шрифтов, так и оригинальные гарнитуры Джона Даунера, Тобайаса Фрер-Джонса, Ричарда Липтона, Грега Томпсона и др.

- FontShop International* (ФонтШоп Интернэйшнл), Берлин, Германия. Компания по производству цифровых шрифтов, основанная в 1989 году Эриком Шпикерманом. Выпустила оригинальные шрифты Шпикермана, Эрика ван Блокланда, Мартина Майоора, Юста ван Россума, Фреда Смейерса и многих других дизайнеров.¹²⁵
- Производители шрифта *The Foundry* (Фаундри), Лондон, Англия. Компания по производству цифровых шрифтов, основанная Дэвидом Квэем и Фридой Сэк. Выпустила оригинальные реконструкции исторических шрифтов Макса Билла, Пауля Реннера, Яна Чихольда и др.
- Walter Fruttiger* (Вальтер Фруттигер), Мюнхенштейн, Швейцария. Компания Fruttiger берет свое начало от фирмы, основанной Жаном Экзертье в 1580 году, и, следовательно, может претендовать на звание старейшей в мире словолитни. Более двух веков она была известна как словолитня Haas, в честь Йоханна Вильгельма Хааса, который приобрел компанию в 1740 году. Материалы, относящиеся к раннему периоду ее деятельности — до восемнадцатого века, — как правило, не сохранились. Кроме того, за время долгого существования фирмы оригинальных шрифтов было создано немного. Но в первой половине двадцатого века Haas выпустила новые шрифты Вальтера Дитхельма и в 1951 году первую версию шрифта Helvetica Макса Мидингера.
- FTN, *Fundicion Tipografica Bauer* (Фундисьон Типографика Бауэр), Барселона, Испания. Словолитня, основанная в 1885 году. Это последний сохранившийся филиал старой сети Bauer, и теперь в нем находится значительная часть типографских материалов, оставшихся от знаменитой словолитни. До 1995 года фирма называлась FTN, *Fundicion Tipografica Neufville* (Фундисьон Типографика Невилль).
- Golgonooza Letter Foundry* (Голгонуза Леттер Фаундри), Ашуэлот, Нью-Хэмпшир, США. Компания основана в 1980 году Дэном Карром и Джулией Феррари, которые отливают металлические шрифты с монотипных матриц и выпускают собственные шрифты, созданные Карром. Некоторые из этих шрифтов нарезаны вручную, а другие разработаны в цифровом виде.
- Grafotechna* (Графотехна), Прага, Чехия. Производство металлических шрифтов, известное отливкой гарнитур

Милослава Фулина, Олджриха Менхарта, Войтеха Прейсига и других чешских дизайнеров.

GFS, *Greek Font Society* (*Грик Фонт Сосайети, Греческое шрифтовое общество*), Афины, Греция. Компания по производству цифровых шрифтов, основанная в 1992 году. Выпустила цифровые версии исторически важных греческих шрифтов, спроектированных Амбруазом Фирмен-Дидо, Ричардом Порсоном и Виктором Шолдерером, а также новые греческие шрифты Такиса Катсулидиса и Джорджа Маттиопулоса.

Производители шрифта

Haas Schriftgießerei. См. *Walter Fruttiger*.

Rudolf Hell. См. *Linotype Library*.

Imprimerie Nationale (*Импримери Насиональ, Национальная типография*), Париж, Франция. Типография и словолитня, основанные Людовиком XIII в 1640 году как Королевская типография. Во время Французской революции 1789 года стала называться сначала Национальной типографией, а затем Типографией Республики. С коронацией Наполеона I в 1804 году ее переименовали в Императорскую типографию, после Реставрации в 1815 году — снова в Королевскую типографию. В 1848 году, после еще двух революций, она вновь стала Национальной типографией и осталась ею, за исключением периода с 1852 по 1870 год при Наполеоне III, когда она опять называлась Императорской типографией. Ей принадлежат пуансоны и матрицы Жана Жаннона (источник большинства шрифтов ‘Garamond’) и большое количество исторических материалов по азиатским шрифтам. Типография заказывала оригинальные шрифты многим дизайнерам, в том числе Фирмену Дидо, Филиппу Гранжану, Марселлену Леграну, Луи-Рене Люсу и Хосе Мендоса-и-Альмейда.

Intertype, International Typesetting Machine Co. (*Интертайп, Интернэйшнл Тайпсеттинг Машин*), Нью-Йорк, США. Когда в 1912 году истек срок действия основных патентов фирмы *Mergenthaler Linotype*, в Нью-Йорке собралась группа инвесторов, готовых создать конкурирующую наборную машину, и основала фирму *Intertype*. Матрицы, выпущенные для этих машин, включали новые адаптации шрифтов ручного набора, спроектированных Диком Доойесом и С.Х. де Роосом. Уже в 1947 году *Intertype* занялась фотонабором. В 1950-е годы фирма называлась

Harris Intertype Corporation и в основном занималась производством шрифтоносителей для фотонабора. ИТС, *International Typeface Corporation* (Ай-Ту-Си, *Интернайшнл Тайпфэйс Корпорэйшн*), Нью-Йорк, США. Основана в 1969 году Аароном Бернсом и Хербом Любалиным как агентство по лицензированию и распространению шрифтов. Первоначально область деятельности ИТС ограничивалась фотонабором. В 1980-х годах ИТС начала также лицензирование цифровых шрифтов. Но только в 1994 году она начала непосредственно производить и распространять на рынке свои шрифты. Более десяти лет существовал легкораспознаваемый стиль ИТС: шрифт со стандартизованным крупным очком строчных и взаимозаменяемыми засечками, что свело шрифтовую форму с ее богатой историей до поверхностной оболочки. Отход от такого прокрустова подхода к дизайну шрифта произошел в 1980-е годы. Так совпало, что в 1986 году компания была перекуплена Esselte Letraset. Библиотека шрифтов ИТС включает оригинальные гарнитуры Рональда Арнхольма, Мэтью Картера, Эрика Шпикермана, Германа Цапфа и многих других дизайнеров.¹²⁶

Klingspor Brothers (братья Клингшпор), Оффенбах, Германия. Производство металлических шрифтов, основанное в 1842 году и действовавшее под разными названиями, пока фирма не была приобретена в 1892 году Карлом Клингшпором. Он выпускал оригинальные шрифты Петера Беренса, Рудольфа Коха и Вальтера Тиманна. После закрытия фирмы в 1953 году библиотека и рисунки шрифтов были переданы в музей Клингшпор в Оффенбахе, а большинство матриц — в словолитню Stempel во Франкфурте.

Linston Monotype Machine Co. (Лэнстон Монотайп Машин), Филадельфия, США. Буквоотливная наборная машина «Монотип» в существующем виде была изобретена Джоном Селлерсом Банкрофтом из Филадельфии в 1900 году. Но ее конструкция была связана с серией более ранних машин, над созданием которых начиная с 1887 года работал Толберт Лэнстон из Вашингтона, округ Колумбия. Американская компания, созданная с целью производства и продажи этих машин, вначале развивалась медленно, и вскоре ее обогнала аналогичная английская компания, созданная на десять лет позже с той же целью и

почти под тем же названием (см. ниже: The Monotype Corporation). Тем не менее американская фирма продолжала свою деятельность, переехав в Филадельфию в 1901 году и в меньшем масштабе осуществляя свои шрифтовые проекты в том числе изготовление матриц для реконструкций исторических и оригинальных шрифтов Фредерика Гауди, Сола Хесса и др. Оставшиеся материалы были распроданы в 1983 году.

Производители шрифта

Lanston Type Co. (Лэнстон Тайп), Монт-Стьюард, о. Принца Эдуарда, Канада. В 1983 году Джеральд Джампа приобрел коллекцию шаблонов и рисунков шрифтов компании Lanston Monotype, Филадельфия. На их основе он открыл в Ванкувере компанию по производству цифровых шрифтов, в 1994 году переехав на о. Принца Эдуарда. Библиотека состоит практически полностью из оцифрованных версий американских монотипных шрифтов, преимущественно работы Фредерика Гауди.

Linotype Library (Линотайп Лайб러리), Франкфурт, Германия. Фирма была основана в 1886 году Оттмаром Мергенталером под названием Mergenthaler Printing Co., Бруклин, для продажи недавно изобретенной им строкоотливной наборной машины «Линотип». Вначале многие шрифтовые матрицы для линотипа производились по контракту словолитней Stempel, Франкфурт, по рисункам таких художников, как Уоррен Чэппелл, Георг Трумп и Герман Цапф. Другие были сделаны в Англии по рисункам Джорджа У.Джонса и в США по рисункам У.Э. Двиггинса, Рудольфа Ружички и др. Компания начала производить фотонаборное оборудование и пленочные шрифтоносители в 1950-х годах, фотонаборные устройства с электронно-лучевыми трубками в 1960-е годы и лазерные наборные устройства высокого разрешения в 1980-е годы. В 1990 году компания Linotype слилась с фирмой Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH (Киль). В 1998 году она стала называться Linotype Library. Фирма выпустила много старых линотипных шрифтов в цифровом виде, а также новые шрифты Адриана Фрутигера, Карлгеорга Хёфера и др. Богатые коллекции более ранних материалов из американского отделения компании в настоящее время находятся в Рочестерском технологическом институте, Рочестер, штат Нью-Йорк, и университете Кентукки, Лексингтон.¹²⁷

The Ludlow Typograph Co. (Лудлоу Типограф), Чикаго, США. Вашингтон Лудлоу из Чикаго начал производить шрифтолитейное оборудование в 1906 году, но шрифтолитейная машина Лудлоу, которую его компания продавала в начале двадцатого века, была изобретена и построена позднее, в 1909 году, Уильямом Ридом. Эта машина отливала строки с набранных вручную патентованных матриц и, следовательно, использовалась в основном для крупнокегельного набора, но несколько шрифтов Лудлоу были успешно адаптированы для цифрового набора текста. Компания выпускала как реконструкции исторических шрифтов, так и оригинальные гарнитуры, в основном разработанные ее художественным руководителем Р.Х. Миддлтоном. В 1986 году она прекратила свою деятельность в Северной Америке. Английский филиал, основанный в 1970-е годы, закрылся в 1990 году.

Ludwig & Mayer (Людвиг и Майер), Франкфурт, Германия. Производство металлических шрифтов, прекратившее свою деятельность в 1985 году. Оставшиеся материалы были переданы компании ГТВ, Барселона. В период своего расцвета фирма выпускала оригинальные шрифты Якоба Эрбара, Хельмута Матайза и др.

Mergenthaler. См. *Linotype Library*.

Miller & Richard (Миллер и Ричард), Эдинбург, Шотландия. Производство металлических шрифтов, основанное в 1809 году Джорджем Миллером, к которому в 1832 году присоединился Уолтер Ричард. Словолитня выпускала оригинальные шрифты Ричарда Остина, Александра Фемистера и др. Когда она прекратила свою деятельность в 1952 году, оставшиеся материалы перешли к фирме Stephenson Blake.

The Monotype Corporation (Монотайп Корпорэйшн), Редхилл, Суррей, Англия. Компания под названием Lanston Monotype Company сначала была открыта в США в 1887 году. Другая фирма, под названием Lanston Monotype Corporation, впоследствии просто Monotype Corporation, была создана в Англии на десять лет позже. (Об американской фирме см. *Lanston Monotype*.) Период продуктивной типографической деятельности английской фирмы начался в 1922 году с назначением художественным руководителем Стенли Морисона. В течение нескольких следующих десятилетий английская компания

Monotype выпустила много реконструкций старых шрифтов, основанных на тщательных исторических исследованиях, а также новые шрифты Эрика Гилла, Джованни Мардерштейга, Хосе Мендоса-и-Альмейда, Виктора Шолдерера, Яна ван Кримпена, Бертольда Вольпе и др. В 1950-х годах фирма начала производить фотонаборное оборудование и шрифтоносители, а в 1970-х годах — лазерные наборные машины. В начале 1990-х годов была основана новая небольшая компания Monotype Typography для производства и рыночного распространения цифровых шрифтов, в том числе цифровых реинкарнаций гарнитур, первоначально нарезанных в металле для монотипа. Эта компания в 1997 году слилась с фирмой Agfa. Металлические матрицы все еще производятся в Англии на заказ фирмой Monotype Trust.

Производители шрифта

Nebiolo & Compagnie (Небиоло и Компания), Турин, Италия. Производство металлических шрифтов, основанное в 1878 году Джованни Небиоло путем слияния нескольких более старых и мелких фирм. Компания известна оригинальными шрифтами Алессандро Бутти и Альдо Новарезе. Прекратила свою деятельность около 1990 года.

Norstedt Stilgjuteriet (Норстедт Стильгьютерьет), Стокгольм, Швеция. Словолитня, которую снабжали матрицами Робер Гранжон, Франсуа Гийо, Амеет Тавернье и др. Оставшиеся материалы сейчас находятся в Северном музее, Стокгольм.

Fonderie Olive (Фондери Олив), Марсель, Франция. Производство металлических шрифтов, прекратившее свою деятельность в 1978 году. Компания выпускала оригинальные шрифты Роже Эскоффона, Франсуа Гано и др. Оставшиеся материалы теперь хранятся в фирме Fruttiger, Мюнхенштейн.

ParaType (ПараТайп), Москва, Россия. Преемник (с 1998 года) отдела шрифтов фирмы ParaGraph (или Parallel Graphics), основанной в 1989 году. Компания выпускает оригинальные цифровые шрифты и реконструкции исторических кириллических, латинских, арабских, армянских, грузинских, греческих и еврейских шрифтов.¹²⁸

Plantin-Moretus Museum (музей Плантена-Моретуса), Антверпен, Бельгия. Типография и словолитня, основанные Кристофом Плантеном около 1555 года, в течение около трех веков управлялись потомками зятя Плантена Яна

Моретуса. В 1877 году фирма была превращена в музей, но до сих пор обладает необходимым оборудованием для отливки шрифтов. В музее, в частности, хранится богатая коллекция оригинальных материалов Клода Гарамона, Робера Гранжона, Хендрика ван ден Кеере, Амеета Тавернье и других старых мастеров.

Произво-
дители
шрифта

НПО Полиграфмаш, Москва, Россия. Научно-исследовательский институт полиграфического машиностроения. Его бюро по разработке новых шрифтов (отдел наборных шрифтов), работавшее с 1938 по 1992 год, выпускало рисунки и документацию шрифтов Галины Банниковой, Николая Кудряшева, Павла Кузаныяна, Анатолия Щукина и многих других.

Scangraphic (Сканграфик), Гамбург, Германия. Ранее Manne-smann Scangraphic, производитель фотонаборного оборудования. В 1980-х годах компания начала выпускать цифровые шрифты, в том числе новые гарнитуры Фолькера Кюстера и Германа Цапфа.¹²⁹

D.Stempel (Д. Штемпель), Франкфурт, Германия. Основанная Давидом Штемпелем в 1895 году, эта фирма поглотила многие другие немецкие словолитни. Она также выпустила много оригинальных шрифтов Германа Цапфа, Гудрун Цапф-фон Хессе и др. и продавала шрифт, отлитый с оригинальных матриц Миклоша Киша. После того как в 1986 году словолитня закрылась, типографские материалы были переданы в музей, известный как Дом промышленной культуры в Дармштадте. Инструменты последнего известного пуансониста, работавшего на фирме Stempel, Августа Розенбергера, который вырезал оригинальные версии Palatino Цапфа, ныне находятся в музее Гутенберга в Майнце.

Stephenson Blake & Co. (Стефенсон, Блэйк и Компани), Шеффилд, Англия. Словолитня, основанная в 1819 году Джоном Стефенсоном, Джеймсом Блейком и Уильямом Гарнетом с использованием материалов, приобретенных в основном у Уильяма Кэзлона IV. Со временем фирма приобрела также материалы словолитни Fann Street, первой словолитни Caslon и других предприятий. Продолжает свою деятельность по литью шрифта.

Stone Type Foundry (Стоун Тайп Фаундри), Пало Альто, Калифорния, США. Компания по производству цифровых шрифтов, основанная в 1991 году Самнером Стоуном.

Выпускает Cycles, Silica и другие шрифты, спроектированные ее владельцем.

Tetterode. См. *Amsterdam Lettergieterij*.

Tupoart (*Типоарт*), Дрезден, Германия. Шрифтолитейный завод, образованный в 1950-е годы при национализации фирм Schelter & Giesecke и Schriftguss. Выпускал во второй половине двадцатого века оригинальные шрифты, спроектированные его художественным руководителем Альбертом Капром. Сохранившиеся типографские материалы теперь находятся в WMD, Лейпциг.

Производители шрифта

URW, *Unternehmensberatung Karow Rubow Weber* (*У-Эр-Вэ, Унтернеменсбератунг Каров-Рубов-Вебер*), Гамбург, Германия. URW, основанная в 1971 году, вначале занималась разработкой программного обеспечения. В 1972 году в компанию пришел Петер Каров, физик, увлекающийся типографикой, который переориентировал URW на цифровую типографику. Он разработал систему Ikarus (предшественник PostScript) по проектированию и производству цифровых шрифтов. Компания выпустила много реконструкций исторических шрифтов, а также оригинальные шрифты Германа Цапфа, Гудрун Цапф-фон Хессе и др. В 1995 году фирма была объявлена банкротом. Ее библиотека с тех пор распространяется корпоративным правопреемником, известным как URW++.

Victoria Foundry (*Виктория Фаундри*), Коропи, Аттика, Греция. Словолитня, до сих пор продолжающая свою деятельность по отливке греческих шрифтов в основном девятнадцатого и начала двадцатого века.

Johannes Wagner (*Йоханнес Вагнер*), Ингольштадт, Германия. Производство металлических шрифтов, основанное в Лейпциге в 1902 году Людвигом Вагнером и переведенное в Ингольштадт в 1949 году его сыном Йоханнесом. Фирма приобретала матрицы у Berthold, Johns, Weber и других словолитен и до сих пор отливает шрифты.

Weber Schriftgießerei (*Вебер Шрифтгиссереи*), Штутгарт, Германия. Словолитня, которая выпустила оригинальные шрифты Георга Трумпа и других дизайнеров. В 1971 году она была поглощена словолитней Wagner, Ингольштадт.

