

Д  
А Б В Г  
Ж З И К  
Л М Н О П  
Р С Т У Ф  
Х Ц Ч Ш  
Щ Ю Я



Современный  
шрифт







655.2

Т57

ВИЛЛУ ТООТС

# Современный шрифт

у99449

НОВГОРОДСКАЯ  
ОБЛАСТНАЯ БИБЛИОТЕКА  
г. Новгород, Кремль

Издательство  
"КНИГА"  
Москва 1966



В настоящей книге автор исходит из следующих положений: основу шрифта составляет писание; характер каждого рисунка шрифта зависит от инструмента, при помощи которого он выполняется; каждая техника исполнения более всего соответствует какому-либо определенному стилю шрифта. Нельзя, например, шрифт ширококонечного пера употреблять при вытесывании на камне, так же как рисованием нельзя добиться характера шрифта, вырезанного из линолеума. Если мы пишем кисточкой, ширококонечной или акварельной, то получаем особую специфическую линию, которую не имеет смысла имитировать другим орудием.

Виртуозное умение мастеров Ренессанса писать птичьим или тростниковым пером вымерло уже к прошлому столетию. Начиная с этого времени шрифт только рисовали, часто очень тонко и интересно, временами украшали его богато и затейливо. Но это лишь деформировало основные его формы, поскольку отсутствовала логическая и здоровая основа ширококонечного пера. Именно ширококонечное перо было в далеком прошлом орудием, заложившим пропорции букв и определившим соотношения в толщине буквенных линий.

Восстановление старых традиций на грани XIX и XX столетий дало искусству шрифта более верное направление. Англичанин Эдвард Джонстон, который считается зачинателем современного шрифтового искусства в Западной Европе и Америке, по существу, только раскрыл нам заново умение старых мастеров письма. В результате его работы, работы его учеников и их последователей искусство шрифта снова заняло подобающее ему место в ряду других видов искусств.

Основы своего метода Джонстон изложил в издании «Писание, раскрашивание и рисование шрифта» (1906). Читатель познакомится с его методом в главе, посвященной рукописным шрифтам. Помимо этого в настоящей книге изложены также и взгляды других выдающихся художников. И наконец, автор делится собственным опытом, приобретенным в процессе практической работы, длительного преподавания шрифта и подготовки к выпуску в свет предыдущих изданий.

На русском языке книга подобного рода выпускается впервые. До сих пор применялся в основном рисованный шрифт, и все выпущенные ранее издания были посвящены рисованию шрифта. Хочу надеяться, что последующие страницы послужат пропаганде искусства писания шрифта ширококонечным пером. При этом мы не имеем права забывать, что у русского искусства шрифта — достойное уважения прошлое. Древний русский писец своим тростниковым пером мог от руки создавать превосходные книги и документы, и задача советских художников состоит в том, чтобы поднять искусство рукописного шрифта на уровень современных требований. Различие в структуре между русскими и латинскими буквами не должно служить препятствием к использованию ширококонечного пера.

Мы не представляем себе современную культуру без шрифта, и чем обширнее и разнообразнее становятся способы употребления шрифта, тем больше внимания мы обязаны уделять его качеству. Широкий размах и темп нашей жизни требуют от искусства шрифта богатства и разнообразия. Художник шрифта должен в совершенстве владеть циркулем и рейсфедером. Но если он владеет только этими инструментами, не умея создавать скорописного шрифта пером или кистью, тогда он художник только наполовину, ремесленник. У него нет самого главного — творческого начала.

В книге уделяется внимание как писанию шрифта, так и его рисованию. Большое значение придается и типографским шрифтам. По существу, они представляют собой не что иное, как продукт и писания и рисования. Именно в типографских шрифтах закрепляется все лучшее, что создали великие мастера прошлого и настоящего. Кроме того, типографские шрифты создаются более основательно и в течение более продолжительного времени, чем шрифты, изготавливаемые для однократного употребления.

Как и в любом другом предмете, изучение шрифта должно вестись методически правильно, так как переучиваться гораздо труднее. Было бы ошибкой считать, что достаточно будет найти в книге понравившийся алфавит или образец и следовать ему. Нет, книгу надо проработать (не только прочитать) от начала и до конца. Шрифт требует длительного изучения, тренировки и опыта. Чем больше и постоянное тренироваться, тем лучше будут результаты. Шрифт можно изучать и самостоятельно, но, повторяем, это нужно делать, руководствуясь правильными методами и лучшими пособиями.

В процессе изучения шрифта необходимо ознакомиться с его историей. Прошлое представляет собой неиссякаемую сокровищницу, откуда мы черпаем все лучшее, развивая его далее в своей творческой работе. Не зная истории шрифта, невозможно вникнуть в сущность



его искусства и ответить на многие практические вопросы. Человек, знакомый с закономерностями развития шрифта на классической основе, никогда не впадет в дилетантство и не начнет раньше времени неумело сочинять свои собственные буквы.

Настоящая книга является не только учебником, но и сборником образцов, своего рода альбомом искусства шрифта. Автор имеет возможность познакомиться с работами многих известных художников как советских, так и зарубежных. Это даст читателю возможность составить определенное представление о международном уровне этого вида искусства. В книге представлены как алфавиты шрифтов, предназначенных для разнообразных целей, так и различные композиции. Значительная часть содержания книги посвящена проблемам книжного искусства. Это вполне понятно, так как книге больше всего необходимы красивые и ясные шрифты. Шрифт, как и вся книга в целом, эстетически воспитывает читателя, поэтому и сам художник шрифта должен обладать тонким, развитым вкусом, видеть прекрасное и в пропорциях букв, и в цвете, и в композиции. Рука его должна быть умелой, чувствительной и дисциплинированной.

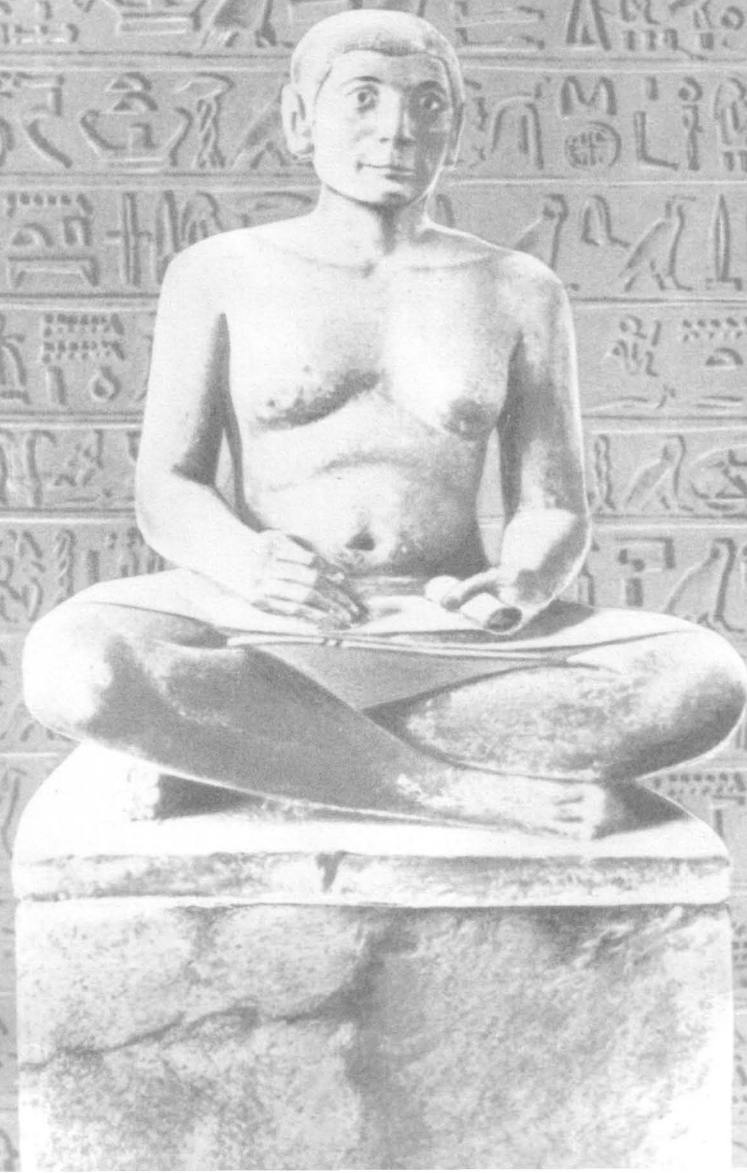
Настоящая книга предназначена в первую очередь художникам, начинающим работать в области книжной и прикладной графики, работникам издательств и полиграфистам. Необходимое для себя в ней могут найти и преподаватели средних школ и работники клубов. Автор надеется также, что книга принесет пользу студентам художественных институтов, особенно полиграфических — будущему нашего шрифта и книги.

Таллин — 1964 г.

*Виллу Тоотс*

# ИСТОРИЯ ЛАТИНСКОГО ШРИФТА

Краткий очерк





Письменность — один из важнейших этапов в истории культуры, результат тысячелетних творческих устремлений человеческого общества. Возникновение ее относится к глубокой древности. Уже наши далекие предки, жившие в первобытной общине, пользовались графическим способом передачи образов и мыслей. Об этом свидетельствуют рисунки на стенах пещер и на скалах, сохранившиеся до нашего времени. В этих рисунках человек эпохи палеолита воплощал весь комплекс своих мыслей, они служили ему одновременно и письмом. Эти два понятия — рисование и письмо тысячелетиями остаются близки. Греческое слово «графо» означает и письмо и рисование.

Подготовительной ступенью к графическому письму можно считать и узелковое письмо кипу древних перуанских индейцев (инков) и вампум древних индейских племен (ирокезов и гуронов), в котором знаками служили бусы и разноцветные ракушки.

Картинное письмо — пиктография было начальным этапом в развитии письменности всех народов мира. В дальнейшем отдельный предметный рисунок пиктографического письма стал выражать уже отдельное слово или часть предложения. На следующем этапе развития письма каждый слог обозначался своим особым знаком. Фонетическое письмо, в котором знак обозначает определенный звук, входящий в состав слова, явилось заключительным этапом в эволюции способов письма.

Предшественником нашего современного письма считают письмо древнего Египта.

*Египетское иероглифическое письмо* восходит к четвертому тысячелетию до н. э. В нем было около 600 знаков — довольно четкие изображения предметов, людей, животных. Передавать видимые предметы не представляло трудности. Действия же передавались при помощи их характерных моментов. Для отвлеченных понятий выбирались фигуры, связанные с данным словом: югу соответствовала лилия (гербовый цветок Южного Египта), прохладе — ваза с вытекающей водой, старости — сгорбленный человек с посохом и т. д.

Иероглифы употреблялись исключительно в среде жрецов и служили во времена первых династий письменами, а позже стали применяться с декоративной целью в монументальных надписях. Иероглифы сохранялись в таком виде примерно 3 000 лет почти без изменения, хотя из них тем временем образовался простой вид обиходного письма.

Под влиянием необходимости писать быстро из иероглифов образовалось курсивное \* иероглифическое письмо для обыденных надобностей. Развившееся из курсивных иероглифов *иератическое письмо* было письмом священников-жрецов. Из иератического письма образовалась и его более простая форма — *демотическое* (народное) *письмо*. В эпоху создания демотического письма возникли уже и первые школы светских писцов, куда принимались и дети ремесленников. Это народное письмо начало вытесняться во II столетии до н. э. греческим письмом, более скорописным и более удобочитаемым.

Высеченные на скалах надписи, обнаруженные на Синайском полуострове, показывают, что обитавшие там семитские племена переняли около XVI века до н. э. из египетского картинного письма целый ряд знаков и дали им наименования, взятые из своего языка. Эти изобразительные знаки были уже сильно стилизованы египтянами, а теперь их изменение пошло еще быстрее. Они стали употребляться как обозначения звуков, т. е. первого согласного звука семитского слова, обозначавшего изображенный этим знаком предмет. Таким образом был создан алфавит.



\* От латинского слова *currere* — бегать.

С юго-восточного побережья Средиземного моря алфавит распространился в районы, заселенные греками. Это произошло, вероятно, в XI веке до н. э. при посредничестве финикийцев, сосредоточивших в своих руках большую часть торговли Средиземного моря. Переняв *финикийский алфавит*, состоявший из 22 согласных и полусогласных знаков, греки преобразовали его соответственно требованиям своего языка. Их знаки отличались большой ясностью и геометрической простотой форм.



Алфавит иератического письма  
X века до н. э.

Алфавит финикийского письма

Древнейшие памятники *греческих капитальных букв* \* восходят к VIII—VII столетиям до н. э., но лишь с IV века до н. э. мы можем говорить об общепризнанном греческом капитальном письме.

Семитское письмо было левосторонним; так же писали вначале и греки. Затем это левостороннее направление письма сравнительно скоро изменилось на правостороннее. Переходной формой явился так называемый бустрофедонический способ письма, где первая строка текста писалась справа налево, следующая — слева направо и т. д., причем и буквы были повернуты «лицом» то влево, то вправо. Под влиянием греческого письма изменилось направление письма и в латинской письменности.

## Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω

Алфавит греческих капиталов



В надписях на монументах, знаменовавших расцвет греческой культуры, мы находим уже письмена, по форме схожие с прописными буквами латинского письма. Правда, они еще далеко не были однородными, но в их геометрически простой форме (круг, квадрат, треугольник) уже четко выражено математическое чутье греков и их глубокое художественное чувство.

В I—II веках н. э. достигает своего совершенства *римское капитальное письмо*. Тщательно обдуманная, художественно совершенная форма и удобочитаемость его обусловили огромное влияние этого шрифта на развитие последующих стилей.

Чтобы лучше понять структуру римского капитального шрифта, его следует рассматривать в единстве с античной архитектурой. В чередовании его прямых и округлых линий проявляется тот же принцип, который замечается и у римских зданий. Вертикально поднимающиеся пилястры, меж ними полукруглый свод, над ним горизонтальный карниз — эти же элементы в преображенном виде мы замечаем и в буквах.

\* Капитальное письмо — монументальное письмо, состоящее из прописных букв.

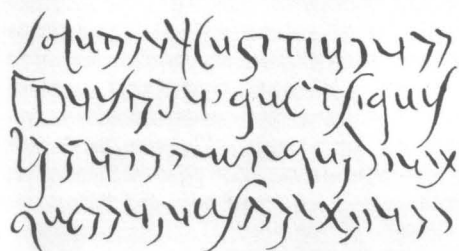


Древнейший латинский алфавит состоял из 21 буквы; A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, X; в нем отсутствуют буквы J, U, W, Y и Z, они более позднего происхождения.

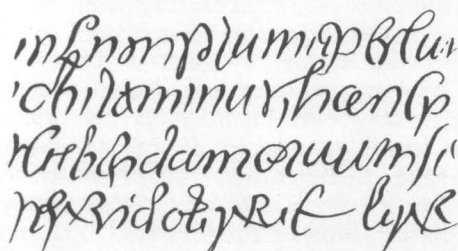
В настоящей книге на страницах 136—137 представлены буквы из надписи с колонны Траяна. Высота букв в натуре составляет примерно 10 см. Учитывая перспективу, обусловленную высотой колонны, мастер выполнил буквы верхних рядов крупнее, чем нижние.

Ученые анализировали буквы Траяновой колонны и других памятников письма и пришли к выводу, что древнеримский мастер не рисовал высекаемые буквы на мраморе при помощи линейки, циркуля и других принадлежностей, а писал их плоской ширококонечной кистью. Этим объясняется то, что построение букв довольно сложное и что одни и те же буквы, встречающиеся на одной и той же пластинке, имеют разные варианты. Но самым достоверным признаком служит то, что в начертаниях букв очень ясно выражен характер плоской ширококонечной кисти, приспособленной к технике высекания на камне.

Латинских манускриптов дошло до наших времен немного. Древнейшие памятники являются по большей части эпиграфическими (высеченными на камне). Без сомнения, буквы, написанные от руки и высеченные на камне, были когда-то одинаковыми. Но постепенно



Маюскульный курсив II века



Минускульный курсив IV века

они начинают все больше отличаться друг от друга. Если эпиграфическое письмо стремилось к монументальности, то написанное от руки тяготело к простоте, округленности форм и лучшей связи букв между собой, что обуславливалось необходимостью писать быстро.

В связи с этим развилось римское курсивное письмо, как наиболее устойчивая противоположность капитальному. В повседневной переписке римляне употребляли воощенные деревянные дощечки, на которых писали заостренной палочкой — *stilus* (отсюда — стиль). При быстром письме на таком материале некоторые элементы букв пропускались, для лучшей связи букв добавлялся плавный штрих, некоторые буквы сливались воедино, иную букву писали крупнее других, а все письмо приобретало наклонное положение.

Курсив подразделяется на ранний и поздний. Ранний или *маюскульный курсив* (*majuscula* — прописная буква), который употреблялся в I—VI веках, — это письмо прописными буквами, связующих элементов между буквами еще мало. В *минускульном курсивном письме* (*minuscule* — строчная буква), развившемся к IV столетию, форма букв приобрела резко отличный от маюскульного характер. Этот курсив можно считать далеким предшественником современных строчных букв.

Кроме надписей на камне, капитальное письмо употребляли и в письме ширококонечным пером. Оно особенно стремительно стало развиваться после того, как появился пергамен. Буквы капитального письма, имеющие специфический характер оформления ширококонечным пером, известны под названием *квадратных капиталов* (*capitalis*

quadrata). Хотя квадратные капиталы и выполнялись пером, но для длинных текстов они были мало приемлемы из-за трудности выполнения и малой беглости. Они применялись все же приблизительно до X века, — но главным образом в декоративном письме и заголовках. Общая картина этого письма широкая.

REMIGIISVBIGIISIBRA  
LIQILIVMINPRAECEPTI  
PRAETEREATAMSVNIAR

Квадратные капиталы IV века

Вместе с квадратными капиталами из капитального письма уже довольно рано развивается более беглая и размашистая форма письма — *рустика* (*capitalis rustica*, т. е. крестьянское простое капитальное письмо). Она сохранялась до XI века, несмотря на развитие новых видов письма. Рустика употреблялась уже на папирусе, что подтверждается находками в Помпее. Еще в VI веке рустикой писали целые книги, а позднее ею пользовались только для выполнения заглавий, выделяемых слов и декоративных страниц. Прекраснейшие тексты Вергилия и другие античные манускрипты, сохранившиеся до наших дней рукописи написаны рустикой, а частично квадратным капитальным письмом.

TERPATEREXTRVCTOSDISIECITEV  
SAEPTIMAPOSIDECIMAMFELLXI  
ETPRENSOSDMITARIBOVESFTE

Рустика V века

Характерными чертами рустики являются тонкие вертикальные штрихи, причем горизонтальные штрихи выполнялись с сильным нажимом. В целом получается картина сжатого, узкого и высокого письма. Рустика встречается часто и в текстах, высеченных на камне, так как на ограниченной поверхности мрамора рустикой можно уместить много больше текста, чем капитальным письмом.

В конце I века под влиянием Востока в римскую архитектуру стал все более проникать стиль круглых сводов. Тот же принцип округления стал все более проникать и в письмо. Уже в одном из произведений третьего столетия, написанном в Египте, замечаются попытки такого округления формы, заимствованной из курсивного письма, но приспособленной к округлому стилю.

Вырабатывается новый стиль — *унциальное письмо* (*scriptura uncialis*). Унциальное письмо, развившееся полностью в IV столетии, стало вскоре господствующим книжным письмом, и почти вся дошед-



шая до нас литература того времени исполнена унциалом. Так как унциалом писать было много легче и быстрее, чем квадратным капиталом, и он был более четок, чем рустика, то его считают первым письмом, специально предназначенным для письма ширококонечным пером.

ANC PLENARIAM SC  
CURITATEM: SUSCP  
IAM SIGESTIS MUN

Унциальное письмо (старое) IV века



В унциале горизонтальные штрихи имеют малое значение, и поэтому в письме нет резких отсечек наверху и внизу. Унциал оставался в употреблении до VIII столетия, но унциальные формы, смешанные с формами капитального письма, встречаются и в более поздние времена в заглавиях и инициалах.

Следует различить унциал старый и новый. Простейшим признаком старого унциала (IV—VI вв.) является диагональное, примерно 45 градусное направление пера и отсутствие засечек. В новом унциале (VI—VIII вв.) наблюдаются в общем легкие засечки и горизонтальное направление пера. Но встречаются и такие рукописи, в которых техника старого и нового унциала смешаны. Реже встречается унциал,

IOUEMPUERIS ETASADL  
ETPUERIDAUIDPERCES  
UNTADEPILISBENIALO

Унциальное письмо (новое) VII века



писанный наклонно. Если в капитальном письме слова друг от друга еще не отделены, то в унциальном письме VII века это новшество уже введено в употребление.

Со временем в унциал стали все больше просачиваться элементы непрерывно развивающегося курсива. Таким образом в V столетии был нарушен принцип размещения букв строки в пределах двух линий, объединявший унциал с капитальным письмом, и унциал приблизился к строчному курсиву. Если в капитальном письме только связка буквы Q была выведена за нижнюю линию, немногим нарушая установленную закономерность строки, то в курсиве такие «нарушения» (удлиненная форма буквы S и другие) становятся обычными.

Возникшая на основе курсива модификация унциального письма, так называемое *полуунциальное письмо* (scriptura semiuncialis) переняла все эти новшества, в результате чего писать и читать такое письмо практически стало гораздо легче. Верхние и нижние удлинения

некоторых букв (d, h, l, f, p, q) отчетливо выделяли своеобразные формы этих букв среди других букв строки.

Развитие полуунциального письма знаменовало переход от прописных букв к строчным. Оно было первым строчным письмом для ширококонечного пера. В этом письме наблюдается уже целый ряд праобразов букв современного строчного алфавита (a, d, e, g, h и другие). Полуунциальное письмо распространяется по всей Западной Европе и в отдельных ее районах подвергается различным изменениям.

uenulimeq·diccumest milenenean  
aeplacensido·pnortenhocnenasc  
placeamulscuimentodisplicetqi  
dotnaximul·haeceltpnimaeler

Полуунциальное письмо VI века

После падения Римской империи и переселения народов в Европе возник целый ряд новых государств. Государства эти освободились от политического и культурного влияния Рима, и в них стали свободно развиваться свои виды письма, применявшиеся до того очень ограниченно. По-прежнему быстро развивается полуунциал. Возникают новые виды латинского письма. Их подразделяют в основном на четыре большие группы: ирландско-англосаксонское (Ирландия и Англия), меровингское (Франция), вестготское (Испания) и старо-италийское (Италия).

Наибольший вклад в следующую фазу развития латинского письма внесло ирландско-англосаксонское письмо.

sine ipsum factum est nihil q  
in ipso uita erat et uita erat l  
et lux in tenebris lucet et tenebi  
comprehenderunt fuit homon

Ирландское полуунциальное письмо VII века

Вместе с христианской религией странствующие монахи-миссионеры распространяли и христианское письмо. Таким путем полуунциальное письмо перешло в VI столетии в Ирландию, а оттуда и дальше к ближайшим соседям-англосаксам. Римский курсив был совершенно неизвестен на Британских островах. Поэтому полуунциальное письмо в этих странах имело своеобразную форму, иную, чем на материке. Позже различные модификации англосаксонского письма стали распространяться и на материке иммигрантами, известными под названием «шотландских монахов». Они основывали во Франции, в Германии, Швейцарии, Италии монастыри со скрипториями\* (писцо-

выми палатами). Возникшие в этих скрипториях различные школы сыграли заметную роль в дальнейшем развитии письма.

Ирландско-англосаксонское письмо заимствовало многое и от рун (угловатое письмо, распространенное у народов Скандинавии, у древних германских племен), и от греческого капитального письма, поэтому округлые буквы преобразовывались часто в угловатые и надломленные. В лигатурах\* (слитных буквах), образованных из букв капитального письма и унциала, замечается смелость выполнения, которая позже наблюдается только в русской вязи. В письме бросаются в глаза

men suram dat dr spm scm pater  
filium & Omnia dedit in manus e  
credit in filium habet vitam et  
autem incredulus est in filio no

Английское полуунциальное письмо IX века

аккуратные промежутки между словами и малое число сокращений. Их стало заметно больше в IX столетии.

VII—VIII столетия часто называются «золотым веком» ирландской культуры. Это название обусловлено несомненно и достижениями в искусстве письма. Ирландско-англосаксонское письмо вышло из употребления лишь по истечении XIII века (в эпоху ранней готики), несмотря на то, что на Британских островах каролингское письмо было известно уже в IX столетии.

Галлия, современная Франция, была к началу переселения народов полностью романизирована, особенно сильно в южной своей части. Поэтому римские формы письма продержались здесь дольше. Галлия пережила упадок вместе с империей, и лишь с распространением хри-

mnopactis etiam vno poidu mconffacti  
quidmmsunt inditacndm&ficudi&opmrsi  
itcdixdm quic&icmInchy&scou&nsidm& s&  
Wd&sumquce ubi t&ng&ndic&st&f&sc vendmsibim

Меровингское письмо VIII века

стианства началось развитие своего письма. Это так называемое *меровингское письмо* (названное по имени династии, царствовавшей в V—VIII вв.) было в употреблении лишь с VI по VIII столетие. В основе его лежит ранний римский курсив. Общая картина его создает впечатление сжатого, высокого, узловатого письма. Буквы разной высоты переплетены между собою, много лигатур. Это делает письмо декоративным, но трудно читаемым. Предложения начинаются обыкновенно капитальной или унциальной буквой.

В Испании, прежней римской провинции, где в V столетии основали государство вестготы, из римского курсивного письма возникло

\* От латинского слова ligare — связывать.



вестготское письмо, но и курсив долгое время сохранял свои права. Вестготское письмо употреблялось в VIII—XI столетиях, причем до X столетия оно было широкое и жирное, а позже узкое и угловатое. Оно превосходит другие виды письма своей ясностью и удобочитаемостью. Некоторые длинные буквы, как *g* и *s*, а также верхние удлинения букв *b*, *d*, *l*, выполняются с сильным нажимом пера, что создает в общей картине письма декоративные участки. Выделяемые слова и декоративные строки писались капитальным письмом в разных вариантах. Основная насыщенность приходится большей частью на горизонтальные штрихи, но это зависит не от влияния рустики, а от особенностей арабского письма. Арабы, покорившие в начале VIII столетия Испанию, ввели здесь и свою культуру и свое письмо, основали здесь школы. Арабское (мавританское) письмо, распространявшееся среди населения, оказало сильное влияние и на характер вестготского письма.

*pācūm ugnōn 'Silā nondū*  
*fūssitā pācūm ugnōn . sic*  
*āc nōscā dōpācūm ugnōn*

Вестготское письмо IX века

Старо-италийские виды письма развились в IX, достигли своего совершенства в XI и были в употреблении еще в XIII столетии. Округление букв и здесь совершалось на основе традиций раннего римского курсива. Как центры письма прославились два монастыря: в Южной Италии монастырь бенедиктинцев Монте Кассино и монастырь Боббио в Верхней Италии.

В старо-италийских видах письма в качестве прописных букв употреблялись элементы унциального и капитального письма и увеличенные строчные буквы.

*signa uat dūf. & uolof spauu*      *domu. & Ea*  
*gnat duof. & mīat illof bnd*      *pxcif. fquib*  
*onaf fa cē<sup>3</sup> succ<sup>3</sup>. Inomē<sup>3</sup> Euuta*      *uā. fin oū*

Беневентское письмо XII века

Нередко традиции искусства письма разных стран переносились в далекие края, где различные влияния переплетались так, что их невозможно было отделить друг от друга. Это смешение, по всей вероятности, создало почву для появления общепризнанного, унифицированного письма. Такое письмо, известное под названием *каролингского минускула* (по имени династии Каролингов) к концу VIII века сравнительно быстро распространилось не только во всем государстве франков, но и за его рубежами. Почву для этого подготовили предшествовавшие ему наиболее значительные виды письма.

Нет надобности анализировать каролингские минускулы, ибо они содержат почти все, что нам известно под именем строчных букв в нынешнее время. Беглому чтению мешает только унциальное *t*, длин-

naum maritima·infi  
galileae terra fratres

Турский минускул IX века



ные буквы s и f и часто встречающееся литературное r. Чтение затрудняет также отсутствие точки над буквой i. В наиболее совершенной художественной форме каролингский минускул представлен в IX столетии. Письмо того времени было особенно удобочитаемым и формы отдельных букв, большей частью не соединенных с соседними, отличались чистотой стиля.

Таким образом, в каролингском минускульном письме завершилось создание строчных букв и делались попытки создать соответствующие им прописные знаки. Пока вместо них употреблялись минускулы в увеличенном виде или буквы капитального и унциального

uuiſſo ſāgen ih u iū tha  
ithie u gote ſint gīnānt.

Каролингский минускул IX века



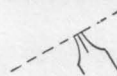
письма, а часто и оба вперемешку. Лишь к XI столетию из капитального и унциального письма развилась самостоятельная форма прописных букв, так называемые *ломбардские версалы* (часто называемые и готскими маюскулами). В ломбардских версалах округлых элементов больше, чем в буквах капитального письма, а декоративных штрихов больше, чем в унциальном письме. Некоторые буквы выполнялись комбинированной техникой письма и рисования (округлые части букв оттенены двойным штрихом).

Новый и своеобразный вид версала легко допускал изменения своих пропорций и потому был очень удобен для инициалов. Раскрашенные и позолоченные, они создавали немалый художественный эффект.

abcdefghijklmnopqrstu  
x  
ſedet ad dextera maiestatis

Каролингский минускул X века

ОБЛАСТНАЯ БИБЛИОТЕКА  
г. Новгород, Кремль



Руны на камне (так называемый  
большой Еллинге-камень).  
Дания, конец X века



В конце XI столетия характер минускулов начинает изменяться. Причиной этого было развитие нового стиля — готики, которая, покорив архитектуру и пластику, стала завоевывать и искусство письма. Круглая арка отступает, а ее место занимает стрельчатая, и таким образом в течение всего XII века наблюдается медленный, но последовательный процесс становления нового стиля.

В письмо проникают надломленные линии; закругления и эллипсы принимают форму остроконечного миндаля.

В начале XIII столетия готический стиль стал господствующим во всей Европе, за исключением Руси, где искусство письма развивалось по пути, отличному от западноевропейского.

pmansiftis merū mtemptanomß  
mter fr̃s usq; ad finē iustis p̃fener  
folus talārē tumeā habuisse pl



Особенностями раннего готического письма являются темная общая картина письма, сжатость букв и надломленность их концов. Сжатость письма позволяет уместить в строке больше текста и разделить страницу на два столбца, что еще раз подчеркивает принцип вертикальности и в построении страницы. Такое ломаное готическое письмо, объединяющее всю страницу в плотную ткань, старые мастера письма называли *текстурой* (textura — буквально ткань).

**mdog mdg mdg mdog**

Виды готического шрифта

Текстура (с надломленными дугами). Круглоготический шрифт или ротунда (просторнее и с округленными надломами). Швабский шрифт (просторный с дугами слева и справа). Фрактура (наполовину округлая, наполовину надломанная)

Текстурные минускулы имели правильные, «размеренные» расстояния между вертикальными штрихами, ширина внутрибуквенного просвета приблизительно равна толщине штриха. Строчное t своей верхушкой выходит за верхнюю горизонтальную линию, над буквой i для выделения ее стойки среди других появляется черточка-точка. По-иному стали писаться и некоторые другие знаки.

В ранних видах готического письма прописными буквами служили ломбардские версалы. Позже они сохраняются лишь в виде инициалов, так как со временем готическое письмо вырабатывает свои особые формы прописных.

**modo labia circa dētes meos, Misereamini  
mei misereamini mei saltem vos amici mei:  
quia manus domini tetigit me, Quare me  
psequimini sicut deus: et carnibus meis satu-**

Текстура. Типографский шрифт из Майнца, 1457

В различных странах готическое письмо приобретало свои особенности, местные черты. Так, например, в некоторых странах это проявлялось в более размашистом оформлении, в других — в более тяжелой и угловатой форме. Строжайший стиль готического письма разработали в XV столетии испанцы.

В Италии развивается особый вид раннего готического письма — так называемое *круглоготическое письмо* или *ротунда* (итал. rotondo — круглый, округлый). В его буквах сохраняются закругления, они

**castra regis. Janus vero filius vrosa: palatinus co  
descenderāt de rege. Qui cum audissent silēter vnanī  
armanerūt ⁊ impetū sup bohemos qui castra deuastat  
Continuitqz dñs eos in ore gladij hungaroz ⁊ dira n**

Круглоготический шрифт или ротунда. Типографский текст из Брюнна, 1488

размашисты и стремительны. Надломлены только верхние концы стоек. Круглоготическое письмо шире и просторнее других видов готического письма и по праву рассматривается в настоящее время как промежуточная форма между готикой и антиквой. Это один из немногих видов готического письма, к которым можно было приспособить маюскулы антиквы.

**wasser sein wonung hat / der fuchs ließ vō der tauben vñ  
zū der sparen / vnd do er den bey dem wasser sandt da gr  
er yn tugentlich vnd sprach / lieber nachbaur wie magstu  
vor dem wind vnd regen enthalten / der spar antwurt vi**

Первый чистый швабский типографский, шрифт.  
Художник Линхард Холле, Ульм, 1483

Круглоготическое письмо, в особенности верхнеиталийское, считается одним из красивейших стилей письма Западной Европы всех времен. Оно достигло расцвета в XV столетии и теряет свое значение лишь с переходом от готики к ренессансу.

Развитие готического письма в Южной Европе закончилось круглоготическими формами, в то время как в Северной Европе оно продолжалось в течение целого периода, названного поздней готикой.

**Es werden etwan vnter die Fraktur Buchstaben / einer an-  
dern schriefft Buchstaben gemengt vnnd geschrieben / als  
solte sie dardurch einer andern art vnd verendert sein / die  
sie dann warlich wol sein mag / dunckt mich / so man ein**

Фрактура. Типографский шрифт из Аугсбурга. 1708

В период поздней готики многие виды письма выработаны в Германии, распространились главным образом здесь и здесь же продержались всего дольше.

Из позднейших видов готического письма самым старшим было *швабское письмо*. Оно очень просторно, как и круглоготическое, и более удобочитаемо, чем текстура. Широкие пропорции придают этому письму размашистый характер. Примечательна та быстрота, с какою швабское письмо вырабатывалось в XV столетии в самостоятельный вид письма.

Следующий вид позднеготического письма — *фрактура* (fractura — надлом). Своими изысканно-изящными линиями и слегка округлым росчерком пера это письмо указывает на свое происхождение

*Frauen Mutter, und Vorfahrerin der  
Kaiserinn Königin Marien Theresien  
Majestät mittels des bei Gelegenheit*

из придворных канцелярий. Фрактурой выполнялись каллиграфически оформленные грамоты уже в конце XV столетия. В 1513 году по указанию императора Максимилиана, известного любителя книг, в городе Аугсбурге был напечатан так называемый «Молитвенник Максимилиана». Этому изданию придают в истории искусства довольно большое значение, так как один экземпляр молитвенника, отпечатанный на

*Quint - comment maxellius prist l'acte de fixatuse /  
quantiebit comment ses prifomneze plouvoient le se  
prist a plouuer. Nous lifons au ffien a mefme l'uxat  
comment cez av horant la teste pompee son emmenin d*

Французское бастардное письмо XV века

пергамене, иллюстрирован Альбрехтом Дюрером, Лукасом Кранахом, Гансом Бургкмайром и другими художниками. Для этой книги был разработан специальный фрактурный шрифт.

Изобретателями фрактуры часто ошибочно считают Дюрера и работавшего в Аугсбурге замечательного художника письма Леонгарда Вагнера. Однако Дюрер дал фрактуре только окончательную отделку, и в таком виде этот шрифт продержался до нынешнего времени.

*colfaffo ymaginar fische nonuedi  
ao cheuedrefte felauessi foffo  
unonfe interva ficome tu credi  
ma folgore fuggendo ipfimo fito  
nonconfe come tu crediffi nedi*

Итальянский шрифт нотула  
(флорентийский бастард) XV век

*fateor ftali tps erat amiaoris. znatiuū  
z ctatē iā nāquillior debeat orō. Date  
amia. Et tu lector quisqles/parte oro.  
tet. ii qz id meli. f qz cōtranūdiffiale*

Итальянская готическая антиква XIV века,  
написана Франческо Петраркой

В XVII и XVIII веках фрактура была господствующим видом письма в Северной Европе. Из позднегоготических видов письма фрактура и ныне используется больше всего.

Письмо канцелей по своему виду очень близко к фрактуре. Его чистая форма эпохи Возрождения была в употреблении до второй половины XVII столетия. После этого линии букв под влиянием гравировальной техники стали более тонкими, а в зависимости от стиля барокко рисунок букв стал более филигранным. Это письмо еще в XVIII столетии применялось в канцеляриях учреждений (отсюда и название канцелей — канцелярское). Оно часто встречается в изящной форме в подписях на гравюрах того времени. В письме канцелей можно заметить и некоторое влияние бастардного письма.

*Den dar vmb dz iobuch iadz  
vomen aff fprichtet ouer dz  
baf fo getrucket loffen werden  
dz fo dūen wānen an rōffent  
māning māsthe getrucket mit*

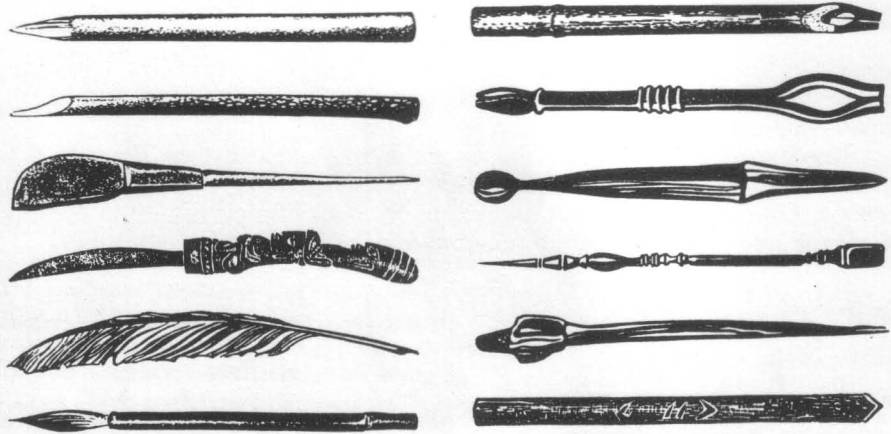
*gen md met vertzert en w  
den m armoide iud herum  
fo geyncken die tzen bax de  
der iosephe up dat sy golde  
noutozft iud bemyampu w*

Немецкие бастардные письма XV века



Начальную форму разновидностей *бастардного письма* (lettera bastarde — смешанное письмо) следует искать в Италии XIV столетия. Этот вид письма возник из текстуры под сильным влиянием курсива. Главные признаки — резко выраженное *f* и односводчатое *a*. Верхние удлинения высоких букв направлены сильным завитком вправо или влево или образуют декоративные росчерки и овальные узлы. Хотя бастарды в свое время не считались достаточно полноценными книжными шрифтами, ими все же выполнялись очень ценные, иллюстрированные миниатюрами книги.

В XVII столетии бастардные шрифты нашли широкое применение во Франции. Позже они как книжные шрифты имели успех также в Нидерландах и Германии. В наше время под бастардами подразумеваются вообще всякие виды письма, представляющие собой смесь готики и антиквы.



Орудия письма

Слева: Шпатель вавилонской и ассирийской клинописи. Палочка для письма из Турфана (Северо-Западный Китай). Бронзовый грифель для письма на восковой доске (широкий конец грифеля употреблялся для разравнивания воска). Грифель для письма на аспидной доске. Бронзовый держатель мела и угля. Средневековое тростниковое перо

Справа: Китайская (или японская) кисть для письма. Гусиное перо. Нож для вырезки текста с острова Суматра. Штихель для письма на пальмовом листе. Индийское тростниковое перо. Китайская (или японская) кисть для письма

В XIV столетии итальянцами выработан подвид готического письма — *готическая антиква* ранних гуманистов. Она получила такое название за свою близость к антикве. Вначале она называлась «письмом Петрарки» по имени великого гуманиста, который сам был талантливым художником письма. Буквы у него маленькие, светлые. Едва заметные надломы можно по праву считать закруглениями. Один из главных признаков — двухарочное *a* с верхней открытой аркой, как и в антикве.

Из Италии XIV столетия происходит и полукурсивное обиходное письмо — *нотула*. Нотула имеет некоторые признаки, присущие бастардным видам письма, и называется также флорентинским бастардом. Из нотулы развилось немецкое рукописное письмо.

В XIV столетии входят в употребление новые виды письма. Большинство они развиваются из текстуры, но частично их можно рассматривать и как самостоятельные новообразования. Несмотря на свою недолговечность, они все же распространяются в весьма различающихся вариантах почти по всей Западной Европе, независимо от национальных границ.

В связи с дальнейшим изложением развития письма нам необходимо осветить и те условия, при которых оно выполнялось, рассказать хотя бы коротко об орудиях и материалах письма, а также новых технических средствах, способствовавших распространению письма и грамотности среди широких слоев населения. Так как искусство письма почти нераздельно связано с книгой, то историю развития письма и историю развития книги часто приходится рассматривать вместе.

Как известно, древнейшим материалом, на котором выполнялось письмо, был камень, а также лопатки животных, глиняные и восковые дощечки, дерево, древесная кора, пальмовые листья и металл. Самым распространенным материалом в древнее время был *папирус*, изготовлявшийся из папируса, произраставшего на болотистых берегах дельты Нила.

Древнейшей формой книги был *свиток* (*volumen*), применявшийся древними египтянами. Текст был расположен колонками, строки тянулись параллельно краям. В зависимости от объема текста листы склеивались часто в очень длинные свитки.

В III столетии до н. э. у папируса появляется соперник в виде кожи — *пергамен*. Пергамен был большей частью белого цвета, но в особых случаях подвергался и окрашиванию, например, в пурпуровый цвет, по которому писали золотом или серебром.

В начальном периоде применения пергамена им пользовались также в свитках, для чего отдельные кожи соединялись в полосу соответственно длине текста. Греки, переняв пергамен, заменили свитком свои дощечки. Так же, как они скрепляли свои дощечки при помощи колец по две, по три, стали они позже сшивать и листы пергамена. Начиная с V столетия возникла уже похожая на современную книгу форма, называемая *кодексом*\*. Основой кодекса был вдвое сложенный лист; сложенные листы сшивались и снабжались обложкой.

И на папирусе и на пергамене писали чернилами, изготовлявшимися из сажи или красного мела и клеевой воды. В этом часто достигали большого мастерства. Рукописи пролежали многие столетия, а чернила и краски не потускнели и до наших дней.

В качестве пера употреблялся калам — ширококонечный очиненный тростник, замененный в 624 году птичьим пером. Оба вида пера соответствуют металлическому ширококонечному перу нашего времени, но много эластичнее его. Восточные, плавно текущие и орнаментальные типы письма выполнялись также кистями. В качестве карандашей употреблялись свинцовые и серебряные палочки. Графитовый карандаш впервые изготовил француз Контэ в 1790 году. Железное перо начал употреблять еще нюрнбергский каллиграф Нойдерфер в 1544 году, но широкое применение металлические перья получили только с середины XVIII века после изобретения стального пера. В эпоху раннего средневековья книги изготовлялись главным образом в монастырях.

Для изготовления книг, сшитых в форме кодекса, как правило, устанавливалось разделение труда. Работу начинал пергаменариус (если пергамен не закупался готовым из соответствующих мастерских). Заполнение листа (*folium*) текстом облегчалось нанесением линий строк и полей, которые, начиная с V—VI столетий, вдавливались костяным ножом, а с XII—XIII столетий наносились свинцовой палочкой или чернилами. После такого линования приступал к своей работе писец текста. Свободные места, остававшиеся для инициалов, миниатюр и прочего иллюстративного материала, заполняли иллюминатор и миниатюр при помощи красок и золота или серебра. Рубрикатор (*ruber* — красный) писал красной краской заглавия и начала глав. Особое внимание обращалось на художественное оформление рукописи.

\* Codex — ствол дерева, а также — деревянная дощечка.



Последним приступал к работе над книгой переплетчик (лигатор). Переплеты делались из дерева и покрывались кожей, а более ценные тома снабжались золотыми и серебряными рельефами и украшениями из слоновой кости и драгоценных камней. Застежки, ремни и замки давали возможность запереть книгу. Примеры для переплетов заимствовались у народов Востока, где переплетное искусство, как по технике, так и художественному оформлению было на замечательно высоком уровне. Европейцы, ознакомившись в XV столетии с такими переплетами, сначала в Италии, а потом и в других странах, попали под влияние этого искусства.

В XIII и XIV столетиях, помимо монахов, появляются новые писцы из светских лиц — горожане, ученые и другие. Наиболее известное сообщество их находилось в Девентере (Голландия) и именовалось «Братия пера». В широких массах все более растет стремление к образованию. Причины этого — рост городов, тесно связанный с подъемом ремесленного производства и торговли, борьба городов за свою самостоятельность, борьба светской власти против папской и влияние нового гуманистического мировоззрения. В середине XII столетия и позже начинают одно за другим возникать высшие учебные заведения — университеты. Монастырское же искусство начинает чахнуть.

Благодаря светским копировщикам, переписка книг в XIV столетии становится массовой. Завоевывают себе право на существование научная и художественная литература; латинская книга уступает первенство книгам, написанным на национальных языках. Простые виды курсивного письма, выполняемого быстро и небрежно, стали употребляться и в качестве книжного письма, и художественное качество последнего сильно упало.

В XIV столетии пергамен начинает постепенно вытесняться бумагой.

Бумага была много дешевле пергамена и поэтому последний стали употреблять только для более ценных книг и документов. На пергамене печатались частично и первые книги.

Непрерывно растущий спрос на книги могло удовлетворить только их механическое размножение — *печатание*.

Изобретателем современного искусства книгопечатания считается Иоганн Генсфлейш *Гутенберг*: родился между 1394—1399 годами в Майнце, умер в 1468 году. Заслуга Гутенберга перед человечеством состоит в том, что он изобрел надежные литеры, из которых набирается текст страницы, и печатный станок. Первым напечатанным произведением был «*Fragment vom Weltgericht*» («Фрагмент из страшного суда»). Главным же трудом Гутенберга следует считать 42-строчную библию (названную так по числу строк на странице).

Перед первыми печатниками стояла трудная задача: воспроизвести достигшее совершенства рукописное письмо XV столетия. Вначале пытались строго этого придерживаться. (Утверждают, что Фусту, финансировавшему Гутенберга, удалось продать некоторые экземпляры названной библии в Париже, выдав их за рукописные). Но вскоре печатные шрифты стали развиваться своим самостоятельным путем, все более отходя от своего прародителя — письма ширококонечным пером. Однако связей с основными рукописными стилями типографские шрифты никогда не утрачивали.

Переход к книгопечатанию занял несколько десятилетий, в это время даже печатные книги переписывались еще вручную. В инкунабулах — книгах, напечатанных в XV столетии (от слова *incipula* — колыбель) от руки рисовались инициалы и миниатюры и потом раскрашивались. Лишь после длительной и упорной борьбы рукописное искусство было оттеснено на задний план. Печатное слово, как более дешевое и доступное, стало новым могучим орудием в распространении зарождающейся буржуазной культуры.





ntrionem uerigit : hanc in consortem &  
sociam expetiuit . Vladislaus Boemiæ  
ntans : qui pannonico regno successit : ha  
ipar Mathiæ gloria futurus per crebro

# catorum cont est salus super 1

Гуманистический минускул XV века. Италия  
Внизу — трехкратное увеличение

В период *ренессанса* — возрождения античности — итальянские художники-гуманисты, вслед за ними и художники других стран Западной Европы пытались вернуться к античному искусству и приблизиться к действительной жизни и природе.

Гуманизм подрывал авторитет средневековой церкви, отвергая церковное искусство и псевдонауку. Возникла антипатия к готическому письму и его модификациям, потому что этим стилем было написано много религиозной литературы. С такой же предосудительностью относились позже даже к письму ранних гуманистов, — круглоготическому и к готической антикве. Каллиграфы возвратились к каролингскому минускулу, находя, что он больше подходит для переписки античных произведений. Из монастырей вновь вынесли на свет рукописи классиков и стали копировать их с такой тщательностью, что позже определить время написания можно было только на основании анализа качества пергамента, стиля инициалов и своеобразия правописания. Каролингский минускул с этого времени стали называть гуманистическим минускулом или минускулом-антиквой. Соответственные формы маюскулов были найдены в древнеримском капитальном письме, так как они более всего соответствовали минускулам гуманистов.

Новое письмо — *антиква\** (*littera antiqua*), называемое также латинским письмом, переняло все те новшества и положительные качества, достоинства, которые письмо приобрело в процессе становления. Соответственно маюскулам капитального письма свободные концы стоек минускулов были также снабжены засечками; равным образом окончательно установилось начертание букв g, v, w, x и y. Общая картина антиквы нормальной толщины была светлая.

Местами изготовления наиболее зрелых в художественном отношении рукописей, выполненных антиквой в период расцвета Ренессанса, считаются города Верхней Италии во главе с Флоренцией и Болоньей.

\* От латинского слова *antiquus* — старый, древний.

Сейчас под названием антиква объединяются все шрифты от минускулов гуманистической эпохи до наших дней. Так как классификация и хронология стилей письма проведены в антикве на основании типографских шрифтов, то в дальнейшем мы будем говорить главным образом о типографских шрифтах. Типографское искусство всегда быстро перенимало новейшие и лучшие шрифты своей эпохи. Недаром типографское искусство называют зеркалом искусства шрифта.

Самая ранняя форма антиквы называется *старинной антиквой*. Ее главные признаки — наклонные нажимы в округлых формах и покатое начало букв. Это обусловлено наклонным положением ширококонечного пера при письме (примерно в 25—45 градусов). Кон-

non ex integro reportauerit. Senior comes nunc in  
venire debet regiꝰ se prosternere & om̃ia filij facti  
probare. Debebat rex cicius illuc pr̃oficisci: sed plu  
occupationes detinuere. Nunc scio( si vera sunt que  
ab ore cadunt ) iturum ipsum ante septendium: quia

Первый типографский шрифт антиквы (старинная антиква). Адольф Руш. 1464

pietate successit: fœlice hac hæreditate a parētibus ac  
coniunctus quum geminos genuisset castitatis amo  
dicitur abstinuisse. Ab isto natus ē Iacob qui p̃pter  
prouētum Israel etiam appellatus est duobus noību  
uirtutis usū. Iacob eīm athletā & exercētem se latine

Типографский шрифт Николауса Иенсона. Старинная антиква. Венеция, 1470

траст между основными и соединительными штрихами небольшой; их соотношение примерно от 1:2 до 1:4. Старинной антикве свойственны мягкие, округлые засечки, известные нам уже из капитального шрифта Траяновой колонны. Наклонные штрихи букв А, М и N в большинстве случаев имеют засечки (у соответствующих букв римского капитального шрифта они отсутствуют).

Типографский шрифт на основе старинной антиквы изготовил впервые Адольф Руш в 1464 году, но наиболее чистые и красивые рисунки шрифтов принадлежат венецианцу Николаусу Иенсону (1420—1480), итальянцу Франческо да Болонья (Гриффо) и парижанину Клоду Гарамону (ок. 1480—1561). Из современных шрифтов этого вида красивейшим считают шрифт траянус художника Уоррена Чеппеля (США) и шрифт палатино Германа Цапфа (Германия).

Вторая большая группа шрифтов — *переходная антиква*. Как видно уже из названия, шрифты этого стиля являются переходными из старинной антиквы в новую антикву. По времени это совпадает с переходом ренессанса в стиль барокко. У шрифтов этой группы меньшая покатость округлых форм (примерно в 10—30 градусов). Контраст между основными и дополнительными линиями больше, чем у шрифтов старинной антиквы; их соотношение примерно от 1:4 до 1:7. Начала букв в некоторых шрифтах немного покаты, а иногда и

совершенно прямоугольны; засечки тонкие с малыми дугами круглений.

Лучшими историческими типографскими шрифтами типа переходной антиквы следует признать шрифты, созданные Антоном Янсоном (1620—1687) — Голландия; Уильямом Кезлоном (1692—1766) и Джоном Баскервиллем (1706—1775) — Англия; Пьером-Симоном Фурнье (1712—1768) — Франция. Все эти шрифты, также как и шрифты предыдущей группы, употребляются и в наши дни, и на их основе создаются различные новые рисунки.

Третья модификация антиквы — *новая антиква* — возникает в связи с возрастающим распространением и популярностью гравюры на меди во второй половине XVIII века. Этот шрифт полностью нари-

Omnibus vna quies operum, labor on  
Mane ruunt portis; nufquam mora. Ru  
vesper vbi e pastu tandem decedere ca  
nuit, tum tecta petunt, tum corpora c

Типографский шрифт Джона Баскервилля. Переходная антиква. 1784

Nove fiate già appresso lo mio nascimento  
Nato lo cielo de la luce quasi a uno me  
punto, quanto a la sua propria girazione, quan  
miei occhi apparve prima la gloriosa donna de

Новая антиква Джамбаттисты Бодони. Италия

сован, и связь с рукописной техникой пера совсем не ощущается. Нажимы округлых форм не имеют наклона. Соединительные штрихи очень тонки и составляют сильный контраст с основными штрихами. Засечки в виде тонких линий не имеют круглений.

Среди лучших создателей типографских шрифтов типа новой антиквы следует в первую очередь отметить итальянца Джамбаттисту Бодони (1740—1813), которого называли королем печатников и печатником королей, а также Фирмена Дидо (1764—1836) — Франция и Юстуса Вальбаума (1768—1839) — Германия. В XIX веке для рекламных целей были созданы жирные шрифты этого типа с особенно сильным контрастом.

Ленточная антиква является современной модификацией антиквы. Под этим названием объединяются шрифты, в выполнении которых употребляются и толстые и тонкие линии, но отсутствуют засечки. Лучшие типографские шрифты этого рода: оптимума немецкого художника Германа Цапфа, турэн французского художника А. М. Кассандра и меридиан швейцарского художника Имре Рейнера.

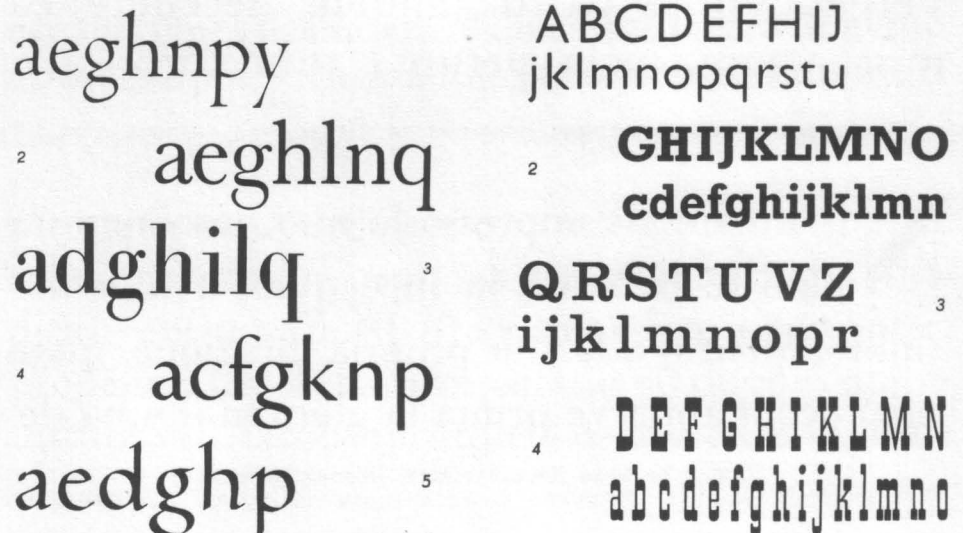
Название *антиква пером* объединяет все шрифты антиква, оформленные ширококонечным пером. Из типографских шрифтов этого рода лучшими являются: пост-антиква немецкого художника Герберта Поста; кланг английского художника Уиля Картера, студио голландского художника А. Овербека.



Как и во многих других стилях шрифта, в антикве развивалась его наклонная форма — *курсив антиквы*. Вначале он был шрифтом, произведенным от минускула гуманистов, писался свободнее и с малым наклоном. Итальянские, испанские и португальские каллиграфы XVI века и французские, голландские и английские мастера последующих столетий придали ему сильный правосторонний наклон и размашистое начертание.

Первую книгу курсивным шрифтом отпечатал в 1501 г. венецианец Альд Мануций (1447/49—1515). Этот шрифт создал по его поручению Франческо да Болонья (Гриффо). Красивый курсив, впервые вполне согласованный с антиквой, оформил Клод Гарамон.

Впоследствии ко всем шрифтам антиквы были созданы курсивы; курсив старинной антиквы отличается от курсива новой антиквы и т. д. В настоящее время курсив для набора целой книги употребляется крайне редко; все же его роль в оформлении печатных изданий очень велика. Широко применяется также курсив антиквы пером из-за своей беглости и начертаний, допускающих индивидуальное варьирование.



Виды антиквы

- |                         |                             |
|-------------------------|-----------------------------|
| 1 — Старинная антиква;  | 1 — Гротеск (рубленый);     |
| 2 — переходная антиква; | 2 — египетский (брусковый); |
| 3 — новая антиква;      | 3 — кларентон;              |
| 4 — ленточная антиква;  | 4 — итальянский шрифт       |
| 5 — антиква пером       |                             |

Для надобностей печати, рекламы и т. д. в XIX веке из курсива антиквы образовались так называемые *рукописные шрифты*. Для создания этих шрифтов употреблялись все орудия письма и рисования, которыми располагал художник. На эти шрифты, пожалуй, больше, чем на другие, воздействовал вкус их эпохи; в них полностью могли проявиться индивидуальность и фантазия художника. Многие из этих шрифтов прошлого века и начала нынешнего века теперь больше не применяются, но своим техническим мастерством они интересны для шрифтовиков наших дней.

Лучшими, самыми динамическими из рукописных шрифтов можно считать следующие: легенде — немецкого художника Эрнста Шнейдлера, дискус и палетте — немецкого художника Мартина Вильке, сальто — немецкого художника Карла-Георга Гофера, ле мистраль — французского художника Роже Эскоффона, рейнер скрипт — швейцарского художника Имре Рейнера.

gli huomini sono uiuuti da diei: Questo ce  
mostra il propheta con questi uersi, et in  
celebra l'assensione di Giesu christo in c

gli huomini sono uiuuti da  
mostra il propheta con q  
celebra l'assensione di Gi



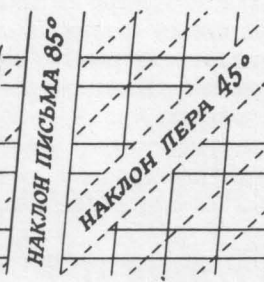
Вверху — увеличенный фрагмент письма итальянского мастера Маркантонио Фламинио, 1549. Внизу — тот же текст, переписанный для анализа

Вместе с курсивом антиквы из минускула гуманистов образова-  
лось наше рукописное письмо, стилистически безупречное исполне-  
ние которого называется *каллиграфией*.<sup>\*</sup> Каллиграфическое письмо  
выполняют тонким или обыкновенным пером. Некоторые виды этого  
письма, особенно крупные, рисуются при помощи тонкого пера, кисти  
и линейки.

В разные времена каллиграфические шрифты имели особые  
виды. Начиная с XVIII века, одной из распространеннейших форм

Magnanimo Hercule, alt. a Nicostrata od'a Carmentay, alt  
Troiana, moltj a Numa' Pompilio à cui erano diuine' cosj  
Egeria, & pure erano quelle dal suo principio roze' et m

Magnanimo Hercule, alt. a N  
Troiana, moltj a Numa' Pom  
Egeria, & pure erano quelle



Вверху — увеличенный фрагмент письма итальянского мастера Веспасиано Амфиарео. Венеция, 1554. Внизу — тот же текст, переписанный для анализа

<sup>\*</sup> Каллиграфия — от греческого слова kallos — красота и graphein — писать.

*sunt, qui eam stultitiæ accusant. Quancunq; la-  
ueris, ueramq; dixeris; à philosophis uituperatur, et  
sa. Credemus ne igitur uni sese suamq; doctrinam  
danti; an multis unius alterius ignorantiam culi*

Первый типографский курсивный шрифт, созданный Франческо да Болонья (Гриффо) для Альда Мануция. Венеция, 1501

каллиграфии являлось английское письмо. Оформленное на основе этого вида во второй половине прошлого века русское каллиграфическое письмо знатоки считают одним из красивейших каллиграфических писем вообще.

Каллиграфическое письмо выглядит красивым тогда, когда оно имеет довольно большой наклон. Например, наклон английского письма — 54 градуса. Наклон письма свободной индивидуальной формы — примерно 48 градусов. Письмо может быть также прямым и с левосторонним наклоном. По этим каллиграфическим образцам созданы и типографские каллиграфические шрифты. Однако они выглядят более статичными и менее изящными.

*silentio vindicaremus. Quod facio, illudque intere  
nostri temporis integram historiam, maximarum s  
giliarum opus, contexo, in tuo clarissimo nomine a  
cupio. Huic ego elogio eius sanctissimi Regis demor*

Курсив старинной антиквы Клода Гарамона. Франция, 1560

Красивые формы типографского каллиграфического шрифта в наше время создали немецкие художники Герман Цапф (виртуоза I и II) и Эрнст Шнейдлер (график скрипт), французский художник Роже Экскоффон — (диане), итальянский художник Альдо Новарезе (жюльет) и др.

Многие типографские каллиграфические шрифты очень близки курсиву новой антиквы, так что их можно рассматривать как промежуточные формы каллиграфии и курсива. Некоторые шрифты, где контраст штрихов меньше, близко подходят к курсиву переходной антиквы. Например, шрифт гавотте — немецкого художника Рудо Шпемана.

*So ist denn ein ausschweifendes Fest w  
Traum, wie ein Märchen vorüber, und es  
dem Theilnehmer vielleicht weniger dav*



Употребляют и каллиграфические письма без нажима. Их пишут обыкновенным, тонким или круглоконечным пером. Из типографских шрифтов этого вида можно назвать флотт — английского художника В. Гиллиса и сигнал — немецкого художника В. Веге.

В прошлом столетии и в начале нынешнего столетия широко распространилось круглое письмо *рондо*. Его можно считать последней ступенью старого искусства гусиного пера, мало что сохранившей от курсива гуманистов. Это скорее каллиграфическое письмо, выполненное ширококонечным пером.

В прошлые времена каллиграфические письма имели большее значение, чем в наше время. Посредством тщательно исполненного и изящного каллиграфического письма составлялись все коммерческие письма, счета и договоры, велась бухгалтерия. Поэтому в школах на преподавание каллиграфии обращали намного больше внимания, чем в наше время. Овладевшему красивым почерком уже гарантировалась должность писаря.

Попутно с каллиграфией развились и получили широкое распространение так называемые росчерки. Эти линейно-орнаментальные украшения употребляются в какой-то мере и в современном искусстве шрифта.

В начале XIX столетия появляется новый, так называемый *египетский шрифт* (брусовый). Признаком этого шрифта является одинаковая толщина всех линий и засечек букв. Пропорции букв и расположение засечек такие же, как и у шрифта антиквы. Наряду с чистым египетским письмом употребляются и такие разновидности его, в которых можно заметить большее или меньшее различие в толщине основных и соединительных шрифтов. Известнейшие из типографских египетских шрифтов — мемфис и бетон немецких художников Рудольфа Вольфа и Гейнриха Йоста, а также английские гарнитур рокуэла.

У египетского шрифта есть два подвида. Первый из них — это *итальянский шрифт*, который был очень распространен в прошлом столетии. Это большей частью узкий шрифт, похожий на рустику. Его горизонтальные штрихи в несколько раз толще вертикальных. Менее популярен был широкий итальянский шрифт. Одним из красивейших шрифтов типа итальянских следует считать изготовленный англичанами *плейбил*.

Второй подвид египетского шрифта, — это *кларендон*. Его признак — слегка округленные засечки и больший контраст между толстыми и тонкими штрихами, чем у египетского шрифта. Первый типографский шрифт стиля кларендон разработан в Лондоне в 1843 году и назван *йоник*. Красивейшим шрифтом этого типа считается кларендон, нарисованный швейцарским художником Германом Эйденбенцом.

Родиной *гротеска* (рубленого), как и египетского шрифта, была Англия начала XIX века. Структура букв гротеска точно такая же, как и у шрифта антиквы. Как и в египетском шрифте, в гротеске все штрихи букв имеют одинаковую толщину. Основное отличие гротеска от других шрифтов — совершенное отсутствие засечек, почему он и является самым простым видом шрифта. Лучшими типографскими шрифтами типа гротеск являются шрифты разных начертаний английского художника Эрика Джилля, а также гарнитуры футура немецкого художника Пауля Реннера.

Своеобразной формой гротеска является *гротеск-антиква*. Это гротеск с маленькими округлыми засечками. Гротеск-антиква — очень древний вид шрифта; его употребляли еще в 200—100 до н. э. древние греки и римляне (конечно, в виде прописных букв). Титульные листы прошлого века иногда также рисовали этим шрифтом. Образцом современной гротеск-антиквы является приведенный здесь алфавит шведского художника Карла-Эрика Форсберга.



Примеры превращения прописных букв в строчные: слева — буквы капитала; в середине — промежуточные формы; справа — строчные буквы

ты для книг, позднейшие издания — шрифты для грамот и дипломов. По некоторым данным, таких книг вышло с 1500 до 1800 года примерно 800 названий. Сейчас они являются редкостью, не утратившей своего значения и для развития современного искусства шрифта. Эти книги образцов для нас словно окно в те века, когда искусство красивого шрифта стояло на очень высоком уровне.

Первыми во второй половине XV столетия начали изучать форму римского капитального шрифта итальянские мастера Феличе Феличиано и Дамиано да Мойль. За ними следует целая плеяда замечательных художников, ученых и гравиров. Выводы и теоретические рассуждения подытоживались ими в трактатах, определявших конструкцию и форму букв. Как утверждают исследователи, многие из этих трактатов базировались на утерянном труде Леонардо да

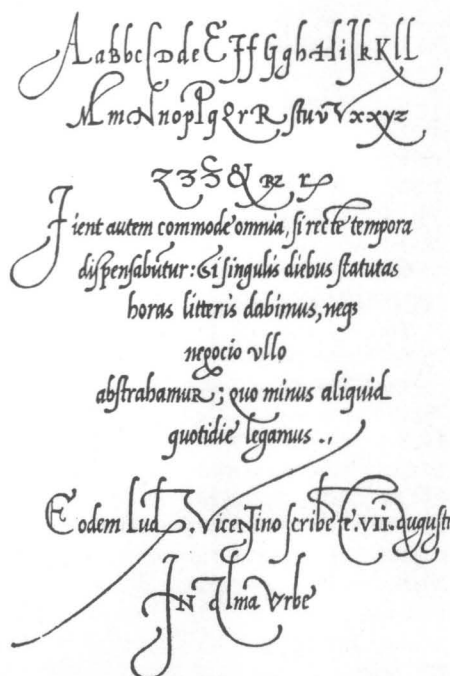
В эпоху Возрождения проблеме шрифта уделялось большое внимание.

Ознакомимся с некоторыми мастерами шрифта и их книгами прописей — учебниками, начиная с конца XV столетия.

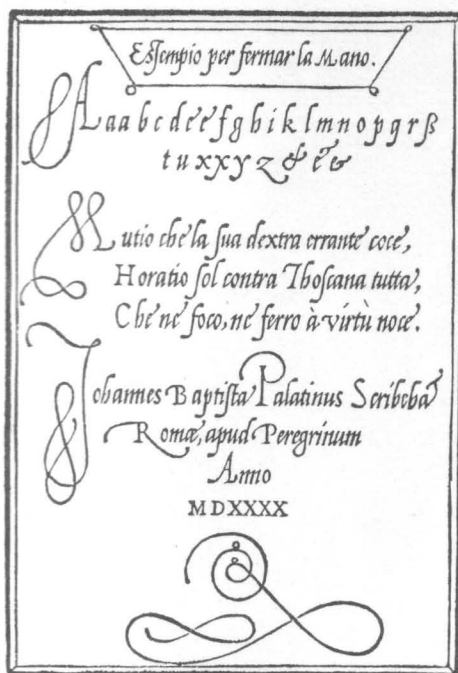
Как уже было отмечено, с распространением книгопечатания мастера рукописного шрифта не остались совершенно без работы. Хотя типографское искусство сделало книгу более доступной, грамотность широких народных масс отставала от темпов развития книгоиздательского дела.

Наряду с немногими школами ее по-прежнему распространяли мастера шрифта, издававшие для этой цели учебники и книги образцов шрифта.

Первые изданные книги образцов шрифта (*modus scribendi*) пропагандируют шриф-



Страница из учебника итальянского мастера Людовико Арриги (Вичентино). «La Operina» Рим, 1522. Гравюра на дереве



Страница из книги итальянского мастера Джовамбаттиста Палатино «Книга, которая обучает письму» («Libro nel qual s'insegna a scrivere»). Рим, 1540.  
Гравюра на дереве

вании этого же принципа конструировал буквы французский мастер Жоффруа Тори (1480—1533) в своем учебнике «Цветущий луг» («Champ Fleury»), первое издание которого вышло в Париже в 1529 году. Ученик Леонардо да Винчи Лука Пачиоли в своей книге «О божественной пропорции» («De divina Proportione») приводит построение шрифта антиквы, в основном опираясь на теорию своего учителя.

Конструированию шрифта посвящен и знаменитый труд Альбрехта Дюрера (1471—1528) — «Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern» («Правила измерения линий, плоскостей и целых тел при помощи циркуля и угольника»), изданный в 1525 году. Дюрер сконструировал целую латинскую азбуку, взяв за основу буквы квадрат, разделен-

Винчи (1452—1519). Лишь в последнее время в одной старинной рукописи найдены рисунки двух букв, которые, как считают, сконструированы Леонардо да Винчи.

Справедливо полагая, что шрифт и архитектура тесно связаны, Леонардо да Винчи считал, что античные буквы можно построить на основании законов античной архитектуры. Он выдвинул положение, что пропорции архитектуры должны соответствовать пропорциям человеческого тела. Леонардо да Винчи разделил высоту человека на десять частей, причем единицей было расстояние от подбородка до волос. Сама фигура с распростертыми руками и расставленными ногами вписывалась как в квадрат, так и в круг. Немного позже на осно-

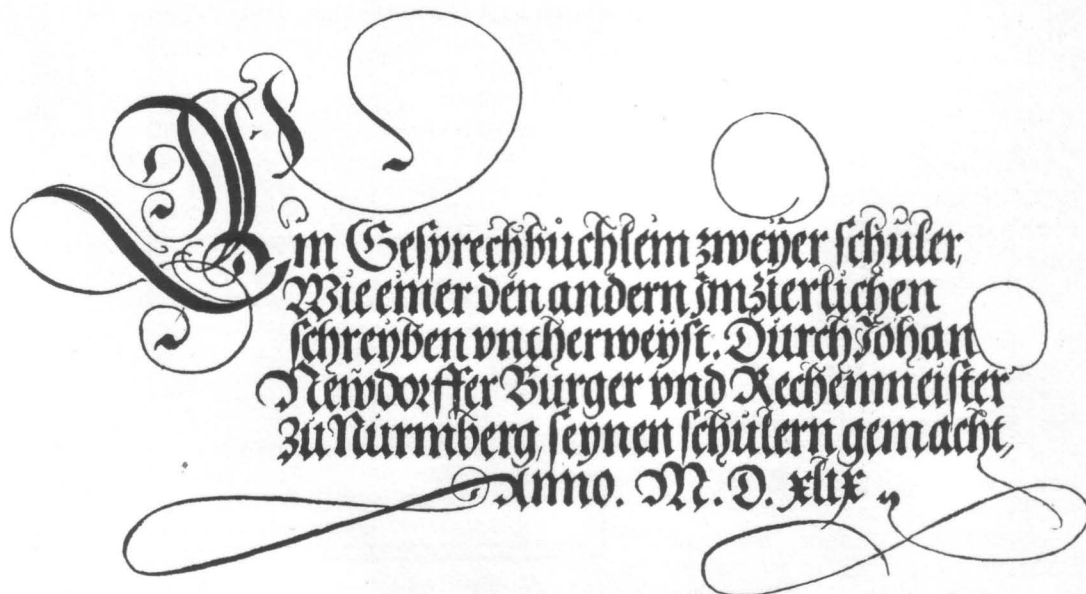


Титульный лист из книги итальянского мастера Джовантонио Тальенте («Lo presente libro...»). Венеция, 1531.  
Гравюра на дереве





Страница из книги итальянского мастера эпохи Ренессанса Джованни Франческо Креши «Совершенный шрифт» («Il perfetto Scrittore»). Рим, 1570.  
Гравюра на дереве



Страница из книги немецкого художника эпохи Ренессанса Иоганна Нойдерфера — старшего, выполненной фрактурным шрифтом. Нюрнберг, 1549.  
Гравюра на дереве

ный на десять частей, и вписанный в этот квадрат круг. За толщину основных штрихов принята  $\frac{1}{10}$  часть квадрата, соединительные штрихи сделаны в три раза тоньше основных. Нужно отметить, что Дюрер сконструировал свой шрифт для потребностей архитекторов, для печатников же предназначалась его конструкция фразатуры.

Некоторые варианты букв антиквы Альбрехта Дюрера представлены на 140 и 141 страницах этой книги.

Выдающимися мастерами шрифта ширококонечным пером, классиками этой художественной отрасли эпохи Возрождения, считают трех итальянских художников: Арриги, Тальенте и Палатино.

Людовичо Арриги (Вичентино) работал писарем в канцелярии Ватикана, был некоторое время продавцом книг. Его первая книга «La Opera», напечатанная гравюрой на дереве, вышла в Риме в 1522 году. Большая часть ее содержит образцы для выполнения разнообразных видов курсивного шрифта. Кроме того, в ней представлены две страницы версалий антиквы, некоторые декоративные шрифты и образцы готики. Арриги выпустил еще несколько трудов, последний из них датирован маем 1527 года. В том же месяце началось опустошение Рима наемными солдатами Карла V, и полагают, что Арриги в то время погиб.

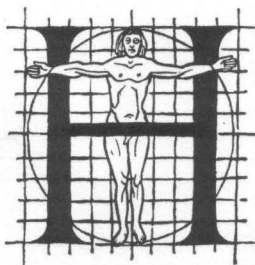
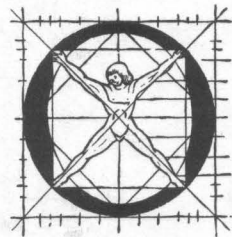
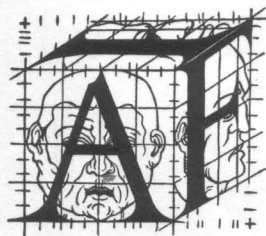
Первая книга Джованантонио Тальенте «Opera che insegna a scrivere» («Сочинение, обучающее письму») появилась в Венеции в 1524, а вторая — в 1531 году. О биографии этого писца также мало данных. Известно только, что свои книги он издавал уже пожилым человеком. Обе книги вышли повторно с исправлениями. Первая из них в свое время была очень популярна. Наряду с мастерски выполненными шрифтами курсива антиквы, в ней представлены и образцы шрифтов других стран.

Джовамбаттисту Палатино вполне заслуженно считают самым популярным, талантливым и разносторонним художником шрифта эпохи Возрождения. Среди интеллигенции своего времени секретарь академии Палатино был выдающейся личностью. Его книга образцов шрифта «Libro nel qual s'insegna a scrivere» («Книга, которая обучает письму»), вышедшая в Риме в 1540 году, издавалась с некоторыми изменениями шесть раз. Кроме этой книги с образцами, напечатанными с гравюры на дереве, известны еще два рукописных сборника образцов Палатино.

Значение итальянских мастеров ограничивалось в основном XVI веком. Их книги этого времени играли в развитии шрифта значительную роль. Перечень итальянских мастеров XVI века можно дополнить именами Веспасиано Амфиарео и Джаованни Креши. Последний особенно прославился своими красивыми версалами антиквы.

XVI век в Испании славен не только именами Сервантеса и Лопе де Вега, он характеризуется также пышным расцветом искусства шрифта. Наиболее видными мастерами были Хуан де Исиар и Франциско Лукас. Совершенно очевидно, что они, как и многие другие, были хорошо знакомы с итальянскими образцами. Испанские и португальские каллиграфы XVII—XVIII столетий широко пользовались ширококонечным пером, несмотря на то, что в других странах под влиянием граверной техники употребляли уже тонкое перо и штихель. Своеобразным, чисто испанским шрифтом является редондилья, несколько напоминающая круглоготический шрифт. Она долгое время оставалась в употреблении. Отличительной особенностью редондильи является низкое d (высота минускула).

Очень древние традиции были в немецком искусстве шрифта. Германия наряду с Англией сумела сохранить эти традиции до настоящего времени. Хотя большая часть немецких книг-учебников шрифта посвящена готическим шрифтам, у нас нет причин недооце-



Жоффруа Тори  
«Цветущий луг».  
Париж, 1529



Образец из книги голландского художника Яна ван-ден-Вельде «Зеркало искусства шрифта» («Spiegel der Schrijfkonste»). Роттердам, 1605.  
Гравюра на меди

нивать заслуги немцев в развитии различных форм антиквы и других стилей.

Известно, что уже в XVI веке писец из города Рёйтлингера изготовил книгу образцов шрифта. Однако первым выдающимся мастером по праву считается Леонард Вагнер (1454—1522), который в 1507 году в Аугсбурге издал рукописную книгу «Proba centum scripturarum» («Образцы ста писем»). Значительны заслуги Вагнера и в развитии фразтуры.

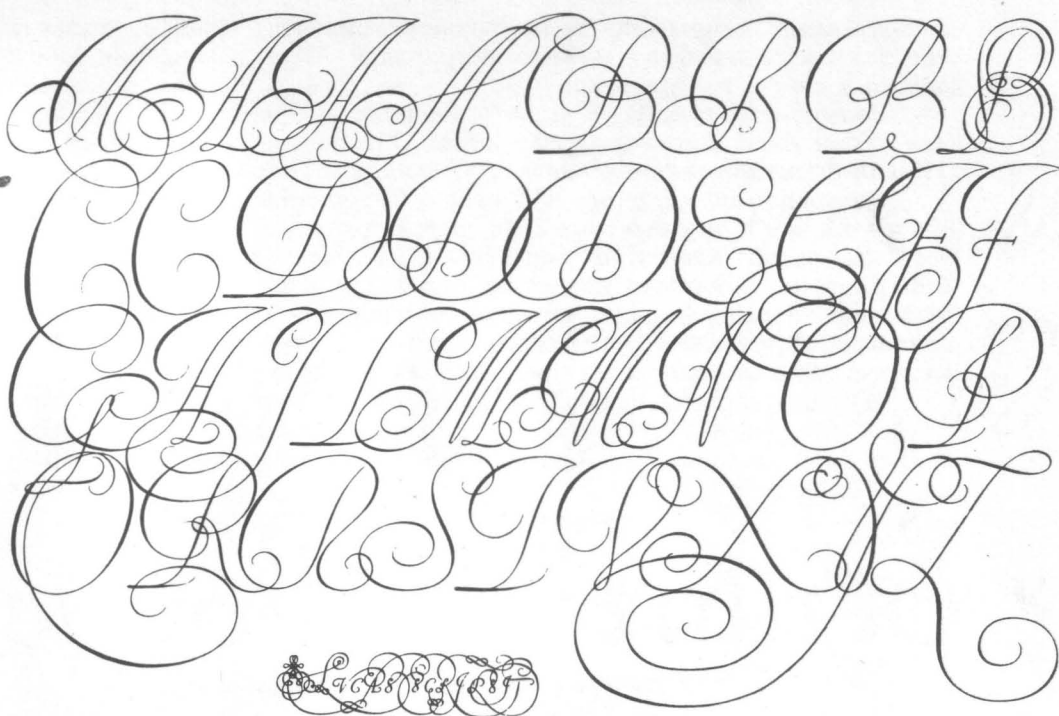
Автором первой печатной книги образцов шрифта является Иоганн Нойдерфер-старший (1497—1563). Самым значительным его произведением следует считать вышедшую в 1538 году книгу «Anweisung einer gemeinen handtschrift» («Обучение обыкновенному письму»).

Методологию этой книги усвоило большинство его последователей. Нойдерфер заложил основу искусства шрифта в Германии XVI века и указал направление его развития. Нойдерфер издал еще несколько книг. Одна из них появилась лишь после его смерти. Замечательными мастерами были также его сын Иоганн и внук Антон.

Вольфганг Фуггер (примерно 1515—1568) был выдающимся учеником Нойдерфера-старшего. Его книга «Ein nutzlich und wolgegründt Formular Manncherley schöner scriefften» («Полезный и вполне обоснованный формуляр разнообразных красивых шрифтов»), изданная в 1553 году в Нюрнберге, является одной из красивейших немецких книг образцов письма.

Английское искусство шрифта XVI века затенялось мощным и свежим творчеством итальянских и испанских мастеров. Но уже в по-





Страница из книги французского мастера Люка Матро «Творчество» («Les oeuvres»). Авиньон, 1608, г. Гравюра на меди

следующих веках преемники ирландских-англосаксонских мастеров письма снова воскресили славные национальные традиции. Первую известную нам книгу образцов шрифта «A Booke Containing Divers Sortes of Hands» («Книга, содержащая разные виды шрифта») издали два автора — И. Бошези и И. Бэльдон, по всей вероятности, в Лондоне в 1571 году. В последующие столетия там вышло очень много книг по шрифту. Выдающимися представителями XVIII века, века английской каллиграфии можно считать двух мастеров письма и педагогов: Д. Шелли и Д. Бикгема. Популярная книга Джорджа Шелли «Natural Writing» («Естественный шрифт») была издана в Лондоне в 1709—1714 годах. Любопытно отметить, что в 1710 году он организовал школу шрифта, где обучалось в среднем более четырехсот человек. Джордж Бикгем в своей книге «Universal Penman» («Универсальный мастер шрифта»), вышедшей в Лондоне в 1743 году, помимо своих работ опубликовал образцы шрифта двадцати пяти выдающихся писцов того времени. Это крупноформатное издание, размноженное с медных гравюр самого Бикгема, является одним из лучших в области каллиграфического искусства. В нем представлены всевозможные варианты каллиграфического шрифта, приведены образцы выполнения как частных, так и деловых писем, а также счетов, дипломов и других работ того времени.

Французские книги шрифта, так же как и немецкие, посвящены в первую очередь готическому шрифту, особенно раннему. Первой французской книгой была работа Жака де ля Рю «Exemplaires de plusieurs...» («Несколько образцов...»), изданная в Париже в 1569 году. Из французских книг о шрифте XVII века лучшими считаются две, изданные в середине века Луи Барбердором. В них приведены очень

декоративные и динамичные композиции шрифта. Следует назвать еще двух каллиграфов — Жана Богранда и Люка Матро, чьи книги вышли в свет в начале века.

Знаменитым мастером и автором книг в Швейцарии XVI века был Урбан Висс. Его популярная книга «Ein neuw Fundamentbuch...» («Новая фундаментальная книга...») вышла в Цюрихе в 1562 году.

Выдающимся мастером XVI века в Нидерландах является Герард Меркатор, чья книга вышла в 1540 году. Столетие спустя наиболее известным стало имя Яна ван-ден-Вельде, чья книга «Spiegel der Schrijfkonste» («Зеркало искусства шрифта») вышла в Роттердаме в 1605 году. Вельде, без сомнения, принадлежит к группе величайших каллиграфов, отличающихся особо тонким вкусом. Влияние его работ распространилось далеко за пределы Нидерландов.

Изучая творения названных мастеров, мы видим, каким образом можно объединить удобочитаемость, быстроту письма и его красоту. В этих работах много примеров антиквы с ясным и простым построе-

# Ecriture de Ronde

Образец шрифта ронде XVIII века

нием живого ритма. Форма букв курсивного шрифта такова, что легкие соединительные линии совершенно естественны в ритмическом узоре при целесообразном размещении букв. Мы видим также много профессиональных приемов, облегчавших работу, плавно и легко скользящее перо, выводящее непринужденные штрихи, места отрыва пера от бумаги во время письма, когда мастер на мгновение останавливался и переводил руку в более удобное положение.

Над созданием общей теории структуры шрифта с художниками работали также многие ученые. Целью их работы было построение букв целиком на геометрически-математических основах. Но окончательную победу одержало все-таки творческое искусство шрифта, не допускающее заключения рисунка букв в какую-то заранее определенную теоретическую схему.

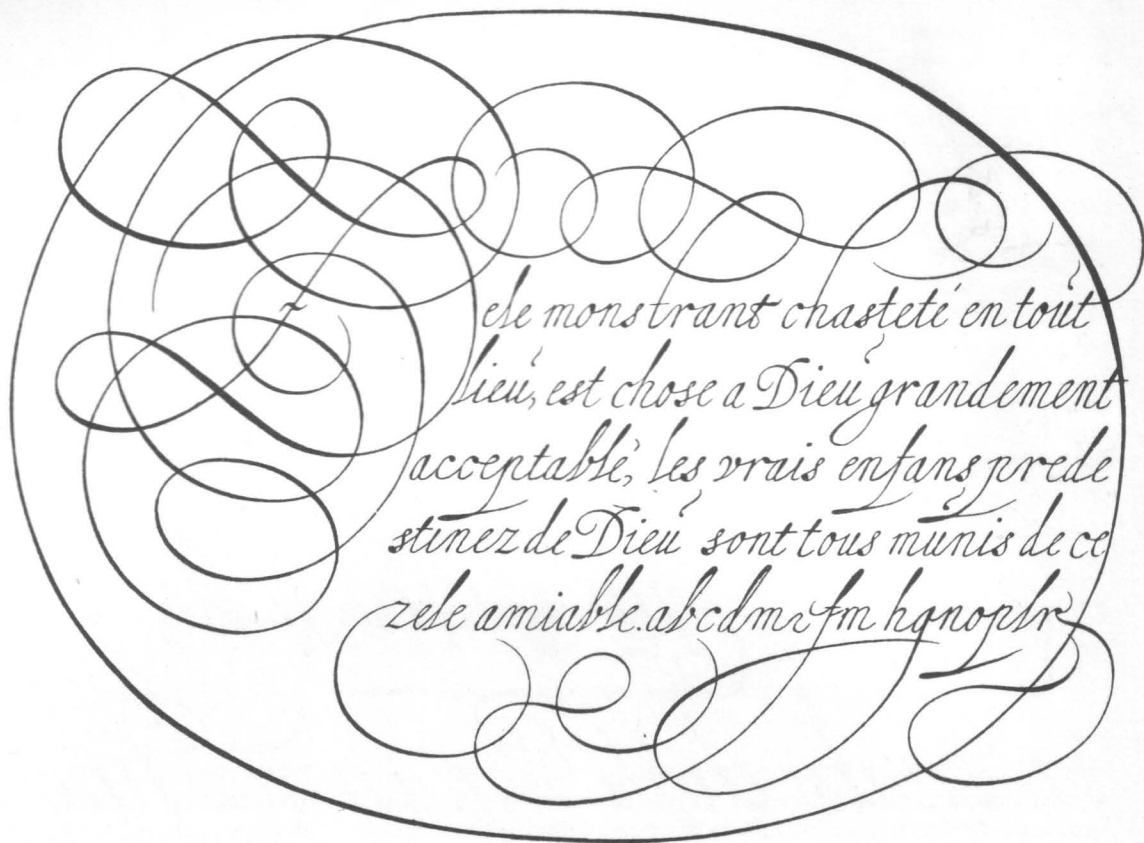
До конца XVIII столетия не было различия между книжными, газетными и рекламными шрифтами; употреблялся один и тот же шрифт, но разной величины. С развитием промышленности и торговли стали вырабатываться и особые стили шрифтов для газетных объявлений, рекламы и других акцидентных (т. е. выполняемых по случайным разовым заказам) работ. Эти шрифты отличались от книжных своим особым, бросающимся в глаза рисунком. К таким шрифтам принадлежат и упоминавшиеся ранее рукописные шрифты.

Акцидентные шрифты приходилось менять гораздо чаще, чем книжные. Причина этого — необходимость их новизны, привлекательности, а также переменчивость вкусов в разные эпохи. Для изобретения новых шрифтов требовалось все больше фантазии, и все больше появлялось искаженных, противозастенных, искусственных форм, удалявшихся от истинных начал искусства шрифта. Шрифт стали оценивать так же, как украшения-безделушки. Такие тенденции стали развиваться в конце XVIII столетия не только в рекламных шрифтах, но и во всем искусстве шрифта.

Эстетствующая «красота» вносила все более неясности в основную конструкцию букв. Везде царило остроконечное перо и сопутствующее ему рисование букв, даже рукописных. Умение писать широко-

Quousque tandem abutē-  
re Catilina patientiā nostrā?  
quandoiū nos etiam furor is-  
te tuus eludet? quem ad finē  
sese effrenata jactabit audacia?  
nihilne te nocturnum presi-  
dium Palatij  
Servidori





elle montrant chasteté en tout  
lieu, est chose a Dieu grandement  
acceptable, les vrais enfans prede  
stinez de Dieu sont tous munis de ce  
zele amiable. a b c d m r f m h g n o p l r

*The most Captivating Type,  
unquestionably excelling all others,  
said Johan Verboort concerning  
his Types, in the Year*

Вверху — страница из книги голландского мастера Жана де-ля-Шамбра.  
«Книга образцов» («Exemplar Boeck»). Гарлем, 1649.

Внизу — каллиграфический типографский шрифт. Нью-Йорк, 1882

*S*chnell fertig ist die Jugend mit dem Wort,  
Das schwer sich handhabt, wie des Messers Schneide;  
Aus ihrem heißen Kopfe nimmt sie keck  
Der Dinge Maß, die nur sich selber richten.  
Schiller, Wallenstein<sup>1)</sup>.

*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.*

Вверху — фрагмент страницы серийной брошюры «Образцы алфавитов новейших форм шрифта» («Muster-Alphabete verschiedener Schriftarten in den neuesten Formen») Германия, вторая половина XIX века.  
Внизу — страница из книги Джорджа Шелли «Естественное писание» («Natural Writing»), Лондон, 1709—1714



Декоративные типографские шрифты XVIII—XIX веков



конечным пером, при котором движения пера уже сами собой определяют логическое построение букв, все более погружалось в забвение. Наметилась тенденция к упадку художественного шрифта, и своего кульминационного пункта это явление достигает в последней четверти столетия.

Оформившийся на грани последних столетий стиль модерн (Jugendstil) был отрицательным явлением в истории искусства шрифта. Против его влияния пришлось долго бороться, но до сих пор, к сожалению, мы встречаем в некоторых шрифтах черты этого стиля.

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  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r

Экман-шрифт. Один из первых типографских шрифтов модернистского стиля.  
Германия. 1898—1900

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R

Вверху — шрифт художника Градла. 1903. Внизу — надпись художника Циссарца. 1901

Было бы неправильно сказать, что в эпоху декаданса шрифтами мало занимались. Устраивались даже международные конкурсы на создание новых шрифтов. Но все дело в том, что занимались очень много искусственными формами и очень мало искусством шрифта. Шрифты того времени характеризуются большой технической виртуозностью исполнения и богатой декоративностью. Часто украшали букву настолько обильно, что среди всех украшений ее было трудно узнать. В употреблении находились все стили как того времени, так и старые, исторические, формы которых модернизировались во вкусе эпохи. В настоящей книге представлено несколько образцов шрифта того времени с целью показать процесс исторического развития



шрифта в конце XIX и начала XX веков, а также техническое мастерство его рисования и конструирования. Многие из них не соответствуют нашему вкусу и понятиям о красоте и поэтому использовать их в качестве образцов не следует.

Обновление искусства шрифта началось в Англии в конце прошлого столетия и связано было с именами таких художников, как Моррис, Крейн, Джилл и другие. Они возродили в новейшее время выполнение гуманистического курсива ширококонечным пером.

Уильям Моррис (1834—1896) в семидесятых годах, перед тем, как перейти к работе над типографской книгой, изготовил ряд богатых орнаментами рукописных книг с образцами шрифта антиквы, в кото-



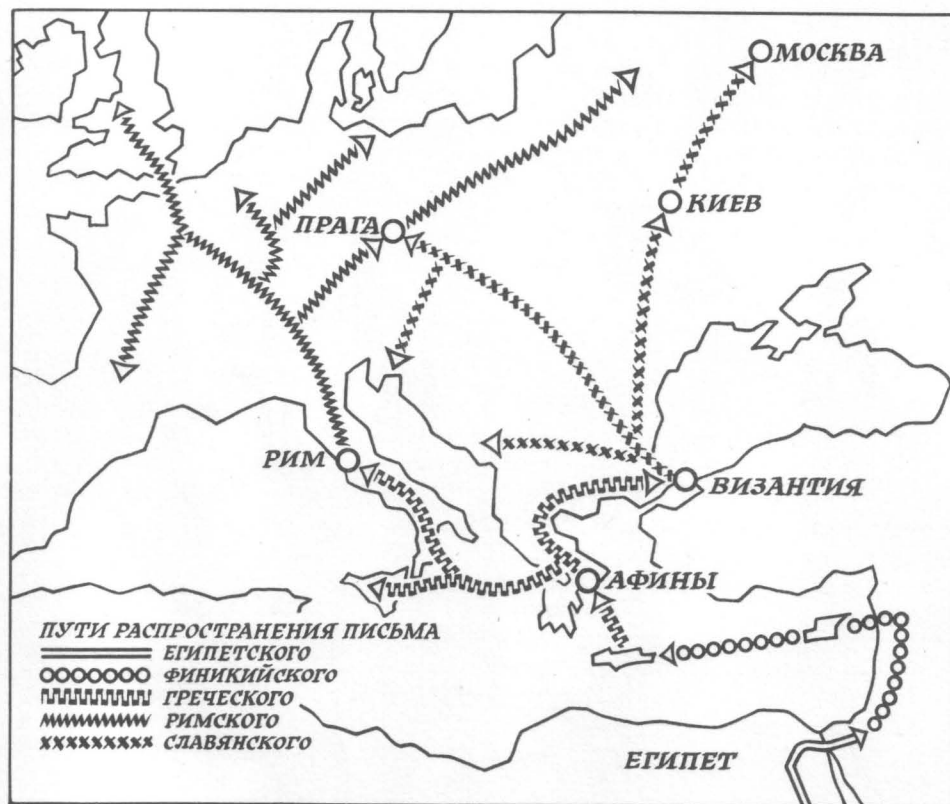
Две страницы из книги Эдварда Джонстона «Писание, раскрашивание и рисование шрифта» («Writing and Illuminating and Lettering»). Лондон, 1906

рых, без сомнения, чувствуется влияние книг образцов шрифта XVI столетия. Его современники, признававшие в рукописях только готику и «приспособленную ко вкусу эпохи» антикву, не поддерживали таких его попыток. Заслуги Морриса в реформации искусства книги остаются неоспоримыми.

В 1890 году Моррис выполнил свой печатный шрифт — старинная антиква, известный под названием «золотого шрифта», основные черты которого заимствованы у Йенсона.

Основоположником изучения принципов шрифта ширококонечным пером следует считать Эдварда Джонстона (1872—1944). Отказавшись от профессии врача, он начал работать педагогом по обучению шрифту ширококонечным пером. Во многих рукописных книгах Джонстона, воспроизводящих в духе современности все старые виды шрифта, полностью проявилось творческое начало и незаурядное мастерство художника.

Фундаментом основного стиля Джонстона стали буквы округлой формы ирландско-англосаксонского полуунциального шрифта X столетия. Этот вид шрифта оставался годами основой его искусства, пока неожиданно для своих учеников он не отказался от него в пользу букв бастарда. Причиной этого было кажущееся сейчас простым открытие, что форма и характер буквы зависит от характера и формы пера, которым она выполняется. Джонстон раскрыл и ввел в практику принципы и технику средневекового писца, установил, как средневековый мастер очинял и держал в руке свое тростниковое или птичье перо. Он обнаружил и ввел в практику такую закономерность, что ширина штрихов букв прямо соответствует ширине конца пера и что, очинив



Путь письма из Египта в Европу. По мотивам О. Менхарта

перо косым срезом, можно провести им все штрихи, начиная от самого толстого и кончая волосным.

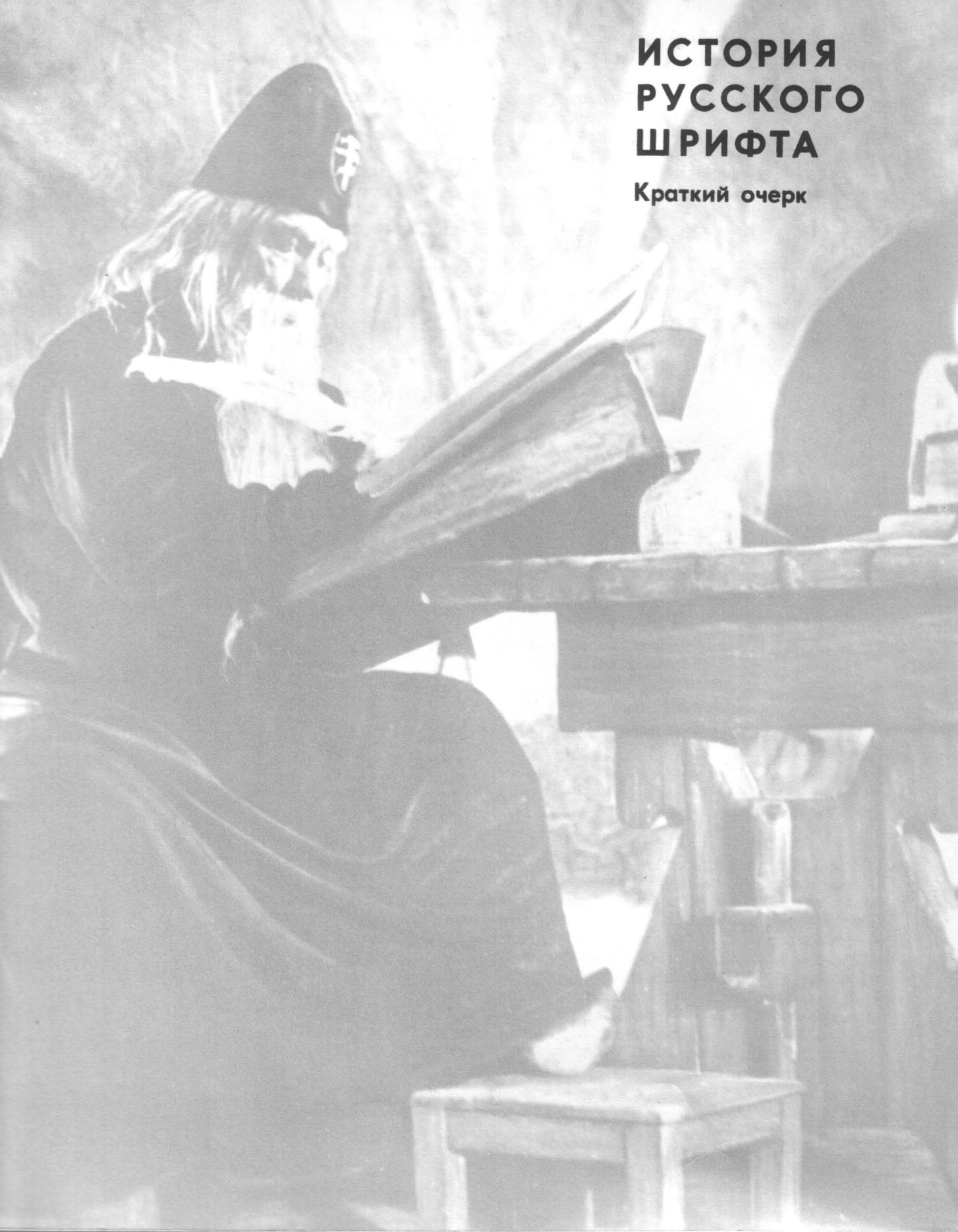
Основы своего метода Джонстон изложил в двух книгах, из которых важнейшая «Writing and Illuminating and Lettering» («Писание, раскрашивание и рисование шрифта»), изданная в Лондоне в 1906 году. Эта книга является и по сей день ценным пособием при изучении выполнения шрифта ширококонечным пером.

Выдающимися мастерами, создававшими современное искусство шрифта, были также австриец Рудольф Лариш (1856—1934) и Рудольф Кох (1876—1934). Большие заслуги в распространении взглядов Джонстона в Германии имела его ученица Анна Симонс (1871—1951).



# ИСТОРИЯ РУССКОГО ШРИФТА

Краткий очерк



Путь развития славянского, а следовательно и русского письма в корне отличается от путей развития латинского. О времени, условиях возникновения и становления славянского письма имеется очень мало фактических данных, поэтому и высказывания ученых по этому вопросу с давних пор были противоречивыми. Многие вопросы еще и по сей день не разрешены в полной мере.

Утверждение некоторых ученых, будто славянское письмо появилось лишь вместе с христианством, ни в коем случае не соответствует истине. В арабских и немецких хрониках упоминаются надписи, сделанные в древних славянских языческих храмах, которые означали названия богов или пророческие предсказания. Есть и более достоверные данные. Болгарский писатель Черноризец Храбр написал в конце IX века «Сказание о письменах славянских». В этой книге он говорит, что славяне читали и писали, употребляя для этого особые «черты и резы». Значит у славян уже в эпоху язычества была какая-то своя система букв и знаков, а латинские и греческие буквы они начали употреблять лишь после принятия христианства. Но в то же время автор разъясняет, что при помощи греческих и латинских букв невозможно было передать многие славянские звуки, отсутствовавшие в древнегреческом языке, например б, также свистящие з и ц, носовые гласные, ъ и др. «Так проходит много времени», говорит далее Храбр, «пока не появляется Константин Философ...»

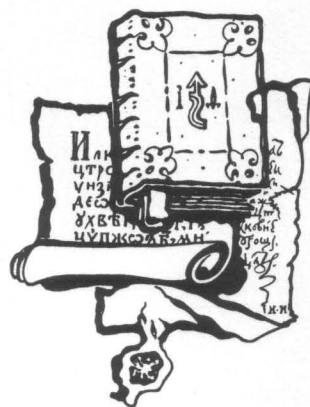
В «Житии» Константина (Кирилла) Философа (826—869) говорится о наличии книжной письменности у восточных славян в IX столетии. В восьмой главе «Жития» рассказывается, что в 858 году по дороге в Хазарию Константин Философ со своими спутниками задержался на некоторое время в Крыму. В городе Корсуне (Херсонесе) он «обрел» Евангелие и Псалтырь, написанные старыми русскими буквами («русьскими писмены»), а потом нашел и человека, который говорил на этом языке. Речь идет несомненно о каком-то восточном славянине-русине. В одной русской рукописи XV столетия прямо говорится: «а грамота русская явилася, богом дана, в Корсуні русину, от нея же научился философ Константин». Вполне правдоподобно, что корсунские книги были написаны не только русскими буквами, но и на древнерусском языке. Это подтверждается дальнейшим рассказом «Жития» о том, что Константин научился читать эти книги так скоро, что его спутникам-грекам показалось, будто произошло великое чудо. Но чуда здесь никакого не было, потому что Константин, как и его брат Мефодий, были македонскими славянами и говорили на языке, очень близком к древнерусскому.

Азбуки, ставшие основой славянского письма, называются глаголицей и кириллицей. История их происхождения сложна и не ясна до конца.

О древнейшей форме глаголицы мы можем судить только ориентировочно, потому что дошедшие до нас памятники глаголицы не старше конца X столетия. Из них важнейшими и наиболее ценными считаются так называемые «Киевские листки», некоторые евангелия (Зографское, Мариинское и Ассеманиево), Синайский псалтырь и др.

Всматриваясь в глаголицу, мы замечаем, что формы букв ее очень замысловатые. Знаки часто строятся из двух деталей, расположенных как бы друг на друге. Это явление замечается и в более декоративном оформлении кириллицы. Простых круглых форм почти нет. Они все связаны прямыми линиями. Современной форме соответствуют лишь единичные буквы (ш, у, м, ч, э).

По форме букв можно отметить два вида глаголицы. В первой из них, так называемой болгарской глаголице, буквы округлые, а в хорватской, называемой также иллирийской или далматийской глаголицей, форма букв угловатая. Ни тот ни другой вид глаголицы не имеет резко очерченных границ распространения. В позднейшем развитии



၆၅၈၈ ဘွဲ့ခွဲအား  
 အချိန်ပိုင်းအား  
 ပြုစုပေးခဲ့ပါသည်။

የገና ሲጠየጽጋል ምሕጋ፡ኋላ  
ምላ ምሕጋዎቹ ሲጠየጹ ሁሉም  
ሲጠየቁ ሲጠየቁ ምላ ምላ ምላ

Образец угловатой (хорватской)  
глаголицы XV века. Фрагмент из  
«Реймского евангелия»

В связи со своей поездкой в славянские государства в середине IX века Кирилл несомненно составил какой-то новый славянский алфавит. Была ли это глаголица, неизвестно. Необходимо было перевести религиозную литературу на славянский язык, а для этого надо было упростить замысловатые и трудно выполняемые буквы глаголицы и ввести в алфавит недостающие буквы для звуков славянского языка. Обо всем этом говорится во многих источниках того времени, но всегда упоминается только об одном славянском алфавите, хотя их существовало в то время уже два.