WMD, *Werkstätten und Museum für Druckkunst* (*Веркстэттен унд Музеум фюр Друккунст, Мастерские и музей печатного искусства*), Лейпциг, Германия. Действующая типография и музей печатного искусства, основанный в 1994

году Эккехартом Шумахером-Геблером. В его богатом фонде хранятся оригинальные пуансоны и матрицы Йоханна Христиана Бауэра, Люциана Бернхарда, Якоба Эрбара, Альберта Капра, Пауля Реннера, Жака Сабона и многих других.

*Произво-
дители
шрифта*

Y&Y (*Уай энд Уай*), Карлайл, Массачусетс, США. Компания по производству цифровых шрифтов, специализирующаяся на шрифтах и системном программном обеспечении для набора математических и научных текстов. Она выпустила оригинальные шрифты Чарльза Бигелоу, Крис Холмс и Германа Цапфа.

ПРИЛОЖЕНИЕ Е: СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Хотя типографика имеет древнюю историю, изложенную на многих языках, по цифровой типографике сейчас издано гигантское количество литературы. Тем не менее большинство этих изданий чисто технического характера, а многие абсолютно поверхностны. Нижеследующий короткий список включает немногие наиболее важные англоязычные труды.

Е.1 ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР И ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ

- Anderson, Donald M. *The Art of Written Forms*. New York. 1969.
- Bennett, Paul A., ed. *Books and Printing: A Treasury for Typophiles*. Cleveland. 1951.
- DeFrancis, John. *Visible Speech: The Diverse Oneness of Writing Systems*. Honolulu. 1989.
- Degering, Hermann. *Lettering*. New York. 1965.
- Gaur, Albertine. *A History of Writing*. London. 1984.
- Gelb, I.J. *A Study of Writing*. 2nd ed. Chicago. 1963.
- Gray, Nicolette. *A History of Lettering*. Oxford. 1986.
- . *Lettering as Drawing*. 2 vols. Oxford. 1970. Reprinted as one vol., 1971.
- Kenney, E.J. *The Classical Text: Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*. Berkeley. 1974.
- Knuttel, Gerard. *The Letter as a Work of Art*. Amsterdam. 1951.
- Meggs, Philip B. *A History of Graphic Design*. New York. 1983.
- Morison, Stanley. *Politics and Script*. Oxford. 1972.
- . *Selected Essays on the History of Letter-forms*. 2 vols. Cambridge, UK. 1981.
- Vervliet, H.D.L., ed. *The Book through 5000 Years*. London. 1972.

Е.2 КАЛЛИГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ

- Avrin, Leila. *Scribes, Script and Books: The Book Arts from Antiquity to the Renaissance*. Chicago & London. 1991.
- Diringer, David. *The Hand-Produced Book*. London. 1953.
- Reprinted as *The Book Before Printing*, New York. 1982.
- Jeffery, Lillian K. *The Local Scripts of Archaic Greece*. 2nd ed. Oxford. 1990.

- Knight, Stan. *Historical Scripts*. London. 1984.
 Noordzij, Gerrit. *The Stroke of the Pen*. The Hague. 1982.
 Parkes, M.B. *Pause and Effect*. Berkeley. 1993.
 Stevick, Robert D. *The Earliest Irish and English Bookarts*.
 Philadelphia. 1994.
 Wardrop, James. *The Script of Humanism*. Oxford. 1963.

Список
 литера-
 туры

Ф.3 ИСТОРИЯ ТИПОГРАФИКИ

- Barker, Nicolas. *Aldus Manutius and the Development of Greek Script and Type in the Fifteenth Century*. 2nd ed. New York. 1992.
 Blumenthal, Joseph. *Art of the Printed Book, 1455–1955*.
 New York, 1973.
 Carter, Harry. *A View of Early Typography*. Oxford. 1969.
Catalogue of Books Printed in the xvth Century Now in the British Museum. 12 vols to date. London. 1908–85.
 Chappell, Warren. *A Short History of the Printed Word*.
 New York. 1970.
 Day, Kenneth, ed. *Book Typography 1815–1965*. London. 1966.
 Dreyfus, John, ed. *Type Specimen Facsimiles*. 2 vols. London. 1963–72.
 Enschedé, Charles. *Typefoundries in the Netherlands*. Translated with revisions and notes by Harry Carter. Haarlem, Netherlands. 1978.
Fine Print on Type: The Best of Fine Print Magazine on Type and Typography. San Francisco. 1988.
 Huss, Richard E. *The Development of Printers' Mechanical Typesetting Methods, 1822–1925*. Charlottesville, Virginia. 1973.
 Johnson, A.F. *Selected Essays on Books and Printing*.
 Amsterdam. 1970.
 ———. *Type Designs*. 3rd ed. London. 1966.
 Lawson, Alexander. *Anatomy of a Typeface*. Boston. 1990.
 Layton, Evro. *The Sixteenth Century Greek Book in Italy*. Venice. 1994.
 Morison, Stanley. *Letter Forms: Typographic and Scriptorial*.
 New York. 1968. Reissued, Vancouver, 1996.
 Morison, Stanley, & Kenneth Day. *The Typographic Book 1450–1935*. London. 1963.
 Proctor, Robert. *The Printing of Greek in the Fifteenth Century*.
 Oxford. 1900.

- Scholderer, Victor. *Greek Printing Types 1465–1927*. London. 1927.
- Steinberg, S.H. *Five Hundred Years of Printing*. 3rd ed., rev. by James Moran. London. 1974. 4th ed., rev. by John Trevitt, New Castle, Delaware, 1996.
- Updike, Daniel Berkeley. *Printing Types: Their History, Forms and Use*. 2nd ed. 2 vols. Cambridge, Mass. 1937.
- Vervliet, H. D. L. *Cyrillic and Oriental Typography in Rome at the End of the Sixteenth Century: An Inquiry into the Work of Robert Granjon*. Berkeley. 1981.
- Zimmer, Szczepan K. *The Beginning of Cyrillic Printing*. New York. 1983.
- Список
литера-
туры

Р.4 СОВРЕМЕННАЯ ТИПОГРАФИКА

- André, Jacques, & Roger Hersch, ed. *Raster Imaging and Digital Typography*. Cambridge, UK. 1989.
- Carter, Sebastian. *Twentieth-Century Type Designers*. London & New York. 1987.
- Dreyfus, John. *The Work of Jan van Krimpen*. The Hague. 1952.
- Goudy, Frederic W. *Goudy's Type Designs*. 2nd ed. New Rochelle, NY. 1978.
- . *Typologia: Studies in Type Design & Type Making*. Berkeley & Los Angeles. 1940.
- McLean, Ruari. *Jan Tschichold: Typographer*. London. 1975.
- Morison, Stanley, et al. *A Tally of Types*. 2nd ed. Cambridge, UK. 1973.
- Raster Imaging and Digital Typography: Proceedings of the Third International Conference*. New York. 1994.
- Snyder, Gertrude, & Alan Peckolick. *Herb Lubalin*. New York. 1985.
- Spencer, Herbert. *Pioneers of Modern Typography*. Rev. ed., Cambridge, Mass. 1982.
- Tracy, Walter. *Letters of Credit*. London. 1986.
- Zapf, Hermann. *Hermann Zapf and His Design Philosophy*. Chicago. 1987.
- . *Manuale Typographicum*. Frankfurt. 1954. Rev. ed., Cambridge, Mass. 1970.
- . *Manuale Typographicum 1968*. Frankfurt & New York. 1968.
- . *Typographic Variations*. New York. 1963. Reissued, New Rochelle, NY, 1978.

Ф.5 ЭСТЕТИКА ТИПОГРАФИКИ

- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*. London. 1970.
- Davids, Betsy, & Jim Petrillo. "The Artist as Book Printer." In Joan Lyons, ed., *Artists' Books*. New York. 1985.
- Список
литера-
туры Dowding, Geoffrey. *Finer Points in the Spacing and Arrangement of Type*. 3rd ed. London. 1966.
- Duncan, Harry. *Doors of Perception*. Austin, Texas. 1987.
- Gill, Eric. *An Essay on Typography*. 2nd ed. London. 1936. Reissued, Boston, 1993.
- Huntley, H.E. *The Divine Proportion: A Study in Mathematical Beauty*. New York. 1970.
- Le Corbusier. *The Modular*. 2nd ed. Cambridge, Mass. 1954.¹³⁰
- Massin, [Robert]. *Letter and Image*. London. 1970.
- Morison, Stanley. *First Principles of Typography*. New York. 1936.
- Mumford, Lewis. *Art and Technics*. New York. 1952.
- Pye, David. *The Nature and Art of Workmanship*. Cambridge, UK. 1968.
- Stevens, Peter S. *Patterns in Nature*. Boston. 1974.
- Thompson, D'Arcy. *On Growth and Form*. Cambridge, UK. 1917. Rev. ed., 1942; abridged by J.T. Bonner, 1961.
- Tschichold, Jan. *Asymmetric Typography*. New York. 1967.
- . *The Form of the Book*, ed. Robert Bringhurst. Vancouver. 1991.
- Warde, Beatrice. *The Crystal Goblet*. London. 1955.
- Washburn, Dorothy K., & Donald W. Crowe. *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*. Seattle. 1988.

Ф.6 РУКОВОДСТВА И УЧЕБНИКИ

- Adobe Systems Incorporated. *PostScript Language Program Design*. Reading, Mass. 1988.
- . *PostScript Language Reference Manual*. 2nd ed. Reading, Mass. 1990.
- . *PostScript Language Tutorial and Cookbook*. Reading, Mass. 1986.
- Dair, Carl. *Design with Type*. 2nd ed. Toronto. 1967.
- Itten, Johannes. *The Art of Color*, trans. Ernst von Haagen. New York. 1961.¹³¹

- Karow, Peter. *Digital Typefaces: Description and Formats*. 2nd ed. Berlin. 1994.¹³²
- . *Font Technology: Methods and Tools*. Berlin. 1994.
- Legros, L.A., & J.C. Grant. *Typographical Printing Surfaces*. London. 1916. Reissued, New York, 1980.
- McLean, Ruari. *Thames and Hudson Manual of Typography*. London. 1980.
- Martin, Douglas. *Book Design: A Practical Introduction*. New York. 1989.
- Roth, Stephen E, ed. *Real World PostScript*. Reading, Mass. 1988.
- Smith, Ross. *PostScript: A Visual Approach*. Berkeley, Calif. 1990.
- Tufte, Edward R. *Envisioning Information*. Cheshire, Connecticut. 1990.
- . *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, Connecticut. 1983.
- West, Martin L. *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin Texts*. Stuttgart. 1973.
- Wick, Karl. *Rules for Typesetting Mathematics*. Prague. 1965.
- Williamson, Hugh. *Methods of Book Design*. London. 1983.
- Wilson, Adrian. *The Design of Books*. New York. 1967. Reprinted, Salt Lake City, 1974.

Список
литера-
туры

Р.6 СПРАВОЧНИКИ

- Chicago Manual of Style*. 14th ed. Chicago. 1993.
- Coulmas, Florian. *The Writing Systems of the World*. Oxford. 1989.
- Daniels, Peter T., & William Bright, ed. *The World's Writing Systems*. New York. 1996.
- Eckersley, Richard, et al. *Glossary of Typesetting Terms*. Chicago. 1994.
- Hart's Rules for Compositors and Readers*. 39th ed. Oxford. 1983.
- Hlavsa, Oldřich. *A Book of Type and Design*. New York. 1961.
- International Organization for Standardization. *Information Technology: Coded Graphic Character Set for Text Communication*, ISO 6937. 2nd ed. Geneva. 1994.
- . *Information Processing: 8-bit Single-byte Coded Graphic Character Sets*. ISO 8859. Parts 1–9. Geneva. 1987–89.

- . *Information Technology: Universal Multiple Octet Coded Character Set. ISO 10646-1: Architecture and Basic Multilingual Plane*. [Rev. ed.] Geneva. 2000.
- Jaspert, W. P., et al. *Encyclopedia of Typefaces*. 5th ed. London. 1983.
- McGrew, Mac. *American Metal Typefaces of the Twentieth Century*. New Castle, Delaware. 1993.
- Pullum, Geoffrey K., & William A. Ladusaw. *Phonetic Symbol Guide*. 2nd ed. Chicago. 1998.
- Sutton, James, & Alan Bartram. *An Atlas of Typeforms*. London. 1968.
- Unicode Consortium. *The Unicode Standard*. Version 3.0. Reading, Mass. 2000.

Р.7 ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

- Fine Print*. Quarterly. San Francisco. 16 vols, 1975–90.
- The Fleuron*. Annual. Cambridge, UK. 7 vols, 1923–30.
- Journal of the Printing Historical Society*. London. Annual, 1965– .
- Letterletter*. Journal of the Association Typographique Internationale. Münchenstein, Switzerland. Semiannual through 1990, then biennial. 15 issues in all, 1985–96. Issued in book form, 2001.
- Matrix*. Andoversford, Glos. Irregular, 1981– .
- Printing History*. Journal of the American Printing History Association. New York. Semiannual, 1979– .
- Serif*. Claremont, California. Irregular. 5 issues, 1994–97.
- Typografische Monatsblätter*. St Gallen, Switzerland. Monthly, then bimonthly, 1881– .
- Typographica*. London. Irregular, then semiannual. 13 + 16 issues. 1949–59; new series, 1960–67.
- Visible Language*. Published 1967–70 as the *Journal of Typographic Research*. Cleveland. Quarterly, 1967– .

По причинам слишком неприятным, чтобы их объяснять, эту книгу набирали несколько раз с небольшими изменениями для каждой из версий первого и второго издания. Сюзанна Джилберт и позже Джон МакКерчер сделали основную часть работы по подготовке этих переизданий. Рисунки, сделанные для первоначального издания вручную, были переведены в цифровую форму Гленном Вудсвортом.

Эта книга, впервые изданная в 1992 году, многим обязана советам и многолетнему примеру нескольких друзей и учителей в моем ремесле, среди которых Кей Амерт, Стэн Бевингтон, Гленн Голушка, Вик Маркс, Джордж Пайерле, Криспин Элстед, и деятельности двух художников, которые во многом служат для меня образцами — покойного Адриана Уилсона и Германа Цапфа. В других отношениях книга столь же многим обязана еще одному моему другу и коллеге, — Э.М. Джинджер. Художники и ученые из всех стран мира щедро делились своими знаниями. Особенно ценную помощь предоставили мне Джеймс Мосли и другие работники библиотеки истории печати Сент-Брайд в Лондоне. Всем им я благодарен.

В течение прошедших двенадцати лет многие внесли вклад в мое типографическое образование. Среди них — Кристиан Аксель-Нильсон, Чарльз Бигелоу, Франк Блокланд, Фред Брейди, Бэр Дэвис, Джеймс До Ба Фуок, Брам де Дус, Джон Дрейфус, Пол Хейден Дуэнсинг, Владимир Ефимов, Максим Жуков, Петер Каров, Дэн Карр, Мэттью Картер, Себастиано Коссиа-Кастилиони, Питер Кох, Джон Лейн, Кен Лунде, Линнея Лундквист, Джим Лайлс, покойный Майкл Макракис, Рассел Марет, Джордж Маттиопулос, Уильям Росс Миллс, Геррит Ноордзей, Питер Маттиас Ноордзей, Томас Финни, Уилл Пауэрс, Роберт Слимбах, Самнер Стоун, Кэрол Твомбли, Герард Унгер, Кен Уистлер, Гленда Уилшир, Джон Хадсон, Кристер Хеллмарк, Ричард Хендель, Шак Хубрегтсе, Джек Штауффахер, Ричард Эккерсли и Дональд Янг — все они значительно улучшили эту книгу и многому научили ее автора.

Переводы этой работы — особенно на русский и греческий язык — познакомили меня с типографами, которые го-

раздо лучше, чем я, освоили греческий шрифт, кириллицу и другие нелатинские шрифты. Их прочтение книги и небезразличный подход к тексту многому меня научили. В этом отношении я особенно благодарен Владимиру Ефимову и Максиму Жукову.

Послесловие

Для этой книги понадобились тщательное испытание и рассмотрение многих шрифтов — в основном цифровых и некоторых металлических. Большинство из этих шрифтов было любезно предоставлено Adobe Systems, Сан-Хосе, Калифорния; Agfa Type, Вильмингтон, Массачусетс; Bitstream, Кембридж, Массачусетс; Carter & Cone, там же; H.W.Caslon & Co., Лондон; *df*Type, Тексинг, Австрия, Dutch Type Library, Хертогенбос; Elsner & Flake, Гамбург; Emigre, Сакраменто; Esselte Letraset, Лондон; The Font Bureau, Бостон; Font Shop International, Берлин и FontShop Canada, Торонто; The Foundry, Лондон; The Golgonooza Letter Foundry в Эшуэлоте, Нью-Хэмпшир, Greek Font Society (GFS), Афины; International Typeface Corporation (ITC), Нью-Йорк; Lanston Type Company, Маунт Стюарт, остров Принца Эдварда; Linotype-Hell во Франкфурте и Хаупаудже, Нью-Йорк; Porchez Typofonderie, Малакофф, близ Парижа; Monotype Typography, Редхилл, Суррей, Чикаго; ПараГраф Интернейшнл, Москва; Precision Type, Коммак, Нью-Йорк; Mannesmann Scangraphic, Гамбург; the Stone Type Foundry в Пало Альто; Tiro Typeworks, Ванкувере; URW, Гамбург.

В последние годы меня особенно впечатлили шрифты H.W.Cason & Co.; *df*Type; the Hoefler Foundry в Нью-Йорке; Porchez Typofonderie, Tiro Typeworks — эти пять небольших фирм — производителей шрифта не фигурируют в списке в приложении D. Я опробовал также превосходные новые шрифты, созданные на более крупных предприятиях, — стоит упомянуть программу OpenType от Adobe. Несколько новых шрифтов я вставил в версию 2.5, но большинство дожидается третьего издания.

Мне до сих пор не попадался совершенный шрифт — ни в форме литого металла, ни в матричном ящике, ни на пленке, ни в виде цифровой информации. Я опробовал шрифты прекрасного и мощного дизайна, невероятные подвиги инженеров и программистов, а также некоторые прекрасно продуманные таблицы кернинга, но на моем пути мне не встретилось еще шрифта, который бы не мог быть улучшен разумным редактированием. Одна из причин этого — то, что

такая задача никогда не ставится; ни один дизайнер не может предсказать внутреннюю логику всех возможных текстов и языков, а также другие области, в которых шрифт может найти вполне оправданное применение. Еще одна причина — то, что набор шрифта — дело, требующее сотрудничества, подобно игре актера по сценарию или музыканта по нотам.