В алфавите кириллицы насчитывается 43 буквы. Из них 24 заимствованы из византийского уставного письма, остальные 19 изобретены заново, но в графическом оформлении уподоблены первым. Не все заимствованные буквы сохранили обозначение того же звука, что в греческом языке, — некоторые получили новые

КАЗАЕТЬМО  
ЛА·ДАВЗІУОУД  
СА+НАКОБООЦЬ  
СКРѢШАЕТЬМ  
ТВЗІАНЖНВН  
ТАКОЖЕНСНЗ·  
ХОЩЕТЬЖНВІ

48



Из славянских народов кириллицу сохранили всех дольше болгары, но в настоящее время их письмо, как и письмо сербов, одинаково с русским, за исключением некоторых знаков, предназначенных для обозначения фонетических особенностей.

ГЛАГОЛѢНІЕ КЪ  
СТАВРОПОЛИТЪ

нейность начертаний. Большая часть букв угловатая, широкого теловесного характера. Исключениями являются узкие округлые буквы с миндалевидными изгибами (О, С, Э, Р и др.), среди других букв они кажутся как бы сжатыми. Для этого письма характерны тонкие нижние удлинения некоторых букв (Р, У, З). Эти удлинения мы видим и в других видах кириллицы. Они выступают в общей картине письма легкими декоративными элементами. Диакритические знаки еще не известны. Буквы устава — крупного размера и стоят отдельно друг от друга. Старый устав не знает промежутков между словами.

Почти все древнерусские писцы остались нам неизвестными. Первым мастером, известным нам по имени, был дьякон Григорий. В 1056—1057 годы он писал по заказу посадника города Новгорода — Остромира книгу священного содержания, которая известна нам под именем «Остромирова евангелия». Надо отметить, что текст евангелия исполнили два писца. Имя писца, написавшего первые 25 страниц, неизвестно, хотя именно он дал образец письма дьякону Григорию. Заголовки золотом делал третий писец. Художественно выполненные в этой книге буквы устава являются классическими образцами древнеславянской кириллицы. И по своему остальному оформлению — богатой орнаментике и красивым миниатюрам — «Остромирово евангелие» является непревзойденным образцом древнеславянского искусства книги.

|      |     |     |     |
|------|-----|-----|-----|
| А    | Н   | Т   | Ѹ   |
| Б    | К   | Ѡ ѡ | Ь   |
| В    | Л   | Ѧ   | Ѣ   |
| Г    | М   | Х   | Ю   |
| Д    | Н   | Ц   | Ѧ   |
| Є НЄ | Ѡ ѡ | Ѣ   | А Ѧ |
| Є    | П   | Ш   | Ж Ѧ |
| Ж    | Ѣ   | Ѣ   | Ѣ   |
| З    | Ѣ   | Ѣ   | Ѣ   |

**Полоуставъ  
16-го вѣка.**

**образецъ шрифта  
первопечатныхъ  
русскихъ  
книгъ**



Образец полуустава русских первопечатных книг. Шрифт из «Апостола» 1564 г.  
Ивана Федорова в художественной обработке В. В. Лазурского. Москва, 1946 г.

На противоположной странице образец древнерусского устава XI в. Шрифт  
«Остромирова евангелия» в художественной обработке В. В. Лазурского.  
Москва, 1941





Сїа оубо повѣсть ѿзъявлѣ шкѣдѣ начаѣа .

нїкако съвершенѣа дрѣкарнѣ сїа .

**И**зволѣніемъ шца , не поспѣшеніемъ  
сїа , не съвершеніемъ сїаго дѣа . по  
велѣніемъ бл҃гоутнѣваго црѣа ѿвели  
каго кнѣзя . ѿвана васнльевна  
всѣа рѣсїи . ѿ бл҃гословѣніемъ преосщѣннаго  
макарїа митрополїта всѣа рѣсїи . дрѣка  
рнѣ сїа съставленѣа , въ црѣтвѣющемъ градѣ  
москвѣ . въ лѣто , ѿ первое . въ тридеса  
тое лѣто гдѣрствѣаего . Сїаже оубо не тѣ  
не начахъ повѣдати вамъ , но презѣннаго  
радїи ѿзловленїа чѣсто слѣдѣющаго сѣа намъ .  
не шсамого того гдѣа . но шмногихъ началь  
никъ , нещѣнно начальникъ , ноучитель .  
которыѣ на насъ зѣвнети ради многїа ѣресн  
оумышлѣли , хотѣху бл҃гоѣ въ зло превра  
тити , ѿвѣже дѣло въ концѣ погубити .



Скоропись XVII века

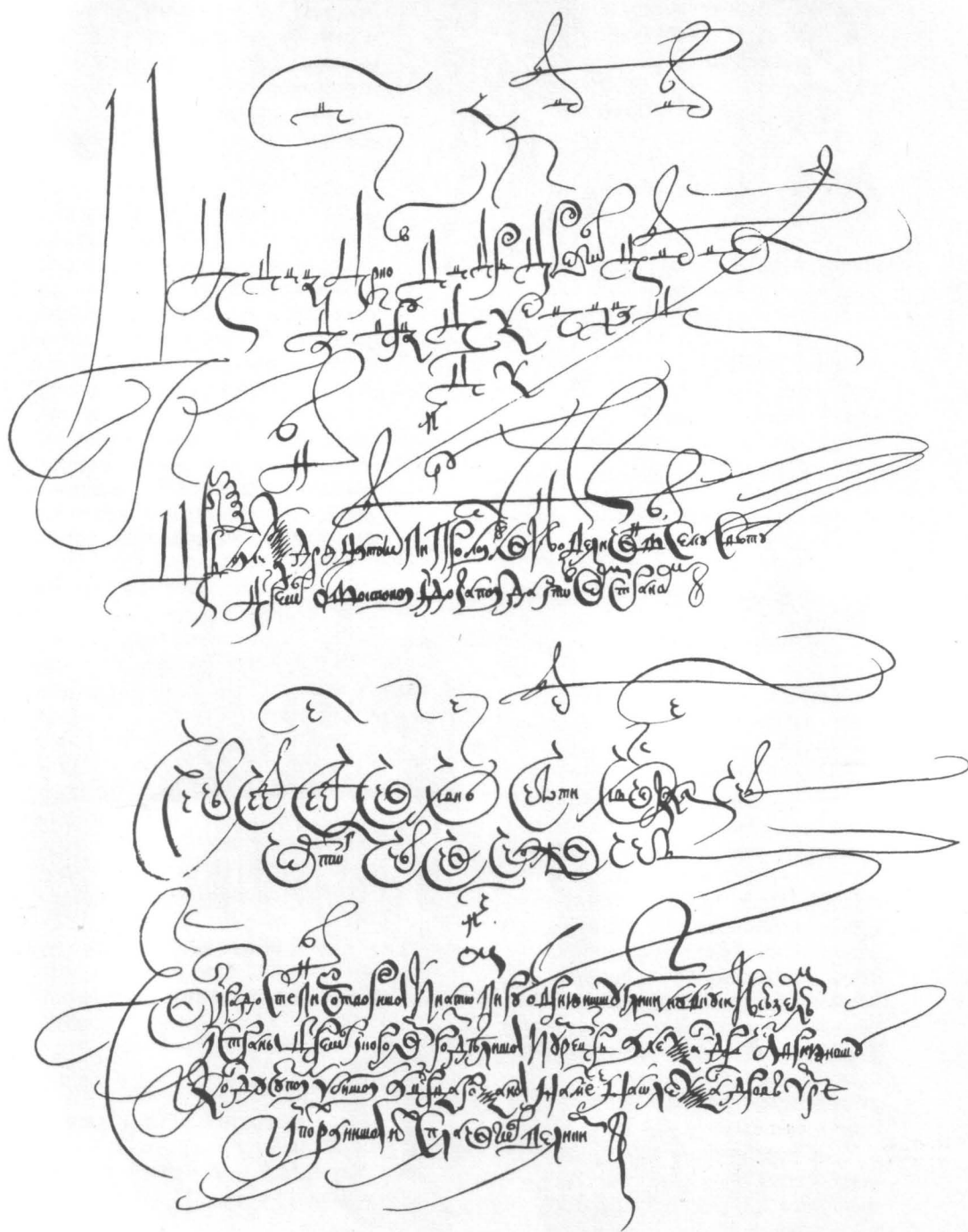
раслям науки («Шестоднев»; «Физиолог» и др.); разные описания путешествий («Хождение игумена Даниила») и, наконец, многочисленные духовные и богослужебные книги и жития святых.

Изнурительные феодальные войны в XIII и XIV столетиях, а затем татарское иго опустошили большую часть городов Руси, разрушили многие очаги культуры, уничтожили несметное число рукописей. Поэтому до нашего времени сохранилось так мало письменных памятников культуры XI—XII столетия, всего лишь около сотни, среди них очень мало книг, а эпиграфических памятников и того меньше. Но и позднейших памятников письменности очень много погибло во время Отечественной войны 1812 года.

В эпоху феодальной раздробленности Новгород, один из самых древних и самых больших городов Руси, был центром, где русская культура продолжала развиваться всего заметнее и где она сохранила свой передовой характер. Новгород не подвергся опустошению татарами, он сохранил свои международные связи и старые культурные традиции. Широкие экономические возможности способствовали дальнейшему развитию искусства. Поэтому до наших дней сохранилось более 900 русских рукописей XIII—и XIV столетий и большое число эпиграфических надписей. Кроме того, и в живописи и в книжной графике XIV столетия часто встречаются изображения писцов, а это доказывает, что переписка книг была широко распространенным явлением в культурной жизни страны.

Начиная с XIV столетия развивается второй вид письма — полуустав, который впоследствии вытесняет устав. Этот вид письма светлее и округлее, чем устав, буквы мельче, очень много надстрочных знаков, разработана целая система знаков препинания. Буквы







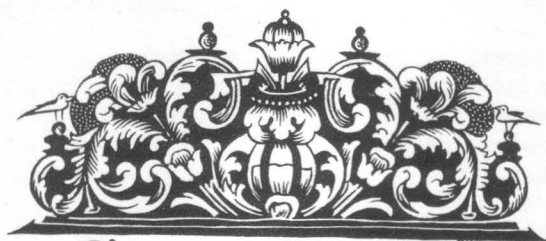
Буква Л из каллиграфической  
«Буквицы славянского языка»  
XVII века. Фрагмент свитка

более подвижны и размашисты, чем в уставном письме, и со многими нижними и верхними удлинениями. Техника начертания ширококонечным пером, сильно проявлявшаяся при письме уставом, замечается много меньше. Полуустав употреблялся в XIV—XVIII веках наряду с другими видами письма, главным образом, со скорописью и вязью. Писать полууставом было значительно проще. Феодальная раздробленность страны вызвала в отдаленных областях развитие своего языка и своего стиля полуустава. Главное место в рукописях занимают жанры военной повести и летописный, отражавший наилучшим образом события, пере-

житые в ту эпоху русским народом.

В XV столетии, при великом князе Московском Иване III, когда закончилось объединение русских земель и создано национальное Русское государство с новым, самодержавным политическим строем, Москва превращается не только в политический, но и культурный центр страны. Прежде областная культура Москвы начинает приобретать характер всероссийской. Наряду с увеличивающимися потребностями повседневной жизни возникла необходимость в новом, упрощенном, более удобном стиле письма.

Скоропись примерно соответствует понятию латинского курсива. У древних греков скоропись была в широком употреблении на ранней стадии развития письма, частично имела она и у юго-западных славян. В России скоропись как самостоятельный вид письма возникла в XV столетии. Буквы скорописи, частично



РЖТЬО ГДА БГА НЕСЕА НАШЕГО ІСА  
ХРТА . НАБЕАНЦІИ ВЕЧЕРНИ . ВТРИ .



Начальная страница из рукописной книги  
XVIII века. Гравюра на меди



Буква А из пергаментного свитка XVII века.  
Фрагмент

мых линий, как это характерно для устава и полуустава. Во второй половине XVI века, а особенно в начале XVII века, основными линиями письма становятся полукруглые штрихи, а в общей картине письма видим некоторые элементы греческого курсива. Во второй половине XVII века, когда распространилось много разных вариантов письма, и в скорописи наблюдаются характерные для этого времени черты — меньше вязи и больше округлостей. В конце века круглые очертания букв стали еще более плавными и декоративными. Скоропись того времени постепенно освобождается от элементов греческого курсива и отдаляется от форм полуустава. В позднейшем периоде прямые и кривые линии приобретают равновесие, а буквы становятся более симметричными и округлыми. В то время, когда полуустанов преобразуется в гражданское письмо, соответственный путь развития прodelывает и скоропись, вследствие чего ее можно в дальнейшем называть гражданской скорописью.

связанные меж собой, отличаются от букв других видов письма своим светлым начертанием. Но так как буквы были снабжены множеством всевозможных значков, крючков и прибавок, то читать написанное было довольно трудно.

Хотя в скорописи XV столетия в общем еще отражается характер полуустава и связующих букв штрихов мало, но в сравнении с полуустанов это письмо более беглое.

Буквы скорописи в значительной мере выполнялись с удлинениями. В начале знаки были составлены главным образом из пря-



Буква Ж из азбуки 1692 г. Гравюра на меди 57





лую и угловатую вязь. Она применялась и в ранних печатных изданиях, и лишь с распространением гражданского письма вышла из употребления.

Шедевром искусства письма нужно считать пергаментный свиток середины XVII века — «Азбука славенского языка и написания скорописью учиться писать», который «писал многогрешный Илейка. . . лета 7161 года мая в 7 день» (т. е. 1652—1653). По нашему понятию это является не азбукой в современном смысле, а подлинным учением художественному письму. Образцы сгруппированы так, что в каждой группе доминирует одна определенная буква в разных вариантах. Исполненные острокопечным гусиным пером, буквы свободны и размашисты; в каждом росчерке пера чувствуется рука великого мастера. Орнаментики здесь мало, и она менее художественна, чем письмо.

К числу древнерусских книг образцов письма следует отнести и знаменитые буквари Кариона Истомина, жившего во второй половине XVII века и в первой четверти XVIII века. Карион Истомин, монах Московского Чудова монастыря и, вместе с тем, корректор Печатного двора, является выдающимся деятелем культуры своего времени; он собрал богатые материалы по древнерусской письменности, которые использовал в своих букварях, изданных в 1694—1696 годах. Буквари того времени предназначались не только детям; при общем низком уровне грамотности они были источниками знания и для взрослых. Верхняя часть страницы букваря была посвящена художественным изображениям букв в весьма разных стилях, начиная с самого сложного инициала и кончая буквами простой скорописи. Середину страницы занимали рисунки, а на нижней трети страницы располагался полууставный гравированный текст.

Примером мастерства старых русских писцов нужно признать «Буквицу словенского языка». Оригинал этой азбуки представляет собою 12-аршинный (около 8,5 м) свиток, склеенный из 20 листов бумаги и украшенный цветными рисунками, выполненными пером. В «Буквице» приведены разные русские алфавиты, написанные и нарисованные с большой каллиграфической виртуозностью. На протяжении трети листа каждая буква приводится во всех возможных формах. Первое место занимают большие, украшенные растительным орнаментом инициалы. Ниже следуют более простые буквы устава для исполнения менее важных инициалов, из которых две-три нарисованы красной краской. Между названными буквами размещено множество мелких букв скорописи, дающих довольно обстоятельный обзор разных вариантов этого письма.

Талантливым каллиграфом начала XVIII века был Василий Ануфриевич Киприянов, который издал Московский календарь (1709).

Большим культурным достижением явилось начало книгопечатания в России во время Ивана Грозного в XVI веке. Русским первопечатником был Иван Федоров: родился в 20-х годах XVI века, умер 6 декабря 1583 года во Львове. Строительство первой государственной типографии в Москве закончилось в 1563 году, а 1 марта 1564 года здесь вышла первая книга «Апостол», техническое и художественное исполнение которой было превосходным. В дальнейшем типография напечатала еще несколько книг религиозного содержания, затем деятельность ее прерывается. Иван Федоров и его помощник Петр Мстиславец, преследуемые церковными и светскими реакционерами, были вынуждены покинуть Родину и поселиться за ее пределами, став зачинателями книгопечатания в Литве, в Белоруссии и на Украине.

Первая неудача не остановила Ивана Грозного, и он завел новую типографию в Александровской слободе. Но печатание развивалось сравнительно медленно.

Наряду с Иваном Федоровым в числе первых русских печатников следует назвать и Марушу Нефедьева, Невежу Тимофеева, Ан-

восклепавшѹ. ѿидѣ въ домѣ свой  
человѣкъ той : рыдая . Прокля  
же мнозѣ почудивсѣ и разгнѣ  
всѣ оубо ни на когоже ( ниже  
бо имаше противѣ кому ) са-  
момъ же себѣ паче порицаѣ .  
яко ѿ небреженія его семѹ бы-  
вшѹ , и оуставивъ на себѣ :

восклепавшѹ . omīde въ домѣ  
своѣ человекѣ мой : рыдая . Про-  
кля же мнозѣ почудивсѣ і раз-  
гнѣвасѣ убо ни на когоже [ ниже  
бо имаше противѣ кому ] само-  
му же себѣ паче порицаѣ . яко  
отъ небреженія его сему быв-  
шу , і уставивъ на себѣ .

Образцы кириллицы и гражданского шрифта. Из предложения русских наборщиков.  
Петра I в 1709 г.

дроника Невежу и его сына Ивана, Анисима Радишевского, Аникиту Фофанова, Кондрата Иванова. Многие из них были и граверами и литейщиками шрифтов.

Лишь Петр I положил книгопечатанию твердую основу, проведя реформу алфавита и шрифта, чем оказал великую услугу распространению грамотности и просвещения среди широких слоев населения.

Русским типографским шрифтом был полуустав, при помощи которого печатались как духовные, так и светские книги. Однако этот шрифт был неудобочитаемым и мало пригодным для печати книг светского содержания.

Петр I, хорошо знавший ясный шрифт гуманистической латиницы, решил изменить форму букв. В конце XVII и начале XVIII веков по его распоряжению было напечатано много различных книг

Это была Зрѣна Сидно Пшени Т  
реютовъ Худѣ. Зѣли Зѣять Се  
Завѣтовъ Порою Пятнацать Се  
впо? Авѣвъ Потомъ Ана Вос

Гражданская скоропись. 1703

новыми, близкими к антикве шрифтами. В 1710 году по указу Петра I в азбуке был произведен целый ряд новых исправлений, после чего в том же году царь утвердил новый шрифт. Этот вид шрифта, получивший свою форму и распространение в новой исторической эпохе, когда начала прогрессировать светская культура, называется гражданским шрифтом.

Старая кириллица продолжала применяться только в церковных книгах. В светской литературе, официальных документах и периодической печати стал употребляться новый, гражданский шрифт. Это породило резкое различие между книгами церковными и светскими, новая культура была в значительной мере освобождена от влияния религии и церкви. Уже в годы царствования Петра I было издано бо-



лее 600 разных книг, причем на первом месте были учебники и книги по математике, географии, военному делу.

Со времени Петра I, по приказу которого был построен целый ряд бумажных фабрик, в России стала быстро развиваться и бумажная промышленность, хотя первые данные о производстве бумаги в России относятся уже к 1564—1576 годам.

Гражданский шрифт в сравнении с полууставом читается много легче. Форма многих букв его имеет одинаковые пропорции, вследствие чего этот шрифт в целом производит впечатление спокойного. Некоторые специфические буквы русского алфавита (ъ, ь и другие), не имеющие соответственных знаков в латинской азбуке, получили своеобразную форму: они отличаются от других букв своей высотой, что является характерным признаком шрифтов времен Петра I. Многие буквы получили и совершенно иную форму. Стали употребляться латинские s и i.

В 1735 и 1758 годах произошел еще целый ряд изменений в картине русского шрифта и в азбуке. Были устранены лишние буквы «зело», «кси» и «пси», введены в употребление несколько новых знаков.

Со времени Н. М. Карамзина, предложившего заменить старое «іо» новым знаком ё, в русской азбуке особых изменений не произо-

А Б В Г Д Е Ж З  
И К Л М Н О П  
Р С Т У Ф Х Ц Ч  
Ш Щ Ъ Ы Э Ю Я.

Шрифт канон малый из книги образцов типографии Селивановского. Москва, 1826

*люны Россійскихъ подданныхъ поз-  
буждаетъ къ поселію , и по псей  
обширной Россійской имлеріи псе-  
общими радостными посклицанія-  
ми и приношеніемъ искреннѣйшихъ  
лоздрапленій празднопанъ быпа-*

Типографский курсив. 1749

шло. Внешняя форма букв со временем стабилизировалась. Лишние удлинения и прочие элементы, бесцельно обременявшие буквы, вышли из употребления, а вместо этого стали уделять больше внимания сохранению русского своеобразия в основных конструкциях букв.

Из шрифтов, рисунок которых находит отклик в современных шрифтах, кроме разных вариантов петровского, заслуживает внимание, в первую очередь, елизаветинский шрифт. Он образовался в первой половине XVIII века и довольно близок петровскому шрифту, но имеет больший контраст штрихов и более компактен. В этом шрифте свою окончательную форму получила буква б, которую в ранних шрифтах часто изображали округлой сверху или наподобие строчной буквы. Форма ныне употребляемого елизаветинского шрифта восходит к 1904 году.

ПЕТРОГРАДЪ

МОСКВА

ВЕЛИКИЙ

НИДЕРЛАНДЫ

Москва

ОМЪЕ ЖИВЪЕ

СЕВАСТОПОЛЬ

ХОЗЯИНЪ

КАНТИНОПОЛЬ

ПЕТЕРБУРГЪ

МИНИСТР

КОЛОНИЯ

ПСАТИРЬ

ЮРИСТЪ

НАРОДЪ

ЭРИВАНЪ

ОВОЩИ

ПОЛКЪ

МИНСКОЙ

КИШИНЕВЪ

КАЛЕНДАРЬ

ХАРЬКОВЪ

МАША

МОСКОВСКАЯ  
КАМПАНИЯ

ШАРЛАТАНЪ

ЗИИЗА

МЕТЕРГОВЪ

МЪСЯЦЪ

РАБЪ

КАЛЕНДАРЬ

Словолитная

ОБЩЕСТВО

РЕВЕЛЬ

*Николаевскій*

ДЕРПТЪ

ЛОЦМАНЪ

ВЕНЕЦИЯ

КАЛЕЙДОСКОПЪ

ЖЮРИ

КНЯЗЬ

ОСЕНЬ

КОЛИБРИ

Литографъ

*Шекспиръ*



| ГЛАГОЛИЦА        |                  |                      | УСТАВ |                      | ПОЛУ-УСТАВ<br>КОНЦА<br>XVII в. | СКОРОПИСЬ |        | ГРАЖДАНСКАЯ<br>СКОРОПИСЬ<br>КОНЦА XVII в. и<br>НАЧАЛА XVIII в. | ГРАЖДАНСКОЕ<br>ПИСЬМО<br>НАЧАЛА XVIII в. | СОВРЕМЕННОЕ<br>ПИСЬМО |
|------------------|------------------|----------------------|-------|----------------------|--------------------------------|-----------|--------|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------|
| БОЛГАР.<br>XI в. | ХОРВАТ.<br>XV в. | ЧИСЛОВОЕ<br>ЗНАЧЕНИЕ | XI в. | ЧИСЛОВОЕ<br>ЗНАЧЕНИЕ |                                | XV в.     | XVI в. |                                                                |                                          |                       |
| Ѧ                | Ѧ                | 1                    | А     | 1                    | А                              | а         | α      | А α а                                                          | А α                                      | А а а                 |
| Ѣ                | Ѣ                | 2                    | Б     | —                    | Б                              | б         | б      | Б б                                                            | б б                                      | Б б                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 3                    | В     | 2                    | В                              | в         | в      | В в                                                            | в в                                      | В в в                 |
| Ѧ                | Ѧ                | 4                    | Г     | 3                    | Г                              | г         | г      | Г г                                                            | Г                                        | Г г                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 5                    | Д     | 4                    | Д                              | Д         | Д      | Д д                                                            | Д                                        | Д д д                 |
| Ѧ                | Ѧ                | 6                    | Е     | 5                    | Е                              | Е         | Е      | Е е                                                            | Е е                                      | Е е                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 7                    | Ж     | —                    | Ж                              | Ж         | Ж      | Ж ж                                                            | Ж ж                                      | Ж ж                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 8, 9                 | З     | 6, 7                 | З                              | З         | З      | З з                                                            | З                                        | З з                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 10                   | И     | 8                    | И                              | и         | и      | и                                                              | и                                        | И и                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 40                   | К     | 20                   | К                              | к         | к      | К к                                                            | к                                        | К к                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 50                   | Л     | 30                   | Л                              | л         | л      | Л л                                                            | л                                        | Л л                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 60                   | М     | 40                   | М                              | м         | м      | м м                                                            | м м                                      | М м                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 70                   | Н     | 50                   | Н                              | н         | н      | Н н                                                            | н                                        | Н н                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 80                   | О     | 70                   | О                              | о         | о      | О о                                                            | О о                                      | О о                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 90                   | П     | 80                   | П                              | п         | п      | П п                                                            | П п                                      | П п                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 100                  | Р     | 100                  | Р                              | р         | р      | Р р                                                            | р                                        | Р р                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 200                  | С     | 200                  | С                              | с         | с      | С с                                                            | С с                                      | С с                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 300                  | Т     | 300                  | Т                              | т         | т      | Т т                                                            | т                                        | Т т                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 400                  | У     | 400                  | У                              | у         | у      | У у                                                            | у                                        | У у                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 600                  | Х     | 600                  | Х                              | х         | х      | Х х                                                            | х                                        | Х х                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 900                  | Ц     | 900                  | Ц                              | ц         | ц      | Ц ц                                                            | ц                                        | Ц ц                   |
| Ѧ                | Ѧ                | 1000                 | Ч     | 90                   | Ч                              | ч         | ч      | Ч ч                                                            | ч                                        | Ч ч                   |
| Ѧ                | Ѧ                | —                    | Ш     | —                    | Ш                              | ш         | ш      | Ш ш                                                            | ш                                        | Ш ш                   |
| Ѧ                | Ѧ                | —                    | Щ     | —                    | Щ                              | щ         | щ      | Щ щ                                                            | щ                                        | Щ щ                   |
| Ѧ                | —                | —                    | Ъ     | —                    | Ъ                              | ъ         | ъ      | Ъ ъ                                                            | ъ                                        | —                     |
| Ѧ                | Ѧ                | —                    | Ѣ     | —                    | Ѣ                              | Ѣ         | Ѣ      | Ѣ Ѣ                                                            | Ѣ                                        | —                     |
| Ѧ                | —                | —                    | Ы     | —                    | Ы                              | ы         | ы      | Ы ы                                                            | ы                                        | Ы ы                   |
| Ѧ                | Ѧ                | —                    | Ю     | —                    | Ю                              | ю         | ю      | Ю ю                                                            | ю                                        | Ю ю                   |
| Ѧ                | —                | —                    | Ѧ     | 900, 90              | Ѧ                              | Ѧ         | Ѧ      | Ѧ                                                              | Ѧ                                        | Ѧ Ѧ                   |

Таблица эволюции русского письма

Интересный алфавит типа новой антиквы выполнил мастер шрифта и гравер Петр Волков, работавший в конце XVIII и в начале XIX веков. Он представлен в «Новой российской азбуке», которая состоит всего из шести страниц и датирована 1819 годом.

Академический шрифт оформился в середине XVIII века. Большинство букв этого шрифта построено на основании петровского шрифта 1710 года. Употребляемый ныне академический шрифт создан в 1910 году.

Александровский шрифт возник в начале XIX века. Это шрифт типа новой антиквы с большим контрастом и округлыми засечками.

В конце XVIII века и в первой половине XIX века в России начинают господствовать русские модификации многих распространенных в Западной Европе шрифтов: старинной антиквы, новой антиквы, еги-

петского, гротеска и др. К этим, в совершенстве развитым шрифтам, были лишь добавлены недостающие русские буквы.

Во второй половине XIX века в России, как и в других странах, замечается упадок художественного уровня шрифта. Этому весьма содействовало то обстоятельство, что большая часть словолитных предприятий принадлежала иностранным капиталистам, и в них отличались главным образом импортированные с Запада шрифты, переживавшие в то время общую деградацию и упадок.

После Великого Октября началась новая страница в истории русского шрифта. Уже на втором месяце существования Советской власти была проведена широкая реформа русского правописания, облегчившая освоение русской грамоты широкими народными массами. Из алфавита были изъяты такие бесполезные знаки, как буквы *ѣ* (ять) и *Ѡ* (фита). Культурная революция потребовала улучшить все книгоиздательское дело, привести в порядок расстроенное типографское хозяйство.

В 20-е годы были созданы новые алфавиты для многих национальностей страны, что позволило быстрыми темпами ликвидировать тяжелое наследие царского времени — безграмотность.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | ٧ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ | ٦ | ٧ | ٨ | ٩ | ٠ |
| 2 | ١ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ | ٦ | ٧ | ٨ | ٩ | ٠ |
| 3 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 0 |
| 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 0 |

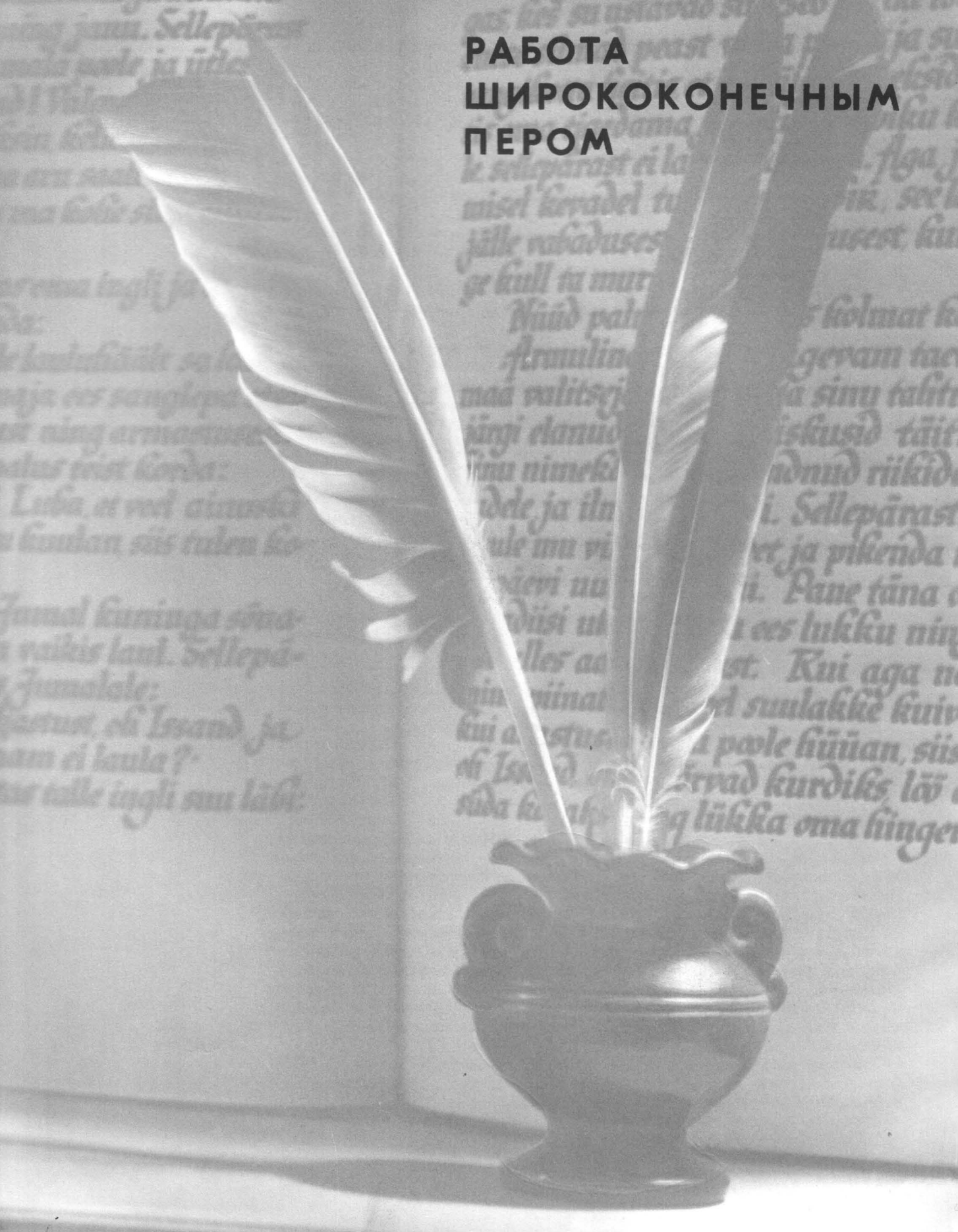
Обзор развития арабских цифр:

1 — индийские (так называемая гвалиорская надпись); 2 — арабские (так называемые цифры Гобара); 3 — европейские средневековые; 4 — современные

Создание в 1938 году специальной лаборатории шрифта, преобразованной в дальнейшем в Отдел новых шрифтов при Научно-исследовательском институте полиграфического машиностроения, позволило начать проектирование новых рисунков типографских шрифтов. Среди художников, успешно создающих оригинальные рисунки наборных шрифтов, следует отметить Н. Кудряшова (новая газетная, кудряшевская словарная, рубленая светлая), Г. Банникову (банниковская), Е. Глущенко (советская, Москва). Однако основные силы художников шрифта у нас сосредоточены в сфере книжного оформления, где рисованный шрифт выполняется как часть композиции определенного конкретного издания. Наиболее известные мастера шрифтовой графики — это Д. Бажанов, И. Богдеско, Е. Ганнушкин, Я. Егоров, Г. Епифанов, Н. Ильин, Е. Коган, П. Кузанын, В. Лазурский, С. Пожарский, С. Телингатер, В. Фатальчук, И. Фомина, И. Хотинюк, О. Юнак. Некоторые из этих художников обобщают свой богатый опыт работы в области шрифта путем создания собственных рисованных алфавитов. Из этих наиболее интересных и совершенных шрифтов созданы наборные титульные гарнитуры Бажанова, Рерберга, Кузанына, Лазурского, акцидентная гарнитура Телингатера.

За последние годы художники Отдела новых шрифтов проделали большую и плодотворную работу по обновлению текстовых и заголовочных шрифтов для центральных газет «Правда», «Известия» и других.

# РАБОТА ШИРОКОКОНЕЧНЫМ ПЕРОМ



Ширококонечное перо (типа рондо, ато) отличается от перьев других типов тем, что толщина его штриха зависит от угла наклона пера. Это позволяет разнообразить формы шрифта. Ширококонечным пером удобно писать как округлые буквы, так и буквы угловатой формы.

Для написания простейших и крупных букв можно употреблять и обычные плакатные перья.

Ширококонечное перо имеет обыкновенно правосторонний срез; перья с прямым срезом применяются реже. Перьями с левосторонним срезом пользуются левши.

Если нет готового стального пера, ширококонечное перо можно изготовить самому из дерева или птичьего пера, из сухого тростника.

Из дерева (твердых пород) сначала вырезают палочку длиной 18—20 см. С одного конца палочку скругляют, как ручку, а другому ее концу придает форму лопаточки нужной ширины. Конец лопаточки обрезают правосторонним косым срезом под углом 70—80°, затем на спинке пера вырезают желобки, чтобы свободнее стекала тушь.

Превосходные по исполнению памятники письменности были созданы с помощью такого простого, но богатого возможностями инструмента, как птичье перо. По сравнению с металлическим это перо много эластичнее, и пишущий может по своему желанию легко изменять его наклон.

Перья домашних птиц слишком мягкие и не годятся для письма. Ширококонечные перья можно изготовлять только из перьев перелетных диких птиц.

Вместо самодельного в птичье перо можно вставить тушедержатель металлического круглоконечного пера. Такой тушедержатель легко менять и чистить.

После работы перо протирают мягкой тряпочкой; соскабливать присохшую тушь ножом не следует, перо от этого портится.

В результате износа углы металлического пера округляются, не дают больше четких штрихов и волосных линий. Затупившееся перо можно осторожно подточить с боков на точильном камне или обыкновенном мелкозернистом бруске.

Работать шрифтовыми перьями лучше на пюпитре с наклоном, а не на обычном столе. Пюпитр позволяет принять более удобную позу, обеспечивает равное расстояние между глазом и всеми строками текста; при этом создается такой наклон пера к бумаге, чтобы краска не стекала с пера слишком быстро. После каждой строки бумага на пюпитре сдвигается кверху, при этом рука и глаз художника сохраняют постоянное положение по отношению к тексту. Непременно нужно подложить под руку чистый лист бумаги, чтобы рукой не загрязнить бумагу оригинала.

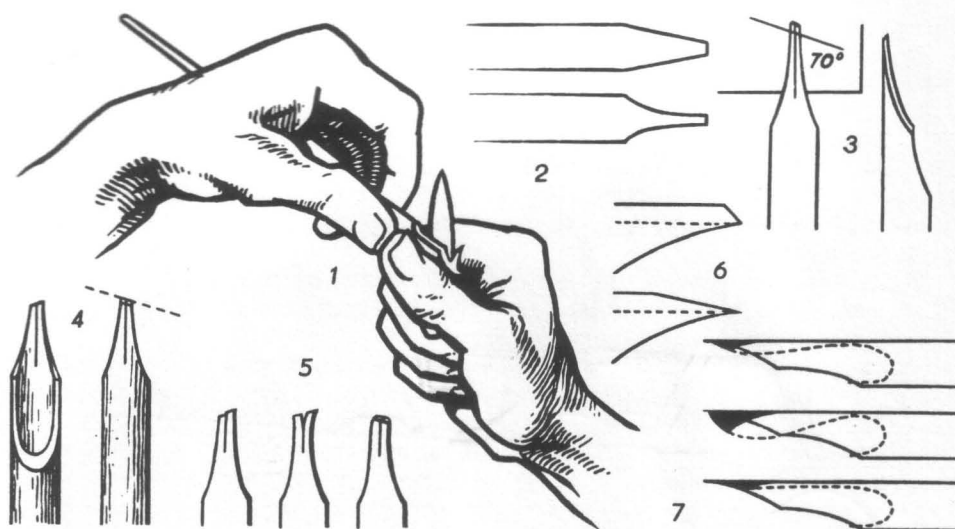
Для написания шрифта надо выбирать гладкую, но не глянцевую (меловую) бумагу. Всевозможные сорта бумаги с тисненной и шероховатой поверхностью для упражнений в письме пером мало пригодны. Их можно употреблять лишь после того, как упражняющийся в шрифте успел уже приобрести нужные навыки в овладении пером.

Пишут шрифт обычно черной тушью. Чертежная водоустойчивая тушь бывает часто слишком густой и быстро высыхает, поэтому ее разводят дистиллированной, кипяченой или дождевой водой. Хорошо служит для написания шрифта черная акварель, а для крупного шрифта — смесь акварели и гуаши. Холодный тон черной краски можно превратить в теплый, если прибавить к ней какую-нибудь коричневую. Приобретая необходимые навыки, можно употреблять и другие краски. Очень красив текст, написанный красками различных коричневых тонов. Выделить инициалы и отдельные декоративные строки можно красной краской. От слишком светлых красок следует при упражнении воздерживаться: когда нет резкого контраста между краской и бумагой, трудно контролировать начертание букв. Жидкие



«золотая» и «серебряная» краски создают приятные эффекты, например, в инициалах, начальных строках и т. д. Но эти краски требуют гораздо большего навыка, чем всякие другие.

Лучшей краской для выполнения скорописного шрифта считается китайская тушь. Она продается в виде палочек. Палочку не растворяют в воде, как акварель, а натирают в тигле с матовой или немного шероховатой стенкой. Вместо тигля можно использовать матовое стекло. Написанный китайской тушью шрифт по высыхании приобретает ровный бархатисто-черный цвет, он не стирается резинкой при удалении вспомогательных карандашных линий.



Изготовление птичьего пера. По Э. Джонстону.

1 — очинка пера; 2 — обыкновенное перо и перо с дугообразным срезом; 3 — срез конца пера под наклоном, расщепление кончика пера на две щечки; 4 — готовое перо, вид сверху и снизу; 5 — плохо обрезанные перья: щечки разной длины, щечки разогнулись, конец закруглен; 6 — обыкновенное перо и перо очиненное для особо мелкого текста; 7 — готовые перья с тушедержателем в поперечном разрезе (тушедержатель изготавливается из жестяной полоски шириной в 2 мм, длиной в 40 мм и вставляется с 1,5 мм отступом от кончика пера. У верхнего пера тушедержатель вставлен правильно. У среднего, первая дуга великовата и набирает слишком много туши. У нижнего пера первая дуга слишком мала и препятствует приливу туши).

Чтобы приучиться правильно держать перо, полезно начать с приведенных на стр. 71 орнаментальных упражнений. Рисунок орнамента только на первых порах можно размечать карандашом на бумаге в клетку. В дальнейшем от этого следует отказаться и писать только на чистой белой бумаге. Применять при письме линейку и циркуль также не рекомендуется; линейка употребляется только для проведения карандашом линий строк.

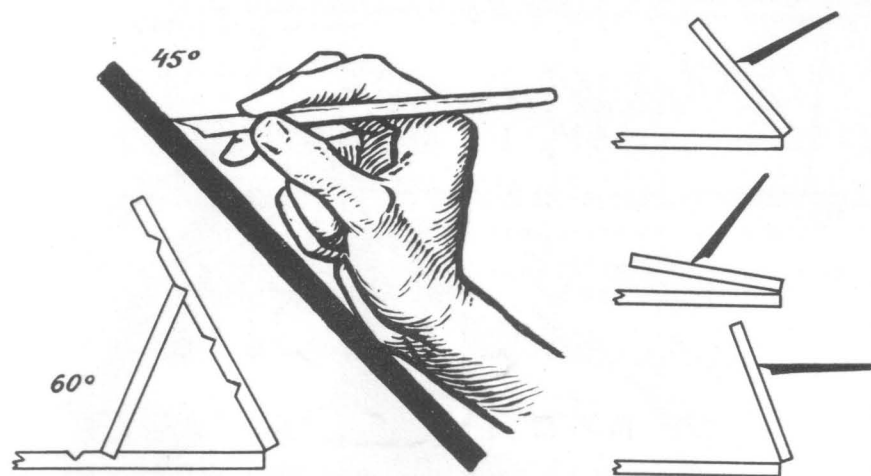
Тушь переносят из флакона в тушедержатель пера специальной палочкой. Наполнять перо тушью нужно умеренно; если перо переполнено краской, то все штрихи, особенно волосные, заметно утолщаются, трудно выписать чисто углы букв.

Нельзя вести перо концом вперед, т. е. снизу вверх и справа налево.

Каждую линию надо проводить за один прием; проводить новую линию для исправления уже написанной не рекомендуется.

Все соединяющиеся линии должны аккуратно соприкасаться. Это особенно важно в округлых знаках, где много сопряжений дугообразных штрихов.

На стр. 73 видно, как ширококонечное перо при различном наклоне к линии строки дает штрихи различной толщины. Эти различия в толщине штрихов зависят также и от угла среза пера. Чтобы обеспечить одинаковые соотношения штрихов во всех буквах, сохранить, как говорят, логику ширококонечного пера, необходимо держать перо во время письма под одним и тем же углом наклона. Когда пишущий изменяет положение инструмента в руке, он тем самым изме-



Выполнение шрифта на пюпитре с наклоном в  $45^\circ$ . По Э. Джонстону.

Для начинающего наклон доски может быть и меньше, чем  $45^\circ$ ; опытному же исполнителю рекомендуется увеличивать наклон до  $60^\circ$ . Наклонную доску пюпитра можно при помощи петель прикрепить к обыкновенному столу; наклон ее регулируется при помощи подпорки. На правой стороне рисунка показаны пюпитры с нормальным, малым и большим наклоном и зависящий от этого наклон ручки. Тушь стекает с пера всего обильнее при малом наклоне пюпитра и всего медленнее при большом наклоне

няет и соотношение толщины штрихов. При этом искажается рисунок букв и ритм шрифта. Такая ошибка очень часто наблюдается у начинающих художников, на это следует обращать особое внимание. Опытный художник меняет положение пера при письме только в редких случаях, в менее существенных элементах букв. Такую технику письма, с изменением положения пера, можно рассматривать как рисование ширококонечным пером.

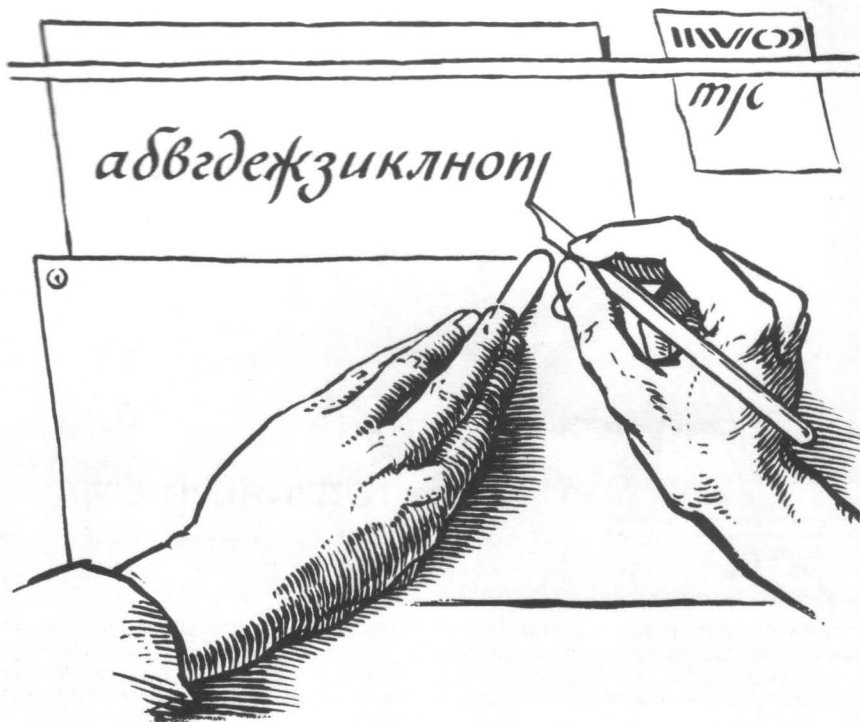
Кроме орнаментальных упражнений, мы предлагаем выполнить пером шрифт антиквы (стр. 72). В процессе обучения этот шрифт нужно писать так же крупно, как на приведенной иллюстрации.

Не рекомендуется для упражнений писать буквы в алфавитном порядке, это методически неправильно. При выполнении упражнений буквы группируют по сходству начертаний. Общие элементы сходных букв непрерывно повторяют до тех пор, пока не будет усвоено их написание.

Упражнения начинаем с букв 1-й группы, состоящих только из вертикальных и горизонтальных штрихов — Г, Е, Н и др. Затем пишем буквы 2-й группы, состоящие из вертикальных, горизонтальных и наклонных линий — А, Ж, И и др. За ними следуют буквы 3-й группы, в которых прямые штрихи соединяются с округлыми — Б, В, Ч и др.

4-й группой пишем круглые буквы — З, О, С и др. После прописных букв можно приступить к написанию строчных, также распределив их по указанным группам.

Научившись писать одинаковые буквы и безупречно ровные линии, можно перейти к письму слов и целых предложений. Для разнообразия композиционных решений надо писать буквы как большого, так и малого размера; прозаический текст чередовать со стихотворным.



Положение рук при выполнении шрифта. По Э. Джонстону.

Бумага для шрифта и черновик положены на пюпитр под тесьму. Левая рука движется за пером и прижимает бумагу к столу



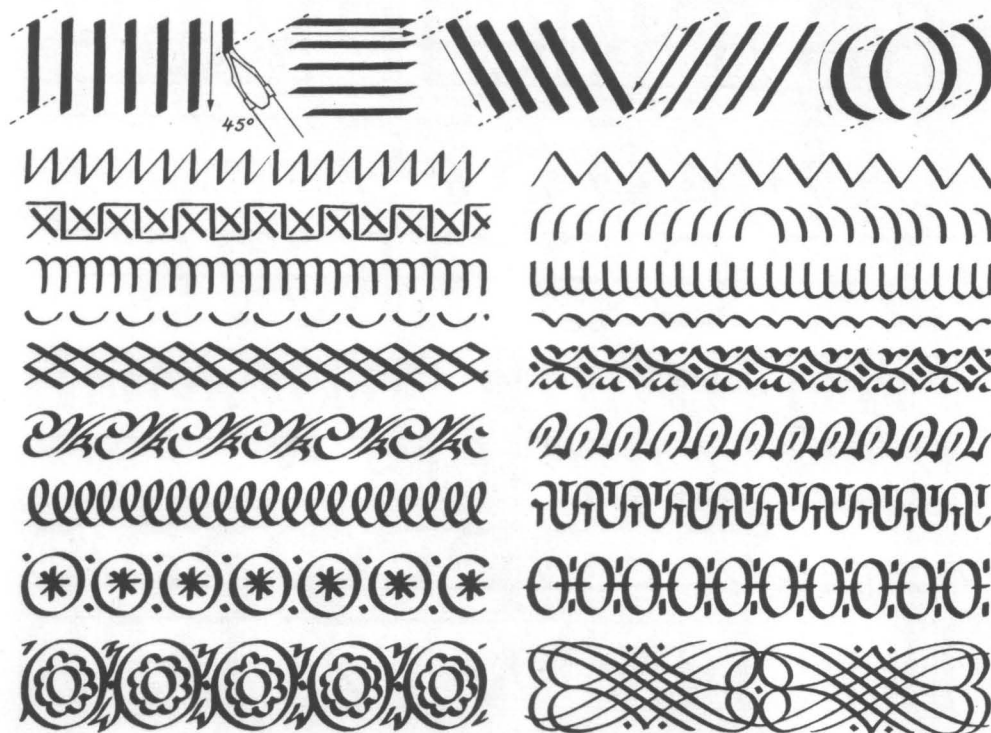
Виды срезов кончика пера:

1 — перо с левосторонним срезом; 2 — перо с прямым срезом; 3 — перо с правосторонним срезом; 4 — перо с сильным левосторонним срезом для левши

Изучая шрифты и приемы исполнения, можно прибегнуть и к методу копировки. Копируют как исторические почерки, так и лучшие работы современных мастеров, переписывая их ширококонечным пером. Соблюдать размер оригинала не обязательно.

Обратите внимание на то, что текст при неопытном исполнении вначале обыкновенно получается редким, потом уплотняется, а под конец может под влиянием усталости пишущего опять поредеть. Это явление чаще возникает при длинных текстах и делает общую кар-

тину шрифта неравномерной. Чтобы плотность шрифта оставалась одинаковой, рекомендуется предварительно разметить текст карандашом, а для контроля написать несколько пробных фраз на бумаге. Может случиться, что от постепенного усиления нажима на перо текст в конце письма будет темнее, чем в начале. Время от времени сверяются с первой строкой, чтобы определить, соблюдаются ли первоначальные пропорции и ритм букв, а также наклон пера.



Упражнения по орнаменту в технике ширококонечного пера. Наклон ручки 45°

абвгде  абвгд 

Правильно! Перо опрятно очищено, тушь разведена в меру и стекает только на острый конец пера. Штрих пера чистый, контраст между тонкими и толстыми линиями нормальный

Неправильно! Перо не очищено, тушь плохо стекает. Присохшая и свежая тушь вместе образуют на конце пера кашеобразную каплю, которая дает неравномерную линию случайного характера. То же получается и тогда, когда перо окунают в тушь, вместо того, чтобы наносить тушь под тушедержатель пера

Многие начинающие слишком поспешно переходят от первоначальных упражнений к письму сложных букв. Такая спешка приводит к неряшливости письма, нарушению стиливого единства в знаках одного алфавита. Упражнения следует делать внимательно и методично, несмотря на то, что штрих из-за медленного движения пера получается еще неровным. Быстрота, если о ней уместно говорить при выполнении шрифта, приходит позже, как бы сама собой, вместе с устойчивостью руки.

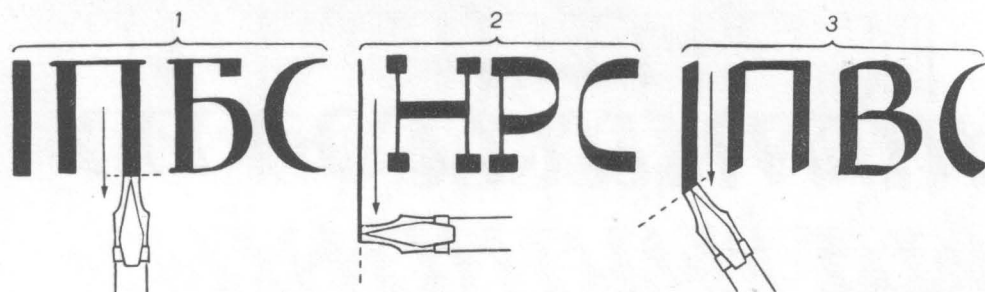




Шрифт, выполненный ширококонечным пером. Стрелки показывают направление штрихов, цифры — их последовательность.  
К отмеченным звездочкой буквам относится подпись нижней иллюстрации

ЖК ЖК ЖК ЖК ЖК  
ЖК ЖК ЖК ЖК ЖК

Улучшение ритма штрихов в буквах, написанных ширококонечным пером. Вверху — буквы, написанные по логике ширококонечного пера (без поворота пера). Внизу — (рекомендуется) написание букв с поворотом пера при написании левосторонних диагональных штрихов



Три основных приема при работе ширококонечным пером (для большей наглядности приводится перо с прямым срезом) 1 — ручку держат параллельно левому краю бумаги (все вертикальные линии — толстые, горизонтальные — тонкие); 2 — ручку держат параллельно верхнему краю бумаги (все вертикальные линии — тонкие, горизонтальные — толстые); 3 — ручку держат под наклоном примерно в  $45^\circ$  (вертикальные линии — толстые, толщина горизонтальных — около половины вертикальных), такой прием употребляется чаще всего



Для лучшего контроля толщины штриха, проведенного ширококонечным пером, иногда рекомендуется писать двумя связанными карандашами. Так яснее видны изменения толщины штриха ширококонечного пера

- 1 *книгопечатание*   $85^\circ$
- 2 *книгопечатание*   $65^\circ$
- 3 *книгопечатание*   $50^\circ$
- 4 *книгопечатание*   $40^\circ$
- 5 *книгопечатание*   $20^\circ$

Изменение характера шрифта при различном положении пера

1 *авиабаза*  
2 *историк*  
3 *курсанти*

Неправильно!

1 — буквы «а» в местах соединения штрихов ужирнились. Это нарушает равномерность картины шрифта; 2 — соединительные штрихи букв сопряжены неаккуратно; возникшая «ступенчатость» делает картину шрифта беспокойной; 3 — округлые штрихи выведены остроконечными. Шрифт стал угловатым, удобочитаемость понизилась



Упражнения и образцы для изучения курсивного шрифта  
со связанными буквами

*sisisis wvvnvvv*  
*kukuk totototo*  
*gegegeg fufufuf*  
*hyhyhy bilbilbil*  
*a a agdaagd*  
*A A B B B T T*  
*D D E E Ж Ж З З и*  
*K K Л Л М Н Н О*  
*П П Р Р С Т у у ф*  
*ф х х ц ц ч ч ш*

Упражнения и образцы для изучения курсивного шрифта  
со связанными буквами



ш щ ж з ф о ю я ?  
 ф ф г г г г ф ф ф ф  
 н н н н н н р р р р р р  
 в в в в в в у у у у  
 1 2 3 3 4 5 6 7 7 8 9 0  
 и и т и ш р р у д ы а а  
 т е п е р ь . и н а ч е . а н о д  
 ж д а т ь . г а з . м е д е л ь  
 ф а к т . д о в о д . я г о д а

Упражнения и образцы для изучения курсивного шрифта  
 со связанными и несвязанными буквами

пипипипипипипип  
атататататата  
едцедцедцедцедц  
юшюшюшюшюшю  
кддкддкддкддкддк  
лэзлэзлэзлэзлэзл  
фбуфбуфбуфбуфбуфбу  
вхчвхчвхчвхчвхчв  
гжгжгжгжгжгжгжг  
лнолнолнолнолнолно

Упражнения и образцы для изучения курсивного шрифта  
с несвязанными буквами

Лишь после длительной тренировки, когда выполнение общеизвестных стилей шрифта полностью усвоено, можно постепенно перейти к выработке индивидуального почерка, вернее — он сам развивается в процессе упражнений. Это можно сравнить с переходом от ученического почерка к почерку взрослого человека. Под индивидуальным почерком подразумевается не только алфавит, созданный самим пишущим, но и (большей частью) индивидуальное преобразование какого-нибудь известного стиля без коренного его изменения.

Очень часто при отделке шрифта всем буквам или их характернейшим элементам пытаются придать однородный характер, подчинить их «единому стилю», не считаясь с особенностями данного шрифта и спецификой его начертания. В курсиве это проявляется, на-



Различные приемы выполнения засечек



Образцы исполнения некоторых строчных букв ширококонечным пером.  
Виньетка из книги чехословацкого художника Ольдржиха Менхарта  
«Наука о письме». Прага, 1954

пример, в попытках связывать все буквы между собой непременно одним способом, хотя известно, что некоторые буквы хорошо связываются верхним соединительным штрихом, другие — хуже, а иные этим способом и вовсе не связать. Эту опасность должен учитывать начинающий, помня, что и единство стиля — понятие относительное, требующее меры.

Очень строго нужно следить за тем, чтобы вертикальные штрихи (в наклонном шрифте — наклонные) располагались параллельно, иначе буквы кажутся шатающимися и шрифт теряет свою ритмичность.

Нельзя допускать, чтобы рисунок и пропорции букв страдали из-за употребления пера со слишком широким или слишком тонким концом.

Тесно сжатый шрифт более декоративен, чем нормальный, но менее удобочитаем, поэтому его следует применять с осторожностью.

То же самое относится и к шрифту со слишком узкими межстрочными промежутками.

Композиция шрифта более подробно рассмотрена в главе IV. Некоторые приемы работы ширококонечным пером можно увидеть на иллюстрациях к исторической части книги, но навыки в технике работы ширококонечным пером приобретаются, конечно, в процессе непосредственного выполнения шрифта.

Плоская кисть, употребляемая для выполнения шрифта, по характеру письма и приемам работы близка к ширококонечному перу. Различие лишь в том, что кисть благодаря эластичности волоса позволяет увеличивать нажимы много более, чем перо. Каждый, кто владеет техникой ширококонечного пера, может после кратковременного упражнения писать и кистью.



Образцы техники рисования ширококонечным пером



Образец рисования шрифта ширококонечным пером. Первая буква «а» написана ширококонечным пером, другие буквы выполнены путем дорисовки основных форм ширококонечного пера

Плоская кисть употребляется, главным образом, для написания крупного шрифта (плакаты, лозунги и т. д.). Это лучшее орудие для выполнения шрифта на шероховатой поверхности (ткань, дерево, камень). Чтобы обеспечить чистоту линии, изнашивающийся конец кисти время от времени подрезают. Кисть для шрифта нельзя употреблять для других целей. Это может ее взлохматить, и такая кисть уже дает неровную линию.



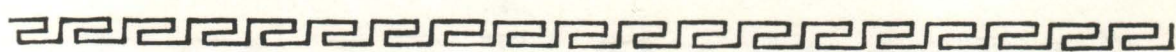
АаБаВаГаДаЕаЖ  
ЖиЗиИиКиКуЛи/  
еМеНеОеПеРеСеУе  
ТрФрХрЦрЧрЩрЭ  
лЮлДлЯлЛлМлУл  
DkEkGkIkJkLkNkS  
sQsRsVsUsWsYsZs!  
1q2q3t4t5r6r7f8i9

Упражнения и образцы для изучения курсивного шрифта с несвязанными буквами

АБВГДЕЖЗ  
ИЙКЛМНО  
ПРСТУФХЦ  
ЧШЩЪЫЬЭ  
ЮЯЁ!?

абвгдёжзий  
клмнопрсту  
фхцчщыэюя

\* 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  
Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν  
Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω



Ομνυμι Ἀπόλλωνα  
ιητρὸν καὶ Ἀσκληπιὸν  
καὶ Ὑγίειαν καὶ πανάκειαν  
καὶ θεοὺς παντας τε  
καὶ πάσας.

ἱστορας ποιέμενος,  
ἐπίτελέα ποιήσειν κατὰ  
δύναμιν καὶ κρῖσιν  
ἐμὴν ὀρκον τόνδε.

DE EED VAN HYPPOKRATES

*Ik zweer bij Apollo  
de arts en bij Asklepios  
bij Hygieia en Panakeia  
en bij alle goden en  
godinnen*

*die ik tot getuigen neem,  
dat ik naar kundigheid  
en vermogen de volgende  
eet en wat daaruit  
voortvloeit zal nakomen.*

Ungewissheit, und von  
tausend Worten  
wiegt eins vielleicht soviel  
wie Du und Ich.  
Dann steigt ein neuer Tag

ABCDEF  
GHIJKLM  
NOPQR  
STUVW  
XYZ

abcdefghijk  
lmnopqrst  
vwxyz  
1234567890  
Vergil

aus kühler Spiegel  
verspiegelter Einsamkeit,  
und fernher grüsst uns  
lächelnd das Antlitz einer  
anderen, neuen Zeit.



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  
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  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Антиква. Ширококонечное перо. Художник Ольдржих Менхарт. Чехословакия

На противоположной странице курсив художника Гюнтера Гнаука. ГДР

Vielleicht ist die Grafik die  
vielgestaltigste unter den bildenden Künsten

Das laute wie das Verhaltene,  
Plakat und empfindsame Illustration,  
das an die Öffentlichkeit gerichtete  
und das Persönlichste,  
Druckgrafik und klärende Skizze  
werden ihr zugerechnet.

Dieser Kalender will zeigen,  
wie heute die Künste des Zeichnens  
des Holzschnittens,

Radierens und Lithografierens, auch  
des Pastellmalens und Aquarellierens  
von einer Reihe von Künstlern  
mit unterschiedlichen Absichten  
angewendet werden.

Der Kalender ist auch für die kommenden  
Jahre so vorbereitet, daß sich eine Schau  
über die bemerkenswertesten Kräfte ergibt,  
die in der Gegenwart wirken.

VEB Verlag der Kunst

**Z**alig vervolgde **V**laanderen,  
**Z**alig de kerkers. **Z**alig zijn  
bloed, zalig zijn kleine kruisjes op  
de graven, zalig zijn grote kruisen  
in t hart. **E**n dwazen, zij die lijden  
gebruikten om **V**laanderen den  
doodsteek te geven: lijden is zaad  
dat in vrouwenharten valt; dat  
wisten ze niet. **D**wazen, die  
**V**laanderen nagelden aan t kruis  
en spotten: kom er van af. **M**evens  
t kruis komen de vrouwen staan,  
en de gekruisigde nemen ze met  
oneindige goedheid af en leggen  
hem in haar schoot; dat wisten  
ze niet. **Z**alig hun domheid dus  
ook, driemaal zalig, daar ze  
**V**laanderen zijn vrouwen teruggaf.

*C. Verschaeve*



Die Bücher sind einsame  
Kapellen, die der Mensch in den  
wildromantischen Gegenden des  
Lebens auf den höchsten und  
schönsten Standpunkten errich-  
tet, und auf seinen Wanderungen  
nicht bloß der Aussicht wegen,  
sondern hauptsächlich deswegen  
besucht, um sich in ihnen von  
den Zerstreungen des Lebens  
zu sammeln und seine Gedanken  
auf ein anderes Sein, als nur das  
sinnliche, zu richten.

LUDWIG FEUERBACH



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 Ö  
Õ Ä Ü ? ! 1 2 3  
4 5 6 7 8 9 0

Каролус. Типографский шрифт в технике ширококонечного пера. Художник К. Э. Форсберг.  
Швеция, 1955

На противоположной странице цитата Германа Цапфа об исполнении типографских шрифтов  
Написал птичьим пером художник Виллу Тоотс. Таллин, 1964

NUR WENIGE MENSCHEN  
MACHEN SICH GEDANKEN,  
WIE DIE DRUCKBUCH-  
STABEN ENTSTEHEN, DIE  
SIE TÄGLICH LESEN. UND  
DOCH STEHT HINTER  
JEDEM EINZELNEN BUCH-  
STABEN UNSERES ALPHA-  
BETS DAS BEMÜHEN, DAS  
BUCHSTABENBILD ZWECK-  
MÄSSIG UND FORMSCHÖN  
ZU GESTALTEN. NICHT  
ALLEIN DER ENTWERFER  
EINER SCHRIFT PRÄGT  
DIE FORM, SONDERN EINE  
REIHE VON HÄNDEN  
SCHAFFEN AN EINER GE-  
MEINSAMEN AUFGABE,  
UND SELTEN HAT EINE ÄHN-  
LICHE GROSSE AUSWIRKUNG  
WIE DIE GESTALTUNG EINER  
DRUCKTYPE. HERMANN ZAPF



Stay, passenger, why  
goest thou by so fast.  
Read, if thou canst,  
whom envious Death  
hath plast.

Fragment  
William Shakespeare  
monumendi  
allkirjast  
vana-inglise  
keeles

Valmistatud  
1623. a. ning  
asub Püha  
Kolmainuse  
kirikus  
Stratfordis,  
kirjaniku  
sünni- ja surma-  
kohas

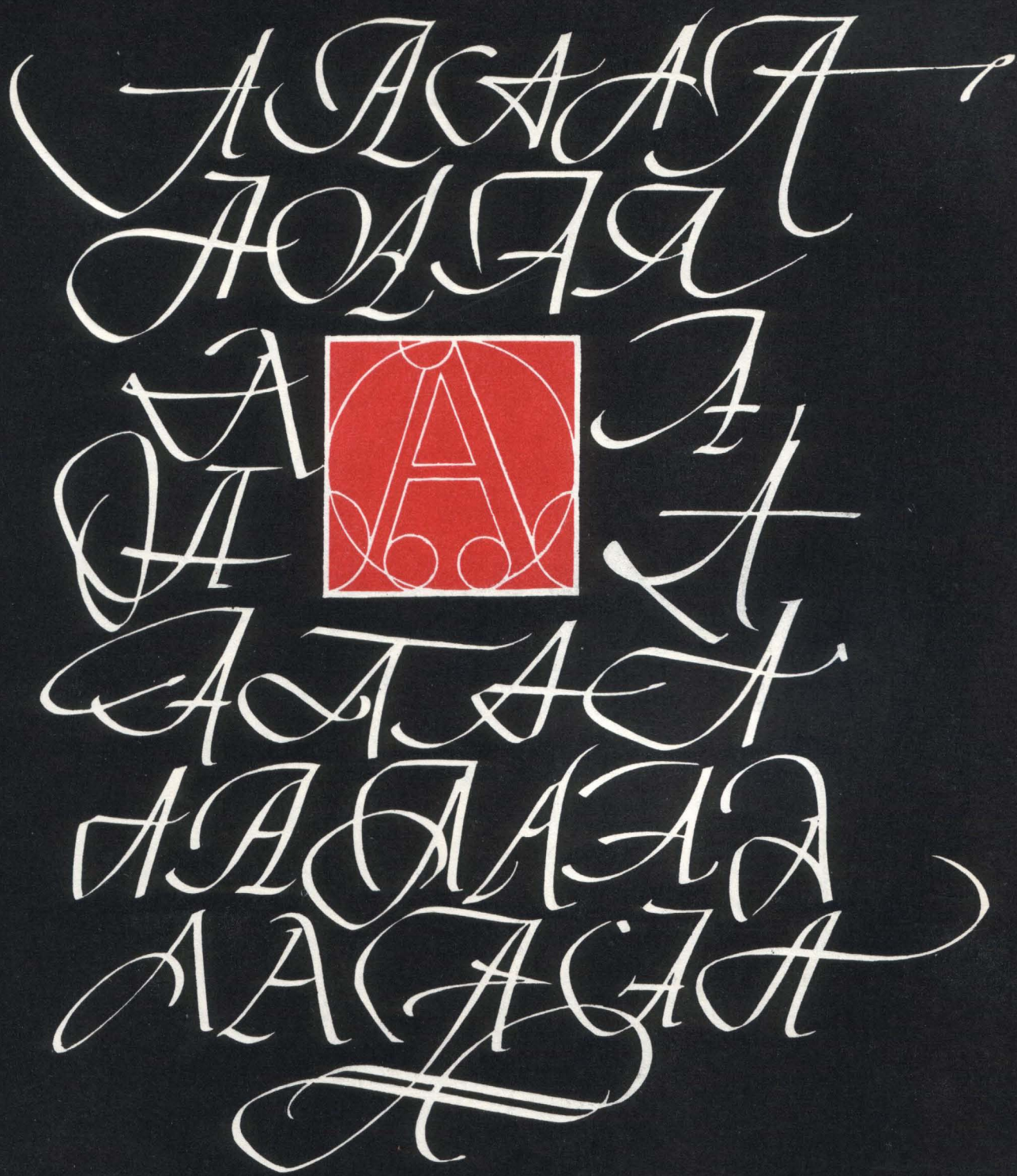
With in this monument  
Shakspeare: with whome  
Quick nature dide  
whose name doth  
deck that tombe  
Far more ten cost, sith all  
that he hath writt  
Leaves living art but  
page to servè his witt

Need read on hanesulega kirjutatud  
Vilho Toots Tallinnas märtsi kuu  
26. päeval 1963. aastal

Отрывок надписи на старо-английском языке на эпитафе Шекспиру. Написал птичьим пером  
Художник Виллу Тоотс. Таллин, 1963

На противоположной странице эскизы буквы А. Ширококонечное перо.  
Художник Виллу Тоотс. Таллин, 1963







A B C D E F  
G H I J K L  
M N O P Q  
R S T U V W  
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 ä

Дерби. Типографский курсив в технике ширококонечного пера. Художник  
Гюнтер Г. Ланге. ФРГ, 1953. Отдельные элементы букв дополнены рисованием

На противоположной странице цитата о каллиграфии. Ширококонечная кисть.  
Художник Виллу Тоотс. Таллин, 1963

Kirjätähe  
voimio tööruist  
sulq. voi  
pintsef  
kunstruk  
qimult juhib  
sette  
Läikn

A A B B C C D D

E E F F G G H H

I J K L L M N O

P Q R R S S T T

U V W X Y Z

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 ä ö ü

Легенде. Типографский шрифт по мотивам средневековых бастардов. Один из красивейших курсивов пером. Художник Ф. Х. Э. Шнейдлер. Германия, 1937  
Строчные буквы по сравнению с прописными имеют низкую основу, верхние и нижние удлинения больше обычных. Буквы исполнены ширококонечным пером с довольно большими дополнениями тонким пером и белой гуашью

На противоположной странице эскизный лист. Художник Виллу Тоотс. Таллин, 1964. Написано птичьим пером. Некоторые большие образцы написаны кистью



ABCDEF GHIJKLMNOP

SRSTU VWXYZ

Salmé  
 KARL  
 DÖNELLIK  
 Jof  
 Johanna  
 Ann  
 Job  
 ARNO  
 My  
 Jim  
 Fairke  
 Enda  
 Fam  
 Stepaia  
 Rahwaalguustaja  
 IRA  
 Fala  
 Marna  
 ARMAND  
 HIND  
 Lido  
 RICHARD  
 ROLAND  
 ROBERT  
 Paul  
 NORMAN  
 1234567890  
 CASANOVA  
 BILBLON  
 MARTIN  
 1234567890

АБВГДЕЖЗИКЛМНОПСТУФ

Draw in thy beams, and humble all thy might  
To that sweet yoke where lasting freedoms be ;  
Which breaks the clouds and opens forth the light  
That doth both shine and give us sight to see.  
O take fast hold ! let that light be thy guide

“...in that communion only, beholding beauty with  
the eye of the mind, he will be enabled to bring forth,  
not images of beauty, but realities (for he has hold  
not of an image but of a reality) and bringing forth  
and nourishing true virtue to become the friend  
of God and be immortal, if mortal man may.”

The alphabet is one of the greatest  
inventions of mankind. The 26 letters  
are an inheritance from the various  
nations that have helped to develop  
the arts of writing and reading.  
They have a history going back  
thousands of years.

Курсивные шрифты англий-  
ских художников. Широко-  
конечное перо. Вверху —  
Альфред Фарбенк, в сере-  
дине — Эдвард Джонстон,  
внизу — Хезера Чайльд

if you are in town in the near future  
perhaps you will arrange to come  
& see me: I may be able to help you  
in providing illustrations. I may  
say that yrs is one of the finest  
italic hands I have recently seen,

Thank you for waiting so patiently to have your work  
returned. 'Lettering Today' has at last been published  
after many many delays at the publisher's end  
and now I am able, gradually, to parcel up and  
return all the work which has been entrusted to

Alle Tag'und alle Nächte  
Rühm'ich so des Menschen Los,  
Denkt er ewig sich ins Rechte,  
Ist er ewig schön und groß !

Курсивные шрифты англий-  
ских художников. Широко-  
конечное перо. Вверху —  
Аубрей Уест, в середине —  
Шейла Уотерс, внизу — Бер-  
гольд Уолл



In handwriting, movements involved in laying a trail of ink are conditioned by standards of legibility & the writer's taste and abilities; and therefore small and quick skilful motions, visual and historic symbols of sound, artistic craftsmanship, &

is a speeding-up and a loosening-up of these over-careful, over-formal hands; then we shall find that character, if it exists, will not be excluded, and that, far from remaining the studied performance of the few, Italic

Keine Früchte, sie bringt jegliches Land nicht hervor."  
Und so trat ich herein. Du brachst nun die Früchte geschäftig,  
Und die goldene Last zog das geschürzte Gewand.  
Öfters bat ich: „es sei nun genug!“ und immer noch eine

great disparity that exists between our technological advances and the degree of man's understanding of his contemporary world. Through ignorance and superstition, man is still capable of committing atrocious acts against his fellow man.



the revived italic entitles you to command of me a labor far sterner than is involved in penning these few lines for possible use as an example of the infinite adaptability of Ludovico degli Arrighi's Cancellaresca Corsiva of 1522.

Morze-to nūe tylko piękny, wspaniały żywioł:  
morze-to przede wszystkūm wielki teren pracy, to  
potężne źródło bogactw, to rozległe szlaki zeglu-  
gowe wiążące kraj ze światem, to nūezwykłe  
sprzyjający czynnik w gospodarstwie ogólnokra-  
jowym i jeszcze bardziej pomysłny czynnik dla

daß etwas dem Verliebtsein mich entrisse,  
verlier ich im Gehölz mich hin und her;  
doch alles ist gemacht, damit ich wisse:

take shape under the work of his hands, he forfeits the sense of accomplishment, the unity and thus the harmony in the doing, which might give him true satisfaction. Limited to the mechanical details of one or another singular movement,

## РАБОТА КРУГЛОКОНЕЧНЫМ ПЕРОМ

Круглоконечное перо — одно из простейших орудий для написания шрифта. Конец пера имеет дискообразную форму и оставляет при письме линию одинаковой ширины независимо от направления движения пера. Круглоконечные перья изготавливаются шириною от 0,5 до 5 мм.

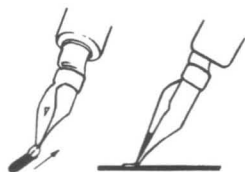
В процессе письма вся дискообразная поверхность пера должна равномерно прилегать к бумаге. Если это требование не выполняется, линия получается неровная, неодинаковой толщины. Круглоконечное перо так же, как и ширококонечное, не следует направлять концом вперед, т. е. снизу вверх и справа налево.

Выполнять упражнения рекомендуется в таком порядке, как показано на стр. 101.

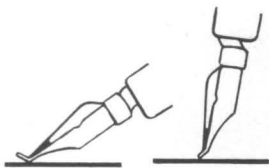
Основные правила и приемы те же, что и при работе ширококонечным пером и не требуют других пояснений.

Круглоконечным пером пользуются главным образом шрифтовики-любители при выполнении вывесок, объявлений и т. д. Употребляется оно и при исполнении стандартного шрифта в технических чертежах. Круглоконечное перо помогает обучающемуся приобрести элементарные навыки и дисциплинирует руку и глаз, но для выполнения полноценного, высокохудожественного шрифта оно почти не пригодно. Профессиональный художник употребляет круглоконечное перо реже, чем ширококонечное перо и большей частью как вспомогательное средство при рисовании шрифта (например, рубленого). Иногда линию круглоконечного пера или концы букв дорабатывают чертежным пером или акварельной кистью.

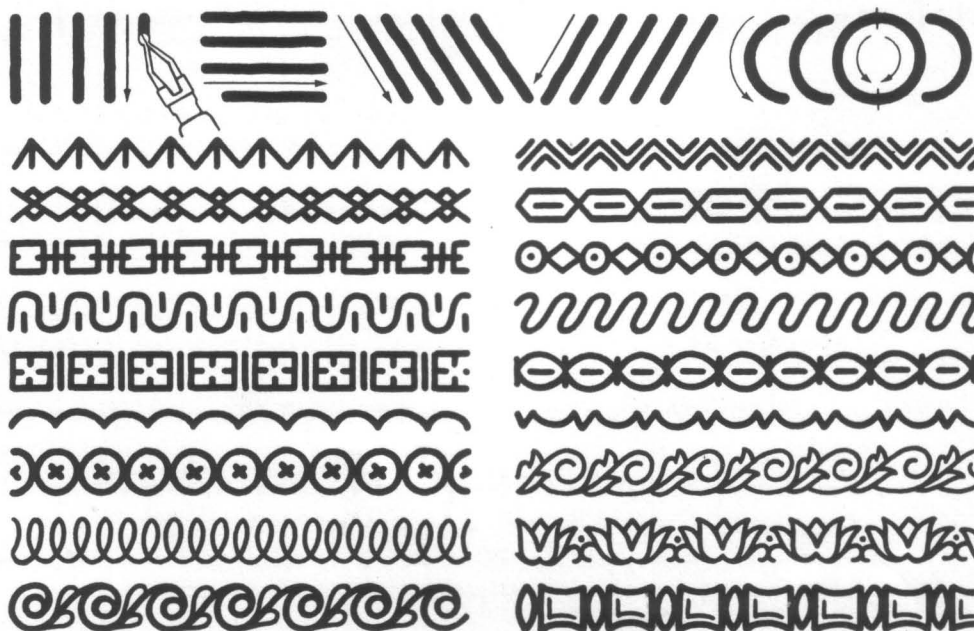
С круглоконечным пером схоже перо-трубочка, оно изготовляется из металла или стекла. Это устарелое и неудобное орудие письма, и употребляется оно мало, главным образом при работе с шаблонами букв; рисунок шрифта, написанный таким способом, совершенно механичен и мало художественен.



Правильно!



Неправильно!







Гротеск, исполненный круглоконечным пером. Стрелки показывают направление штрихов, цифры — их последовательность

а d p

а d p

Правильно! В месте соприкосновения круга и вертикального штриха толщина штриха буквы остается одинаковой

Неправильно! В месте соприкосновения круга и вертикального штриха толщина штриха удвоилась. Вертикальный штрих проведен слишком далеко от круга

unununununun  
 babababababab  
 тбтбтбтбтбт  
 бщбщбщбщбщб  
 гдгдгдгдгдгдг  
 лфлфлфлфлфл  
 гегегегегегеге  
 квквквквквквк  
 нрнрнрнрнрнрн  
 жісжісжісжісжісжі

эбэбэбэбэбэбэбэ  
 зфзфзфзфзфзфзфз  
 мумумумумумуму  
 охохохохохохохх  
 чнчнчнчнчнчнчнч  
 тятятятятятятятят  
 кюкюкюкюкюкюкю  
 qrsqrsqrsqrsqrsqr  
 zjyzjyzjyzjyzjyz  
 IV-IV-IV-IV-IV-IV-IV-

АааБббВввГггДдд  
 ДдЕеЖжжЖжЗзИии  
 КккЛллЛллМммМ  
 НнОоПппРрСсТтУу  
 ФфХхЦццЧчЩщщ  
 ЪьЪэЮюЯяDdFfG  
 ggHhIiJjKlNnRrQqr  
 RsStTuUuvVzZwWy  
 Y12344567890?!ø,

АаБбВвГгДдЕе  
 ЕеЕеЖжЖжЗзИи  
 КкЛлМмНнОо  
 оПпРрРрСсТтТтУу  
 ФфХхЦцЧчЩщЭэ  
 ЮюЯя балтийский  
 FfGgIiJjKkLlNn  
 PqQrRrKrSsSstrz  
 VwW1234567890?

Aa Bb Cc Dd  
Ee Ff Gg Hh Ii Jj  
Kk Ll Mm Nn  
Oo Pp Qq Rr  
Ss Tt Uu Vv  
Ww Xx Yy Zz

Aa Bb Cc  
Dd Ee Ff Gg  
Hh Ii Jj  
Kk Ll Mm Nn  
Oo Pp Qq Rr  
Ss Tt Uu Vv  
Ww Xx Yy Zz  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

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  
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  
1 2 3 4 5 6 7 8 9

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  
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  
1 2 3 4 5 6 7 8 9



А Б В Г Д Е Ж З И Й  
К Л М Н О П Р С Т  
У Ф Х Ц Ч Ш Щ Ъ  
Э Ю Я Ё

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

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Рукописная гарнитура Жихарева. Типографский шрифт. Художник И. С. Жихарев. Москва, 1955.  
Подобный шрифт легко воспроизвести круглоконечным пером, доработав элементы букв тонким пером

Курсивные алфавиты, исполненные универсальной кистью. Художник Роберт Шоу. США. Основные формы букв можно написать круглоконечным пером. При отделке следует пользоваться тонким пером или белой гуашью



A B C D E F G H I  
J K L M N O P R  
S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l  
m n o p q r s t u v

---

A B C D E F G H I  
J K L M N O P R  
S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l  
m n o p q r s t u v

**A B C D E F I**

**G H I K L M N**

**N O P Q R S T**

**U V W X Y Z**

**a b c d e f g h i**

**j k l m n o p q r s t**

**s u v w x y z**

**Time-Script**

Тайм-скрипт. Жирный рукописный шрифт. Художник Георг Трумп. ФРГ, 1958.  
Основные формы букв можно написать круглоконечным пером. При отделке  
следует пользоваться тонким пером и белой гуашью

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  
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 & ! ?  
a s c h f f e t h t t s h  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Лондон-скрипт. Художник Имре Рейнер. Швейцария. 1957. Шрифт разработан на основе скорописного почерка. Основные формы букв можно написать круглоконечным пером. При отделке следует пользоваться тонким пером или белой гуашью

## РАБОТА КИСТЬЮ

В наше время растет умение создавать шрифт кистью в строках с русским и латинским алфавитом. Если раньше кисть употребляли главным образом в рекламе, промышленной графике и периодических изданиях, то теперь ее применение распространяется и на книгу. Письмо кистью создает приятный графический контраст со шрифтами почти всех рисунков.

Кистью начали впервые пользоваться в Китае в III веке до н. э., почти одновременно с изобретением знаменитой китайской туши. С этого времени культура Востока неразрывно связана с кистью. В применении ее достигнута замечательная виртуозность. Приводим наставление одного писца, которое дошло до нас из глубины веков:

«Во-первых, кисть надлежит быстро прогнуть, затем не менее быстро устремить ее вниз, как сокол бросается на большую птицу. Без промедления заставить кисть естественно скользить. Это должно происходить само собой, и ничего больше нельзя исправить. Когда изображаются ножки и повороты, это должно происходить игриво, как рыбки плавают в воде. Кисть должна двигаться танцую, как облако скользит через горное плато. Она или свертывается или развертывается; нажимать следует то легче, то сильнее. Если все эти положения основательно взвесить, то все само собой станет ясным».

По этому поэтическому наставлению можно сделать основной вывод, что обращение с кистью требует большого мастерства, а именно: терпеливого освоения, чувствительной руки, хорошего глаза и большого вкуса. Не излишен и талант.

Не имея специальных кистей, каждый художник может сам изготовить их из обычных акварельных кистей. Наиболее употребительны кисти трех основных типов: остроконечные, круглоконечные и тупоконечные (стр. 110).

Круглоконечную кисть можно сделать из остроконечной. Волоски осторожно и терпеливо подрезают маникюрными ножницами, пока конец кисти не будет равномерно округлен. Тупоконечную кисть изготовить гораздо проще: конец ее обрезают ножом; ножницами пользоваться не рекомендуется. Настоящая же тупоконечная кисть вдвое длиннее той, которая получается из акварельной, и волоски ее при изготовлении не обрезают, а подбирают один к одному.

Художнику необходимы кисти всех этих видов и самых различных размеров. У каждого умелого шрифтовика со временем появляется какой-то излюбленный вид кисти, ему более сподручный. Так, у китайских мастеров самые популярные кисти — карандашеобразные. Японцы пользуются также кистями из нового синтетического материала.

При письме кисть держат по-разному. Самый распространенный в Китае способ держания кисти изображен на этой странице. Для письма кистью рекомендуется применять краску или черные чернила; чертежная тушь для этого мало пригодна.

«Арсенал» китайского шрифтовика, кстати сказать, составляют более двадцати «орудий»: палочка туши, примерно четыре кисти, держатель кистей, наконечники для хранения кистей, камень для растирания туши и т. д.

Так как кисть очень эластична и чувствительна, ею невозможно создавать абсолютно похожие буквы, одно а в большей или меньшей степени отличается от другого а. Но при письме кистью это и не обязательно; наоборот, такая особенность придает шрифту свежесть, оживление и свободу.







Надпись, выполненная кистью. Швеция

При поверхностном взгляде может показаться, что в росчерке китайской кисти нет логики развития штрихов. На деле это не так. Просто логика кисти не столь ярко выражена, как в письме ширококонечным или круглоконечным перьями.

Лучше всего понимаешь это в процессе практической работы. Логика письма может меняться в зависимости от характера шрифта, от вида кисти, от положения кисти в руке и, наконец, от темперамента исполнителя. Непонимание логической основы письма — причина появления искусственных, статичных форм. Это значит, что шрифтовик не писал, а рисовал. Начинающему художнику не удастся сразу заполнить лист удовлетворительным шрифтом. Некоторые буквы, слово, может быть, даже целая строка получается удачно, но неизбежны и неудачи. Поправка тонким пером и подрисовка белой гуашью не дают желаемых результатов. Свободное и живое письмо кистью требует скорости — в противоположность ширококонечному и круглоконечному перу. Поэтому, чтобы не нарушить общего ритма при исполнении одной буквы, следует все неудачное слово написать заново.

Кистью исполняют шрифты, предназначенные преимущественно для размножения печатным способом, и поэтому вполне закономерны оригиналы с наклеенными исправлениями строк и слов. Правильно поступает тот художник, который, не жалея бумаги, настойчиво экспериментирует, пока не находит наилучший вариант каждой строки. Лишь после монтирования всех самых удачных фрагментов получается высокохудожественный оригинал.



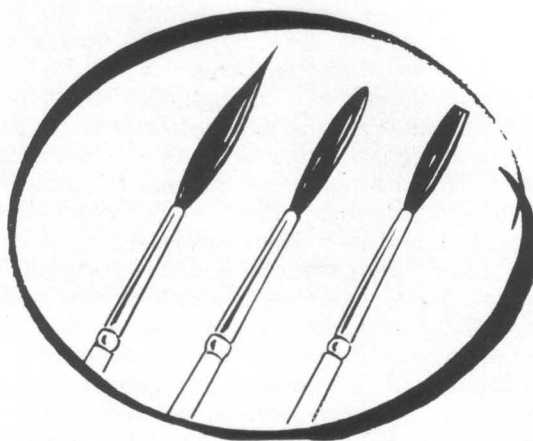
Надпись, выполненная кистью. Художник Вальтер Бруди. ФРГ

Только овладев техникой пера, можно успешно усвоить письмо кистью.

Далее на рисунках, помимо авторских примеров, представлены эскизы и типографские шрифты лучших мастеров кисти. Для начинающих каждый из этих шрифтов по-своему поучителен.

Своеобразные шрифты созданы американскими художниками. Они широко используют заменители кисти — инструменты с наконечниками из мягкой пористой резины или войлока. Одни из них воспроизводят росчерк кисти больше, другие меньше, да к полной имитации кисти здесь и не стремятся. Наоборот, благодаря своеобразию инструмента американские шрифты приобрели особый характер, и скопиро-

вать их обычной кистью очень трудно. Гораздо легче их воспроизвести, если основные формы букв написать круглоконечным пером и потом их оформить при помощи тонкого пера и белой гуаши. Влияние американского стиля шрифта кистью сказалось и на рубленых шрифтах: они стали более своеобразными и округлыми.



Остроконечная, круглоконечная и тупоконечная кисти



Фирменный знак, выполненный кистью. Художник Х. Ренц. ФРГ



Фирменный знак, выполненный кистью.  
Художник Г. Мюллер. Австрия



Исполненные кистью эскизы для журнала «Typografia».  
Художник Ольдржих Хлавса, Чехословакия

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  
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

Сальто. Типографский шрифт. Художник Карл-Георг Хёфер. ФРГ. Шрифт построен на большом контрасте прописных и строчных знаков

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 Ü Ö  
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 ö ä,

Шок. Типографский шрифт, выполненный кистью. Художник Роже Эскоффон.  
Франция, 1955

Эскизный лист. Художник Виллу Тоотс. Таллин, 1964.  
Образцы написаны разнообразными кистями



шумка

Wudismas

Мруфт

Don

learius

РАДОСТЬ

Perekond

Juan

Kunst

Meany

Simimandria

новость

Тубо

Хант

искусство

МАКЕ

Аллоо!

Севастополь

абвгдезжзиклмнопр

Кисть

З

Welt

RTOFIX

alügnal

Тракт

студияшкола

simi  
bnn

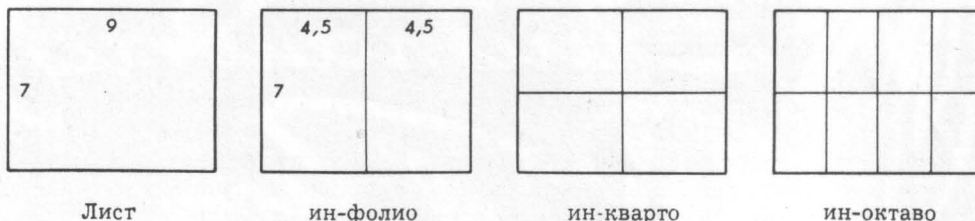
## РУКОПИСНАЯ КНИГА

Одно из лучших упражнений для творческого усвоения навыков письма — оформление рукописной книги. При этом можно ознакомиться с разными способами практического применения шрифта, научиться выполнять инициалы и заглавия, связывать отдельные элементы книги в одной цельной композиции.

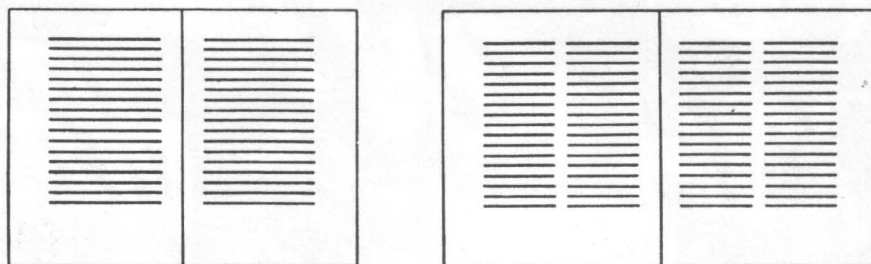
Рукописная книга соединяет в себе традиционное оформление старинной рукописной книги и все особенности современной печатной, приобретенные за пять веков ее развития. И то, и другое оформитель должен основательно изучить и использовать в практической работе.

В настоящем разделе приведены некоторые указания и примеры для оформления.

В начале работы над рукописной книгой необходимо продумать формат издания, величину и пропорции полос, количество строк и т. д.



Бумажный лист и его части



Две страницы книги ин-кварто. Соотношение полей 1,5:2:3:4, подобное соотношение употреблялось и в старинных книгах

Две страницы книги с текстом в две колонки. Соотношение полей 2:3:4:6; промежуток между колонками — 1

Формат и пропорции сторон книги определяем по развороту двух смежных страниц. Хорошие пропорции имеет лист с соотношением сторон 7:9. Такой лист, сложенный один раз, дает формат фолио (2 листа — 4 страницы), еще раз сложенный лист дает формат ин-кварто (4 листа — 8 страниц), и лист, сфальцованный в три сгиба, дает формат ин-октаво (8 листов — 16 страниц). Для составления книжного блока бумагу нарезают на двойные листы задуманного формата (4 страницы). Книга может быть совсем малого объема; достаточно 6—8 страниц текста, не считая титульных.

Чтобы текст лучше воспринимался, каждая страница должна иметь поля. Ширина полей и размер текстовой полосы определяются одновременно как величины взаимосвязанные. В рукописных книгах поля занимают обыкновенно  $\frac{1}{2}$  площади страницы.



Размещая текст на полосе, нужно учитывать, что слишком длинная строка, как и слишком короткая, вызывающая излишние переносы, затрудняют чтение. В печатных книгах наиболее распространенных форматов строка вмещает в среднем 8—9 слов; для рукописной книги это считается максимумом. Рекомендуется ограничиваться 5—6 словами на строку, т. е. в среднем 35—50 буквами.

Если желательно заполнить книгу большого формата мелким текстом, полосу делят на две колонки.

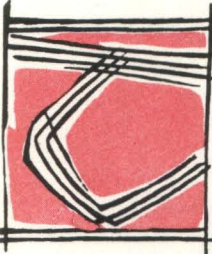
Вокруг иллюстраций необходимо оставлять чистые поля соответственной ширины. Особо умелого размещения текста требуют иллюстрации не прямоугольной формы, имеющие сложный абрис.

Для рукописной книги не обязательно, чтобы все строки кончались на одной прямой. Небольшие отклонения здесь вполне допустимы.

Художник достигает целостного впечатления от страницы особыми приемами, отличными от приемов наборщика. Пишущий должен (по крайней мере вначале) размечать текст карандашом, чтобы строка кончалась целым словом или давала возможность сделать правильный перенос. Если кажется, что места не хватит, буквы можно писать немного плотнее. Это делается, конечно, так, чтобы уплотнение не казалось искусственным и чтобы от этого не страдали удобочитаемость и общая картина текста. Если кажется, что места многовато, можно, наоборот, писать пореже, употребить какой-либо украшающий росчерк, удлинить знак переноса. Если возможно, свободное место заполняется нижним удлинением последней буквы верхней строки или верхним удлинением последней буквы следующей строки.

Текстом для книги может послужить какое-нибудь коротенькое литературное произведение. Если иллюстрации не предусмотрены, рекомендуется выбирать текст, который содержит стихотворение или цитаты, — особое оформление их оживит общую картину шрифта. Они дадут также возможность выполнить текст в различных красках.

\*



here are those who will tell you solemnly that ours is not an age for poetry. They are wrong, tragically wrong. No age is allergic to poetry; it is one of man's deepest needs. Only the form in which it must be supplied varies from age to age. It is for our writers to find that form.

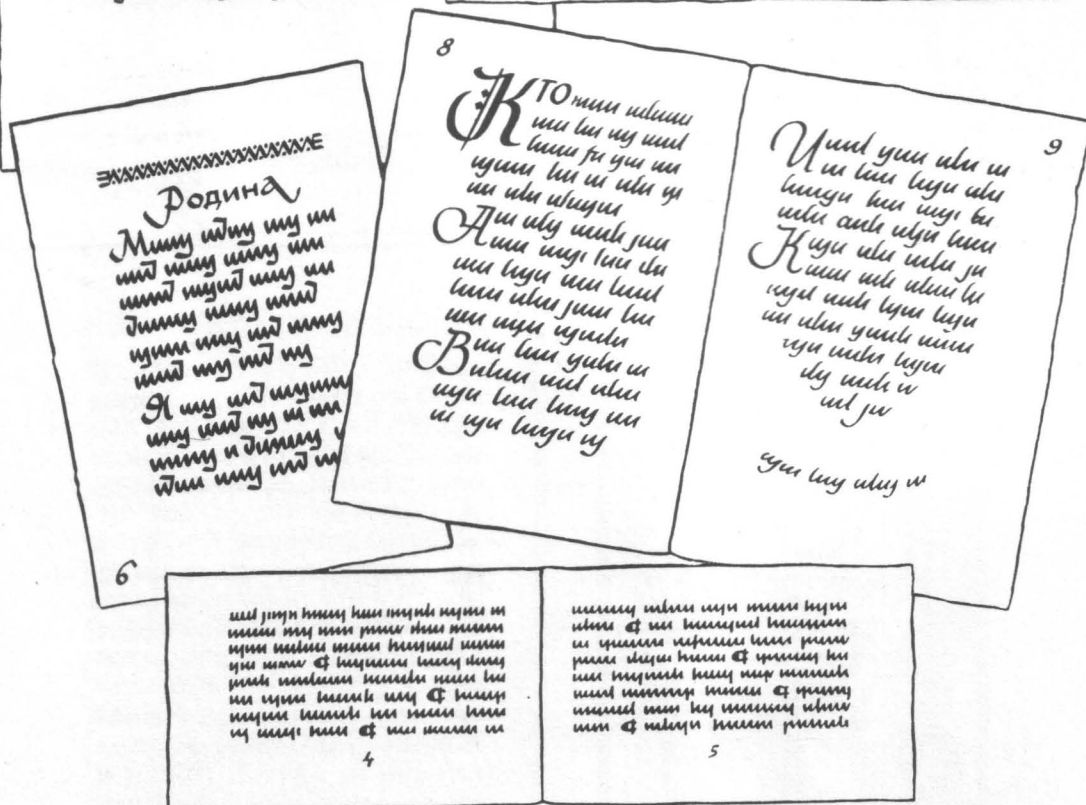
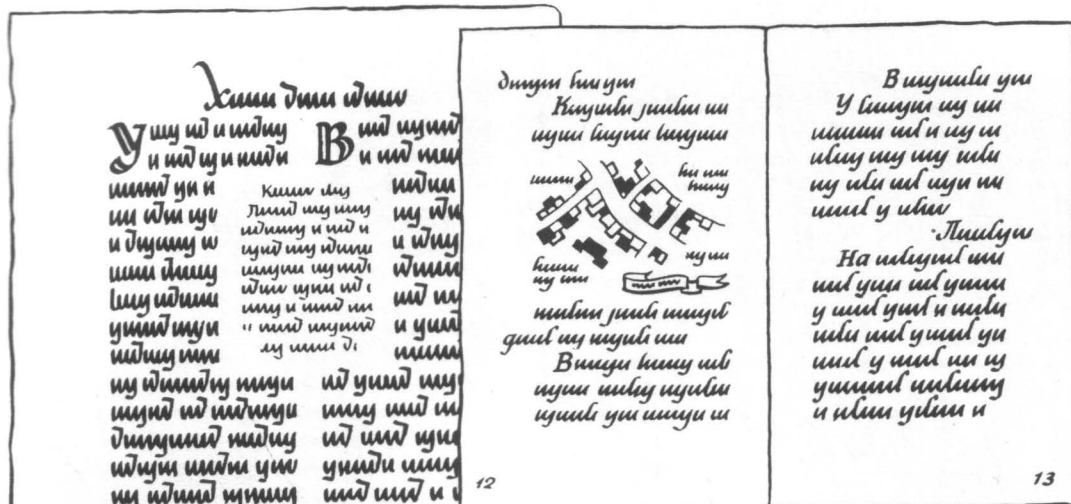


he problem of the publisher, the problem of the writer, this whole question of tomorrow's readers, rests upon the adjustment of the writer to his audience. That is the essential problem of

Страница из рукописной книги о писании шрифта.  
Исполнил ширококонечным пером Фридольф Джонсон.  
Нью-Йорк, 1955







Различные схемы оформления рукописных книг

nächsten Nacht wieder sang und der Fischer wieder dorthin kam, sagte er dasselbe: „Ach Gott, wie ist das schön!“  
 Von allen Ländern kamen Reisende nach der Stadt des Kaisers und bewunderten sie, das Schloss und den Garten. Doch wenn sie die Nachtigall zu hören bekamen, so sagten sie alle: „Das ist doch das Beste!“ Die Reisenden erzählten davon, wenn sie nach Hause kamen, und die Gelehrten schrieben viele Bücher über die Stadt, das Schloss und den Garten. Aber die Nachtigall vergassen sie nicht. Sie wurde am höchsten gestellt; und die, welche dichten konnten, schrieben die herrlichsten Lieder und Gedichte über die Nachtigall im Walde bei dem tiefen See. Die Bücher wurden in alle Sprachen übersetzt und durchliefen die



Welt, und einige kamen dann auch einmal zu dem Kaiser. Er sass auf seinem goldenen Stuhl und las und las; jeden Augenblick nickte er mit dem Kopfe, denn er freute sich über die prächtigen Beschreibungen der Stadt, des zerbrechlichen Schlosses und des Gartens. Aber die Nachtigall ist doch das Allerbeste! stand da geschrieben und der Kaiser las es voller Staunen kopschüttelnd immer noch einmal.