Послесловие

Некоторые мечтают о совершенном мире, где текст с защищенными авторскими правами переводится в знаки, на которые также существует копирайт, по авторским же правилам; роль человека при этом сводится к подаче пленки в машину, а деньги текут ровным потоком ко всем заинтересованным лицам. Есть и те, кто думает, что, если установить в аду кресла и кондиционеры, ад станет ничуть не хуже рая. На самом деле работа со шрифтами — задача реальная и осязаемая; ты не сидишь у экрана, а словно шагаешь на руках по бесконечно разнообразной поверхности земли, которую только так и можно разглядеть.

- 1 [с.12] Классификация шрифтов Роберта Брингхерста, с одной стороны, довольно оригинальна, а с другой, — достаточно субъективна. Попытки связать эволюцию шрифтовой формы со сменой большого стиля неновы. Например, по этому принципу построена немецкая классификация шрифтов DIN 16518 и классификация шрифтов профессора Альберта Капра. Но обычно подобные классификации ограничиваются несколькими большими стилями, как правило, включая только Ренессанс — барокко — классицизм. Дальнейшие изменения шрифтовой формы, скажем появление египетских брусковых шрифтов и гротесков, в эту схему уже не укладываются. Но Брингхерст пытается соотнести изменения шрифтовой формы со всеми вариациями большого стиля, которыми оперирует история искусств (точнее, западная традиция периодизации истории искусств — в России эта периодизация несколько отличается). Разумеется, не всегда это получается удачно — например, к шрифтам реализма и геометрического модернизма автор относит как гротески, так и шрифты с засечками, что представляется достаточно абсурдным как с точки зрения типографа, так и с точки зрения дизайнера шрифта и исследователя шрифтовой формы. Не говоря уже о том, что при этом приходится вводить невиданные в искусствоведении понятия геометрического и лирического модернизма вместо обычных в шрифтовых классификациях групп геометрических и гуманистических гротесков (а также геометрических и гуманистических брусковых шрифтов). Довольно странно для нашего читателя будет отнесение шрифтов конца XVIII — начала XIX века (Дидо, Бодони, Вальбаум и т.п.) к эпохе романтизма, тогда как для нас в искусстве это время классицизма и его высшего проявления — стиля ампир, а романтизм наступает только в 20-х годах XIX века. Надо сказать, что Брингхерст классифицирует в основном текстовые шрифты, а огромное разнообразие декоративных, рукописных и прочих акцидентных шрифтов он хотя и затрагивает, но не очень пытается их как-то упорядочить, за исключением выделения большой группы шрифтов постмодернизма, такой большой, что она напоминает мусорную корзину, в которую сброшено все, что не уклады-

вается в академическую классификацию. В этом автор выступает скорее как потребитель шрифтов, как типограф, то есть человек, смотрящий на шрифт снаружи, а не изнутри шрифтовой формы. Собственно, он этого и не скрывает, как и своего принципиального субъективизма. Тем не менее Брингхерст в своем анализе шрифтовой формы подходит с позиций каллиграфии, как это сейчас принято. Он учитывает наклон пера, форму овалов и наклон их осей, а также апертуру (степень открытости), динамику и контрастность знаков, а не только форму засечек, как во многих других классификациях. Мне кажется его подход достаточно современным и плодотворным, а также интересным для русского читателя, несмотря на издержки подобного морфологически-искусствоведческого анализа.

*Примечания
к русскому
изданию*

- 2 [с. 27] Здесь и далее имеется в виду эквивалент цицера в англо-американской типометрической системе, т.е. расстояние в 12 англо-американских пунктов, или пайка (pica). В континентальной Европе, в том числе и в России, традиционно использовалась другая типометрическая система, в основе которой лежит пункт Дидо. Подробнее см. с. 350
- 3 [с. 29] По техническим правилам в металлическом наборе на русском языке оптимальным межсловным пробелом считалась полукруглая. Изменение величины пробела для выключки допускалось в пределах от $\frac{1}{4}$ до $\frac{3}{4}$ круглой, в мелких кеглях пробел мог увеличиваться до круглой. В современном цифровом наборе на русском языке средний межсловный пробел, как правило, составляет треть круглой.
- 4 [с. 31] При флаговом наборе на русском языке, в котором встречается гораздо больше длинных слов, чем в английском, применение переносов все-таки желательно, иначе правый край полосы набора будет слишком неровным.
- 5 [с. 32] По действующим правилам набора на русском языке все инициалы отбиваются от последующих тонкой шпацией. В цифровом наборе, как правило, они набираются вообще без пробела, чтобы при переносе инициалы случайно не были оторваны от фамилии. Иначе надо использовать неразрывный пробел.
- 6 [с. 41] Строго говоря, очко металлического шрифта не равно по высоте кегельной площадке. Для того чтобы в наборе верхние выносные элементы знаков нижней строки не смыкались с нижними выносными элементами знаков верхней строки, между верхним и нижним габаритами кегельной

площадки и крайними точками очка знаков всегда остается пространство, именуемое заплечиками. В цифровом шрифте понятия кегельной площадки и заплечиков отсутствуют.

*Примечания
к русскому
изданию*

- 7 [с.49] В русском языке основные правила переноса определяются грамматикой, в частности, слова переносятся по слогам. Удвоенные согласные, как правило, разделяются переносом. Нельзя переносить однобуквенные слоги или несколько согласных, не образующих слога. Не допускаются переносы, создающие двусмысленные или неблагозвучные толкования частей слова. Не разделяются переносами прописные аббревиатуры, инициалы, инициалы и фамилии, числа и их наименования. Не следует оставлять в конце строки однобуквенные предлоги и союзы, а также те, которые начинают предложения. Подробнее о правилах переноса см: Русский язык. Энциклопедия. М., 1997; Справочник технолога-полиграфиста. Ч. 1. Наборные процессы. Сост. М.В. Шульмейстер, Г.А.Таль. М., 1981.
- 8 [с.49] В русской терминологии нет такого деления, оба вида называются «висячие строки».
- 9 [с.49] По техническим правилам набора и верстки, действующим в России, висячие строки не допускаются.
- 10 [с.51] Старинные русские названия кеглей: 3 п. — бриллиант, 4 п. — диамант, 5 п. — перл, 6 п. — нонпарель, 7 п. — миньон, 8 п. — петит, 9 п. — боргес, 10 п. — корпус, кегль 11 пунктов названия не имел, 12 п. — цицero, 14 п. — миттель, 16 п. — терция, 18 п. — парагон, двойной боргес, 20 п. — двойной корпус, 24 п. — двойной цицero, 28 п. — двойной миттель, 32 п. — малый канон.
- 11 [с.55] В российской типографике советского периода минускульные цифры практически не применялись, поскольку они отсутствовали в шрифтовых комплектах. В металлическом ручном наборе существовала только одна гарнитура до-революционного происхождения с минускульными цифрами, но зато без обычных цифр — Табличная, или Книжный Эльзевир фирмы Леман, — разработанная в 1880-е годы. Ею набирались математические справочники с большим количеством табличного цифрового набора вроде логарифмических таблиц, поскольку считалось, что при сплошном наборе цифр минускульные варианты лучше читаются. Видимо, поэтому в русской шрифтовой терминологии отсутствует специальный термин для маюкульных цифр, эквивалентный английским *regular, normal, lining, ranging, titling figures*, и

такие цифры называются просто «цифры», а также «обычные» или «нормальные» цифры. В цифровой типографике нет технических ограничений на разработку к любому текстовому шрифту минускульных вариантов цифр в каждом начертании (особенно к шрифтам исторического рисунка), и количество таких шрифтов в латинице и кириллице все время увеличивается. В то же время необходимость применения минускульных цифр для некоторых гротесков все же представляется несколько сомнительной.

*Примечания
к русскому
изданию*

- 12 [с.56] В кириллической традиции бытовало ошибочное мнение, что капитель — это прописные буквы в рост строчных. Поэтому в кириллице, где большинство строчных повторяют форму прописных и только восемь — а, б, е, ё, р, с, у, ф — имеют принципиально иную форму, достаточно добавить уменьшенные прописные варианты этих букв к остальным строчным, чтобы получить капитель. С другой стороны, поскольку степень выделения текста, набранного такой эрзац-капителю, по отношению к обычным строчным весьма незначительна, считалось, что капитель как средство шрифтового выделения в кириллице вообще не нужна. Поэтому в советской типографике капитель не применялась, а капительные знаки не включались в кириллические шрифты. Практически единственным русским дизайнером шрифта, разрабатывавшим капитель в своих гарнитурах, был Николай Кудряшев (1909–1991), но неизвестно, были ли эти знаки выпущены в металле. В свою очередь, в западной литературе до сих пор встречаются не менее ошибочные утверждения, что кириллические строчные — это просто капитель, а набор кириллицей — это капительный набор. На самом деле настоящая кириллическая капитель весьма сильно отличается от строчных по пропорциям, разрядке и росту, хотя в кириллице выделение капителю не такое сильное средство, как в латинице. Поскольку в кириллице до недавних пор капитель отсутствовала, кириллическая типографика не выработала правил и традиций ее применения, и можно с некоторыми поправками принять европейские и американские стандарты. Разумеется, при параллельном наборе кириллического и латинского текстов в латинице следует придерживаться правил применения капители в соответствующем языке и по возможности находить им параллели в кириллице. Типографика цифрового шрифта предполагает такую же легкость применения капители в кириллице, как и в латинице, поэто-

му количество кириллических гарнитур с капителью постоянно растёт. В качестве примера можно привести гарнитуры ITc Bodoni 72, ITc Charter, ITc Franklin Gothic Condensed, Kis, FF Meta, ITc New Baskerville, Octava, ITc Officina Sans, ITc Officina Serif, Original Garamond.

*Примечания
к русскому
изданию*

13 [с. 67] Одинаковая ширина аналогичных литер у прямых и курсивных начертаний в большинстве случаев объясняется требованиями былой наборной техники. Например, поскольку обычная двухлитерная линотипная матрица текстового шрифта несла знаки сразу основного и выделительного начертаний, расположенные один под другим, естественно, их ширина должна была полностью совпадать. В результате во всех гарнитурах, разработанных первоначально для линотипа (строкоотливной наборной машины), ширина одинаковых знаков как в курсиве, так и в полужирном начертании полностью совпадала с шириной соответствующих знаков основного (прямого светлого) начертания. Поэтому большинство линотипных курсивов слишком широкие, а большая часть полужирных начертаний слишком узкие. Техническими требованиями к линотипным матрицам объясняется также то, что эти шрифты разрабатывались только в трех начертаниях — прямом светлом, курсивном светлом и прямом полужирном. Поскольку на двухлитерной матрице было место только для двух литер, в основном применялись комбинации основного прямого светлого и дополнительного (курсива или прямого полужирного) начертаний. Прочие сочетания считались излишними. К счастью, с развитием техники эти ограничения канули в прошлое, и теперь дизайнер может создавать такие начертания в гарнитуре, какие считает нужными он, а не конструктор наборной машины.

14 [с. 93] В российской традиции в металлическом наборе применялись только дефис и длинное тире. Как правило, в кириллических шрифтах длинное тире было короче, чем латинское длинное тире, примерно соответствуя тире на три четверти круглой, и имело положительные апроши. В цифровом наборе принято использовать длинное и короткое тире, причем короткое тире без пробелов применяется между цифрами, а длинное — во всех остальных случаях. Замена тире дефисом — серьезная, хотя и распространенная ошибка набора. Впрочем, короткое тире с межсловными пробелами вместо длинного тире, как советует Брингхерст, часто в тексте выглядит лучше. См. также Приложение А.

В русском издании этой книги используется трехчетвертное и стандартное короткое тире для обозначения цифровых интервалов. В оригинальном издании Брингхерст использует только стандартное короткое тире.

- 15 [с. 94] По правилам набора на русском языке тире ставится в начале и в конце прямой речи, поэтому русский набор с тире нельзя назвать более лаконичным, чем кавычки.
- 16 [с. 94] По правилам набора на русском языке при повторении имени автора (авторов) в библиографическом списке в заголовке описания фамилию и инициалы автора (авторов) заменяют словами *Он же, Она же, Они же*.
- 17 [с. 94] Не во всех цифровых шрифтах длинное тире позволяет набирать сплошную линейку. Особенно это касается традиционных кириллических шрифтов, где длинное тире обычно короче круглой и имеет положительные апроши.
- 18 [с. 101] В российской типографике традиционно в качестве основных используются двойные кавычки-«елочки», которые набираются «так», а в качестве дополнительных, внутри цитат, — двойные кавычки-«лапки», которые набираются „так“, как во Франции и Германии. Применение в русских текстах английского способа набора кавычек — серьезная, хотя и распространенная ошибка. Вообще способ набора кавычек в каждой стране различен и зависит от традиций национальной типографики. См. также Приложение А.
- 19 [с. 101] Это относится только к англоязычной традиции. В российской типографике и точка, и запятая всегда ставятся после кавычек.
- 20 [с. 101] Проблемы применения апострофа актуальны только для англоязычной типографики. По правилам набора текстов на русском языке наращения в порядковых числительных набираются только через дефис.
- 21 [с. 102] В российской типографике после сокращенного обозначения страниц принято ставить точку.
- 22 [с. 103] По правилам набора текстов на русском языке точка не ставится в акронимах типа ООН и сокращениях типа г-н, г-жа, д-р, к-н; в остальных случаях точка ставится. Употребление дефиса регулируется правилами русской орфографии. Апострофы используются только в иноязычных именах и географических названиях, например д'Артаньян, Кортина д'Ампеццо.
- 23 [с. 105] Казалось бы, эти проблемы набора многоязычных текстов неактуальны, поскольку по нынешним нормам рус-

*Примечания
к русскому
изданию*

ского языка подобные слова пишутся кириллицей так, как произносятся. Однако культурная типографика предполагает, что хотя бы в сносках или примечаниях иноязычные слова, имена и географические названия должны быть набраны на языке оригинала, и тут-то проблемы правильного употребления акцентов и других национальных знаков обрушиваются на русскоязычного типографа с утроенной силой.

Примечания

*к русскому
изданию*

24 [с.112] Поскольку итальянцы — отличные велогонщики.

25 [с.128] Строчные буквы кириллицы прямого начертания на первый взгляд действительно напоминают латинскую капитель, особенно для глаза, привычного к латинским шрифтам. Причина этого в том, что большинство строчных в прямом начертании современного русского алфавита по форме подобны прописным (кроме 8 знаков: а, б, е, ё, р, с, у, ф). Такую форму кириллица приняла после шрифтовой реформы Петра I (1708–1710), который отменил наборный полуустав и ввел для набора светской литературы новый шрифт, спроектированный по образцу латинской антиквы и позднее названный гражданским. Поэтому в России бытовало ошибочное мнение, что для кириллического шрифта капитель как форма шрифтового выделения не нужна вовсе, поскольку это те же строчные, за исключением нескольких знаков, повторяющих форму прописных. На самом деле капительные знаки и в кириллице отличаются от строчных по размеру и пропорциям (как и в латинице), хотя и согласованы со строчными по цвету и форме. Конечно, степень выделения кириллической капителью не столь велика, как в латинице, но это не значит, что капитель для нашей типографики — излишество. Однако благодаря этому заблуждению в кириллических шрифтах металлического набора капитель практически не разрабатывалась, а в тех гарнитурах, где она была нарисована (например, в некоторых шрифтах Николая Кудряшева), капительные знаки не осваивались производством. Только недавно в цифровых кириллических шрифтах капитель стала разрабатываться на регулярной основе.

26 [с.128] В подавляющем большинстве оригинальных кириллических шрифтов в комплект включены знаки латинского алфавита. Кроме того, существует множество латинских гарнитур, к которым разработаны кириллические знаки, соответствующие по цвету, стилю и рисунку оригинальной латинице. Хотя качество этих кириллических версий различно, тем не менее можно смело утверждать, что кириллическая

типографика располагает значительным количеством шрифтов, адекватных своим латинским компаньонам по художественным и техническим качествам. Аналогичных греческих версий разработано гораздо меньше.

- 27 [с.129] Необходимо уточнить, что в современном греческом наборе применяется акцент под названием «тонос», который в некоторых шрифтах по форме напоминает акут, но им не является.
- 28 [с.139] На русском языке об изобретении Би Шэна можно прочитать в энциклопедии «Книга» (М., «БРЭ», 1999).
- 29 [с.140] Римский монументальный шрифт (*capitalis monumentalis*) послужил образцом для книжного письма. Римское книжное письмо разделялось на широкое — «квадрата» (*capitalis quadrata*) и узкое — «рустика» (*capitalis rustica*). Квадрата применялась в официальных, особо торжественных случаях, а рустика — при переписке книг для частных лиц, поскольку позволяла экономить дорогой пергамент или папирус. И то и другое письмо состояло только из прописных букв. Кроме того, для бытовых записей выработалось несколько видов неформального письма — курсива. Римский курсив был несвязным, в отличие от курсивов последующих веков, неконтрастным и писался заостренной палочкой или стилем на дощечках, покрытых слоем воска.
- 30 [с.144] В английском языке *roman* означает как «римский», так и «прямой» шрифт, а *italic* — как «итальянский», так и «курсивный».
- 31 [с.146] «Альдинами» называются малоформатные издания Альда Мануция, которые в основном набирались курсивом.
- 32 [с.159] На русском языке о развитии наборной техники можно прочитать в книге Е.Л. Немировского «Изобретение Иоганна Гутенберга» (М., «Наука», 2000).
- 33 [с.160] В линотипе матрицы хранились в каналах магазина, поэтому толщина каждой матрицы определялась шириной предназначенного для нее канала. В каждом магазине было определенное количество каналов каждой ширины — например, для набора на русском языке было 13 каналов шириной 1,10 мм, 11 каналов шириной 1,35 мм, 30 каналов шириной 1,60 мм, 7 каналов шириной 1,85 мм, 8 каналов шириной 2,10 мм, 18 каналов шириной 2,35 мм, 4 канала шириной 2,65 мм, 1 канал шириной 2,90 мм. Толщины матриц, соответствующих этим каналам, могли колебаться в определенных пределах. Поэтому утверждение, что кегельная шпация в лино-

*Примечания
к русскому
изданию*

типной системе делилась на 18 единиц и тем самым ограничивались вариации пропорций знаков, неточно.

- Примечания
к русскому
изданию
- 34 [с.160] На одной линотипной матрице обычно размещались сразу две углубленные формы для отливки литеры основного или выделительного начертаний, одна под другой. Такие матрицы назывались двухлитерными. Поэтому ширины одноименных знаков из разных начертаний в одной гарнитуре должны были точно совпадать. В результате этих технических ограничений линотипные курсивы были обычно слишком широкие, а полужирные начертания — слишком узкие. См. также примечание 3 к главе 3.
- 35 [с.160] В России терминал монотипа назывался «МК», т.е. «монотип-клавиатура», а отливное устройство — «МО», т.е. «монотип-отлив».
- 36 [с.161] В монотипе ширина каждой матрицы определяется целым числом монотипных единиц, от 6 до 18, то есть имеет достаточно грубый шаг, равный $\frac{1}{18}$ кегля. Поэтому пропорции знаков в шрифте должны точно соответствовать этим ширинам. Кроме того, количество матриц каждой ширины ограничено количеством мест в ряду матричной рамы. Таким образом, вариации ширин знаков монотипного шрифта жестко обусловлены этими конструктивными ограничениями.
- 37 [с.161] Этот сплав называется «гарт».
- 38 [с.162] Принцип действия фотонаборных машин первого и второго поколения с вещественным шрифтоносителем заключался в следующем: луч света от лампы-вспышки проходил через негативное изображение знака на стеклянном или пленочном шрифтоносителе, затем с помощью объектива или блока объективов изображение знака направлялось на поворотное зеркало, а от него отражалось на рулонный фоточувствительный материал, на котором экспонировался один знак. Для экспозиции следующего знака зеркало автоматически поворачивалось на определенный угол, соответствующий ширине уже экспонированного знака, таким образом осуществлялась последовательная экспозиция знаков в слове и строке. При переходе на следующую строку фотоматериал автоматически прокручивался на нужную величину. При необходимости изменить кегль набора производилась автоматическая смена соответствующего объектива.
- 39 [с.163] Поскольку в фотонаборных системах при наборе с одного шрифтоносителя можно было получить с помощью оптики широкий кегельный диапазон, в них, как правило,

для всех кеглей использовался один базовый рисунок шрифта без коррекции применительно к конкретному воспроизводимому кеглю.

40 [с.208] В наборной кассе по ГОСТ 20002–74 для русского языка было предусмотрено 95 отделений для полного комплекта шрифта, включая строчные, прописные, цифры, знаки препинания и пробельный материал, а в наборной кассе для западноевропейских языков по ГОСТ 4280–74 для полного комплекта шрифта было предназначено 116 отделений. В старой русской кассе насчитывалось 103 отделения.

41 [с.211] Согласно определению, данному российским лингвистом профессором И.А.Бодуэном де Куртенэ, который ввел это понятие в 1912 году, «графема» — это минимальная единица системы письменности, позволяющая отличать ее от других аналогичных единиц и соответствующая минимальной единице языка — фонеме. Одна и та же графема в зависимости от условий может принимать на письме и в печати различные материальные формы — аллографы, или глифы. В обиходе графема также понимается как теоретический скелет буквы, вне почерковых, шрифтовых и гарнитурных наслоений. Подробнее см. статью «Графема» в энциклопедии «Книга» (М., «Большая Российская энциклопедия», 1999), а также предисловие к книге А.Г.Шицгала «Русский типографский шрифт. Вопросы теории и практика применения» (М., «Книга», 1985).

42 [с.211] Изобретатель европейского книгопечатания Иоганн Гутенберг применял разные формы одной буквы не столько для придания живости наборной странице печатной книги и для ее большего сходства с книгой рукописной, сколько для более точной выключки строк: вариации ширины разных литер с изображением одной и той же буквы позволяли добиться зрительно абсолютно ровного правого края полосы набора. В дальнейшем от этого способа выключки отказались из-за его трудоемкости и стали добиваться полной выключки строк за счет изменения межсловных пробелов.

43 [с.234] В России ходит масса нелегальных версий известных латинских шрифтов, в том числе Palatial, Palladium (Palatino), Opium (Optima), Cyrvetica, Helios, Letterica, Vanta (Helvetica) и др.

44 [с.234] Это относится к законодательству США и Канады, где рисунок шрифта не защищен законами об авторском праве. Поэтому достаточно скопировать рисунок чужого

*Примечания
к русскому
изданию*

шрифта и зарегистрировать его под другим названием, чтобы этот шрифт был сочтен законной собственностью плагиатора. Некоторые американские фирмы для удобства покупателей даже указывают в своих каталогах, к какому из известных шрифтов близка их копия. Однако в большинстве европейских стран, подписавших Венскую конвенцию о международной регистрации шрифтовых знаков от 12 июня 1973 года, в том числе в Германии, Франции, Великобритании, Италии, Швейцарии, Нидерландах и других странах, действует национальное законодательство об авторском праве, позволяющее защищать рисунок шрифта. В СССР с 60-х годов XX века существовала правовая охрана наборных шрифтов путем признания их промышленными образцами и выдачи авторских свидетельств. В Российской Федерации принято и действует законодательство об авторских и смежных правах, которое позволяет защитить не только название шрифта, но и его рисунок на основе патентного права. Тем не менее во всех странах применяется множество нелегальных версий известных шрифтов.

- 45 [с. 237] Есть также кириллические версии шрифта Baskerville, выпущенные фирмами Linotype и Berthold. Кириллическая версия шрифта 1тс New Baskerville, разработанная в 1993 году Тагиром Сафаевым по лицензии 1тс для библиотеки шрифтов ParaType, включает капитель и минускульные цифры.
- 46 [с. 239] В англоязычной культуре различаются понятия «каменной» архитектуры, наиболее уважаемой и торжественной, и «кирпичной» — более простой и обыденной. Например, старейшие университеты Англии — Оксфорд и Кембридж — построены из камня, что выделяет их в ряду остальных. Видимо, автор имеет в виду эти понятия.
- 47 [с. 240] В 2001 году Дмитрием Кирсановым для библиотеки шрифтов ParaType по лицензии 1тс была разработана кириллическая версия шрифта 1тс Bodoni 72, включающая капитель, минускульные цифры и курсивные варианты с росчерками.
- 48 [с. 243] К концу жизни Уильям Кэзлон-старший практически отошел от дел, передав руководство фирмой своему сыну, Уильяму Кэзлону II, который уже с 1740-х годов резал большинство шрифтов.
- 49 [с. 244] В 1999–2002 годах для библиотеки шрифтов ParaType Исаем Слуцкером и Манвелом Шмавоняном была разработа-

на кириллическая версия гарнитуры Caslon 540 по лицензии фирмы Bitstream.

- 50 [с. 244] Кобден-Сандерсон, закончив издательскую деятельность в 1916 году, выбросил в Темзу не только шрифты, но и все типографское оборудование, очевидно, не желая, чтобы им воспользовался кто-то еще. Однако предварительно он напечатал полный каталог всех своих изданий.
- 51 [с. 252] Имеется в виду Андреа Мантенья, шрифты которого вдохновляли Мэтью Картера при работе над Mantinia. См. также с. 266.
- 52 [с. 253] В 2002 году для библиотеки шрифтов ParaType Гаянэ Багдасарян по лицензии фирмы Bitstream разработала кириллическую версию гарнитуры Stempel Garamond под названием Original Garamond, включающую капитель и минускульные цифры.
- 53 [с. 255] В 1993–95 годах Александр Тарбеев разработал для библиотеки шрифтов ParaType по лицензии ИТС кириллическую версию гарнитуры ИТС Garamond в 14 начертаниях, включая узкие.
- 54 [с. 259] Существует кириллическая версия шрифта Киша под названием Kis, разработанная в 2001 году Владимиром Ефимовым для библиотеки шрифтов ParaType по лицензии фирмы Bitstream. Гарнитура включает минускульные цифры и капитель.
- 55 [с. 262] В 1998 году ИТС выпустила расширенные версии ИТС Officina Serif и ИТС Officina Sans, в которые были добавлены дополнительные начертания, капитель и минускульные цифры. Сейчас существуют их кириллические версии, разработанные в 2002 году для библиотеки шрифтов ParaType Изабеллой Чаевой.
- 56 [с. 263] Существует несколько кириллических версий Palatino, в том числе авторская, но ни одна, к сожалению, не достигает уровня латинского оригинала.
- 57 [с. 268] Существует кириллическая версия шрифта Sabon, разработанная в 1997 году Алексеем Чекулаевым для фирмы Linotype.
- 58 [с. 270] Существует кириллическая версия гарнитуры Swift, разработанная в 2003 году Тагиром Сафаевым для библиотеки шрифтов ParaType по лицензии фирмы Linotype.
- 59 [с. 278] В литературе по шрифтоведению и истории типографии обычно считается, что первый наборный прописной шрифт без засечек появился в образцах шрифтов Уилья-

*Примечания
к русскому
изданию*

ма Кэзлона IV, изданных в 1816 году под названием Two lines English Egyptian. Однако Васил Йончев в книге «Шрифт через века» («Шрифтът през вековете», София, 1975), ссылаясь на Германа Цапфа, пишет, что первый наборный гротеск был показан в образцах шрифтов лондонского словолитчика Роберта Торна, напечатанных около 1803 года. Проверить это утверждение пока не удалось.

Примечания
к русскому
изданию

- 60 [с. 279] В 1995 году Эмма Захарова и Владимир Ефимов работали для библиотеки шрифтов ParaType по лицензии ITС кириллическую версию гарнитуры ITС Flora.
- 61 [с. 279] В 1992–99 годах Тагир Сафаев разработал для библиотеки шрифтов ParaType свою версию гарнитуры Frutiger под названием FreeSet, включающую латиницу и кириллицу в 10 начертаниях. Недавно фирма Linotype выпустила новый вариант этого шрифта под названием Frutiger next, несколько перерисованный и более развитый по начертаниям. Вместо наклонных начертаний разработаны настоящие курсивы, и вместо прежних 14 начертаний их количество теперь достигло 18.
- 62 [с. 280] В 1991–95 годах Владимир Ефимов разработал для библиотеки шрифтов ParaType по лицензии фирмы Neufville кириллическую версию гарнитуры Futura. В 2005 году Изабелла Чаева разработала дополнительные кириллические начертания гарнитуры Futura, в результате чего теперь она состоит из 22 начертаний, включая узкие.
- 63 [с. 280] Существует несколько кириллических версий Gill Sans, в том числе разработанная дизайнерами Monotype, но пока ни одна из них неадекватна по качеству латинскому прототипу.
- 64 [с. 281] В 1994 году Тагир Сафаев разработал для библиотеки шрифтов ParaType по лицензии ITС кириллическую версию гарнитуры ITС Kabel в пяти начертаниях.
- 65 [с. 283] К сожалению, несмотря на замечательные качества латинской и прочих версий шрифта Lucida Sans, его оригинальная кириллическая версия спроектирована гораздо слабее и, по-моему, фактически непригодна для набора сплошного текста.
- 66 [с. 283] Существует несколько кириллических версий шрифта Optima, но ни одна, к сожалению, не достигает уровня латинского оригинала.
- 67 [с. 288] Существует авторская кириллическая версия, но, к сожалению, она не достигает уровня латинского оригинала.

- 68 [с.289] В 1998 году Исай Слущер и Манвел Шмавонян разработали для библиотеки шрифтов ParaType по лицензии фирмы Bitstream кириллическую версию гарнитуры Syntax под названием Humanist 531. Этим шрифтом набраны дополнительные тексты в русском издании данной книги. Недавно фирма Linotype выпустила новый вариант шрифта Syntax — он более развит по начертаниям и включает капитель. К нему также разработаны антиква Syntax Serif и неформальный рукописный шрифт Syntax Letter. Все гарнитуры насчитывают по 12 начертаний, и во всех есть минускульные цифры.
- 69 [с.291] Поскольку «английский» жирный шрифт, основанный на контрастной антикве нового стиля, появился в конце XVIII века, гораздо раньше жирной фразтуры, очевидно обратное влияние: ужирнение фразтуры было подражанием модным жирным антиквам. Однако фразтуре, как и вообще готическим «черным» шрифтам, изначально свойственны сильный контраст и большая насыщенность, поэтому ужирнение для нее было, может быть, более естественным, чем для антиквы.
- 70 [с.292] Существует кириллическая версия шрифта San Marco, разработанная Алексеем Чекулаевым и выпущенная фирмой Linotype в 1997 году.
- 71 [с.294] Существует несколько нелегальных кириллических версий этого шрифта, по-моему, довольно неудачных. Унциал как специфически латинская форма вообще с трудом поддается стилизации под кириллицу, как и многие другие исторические формы латиницы. Справедливо также и обратное — довольно трудно представить себе, например, латинский полуустав, хотя попытки его создания были.
- 72 [с.294] В русском, как и в английском, языке эти понятия тоже часто смешиваются.
- 73 [с.304] Выходец из Брауншвейга Лудольф Борхторп, или, как принято писать его имя в России, Рудольф Борсдорф, изготовил в Кракове кириллический шрифт для издателя Швайпольта Фиоля (Феоля), который выпустил первую печатную кириллическую книгу в 1491 году.
- 74 [с.304] Первый кириллический курсив был нарезан в Риме Робером Гранжоном в 1583 году. Первый курсив в России появился только около 1734 года в типографии Академии наук в Санкт-Петербурге.
- 75 [с.304] Язык, на котором говорят и пишут в Сербии и Черногории, используя кириллицу, сейчас чаще всего называют

сербским, хотя он очень близок к хорватскому языку, на котором говорят и пишут в Хорватии, используя латиницу. Молдавия с провозглашением независимости перешла на латиницу, так же как Азербайджан и Туркмения. Другие бывшие республики Средней Азии пока используют кириллицу с дополнительными знаками и акцентами. Узбекистан провозгласил двадцатилетнюю программу перехода на арабский алфавит, но собирается переходить на латиницу. Также была попытка вернуть латиницу в Татарии, но пока этот процесс заморожен.

- 76 [с. 304] Все эти художники работали в Москве, хотя и родились в разных городах СССР. Все их освоенные производством наборные шрифты были разработаны в отделе новых (позднее наборных) шрифтов (онш) Научно-исследовательского института полиграфического машиностроения — НИИ Полиграфмаш, также называвшегося нпо «Полиграфмаш», поскольку это была практически единственная организация в СССР, занимавшаяся проектированием кириллических, латинских и восточных наборных шрифтов. Кроме онш, в СССР существовали лаборатории шрифта в Тбилиси и Ереване, где работали свои дизайнеры, но они занимались только грузинскими и армянскими шрифтами. В библиотеке шрифтов ParaType представлены цифровые версии шрифтов всех перечисленных художников.
- 77 [с. 305] Существует также кириллическая версия шрифта ITC New Baskerville, разработанная в 1993 году Тагиром Сафаевым по лицензии ITC для библиотеки шрифтов ParaType, которая включает капитель и минускульные цифры.
- 78 [с. 306] К сожалению, авторская кириллическая версия, похожему, не достигает уровня латинского оригинала.
- 79 [с. 311] То есть Rusticana основана на бытовых надписях Древнего Рима, в отличие от официальных архитектурных шрифтов и книжных стилей письма.
- 80 [с. 315] Кроме того, применяется как знак ударения над гласными, кроме ё, при наборе кириллицей словарей, детских книг и учебников начальных классов, а также в обычном наборе в словах, имеющих одинаковое написание, но различный смысл в зависимости от того, какая гласная является ударной, например го́ловы и головы́.
- 81 [с. 318] В кириллице знак краткости, как правило, отличается по форме от латинского breve и называется «кратка», или «кириллическое бревѐ». Бревѐ применяется также в наборе

на дунганском, каракалпакском, чувашском, узбекском языках и в молдавском на кириллице.

82 [с.318] Порядковая А обозначает женский род порядковых числительных, а порядковая О — мужской род.

83 [с.319] С недавнего времени в латинские шрифтовые комплекты включен также знак объединенной европейской валюты — евро (€).

84 [с.321] Знак деления слов применяется так же, как знак соединения сложных слов и как знак переноса. Использование дефиса вместо тире — серьезная, хотя и распространенная ошибка набора.

85 [с.321] Недавно проведенная в ФРГ реформа орфографии отменила обязательное применение букв с умлаутом, хотя из-за протестов общественности старая орфография, возможно, будет восстановлена. Кроме того, буквы с диэрезисом встречаются в алфавитах голландского, каталанского, древнегреческого, исландского, ретороманского, словацкого языков. Буквы с диэрезисом есть в русском (Ё, ё) и в украинском (Ї, і) алфавитах, а также в алфавитах других языков кириллической письменности, таких, как коми, марийский, ойротский, удмуртский, хакасский, хантыйский и др.

86 [с.321] Речь идет о так называемых косых дробях, у которых между числителем и знаменателем — косая дробная черта.

87 [с.322] Применяется также в наборе на абхазском языке.

88 [с.322] В российской типографике традиционно основной формой кавычек являются угловые кавычки, или «елочки», которые набираются «так», а двойные кавычки-«лапки» используются как дополнительные, внутри цитат, и набираются они „так“, как во Франции и Германии. Использование в русских текстах английского способа набора кавычек — серьезная, хотя и распространенная ошибка набора.

89 [с.323] В российской типографике кавычки-«елочки» традиционно применяются как основная форма кавычек и набираются «вот так», как во Франции.

90 [с.326] В традиционной российской типографике в качестве знака номера применяется заимствованный из французской и немецкой традиции набора знак №, который происходит от латинского сокращения No. Сейчас в Германии в качестве знака номера применяется Nr., а во Франции, Англии и Америке используется No.

91 [с.326] В российской типографике применяется для обозначения пронумерованных частей текста.