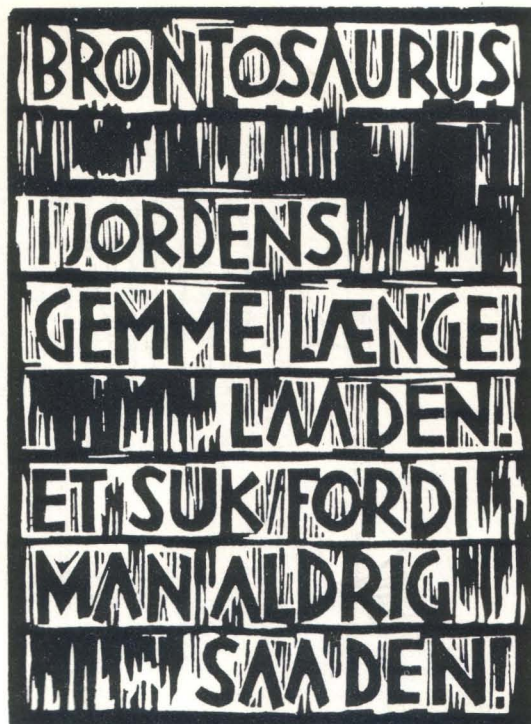
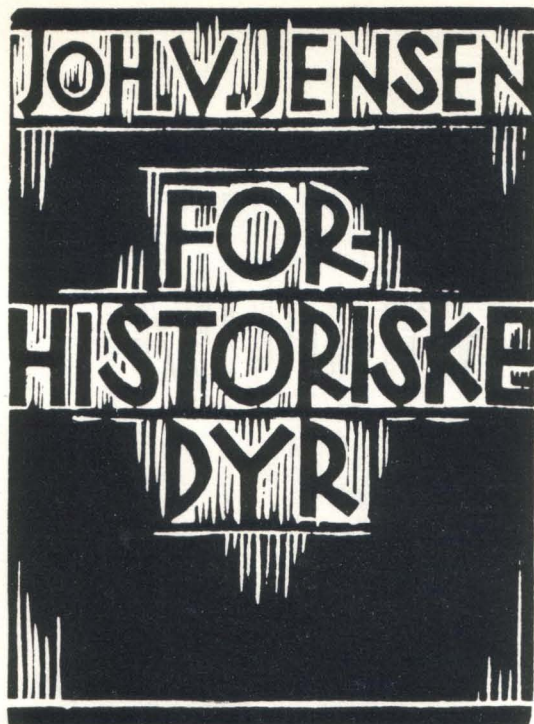
Страница из сказки Г. Х. Андерсона «Соловей». Писал ширококонечным пером и иллюстрировал художник Иоахим Кёльбел. Лейпциг., 1960



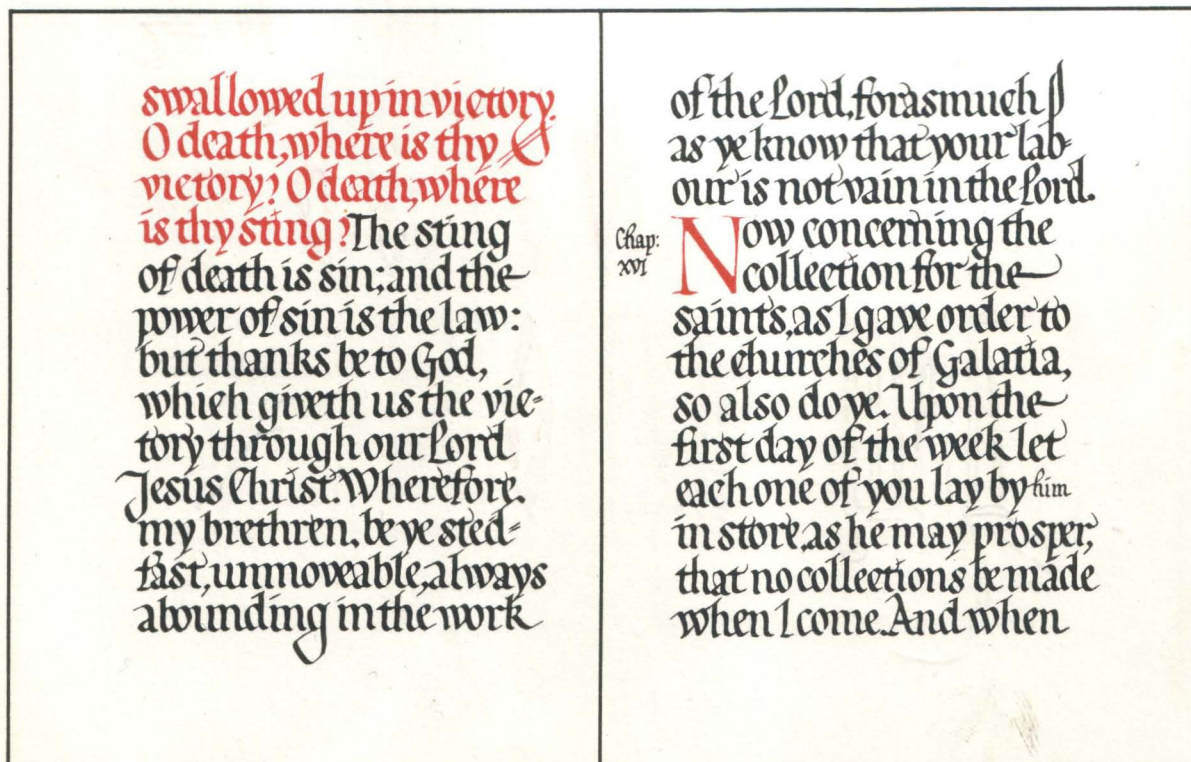
ропнула деной к бабе и закуда-  
 тала от восторга: «**Куд-куд-куд-куд-  
 кудах!**» Баба обрадовалась, вы-  
 шла курица навстречу. А курица-  
 прыг в борозду и иню бабь-  
 да скорей на гнездо! Часу не  
 посидела, соскочила с гнезда и  
 кудахчет. Баба кинулась смо-  
 треть — что там курица снес-  
 ла? Тянула и что же видит?  
**Курица снесла стеклянную бу-**  
**сынку.** Поняла баба — посмея-  
 лась над ней курица и давай  
 ее бить. Била била, пока до  
 смерти не убила. Так и ос-  
 талась жадная дум-баба  
 ни с чем. Пришлось зубы на

Разворот из книги И. Крянгэ «Кошелек с двумя денежками». Писал ширококонечным пером и иллюстрировал линогравюрами художник И. Богдеско. Кишинев, 1962





Произведение датского писателя И. В. Ензена «Доисторические животные». Разворот из рукописной книги, оформленный гравюрами на дереве художником Мяртом Лаарманом. Таллин, 1937



Разворот из рукописной книги, оформленный английским художником Е. М. Ридлингтоном. Ширококонецное перо



Велика бывает польза  
от учения книжного...  
се бо суть реки напоящи  
вселенную се суть исхо-  
дища мудрости

ЛАВРЕНТЬЕВСКАЯ  
ЛЕТОПИСЬ, 1037 Г.



И пу(кал тогда он  
 дѣ(ять соколов  
 на (пану лѣбѣдиную:  
 до(ягнѣт сокол до  
 лѣбѣди-  
 та и пѣ(нь поѣт  
 первая:  
 Яро(лаву (парому;  
 М(ти(лаву Храброму;  
 что зарѣзал Рѣдѣю  
 (ам  
 пѣрѣд полками  
 ка(ож(кими;  
 Кра(ному Роману  
 р(вято(лавичу.

Но Боян-то,  
 братия,-  
 он пу(кал нѣ дѣ(ять  
 (околов  
 на (пану лѣбѣдиную:  
 он пѣр(ты (вои вѣщи  
 на живыѣ (пруны  
 кла(л-  
 и (пруны тѣ (ами  
 (лаву князьям  
 рокоптали.



Отрывок из «Слова о полку Игореве». Художник И. И. Фомина. Москва, 1959

## ПОЗДРАВИТЕЛЬНЫЙ АДРЕС

Поздравительный адрес преподносится отдельным лицам или организациям в честь какого-либо важного события или юбилея.

Старейшая форма адреса — свиток. Такая форма употребляется и теперь, но более распространен адрес в виде книги. Он оформляется обыкновенно на четырех страницах и при помощи связывающей ленточки или тесьмы прикрепляется к переплету. В редких случаях употребляются и другие формы адреса.

**Адрес в виде книги** большого формата рекомендуем оформлять в размере 30×40 см, малого формата — 25×34 см. При иных размерах адреса сохраняйте указанные пропорции сторон как наилучшие.

Адреса выполняются обыкновенно на плотной и высококачественной бумаге. Наряду с белой употребляются и бумаги различных цветовых оттенков, например, палевые, голубые и т. д. Интересный тон, имитирующий старый пергамен, можно получить, покрыв бумагу жидким кофе или чаем.

Наилучший шрифт для текста — курсив, исполненный ширококонечным пером. Заглавия и инициалы можно выполнить шрифтами типа антиквы, согласуя рисунок их с текстовым шрифтом.

Текст среднего объема легко размещается на двух внутренних страницах адреса. Величину букв определяют в зависимости от объема текста. Не следует оформлять текст слишком крупными буквами. Короткий текст лучше поместить на одной, правой странице и не растягивать его на две полосы. На левой странице в таких случаях располагают для равновесия слова, указывающие имя, звание, место работы юбиляра, и какие-нибудь изобразительные элементы, например, декоративный орнамент или рисунок на тему, связанную с деятельностью юбиляра.

На первой странице адреса рисуют обыкновенно инициалы юбиляра, оформленные в виде монограммы, и юбилейную дату, объединяя все это в целостной композиции.

Оформление текста должно быть связано не только с внутренними декоративными элементами, но и с обложкой как по композиции, так и по цвету. Даже очень богато оформляемый адрес нельзя перегружать различными шрифтами, применять чересчур много красок, — это приведет к пестроте и безвкусице.

Вместо черной туши текст можно написать и какой-нибудь другой краской, например, темнокоричневой.

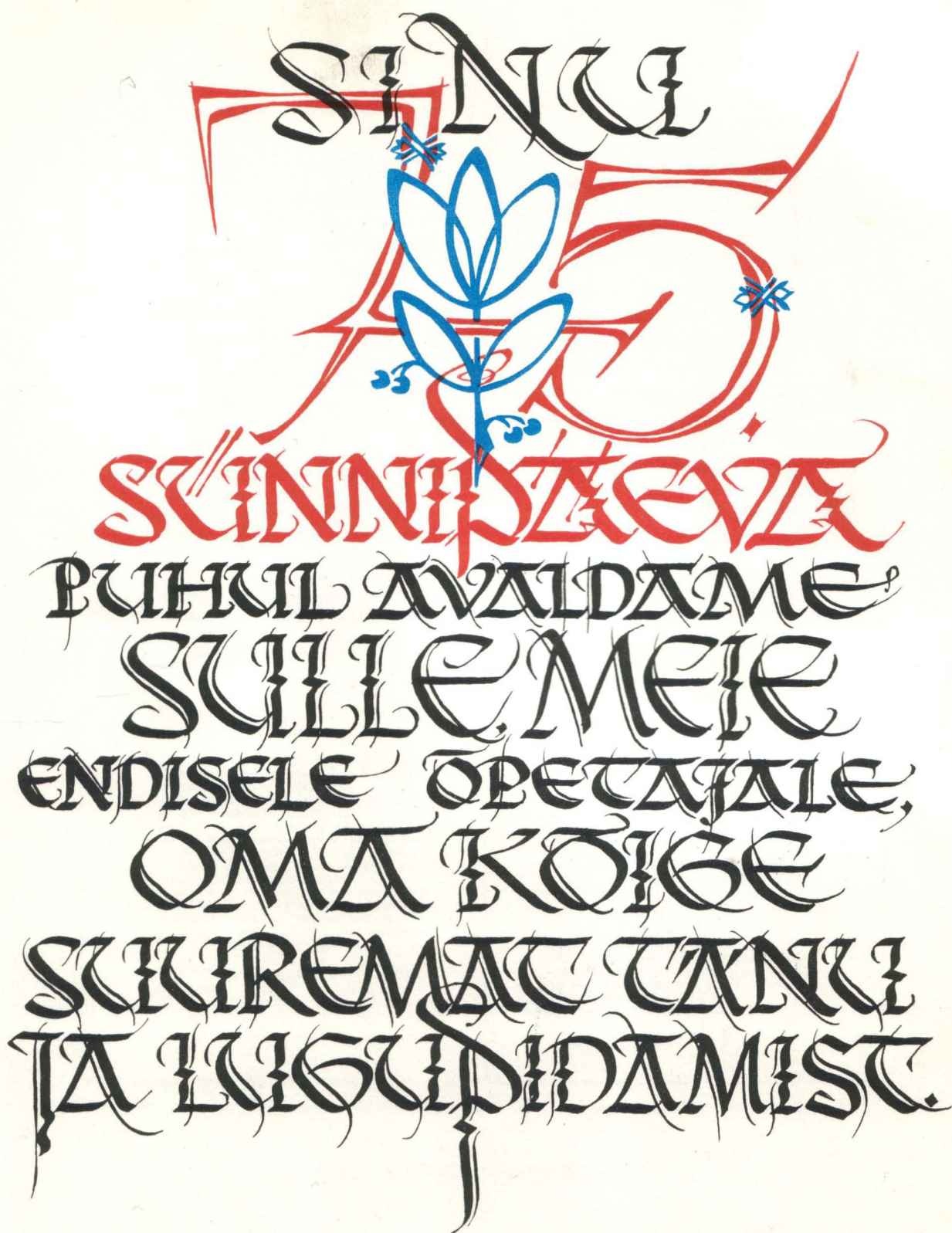
Для инициалов и других декоративных элементов используют также «золотую» и «серебряную» краски. В разведенном виде этими красками можно писать и ширококонечным пером, но только на очень хорошей и гладкой бумаге соответствующего цвета. Писать золотом и серебром на бумаге низкого качества и с шероховатой поверхностью очень трудно. Написанный золотом текст требует и более богатого оформления всего адреса.

Внешний вид адреса в большой мере зависит от переплетчика и печатника. Выполненный со вкусом, красивый переплет (обложка) служит основой, к которой художник добавляет свою композицию. Первая страница обложки украшается обычно национальным орнаментом или декоративным рисунком на темы специальности юбиляра. Кроме того, на ней можно поместить имя получателя или инициалы и юбилейную дату.

Иногда адреса переплетают в кожу. Для более простых переплетов применяются льняные и штапельные ткани, дерматин и другие материалы. Печатаются на них с цинкографского клише или медного штампа. Для самых простых адресов делают обложку из плотной













Схемы оформления почетных адресов

цветной бумаги и оформляют ее красками или тушью. Страницы текста скрепляют с обложкой при помощи шелковой тесьмы.

**Поздравительный адрес в виде свитка** вертикального формата при ширине в 25 см может иметь пропорции от 1:2,5 до 1:3; при горизонтальном формате наилучшее отношение 1:2. В этом случае текст (кроме заглавия) рекомендуется писать в две или три колонки.

Для адреса-свитка нужен пергамен или прочная бумага высокого качества, которую можно сворачивать в свиток.

Нижний конец свитка вертикального формата сгибается вдвое на расстоянии 2—2,5 см от края листа. В уплотненный таким образом край продевается цветная (шелковая или кожаная) тесьма шириной около 1 см так, чтобы оба конца ее выходили в середине обратной стороны адреса. При помощи этих концов свернутый свиток и связывается (стр. 125). Текст или подписи в адресе вертикального формата могут доходить почти до самого конца, так что у читающего создается впечатление, будто часть свитка уже свернута.

Адрес в виде свитка хранится в круглом футляре с крышкой. На крышке футляра ставится имя или инициалы, получившего адрес. В случае роскошного адреса очень богато оформляется и весь футляр.

## ДИПЛОМ И ПОЧЕТНАЯ ГРАМОТА

Оформление дипломов и почетных грамот в общих чертах довольно схоже.

Дипломы и почетные грамоты готовятся, главным образом, для печатного размножения цинкографским или офсетным способом. Если же они нужны только в единичных экземплярах, их можно выполнить и от руки.

Наиболее употребительный формат — 25×34 см вертикального или горизонтального направления. Размер его можно, конечно, изменить в зависимости от величины бумажного листа, но пропорции сторон рекомендуем сохранять. При ширине верхнего и обоих боковых полей в 3 см нижнее поле делается в 3,5 см.

Оформление диплома или почетной грамоты составляют обыкновенно три элемента: текст, орнамент и декоративный рисунок (сюжетный, эмблематический). Композиция их должна быть простой и ясной. Не следует злоупотреблять большим количеством красок.

Верхняя и нижняя части диплома оформляются обыкновенно богаче, чем внутренние стороны. Сверху в центре помещают большей частью эмблему учреждения, выдающего диплом. В дипломах и почетных грамотах, выдаваемых в особо важных случаях, можно в качестве украшающих элементов употреблять государственный флаг или флаги союзных республик. Государственный герб разрешается только в дипломах и почетных грамотах, выдаваемых государственными органами.

В оформлении дипломов и почетных грамот орнаменту придают несколько большее значение, чем в поздравительных адресах. Короткий текст, характерный для разбираемых изданий, не позволяет сделать композицию их цельной и завершенной, и художник обращается к орнаментальным украшениям. Чаще всего это национальный орнамент старинного или современного стиля, или такие традиционные украшения, как красный флаг, орденские ленты, лавровые и дубовые листья и т. д.

Название организации, выдающей диплом или грамоту, и слова «Диплом» и «Почетная грамота» обыкновенно рисуются. Надпись «Почетная грамота» изображается, как правило, в две строки, причем



ЦЕНТРАЛЬНОМУ КОМИТЕУ  
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ  
ПАРТИИ УЗБЕКИСТАНА  
ПРЕЗИДИУМУ ВЕРХОВНОГО  
СОВЕТА УЗБЕКСКОЙ ССР  
СОВЕУ МИНИСТРОВ  
УЗБЕКСКОЙ ССР

Первая страница из почетного адреса, посланная к юбилею Узбекской ССР от Коммунистической партии и Правительства Эстонской ССР. Писано ширококонечным пером художником Пауль Лухтейном. Таллин, 1964



**S**aabudes Kiievisse külalisetendustele  
Teie teatris, toome kaasa palava tervi-  
tuse Ukraina suurimale ja välja-  
naistvamale draamakollektiivile  
Eesti vanimalt teatrit „Vanemuine.“

**M**eile on austavaks ja vastutusrikkaks  
ülesandeks, esineda vennaliku Ukrai-  
na teatrite poolt ideeliselt ja kunsti-  
liselt kõrgelt kasvatatud publiku ees.

**T**idaku meie etendused kaasa kahe-  
löödvabariigi vaheliste kunstiside-  
mete tihendamisele! Soovime Teie  
suurepärasele kollektiivile palju jõudu ja  
edu meie ühises töös — nõukogude  
rahvale vääriliste lavateoste loomisel!

RIIKLIKU TEATRI „Vanemuine“  
KOLLEKTIIV



Оформление почетного адреса-приветствия Киевскому драматическому театру  
от тартуского театра «Ванемуйне».  
Исполнил эстонский художник Пауль Реэвеер в 1959 году



Kallis seltsimees  
**OSKAR LUTS !**



Esti Noorkogude Kirjanike Lüh-  
teritab Teid südamest Teie  
60. sünnipäeva puhul.  
Esti rahvale on Teie  
kirjanduslik looming andnud  
väga palju elujätkarõõmu ja  
väärtuslikku. Kerade ja teised  
Teie teosed on leidnud raimus-  
tatud lugejaid eriti meie noort-  
soo mitme põlvkonna hulgas.  
Näha rahvast ja kirju-  
tada rahvale – see austamis-  
väärtiline ja eeskujulik põhimõ-  
te on kandnud Teie loomingu  
väärtuslikku tuuma. See põhi-  
line hoiak on tõstnud Teid  
meie kõige rahvalikumate, kõige enam  
armastatud kirjanike hulka.

Почетный адрес Союза писателей Эстонской ССР писателю Оскару Лутсу  
к 60-летию юбилею. Исполнил художник Яан Ензен. Таллин, 1947



первое слово более мелкими буквами. Прочий текст пишут ширококонечным пером. Для соблюдения однородности стиля желательно, чтобы отпечатанные бланки заполнял вручную тот же шрифтовик, который подготавливал оформление. Имя лица или название коллектива, получающего награду, пишут более крупными буквами, чем основной текст, а для еще большей выразительности и другим цветом.

Цветной фон, придающий диплому или почетной грамоте облик законченного художественного произведения, должен быть светлого, нежного тона. Тот же тон можно применить и в других элементах оформления, например, в орнаменте или буквах заглавия. По фону тонкими белыми линиями можно отметить место для текста.

Писать текст по жирной печатной краске трудно, поэтому фон слегка протирают ваткой, присыпанной тальком.



## ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТ И ПОЗДРАВИТЕЛЬНАЯ КАРТОЧКА

Одна из очень распространенных разновидностей прикладной графики — приглашенный билет и поздравительная карточка.

Пригласительный билет выполняют шрифтом ширококонечного пера или каллиграфическим почерком. Рисовать целесообразно только название события, по поводу которого рассылают приглашающие билеты.

Пригласительный билет рекомендуется изготовлять в четыре страницы и помещать текст на правой странице разворота. На первой, внешней странице, рисуют маленькую виньетку: эмблему, монограмму или дату.

Стандартный формат печатных билетов  $15 \times 10$  см. Той же пропорции 3:2 следует придерживаться и в приглашающих билетах, оформляемых от руки. При этом употребляют два, в крайнем случае три цвета.

Для особо торжественных юбилеев и памятных дней приглашающие билеты делают и более крупного формата —  $12 \times 18$  см вертикального направления. Обложку такого билета можно оформлять уже более богато. Для текста берут более тонкую бумагу и скрепляют ее с обложкой при помощи шелковой тесьмы.

Поздравительные карточки оформляются по тем же принципам, что и приглашающие билеты. Для более простых карточек можно выбрать формат поменьше, например  $12 \times 8$  см, соответственно этому изготовляют и конверт. Текст поздравительных карточек, обыкновенно короткий, заканчивается часто подписями поздравляющих. При двух-трех подписях можно все оформление разместить на третьей странице. Если же подписей больше, из них создают на третьей странице самостоятельную композицию, а поздравительный текст переносят на вторую страницу, т. е. на левую сторону разворота.

В случаях особо торжественных поздравительную карточку оформляют богаче, и ее можно рассматривать как поздравительный адрес малого размера. На такой карточке дается более длинный текст, выбирают более крупные форматы:  $13 \times 19$  и  $17 \times 25$  см. Обложку изготовляют из наиболее плотной бумаги, а для текста берут гладкую рисовальную бумагу. Внутренние страницы делают по размеру несколько меньше обложки, чтобы последняя образовала кант шириной в 0,5 см. Внутренние листы карточки скрепляют с обложкой при помощи шелковой или кожаной тесьмы или декоративного шнура.

С новым годом,  
с новым счастьем!

Поздравляет  
с днем рождения!

Москва 6 июля 1958

Лина

С НОВЫМ ГОДОМ!  
1958

В этот и чудный иный ии  
иин иини иини иини иини  
иин иини



МАРТА

иин иини иини иини



Синий иини иини  
иини иини иини иини  
иини иини иини иини  
иини иини

Поздрав  
с праздником



Поздравляет!  
Алексей  
Редю  
Сергей

12 VIII 1957

1892  
1957

6 иини иини иини иини иини иини  
иини иини иини иини иини иини

Эскизы поздравительных карточек

**P**ARIMÄIO  
õnnesoove  
uueks  
aastaks!

Е  
Новым  
годом!

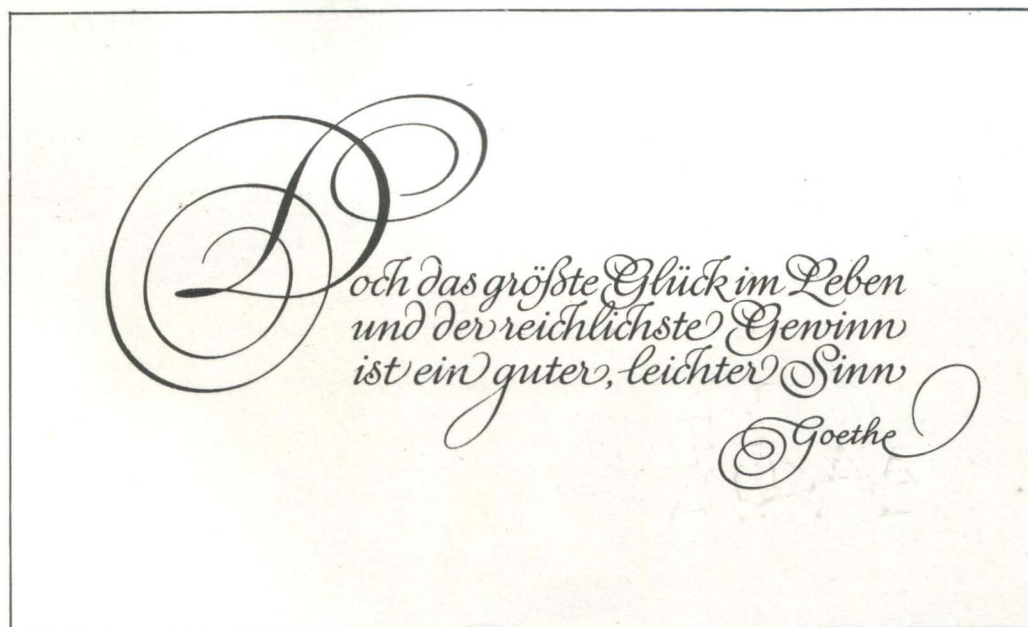
**П**ОЗДРАВЛЯЕМ  
С НОВЫМ 1962 ГОДОМ  
И ЖЕЛАЕМ УСПЕХОВ,  
СЧАСТЬЯ И МИРА!

**H**EAD  
ULT  
AASTAT!

HEAD  
ULT  
AASTAT!

Примеры оформления пригласительных билетов и поздравительных карточек.  
Художники: Пауль Резвеер (три верхних), Хейно Керсна (внизу слева), Вален-  
тин Варе (внизу справа). Таллин, 1961—1963.





Наверху личная новогодняя открытка голландского художника Крис Бранда.  
Писано ширококонечным пером

Нижнюю открытку оформил художник ГДР Хельмут Чёртнер

# РИСОВАНИЕ ШРИФТА



Шрифт может быть нарисован различными методами с применением чертежных инструментов или без них. Выполненный с помощью линейки и циркуля шрифт отличается менее выраженным индивидуальным характером, чем шрифт, нарисованный от руки. Употребляя разнообразные орудия письма (тонкое перо, кисть, ширококонечное перо, круглоконечное перо и другие), можно создать более индивидуальный рисунок шрифта.

Рассмотрим орудие рисования и наиболее существенные моменты, которые надо учитывать в рисовании шрифта и отчасти при написании текстов: построение букв, характер засечек и пробелов и т. д.

## ОРУДИЯ РИСОВАНИЯ ШРИФТА

**Карандаш.** Для разметки сравнительно крупного шрифта наиболее пригоден карандаш средней твердости. Для мелкого шрифта употребляют более твердый карандаш, позволяющий выполнить работу более точно и чисто.

**Резинка.** Рекомендуются применять мягкую резинку, которая, удаляя начисто карандашные линии, не смазывает написанные тушью или краской штрихи.

**Линейка.** Обыкновенно используют две линейки: одну — при работе карандашом, другую — при работе тушью. В первом случае удобнее тонкая линейка из прозрачного материала, что позволяет видеть находящуюся под ней часть рисунка. Вторая линейка может быть деревянной или металлической; ее край имеет косой срез, чтобы не смазывалась тушь под краем линейки.

**Угольник** употребляется главным образом при работе карандашом, поэтому предпочитается прозрачный.

**Рейсфедер.** Нужны два рейсфедера: один для черчения толстых линий, другой (с более длинными и острыми щечками) — для тонких линий. Притупившийся рейсфедер подтачивают на мелкозернистом бруске.

**Тонкое перо.** Тонкие перья быстро притупляются, поэтому нужно всегда иметь в запасе новые. Особо мелкий шрифт можно выполнить только острым, хорошо пишущим тонким пером.

**Циркуль.** Желательно, чтобы одна ножка циркуля имела сменные наконечники: с графитом, с иглой и в виде рейсфедера. Для мелкого шрифта приходится часто употреблять и кронциркуль.

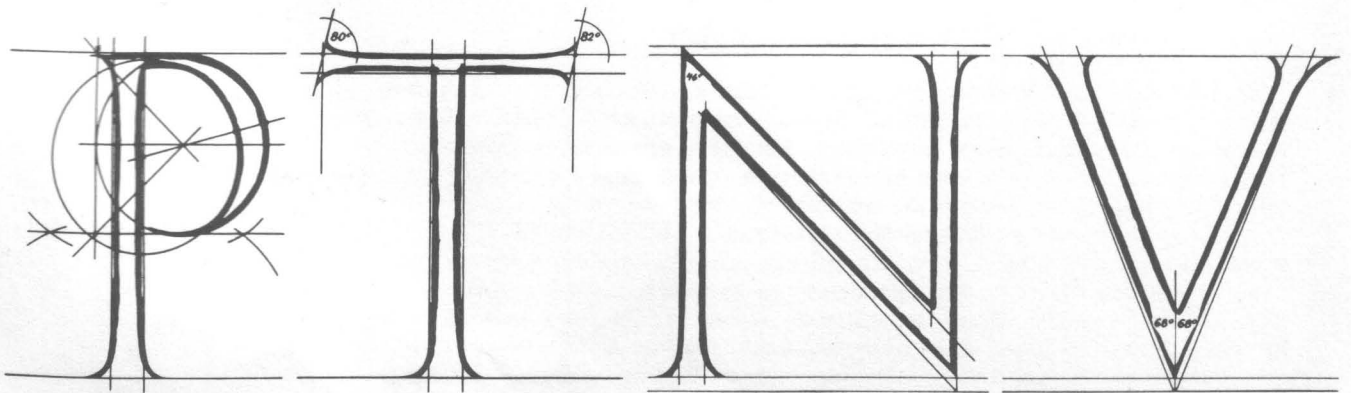
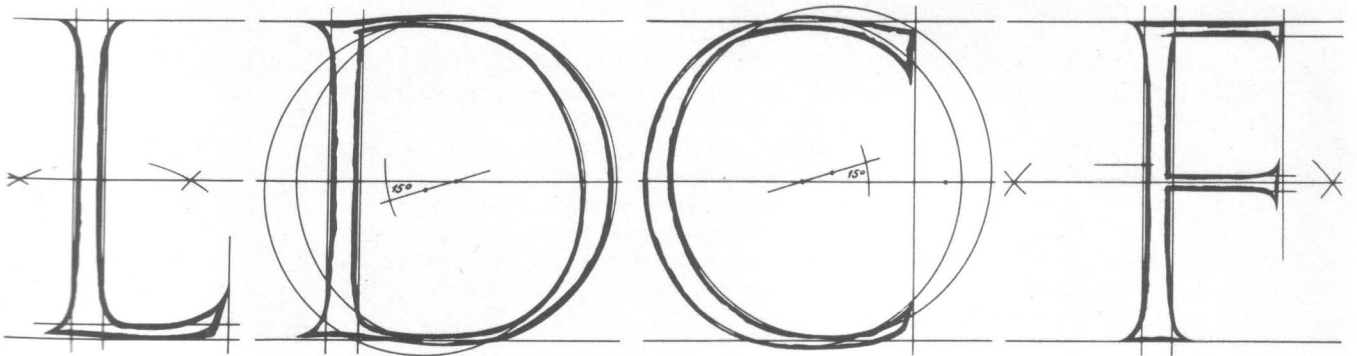
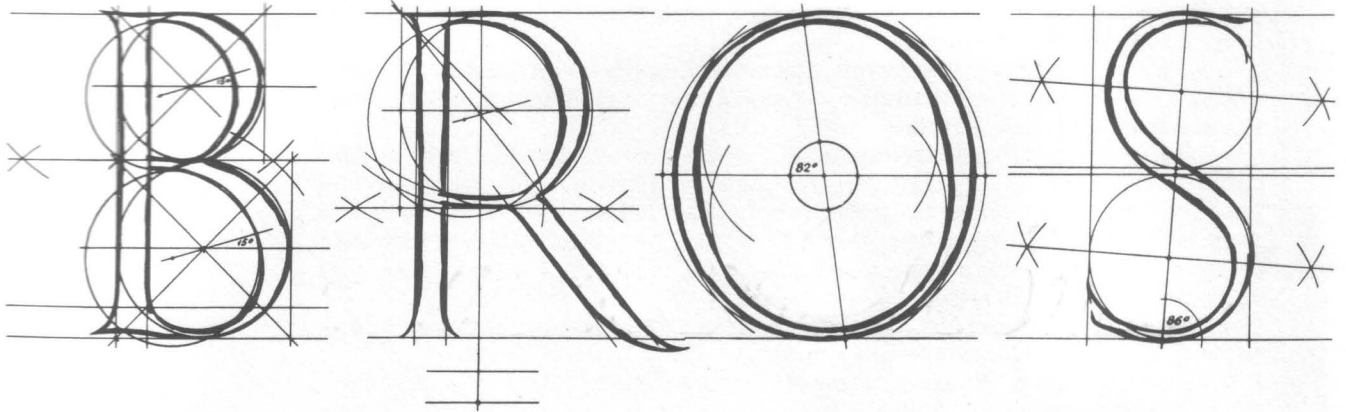
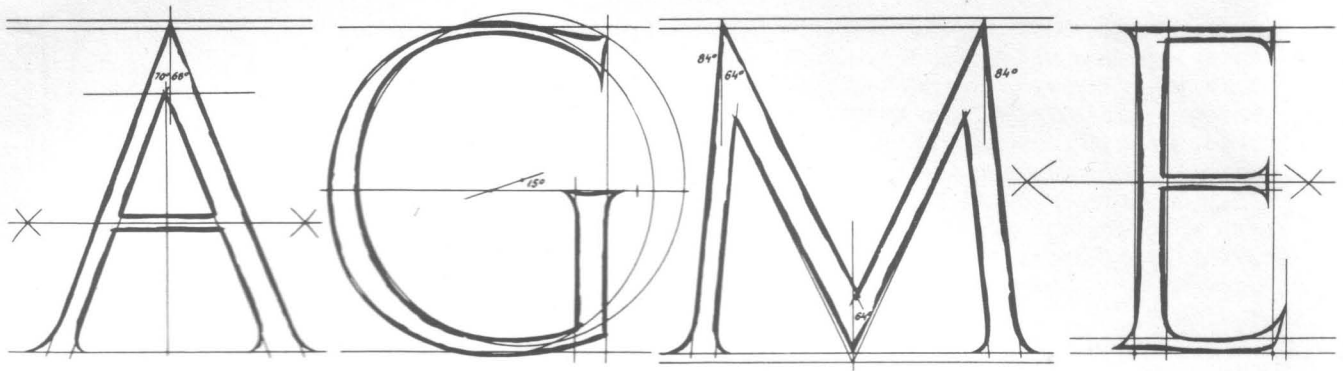
**Кисть.** Для разных шрифтов употребляют разные кисти. Малой акварельной кистью покрывают контуры букв (ее может заменить и обыкновенное перо). Колонковыми кистями малых номеров (№ 1, 2, 3) рисуют мелкий шрифт. Ими можно рисовать буквы с совершенно острыми углами и волосными линиями не менее точно, чем тонким пером. О других специальных кистях уже говорилось в предыдущей главе.

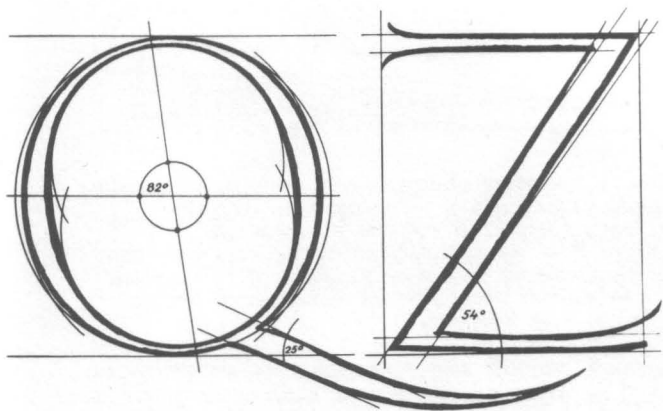
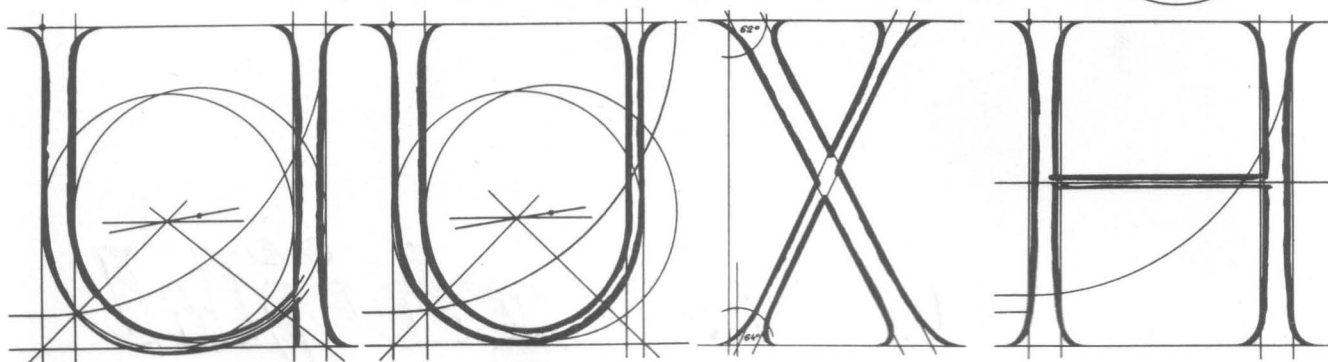
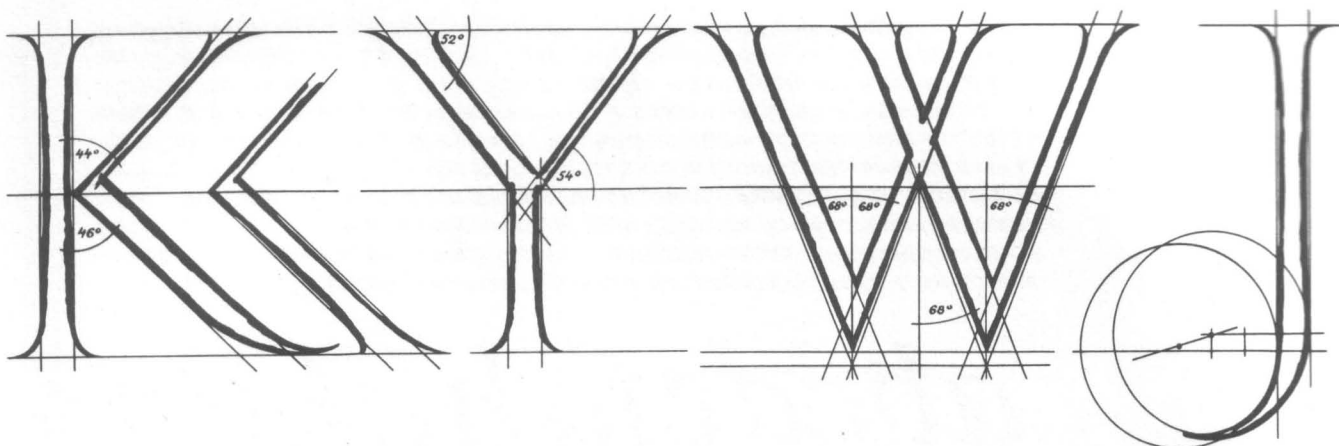
## ПОСТРОЕНИЕ БУКВ

Шрифт, выполненный в едином стиле, производит цельное и ясное впечатление, и читатель легко воспринимает текст. Если же рисунок отдельных букв нарушает стилевое единство надписи, у читателя не остается цельного впечатления, что мешает восприятию текста. Поэтому очень важно выдерживать чистоту стиля.

Для достижения стилевого единства шрифта важно строить все буквы по единому принципу. Малейшее нарушение этого конструктивного принципа непременно скажется на графике шрифта самым отрицательным образом. Если, например, буква «О» выполнена на основе круга, а буква «С» — на основе эллипса, значит в построении округлых форм взяты за основание два различных принципа. Построение

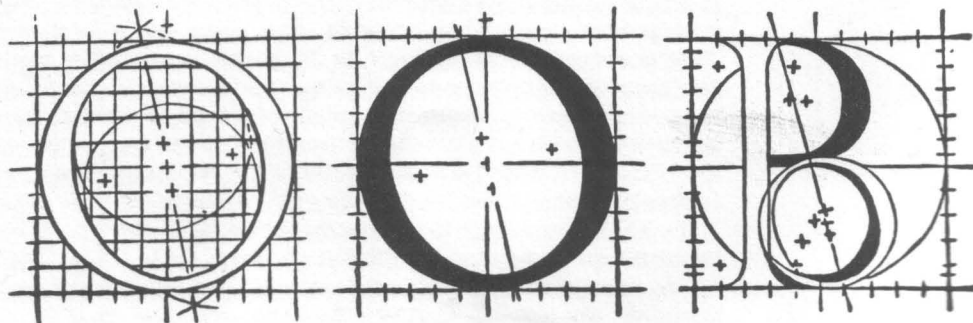






Анализ букв Траяновой колонны по Л. С. Иветсу. Букв Н, Ј, К, U, W, Y и Z на Траяновой колонне не имеется. Эти буквы сконструированы на основе других материалов и согласованы с буквами Траяновой колонны.

Внизу — три образца конструкции букв антиквы из учебника шрифта Жоффруа Тори «Цветущий луг» («Champ Fleury»). 1529



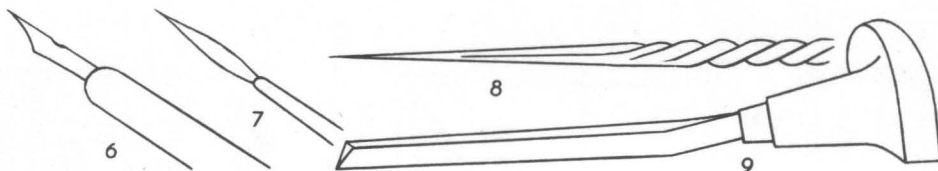
таких однородных букв на разных конструктивных началах нарушает весь стиль шрифта независимо от того, по какому принципу сконструированы все остальные буквы с округлыми элементами.

Как известно, уже в эпоху Возрождения создавалось много трактатов по конструированию шрифтов разных рисунков и стилей. Особое внимание по праву обращалось на шрифты типа антиквы. В данной книге приведены некоторые образцы конструирования букв великими мастерами прошлого. В дополнение к ним дается несколько других примеров, исполненных с учетом как опыта мастеров прошлого, так и практических требований современности.

*abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*



***abcdefghijklmnopqrstuvwxyz***



Два принципа исполнения шрифта — два типа инструментов. *Вверху* — шрифт, написанный ширококонечным пером, *внизу* — рисованный шрифт.

В соответствии с этим расположены и орудия выполнения:

- 1 — гусиное или тростниковое перо; 2 — металлическое ширококонечное перо;  
3 — ширококонечное перо для выполнения крупного шрифта; 4 — плоская кисть; 5 — перо из дерева; 6 — тонкое перо; 7 — остроконечная кисть;  
8 — игла; 9 — штихель

Наиболее распространенный способ конструирования шрифта — построение букв в квадрате. Для примера составим конструкцию антиквы. Прежде всего установим, какую часть стороны квадрата займет основной штрих, т. е. определим светлоту шрифта. За толщину основного штриха примем  $\frac{1}{10}$  стороны квадрата. Это будет единицей измерения основного штриха для всех букв алфавита. Затем разделим все стороны квадрата на 10 равных частей и вычертим сетку. Она поможет конструировать буквы и следить за расположением отдельных элементов. Толщина соединительных штрихов составляет определенную часть толщины основного штриха, например,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$  и т. д.

В настоящей книге помещено несколько алфавитов рубленого (гротескового) шрифта, сконструированных при помощи сетки (стр. 152—153). Буквы упрощенной антиквы сконструированы по тем же принципам, но сетка не показана (стр. 144—145). Здесь в компоновке букв важную роль играют круги разного диаметра ( $\frac{1}{10}$ ,  $\frac{2}{10}$  или  $\frac{3}{10}$  стороны квадрата). С помощью тех же кругов образуются и засечки.



Шрифт можно построить и на основе различных прямоугольников, ромбов и других фигур; в зависимости от этого получим буквы узкие или широкие, прямые или наклонные. Во всех этих случаях правила те же, что и при построении шрифта на основе квадрата.

В иллюстрациях к данной главе приведены буквы с Траяновой колонны, взятые из книги Л. С. Иветса «Римские буквы» («Roman Lettering»). Алфавит из этих знаков дополнен несколькими буквами более позднего происхождения. Буквы римской антиквы, ставшие классическим образцом, исследовались в оригиналах и анализировались многими искусствоведами и художниками различных стран.



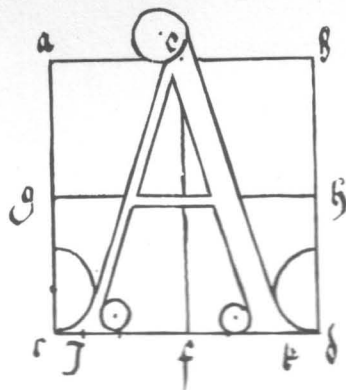
Древнеримский художник за работой

Верхняя строка — схема исполнения букв плоской кистью. Средняя строка — те же буквы высечены на камне, причем предварительно приспособлены к этой технике исполнения. Нижняя строка — те же буквы на пергамене. Некоторые детали букв, написанных плоской кистью, отделаны остроконечной

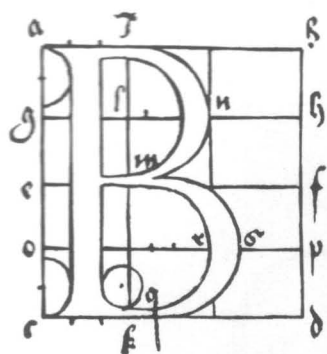
Были и попытки выработать основы конструирования строчных букв антиквы, но так как в строчных буквах разных элементов больше, чем в прописных, то и законы конструирования были очень сложными. Поэтому строчные буквы, а также курсивные, орнаментированные и все другие буквы сложного начертания строятся от руки на глаз на основании классических пропорций и строгой ритмичности.

В образцах шрифтов, о которых говорилось выше, остроконечные и округлые штрихи некоторых букв выведены за верхнюю и нижнюю линии квадрата. Это не является неточностью рисунка, — так устраняется оптическая иллюзия, будто одни буквы строки ниже других.

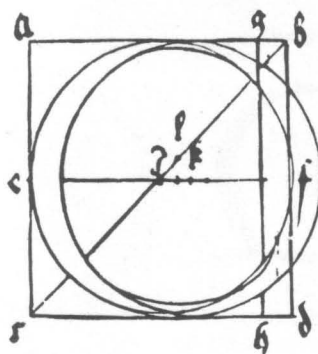
Отправными формами при рисовании букв являются Н и О. На основании этих букв можно построить весь алфавит. Буква Н, например, определяет ширину и высоту букв, толщину основных и соединительных штрихов, местоположение срединных штрихов и характер засечек. Буква «О» определяет характер округлых форм и расположение нажима (вертикальное или наклонное).



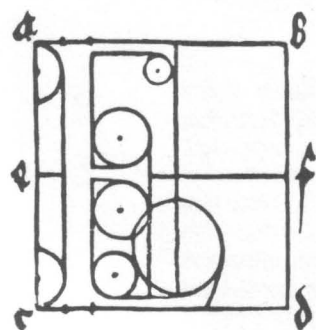
A A A



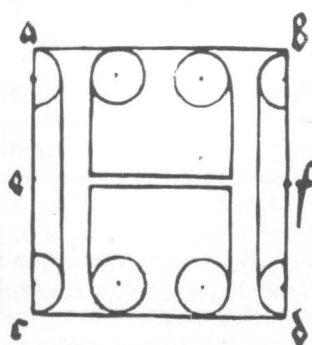
B B B

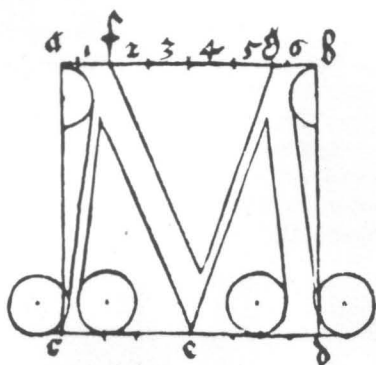


C C C



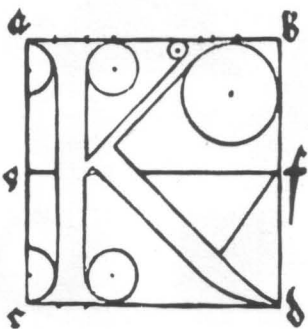
E H



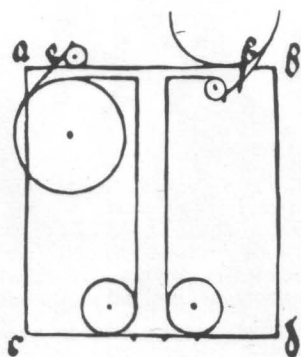


М М М

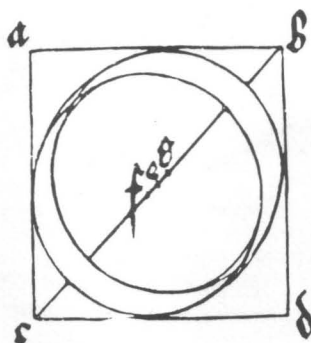
М



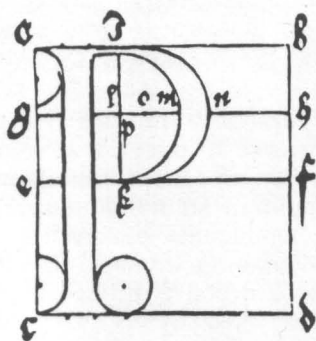
К К



Т



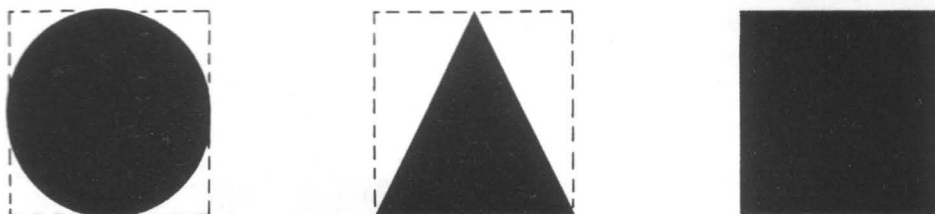
О



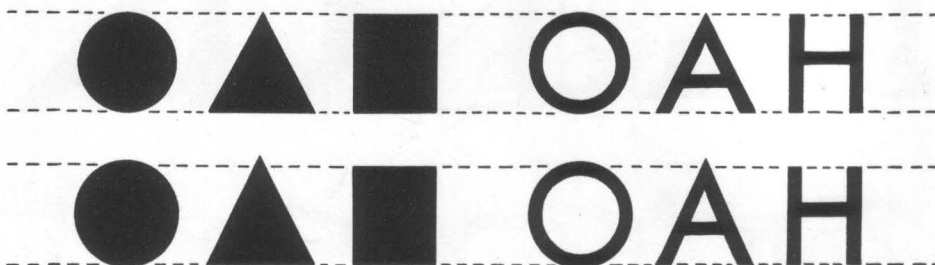
Р Р Р



Все эти конструктивные схемы служат скорее для усвоения теории построения шрифта, чем для практического выполнения надписей. Даже самая идеальная, предусмотрительно созданная схема не поможет создать новый рисунок шрифта. Однако в процессе обучения и повседневной практической работы художник начинает настолько тонко чувствовать ритм и соразмерность шрифтовых форм, что рисует буквы избранного рисунка свободно и правильно, минуя сложные и трудоемкие схематические построения.



Большинство прописных знаков всех шрифтов типа антиквы построены на основании трех геометрических фигур — круга, треугольника и квадрата



Выравнивание знаков по высоте.

Особое внимание нужно обратить на буквы, в основе которых лежит круг и треугольник. Эти фигуры, по сравнению с квадратом, оптически кажутся меньшими, поэтому верхние и книжные части букв З, О, С, Э, Ю, А, И, М, следует рисовать (или писать) несколько выше или ниже линий строки. Таким путем можно избежать впечатления, будто одни буквы ниже других. На верхней строке рисунка геометрические фигуры и буквы изображены неправильно, на нижней строке — правильно

Следует специально оговорить, что иногда в современных надписях неверно рисуют русскую букву «И» наподобие перевернутой латинской «N». За основу берется начертание латинской «N» с тонким основным штрихом и жирной соединительной линией. Это начертание является исключением из общего правила письма ширококонечным пером. Вертикальные стойки буквы N рисуются тонкими (в отличие от остальных букв) только потому, что левосторонняя наклонная между ними — жирная. Правосторонняя же наклонная буквы «И» не должна быть жирной и потому нет оснований рисовать вертикальные стойки тонкими. N-образное изображение буквы «И» нарушает исторически сложившийся ритмический строй русского шрифта. Из истории русской письменности явствует, что буква «И» всегда изображалась с жирными основными штрихами и тонкой соединительной линией. Это полностью согласуется с логикой ширококонечного пера, на основе которой складывалось чередование жирных и тонких штрихов как в русских, так и в латинских шрифтах антиквы.

Надо помнить еще один из важных общих принципов построения шрифта: буквы выглядят более уравновешенными и устойчивыми тогда, когда нижняя часть шире верхней (буквы В, Ж, К, Я, и др.).

## ХАРАКТЕР ЗАСЕЧЕК

Засечки являются одним из тех признаков букв, которые определяют принадлежность шрифта к тому или иному стилю. Это дополнительные элементы в рисунке букв. Они украшают шрифт или делают его более удобочитаемым. Буквы без засечек выглядят более простыми.

Из рисунка (стр. 148) можно видеть, что характер засечек очень разнообразен. Наиболее распространена засечка старинной антиквы,

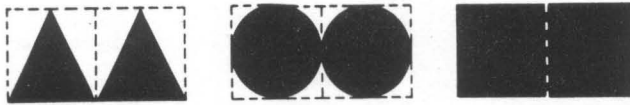
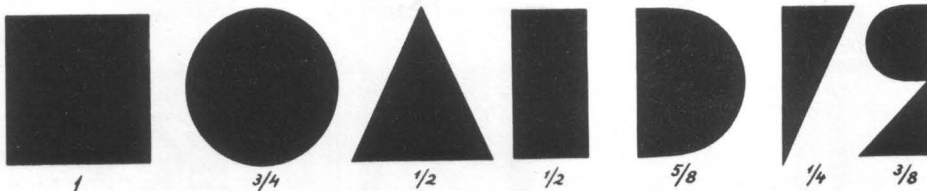
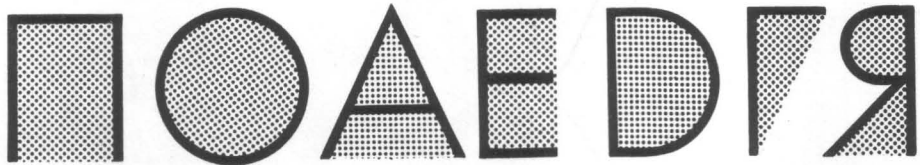
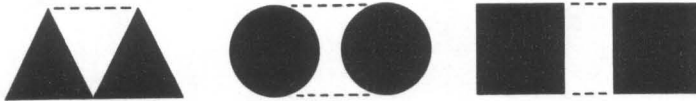


Схема выравнивания пробелов между знаками.

Вверху — пробелы между кругами и квадратами необходимо увеличить.

Внизу — оптически выровненные пробелы



Основные геометрические фигуры, на которых строятся буквы алфавита. Дробью обозначена величина каждой фигуры по сравнению с квадратом

которую мы встречали и во многих смешанных видах антиквы, и в шрифтах других стилей. Она имеет вид треугольника с дугообразной стороной, которая переходит в острие. Легкая дугообразность таких засечек придает и шрифту вид легкий и подвижный. Массивные засечки строятся на основе более жирных штрихов, благодаря чему они после кругления получают прямоугольные окончания.

По отношению к линии строки засечки могут располагаться в буквах горизонтально, вертикально или наклонно. Более простые засечки новой антиквы — это тонкий штрих, проведенный перпендикулярно к основному штамбу буквы, по ширине своей равный соединительным штрихам. Исключение составляют засечки некоторых букв, например, Б, Г, Е, З, С и других, имеющих одностороннюю вертикальную засечку старинной антиквы.

Путем вариации форм засечек и их расположения, а также изменения соотношений в ширине штрихов построено много новых разнообразных шрифтов типа антиквы.

Длина соответственных засечек во всех буквах надписи делается одинаковой; протяжение засечки в одну сторону обыкновенно не превышает толщины основного штриха буквы.



Пример построения прописных букв антиквы. Отношение толщины основных штрихов к высоте буквы — 1:10. Отношение ширины соединительных штрихов к ширине основных — 1:2





Пример построения прописных букв антиквы. Отношение толщины основных штрихов к высоте буквы — 1 : 10. Отношение ширины соединительных штрихов к ширине основных 1 : 2

## МЕЖБУКВЕННЫЕ ПРОБЕЛЫ

Одна из наиболее частых ошибок у начинающих — неритмичное расположение букв. Большей частью это происходит от механической разметки межбуквенных пробелов. Во избежание этого при рисовании или написании шрифта надо учитывать оптическую площадь каждой буквы.

Правильная оптическая картина шрифта строится только на глаз, по зрительному восприятию. Размер пробела между двумя буквами зависит от конфигурации их оптических площадей с той стороны, которой буквы обращены друг к другу. Приведем таблицу группировки букв алфавита по их направленности в ту или иную сторону:

|                                      | Русский алфавит                        | Латинский алфавит                           |
|--------------------------------------|----------------------------------------|---------------------------------------------|
| Буквы, открытые направо              | Б, В, Г, Е, К, Р, С,<br>Ц, Щ, Ъ, Ь, Ю, | В, С, D, Е, F, G, K, L,<br>P, Q, R          |
| Буквы, открытые налево               | Д, З, Л, У, Ч, Э, Я                    | J                                           |
| Буквы с симметричной<br>конструкцией | А, И, Ж, М, Н, О,<br>П, Т, Ф, Х, Ш     | A, H, I, M, N, O, S, T,<br>U, V, W, X, Y, Z |

На нижнем рисунке оптическая площадь букв выделена штриховкой. Это помогает увидеть, как нужно располагать буквы, чтобы получить равномерные пробелы. Буквы с большим просветом вокруг, такие как Г, К, Т, нужно рисовать светлой стороной поближе к соседним буквам. Буквы с параллельными основными штрихами, такие как Н, И, П, Ш и другие, нужно рисовать друг от друга подальше. Так, путем зрительного сопоставления оптических площадей букв находят равенство межбуквенных пробелов.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

# ОГЛАВЛЕНИЕ

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Выравнивание пробелов в слове. *Вверху* — неправильно! Буквы размещены механически. *В середине* — правильно! Буквы размещены по зрительному равенству пробелов. *Внизу* — оптические площади букв

В некоторых случаях слова строятся в таком своеобразном ритме, что буквы располагаются вплотную друг к другу или даже одна буква заходит на площадь соседней. Когда в слове, нарисованном с минимальными пробелами, отдельные знаки создают все же впечатление прореженности, то и все другие буквы приходится неизбежно раздвигать настолько, чтобы все пробелы казались одинаковыми. Если размер строки этого не допускает, нужно рисовать более мелкие или более узкие буквы. Нередко художники стараются непре-

менно заполнить все просветы между буквами, приспособливая начертание букв к форме этих просветов в ущерб конструктивной цельности шрифта и его удобочитаемости. Такие приемы компоновки слов не рекомендуются.

Закономерности оптического восприятия изображений учитываются не только в словах и текстах, но и в рисовании каждой отдельной буквы. В жирном шрифте, к примеру, нужно избегать такого соединения штрихов, которое чрезмерно утяжеляет букву. Для оптического выравнивания цветности букв соответственные штрихи рисуются потоньше.

За расстояние между словами принимается ширина буквы (обыкновенно буквы «О»).



Определение пробелов между буквами при помощи кругов. По П. М. Кузаныну

МАТЕМАТИКА  
МАТЕМАТИКА

Выравнивание пробелов между буквами и словами. Вверху — не выравнено, внизу — выравнено

Рисовать текст рекомендуем в следующем порядке.

Когда намеченный текст размещен правильно, приступают к более точной прорисовке букв карандашом. Если буквы достаточно жирны, основные штрихи затушевывают карандашом, чтобы они обозначились не контуром, а плоскостью. Это помогает окончательно проверить оптическую картину надписи. Лишь после этого можно выполнять шрифт тушью или краской.

### МЕЖСТРОЧНЫЕ РАССТОЯНИЯ

Межстрочное расстояние определяется прежде всего высотой букв. Если употребляются только прописные, это расстояние составляет от половины до полной высоты буквы; более широкие расстояния встречаются реже и должны быть всегда обоснованы какой-либо композиционной необходимостью.

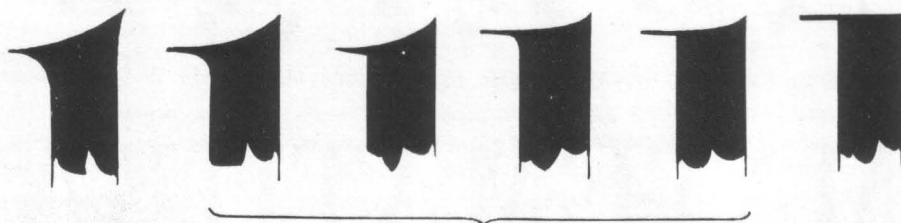
Расстояние между строками, выполненными и прописными и строчными буквами, определяется суммой длин нижних и верхних выносных элементов букв, если, конечно, высота прописных не превышает размера верхних удлинений. Более широкие расстояния употребляются реже, главным образом в упражнениях, это позволяет лучше следить за начертанием каждой буквы. При небольших расстояниях между строками неудачное начертание отдельных букв в известной мере скрадывается за общей картиной текста.



При некотором опыте расстояния между строками можно делать в размер одного удлинения строчных букв, но особо следить за тем, чтобы верхние и нижние удлинения строчных букв не соприкасались друг с другом. Если же эти удлинения имеют разную длину, то межстрочное расстояние определяется по более длинным из них. Чрезмерно малые интервалы между строками ухудшают читаемость шрифта и, кроме того, принуждают искажать пропорции букв.



Некоторые формы засечек



Формы засечек шрифтов различных стилей.

Слева — засечки старинной антиквы, справа — дидо, в середине — шрифта типа бодони

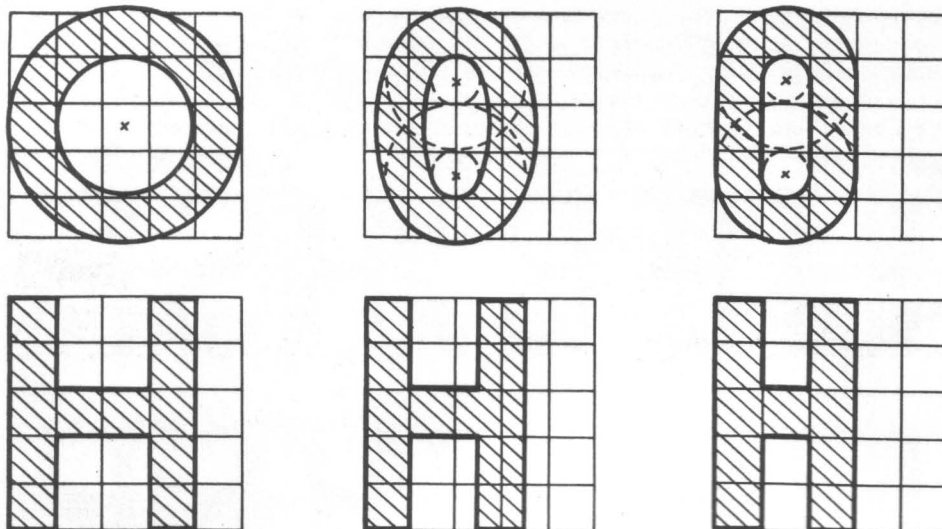
## ПРОПОРЦИОНАЛЬНОСТЬ ПРОПИСНЫХ И СТРОЧНЫХ БУКВ

Наиболее употребляемая пропорция между прописными и строчными буквами — 3:2, то-есть высота составляет  $\frac{2}{3}$  высоты прописной. Если, к примеру, высота прописной 18 мм, то высота строчной — 12 мм. Близки к этому и соотношения букв в текстовых типографских шрифтах. Они создают спокойную и наиболее удобочитаемую картину шрифта. При соотношении 2:1 получаем более светлую картину шрифта, так как площадь чистого фона в междустрочиях увеличивается. Удлинения строчных букв выступают в этом случае более заметно и оживляют картину шрифта. При соотношении 4:3 получим, наоборот, более темный текст несколько монотонного характера. Наибольший контраст в величине прописных и строчных букв наблюдается в каллиграфических шрифтах, где соотношение 5:1 не является редкостью.

Штрихи прописных и строчных знаков рисуются одинаковой ширины, если прописные по высоте незначительно отличаются от строчных; то же — при письме пером, особенно ширококонечным, где одинаковое написание разновысотных знаков удобно и целесообразно. Если прописные знаки значительно выше строчных, то ширина штрихов у прописных увеличивается, но не пропорционально увеличению их роста, а несколько меньше, так как прописные знаки подравниваются по цветности к строчным. Обыкновенно штрихи прописных букв на  $\frac{1}{4}$  шире строчных.

Удлинения строчных букв (верхние или нижние) важны не только для восприятия отдельной буквы, но и для чтения всего текста. Они дают возможность быстро узнавать буквы при пословном чтении текста, служат своего рода опорными пунктами при скачкообразном

движении глаза по строке. Шрифт, в котором удлинений мало или нет совсем, выглядит монотонным, и читать его утомительно. Опытами установлено, что текст без удлинений (шрифт прописными буквами), читается примерно на 10 % труднее, чем шрифт с удлинениями (шрифт строчными буквами). Чрезмерное количество удлинений, придающее шрифту беспокойный и сложный характер, также снижает беглость чтения.



Круглая, овальная и узкая буква О и соответствующая ей широкая, нормальная и узкая буква Н. На основе этих «ключевых букв» можно составить пропорции всех других букв алфавита

В большинстве шрифтов строчные буквы с удлинениями имеют ту же высоту, что и прописные буквы. В этом случае пропорции высот прописных и строчных знаков, определяют и размер удлинений. Прописные, высота которых ниже строчных с удлинениями, рисуют редко.

По размеру верхние и нижние удлинения строчных букв, за малыми исключениями, обычно равны. В буквах, имеющих как верхнее, так и нижнее удлинения (ф, f, реже р), верхнее удлинение короче.

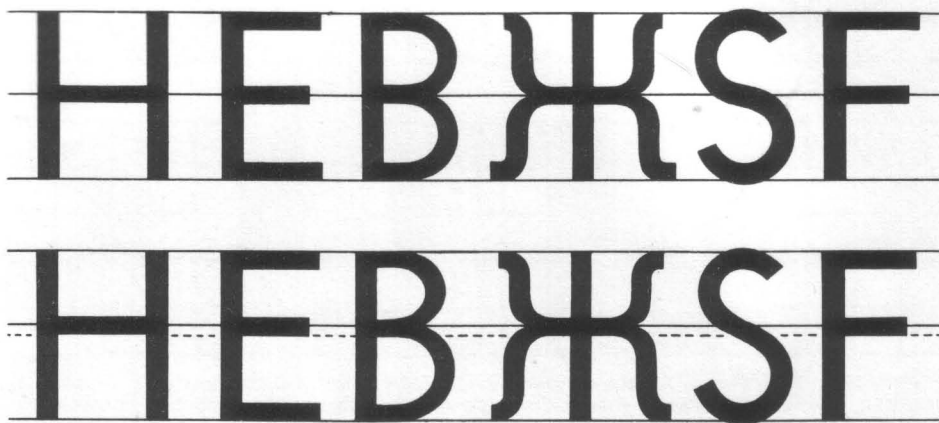
## ПРИНЦИПЫ ОФОРМЛЕНИЯ ШРИФТА

К шрифту предъявляется целый ряд требований.

1. Четкость, ясность, удобочитаемость.
2. Простота, отсутствие бесцельных штрихов.
3. Пропорциональность штрихов и элементов в буквах.
4. Стилиевое единство шрифта и других изображений (орнамента, иллюстрации).
5. Композиционная слаженность всего построения.
6. Связь рисунка букв с орудием письма.
7. Ритмичное, свободное от всякой искусственности развитие шрифтовой формы.
8. Индивидуальность почерка исполнителя.
9. Связь рисунка букв с содержанием текста и назначением шрифта.

В зависимости от назначения шрифта и той роли, которую отводит ему художник в системе других средств оформления, весь этот комплекс требований видоизменяется, на первый план выдвигаются то одни, то другие качества шрифта. Подразделение шрифтовой формы на отдельные категории сделано нами условно, хотя в действительности эти категории неразделимы и сложно взаимодействуют между собой.

Формы букв должны прежде всего удовлетворять основному требованию быстрого и безошибочного чтения. Но это вовсе не значит, что самым целесообразным является ясный и рационалистичный, но лишенный всякого индивидуального облика шрифт. Искусно оформленный, он выполнит свою задачу намного лучше, чем шрифт из букв-схем, лишенных всякого эмоционального наполнения.



При рисовании или писании букв рекомендуется средние штрихи букв размещать на оптической (а не математической) середине, в противном случае верхние части букв будут казаться больше нижних

Во все времена человек инстинктивно придавал своему письму по возможности художественный и свойственный его эпохе характер. Это стремление особенно осязательно в развитии форм антиквы. Лучшим образцам средневековых рукописей свойственна тщательно продуманная форма, удовлетворяющая высоким требованиям удобочитаемости. Несмотря на то, что в некоторых исторических стилях шрифт изобиловал фантастическими дополнениями, всегда было заметно стремление к согласованности между основной целью — удобочитаемостью и художественным оформлением. Если современному читателю сейчас трудно и утомительно разбирать старинное письмо, из этого не следует, что и его далекие предшественники испытывали такие же затруднения. Просто к современным типографским шрифтам и старинным рукописям нельзя подходить с одной мерой удобочитаемости. Исторические заслуги старинных каллиграфов нужно оценивать не по тому, чего они не достигли по сравнению с современными требованиями, а по тому, что они дали нового по сравнению со своими предшественниками.

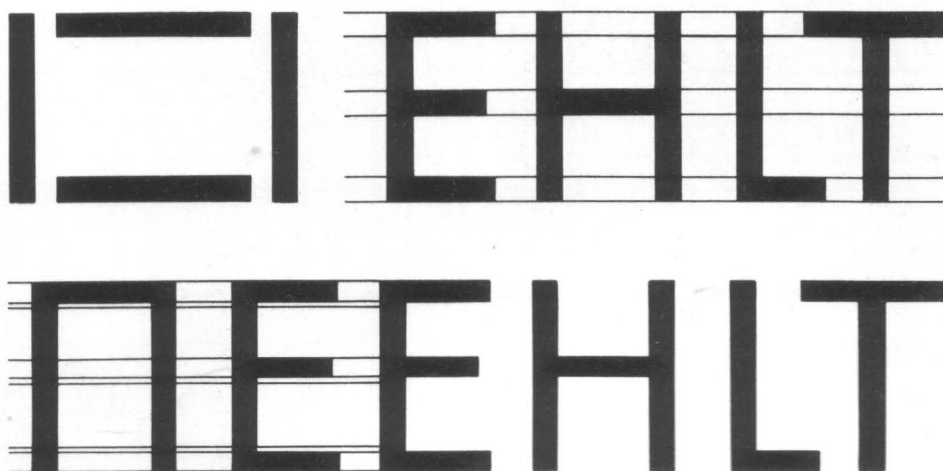
Удобочитаемость шрифта нельзя измерить точно. Она зависит от многих меняющихся условий (в первую очередь от образованности читателя), и имеет бесчисленное множество степеней. Для каждого определенного шрифта выбирается такая степень удобочитаемости, которая не помешает развитию и других важных его качеств.

Все замечательные достижения прежних времен основывались на принципе, по которому рукописный шрифт служит не только сред-



ством для закрепления человеческих мыслей, но и средством выражения чувств и художественных вкусов, то-есть шрифт обращается не только к разуму, но и чувствам читателя. Этот принцип жив и сегодня. Современный художник должен критически оценивать и усваивать принципы построения букв далекого от нас времени. Разумеется, немислимо слепо копировать старые формы. Изучая опыт мастеров прошлого, нужно развивать их лучшие традиции, наиболее близкие современному искусству шрифта.

Художник, внимательно приглядывающийся к разным стилям шрифта, убедится, что у каждой разновидности шрифта есть своя сфера применения. Он увидит, к примеру, что рубленый шрифт в

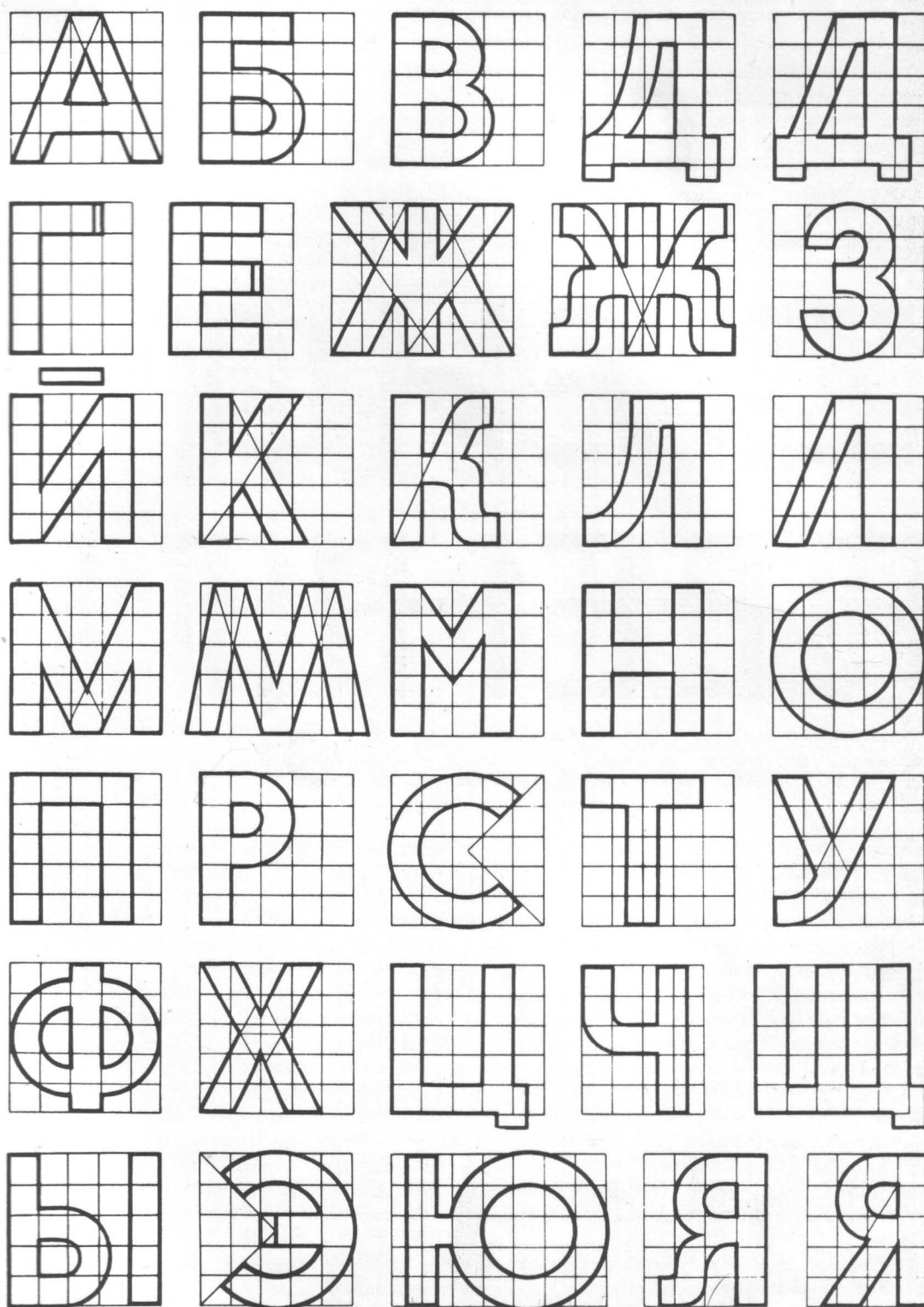


Оптическая иллюзия делает все горизонтальные линии букв жирнее вертикальных. Поэтому горизонтальные линии в неконрастном шрифте делаются тоньше, как показано на нижней строке

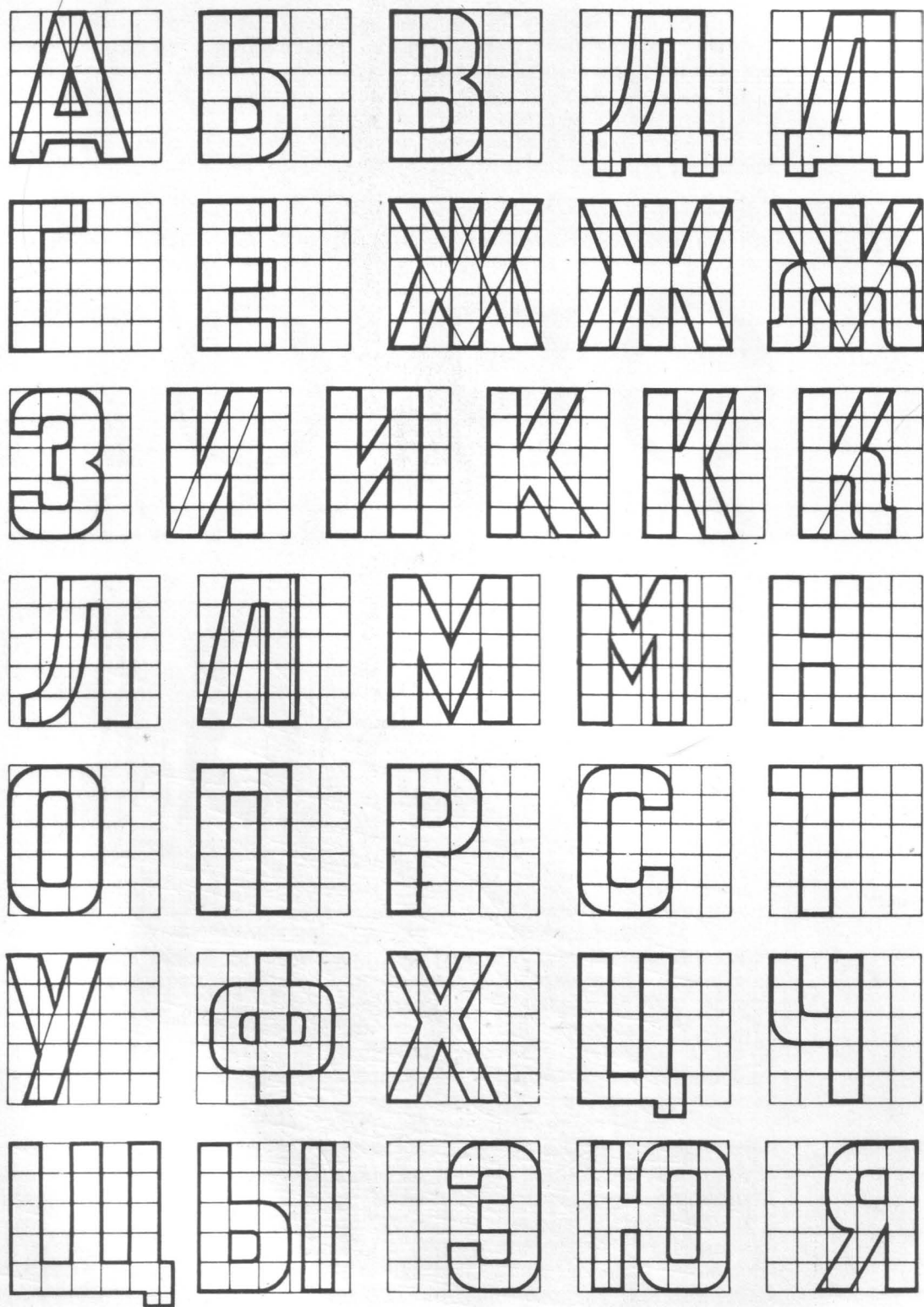
рекламе более удобочитаем, чем новая антиква, и лучше других шрифтов подходит для выполнения плакатов и лозунгов. И наоборот, в почетных грамотах, по сравнению с новой антиквой, рубленый шрифт выглядит невыразительным и прозаичным.

Искусство шрифта многообразно. Существуют различные стили, рисунки и начертания шрифтов. Украшения букв, не изменяя их основной формы (графемы), еще увеличивают шрифтовое богатство. В декоративных шрифтах очко может быть заштриховано белыми параллельными линиями, или заполнено орнаментами, или может представлять собой линейный контур с оттенением. Своей цели не достигают устаревшие приемы составления букв из древесных веток, лент, молниеподобных зигзагообразных линий и стрел, которые вызывают ассоциации быстрого движения. Пользуясь особыми приемами, художник должен следить, чтобы шрифт не удался слишком от общепризнанных норм. «Картинный» шрифт (например в рекламе) дает некоторую информацию о содержании текста еще до его прочтения.

Написанный или нарисованный шрифт любого стиля должен быть композиционно целостным. Создание правильной композиции — вопрос, главным образом, личного вкуса. Неясная и непривлекательная композиция вызывает у читателя неприязнь, и он иногда просто отказывается читать. К размещению строк необходимо относиться с таким же вниманием, как и к рисунку самих букв. Изучение работ признанных мастеров помогает развивать композиционные способности



Пример построения простых букв гротеска. Отношение толщины  
основного штриха к высоте буквы — 1 : 5



Пример построения простых узких букв гротеска. Отношение толщины  
основного штриха к высоте буквы — 1:5

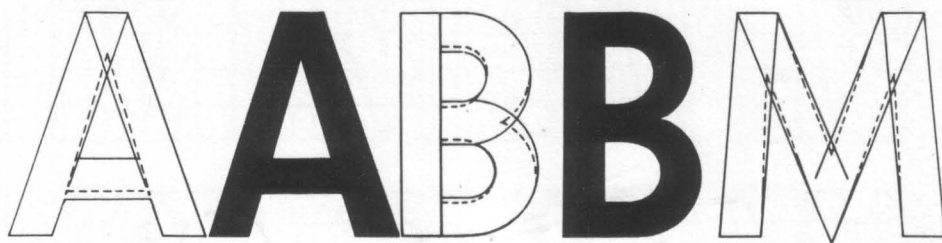


и подготовиться к самостоятельной творческой работе. Рекомендуем начинающим собирать различные образцы шрифтов, а также интересные, безупречно выполненные композиции, систематизировать все это по стилевым признакам и хранить в папках. К этому наглядному материалу обращаются в поисках художественных идей, а не для бездумного копирования и подражания.

Приступая к выполнению шрифта, художник в первую очередь выбирает его рисунок и приемы компоновки, что в значительной мере определяется целью и содержанием текста. Насколько шрифт поможет осмыслению текста, какие чувства пробудит он у читателя, — все это зависит от возможностей художника, его опыта и таланта.



Округлые штрихи зрительно выглядят тоньше вертикальных точно такой же ширины, поэтому они рисуются несколько жирнее (правое О)

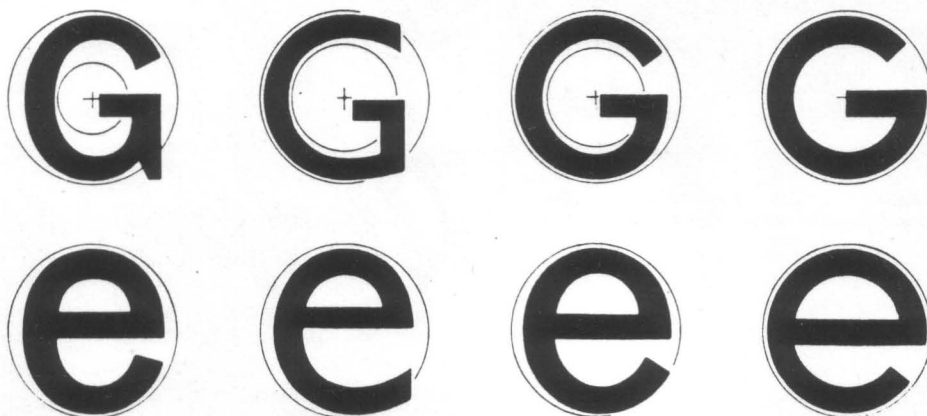


При рисовании букв следует избегать слишком жирных штрихов в местах их соединения

Если шрифт находится рядом с рисунком, задача художника усложняется: он должен добиться стилового единства шрифта и иллюстрации. Выполнение шрифта к иллюстративному оформлению другого автора обязывает художника-шрифтовика хорошо понять и учесть художественный замысел коллеги-иллюстратора, чтобы различия в трактовке текста не нарушили стилового единства всей композиции. В таких случаях взаимные консультации и общение обоих авторов чрезвычайно полезны.

Все виды скорописного шрифта, по внешнему виду очень эскизного, требуют иногда больше творческой работы и исканий, чем чисто и точно нарисованный шрифт антиквы с давно усвоенным рисунком. Достоинство скорописных шрифтов заключается в их размашистости и динамичности, они все довольно просты, но неповторимо оригинальны. Такой техникой можно с успехом выполнять заглавия для печатных изданий (книг, журналов и т. д.). Скорописные заглавия выполняются разнообразными техниками пера и кисти на бумагах разных тонов и фактуры. Часто применяется техника сухой кисти. В настоящей книге приведены только наиболее типичные образцы скорописных шрифтов; в действительности возможности создания таких надписей неограничены.

Нередко написанный пером шрифт отделяют при помощи рисования. Это практикуется в технике ширококонечного и круглоконечного пера, когда какую-нибудь деталь буквы хотят особенно ярко выделить. Дорисовка производится или тем же пером, которым написан весь шрифт, или тонким пером. Возможна и отделка некоторых деталей букв (засечек, углов и т. д.) белилами, если это не противоречит цели и характеру шрифта. Однако оба эти приема требуют большой осторожности и точного расчета, чтобы отношение толщины штрихов и логичная последовательность штрихов оставались неискаженными. Чрезмерное «шлифование» шрифта непоправимо портит его. Технику такой отделки нельзя ни в коем случае смешивать с по-



Различные схемы построения двух типографских букв гротеска. Для сравнения последние буквы строки нарисованы по кругу

***н ар та***      ***н ар та***

Правильно! В местах соединения штрихов один из штрихов выводится тоньше, этим достигается равномерная картина шрифта

Неправильно! Штрихи везде одной толщины, места соединений получаются темными. Шрифт теряет свою равномерность

правкой и подчисткой шрифта, написанного ширококонечным пером, что совершенно недопустимо. Доработанные рисованием буквы должны полностью носить характер этой смешанной техники. Оба названные вида оформления шрифта для начинающих не рекомендуются.

Рукописное дополнение к печатному тексту дает часто хорошие результаты, особенно в оформлении реклам. От руки пишется заглавие, главная фраза или инициал; они обращают внимание читателя на печатный текст, придают ему вес или легкость.

Широко практикуется выполнение шрифта на фотоснимках пейзажа, строительных объектов, спортивных состязаний и т. д. Этот прием уместен при оформлении фотомонтажей в газетах, журналах и стенгазетах. Белая гуашь употребляется здесь гораздо чаще, чем черная краска или тушь.

Вопрос о том, что предпочесть — написанный или нарисованный шрифт, вызывал временами много споров. Категорического ответа не может быть по той причине, что при разном назначении шрифта

# КОНТАКТ ЕДИМ

При выполнении египетского шрифта и гротеска рекомендуется писать их вначале круглоконечным пером. После этого концы букв делают угловатыми при помощи тонкого пера или белой гуаши

*Шалун*

Надпись с извилистой линией строки, выполненная плоской кистью

Надпись с дугообразными основными штрихами букв. Выполнена круглоконечной кистью

*Шарик*

*Нарва*

Надпись с буквами разной высоты, не расположенными на прямой линии. При таком шрифте выравнивать буквы следует, соблюдая оптическое равенство знаков

Надпись с буквами разного наклона, линия строки волнообразная

**Вихрь**



Пером и кистью штрихи проводят, как правило, сверху вниз и слева направо. Это нужно делать так, чтобы левая половина пера или кисти всегда выполняла бы левый край штриха буквы. Правая часть пера и правая сторона кисти не дают чистого ровного штриха. При рисовании правой стороны штриха необходимо соответственно повернуть бумагу



KNWIIЯ  
KNWIIЯ

При рисовании соединений штрихов рекомендуется следовать нижнему образцу

на первый план выдвигаются преимущества то одного, то другого вида. Так, например, немыслимо выполнение поздравительного адреса рисованным шрифтом, хотя в некоторых его частях (инициал, заголовок) он может и встречаться. С другой стороны, трудно выполнить рукописным шрифтом короткий текст лозунга на большой поверхности.

При выборе техники наряду с назначением текста учитываются также его содержание и объем, формат издания и т. д. Очень распространена смешанная техника, при которой более важная часть (выполняемая крупнее, чем это допускает перо) — рисуется, а менее существенная, а значит и более мелкая часть — пишется пером. Реже встречаются буквы, выполненные обеими техниками совместно. Такая манера дает интересные возможности для художественного оформления шрифта главным образом при украшающих надписях и инициалах.

Большое влияние на рисунок шрифта оказывают орудия, которыми шрифт выполняется, а также материал и характер его поверхности. Букву можно написать или нарисовать пером и кистью, ее можно вырезать из картона и бумаги, выпилить из дерева, выгравировать на стекле или металле, высечь на камне и т. д. И специфика каждого из этих материалов диктует буквам свою особую целесообразную форму. Даже самый обычный материал — бумага — может

АБЕСКЯ  
аеглмс

Тир

Тир

Тир

Тир

Тир

Тир

Тир

Тир

Тир

Тир

Тир

Тир

Для декоративной отделки одинаково построенного шрифта есть много возможностей

иметь гладкую или шероховатую поверхность, и своеобразие поверхности подсказывает художнику рисунок букв и орудие работы. Крупнозернистые бумаги и круглоконечное перо, к примеру, не пригодны для выполнения нежного курсивного шрифта, а тонким пером не сделаешь монументальной надписи.

Всякое техническое орудие, имеющееся в распоряжении современного художника, нужно употреблять именно для той цели, для которой оно всего больше подходит, и так, чтобы все его особые свойства были бы полностью использованы. В принципе все буквы должны носить характер орудия, которым они произведены, ибо каждое орудие придает тексту своеобразие. Если контуры букв, предназначенные для шрифта ширококонечным пером, нарисованы при помощи тонкого пера, а внутренняя поверхность покрыта краской при помощи кисти, то мы получим фальшивые, искусственные буквы. Не допустимо и употребление линейки при выполнении шрифта ширококонечным пером. В обоих случаях результаты одинаково отрицательные: шрифт получается безжизненным, штрихи пера теряют свою эластичность, притом сильно понижаются художественность и индивидуальность почерка. Критическим фильтром является здесь вопрос: каким орудием были эти буквы выполнены? Следовательно, в каждый шрифт можно вложить много искусства, но в нем не должно быть места искусственности.

Как показывает опыт, длительное выполнение шрифта с помощью рейсфедера, циркуля и линейки сковывает движения руки, делает шрифты мало выразительными и недостаточно разнообразными. Поэтому, если приходится много пользоваться чертежными инструментами в рисовании шрифта, очень полезно писать свободный шрифт и от руки ширококонечным пером или другой скорописной техникой.

В заключение отметим, что в прикладном искусстве декоративные качества шрифта выявляются еще недостаточно, хотя богатством и разнообразием своих неиссякаемых возможностей шрифт мало уступает орнаменту.

## ВЫПОЛНЕНИЕ ШРИФТА ДЛЯ ПЕЧАТИ

Шрифт, предназначенный для печати, помимо высокого уровня художественного мастерства, должен отвечать определенным техническим условиям того вида печати, которым он будет размножен.

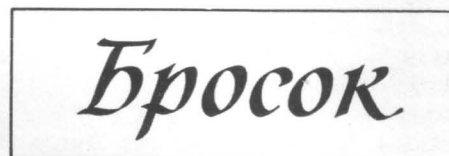
В подавляющем числе случаев шрифтовая композиция представляет собой штриховой оригинал, воспроизводимый цинкографским способом (высокая печать) или офсетным способом (плоская печать). Поэтому с подготовкой для печати штриховых оригиналов художник-шрифтовик должен ознакомиться в первую очередь.

Известно, что светочувствительный слой фотопленки по-разному воспринимает различные цвета. Чтобы получить хороший контрастный негатив, оригинал выполняют определенными красками. Это черная, красная, коричневая, оранжевая, желтовато-зеленая и другие сравнительно темные краски теплого оттенка. Из них в практике наиболее употребительны три: черный, красный и коричневый. Холодные цвета (синий, голубой, синевато-зеленый), а также серый дают при съемке малоконтрастный серый негатив, не пригодный для дальнейшего производства. Эти холодные цвета можно снять через желтый светофильтр, что усложнит, конечно, фотопроект. Выполнение оригинала темной краской на светлой поверхности удобно еще и тем, что глаз различает все нечеткости в изображении легче, чем при употреблении красок светлых тонов.



Наряду с черными другие краски употребляют главным образом тогда, когда хотят изготовить клише для многокрасочной печати. Чтобы лучше объяснить это читателю, мало знакомому с полиграфией, приведем такой пример.

Художник изготовил эскиз шрифтового оформления, в котором три краски: черная, красная и серая. При изготовлении оригинального рисунка для цинкографии он должен заменить серую краску другой, действующей на фотослой более сильно, например, коричневой. Теперь все три краски — черная, красная и коричневая одинаково приемлемы для съемки, и с этого оригинала цинкография изготавливает три клише. В дальнейшем с этих трех форм печатают теми же красками, которые были на эскизе, т. е. черной, красной и серой. Как видим, коричневая краска была здесь только подсобным средством.



Светлый шрифт на темном фоне кажется интенсивнее, чем темный шрифт той же жирности на светлом фоне

Оригинал, разумеется, может содержать и большее число таких условных «фотогеничных» цветов, если характер многоцветного оформления вызовет такую необходимость.

Когда разноцветные элементы композиции не соприкасаются друг с другом, оригинал для типографии может выполняться и одной краской, например, черной. В этом случае на полях оригинала делаются пометки, какой краской надо печатать каждую из частей композиции.

**РЕКЛАМА ТОРТ**  
**АВСЕ АВСЕ**

Примеры выполнения разнообразных текстов

Если цветной эскиз изготовлен так, что разные цвета соприкасаются или накладываются друг на друга, то/каждый цвет рисуется на отдельном листе. Такое цветоделение оригинала нужно выполнять настолько точно, чтобы позже, при печатании, каждая краска попала на свое место, не исказив всего изображения.

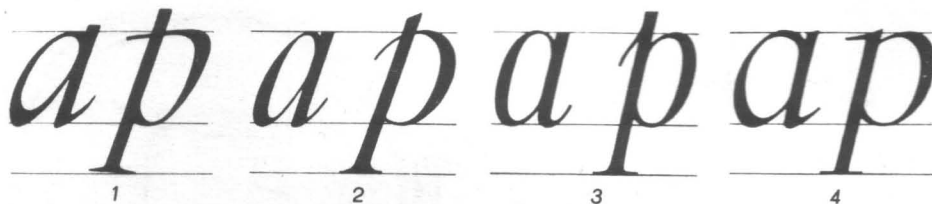
Несмотря на то, что фотомеханические приемы цветоделения вполне заменяют ручные, последние еще довольно распространены и отнимают у художников много времени и труда; кроме того, ручное цветоделение заставляет художника поневоле воздерживаться от слишком сложного оформления. Тщательно продумывая размещение цветов уже на эскизной стадии, оформитель считается при этом и с технологическими возможностями печати определенного вида.

Облегчить цветоделение может простая установка — стеклянная пластинка, освещаемая снизу. Работать в темной комнате на такой пластинке очень удобно. Цветоделение на просвет делается некоторыми художниками и на оконном стекле, но это менее удобно и утомительно.

Ручное цветоделение делается и другими способами, например, посредством прозрачной кальки или пленки.

Бумага для оригинала должна быть хорошего качества и плотной. Слишком мягкая бумага, которая под пером легко отделяет волокна, пригодна только для работы кистью. Особенно ценны такие сорта бумаг, на которых можно скоблить неверно нарисованные штрихи. Наилучшими являются бумаги, изготовленные из тряпичного сырья (например, бумага «Гознак»). На зернистой и льняной бумагах хорошо получается шрифт полусухой кистью. Свободные и размашистые заголовки удобно выполнять жирным литографским карандашом, который не отмарывает в отличие от обычных графитовых карандашей. При работе мягким литографским карандашом пригодны почти все виды бумаг, в том числе мелованные с глянцевой поверхностью.

Художникам-графикам часто приходится оформлять текст на темном фоне. Для этого берут готовую черную бумагу или изготовляют ее в домашних условиях, покрывая белый лист черной тушью. У каждой из этих бумаг есть свои преимущества и недостатки.



Сравнительная таблица различных букв. Курсивные строчные буквы Гарамона, Кезлона, Баскервилля и Фурнье. По О. Менхарту

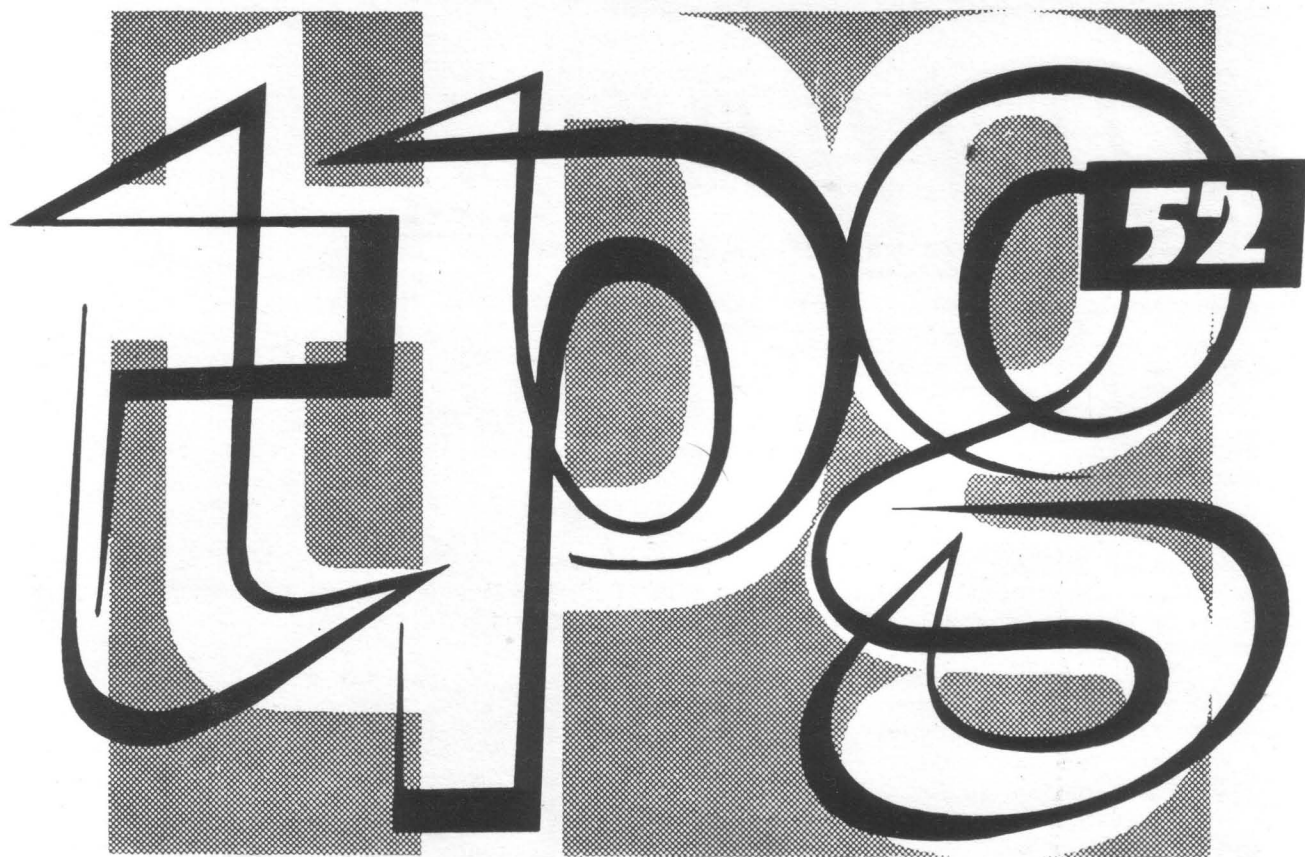
Покрывая фон черной тушью, можно большие белые буквы и другие изображения просто оставлять незакрашенными, что очень выгодно.

Мелкий текст на черном фоне удобнее рисовать или писать белой краской. Покрывать фон черной гуашью непрактично: на такой поверхности трудно рисовать, так как черная гуашь, растворяясь, переходит на белила. Шрифт, выполненный белой краской, лучше править черной акварелью или гуашью — «сажей газовой» («кость жженая» хуже кроет, и ею труднее работать).

Черная бумага должна быть довольно шероховатой, так как с гладкой поверхностью белила связываются недостаточно прочно. Чтобы было удобнее рисовать, такую черную бумагу (например, бумагу для упаковок светочувствительных фотоматериалов) рекомендуется наклеивать на тонкий картон.

Строить композицию текста на черном фоне сложнее, чем на белом. Поэтому рекомендуется сначала всю работу выполнить карандашом на тонкой белой бумаге, с которой изображение копируют на черную поверхность, передавливая иглой или очень твердым карандашом. При этом обратную сторону листа равномерно натирают белым карандашом или рисовальным мелком. Светлые копируемые бумаги, дающие жирные линии, по которым трудно рисовать водяными красками, применять для указанной цели не рекомендуется.

STEF



Образцы использования тангира в искусстве шрифта. Верхний образец взят из журнала «Der Polygraph», ФРГ. Нижний, взятый из французского журнала «Techniques Papetières et Graphiques», нарисовал Роже Экскоффон

Расположенную на противоположной странице обложку для либретто к фильму нарисовал художник П. Шульгин. Москва, 1963.  
Нижние — Мартин Вильке. ФРГ



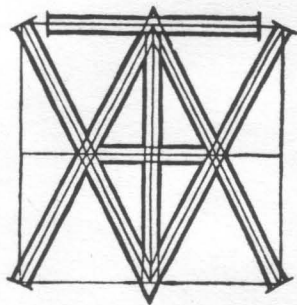


ао

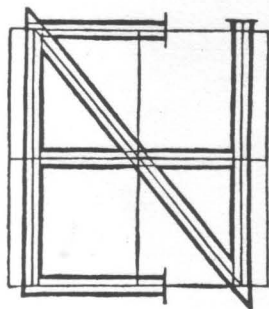
1234

О  
Я

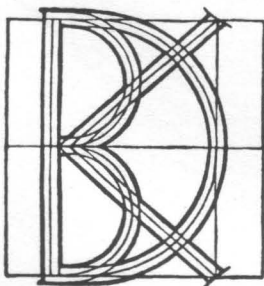




TAV



EFLNH



PBRKD

Для получения светлого текста на темной поверхности широко практикуется «выворотка». При этом способе вся композиция шрифта выполняется на белой бумаге. С такого изображения фотограф делает позитив, который затем копируется на фотобумагу. В результате получается негативное изображение. В типографии негативное изображение оригинала можно получить, печатая с выворотного клише, специально изготовляемого цинкографией по указанию заказчика. В этом случае на оригинале пишется лишь указание для цинкографа: «Сделать выворотное клише».

Оригиналы, предназначенные для репродуцирования, не обязательно выполнять в натуральную величину будущего оттиска.

Выполняя оригинал в увеличенном размере, художник должен представить себе, как будет выглядеть его композиция при данном уменьшении и получатся ли на оттиске наиболее тонкие штрихи.

Чтобы работа фотолаборатории была более производительна, уменьшения оригиналов стандартизованы. Они обозначаются дробью, показывающей относительные размеры оригинала (знаменатель) и готового оттиска (числитель). Это позволяет снимать на одну большую пленку сразу несколько оригиналов с одинаковым уменьшением. Наиболее употребительны следующие уменьшения:  $\frac{1}{1}$ ,  $\frac{9}{10}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{4}{5}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{3}{5}$ ,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{5}$ ,  $\frac{1}{3}$ .

Увеличения оригиналов делают очень редко и в небольших пределах (до  $\frac{5}{4}$ ), так как это сильно огрубляет штрихи.

При нестандартном уменьшении оригинала требуемый размер его обозначается стрелкой и числом, выраженным в метрической или типографской системах измерения.

Уменьшения могут сильно изменять оригинал, и композиция текста, казавшаяся приятной в крупном масштабе, может при уменьшении потерять свою привлекательность. Это особенно заметно при размашистых, свободно написанных шрифтах.

Шрифты рисуют крупнее для того, чтобы облегчить работу при окончательной отделке надписей. Наиболее удобны средние уменьшения ( $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{3}$ ), при которых все неровности и неточности штрихов становятся незаметнее. Особо мелкий текст, выполняемый под лупой, утомляет зрение, и его, по возможности, следует заменять подходящим наборным шрифтом. Можно также мелкий шрифт выполнить в крупном масштабе и после фотоуменьшения наклеить на соответствующее место композиции.

Художники, в зависимости от опыта и привычек, работают по-разному. Одни уделяют недостаточное внимание карандашной стадии работы, поэтому при выполнении шрифта краской делают много исправлений, подчас переписывают и заново монтируют отдельные места композиции. Такой оригинал со следами упорных творческих исканий внешне выглядит порой и не очень опрятно, но здесь важен прежде всего конечный результат — качество оттиска, а не выставочная красота оригинала.

Другие художники иначе относятся к оригиналу. Они уже карандашом исполняют оригинал с большой точностью и продуманностью, и основная нагрузка в творческом процессе падает на эту карандашную стадию работы. При таком рисовании каждый штрих, проведенный краской, сразу получает законченность по форме и цветовой насыщенности и редко исправляется белилами.

Полиграммы типографского шрифта кабель. Художник Рудольф Кох (Германия). При построении полиграмм все однородные буквы объединяются в одной схеме. С помощью полиграммы уточняется построение букв, что помогает создавать удобочитаемые шрифты, в которых меньше различий между отдельными элементами букв

Когда шрифт, выполненный штрихом, репродуцируется вместе с полутоновой иллюстрацией способом автотипии, буквы нужно покрывать краской равномернее и чище, чем на штриховом оригинале. Подтеки краски, исправления, наклейки в таком случае не допускаются, так как все это обнаружится на оттиске.

**ВИДНЫЙ** *Кубок*  
**ВИДНЫЙ** *Кубок*

Доработка шрифта, выполненного ширококонечным пером, с помощью  
остроконечного пера.

Верхняя строка — шрифт, выполненный ширококонечным пером; нижняя — он же, доработанный при помощи остроконечного пера. В общей картине текста специфический характер шрифта ширококонечным пером остался неизменным



После рисования букв циркулем и рейсфедером их следует отшлифовать. На верхнем рисунке такие нуждающиеся в доработке части букв отмечены стрелками. Буквы нижнего ряда уже обработаны

Два варианта конструкции буквы S

1234567890 1234567890

Обыкновенные и с удлинением цифры

Иногда шрифт выполняется и с полутонами для более разнообразного оформления заголовков, — чаще всего в изданиях, печатаемых способом глубокой печати. Однако следует всегда помнить, что разбивка шрифта растровой сеткой лишает его четкости и удобочитаемости.