*Примечания
к русскому
изданию*

- 92 [с.327] В традиционной российской типографике такой знак параграфа не применяется.
- 93 [с.328] Седиль применяется также в наборе на албанском и ретороманском языках, а в латышском под G, K, k, L, l, N, n применяется подстрочный акцент в виде запятой.
- 94 [с.330] В российской типографике в металлическом наборе традиционно применялись только дефис и длинное тире. Их употребление регулируется правилами русской орфографии и пунктуации. В цифровом наборе принято использовать длинное и короткое тире, причем короткое тире без пробелов применяется между цифрами, а длинное — во всех остальных случаях. Замена тире дефисом — серьезная, хотя и распространенная ошибка набора.
- 95 [с.333] Под текстовыми цифрами автор подразумевает old style figures — минускульные, или старостильные, цифры уменьшенного роста и с выносными элементами, которые в европейской и американской типографике принято набирать с основным текстом, т.е. преимущественно со строчными буквами. Под заголовочными цифрами далее подразумеваются lining figures — цифры одного роста, близкие по размеру к прописным буквам. До недавнего времени в России применялись только такие цифры. Кроме того, цифры могут иметь различные ширины, соответствующие пропорциям их рисунка, а могут быть одинаковыми по ширине. Первые называются пропорциональными, а вторые — моноширинными, или табличными, потому что ими удобно набирать таблицы. См. также Приложение в.
- 96 [с.333] В российской традиции волнистой чертой также называют особый знак подчеркивания.
- 97 [с.334] Применяется также в наборе на языках народов бывшего СССР, использующих кириллицу, таких, как абхазский, азербайджанский, башкирский, дунганский, казахский, калмыцкий, киргизский, татарский, туркменский, уйгурский, хантыйский и др.
- 98 [с.335] Замена обычных кавычек клавиатурными — серьезная, хотя и распространенная ошибка набора.
- 99 [с.335] Недавно проведенная в ФРГ реформа орфографии отменила обязательное применение лигатуры эсцет, хотя из-за протестов общественности старая орфография, возможно, будет восстановлена.
- 100 [с.336] Эта лигатура применяется также при наборе на французском, исландском языках и латыни.

- 101 [с. 337] У Р.Брингхерста — Whiteletter — это авторский термин, который отсутствует в литературе о шрифте и типографике, поэтому мы перевели его как «антиква».
- 102 [с. 338] Изменение величины межбуквенных просветов, или апрошей, в сочетаниях некоторых знаков, на стадии проектирования цифрового шрифта или непосредственно в процессе набора с целью их визуального выравнивания называется кернингом. Если кернинг выполняется при проектировании, то в описание шрифта включается список необходимых сочетаний знаков, или кернинговых пар, в которых указывается величина изменения. В современных цифровых шрифтах число таких пар достигает нескольких тысяч.
- 103 [с. 339] Строго говоря, флаговый набор означает набор с односторонней выключкой и может быть выключенным не только влево, но и вправо, но без дополнительных уточнений этот термин означает набор, выключенный влево.
- 104 [с. 342] Авторский термин, который отсутствует в литературе о типографике.
- 105 [с. 342] По законам восприятия шрифтовой формы для того, чтобы все виды штрихов визуально были одинаковыми, они на самом деле должны несколько отличаться по толщине геометрически.
- 106 [с. 343] Происходит от итальянского cancellaresca — канцелярское письмо.
- 107 [с. 343] В металлическом шрифте кегельная площадка была вполне реальной.
- 108 [с. 344] Не следует путать с наклонным шрифтом.
- 109 [с. 345] Согласно определению российского лингвиста профессора Бодуэна де Куртенэ, который ввел понятие графема, это единица системы письменности, позволяющая отличать ее от другой единицы этой же письменности. Графема — это абстрактная идея определенного графического знака, обозначающего соответствующую фонему, абстрактную идею определенного звука. Одна и та же графема может иметь несколько различных более конкретных вариантов (аллографов, или глифов), например прописных и строчных, рукописных и печатных, прямых и курсивных. В свою очередь, каждый глиф может иметь материальное воплощение в конкретном знаке определенного шрифта.
- 110 [с. 346] Не следует путать с курсивом.
- 111 [с. 347] Насыщенность определяется соотношением толщины основных штрихов знака и его высоты, а также величиной

внутрибуквенных просветов. Обычно обозначается определениями «сверхсветлый», «светлый», «полужирный», «жирный», «сверхжирный» или цифровыми индексами.

- Примечания
к русскому
изданию
- 112 [с. 347] В данном случае под осью знака понимается угол наклона продольной оси его овального элемента, или овала, вызванный наклоном пишущего инструмента к горизонтали, т.е. к направлению строки. Овал или окружность, написанные ширококонечным пером, образованы двумя дугообразными штрихами. Каждый такой штрих имеет тонкие соединяющиеся концы и широкую середину, называемую наплывом. Ширина наплывов определяется поперечной шириной пера, а ширина тонких участков штрихов — конструкцией пера. Если мысленно соединить противоположные самые тонкие участки овала, получится его продольная ось, а если соединить противоположные наплывы, получится поперечная ось, угол наклона которых зависит от угла наклона пера. В классической каллиграфии ширококонечным пером xv–xvi веков, возрожденной в начале xx века английским художником и педагогом Эдуардом Джонстоном — *formal rep* — угол наклона пера к горизонтали составлял около 30° , поэтому ось овальных элементов была наклонена против часовой стрелки под углом около 30° к вертикали. Соотношение ширин тонких и толстых штрихов — контраст — в классической каллиграфии составляло примерно $1 : 2 - 1 : 3$.
- 113 [с. 347] Титульный шрифт — в металлическом наборе разновидность шрифта для набора заголовков, титулов и другой акциденции, обычно состоящий из прописных букв, цифр и минимума знаков препинания. Такой шрифт имел максимально крупное очко, использующее почти всю *кегельную площадку* с минимальными заплечиками. В современном цифровом наборе в гарнитуре со множеством начертаний (шрифтовой системе) для подобных целей часто разрабатываются специальные титульные начертания, имеющие более узкие пропорции, усиленный контраст, более тонкие засечки. Такие начертания могут применяться как самостоятельные и в рамках гарнитуры формата OpenType.
- 114 [с. 348] В букве о и ей подобных роль основных штрихов выполняют наплывы — *stress*.
- 115 [с. 348] См. также *Dingbat*.
- 116 [с. 349] В некоторых монотонических шрифтах акценты отличаются по форме от аналогичных акцентов в политонических шрифтах, поэтому они не взаимозаменяемы.

- 117 [с.349] Inline также обозначает другой вид декоративного начертания — оконтуренный шрифт, когда изображение каждого знака окружается дополнительной тонкой линией.
- 118 [с.351] Следует иметь в виду, что не все шрифты без засечек можно назвать рублеными.
- 119 [с.352] В отечественной литературе такой термин не встречается и введен по аналогии со «слепой строкой».
- 120 [с.354] Хинты — это информация, встроенная в программное описание контуров цифрового шрифта и позволяющая свести к минимуму искажения шрифтовой формы на выводе с помощью устройств низкого разрешения.
- 121 [с.356] В русскоязычной литературе чаще употребляется написание Рудольф Борсдорф. Известно, что бывший студент Краковского университета Рудольф Борсдорф, родом из Брауншвейга, в феврале 1491 года заключил эксклюзивный договор с краковским издателем Швайпольтом Фиолем (Фео-лем), родом из Франконии, на изготовление кириллического шрифта, причем из текста договора следует, что Борсдорф один такой шрифт для Фиоля уже изготовил. Расхождения в написании имен объясняются тем, что в XV веке орфография еще не установилась. Например, имя Фиоль в разных источниках также пишется по-разному: Szwaipolt Fieol, Schwaytoplt Fiol, Sweybold Veyl, также Feyl и Feyol. Неизвестно также, кто именно был автором первого кириллического шрифта — гравер и литейщик Рудольф Борсдорф, который его изготовил, или издатель Швайпольт Фиоль, который его применил, или кто-то третий, который знал древнерусский язык и кириллическую грамоту. Традиция связывает первый кириллический шрифт с именем Швайпольта Фиоля.
- 122 [с.368] В 2004 году фирма была перепродана и сейчас называется Monotype Imaging. Она унаследовала все шрифты, принадлежавшие Agfa Monotype, в том числе библиотеки Agfa, Monotype, итс, Letraset и некоторые другие.
- 123 [с.369] В 1998 году в Чикаго была основана фирма Berthold Types Ltd., к которой перешла библиотека шрифтов Berthold. Компания продолжает создание цифровых шрифтов под прославленной маркой.
- 124 [с.369] Bitstream основал крупнейший на сегодняшний день Интернет-портал по распространению цифровых шрифтов MyFonts.com.
- 125 [с.372] Кроме шрифтов собственной разработки, FontShop распространяет по лицензии шрифты других произво-дителей

*Примечания
к русскому
изданию*

лей, являясь крупнейшим продавцом шрифтов в Западной Европе.

126 [с. 374] В 1999 году ИТС куплена компанией Agfa Monotype.

127 [с. 375] Сейчас Linotype Library принадлежит компании Heidelberg Group.

128 [с. 377] ParaType также распространяет по лицензии кириллические шрифты других производителей, как российских, так и зарубежных.

*Примечания
к русскому
изданию*

129 [с. 378] Библиотека шрифтов Scangraphic куплена фирмой Elsner & Flake.

130 [с. 384] На русском языке книга Ле Корбюзье «Модуль 1 и Модуль 2» в сокращенном варианте была издана в 1978 году издательством «Стройиздат».

131 [с. 384] На русском языке книга И. Иттена «Искусство цвета» была издана в 2000 году издателем Д. Ароновым.

132 [с. 385] На русском языке книга П. Карова «Шрифтовые технологии» была издана в 2001 году издательством «Мир».

УКАЗАТЕЛЬ

Названия шрифтов в этом указателе выделены курсивом.

- Adobe Systems 212, 367
Agfa 367, 377, 409, 410
Akzidenz Grotesk 113, 154
Albertina 236, 300, 356
Albertus 312, 357
Alcuin 117, 141, 236, 366
Aldus 60, 74, 91 114, 121, 160, 170, 237, 238, 263, 302, 308, 310, 366
— *Enge Aldus* 237
Amasis 54, 110
American Uncial 293, 294, 366
Amerigo 365
Amsterdam Type Foundry
Andromache 366
Antigone 299, 300, 361
Apollo 163, 166
Architype Renner 235
Argo 365
Ariadne 247, 307, 366
Arrighi 35, 77, 92, 145, 164, 211, 223, 239, 244, 257, 259, 265, 355, 365
ASCII (American Standart Code for Informanion Interchange) 208
ATF (American Type Foundry) 164, 368
Attika 366
Augustea 308, 312
Avant Garde 219, 307, 312
Avenir 366

Baskerville 58, 65, 89, 96, 98, 113, 114, 115, 120, 123, 150, 170, 223, 231, 237, 239, 297, 304, 305, 343, 355, 394, 400, 404
— *Cyrillic* 305
Barbedor 362
Barbou 252, 366

Bauer Foundry 234, 241, 279, 296, 313, 355, 356, 363, 368, 372
Bell 116, 150, 239, 251
Bembo 42, 58, 59, 98, 109, 110, 114, 123, 143-146, 164, 239, 249, 250, 265, 266, 337, 342, 358, 364
— *italic* 250
(см. также *Fairbank*)
BeoSans 215
Beowolf 214, 215
Berenice 356
Berkeley 239, 242, 243
Berling 98, 240, 344, 365
Berling Foundry
Berthold Foundry (H.Berthold) 113, 152, 154, 241, 245, 262, 265, 275, 281, 292, 305, 369, 379
Berlingska Stilgjuteriet 240
Bitstream 235, 369, 401, 403
Blado 91, 92, 164, 239, 264-265, 355
Bodoni 42, 111, 124, 152, 240, 344, 352, 356, 394, 400
— *Greek* 131, 300-301
Breughel 365
Broese Foundry 368
Bulmer 152, 241, 344

Caecilia 110, 130, 241, 243, 338, 362
Caflisch 295
Caledonia 160, 247, 297, 359, 363
Californian 240, 242-243, 357
Calisto 54, 344
Carmina 54, 262
Carolina
Carolus 365
Carter & Cone 212, 252, 310, 311, 369, 388
Cartier 307
Caslon 58-60, 68, 77, 115, 131, 148, 243, 258, 304, 343, 361, 364
Caslon Foundry 257, 370, 379, 389

Указатель
Cas—Fon

- Caspari* 247, 278, 284, 285, 341
Castellar 72, 74, 186, 307, 308, 312, 349
Centaur 16, 77, 91, 98, 110, 111, 122, 164, 173, 223, 216, 239, 244, 257, 259, 338, 342, 355, 360, 363
Century Schoolbook 245
Cerigo 65
Chaparral 117, 364
Charlemagne 117, 141, 308, 364
Charter 12, 304, 360
Cheltenham 115
Choc 295
Clairvaux 291
Clarendon 69, 124, 154, 244–245, 352
Claudius 361
Cloister 244, 257
Codex 273, 307, 312, 365
Colwell Handletter 117
Comenius 54, 98, 245, 366
Complutensian Greek 357
Consort 245
Convention 362
Cristal 307, 312
Cycles 364, 379
Czech Uncial 362
civilité 217, 296, 360, 364

Dante 146, 156, 223, 245–246, 307, 358, 362
Deberny & Peignot 164, 261, 296, 370
Deepdene 231, 246, 357
Delphin 273, 307, 312, 365
Delta 356
Derby 295, 361
Demos 119, 279, 365
De Roos 364
dfType 267, 388
Didot 111, 131, 152, 359, 365
— *Greek* 131, 301
Diogenes 302
Diotima 117, 246–248, 262, 308, 366
Documenta 247, 356

Double Augustin 361
Doves Roman 244
Draguet 356
DTL (Dutch Type Library) 236, 247, 249, 251, 254, 274, 278, 300, 370
Duc de Berry 291

Eaglefeather 295–296, 341
EETS CM. GFS
Egyptian 69, 260
Eichenauer 366
Eldorado 359
Electra 131, 160, 235, 247, 250, 359, 366
Electrix 362
El Greco 295, 361
Elizabeth 117
Elsner & Flake 254, 274, 370, 388, 410
Elzevir 148, 249, 274, 285, 359
Enschedé, Johann, en Zonen 359, 371
Emigre Foundry 156, 159, 216, 258, 361–362, 370, 388
Enschedé Font Foundry, The 156, 164, 259, 269, 271, 300, 359, 361, 362, 371
Erhardt 259, 360
Ericus 365
Esprit 131, 157, 249, 274, 356
Esselte Letraset 250, 371, 374, 388
Estienne 359
Euler 366
Eusebius 244
Ex Ponto 219, 296

Fairbank 231, 239, 249–250, 360
Fairfield 160, 247, 250, 364
Falcon 160, 359
Fann Street Foundry 244, 372, 378
Fidelio 362
Figural 92, 126, 250, 260, 362
Fleischman[n] 149, 251, 365
Flora 92, 119, 270, 279, 284, 365, 402
Fonderie Olive 377

Fontana 362
 Font Bureau, The 240, 243, 371, 388
 FontShop International 214, 268, 288, 366, 367, 372, 388, 409
Forum 357
 Foundry, The 154, 234, 372
Fournier 150, 223, 251–252, 343, 365, 366
Franciscan 357
Franklin Gothic 154, 278, 394
Friar 357
Frutiger 112, 124, 235, 261, 275, 279, 283, 284, 285, 304, 342, 366
 Fruttiger, Walter, Foundry 355, 372, 373, 377
 FTB (Fundición Tipografica Bauer) 368, 371, 375
 Fundición Tipografica Neufville 372, 402
Futura 54, 111, 112, 124, 155, 219, 234, 275, 279, 280, 284, 304, 363, 402
Galliard 101, 147, 252, 265, 267, 343, 360, 387
Gamma 274, 356
Garamond 51, 58, 98, 117, 121, 123, 124, 143, 148, 252–256, 357, 360, 364, 373, 394, 401
 GFS (Greek Font Society) 301, 303, 373, 388
Gilgengart 366
Gill Sans 54, 61, 223, 235, 257, 280, 302, 304, 284, 344, 358
Giovanni 364
Glypha 366
Golden Type 244
 Golgonooza Letter Foundry 373, 389
Goudy Sans 280, 284, 357
Goudy Text 291, 292, 357
Goudy Thirty 292, 357
 Grafotechna Foundry 164, 250, 260, 306, 310, 373
 Greek Font Society см. GFS
 Griffio 358, 362
 ГХ-шрифты 218, 220, 297
Haarlemmer 112, 254, 281, 361
 Haas Foundry 154, 245, 370, 372, 373
Hadriano 357
Hammer Uncial 366
Helvetica 35, 91, 111, 113, 114, 124, 154, 234, 278, 297, 338, 344, 373
Heraklit 263, 299, 302, 366
Herculanum 308, 311, 366
Hiroshige 117
 Hoeftler Type Foundry 388
Hollander 254, 279, 359, 365
Humanist 521 см. *Gill Sans*
Humanist 531 см. *Syntax*
Humanist 777 см. *Frutiger*
Hyperion 357
 International Organization for Standardization (ISO) 179, 180, 208, 211, 315
 International Phonetic Association (IPA) 322, 342
 International Typeface Corporation (ITC) 244, 249, 252, 259, 261, 262, 269, 274, 279, 281, 282, 288, 289, 370, 374, 388, 410
 Intertype machine 241, 373–374
Iridium 366
Isadora 366
Italian Old Style 357
Jaguar 273, 295, 365
Jannon см. Monotype ‘Garamond’
Janson 148, 160, 255, 258–259, 304, 360
Jenson 130, 216, 244, 257, 259, 360
Jessen 361
Joanna 257, 268, 357
Journal 117, 156, 258, 362
Juliana 160
Kaatskil 357
Kabel 281, 304, 361, 402

Указатель
 Fon—Kab

Указатель
Ken—Ond

- Kennerley* 92, 258, 357
Kis см. *Janson*
Klingspor Brothers Foundry 281, 293, 310, 361, 374
Koch Antiqua 361
Kolibri 117
Kompakt 366
Kosmik 214

Lanston Monotype 164, 234, 243, 246, 255, 280, 292, 374
Lanston Type 246, 258, 292, 375, 388
Lapidary 333 см. *Perpetua*
Latin 725 см. *Méridien*
Laudatio 281, 283, 363
Legacy 61, 112, 119, 244, 257, 259, 282, 284, 285, 357, 360
Legende 296
Lexicon 259–260, 359
Libra 364
LinoLetter 260
Linotype machine 147, 148, 164, 241, 244, 253, 270, 271, 273, 283, 291, 292, 294, 297, 302, 304, 305, 308, 359, 373, 375, 400, 401, 402, 403
Lintotype-Hell 260, 389
Linotype Library 375, 410
Lithos 117, 138, 307, 309, 338, 364
Lucida 66, 110, 112, 117, 119, 136, 282–283, 284, 355, 366, 402
Ludlow Typograph 244, 376
Ludwig & Mayer 292, 376
Lunda 365
Lutetia 120, 300, 361
Lydian 271, 366