В данном разделе нами изложены только элементарные указания по оформлению шрифта для печати. Для более качественной работы художник должен глубже ознакомиться с полиграфической технологией, хорошо знать наборные шрифты.



А Б В Г Д Е Ж З  
Й К Л М Н О П  
Р С Т У Ф Х Ц Ч  
Щ Ъ Ы Э Ю Я Ё  
а б в г д е ж з й к л  
м н о п р с т у ф х  
ц ч щ ъ ы э ю я ё  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Банниковская. Типографский шрифт. Прямое светлое начертание; наклонное светлое начертание. Художник Г. А. Банникова. Москва, 1946.

А Б В Г Д Е Ж З  
Й К Л М Н О П  
Р С Т У Ф Х Ц Ч  
Щ Ъ Ы Э Ю Я Ё  
а б в г д е ж з й к л  
м н о п р с т у ф  
х ц ч щ ъ ы э ю я ё  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Шрифт создан для набора художественной литературы по мотивам  
гражданского шрифта петровской эпохи

# ESTONIA

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  
Õ Ä Ö Ü . , ! =

Прописной алфавит. Эскиз наборного титульного шрифта. Художник Виллу Тоотс.  
Таллин, 1964

А Б В Г Д Е Ж

З И Й К Л М Н

О П Р С Т У Ф

Х Ц Ч Ш Щ Ъ

Ы Ь Э Ю Я Ё

Д Ж К Л



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  
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  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Палатино. Старинная антиква. Прямое светлое начертание. Художник Герман Цапф. ФРГ, 1950.

Шрифт в основе своей построен по образцам эпохи Ренессанса, но художник придал ему свой индивидуальный характер

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 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 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 f t z e 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

А Б В Г Д Е  
Ж З Й К Л  
М Н О П Р  
С Т У Ф Х  
Ц Ч Ш Щ Ъ  
Ы Ь Э Ю Я  
Д Ж Л Ц Э

Новая антиква. Художник В. В. Лазурский. Москва, 1956. По мотивам русских типографских шрифтов XIX столетия (словолитни Селивановского)

А Б В Г Д Е  
Ж И З Й К Л М Н  
П О Р С Т У Ф Х Ц Ч  
Щ Ъ Ы Э Ю Я

Новая антиква. Жирный узкий контрастный наборный шрифт,  
исполненный в прошлом столетии.



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

Новая антиква Фирмена Дидо. Париж, около 1800 г.

А Б В Г Д  
Е Ж З И К  
Л М Н О П  
Р С Т У Ф  
Х Ц Ч Щ Ъ  
Ь Э Ю Я

1844

И.В.РЭПШИН

1930.

Новая антиква. Жирный контрастный шрифт. Художник Виллу Тоотс.  
Таллин, 1959

А Б В Г Д Е Ж З Й  
К Л М Н О П Р С Т  
У Ф Х Ц Ч Щ Ъ Ы  
Э Ю Я Ё  
а б в г д е ж з й к л н  
м о п р с т у ф х ц ч ъ  
ю ш щ ы ь э я  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F  
G H K L M N  
Q R S T U V Z  
a b c d e f g h  
i j k l m n o p r  
s t u v w y z  
1 2 3 4 5

Кларендон. Художник Герман Эйденбенц. Швейцария, 1953



А Б В Г Д Е Ж З И  
Й К Л М Н О П С  
Р Т У Ф Х Ц Ч Ш  
Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я  
а б в г д е ж з и  
к л м н о п р с т у ф  
х ц ч щ ъ ы ь э ю я  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Журнальная рубленая. Прямое светлое начертание.  
Художники А. В. Щукин и В. П. Сидельников. Москва

**А Б В Г Д Е Ж  
З И К Л М Н О  
П Р С Т У Ф Х  
Ц Ч Ш Ъ Щ Ы  
Э Ю Я ? ! Л Д**

Узкий жирный гротеск. Художник Виллу Тоотс. Таллин, 1960

А Б В Г Д Е Ж  
З И Й К Л М  
Ф Х Ц Ч Ш Э  
Н О П Р С Т У  
Щ Ю Я Ы Ъ

Проект типографского шрифта. Художник С. В. Телингатер. Москва, 1958  
Алфавит индивидуального характера построен на основе пропорции  
древнеримских пиктографических шрифтов. Засечки отсутствуют.  
Концы букв утолщены и скошены

ABCD  
EFGHIJ  
KLMNOP  
QRSTU  
V  
WXYZ

Гротеск-антиква. Художник Карл-Эрик Форсберг. Швеция, 1950  
Шрифт с малым контрастом, округлые формы выполнены угловато



А Б В Г Д  
Е Ж З Й К Л  
М Н О П Р С  
Т У Ф Х Ц Ч  
Ш Щ Ъ Ы Ь  
Э Ю Я

Рисованный алфавит (ленточная антиква). Художник П. М. Кузанын.  
Москва, 1960. Шрифт без засечек контрастного рисунка

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890

Оптим. Рисованный алфавит (ленточная антиква). Светлое курсивное и прямое начертание. Художник Герман Цапф. ФРГ, 1952—1958  
Среди латинских шрифтов этого стиля гарнитура считается одной из лучших

На обеих следующих страницах типографский шрифт оливье. Художник Роже Эскоффон. Франция, 1959. Этот шрифт считается одним из лучших жирных гротесков

**ABCDEFG**

**NOPQRST**

**12345**

**abcdefg**

**pqrstu**

**HIJKLMI**

**UVWXYZ**

**67890**

**hījklmno**

**vwxyz**





## СУПЕРОБЛОЖКА

Первое впечатление от книги читатель получает от ее верхней одежды, самой красочной и бросающейся в глаза части — суперобложки.

Одна из функций суперобложки — защита книги. Другая, более важная функция — рекламирование книги в наружной витрине магазина, на полке и стенде, в объявлениях и каталогах. Привлекая к книге внимание читателя, суперобложка в то же время передает по возможности самое типическое в ее содержании. Она — представитель книги, ее визитная карточка, ее лицо.

Суперобложку впервые начали применять в Англии примерно полтора века назад. Эту раннюю суперобложку правильнее назвать защитным картоном. Наряду с этим лондонские книготорговцы для защиты кожаных и шелковых переплетов от пыли и загрязнения употребляли также картонные кассеты (футляры). Вначале на них ничего не печатали.

Первая известная нам печатная суперобложка сделана к книге Хэльта «Воспоминания», вышедшей в 1833 году. Эта суперобложка оформлена типографским шрифтом, окруженным наборной рамкой. Внутри обрамления на первой странице помещено заглавие, год издания, объяснительный текст и название издательства, на четвертой (нижней) странице, тоже в рамке, сообщается список книг, выпущенных тем же издательством Лонгмэна. На корешке текста нет.

Среди ранних суперобложек интересна суперобложка-транспарант. Для нее употреблялась прозрачная бумага, через которую просвечивало заглавие и другое оформление переплета. Нередко на корешке суперобложки вырезалось окно, через которое можно видеть текст на переплете. Под это окно (прямоугольное или овальное) подклеивалась иногда прозрачная бумага. Подобная суперобложка с вырезом применяется в детских книгах и в наше время. Например, изданная в 1949 году Государственным издательством детской литературы книга Д. Дефо «Робинзон Крузо» имеет именно такую суперобложку: через овальный вырез на ее верхней странице видна часть иллюстрации на обложке.

В конце прошлого века появилась суперобложка с сюжетной иллюстрацией, повторявшей обычно какую-либо из внутренних иллюстраций книги. Вообще специфический вид оформления суперобложки, связанный с решением комплекса художественных, рекламно-психологических и производственно-технических задач, развивается довольно медленно. В художественном облике ее, как в плакате и всех других произведениях изобразительного искусства, отражались различные течения в искусстве и культуре. Постепенно с новыми принципами оформления произведений прикладной графики и с все возрастающей необходимостью рекламы суперобложка превращается в постоянный спутник книги и важнейший элемент ее оформления. Современной художественной и декоративной силы суперобложка достигает к двадцатым годам нашего века.

По материалу суперобложка не составляет с книгой единого целого. При пользовании книгой суперобложка быстрее всего выходит из строя, поэтому всегда было стремление сделать ее возможно прочнее. Первым шагом на этом пути было употребление прочных сортов бумаги. Следующий большой шаг вперед — покрытие суперобложки прозрачным лаком. Лакированная суперобложка не пачкается и меньше изнашивается. И в дополнение к этому, художник имеет возможность при выборе красок свободнее оперировать белой поверхностью. Раньше, на нелакированном супере белые места пачкались быстрее всего. Наклейка на суперобложку целлофана еще более повысила ее прочность. Кроме того, лак и целлофан как бы «вытяги-

вают» цвета изображения, делают их более насыщенными и глубокими, и они смотрятся в полную силу. Вялая по цвету суперобложка после лакирования может стать очень эффектной. В последнее время проведены успешные опыты по изготовлению суперобложки из пластмассы, и безусловно недалеко то время, когда суперобложка будет так же прочна, как и переплет.

Все меньше становится таких читателей, которые, считая суперобложку просто упаковкой, выбрасывают ее после того, как книга из магазина попадает на их книжную полку. Высокое художественное качество суперобложек послужило причиной того, что о ней стали больше заботиться, например, во время чтения ее снимают с переплета и заменяют обычной бумагой. В странах капиталистического Запада печатаются и такие суперобложки, которые вряд ли стоит хранить. Они носят чисто рекламный характер, их оформление не связано в большинстве случаев ни с переплетом, ни с содержанием книги в целом. В витрине такие суперобложки стараются перекричать друг друга и поразить зрителя своей пестротой. На некоторых из них, кроме названия, автора и фирмы, помещают тексты, беззастенчиво и незаслуженно расхваливающие книгу.

Однако ряд информационно-рекламных приемов в некоторых случаях несомненно, целесообразны. Так, например, на суперобложках печатают сведения о том, сколько раз издавалось данное произведение, краткие отрывки из опубликованных рецензий, ссылки на ранние произведения автора, принесшие ему известность.

В оформлении суперобложек наблюдаются различные тенденции. Некоторые из суперобложек многокрасочны и интенсивны, как плакаты, другие незатейливы и скромны; одни воздействуют в первую очередь на чувства покупателя, другие обращаются к его уму и любознательности. Тот или другой вид оформления диктуется в первую очередь содержанием книги и ее назначением. Не делаются, например, плакатно-броскими серии книг, академические издания классиков, серьезные научные произведения и т. д.

Из всех суперобложек примерно половина имеет декоративно-шрифтовое оформление, и художественное качество этого типа оформления определяется в значительной мере качеством шрифта.

Среди иллюстраций к данному разделу представлены чисто шрифтовые решения суперобложек с различными индивидуальными почерками. Большинство композиций несут в себе дух современности, остальные базируются на лучших традициях прошлого, представлены также академические образцы. Лучшие из этих работ захватывают зрителя красотой самого шрифта, его изяществом или строгой простотой. Здесь ни одна буква не украшена понапрасну, каждый декоративный штрих обусловлен композиционной необходимостью.

Суперобложка с шрифтовым оформлением не может, конечно, с такой же силой и конкретностью передавать содержание книги, как суперобложка иллюстрированная, но по-своему она может опосредствованно выражать содержание. Приступая к решению какого-нибудь задания, художник изучает специфические особенности многих шрифтовых стилей и останавливается на таком из них, который лучше всего подходит к задуманной композиции. При этом оформитель должен ясно представить себе, какое впечатление произведет на зрителя проектируемое решение и как оно будет соотноситься с содержанием произведения. В результате такого творческого осмысливания и набросков на бумаге появляется индивидуальное, глубоко прочувствованное художником решение.

Чтобы суперобложка производила впечатление единого целого, через всю ее площадь проводят обычно один и тот же оформительский мотив. Шрифты на нижнюю страницу суперобложки, как правило, не распространяются, и эта страница имеет более скромный



Українські народні прислів'я та приказки

# Українські народні прислів'я та приказки





вид. Если, например, на обеих страницах есть одинаково весомое декоративное оформление, дополненное на верхней странице шрифтовой композицией, то обычно считается, что соотношение между верхней и нижней страницами выдержано правильно.

Нет необходимости создавать особый шрифт для каждого нового издания. Вполне допустимо, если при оформлении различных книг художник использует одни и те же рисунки шрифта, выработанные им в течение многолетней практики. Это не делает оформление книг однообразным. Наша книжная продукция невероятно велика, и нечего бояться, что в витрине магазина будут доминировать индивидуальности каких-то определенных художников. Даже в рамках одного издательства общее направление художественного оформления книг определяется всем коллективом художников, редакторов и издателей.

## ОБЛОЖКА И ПЕРЕПЛЕТ

Обложкой мы называем бумажную крышку сброшюрованной книги. Она или непосредственно прикрепляется к тетрадам книжного блока, или является составной частью переплета, у которого корешок делается из переплетной ткани, а картонные крышки оклеиваются обложечной бумагой. Проектирование обложки ведется с учетом этих технологических особенностей ее, а также наличия и характера суперобложки\*.

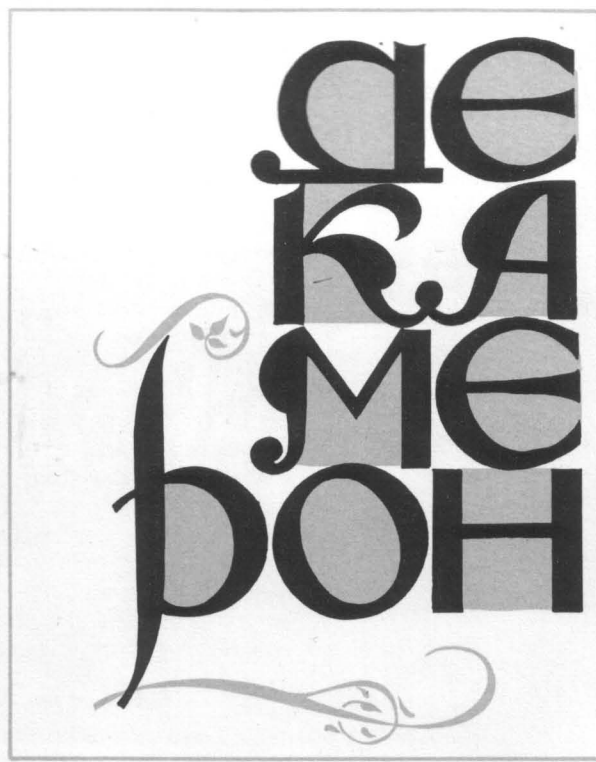
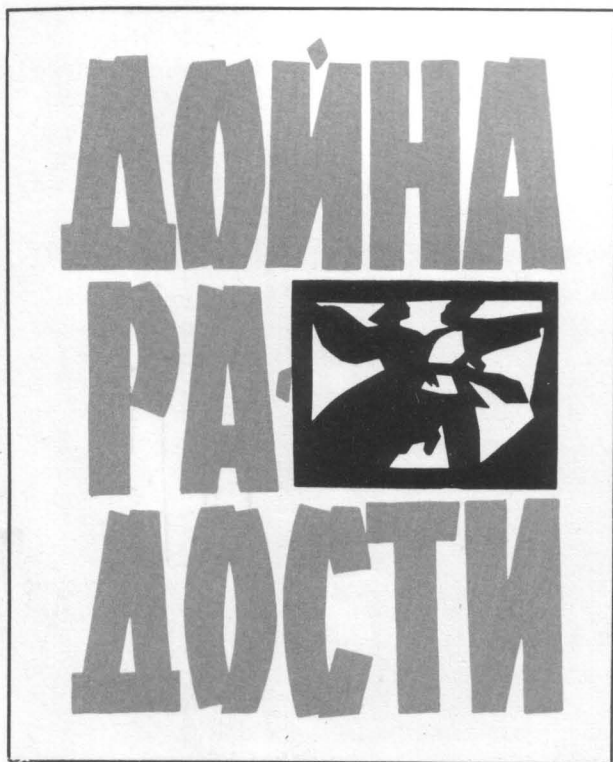
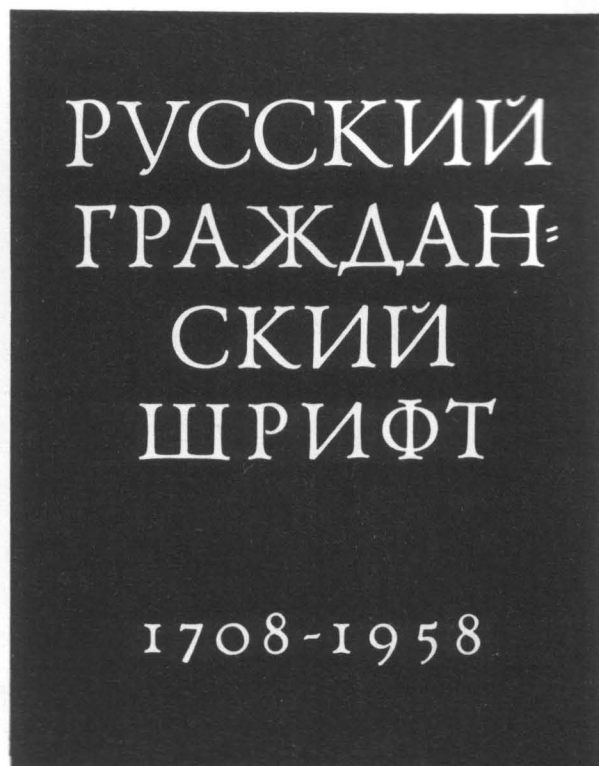
Когда внешность книги определяется прежде всего суперобложкой, оформление последующих элементов (обложки или переплета) делается менее броско и с меньшим количеством красок. Часто мотив суперобложки повторяют на обложке (переплете), но с значительными упрощениями. Например, с суперобложки на обложку переносят только шрифтовую композицию, отбрасывая другие декоративные элементы. Это требует подчас определенных масштабных и композиционных изменений шрифтовой надписи, но в такой мере, чтобы они не привели к стиливой отчужденности между оформлением суперобложки и обложки (переплета). Довольно распространен такой тип внешнего оформления книги с суперобложкой, когда сторона переплета оформляется очень скромно, небольшой виньеткой или мелко написанным шрифтом, или совсем не имеет изображения, при этом титульные сведения о книге помещаются на корешке.

Цветовые решения суперобложки и обложки должны создавать выразительный контраст, причем более интенсивной по цвету целесообразно делать суперобложку. Одинаковые по силе воздействия и близкие по цветовому тону краски не создают нужного контраста между супером и обложкой, оттого цветовое решение их выглядит вялым и будничным. Краски на обложке должны, в свою очередь, гармонировать с цветом корешка и фольги, которой печатается корешок.

Если суперобложка на книгу не предусмотрена, оформление обложки делается интенсивнее и красочнее; она должна обладать таким же рекламным воздействием, как обычно суперобложка, функции которой переходят теперь на обложку. Поэтому все оформление ее выполняется в более крупном плане, чем при наличии суперобложки, но не с плакатной силой.

Если переплет полностью бумажный, то построение его сходно с построением суперобложки. На переплетах с ледериновым или коленкорovým корешком оформляется, как правило, только первая стра-

\* В настоящее время суперобложкой одевают не только цельнотканевые переплеты, но и бумажные, и даже брошюры с бумажной обложкой.



Элементы книжного оформления. Художники: Е. И. Коган (Москва) 1959 — обложка каталога; В. В. Лазурский (Москва) 1958 — суперобложка; И. Богдеско (Кишинев) 1960 — обложка; Е. И. Коган (Москва) 1958 — переплет

ница обложки, четвертая же страница печатается в однородном, гармонирующем с верхней страницей тоне.

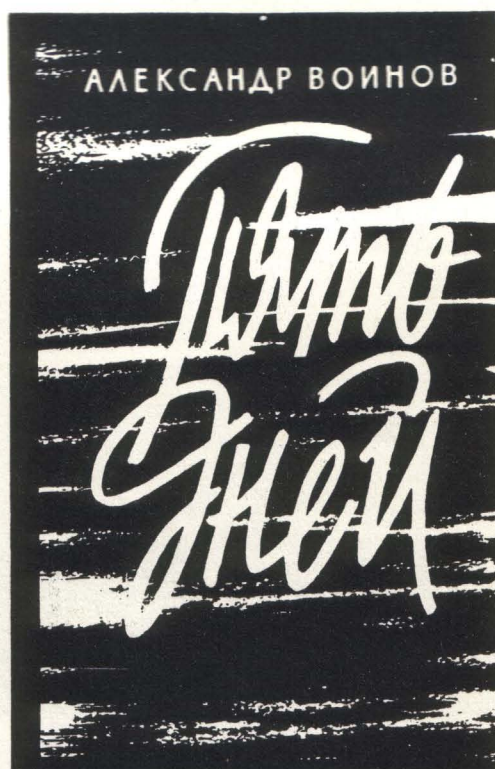
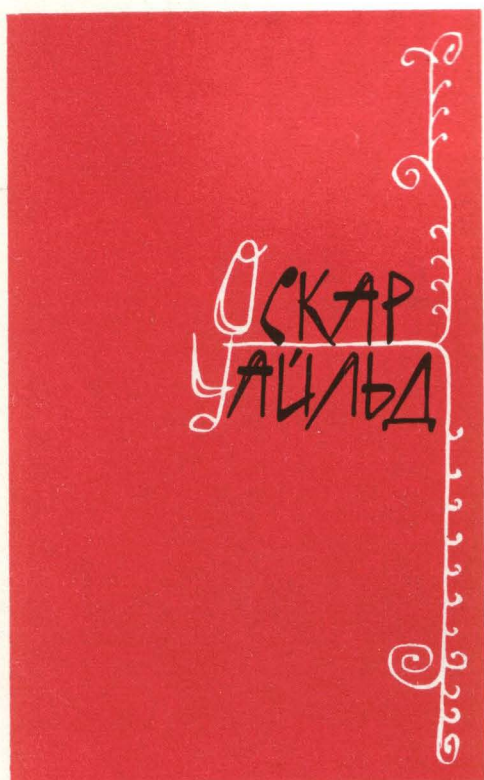
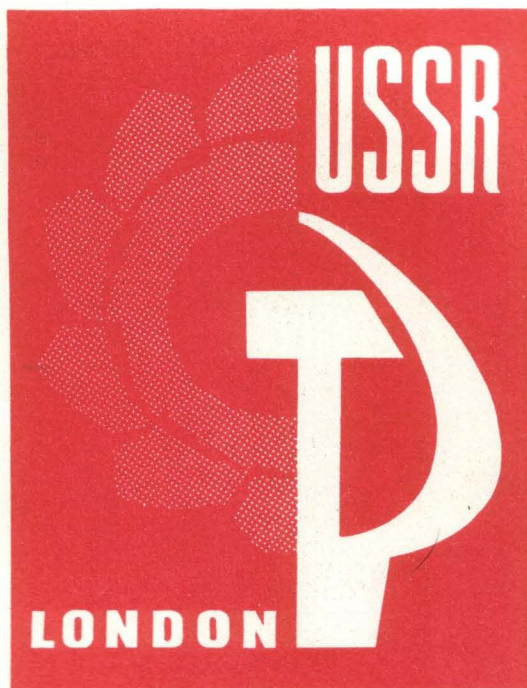
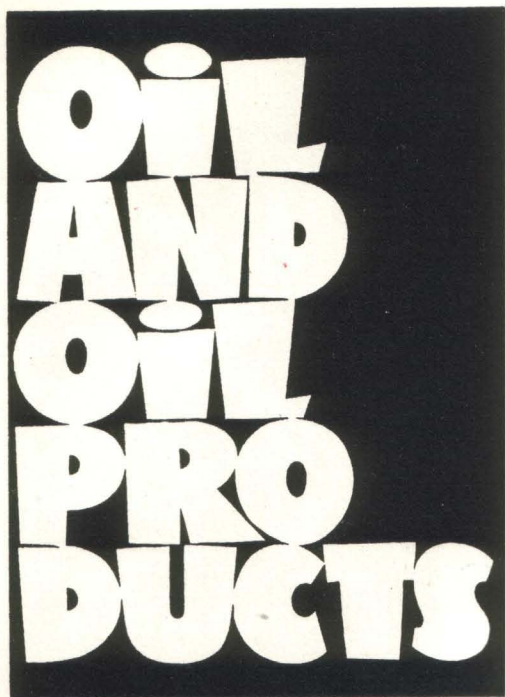
Упомянем в заключение о трудностях, связанных с печатью корешка. Они вызываются, в первую очередь, мелким масштабом шрифта и декоративных элементов, помещаемых на корешке, и недостаточным качеством переплетных материалов и красок. Например, при печатании сухими красками (фольгой) все штрихи получаются более жирными, запечатываются внутрибуквенные просветы мелких букв. Для улучшения качества печати рекомендуется применять на корешке более простые начертания букв, не нарушая, конечно, стилового единства всех шрифтов переплета, а также предварительно проблинтовать весь корешок или часть его, на которой будут печататься мелкие изображения.

Художник должен учитывать, что печатаемый фольгой шрифт нужно рисовать более тонким, нежным.



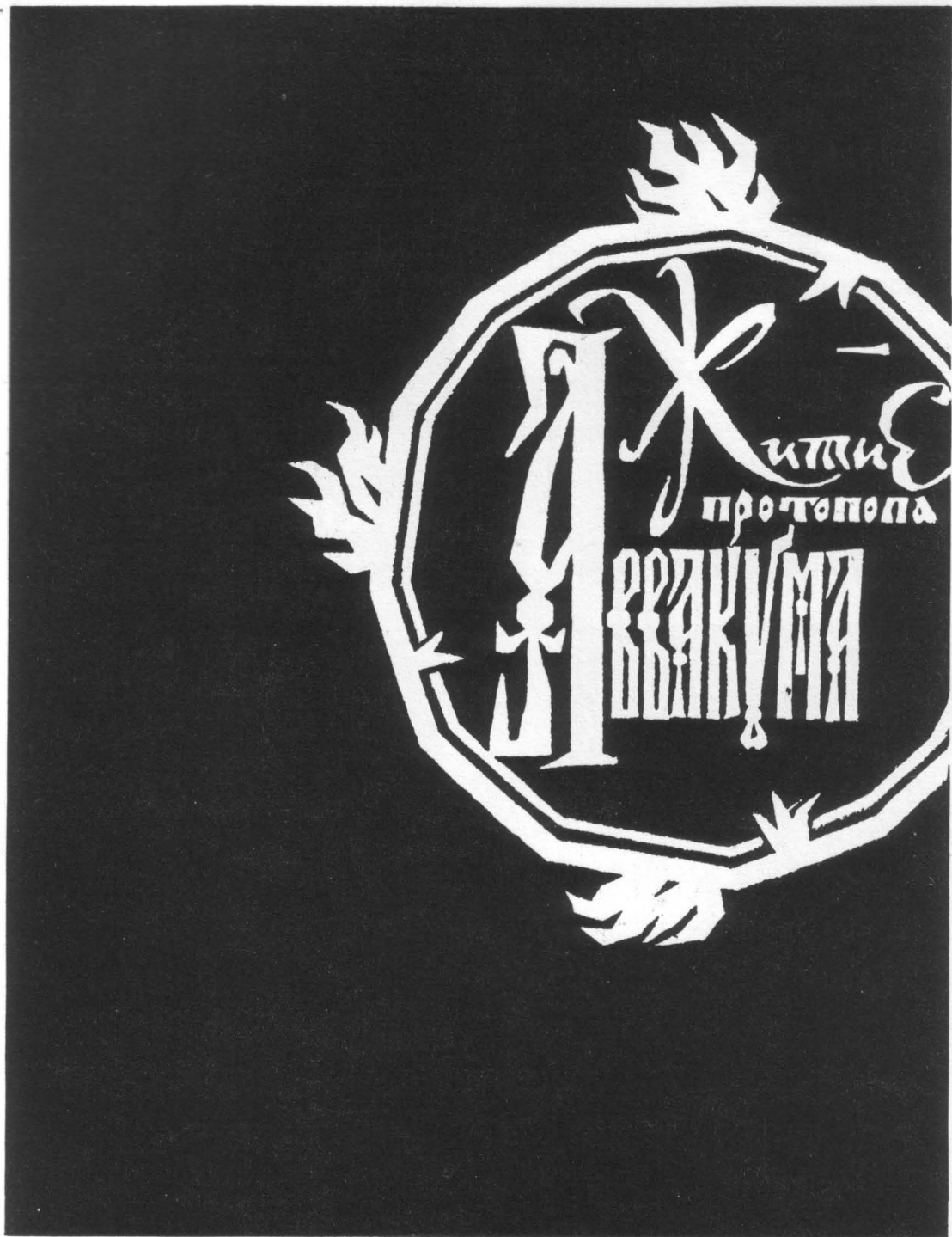
Переплет. Художник И. П. Хотинюк. Киев, 1964



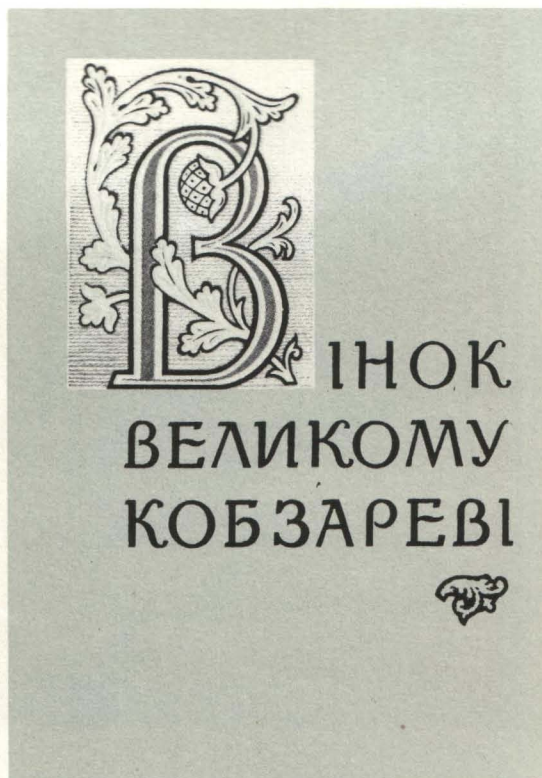


Обложки. Оформляли московские художники: А. Осминин, 1960;  
Н. Литвинов, 1961; С. Пожарский, 1960; А. Зерер, 1958





Переплет. Художник С. Б. Телингатер. Москва, 1960



Элементы книжного оформления. Художники: Г. Д. Епифанов — переплет, Ленинград, 1959; М. Е. Новиков — суперобложка, Москва, 1962; С. Б. Телингатер — суперобложка, Москва, 1959; В. И. Хоменко — переплет, Киев, 1963



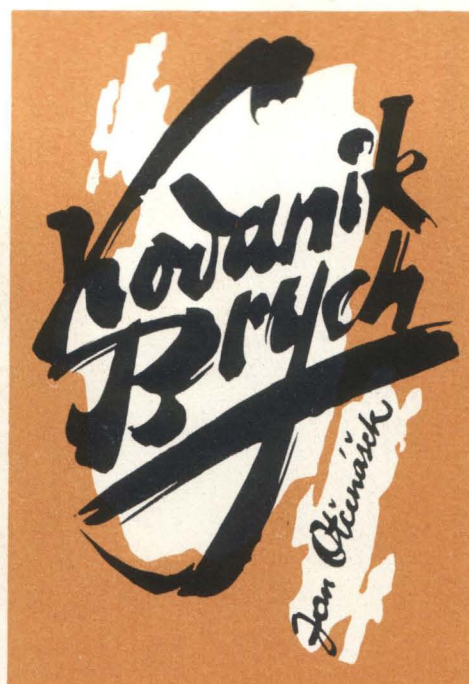
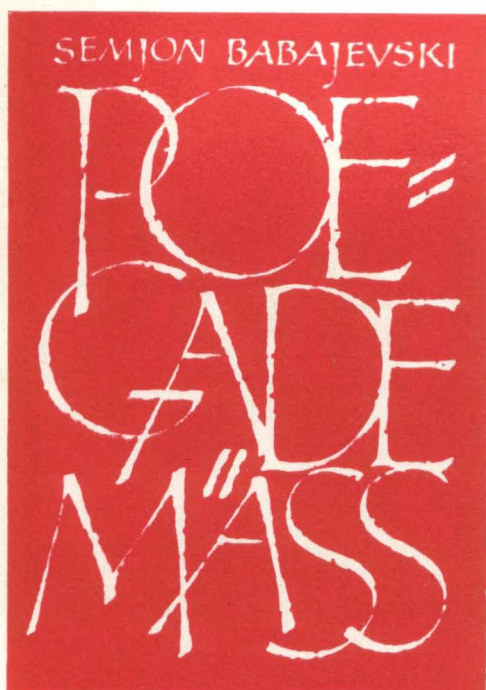
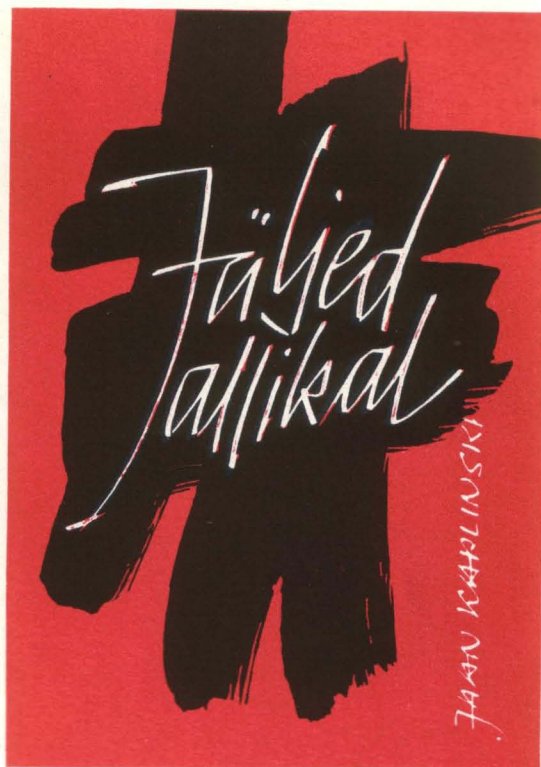
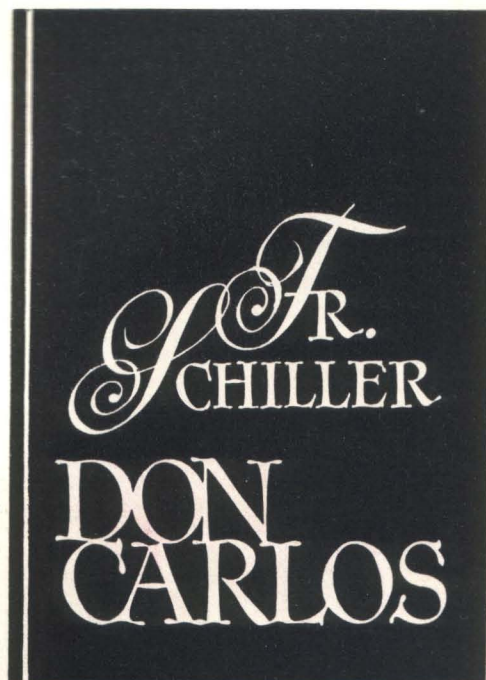
PETR BEZRUCĚ • POVÍDKY ZE ŽIVOTA

PETR BEZRUCĚ

POVÍDKY  
ZE ŽIVOTA

ČESKOSLOVENSKÝ  
SPISOVATEL

Суперобложка. Художник Ольдржих Менхарт. Чехословакия



Суперобложки. Художник Виллу Тоотс. Таллин, 1960—1964



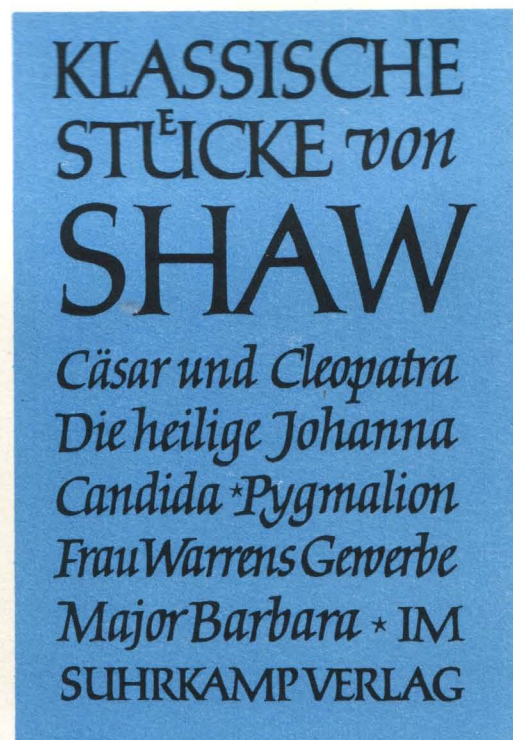
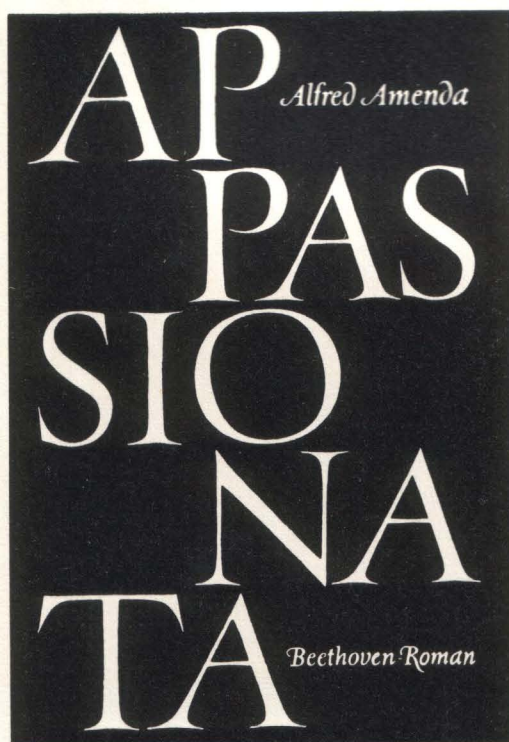
*Steinberg* **ALS** *Werner Steinberg*

*Als die  
Uhren  
stehen  
blieben  
Roman*

**DIE  
UHREN  
STEHEN-  
BLIEBEN**

*Roman*





Суперобложки. Оформляли художники: Вольфганг Маттхойер, Карл Госсов,  
Ганс-Иоахим Шаусс — ГДР и Герман Цапф — ФРГ

# 40 TALSLYRIK

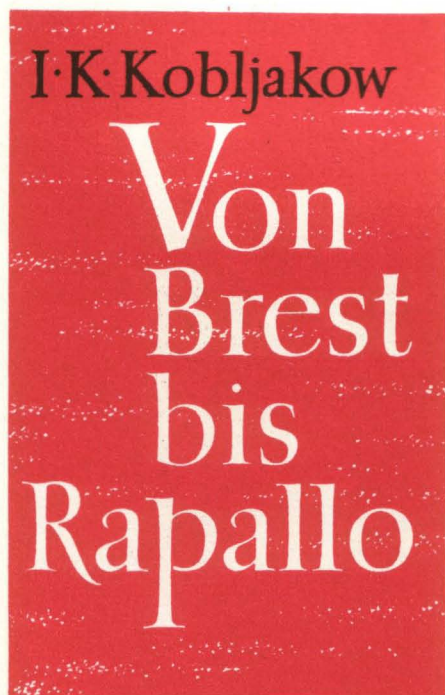
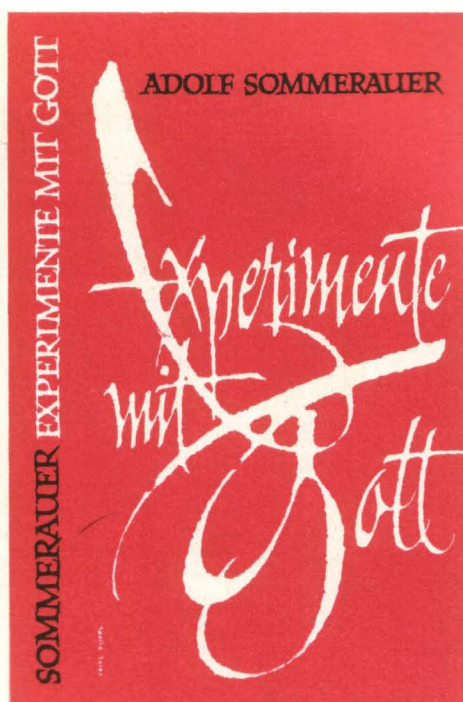
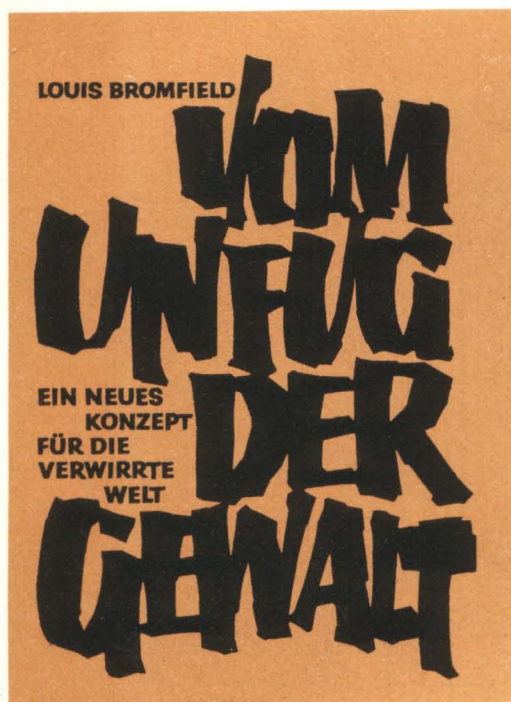
ETT URVAL AV

*Bengt  
Holmqvist*

BONNIERS

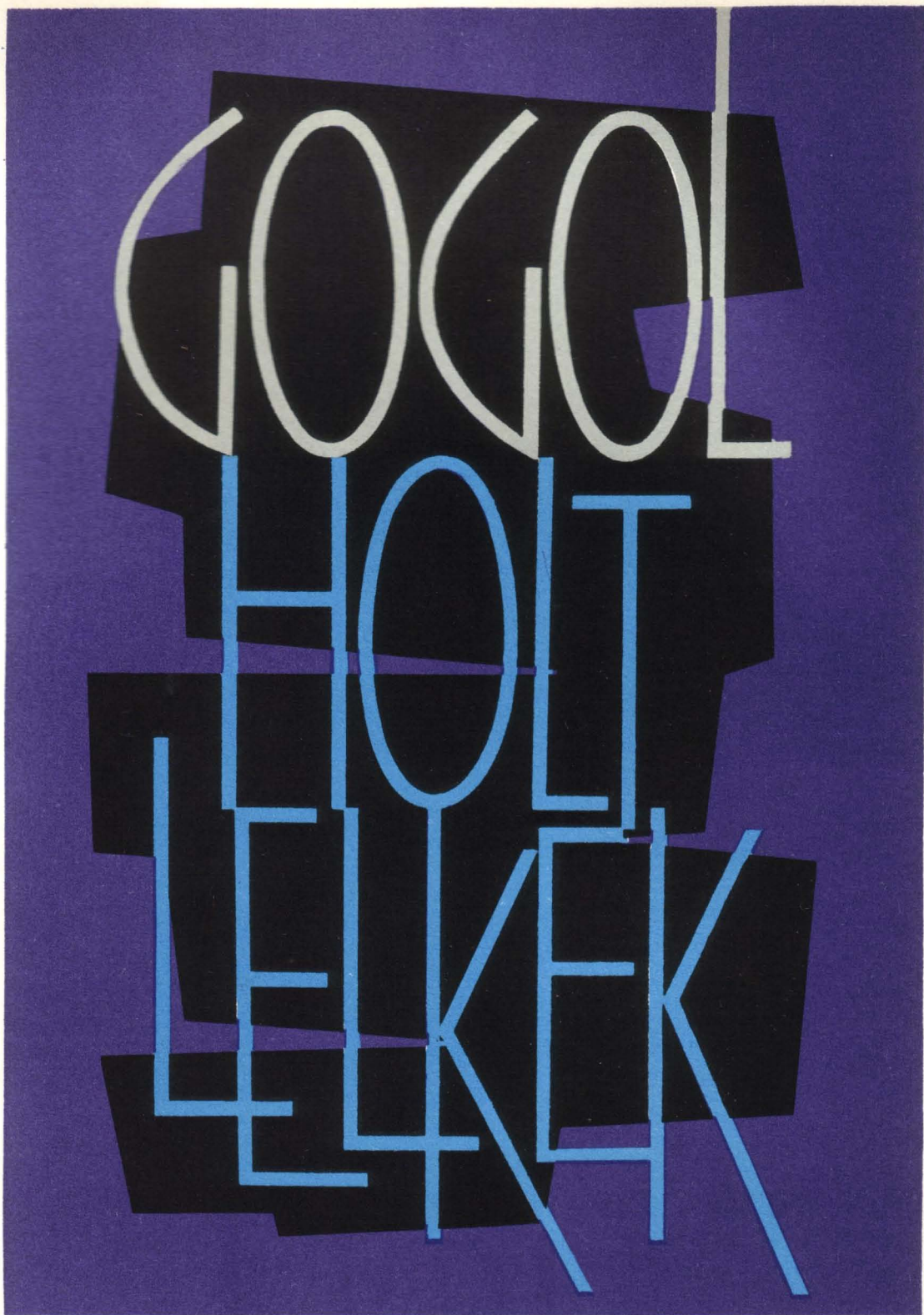
Обложка. Художник Иван В. Фишерстрем. Швеция





Суперобложки. Оформляли художники: Ф. Попль — ФРГ,  
В. Рознер и Х. Хорлбек-Капплер — ГДР





Суперобложка. Художник Клара Рудас. Венгрия

Společensky  
užitečná práce  
venkovské  
školy  
A·M·FILIPPOV



JAROSLAV KOLMAN

CASSIUS

BÁSNĚ

FEJETONY

MLADA FRONTA

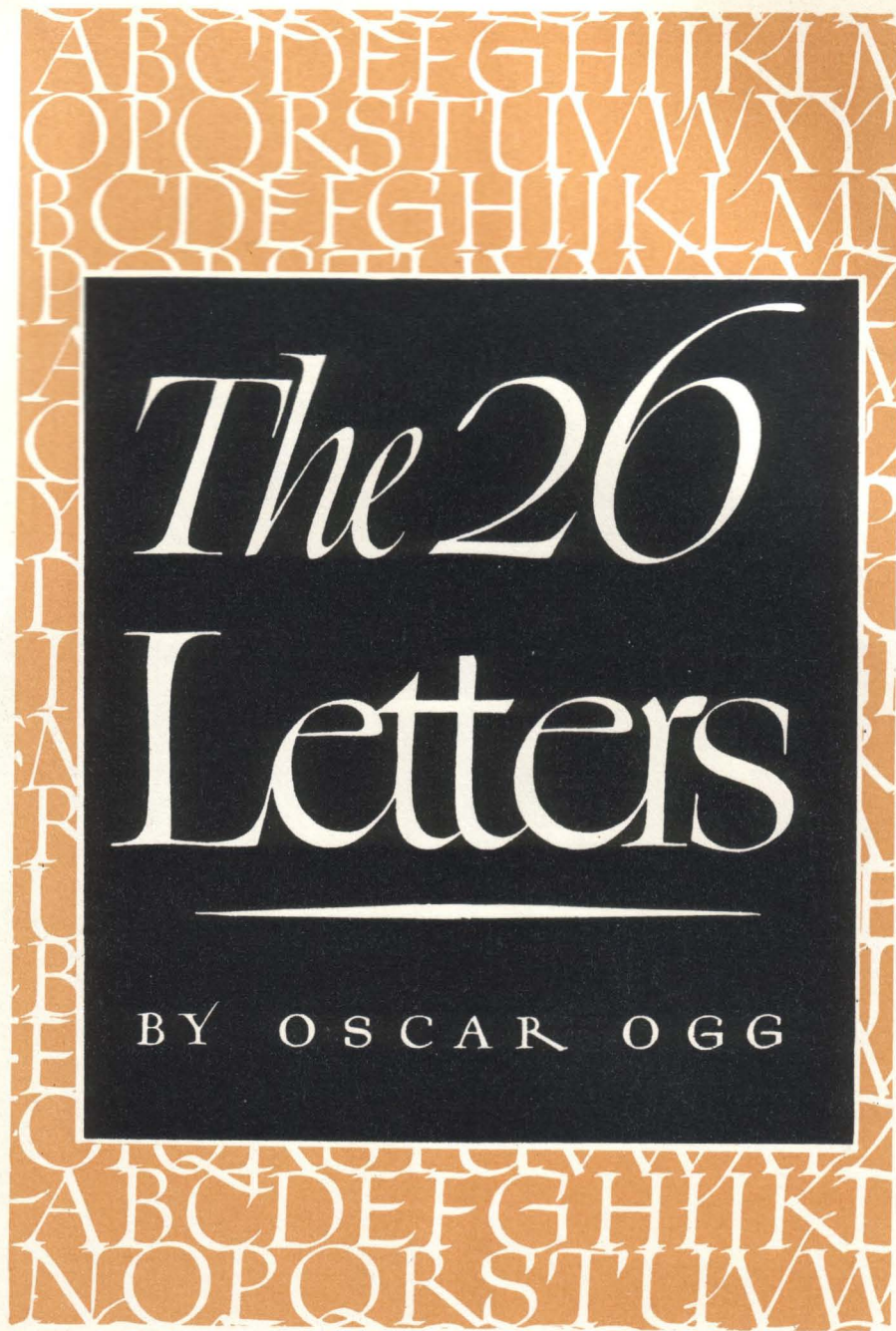
František Hečko

Prachovské  
skály

ÚSTŘEDNÍ SPRÁVA GEODESIE A KARTOGRAFIE

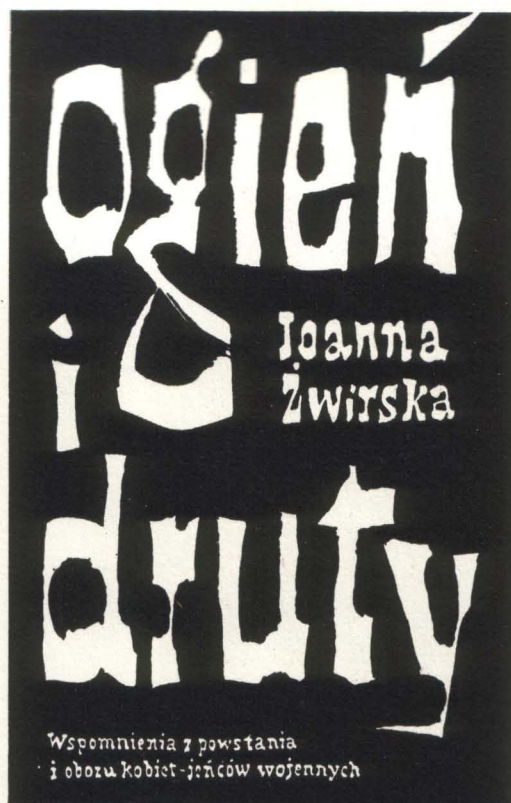
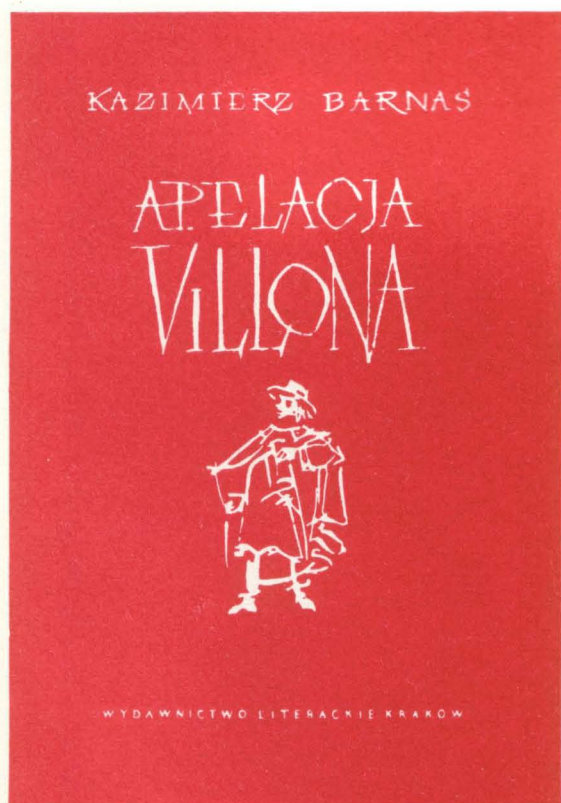
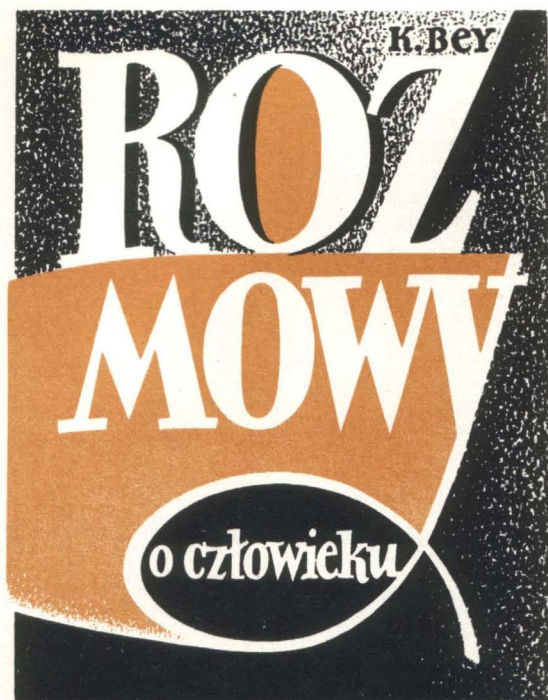
Суперобложки и обложки. Художники Ярослав Бенда и Ольдржих Хлавса.  
Чехословакия





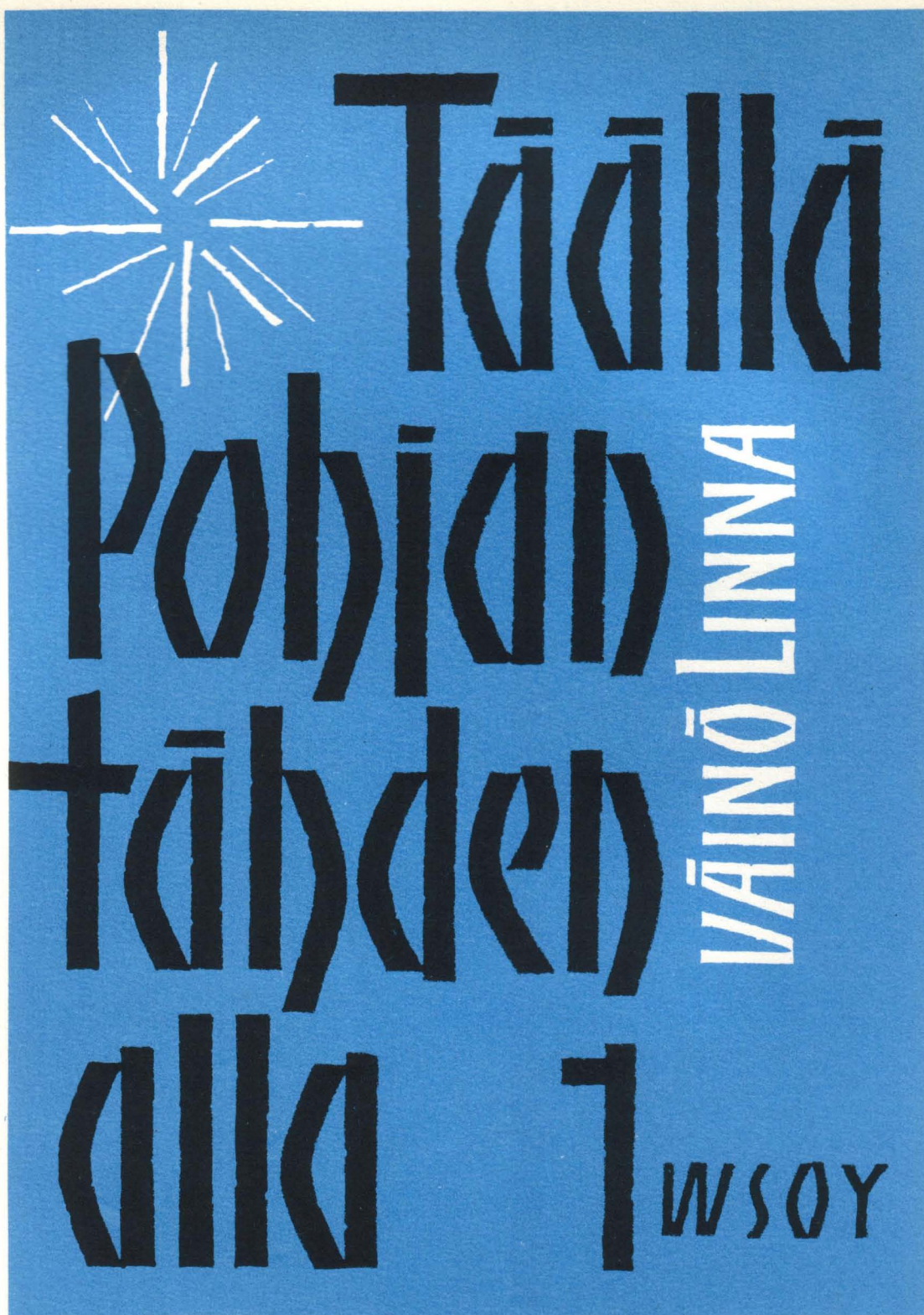
Суперобложка. Художник Оскар Огг, США





Обложки. Художники Казимир Войтанович и Янич Грабианский. Польша





Суперобложка. Художник Альфонс Эдер. Финляндия



ADRIAAN VAN DER VEEN

HET  
wilde  
Seest

ROMAN

Les  
Roses

GRACE ALLEN

the  
End  
of  
Summer

SCHRIJVERS  
ALMANAK  
VOOR  
HET  
JAAR  
1953

C.F.J. VAN DER PEET



GEORG FRIEDRICH

# Bändel

JULIUS  
CAESAR

Футляр для грампластинок. Художница Сильвия Лийберг. Таллин, 1964

west  
Vlaan  
deren

②

Обложка журнала. Художник Иеф Боуденс. Бельгия



*El valle de las rosas*

# *El valle de las rosas*

CUENTOS BULGAROS SELECCIONADOS

---

N A R O D N A C U L T U R A

Обложка. Художник Борис Ангелушев. България



## ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ

Рукописная книга не имела титульного листа. Не знали его и первопечатные книги (инкунабулы), перенявшие традиции оформления рукописной книги. Сведения об авторе книги, печатнике, месте и времени издания помещались тогда в конце книги и назывались колофоном. Этот колофон, часто печатавшийся красной краской, можно сравнить с выходными сведениями в наших книгах, хотя по содержанию они несколько отличаются (стр. 212). В дальнейшем колофон перемещается из конца книги в ее начало, на первую страницу, составляя название книги. Под этим названием-титолом начинался с инициала текст. Но уже в конце XV века встречаются отдельные книги, титульные листы которых свободны от основного текста. Один из первых титульных листов такого типа принадлежит немецкому печатнику Петеру Шефферу. Реформа титула была проведена в начале XVI века.