Mantinia 211, 219, 252, 309, 360, 401
Manuscript 250, 260, 362
— *Cyrillic* 306
Marconi 366
Matura 295
Mauritius 365
Medici см. *Palatino*
Melior 60, 98, 235
Memphis 155, 262, 338
Mergenthaler 252, 279, 374, 376

Mendoza 60, 117, 118, 126, 130, 261, 362
Méridien 54, 66, 112, 117, 121, 123, 124, 235, 261, 267, 279, 285, 344, 366
Meta 280, 366, 394
Metro 235, 359
Michelangelo 237, 302, 310, 312, 360
mincho katsuji 88
Minion 56, 68, 124, 125, 261–262, 364
— *Cyrillic* 112, 306
— *Greek* 299
Mistral 219, 295
Modula 362
Le Monde 112
Monotype Corporation 91, 143, 145, 146, 148, 150, 164, 222, 223, 236, 237, 239, 241, 245, 246, 255, 257, 259, 264, 265, 269, 274, 275, 280, 281, 291, 292, 297, 302, 303, 304, 308, 368, 376–377, 402
Montaigne 363
Monument 250, 310, 312, 362
Mrs Eaves 216, 217, 219
multiple master (MM) 215–216, 220, 257, 261, 296, 297
Myriad 112, 283, 284, 364

Nebiolo & Companie 308, 377
Nero 363
Neuland 310, 312, 361
New Hellenic 130, 298, 302, 303, 348, 366
Nobel 364
Nofret 117, 121, 157, 247, 248, 262, 308, 366
Norstedt Foundry 377
Nueva 117, 364

Officina 112, 159, 262, 280, 304, 305, 366, 401
Old Style Antique 365
Olive Foundry см. *Fonderie Olive*
Omnia 294
Ondine 296, 309, 366

OpenType 218, 230, 261, 262, 283, 388, 408
 Optima 54, 110, 160, 234, 235, 281, 283, 284, 366
 Oranda 254, 365
 Orion 366
 Palatino 60, 68, 89, 90, 110, 111, 112, 113, 114, 121, 135, 156, 164, 231, 233, 235, 237, 238, 263, 275–277, 302, 308, 310, 266, 378
 Palomba 273, 295
 Pan Nigerian 133, 135
 ParaGraph International 306, 377
 ParaType 262, 304, 377
 Parliament 362
 Pascal 362
 Pegasus 357
 Pepita 295
 Pericles 309, 312
 Perpetua 66, 236, 344, 357, 358
 Phidias 263, 302, 310, 366
 Photina 92, 231, 264, 362
 Pilgrim 357
 Pindar 293, 366
 Plantin-Moretus Museum
 см. Плантена-Моретуса музей
 Poliphilus 91, 146, 164, 223, 264–266, 355, 358
 Pompeijana 310
 Pontifex 90, 112, 156, 199, 234, 265, 267, 344, 363
 Poppl Antiqua 363
 Poppl Exquisi 363
 Porchez Typofonderie 388
 Porson 126, 130, 131, 303, 363
 PostScript 11, 215, 223, 271, 327, 348, 350, 367, 379, 384, 385
 Praxis 119, 270, 279, 365
 Preissig 156, 363
 Present 296
 Primer 364
 Pushkin 305, 361
 pi font 128, 315, 348
 Quadraat 112, 288
 Residenz 363
 Rhapsodie 117, 292
 Rialto 267
 romain du roi 151
 Romaneé 120, 267–268, 300, 359, 361, 371
 Romulus 66, 307, 312, 349, 361
 Rusticana 138, 311, 366
 Sabon 60, 122, 124, 253, 268, 366, 401
 Saladin 363
 Salto, Saltino 295
 Samson 366
 San Marco 122, 292, 277, 360, 403
 Sanvito 295
 Saskia 366
 Scala 61, 92, 112, 268, 284, 286–288, 362
 Scangraphic 275, 378, 410
 Schadow 365
 Scotch Roman 352, 363
 Sierra 117, 366
 Silentium 356
 Silica 364, 379
 Simplex 364
 Sistina 237, 310, 312, 366
 Slimbach 364
 Smaragd 247, 307, 311, 349, 366
 Solemnis 294, 361
 Sophia 211, 212, 213, 214, 219, 311, 360
 Spectrum 110, 111, 156, 254, 269, 300, 361
 Squire 295
 Stempel Foundry (D. Stempel) 155, 164, 246, 253, 258, 263, 268, 270, 283, 289, 297, 302, 306, 307, 310, 311, 374, 375
 Stephenson Blake & Co 245, 369, 371, 376, 378
 Stone 110, 112, 119, 135, 136, 269–270, 288, 364
 Stone Print 364
 Stone Type Foundry 378, 388
 Stratford 366
 Sully Jonquières 362

Указатель
 Оре—Sul

Указатель
Swi—Аль

- Swift 92, 254, 270, 279, 365, 401
 Syndor 362
 Syntax 35, 54, 112, 124, 235, 284,
 285, 287, 289, 304, 363, 403

 Tekton 295, 297, 341
 Tetterode Foundry 368, 379
 Tiepolo 117
 Time Script 273
 Times New Roman 112, 113, 114, 136,
 297, 304
 Tiro Typeworks 253, 289
 Trajan 117, 140, 311, 364
 Trajanus 60, 92, 112, 270
 Trinité 92, 163, 271–273, 359
 Triplex 159, 284, 285, 362
 Trump Deutsch 292, 365
 Trump Mediäval 60, 90, 98, 112,
 265, 267, 273, 365
 Typoart Foundry 379

 u&lc 349
 Unicode 209–211, 282, 315, 331, 386
 University of California Old Style
 239, 242–243, 357
 Univers 35, 66, 124, 202, 264, 297,
 304, 366
 URW 219, 236, 380, 388
 Utopia 110, 121, 364

 Van den Keere 143, 360
 Van Dijck 223, 249, 274, 343, 359
 Veljović 249, 274, 344, 356
 Vendôme 117, 118, 231
 Venezia 244, 359
 Venture 295, 366
 Vicenza 355
 Victoria Foundry 379
 Village 357
 Visigoth 295
 Viva 364
 Vivaldi 295

 Wagner, Johannes, Foundry 379
 Walbaum 152, 274–275, 356
 Wallau 361

 Warnock 112
 Weber Foundry 273, 379
 Weiss Antiqua 112, 313, 356
 Weiss Gotisch 356
 Weiss Initials 313
 Weiss Rundgotisch 356
 Wessex 307
 wmd (Werkstätten und Museum für
 Druckkunst, Leipzig) 369, 379
 Wilhelm Klingspor Schrift 293, 361
 Wilson Greek 303
 Winchester 359, 366

 Y&Y 282, 380

 нз-программа 219–220
 Zapf Book 366
 Zapf Chancery 295, 366
 Zapf Civilité 366
 Zapf Humanist см. Optima
 Zapf International 98, 122
 Zapf Renaissance 213, 219, 275, 276,
 351, 366
 Zeno 362

 фра Анджелико (Fra Angelico)
 309
 абзацев оформление 44–45
 авторского права знак 85, 315
 Айденбенц, Герман (Hermann
 Eidenbenz) 154, 245
 Айхер, Отль (Otl Aicher) 368
 акронимы 33, 35, 55, 102, 395
 Аксель-Нильсон, Кристиан
 (Christian Axel-Nilsson) 387
 акут 88, 105, 107, 129, 134, 314, 315,
 346, 347, 397
 — двойной (венгерский акцент)
 314, 315, 321, 335
 алфавит 23, 25, 54, 87, 124–125, 131,
 133–135, 136, 166, 207–213, 218
 — одночастный 340, 347
 — двухчастный 340, 349, 351
 — трехчастный 340
 алфавит ASCII 208–209
 альдины 146, 337, 397

Амерт, Кей (Kay Amert) 232, 387
 амперсанд 90, 264, 277, 316
 английский параграф
 см. параграф английский
 антиква 12–13, 236–277, 337
 апертура 12, 338
 апостроф 38, 101, 103, 134, 314, 316,
 320, 322, 395
 — зеркальный(ые) 316
 — обратный 314, 316, 317, 320
 Аполлинер, Гийом (Apollinaire,
 Guillaume) 22
 апрош 27, 343, 407
 арифметических действий знаки
 317, 328
 Арнхольм, Рональд (Ronald
 Arnholm) 61, 244, 257, 259, 282,
 357, 360, 374
 дельи Арриги, Людовико
 (Ludovico degli Arrighi) 100,
 145, 164, 201, 244, 259, 265, 282,
 355
 архитектурные шрифты 295, 341,
 403
 астериск 79, 80, 87, 89, 90, 314,
 317, 328
 Ахматова, Анна 128

Багдасарян, Гаянэ 401
 Байрон (George Gordon Byron)
 240
 Балмер, Уильям (William Bulmer)
 241
 барокко 12, 59, 66, 98, 100, 147–148
 328, 337, 356, 359, 361, 365
 Баскервиль, Джон (John
 Baskerville) 161, 299, 305, 355
 бастарда 290–292, 338, 340
 Баттерик, Метью (Matthew
 Butterick) 307
 Бауэр, Иоганн Кристиан (Johann
 Christian Bauer) 291, 295, 381
 Бевингтон, Стэн (Stan Bevington)
 387
 без точки «1» 58–60, 107, 314, 317
 Бейкер, Артур (Arthur Baker) 295

Белл, Джон (John Bell) 53, 150, 239
 Белл, Марвин (Marvin Bell) 116
 Бембо, Пьетро (Pietro Bembo)
 220, 239
 Бентон, Моррис Фуллер (Morris
 Fuller Benton) 154, 241, 244, 245,
 255, 257, 368
 Беньямин, Вальтер (Walter
 Benjamin) 19
 Берджесс, Старлинг (Starling
 Burgess) 113
 Беренс, Петер (Peter Behrens) 375
 Берлоу, Дэвид (David Berlow) 240,
 243, 372
 Бернар Св. 291
 де Берни, Александр (Alexandre
 de Berny) 370
 Бернс, Аарон (Aaron Burns) 374
 Бернхард, Люциан (Lucian
 Bernhard) 355, 368, 380
 де Берри (Jean duc de Berry) 291
 Бертольд, Герман (Hermann
 Berthold) 369
 Бесли, Роберт (Robert Besley) 153,
 154, 244, 245, 371
 Би Шэн 139, 397
 библиографического списка
 оформление 94, 102, 333, 395
 библиотека истории печати Сент-
 Брайд (St Bride Printing Library)
 243, 355, 358, 361, 369, 387
 библиотека Форнэ (Bibliothèque
 Fornéy) 370
 Бигелоу, Чарльз (Charles Bigelow)
 66, 282, 355, 366, 380
 Билл, Макс (Max Bill) 372
 Бинни, Арчибальд (Archibald
 Binney) 355
 Благо, Антонио (Antonio Blado)
 265
 Блейк, Джеймс (James Blake) 378
 Блокланд, Франк (Frank Blokland)
 143, 247, 254, 273, 281, 356, 370,
 387
 ван Блокланд, Эрик (Erik van
 Blokland) 214, 372

Указатель
 Аме—Бло

- Блотнер, Джозеф (Joseph Blotner) 97
- Блэк, Роджер (Roger Black) 371
- Бодони, Джамбаттиста (Giambattista Bodoni) 124, 149, 152, 234, 240–241, 251, 274, 275, 299, 300, 301, 356
- Бодуэн де Куртенэ, И.А. 399, 407
- боковое свисание 57, 95, 160, 161, 250
- Борхторп, Лудольф (Ludolf Borchtorp) 304, 356, 403
- Бранд, Крис (Chris Brand) 236, 300, 356, 370
- бреве (знак краткости, «дуга») 107, 314, 317, 318, 404
- Брейди, Фрэд (Fred Brady) 387
- брусковый шрифт 243, 260, 273, 338 см. также египетский шрифт, Кларендон шрифты
- буквица см. инициал
- буллит малый см. центральная точка 87, 331
- буллит 45, 82, 107, 192, 314, 318
- Бутти, Алессандро (Alessandro Butti) 308, 377
- Бэнкрофт, Джон (John Bancroft) 160
- в подбор 346
- в разрез полосы см. вподверстку
- Вагнер, Йоханнес (Johannes Wagner) 379
- Вагнер, Людвиг (Ludwig Wagner) 379
- Вайс, Эмиль Рудольф (Emil Rudolf Weiss) 313, 356, 368
- Вальбаум, Юстус Эрих (Justus Erich Walbaum) 152, 274, 275, 356, 369
- валютные знаки, знаки валют 260, 314, 318–319, 405
- ВандерЛанс, Руди (Rudy VanderLans) 371
- Ваффлар, Пьер-Луи (Pierre-Louis Vafflard) 359
- Вельович, Йовица (Jovica Veljović) 131, 157, 249, 274, 296, 356, 367
- венгерский акцент см. акут двойной
- Вермеер, Ян (Jan Vermeer) 274
- висячая строка 49–50, 206, 392
- внутрибуквенный просвет 220, 339
- Вольпе, Бертольд (Berthold Wolpe) 164, 307, 356, 377
- Вольф, Рудольф (Rudolf Wolf) 155
- вопросительный знак 39, 57, 70, 90, 96, 101, 319, 330
- восклицательный знак 39, 70, 90, 96, 101, 134, 319
- вподверстку 46, 47, 65, 119, 341, 346
- вставки знак см. каре
- втяжка 45, 47, 73, 78, 100, 339, 346
- Вудсворт, Глен (Glenn Woodsworth) 387
- выключка влево, выключка вправо см. флаговый набор
- выключка (полная выключка) 25, 28, 29, 219–222, 229, 339, 399
- выносные элементы 41, 43, 131, 134, 147, 240, 272, 339, 343, 345, 346, 391
- высокая печать 161–162
- Гано, Франсуа (François Ganeau) 117, 118, 377
- «гаральд» 141
- Гарамон, Клод (Claude Garamond) 86, 91, 118, 142, 143, 164, 200, 217, 252–256, 259, 267, 268, 282, 297, 299, 393, 357, 360, 362, 378
- Гарнет, Уильям (William Garnet) 377
- Гауди, Фредерик (Frederic Goudy) 34, 92, 119, 164, 240, 242, 243, 246, 255, 258, 280, 291, 292, 293, 357, 359, 367, 368, 375
- Гешке, Чарльз (Charles Geschke) 367
- Гийо, Франсуа (François Guyot) 273, 357, 377

Гилл, Эрик (Eric Gill) 54, 61, 66,
 67, 164, 223, 257, 268, 280, 302,
 357–358, 377
 Гиллс, Майкл (Michael Gills) 250,
 371
 Гильен де Брокар, Арнальдо
 (Arnaldo Guillén de Brocar)
 298, 299, 303, 357
 «глаз» 339, 347
 глиф 207, 208, 210–218, 222, 229,
 230, 339, 345, 399, 407
 ван Гог, Винсент (Vincent Van
 Gogh) 157
 Голушка, Гленн (Glenn Goluska)
 387
 Горецки, Хенрик Миколай (Henrik
 Mikołaj Górecki) 329
 гортанная смычка (твердый
 приступ) 316, 317, 319, 320, 330
 готические шрифты 121–122, 149,
 289–293, 329, 339, 403
 гравис (тупое ударение) 88, 107,
 314, 320
 градуса знак 107, 314, 320
 Гранжан, Филипп (Philippe
 Grandjean) 373
 Гранжон, Робер (Robert Granjon)
 147, 217, 252, 253, 267, 296, 299,
 301, 358, 359, 367, 377, 378, 403
 графема 211, 213, 214, 218, 345, 399,
 407
 Грей, Николет (Nicolette Gray) 278
 греческие шрифты 125–132, 207,
 262, 263, 277, 282, 283, 297–303,
 310, 346–349, 374, 397
 Гриффо, Франческо (Francesco
 Griffo) 146, 164, 191, 198, 214,
 217, 234, 239, 246, 265, 297, 298,
 299, 232, 337, 358
 гротеск см. рубленый шрифт
 гуманистическая антиква 340
 гуманистический тип шрифта 12,
 15, 143, 144, 146, 155, 253, 265,
 270, 273, 294, 340
 гуманистическое письмо 141, 236,
 270, 278, 290
 Гутенберг, Иоганн (Johann
 Gensfleisch Gutenberg) 121, 139,
 140, 181, 208, 214, 317, 220, 222,
 289, 293, 379, 397, 399
 Гюртлер, Андре (André Gürtler)
 69, 260
 «дает» 314, 320, 335
 Даниэльс, Герард (Gerard Daniëls)
 247, 278, 285, 370
 Даунер, Джон (John Downer) 159,
 285, 371
 Двиггинс, Уильям Эддисон
 (William Addison Dwiggins) 91,
 131, 160, 247, 250, 293, 358, 363,
 365, 375
 двоеточие 39, 88, 314, 320
 двойное «с» см. «эсцет»
 ван Дейк, Кристоффел (Christoffel
 van Dijck) 59, 148, 249, 267, 274,
 285, 359, 370, 371
 Деттерер, Эрнст (Ernst Detterer)
 244
 дефис 31, 50, 88, 90–92, 102–103,
 330, 393, 395, 404, 405, 406
 Джампа, Джеральд (Gerald
 Giampa) 375
 Джинджер Е.М. (E.M. Ginger) 387
 Джонс, Джордж Уильям (George
 William Jones) 164, 244, 253,
 359, 375
 Джонс, Хлоя (Chloe Jones) 105
 диакритические знаки 88–90,
 104–107, 314, 347, 348, 349
 Дидо, Фирмен (Firmin Didot) 149,
 152, 232, 274, 275, 301, 373
 Дидо, Франсуа-Амбруаз (François-
 Ambroise Didot) 359
 «дидон» 141
 диез 314, 325
 «дингбат» 340
 Диотима из Мантинеи (Diotima)
 247
 Дитхельм, Вальтер (Walter
 Diethelm) 372
 дифтонги 107

Указатель

Гилл—Диф

Указатель

Диэ—Кав

- диэрезис (трема, умлаут) 129,
314, 321, 346, 349, 405
- До Ба Фуок, Джеймс (James Do Ba
Phuoc) 387
- долготы знак см. макрон
- Дом промышленной культуры
(Haus fur Industriekultur) 361,
378
- Доойес, Дик (Dick Dooijes) 368,
373
- Дрейфус, Джон (John Dreyfus) 387
- дробь 94, 95, 107, 321, 332–334,
352, 405
- де Дус, Брам (Bram de Does) 92,
163, 259, 271, 359, 371, 387
- Дуэнсинг, Пол Хейден (Paul
Hayden Duensing) 387
- Дэвенпорт, Гай (Guy Davenport)
22
- Дэвис, Бэр (Bur Davis) 387
- Дэвис, Майлс (Miles Davis) 40
- Дэйр, Карл (Carl Dair) 307
- египетские шрифты 262, 338
- единица 83
- Ефимов, Владимир 305, 387, 388,
401, 402
- Жаннон, Жан (Jean Jannon) 117,
118, 254–256, 301, 359, 370, 373
- «жесткий» (неразрывный)
пробел 49
- Жилле, Жозеф Гаспар-старший
(Joseph Gaspard Gillé) 370
- жирные шрифты 35–36, 64, 69,
121–123
- Жуков, Максим 387, 388
- заголовок 33, 34–35, 42, 69, 71–72,
75–78, 90, 123, 338, 341
- заголовочные шрифты 250, 252,
261, 263, 302, 307, 308, 357, 358,
360, 366, 406 см. также
титульные шрифты
- запятая 37, 88, 101, 135–136, 314,
321–322, 395
- зарегистрированной торговой
марки знак 314, 322
- засечки 64–65, 88, 109, 340
— брусковые 338 см. также
брусковый шрифт
— односторонние и двусторонние
341, 342
— скругленные и нескругленные
13, 341–342
— рефлексивные и транзитивные
64–65, 341–342
- Захарова, Эмма 400
- звездочка см. астериск
- знак умножения 95, 314, 328
- знаки препинания 33, 69–70, 88,
90, 97, 99–103, 218, 220, 314
см. также точка, тире и др.
- золотое сечение 174, 176, 181–186,
189, 190, 194, 200, 203
- Ивз, Сара Растон (Sarah Ruston
Eaves) 217
- инициал 51, 61, 72–75, 116, 140,
186, 219, 247, 292, 306, 307, 313,
342, 352, 353, 356, 361
— стоящий (приподнятый)
73–75, 186, 352
— утопленный 73–75, 353
- инициалы 33, 391, 395
- интерлиньяж 29, 34, 40–47, 114,
203, 225, 226, 337, 348, 352, 354
- отрицательный 41, 348
- Ионеско, Эжен (Eugène Ionesco)
22
- Йенсон, Николай (Никола
Жансон) (Nicolas Jenson) 16,
122, 130, 143, 220, 234, 244, 257,
259, 282, 292, 298, 302, 360
- Йитс, Уильям Батлер
(W.B. Yeats) 33
- Йончев, Васил 402
- «йог» 314, 322
- кавычки 75, 94, 99–101, 105, 107,
314, 322, 395, 405

кавычки-«лапки» (кавычки-запятые) 100–101, 322, 395, 405
 кавычки-«елочки» (угловые кавычки, французские кавычки) 100, 322, 395, 405
 «канцеляреска» 147, 201, 244, 262, 264, 271, 298, 299, 303, 343, 355
 Кайзер, Эрхард (Erhard Kaiser) 149
 капитель 33, 35–36, 43, 52–57, 61–63, 69, 70, 73, 74–75, 102, 112, 120, 141, 340, 393, 396
 каплевидное окончание (концевой элемент) 13, 144, 146, 148, 152, 240, 244, 343
 Капр, Альберт (Albert Kapr) 379, 380
 каре 314, 323
 Карнер, Луи (Lui Karner) 267
 Каров, Петер (Peter Karow) 379, 387
 каролингское письмо (Caroline script) 98, 141, 199, 236, 291, 308, 340, 341
 карон (чешский акцент) 107, 314, 316, 318, 323, 347
 Карпентер, Рон (Ron Carpenter) 54
 Карр, Дэн (Dan Carr) 372, 387
 Картер, Гарри (Harry Carter) 305
 Картер, Мэтью (Matthew Carter) 101, 147, 211, 212, 252, 265, 303, 310, 311, 358, 360, 369, 374, 387, 401
 Кассандр, Адольф (Adolphe Cassandre) 370
 Кастаньо, Андреа дель (Andrea del Castagno) 309
 Катсулидис, Такис (Takis Katsoulides) 131, 301, 304, 373
 Качун, Алекс (Alex Kazcun) 250
 квадрата 340, 397
 Квей, Дэвид (David Quay) 234, 372
 ван ден Кеере, Хендрик (Hendrik van den Keere) 143, 273, 360, 370, 378
 кегельная площадка 341, 342, 347
 кегль шрифта 27–30, 41, 43, 51–52, 69, 132, 161, 186, 194, 216, 337, 343–344, 392
 названия кеглей 51, 392
 Кеннерли, Митчелл (Mitchell Kennerley) 258
 кернинг 34, 36–38, 101, 218–220, 222, 223, 407
 контекстуальный кернинг 218–219
 Кизи, Кен (Ken Kesey) 21
 кириллица 36, 128, 208–209, 304–305, 387, 393–394, 404
 кириллические шрифты 125, 128, 236–237, 260, 262, 263, 271, 282, 283, 304–306, 356, 358, 361, 362, 364, 400–404
 кириллическое бревно (кратка) 404
 Киш, Миклош (Tótfalusi Kis Miklós) 148, 160, 164, 258, 259, 297, 301, 360, 378, 401
 клавиатуры раскладка 105–107, 208
 Кларендон шрифты 338
 классификация шрифтов 141, 390
 классификация шрифтов Bitstream 235
 Клингшпор, Карл (Karl Klingspor) 374
 клювовидное окончание 344
Книжный Эльзевир 392
 Кнопф, Альфред (Alfred Knopf) 358
 Кобден-Сандерсон, Томас (Thomas Cobden-Sanderson) 244, 401
 Кокошка, Оскар (Oskar Kokoschka) 157
 де Колин, Симон (Simon de Colines) 100, 214, 216, 232, 297, 303, 360, 362
 Колонна, Франческо: «Сон Полифила» (Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili*) 187

Указатель
 Кав—Кол

Указатель
Кол---Люс

- колонтитул 21, 81, 193, 202
 колонцифра 192–193, 203, 351, 352, 353
 Колуэлл, Элизабет (Elizabeth Colwell) 117
 Комениус, Ян (Jan Comenius) см. Коменский, Ян Амос
 Коменский, Ян Амос (Jan Amos Komensky) 345
 контраст в наборе 69, 121–124, 131, 290, 300
 контраст штрихов 342, 344, 408
 контрастные шрифты 13, 240, 241, 251 и др.
 Корнфорд, Франсис М. (F.M. Cornford) 126, 127
 Кох, Питер Рутледж (Peter Rutledge Koch) 302, 388
 Кох, Рудольф (Rudolf Koch) 157, 281, 291, 293, 310, 361, 366, 374
 Кошен, Николя (Nicolas Cochin) 370
 краткости знак см. бреве
 крестик см. обелиск
 ван Кримпен, Ян (Jan van Krimpen) 66, 120, 156, 164, 223, 254, 267–269, 271, 273, 281, 299, 300, 307, 359, 361, 370, 371, 377
 круглая (круглая шпация) 27, 28, 45, 221, 223, 344
 круглоготические шрифты 277, 360
 кружок 314, 324
 крючок назализации 107, 324, 326
 Куаз, Жан-Рено (Jean-Renaud Cuaz) 65
 Кудряшев, Николай 378, 393, 396
 Кузанын, Павел 304, 378
 Курбе, Гюстав (Gustave Courbet) 153
 курсив 64–68, 232, 285
 Кэзлон, Уильям (William Caslon) 59, 148, 234, 243, 277, 301, 361, 364, 368, 370, 400
 Кэзлон, Уильям IV (William Caslon IV) 278, 378, 402
 Кюстер, Фолькер (Volker Küster) 379
 Лазурский, Вадим 128, 304–306, 361
 Лайлс, Джим (Jim Lyles) 387
 Ланге, Гюнтер Герхард (Günter Gerhard Lange) 293–295, 361, 369
 Лардент, Виктор (Victor Lardent) 113
 Ле Бе, Гийом (Guillaume Le Bé) 267, 323
 Ле Корбюзье (Ле Корбюзье / Eduard Jeanneret) 183, 184, 196, 197
 Легран, Марселлен (Marcellin Legrand) 373
 Лейн, Джон (John Lane) 387
 Леттерснидер, Хенрик Питерсзон (Henric Pieterszoon Lettersnider) 290, 361
 лигатура 57–61, 105, 211–213, 217–218, 324, 335, 336, 344, 406
 линия шрифта 41, 65, 345
 линотип 159–160, 375, 394, 397, 398
 Липтон, Ричард (Richard Lipton) 369, 371
 Лист, Ференц (Ferencz List) 240
 литеры 139, 141, 161, 207–208, 211, 343, 345, 394, 398, 399
 Личко, Зузана (Zuzana Ličko) 117, 156, 157, 159, 216, 217, 258, 361, 371
 логограмма 56–57, 344
 ломбардские версалы (Lombardic Capitals) 291
 Лубалин, Херб (Herb Lubalin) 219
 Лунде, Кен (Ken Lunde) 387
 Лундквист, Линнея (Linnea Lundquist) 387
 Лэнстон, Толберт (Tolbert Lanston) 160, 374
 Люс, Луи-Рене (Louis-René Luce) 373

Майоор, Мартин (Martin Majoor) 61, 92, 286, 288, 362, 372
 Макракис, Майкл (Michael Macrakis) 387
 макрон (знак долготы) 107, 314, 324, 332
 Мален, Шарль (Charles Malin) 245
 Мантенья, Андреа (Andrea Mantegna) 309, 310, 401
 Мануций, Альд (Aldus Manutius) 100, 146, 198, 220, 239, 250, 264, 337, 358, 397
 Манфреди, Виктор (Victor Manfredi) 133
 маньеризм 146–147, 265, 267, 358
 Мардерштейг, Джованни (Giovanni Mardersteig) 146, 156, 245, 246, 305, 307, 358, 362, 377
 Марет, Рассел (Russel Maret) 387
 Маринг, Герберт (Herbert Maring) 291
 Маркс, Вик (Vic Marks) 387
 Мартин, Роберт (Robert Martin) 241
 Мартин, Уильям (William Martin) 152, 241
 Массен, Робер (Robert Massin) 22
 Матайз, Хельмут (Helmut Matheis) 376
 Маттиопулос, Джордж (George Matthiopoulos) 303, 373, 387
 Маттиссен, Питер (Peter Matthiessen) 21
 маюскул 140–141
 маюскульные цифры 52–53
 межбуквенный пробел 36, 39 см. также кернинг, разрядка, апош
 межсловный пробел 27–29, 220–223, 345, 391 см. также шпация
 Мейер, Ганс Эдуард (Hans Eduard Meier) 124, 289, 362
 Мендоса-и-Альмейда, Хосе (José Mendoza y Almeida) 118, 261, 264, 362, 373, 377
 Менхарт, Олдржих (Oldřich Menhart) 92, 157, 164, 250, 251, 260, 293, 306, 310, 373
 Мергенталер, Оттмар (Ottmar Mergenthaler) 159, 160, 373
 Миддлтон Р.Х. (R.H. Middleton) 376
 Мидингер, Макс (Max Miedinger) 113, 234, 373
 Милле, Франсуа (François Millet) 153
 Миллер, Джорж (George Miller) 376
 Миллс, Уильям Росс (William Ross Mills) 253, 387
 минтё кацудзи (mincho katsuji) 88
 минускул 140–141
 минускульные цифры 52–53
 Мискомини, Антонио ди Бартоломео (Antonio di Bartolomeo Miscomini) 303, 362
 Миямото, Кеннет (Kenneth Miyamoto) 21
 многоточие 95–97, 107, 314, 324
 модернизм 14, 15, 54, 154–156
 Модульор 183, 196, 197, 410
 модульная сетка 193–194
 модульная шкала 194–197
 монотип 160–161
 монотонический шрифт 346, 349, 408 см. также греческий шрифт
 монохромные шрифты 111
 Моретус, Ян (Jan Moretus) 378
 Морисон, Стенли (Stanley Morison) 113, 164, 211, 223, 249, 376
 Моррис, Уильям (William Morris) 244
 Мосли, Джеймс (James Mosley) 278, 377
 Моцарт, Амадей Вольфганг (Wolfgang Amadeus Mozart) 25
 «МЮ» 314, 325

Указатель
 Май—Мю

- набор см. идеальная выключка,
«семитская выключка»,
сплошной набор, флаговый
набор
«нанг» 324
наборная касса 23–24, 207–208,
211, 399
надстрочные знаки 79–81, 318, 332
наклон оси овалов 12, 13, 143, 150,
340, 350 см. также
гуманистический тип шрифта,
рационалистический тип
шрифта
наклон шрифта 64–69, 131,
284–285, 346
наклонный шрифт 56, 61–63,
66–68, 146, 284–285, 346
наклонная капитель 56
наклонные прописные 146, 253
наплыв штриха 408
настоящие курсивные прописные
62, 67, 68, 351
Национальная Типография
(Imprimerie Nationale) 254,
260, 372
начальная полоса 73
неалфавитные знаки 87–108, 314
Небиоло, Джованни (Giovanni
Nebiolo) 377
Немировский, Евгений 396
неогуманистический шрифт
89, 90, 113, 156, 240, 243, 246,
261, 263, 264, 268, 288, 289,
298, 300, 302, 305, 306,
308, 347
неоклассический шрифт 13, 67,
111, 118, 150–152, 161, 237, 251,
299, 355, 356, 359, 362, 365
Новарезе, Альдо (Aldo Novarese)
308, 377
ножка литеры 343, 347
Нойгебауэр, Михаэль (Michael
Neugebauer) 295, 371
ноль перечеркнутый 325
номера знак 405
нонпарель 392
Ноордзей, Геррит (Gerrit Noordzij)
387
Ноордзей, Петер Маттиас (Peter
Matthias Noordzij) 130, 241, 362,
371, 387
«о» с рожком 314, 325
obelisk двойной 314, 326
obelisk 80, 87, 314, 317, 326, 347
оглавления оформление 40
огонек («крючок») 88, 107, 134,
314, 326, 328
Ожеро, Антуан (Antoine
Augereau) 253, 362
октоторп («решетка») 89, 314,
325, 326
Оливьери, Руджеро (Ruggiero
Olivieri) 305
де Оннекур, Виллар (Villard de
Honnecourt) 201
орнамент наборный 45, 149, 243,
251, 262, 332, 353, 356, 365
ортогический шрифт 104, 298,
299, 302, 347, 362
Остин, Ричард (Richard Austin)
53, 150, 239, 251, 303, 362, 363,
376
ось овалов см. наклон оси овалов
отрицания знак 314, 326, 333
отточие 40, 82, 348
Оуи, Валентэн (Valentin Haüy)
277, 278
Пай, Дэвид (David Pye) 214
Пайерле, Джордж (George Payerle)
387
пайка 27, 348, 349–350, 353, 354,
391
Палатино, Джованни Баттиста
(Giovanni Battista Palatino) 233
Паннарц, Арнольд (Arnold
Pannartz) 364
параграф английский 45, 89, 314,
327, 347
параграф 89, 314, 326, 406
Паркер, Дуглас (Douglass Parker)
22

Паркер, Майк (Mike Parker) 113, 369
 Пауэрс, Уилл (Will Powers) 387
 Пеньо, Гюстав (Gustave Peignot) 370
 Пеньо, Реми (Remy Peignot) 307
 Пеньо, Шарль (Charles Peignot) 370
 переноса правила 48
 перечеркнутая н 106, 314, 327
 перечеркнутая л 314, 327
 перечеркнутая о 314, 327
 перечеркнутая т 106, 314, 327
 перст указующий 314, 328
 Песнь Песней 74
 Петер, Фридрих (Friedrich Peter) 295
 Петр I 396
 пиктограммы 314
 письмо династии Мин см. минтё каудзи
 Питерс, Джон (John Peters) 307, 308
 Плантен, Кристоф (Christophe Plantin) 90, 143, 273, 357, 377
 Плантена-Моритуса музей (Plantin-Moretus Museum) 86, 357, 358, 377
 подчеркивания знак (нижняя линия) 135, 314, 325, 327, 331, 406
 Полиграфмаш 379, 404
 политипаж 273, 328, 353
 политонический шрифт 298, 299, 348, 349, 408 см. также греческий шрифт
 Полк, Ноэль (Noel Polk) 97
 полукруглая (полукруглая шпация) 28, 29, 32, 44, 349, 391
 полный шрифт 72, 247, 307, 308, 310, 311, 349
 Поппль, Фридрих (Friedrich Poppl) 363
 Порсон, Ричард (Richard Porson) 130, 131, 303, 363, 374
 порядковая а 107, 318, 405
 порядковая о 107, 318, 405
 Пост, Герберт (Herbert Post) 369
 постмодернизм 15, 35, 157–159
 Потт, Готфрид (Gottfried Pott) 141, 291
 Прейсиг, Войтех (Vojtech Preissig) 157, 374
 Прильвиц, Й.К.Л. (J.C.L. Prillwitz) 33
 примечаний оформление 78–81
 Принс, Эдвард (Edward Prince) 244
 пробел см. жесткий пробел, межбуквенный пробел, межсловный пробел, цифровой пробел
 промилле знак 314, 328
 прописные 33, 34–38, 52–58, 61–63, 71–73, 88, 129, 134, 139, 140, 144–145, 349, 351, 397
 пропорции 168–175
 — полосы набора 189–203
 — страницы 186–189, 197–206
 — знака 169–170
 процента знак 87, 314, 328
 «прямой» курсив 65
 пункт 27–28, 349–350, 391
 пунктуации знаки (набор в выделениях) 69–70
 пунктуация 96–97
 размерности знак 328
 разрядка 33, 34–36, 216
 Райт, Фрэнк Ллойд (Frank Lloyd Wright) 296
 Ратдольт, Эрхард (Erhard Ratdolt) 363
 рационалистический тип шрифта 13, 15, 113, 131, 150, 151, 245, 250, 251, 264, 274, 301, 350
 реализм 14, 153–154, 285, 338, 352
 Рейнер, Имре (Imre Reiner) 295, 363, 368, 369
 реконструкция исторических шрифтов 163–165

Указатель
 Пар—Рек

Указатель
Рен—Сре

- Ренессанс 12, 35, 65, 91, 98–100, 116, 120, 142–146, 161, 173, 189, 190, 191, 198
ренессансная антиква 12, 142–144
ренессансный курсив 12, 144–146
- Реннер, Джон (John Renner) 270
- Реннер, Пауль (Paul Renner) 54, 155, 219, 234–235, 275, 279–280, 363, 368, 372, 380
- Риггз, Стивен (Stephen Riggs) 134
- Рид, Уильям (William Reade) 376
- Ричард, Уолтер (Walter Richard) 376
- Роджерс, Брюс (Bruce Rogers) 16, 19, 98, 122, 143, 164, 223, 244, 257, 360, 363
- Розарт, Жак-Франсуа (Jacques-François Rosart) 251
- Розенбергер, Август (August Rosenberger) 263, 283, 378
- рококо 149–150
- романтизм 13, 151–153, 100, III, 161, 350, 390
- Рональдсон, Джеймс (James Ronaldson) 355
- де Роос, Сьорд Хендрик (Sjoerd Hendrik de Roos) 293, 363, 368, 370, 373
- ван Россум, Юст (Just van Rossum) 214, 217, 372
- росчерк 68, 146, 210, 211, 243, 246, 247, 249, 252, 257, 262, 264, 277, 282, 343, 351, 400
- ротунда 122, 277, 290, 292, 340, 351, 356, 360
- рубленный шрифт 277–278, 279–289, 351, 409
- рубрикация 75–78
- Ружичка, Рудольф (Rudolf Růžička) 160, 247, 250, 364, 375
- рукописные шрифты 294–297
- рустика 140, 397
- Рэдиш, Пауль Хельмут (Paul Helmuth Raedisch) 361
- Сабон, Жак (Jacques Sabon) 268, 380
- Саллвей, Фридрих (Friedrich Sallwey) 297
- де Санлек, Жак (Jacques de Sanlecque) 267
- санскрит 33, 106, 315, 324, 330, 332
- Сафаев, Тагир 262, 400, 401, 402, 404
- Свейнхейм, Конрад (Konrad Sweynheym) 298, 236
- Свиток Исаии 198
- Северный музей (Nordiska Museet) 358, 377
- седиль 107, 314, 328, 406
- «семитская выключка» 222
- Сигел, Дэвид (David Siegel) 295, 297, 368
- Симончини, Франческо (Francesco Simoncini) 255
- Синайский кодекс (Codex Sinaiticus) 203
- скобки 89, 97–99, 323, 328, 329
— квадратные 89, 99, 105, 329
— наклонные 99, 105
— круглые 97–99, 105, 329
— фигурные 99, 329
- Скорина, Франциск (Frantsysk Georgiy Skoryna) 304
- Слимбах, Роберт (Robert Slimbach) 56, 68, 125, 143, 147, 217, 244, 253, 257, 261, 262, 264, 283, 295, 299, 306, 351, 357, 360, 364, 367, 387
- Слуцкер, Исая 400, 403
- Смейерс, Фред (Fred Smeijers) 288, 372
- сносок знаки 80
- «собака» 314, 328
- Сончино, Гершом (Gershom Soncino) 232
- сплошной набор 352
- сплошной текст 42, 44, 85, 94, 354, 392, 402
- средник 192, 197–203, 352

Стайнаур, Кристофер (Christopher Stinehour) 302
 Стефенсон, Джон (John Stephenson) 378
 стили письма 140–141
 стиль в типографике 19–20
 Стоун, Самнер (Sumner Stone) 240, 269, 288, 367, 379, 387
 Страдивари, Антонио (Antonio Stradivari) 165
 Странк, Уильям (William Strunk) 9
 структура книги 84–85
 Стэн, Тони (Tony Stan) 240, 255
 Сулла, Люций Корнелий (Lucius Cornelius Sulla) 241
 Сэк, Фрида (Freda Sack) 234, 372

 таблиц и списков оформление 81–84
 таблицы кернинга 37–38
 Табличная (Книжный эльзивир) 391
 Тавернье, Амеет (Ameet Tavernier) 377, 378
 Такаити Хори (Takaichi Hori) 88
 Таль, Георгий 392
 Тальенте, Джованантонио (Giovanantonio Tagliente) 145, 164, 239
 Тарбеев, Александр 401
 твердый приступ см. гортанная смычка
 Твомбли, Кэрол (Carol Twombly) 59, 117, 138, 140, 141, 148, 243, 283, 307–309, 313, 361, 364, 367, 387
 Тедлок, Деннис (Dennis Tedlock) 22
 текстура 290, 291, 292, 339, 341
 Телингатер, Соломон 304
 Теттероде, Николаас (Nicolaas Tetterode) 368
 тильда 107, 314, 329, 333
 Тиманн, Вальтер (Walter Tiemann) 374
 тире
 — длинное 93–95, 330
 — короткое 93–95, 330, 394, 406
 — третное 93, 330
 — в три четверти (трех-четвертное) 93, 330
 — цифровое 93
 титульный лист 71
 титульные шрифты 86, 146, 237, 247, 263, 307, 347, 356, 408

 Томпсон, Брэдбери (Bradbury Thompson) 71, 72
 Томпсон, Грег (Greg Thompson) 371
 тонкая шпация 95
 торговой марки знак 330
 Ториуми-Лоуренс, Кэрол (Carol Toriumi-Lawrence) 295
 «торн» 314, 330
 Торн, Роберт (Robert Thorne) 371, 402
 Торо, Генри Дэвид (Henry David Thoreau) 77
 точка 314, 330
 точка верхняя 107, 314, 330
 точка нижняя 107, 314, 330
 точка с запятой 314, 330
 точка центральная 87, 88, 105, 107, 314, 331, 337, 348
 точковидное окончание 352
 трема см. диэрезис
 третная шпация 352
 Трumpf, Георг (Georg Trump) 90, 98, 265, 273, 292, 295, 307, 375, 379

 «и» с рожком 314, 332
 Уайт, Е.Б. (E.B. White) 9
 ударения знак см. акут
 Уилсон, Адриан (Adrian Wilson) 387
 Уилсон, Александер (Alexander Wilson) 299, 303
 Уилшир, Гленда (Glenda Wilshire) 387

Указатель
 Ста—Уил

Указатель
Уил—Хёф

- Уистлер, Кен (Ken Whistler) 387
умлаут см. диэрезис
Унгер, Герард (Gerard Unger) 92, 119, 254, 270, 279, 359, 369, 370, 387
унциал 293–294
унциал широкий 140
Уокер, Эмери (Emery Walker) 244
Уорд, Фредерик (Frederic Warde) 92, 145, 164, 244, 257, 355, 365
Уорнок, Джон (John Warnock) 367
- де Фаччио, Джованни (Giovanni de Faccio) 267
Фемистер, Александр (Alexander Phemister) 153, 376
Феррари, Джулия (Julia Ferrari) 372
Фибоначчи ряд 181–184, 194, 195, 228
Фибоначчи, Леонардо (Leonardo Fibonacci) 181
Финни, Томас (Thomas Phinney) 387
Фиоль, Швайполт (Szwajpolt Fiol) 356, 403, 409
Фирмен-Дидо, Амбруаз (Ambroise Firmin-Didot) 299, 301, 359, 373
Фишман, Дженис (Janice Prescott Fishman) 117, 366
флаговый набор 25, 29–31, 353, 407
Флаке, Гюнтер (Günter Flake) 370
Флейшман, Йохан Михаэль (Johann Michael Fleischman) 149, 251, 297, 301, 365, 370, 371
Фокс, Бенджамин (Benjamin Fox) 154, 244, 371
фолио 353
Фолкнер, Уильям (William Faulkner) 97
фонетические знаки 112, 136, 270, 282, 288, 320, 322, 334, 342
формат строки (формат набора) 29, 30
форматы бумаги 167
- Форсберг, Карл-Эрик (Karl-Erik Forsberg) 98, 240, 369
Фостер, Роберт (Robert Foster) 309
фотонабор 162–163
фрактура 290, 291, 339, 341, 356, 403
Франклин, Бенджамин (Benjamin Franklin) 151
французские кавычки см. кавычки-«елочки»
Фрер-Джонс, Тобайас (Tobias Frere-Jones) 371
Фридлендер, Элизабет (Elisabeth Friedlander) 117
Фробен, Иоганн (Johann Froben) 100, 232
Фрутигер, Адриан (Adrian Frutiger) 54, 66, 118, 123, 138, 152, 163, 164, 259, 261, 265, 275, 279, 296, 308, 309, 311, 359, 365, 366, 370, 375
Фулин, Милослав (Miloslav Fulin) 373
Фурнье, Пьер Симон (Pierre Simon Fournier) 150, 251–252, 280, 365, 370
Фэйрбэнк, Альфред (Alfred Fairbank) 164, 249, 366
- Хаас, Йоханн Вильгельм (Johann Wilhelm Haas) 372
Хадсон, Джон (John Hudson) 387
Хаймс, Делл (Dell Hymes) 289
Хаммер, Виктор (Victor Hammer) 293, 294, 366
Хартц, Сем (Sem Hartz) 160, 268, 269
хачек 323
хедера 314, 332
Хендель, Ричард (Richard Hendel) 387
Хесс, Сол (Sol Hess) 234, 375
Хёфер, Карлгеорг (Karlgeorg Hoefer) 122, 277, 292, 295, 360, 375

хинт 165, 350, 353, 409
 «хои» 314, 332
 Холидей, Билли (Billie Holiday) 40
 Холландсуорт, Синтия (Cynthia Hollandsworth) 117, 368
 Холмс, Крис (Kris Holmes) 66, 117, 282, 355, 380
 де Хоох, Питер (Pieter de Hooch) 274
 Хозэлл, Луис (Louis Hoell) 241, 313, 356
 Хубрегтсе, Шак (Sjaak Hubregtse) 387
 Хэнди, Джон (John Handy) 237, 241
 Цапф, Герман (Hermann Zapf) 54, 89, 91, 98, 113, 121, 133, 156, 160, 164, 170, 219, 233, 234, 237, 238, 245, 259, 263, 271, 275, 283, 295, 299, 302, 306, 310, 351, 366, 374, 375, 378, 379, 380, 387, 402
 Цапф-фон Хессе, Гудрун (Gudrun Zapf-von Hesse) 117, 141, 157, 236, 246, 248, 262, 307, 311, 366, 369, 378, 379
 цезура 332, 333
 Цецилия Метелла (Caecilia Metella) 241
 «цвет» набора 27, 48, 72, 354
 циркумфлекс 88, 314, 323, 332
 цитаты оформление 46–47
 цифровой пробел 83
 цифры
 — маюскульные (титульные) см. маюскульные цифры
 — минускульные (текстовые, старого стиля) см. минускульные цифры
 — на верхнюю линию см. надстрочные знаки
 цитеро 348, 350, 354, 391, 392
 Чаева, Изабелла 401, 402
 Чекулаев, Алексей 401, 403
 черта
 — вертикальная 94, 107, 333
 — вертикальная разорванная 333
 — волнистая 107, 314, 333, 406
 — двойная 314, 333
 — дробная 94–95, 107, 333–334, 405
 — косая черта 94–95, 314, 334
 — косая обратная 314, 334
 — косая разделительная 95, 107, 334
 — связующая 107, 334
 чешский акцент см. карон
 Чин, Фрэнк (Frank Ching) 297
 Чихольд, Ян (Jan Tschichold) 124, 201, 253, 268, 366, 372
 Чэппелл, Уоррен (Warren Chappell) 270, 271, 306, 366, 375
 швабахер 290
 «шва» 314, 334
 Шень Го (Shěn Guó) 139
 Шеффер-младший, Петер (Peter Schoeffer the Younger) 232
 Шеффер-старший, Петер (Peter Schoeffer the Elder) 298
 Шицгал, Абрам 399
 Шмавонян, Манвел 400, 403
 Шнейдлер, Эрнст (Ernst Schneidler) 296, 364
 Шолдерер, Виктор (Victor Scholderer) 130, 298, 302, 348, 373
 шпация см. круглая, полукруглая, третная шпация, тонкая шпация
 Шпикерман, Эрик (Erik Spiekermann) 159, 262, 280, 366, 372, 374
 шпон 41, 352, 354
 Шрайбер, Фред (Fred Schreiber) 232
 шрифт
 редактирование 39, 60, 91, 105, 223
 выбор шрифта 109–119, 224–227
 сочетаемость 119–124

Указатель
 Хин—Шри

- шрифтовая система 61–63
Штауффахер, Джек (Jack Stauffacher) 387
Штемпель, Давид (David Stempel) 378
штрих 314, 334
штрих двойной 314, 335
Шульмейстер, Михаил 392
Шумахер-Геблер, Эккехарт (Eckehart Schumacher-Gebler) 380
Шюле, Ильза (Ilse Schule) 117, 292
Щукин, Анатолий 304, 378
«ЭВ» 335
Экзертье, Жан (Jean Exertier) 372
Эккерсли, Ричард (Richard Echersley) 387
экранные шрифты 224–225
Экскоффон, Роже (Roger Excoffon) 219, 295, 377
Элстед, Криспин (Crispin Elsted) 388
«ЭНГ» 314, 335
Энсхеде музей (Enschedeé Museum) 290, 359, 365, 371
Эразм Роттердамский (Desiderius Erasmus) 296
Эрбар, Якоб (Jakob Erbar) 376, 380
экспертный набор знаков 318, 332
«эсцет» 58, 314, 335, 406
«эт» 314, 320, 335
«эт» коммерческое см. «собака»
«этел» 314, 335
Этьен II, Анри (Henry Estienne II) 100
Этьен, Робер (Robert Estienne) 91, 100
«эш» 314, 336
Янг, Дояльд (Doyald Young) 387
Янсон, Антон (Anton Janson) 258
Ясубуми Мияке (Yasubumi Miyake) 88

В русском издании сохранены формат страницы и полосы набора, а также композиция обложки оригинального англоязычного издания, спроектированного автором.

Для основного и дополнительного текста использованы шрифты 17с Charter Мэтью Картера (кириллическая версия Владимира Ефимова) и Humanist 531 (Syntax) Ганса Эдуарда Мейера (кириллическая версия Исаия Слуцкера и Манвела Шмавоняна) из библиотеки ParaType.

Греческие знаки, лигатуры и комплект дополнительных знаков 17с Charter, кириллическая капитель и минускульные цифры Syntax были специально спроектированы для этого издания Владимиром Ефимовым.

Комплект цифровых и буквенных индексов 17с Charter был любезно предоставлен Мэтью Картером. Кириллическая версия наклонного начертания Syntax Манвела Шмавоняна была любезно предоставлена компанией ParaType.

Для переплета и титула использована гарнитура Kis (Janson) по мотивам шрифтов Николая Киша (кириллическая версия Владимира Ефимова) из библиотеки ParaType.

Издатель выражает особую благодарность Максиму Жукову за помощь в работе над этой книгой. Кроме того, издатель и редактор благодарны Эвелине Беркович, Ирине Смирновой, Анне Шмелевой, принимавшим участие в редактировании, а также Эмилию Якупову, Борису Левину и остальным сотрудникам ParaType за техническую поддержку.

РОБЕРТ БРИНГХЕРСТ

Основы стиля в типографике

Редактор Владимир Ефимов

Литературный редактор Ольга Глебова

Корректор Людмила Сафарян

Издатель Дмитрий Аронов

Адрес издательства: www.aronov-books.ru

e-mail: info@aronov-books.ru

Подписано в печать 01.03.2006

Бумага офсетная Lessebo Design 100 г/м²

Формат 60 × 100/16

Тираж 5000 экз. Зак. №3599

Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»

105005, Москва, ул. Ф.Энгельса, 46

А ВТОР ЭТОЙ КНИГИ —
Роберт Брингхерст (р. 1946) —
один из самых уважаемых
типографов и книжных дизайнеров
Северной Америки, равно как
и один из наиболее известных
канадских поэтов. Он преподает
литературу, историю искусств и
историю типографики в нескольких
университетах и является членом
Канадского Совета по искусству,
Совета по социальным и гумани-
тарным исследованиям Канады
и Фонда музея Гуттенхейма. Среди
его публикаций более десяти поэти-
ческих сборников, книги *A Short
History of the Printed Word* (совмест-
но с Уорреном Чэппелом), *The Solid
Form Of Language: An Essay On
Writting and Meaning*, а также мно-
жество статей по типографике.

«**В**СЕ ТИПОГРАФЫ, работающие с настольными издательскими системами, должны изучить эту книгу. Это не просто еще одна публикация по типографике, которых так много на рынке. Напротив, ее необходимо знать каждому, занятому графическим дизайном, в особенности нашим молодым друзьям, только начинающим свою деятельность в этой области. Написанная специалистом, книга Роберта Брингхерста особенно желанна в эпоху, когда типографический дизайн иногда неправильно истолковывается как форма частного самовыражения дизайнеров. Как утверждает Брингхерст: „Хорошая типографика, как хлеб, готовый, чтоб им восхищались, ценили и резали на куски перед употреблением“. Я желал бы увидеть, что эта книга станет Библией типографики».

— ГЕРМАН ЦАПФ

«Редко можно найти книгу по типографике, которая успешно объединяет личностное с практическим, философское с истинно полезным. Но Брингхерст свел все слова воедино в том, что без сомнения станет классикой типографики, в книге как для профессионалов графического дизайна, так и для тех, кто хочет знать основы того, что Стенли Морисон назвал „самым консервативным из всех ремесел“».

— ДЭВИД Р. ГОДИН

«Что такое хорошая типографика? Каковы критерии ее качества? Как добиться лучших результатов в оформлении текста? Книга Брингхерста помогает во всем этом разобраться. Задавая профессиональные стандарты качества набора, она утверждает высокие принципы классической типографики — восходящие к исторической традиции и в то же время обращенные к современной практике, чей инструментарий продолжает развиваться у нас на глазах. После долгих десятилетий застоя, граничащего с клинической смертью, русское издание книги Брингхерста обещает стать вехой в развитии отечественной типографики».

— МАКСИМ ЖУКОВ

ISBN 5-94056-014-8