Первые титульные листы были наборными, причем первая строка титула набиралась обычно прописными буквами (версалем). Позже, когда для набора титульных элементов книги стали отливать специальные шрифты, титульный лист часто оформлялся таким образом, что первые строки заглавия набирались самыми крупными шрифтами, а размер шрифта в последующих строках постепенно уменьшался книзу страницы. Названия старинных книг были длинными, и титульный текст получал самую разнообразную форму, например, треугольника, кубка и т. п. (стр. 213). Эмблема печатника и декоративные украшения, воспроизводившиеся ксилографией, а позже и гравюрой на меди, почти всегда сопутствовали шрифту на титульном листе. Применение линеек, виньеток и орнаментов, отлитых из типографского металла (гарта), намного разнообразило и обогатило оформление титульных листов. На заре книгопечатания особенно широко использовался рамочный орнамент. Он занимал значительную часть титульного листа и часто доминировал над его текстом. При дальнейшем развитии специальных титульных шрифтов роль украшающих элементов на титуле значительно упала. Надо сказать, что старинный титул с длинным текстом, набранным шрифтами разного размера, со многими инициалами и орнаментикой, был сложным и трудно читаемым. Однако, именно в этот период шло становление типографской книги как самостоятельного вида искусства. Постепенно отходя от своего рукописного прообраза, печатная книга обрела, наконец, свои специфические черты — стала более простой по оформлению и легкой по восприятию, доступной широким слоям населения.

Искусство книги, и в частности оформление титульного листа тесно связаны с художественными стилями и течениями, господствовавшими в изобразительном искусстве каждой эпохи. Крупный шрифт, античная ясность и соразмерность частей в композиции характерны, например, для титульного листа в период ренессанса. Барокко и рококо перенасытили титул игривым орнаментом, внесли пышность и нарочитую сложность, лишив его тем самым ясности восприятия.

Знаменитые книгоиздатели XV—XVIII вв. — Мануций, Эльзевир, Плантен, Дидо, Бодони и многие другие, создавшие много шедевров печатного искусства, довели набор титульных листов до высокой степени совершенства. В России наборный титул достиг наивысшего расцвета в первой половине XIX века в типографиях Селивановского, Бекетова, Смирдина, Семена.

Во второй половине XIX века, в связи с общим упадком буржуазного искусства, мельчает и искусство оформления книги. Титульные листы набираются вычурными, малохудожественными шрифтами стиля модерн без высокого вкуса и мастерства. В поисках выхода из глубокого упадка типографского искусства конца XIX века У. Мор-

# Herbarius. Ma- guntie impressus. Anno 1482. lxxxiiij.



Edictum per Paulū de Afiddeburgo Cel-  
landie bonarum artiū ⁊ medicine doctorē  
illustrissimū ducis Urbini p̄blici in alma  
uniuersitate Louaniensi studiorū alumna  
ibidemq; impressum per me Johannem de  
westfalia. Anno salutis. MCCCCLXXXIIII. pri-  
die kalendas Septembris.

Diue



westfalia

Колофоны 1482 и 1484

## Prædium

### Super omnes tractatus par-

uorū logicaliū Petri hispani. Magistri Johannis Blo-  
gouensis alme florentissimę vniuersitatis Studiū Cra-  
couensis. maioris Collegij artium Collegiati. ⁊ ad san-  
ctū Florianū Canonici. ad impensas prouidi: circūspecti  
humanissimę vniuersitatis domini Johannis Haller. Litterę  
conuictę vniuersitatis doctorū fauoris excellētissimi. ⁊ optimis  
atq; correctissimis characterib⁹: per diuī Baccalarium  
volfgangum Steckel monachū cōueniētiē Lipsensem  
fauste impressam Anno Jubilei. D. MCCCCL.

¶ Cum priuilegio Lopic de super descripte ut  
p̄sentia in detrimentū prefati Johannis Hal-  
ler nullas cracouensium imprimere audebit.

Первый полный титульный лист.  
Печатник Вольфганг Штёкель.  
Лейпциг, 1500

рис (Англия) обращается к ис-  
кусству рукописной книги, воз-  
рождает традиции старых италь-  
янских и немецких мастеров пе-  
чати. У. Моррис создал особый  
тип оформления книги и, в част-  
ности, титула, основанный на  
стилизации средневековых об-  
разцов и чрезмерной декоратив-  
ности.

Титульный лист дает на-  
глядное представление об иску-  
стве оформления и книгопечата-  
ния в каждую историческую  
эпоху. Верно заметил один из ти-  
пографов, что история оформле-  
ния книги — это в большей мере  
история титула. Титульный  
лист — это как бы дверца, веду-  
щая в книгу. У художника много  
возможностей искусно оформить  
титульный лист в соответствии с  
содержанием книги. Можно, на-  
пример, титул нарисовать или  
воспроизвести с помощью типо-  
графского материала, сделать его  
симметричным или асимметрич-

ным, с рисунком или орнаментом, применить одну или несколько кра-  
сок. Художник может, наконец, использовать богатые традиции и  
прекрасные образцы печати, созданные его предшественниками.

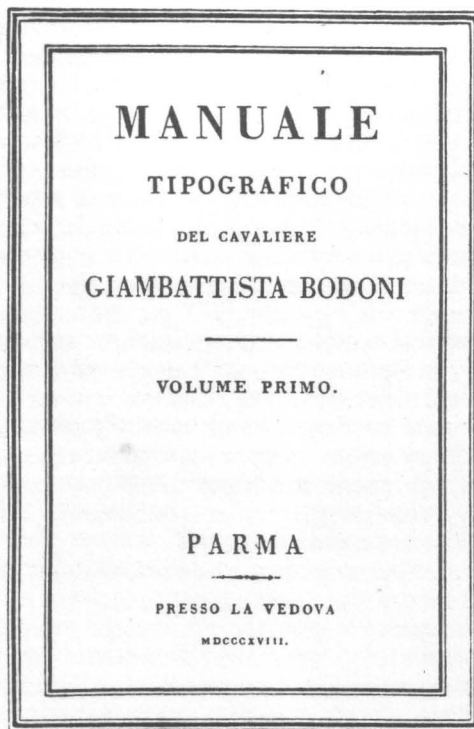
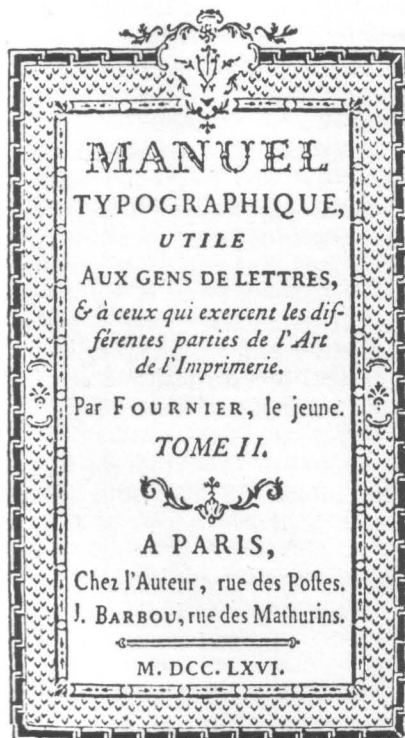
Изобразительные элементы на титульной странице располага-  
ются, как правило, в пределах полосы набора. Но если для своего за-  
мысла художнику потребуется полоса иного размера, он всегда вправе  
это сделать. Не может быть ограничений и в выборе соотношений  
между размерами шрифтов и полей, между черным и белым. Реко-  
мендуем употреблять на титуле шрифты близкие по рисунку и не  
очень разные по размерам, заботясь при этом о соответствии между  
шрифтами титульными и текстовыми. Расстояния между строками  
лучше делать близкими к высоте шрифта или большими. Многообра-  
зие шрифтов на титуле, перегруженность последнего декоративными  
элементами в большинстве случаев отрицательно сказывается на ху-  
дожественных достоинствах композиции. Простой и в то же время  
искусный титульный лист к произведению Петра Безрука «Povidky



Титульные листы. 1519—1521

ze života» создан чехословацким мастером Ольдржихом Менхартом (стр. 223).

В настоящее время для композиционного завершения титула употребляется рисунок, простой орнамент или росчерк. Очень важно правильно выбрать место для виньетки и определить ее величину. Чрезмерно крупная виньетка портит весь титул.







Титульные листы. 1641 и 1672

Рисованный титул у нас в стране распространен гораздо больше, чем в других странах, особенно в художественной и искусствоведческой литературе. По сравнению с наборным он имеет то преимущество, что дает возможность делать неповторимые и разнообразные композиционные решения. Титул, в котором заглавие нарисовано, а остальные строки воспроизводятся набором, также находит широкое применение, и его надо пропагандировать еще шире. Со вкусом оформленный рукописный шрифт выгодно контрастирует с наборными строками и оживляет весь титул. При этом у художника отпадает необходимость рисовать мелкие буквы, и он сберегает свои силы и время.

Рисования очень мелких шрифтов можно избежать и другими способами. Шрифт, который на оригинале должен быть мелким, рисуется в крупном масштабе и фотографируется с нужным уменьшением. Уменьшенные таким путем строки подклеиваются к крупным шрифтам оригинала. При необходимости к рисованным шрифтам оригинала можно подклеивать и хорошие оттиски наборных строк.

Орнамент еще совсем недавно был очень значимым элементом украшения титула, однако сейчас его роль в оформлении титула и книги вообще значительно уменьшилась. Современная тенденция в оформлении титула заключается, как мы полагаем, в создании чисто шрифтовых композиций. Если содержание книги по тем или иным причинам требует орнаментации титула, она должна быть простой и не крикливой.

Фронтиспис, располагающийся на одном развороте с титулом, должен соответствовать последнему и по стилю исполнения и по композиции. Удачным примером такого решения титульного разворота может служить книга «Житие протопопа Аввакума», оформленная московским художником С. Телингатером. (На стр. 222 воспроизводится титул с неизданным вариантом фронтисписа). Гармоничная целостность всей композиции, мастерское воспроизведение в рисунке шрифтов стиля далекого от нас времени, контраст белого и черного в

Ѡ воѣнныхъ ѿ ѿныхъ дѣ-  
лахъ достоѣнныхъ знаніа  
ѿ пѣмѣти, сѣдѣвшихъ  
въ москѣвско гѣртвѣ, ѿ во  
ѿныхъ оѣрѣстныѣ страна.  
Нѣчаты въ лѣто Ѡ хрѣтѣ  
ѣѣѣѣ ѣ, Ѡ генвѣрѣ,  
ѣ Ѡконченѣ декабрѣмъ  
сѣѣѣѣ годѣ.



Титульные листы. 1704 и 1777

иллюстрации — все это хорошо передает драматизм содержания книги. Минимально используя орнамент, художник создал вполне современное оформление.

Симметрично построенный титул более раннего происхождения, чем асимметричный, и употребляется гораздо чаще. В последние десятилетия в книге все более и более применяется асимметричный титул. Если раньше асимметричное построение применялось лишь в справочниках, рекламных изданиях, каталогах и т. п., то теперь его успешно применяют во всех видах литературы. Симметричное построение титула, чаще всего основанное на академических пропорциях, не давало, по-видимому, современному художнику достаточных возможностей для новых решений.

Очень интересным и своеобразным видом чисто шрифтового титула является разворотный титул. Он может строиться на основе двух композиционных принципов.

В более древнем и наиболее употребительном титуле левая и правая страница композиционно тождественны, но различаются по тексту. По этой схеме строятся титульные развороты собраний сочинений и серий книг, а также изданий, в которых рядом с правым титулом находится титул на иностранном языке. Подобные титулы по большей части строятся симметрично. Задача художника состоит здесь в том, чтобы несмотря на различную длину текстов, создать одинаково весомые и композиционно подобные страницы. Разворотный титул художника П. Кузаяна к изданию «Отелло» на русском и грузинском языках, показывает, как даже на базе двух совершенно различных шрифтов можно создать одинаковые по композиции страницы (стр. 218).

Художник С. Б. Телингатер.  
Москва, 1957



Внизу — фрагменты титульных листов

# ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО А.С. ПУШКИНА



Художник В. Д. Двораковский.  
Ленинград, 1940

Оливер Тольдмит

НОЧЬ ОШИБОК



Перевод с английского и обработка

А. д'Актеля

---

Государственное издательство

ИСКУССТВО

ЛЕНИНГРАД МОСКВА 1940

Художник П. М. Кузанын. Москва, 1952

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО  
Н. В. ГОГОЛЯ

Г. К. Луконкин  
**КОЛОДЯ**  
 XX  
 ЕЯ СТАРИНЬ

ПАЛАТИНА КОВЕ  
 АХАТЕН ДЕН ОУ  
 АРХИПЕ КРУ ОУ  
 СОСТАВЛЕНОЕ  
 УЗЛАНОЕ  
 УИЛЕРН АРО  
 КРУХА ЛЮДИ ИЛИ  
 УЗЛАНОЕ  
 УИЛЕРН

Художник С. В. Чехонин, начало XX века

АХАТУРЯН  
**СПАРТАК**

ПЕРВАЯ СЮИТА  
 ИЗ БАЛЕТА



ПАРТИТУРА

Художник В. В. Лазурский. Москва, 1960

ს. ბაჭყალიძის ნაწარმი

**მოთაბე**

ბაჭყალიძის 4-ე ნაწარმი, 13-ე ნაწარმი

ლიბრეტო ჯ. ბაჭყალიძის  
 მუსიკის გრაფიკის მომზადება

ს. ბაჭყალიძის



საზოგადოებრივი გამომცემლობა  
 1959

А. МАЧАВАРИАНИ.

**ОТЕЛЛО**

БАЛЕТ В 4х ДЕЙСТВИЯХ, 13-и КАРТИНАХ

Либретто Л. М. Чавушадзе  
 по мотивам трагедии В. Шекспира.  
 Переложение для балета  
 автор



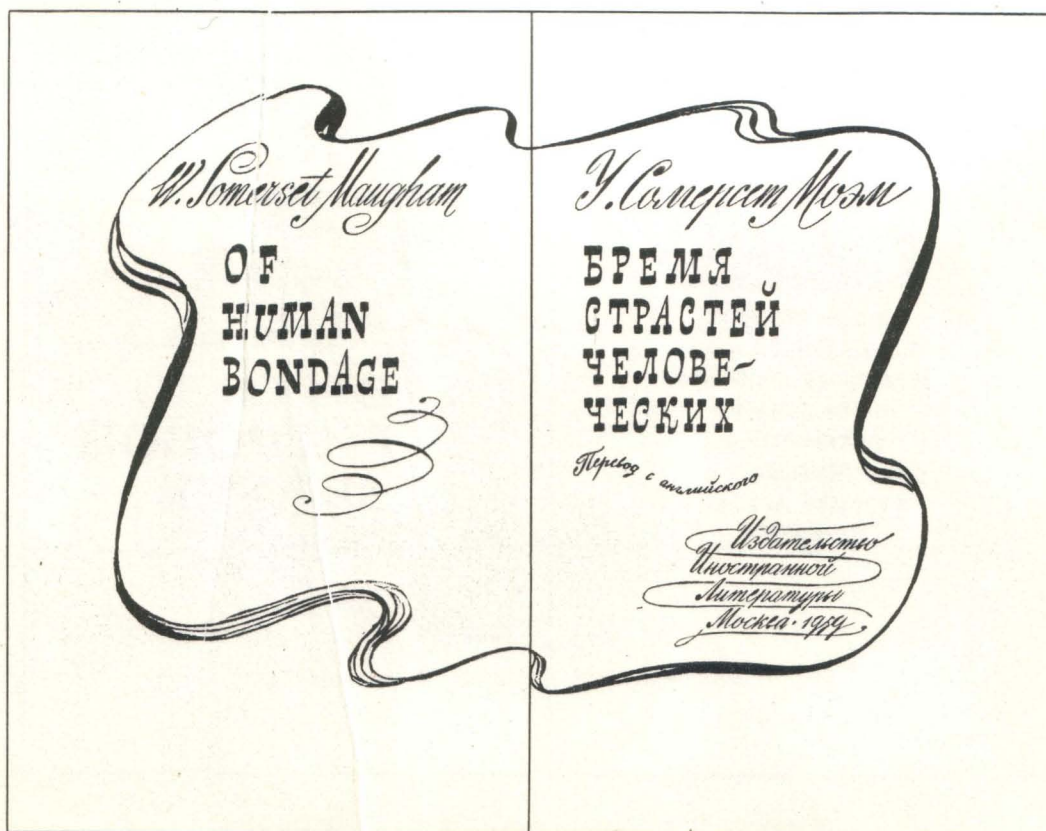
ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
 Москва, 1959

Титульный разворот на грузинском и русском языках. Художник П. М. Кузаян. Москва, 1959





Титульный разворот. Художник Е. И. Коган. Москва, 1960



Титульный разворот. Художник С. М. Пожарский. Москва, 1959



алексѣй югов

# Ратоборцы



советский писатель Москва 1956

А. Радищев  
ПУТЕШЕСТВИЕ  
из  
ПЕТЕРБУРГА  
в  
МОСКВУ



1749 и 1949.

СПИЗ

# СКАЗКА

о царе салтане,  
о сыне его, слабом  
и могучем богатыре  
князе Гвидоне  
салтановиче  
и о прекрасной  
царевне лебеди



# ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ



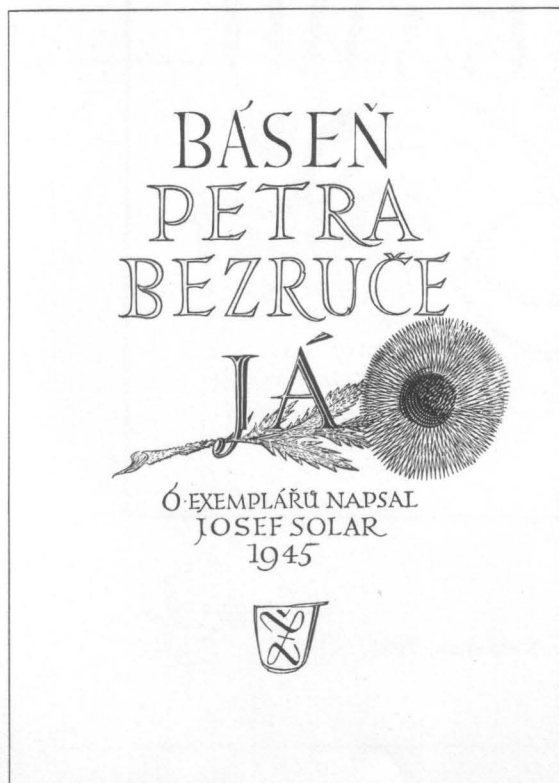
Художники: С. М. Пожарский, 1956; Н. В. Ильин, 1949;  
В. А. Милашевский, 1949; Я. Д. Егоров, 1945



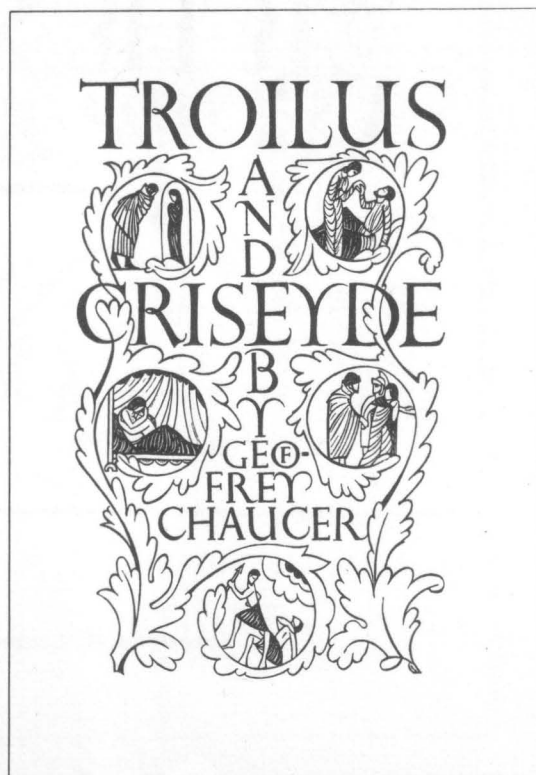
Художник И. Богдеско. Кишинев, 1962



Фронтиспис и титул. Художник С. Б. Телингатер. Москва, 1960



Художник Иосеф Солар. Чехословакия



Художник Эрик Джилл. Англия.  
Гравюра на дереве



PETR BEZRUČ

---

POVÍDKY  
ZE ŽIVOTA

---

ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL  
1957

Художник Ольдржих Менхарт. Чехословакия

\*  
KOOSTAJA  
**A.SÕBER**  
\*  
СОСТАВИТЕЛЬ  
**A.СЫБЕР**  
\*

Титул на эстонском и русском языках. Художник Виллу Тоотс.  
Таллин, 1964

Античный свиток, предшественник книги, сначала не имел инициала \*. Текст располагался непрерывным потоком в колонках и выглядел довольно монотонно. Позже в этих свитках, а также в надписях на камне начальную букву первого слова стали делать чуть крупнее. Это было своеобразным вступлением, при помощи которого документу старались придать большую значимость. Обычай делать ударение на первой букве перешел со свитка на пергаментные страницы кодекса.

В кодексе инициал получил еще и практическое значение. В литургических книгах текст группировался так, чтобы во время службы можно было быстро найти нужное место, а начало каждой части текста стали отмечать инициалом. Этот прием деления текста на смысловые части стал применяться затем и в книгах светского содержания.

Родиной украшенного инициала считается Ирландия, центр ирландско-англосаксонской письменности. Уже в ранних ирландских манускриптах встречаются богато украшенные красками заглавные буквы. Изображение инициала, в котором богатая фантазия художника искусно объединяла орнаментацию с изображением животных и людей, развилось здесь в предмет большого искусства. Ирландцы первыми употребили для выполнения орнамента тонкое перо; с VII—VIII веков заметно применение циркуля и линейки.

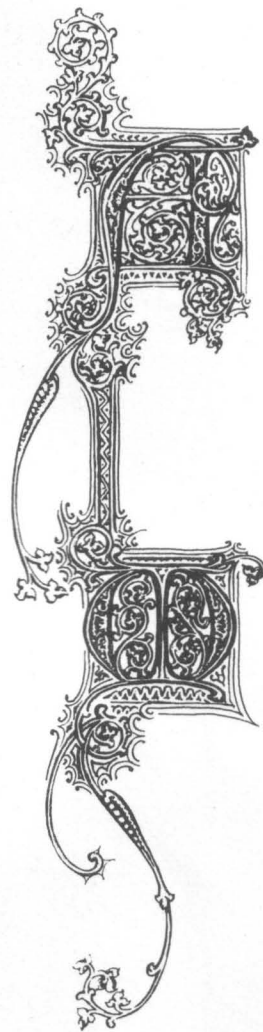
Расцвет инициала в Западной Европе относится к раннему и позднему средневековью. Так же красочный витраж или эмаль, литургические книги того времени богато расцвечивались красками и золотом.

Нередко богато декорированным инициалом занимали целую страницу. Текст на таких страницах был очень коротким, иногда состоял из одного лишь слова. Подобные инициалы-страницы можно считать ранними предшественниками книжного титула. В данной книге представлены два образца инициалов такого вида, относящихся к IX—XI векам (стр. 227).

Сравнивая древнерусские инициалы с западно-европейскими, можно заметить существенные различия в их оформлении, не говоря уже о стиле шрифта. Русские мастера не употребляли специальных инициалов-страниц. Ведущим элементом в оформлении начальной страницы была здесь богато орнаментированная заставка, после нее шла строка заглавия, выполненная сложной вязью. Размер инициала, естественно, уменьшался. Кроме того, русские книги имели на титульном развороте фронтиспис с изображением святого в декоративном обрамлении, что тоже влияло на размер и характер инициала.

Интересная смена стилей орнамента и принципов оформления рукописей и книг находит яркое выражение и в украшении инициалов. Например, в раннем русском инициале геометрического стиля (XI—XIII вв.) буква сохраняет свои строгие формы среди украшающих ее элементов. Позже, в работах тератологического стиля буква теряет свои четкие контуры среди хитросплетений чудовищ, ветвей и листьев. Плетеный стиль орнамента (XV в.) делает в общем вычурную букву инициала как бы стянутой в разных частях узлами.

Инициалы различных местных школ также имеют свои особенности в зависимости от стиля орнамента и рисунка, композиции и употребления красок. Киевские инициалы XI—XIV вв. отличаются, например, от владимиро-суздальских XII—XV вв.; новгородские инициалы XII—XIII вв. не похожи на псковские XIII—XV вв.



Из рукописной книги.  
Франция, XIII век

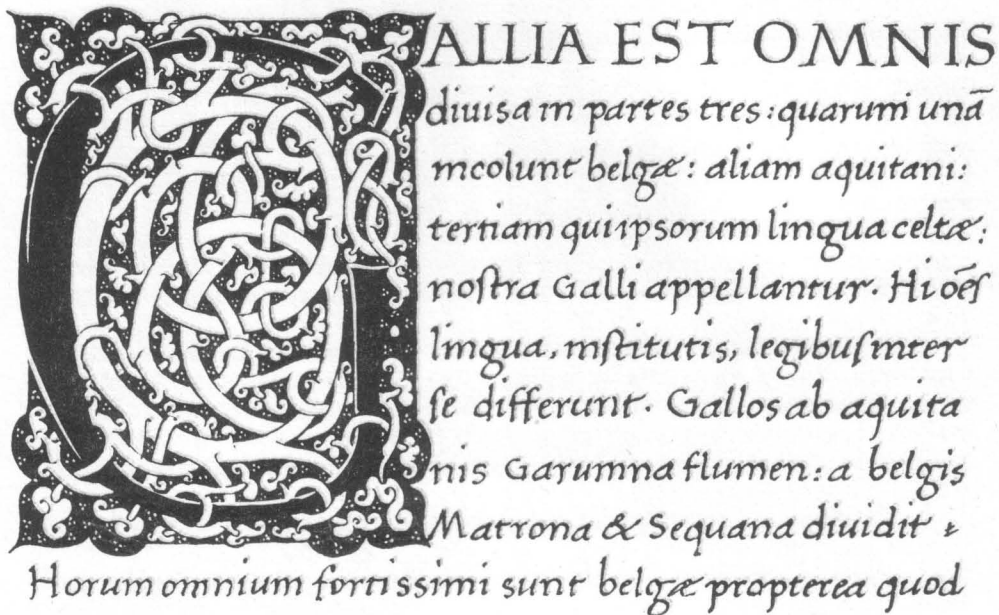
\* Слово «инициал» образовалось от латинского *littera initialis* — начальная буква.



Печатная книга переняла инициал от рукописной книги. Вначале инициал не печатали вместе с текстом, а оставляли для него место и потом иллюминатор или рубрикатор книги выполнял инициал от руки. Таким образом, в ранней печатной книге стремились как можно полнее повторить черты дорогостоящей рукописной книги.

Первые печатные инициалы были необычайно красивы и исполнены с большим мастерством. Немецкие мастера Фуст и Шеффер напечатали в 1457—1459 годах инициал псалтыри с двух металлических пластин красной и синей краской. Позднее для исполнения инициалов стала широко использоваться гравюра на дереве. Венецианский типограф Э. Ратдольт уже с 1476 года употребляет одноцветные инициалы, основанные на гармонии черной краски и белого фона бумаги.

В период средневековья в оформлении инициалов преобладает ломбардский версаль. Буквы этого орнаментального шрифта, больше чем какого-нибудь другого стиля, дают возможность для пропорцио-



Инициал XV века из книг, написанных на пергамене.  
Текст выполнен минускулом гуманистов

нальных изменений и украшений. И только в эпоху Ренессанса ломбардский версаль уступает ведущее место античному и готическому версально.

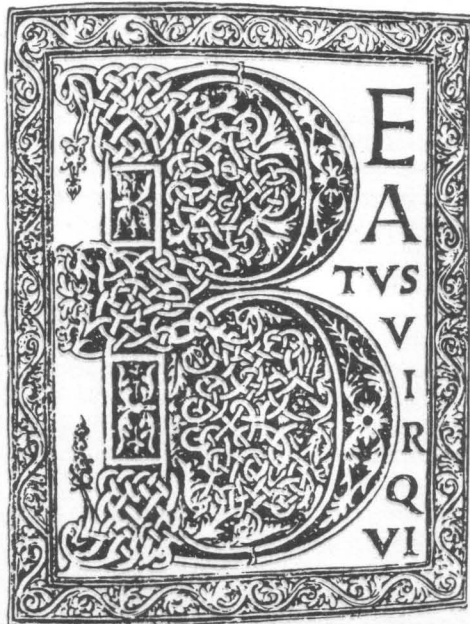
Новое гуманистическое содержание книги сказалось и на ее оформлении и, в частности, инициале. Средневековая чрезмерная торжественность и перенасыщенность текстов инициалами уступает место рациональным декоративным украшениям, не противоречившим общей картине набора. Новым доминирующим мотивом орнамента становится росчерк или арабеска, пришедшая из исламского искусства. Этот способ украшения становится очень популярным и находит применение также и в наши дни.

Ренессанс стал второй эпохой расцвета в истории инициала. Графической инициалы занимают такие крупные мастера, как Урс Граф, Лукас Кранах, Ганс Гольбейн младший, Жоффруа Тори, Жан ле Ройе и др. Инициалы Гольбейна, украшенные играющими детьми, животными и птицами, очень характерны для этой поры. Рассматривая его инициалы, мы, к сожалению, не можем избавиться от чувства, что

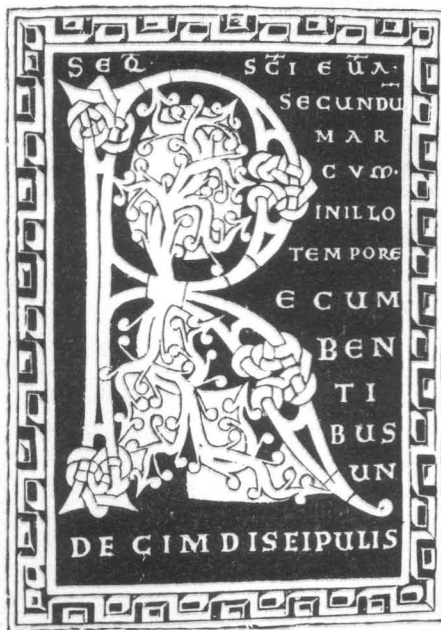
мастерски исполненному графическому произведению вредит нарисованная на нем буква. Это отсутствие целостности в инициалах Гольбейна снижает их художественную ценность. Букву нужно всегда исполнять первой. И только после этого можно рисовать орнамент, раму или другие элементы украшения, сливая их воедино.

В XVI в. очень распространены инициалы, заключенные в рамку. Их делали обычно черными и в умеренном контрасте к тексту набора. Чтобы черный фон не был слишком тяжелым, его часто облегчали белой пунктирной сеткой. Много подобных инициалов с пунктирным фоном мы встречаем и в последующие века.

Противоположностью рамочному инициалу с античными буквами являются инициалы фактурных, швабских и бастардных шрифтов. В украшенных буквах этих стилей сохраняется характер письма ширококонечным пером, и их формы развиваются соответственно росчерку пера, свободно и размашисто. Орнамента буквы в таких иници-



Инициал-страница из Св. Галлена  
IX века



Инициал-страница из Рейхенау  
XI века

циалах развивается из формы самой буквы и образует с ней органическое целое. Очень часто в таком размашистом и богатом «танцующими» линиями инициале буква остается почти незаметной. Из ранних мастеров такого инициала следует отметить немецкого мастера эпохи Ренессанса Иоганна Нойдерфера старшего.

Во второй половине XVI века создается особенно много декоративных алфавитов, не связанных с оформлением определенных книг и являющихся самостоятельными произведениями графического искусства. Некоторые буквы из подобных алфавитов можно увидеть на стр. 232 и 233.

Инициал находил применение не только в книгах. Украшенные заглавные буквы видим также в служебных документах, дипломах, а иногда в торговых и частных письмах.

В XVII веке книжный инициал с украшениями выполняется наборными средствами: буква заключалась в обрамление из линеек, звездочек, листочков, черточек. Такие рамочные инициалы были осо-

бенно популярны в XVIII веке и с большим мастерством выполнялись в типографиях Траттнера (Австрия), Фурнье (Франция) и Бодони (Италия).

Инициалы стиля барокко были перегружены игривой орнаментикой. В эпоху классицизма исчезает всякое украшение инициала, и он принимает вид обычной, несколько укрупненной прописной буквы. Стремление к простоте и рационалистической ясности решений, характерное для классицизма, привело к оформлению книги только типографским материалом, с помощью которого и стремились достигнуть гармонии и красоты книжных элементов.

Следующий за этим период романтизма высоко поднял значение иллюстрации в оформлении книги, ожил и иллюстративный инициал. Иногда буква очень непосредственно соединялась с иллюстрацией. В некоторых инициалах иллюстрация господствовала, а буква украшалась весьма скромно. При этом ее часто изображали в виде какого-нибудь реального предмета, произвольно искажая его форму.

В конце XVIII и в первой половине XIX века создавалось еще много хороших буквиц, гармонирующих с набором и другим оформлением книги, но их количество все уменьшается. Постепенно падает и художественное качество специальных инициальных алфавитов.

В конце прошлого века в результате общего упадка буржуазного искусства деградирует и декоративное оформление книги. Извивы водяных лилий, так характерные для нового стиля модерн, делали и оформление инициала и других элементов книги манерным и малохудожественным. Для этого времени характерно также обращение художников к искусству средневековой рукописной книги, использование ее богатых художественных традиций и образцов в оформлении современной печатной книги. Особенно много в этом направлении было сделано Уильямом Моррисом (Англия).

В наш век развитие инициала шло извилистым путем. Были крайне рационалистические направления и обратные скачки к усложненным решениям, где гармония инициала с текстом набора снова терялась, как это можно видеть в импрессионистических картиночных инициалах 20-х годов Горинта и Слевогта.

Современные инициалы можно назвать скромно орнаментированными. Тенденция их оформления направлена к простоте. В наше время неумело нарисованную букву не прячут под богатые одежды орнамента, а хорошо исполненная буква говорит сама за себя. Если художник обращается к традициям прошлого, то делает это с позиций современного понимания книжного искусства. Точное копирование старых стилей не может принести успеха.

По характеру и сложности оформления инициалы можно подразделить на следующие виды:

1. Инициалы в виде большой прописной буквы, выделяющиеся из текста своими размерами, насыщенностью или цветом.

2. Инициалы в виде большой буквы простого начертания, умеренно украшенные несложным росчерком.

3. Инициалы богато орнаментированные росчерками и другими изображениями часто с применением нескольких красок.

4. Инициалы сложно декорированные и замысловато построенные, доминирующие над другими элементами оформления страницы.

В противоположность шрифтовой надписи, от инициалов не требуется в первую очередь хорошей читаемости. Главная задача инициала состоит в акцентировке и украшении начала текста, а иногда и в передаче его содержания. Основная форма инициальной буквы не должна слишком сливаться с окружающим ее украшением, это затруднит ее чтение.

Общие правила конструкции шрифта нельзя распространять на инициал еще и потому, что он выступает в качестве единичной буквы.

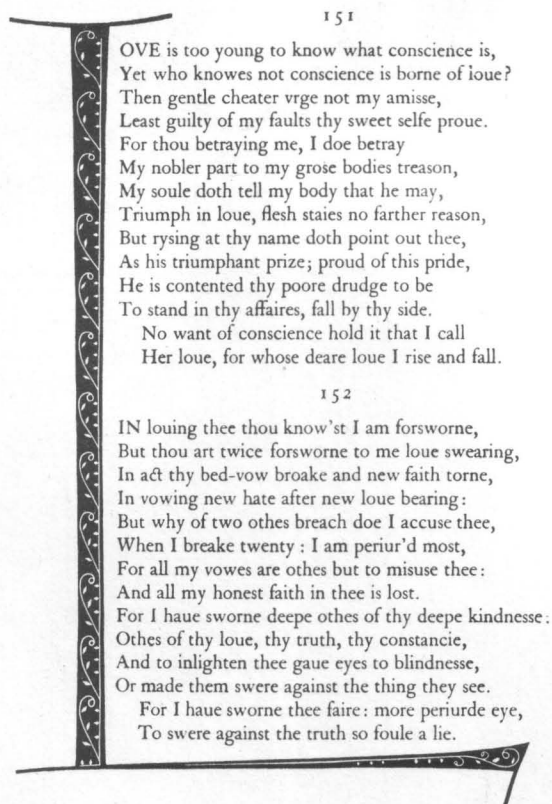


Иллюстрированные инициалы.  
Художники Эвальд Окас  
и Виллу Тоотс.  
Таллин, 1965

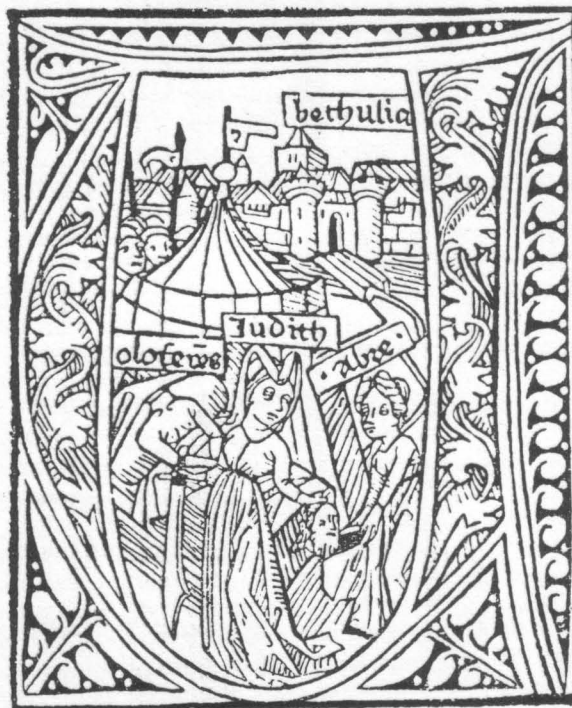


Хотя встречающиеся в одной и той же книге инициалы должны быть едины по стилю шрифта и орнамента, все же элементы их формы можно менять. При повторении одной и той же буквы ее оформляют в разных вариантах. В общем рекомендуется, чтобы инициалы были выполнены более или менее в стиле текста или в своем оформлении содержали элементы этого стиля. Однако на практике мы встречаем много таких инициалов, которые выполнены совершенно в другом стиле, чем набор, но в достаточной мере гармонируют с ним. Таким образом, соответствия можно достигнуть и сочетанием различных стилей. Степень контрастности композиции и ритм оказываются в этом случае более значимыми, чем стилевое единообразие инициала и текста.

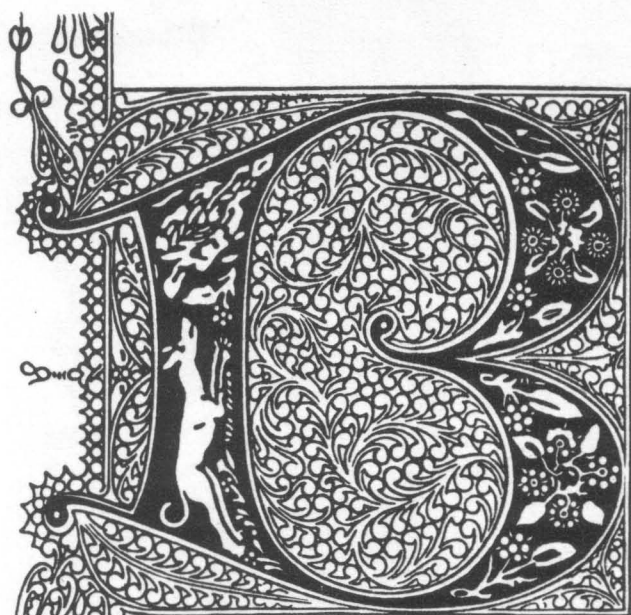
Для расположения инициала нет никаких определенных правил, так как разнообразный характер форматов, текстов, красок и других средств оформления создают для художника самые различные возможности. В связи с этим правильное решение полностью зависит от вкуса художника или типографского мастера.



Инициал L к сонетам Шекспира. Художница Мэрион Уарнер. Англия



Инициалы из различных изданий XV века



Инициалы из различных изданий XV века

Вверху слева — инициал Фуста и Шеффера из печатной псалтыри, изданной в Майнце в 1457 году. Это первый типографский двухцветный инициал (буква красная, орнамент синий)



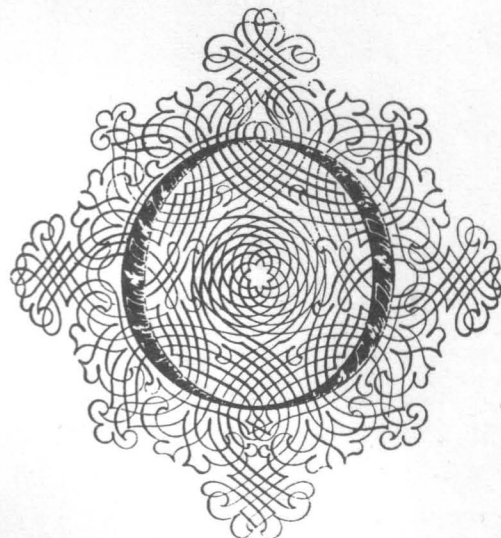
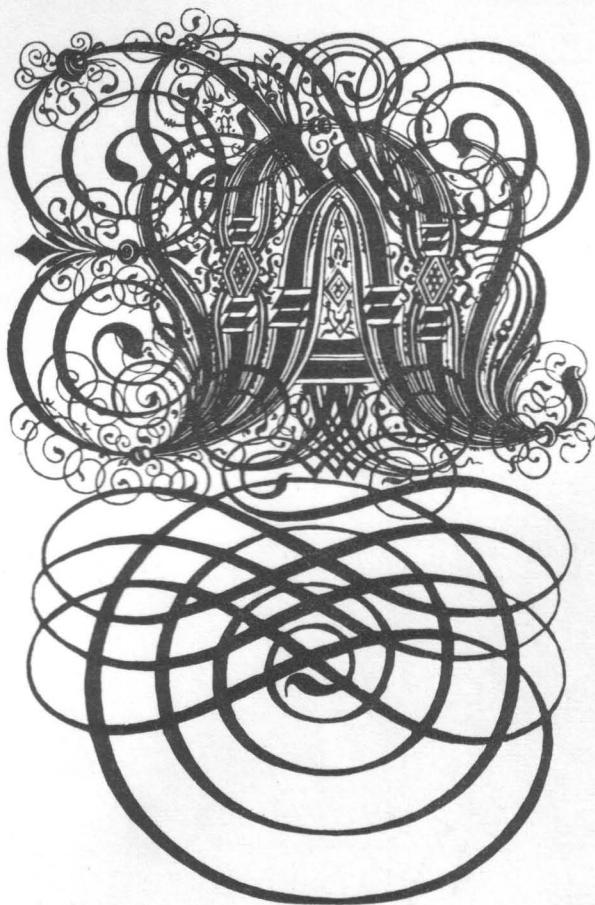


Инициалы из различных изданий XVI века

Вверху — декоративный алфавит антиквы немецкого мастера Даниэля Хопфера (1549.) Вверху справа — инициалы Жоффруа Тори эпохи Ренессанса. Напечатаны в Париже около 1536. Внизу слева — инициал Ганса Гольбейна из его так называемого «Танца смерти» (1526.)



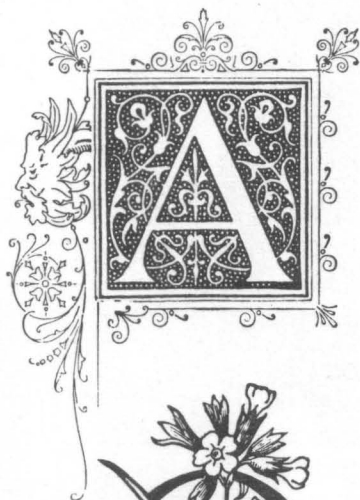
Инициалы из различных изданий XVI и XVII вв. Вверху справа — инициал из алфавита Лукаса Килиана. Гравюра на меди. Аугсбург, 1627. Внизу слева — инициал Ганса Вейдитца из так называемого детского алфавита. 1524



Инициалы из различных изданий XVII и XVIII веков.

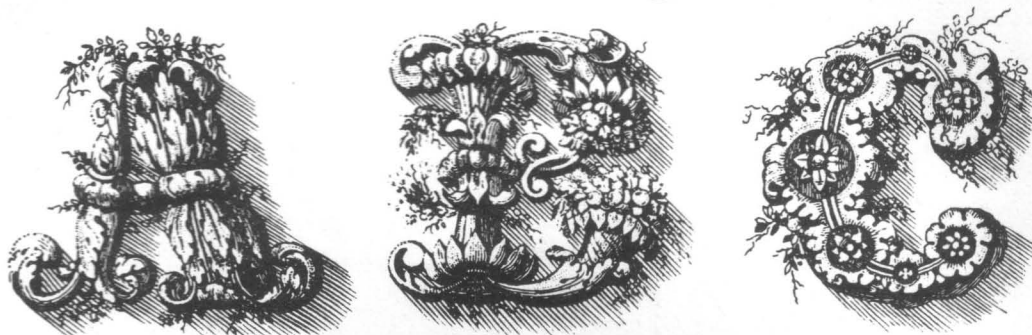
Вверху слева — инициал фактуры из книги Паулюса Франка «Сокровищница различных версалией» (1601). Вверху справа — инициал антиквы венского художника Иоганна Г. Шванднера. Гравюра на меди. 1956. Внизу слева — инициалы Джамбаттисты Бодони. 1771





Инициалы прошлого века, применявшиеся и в начале XX века

M O P Q R S

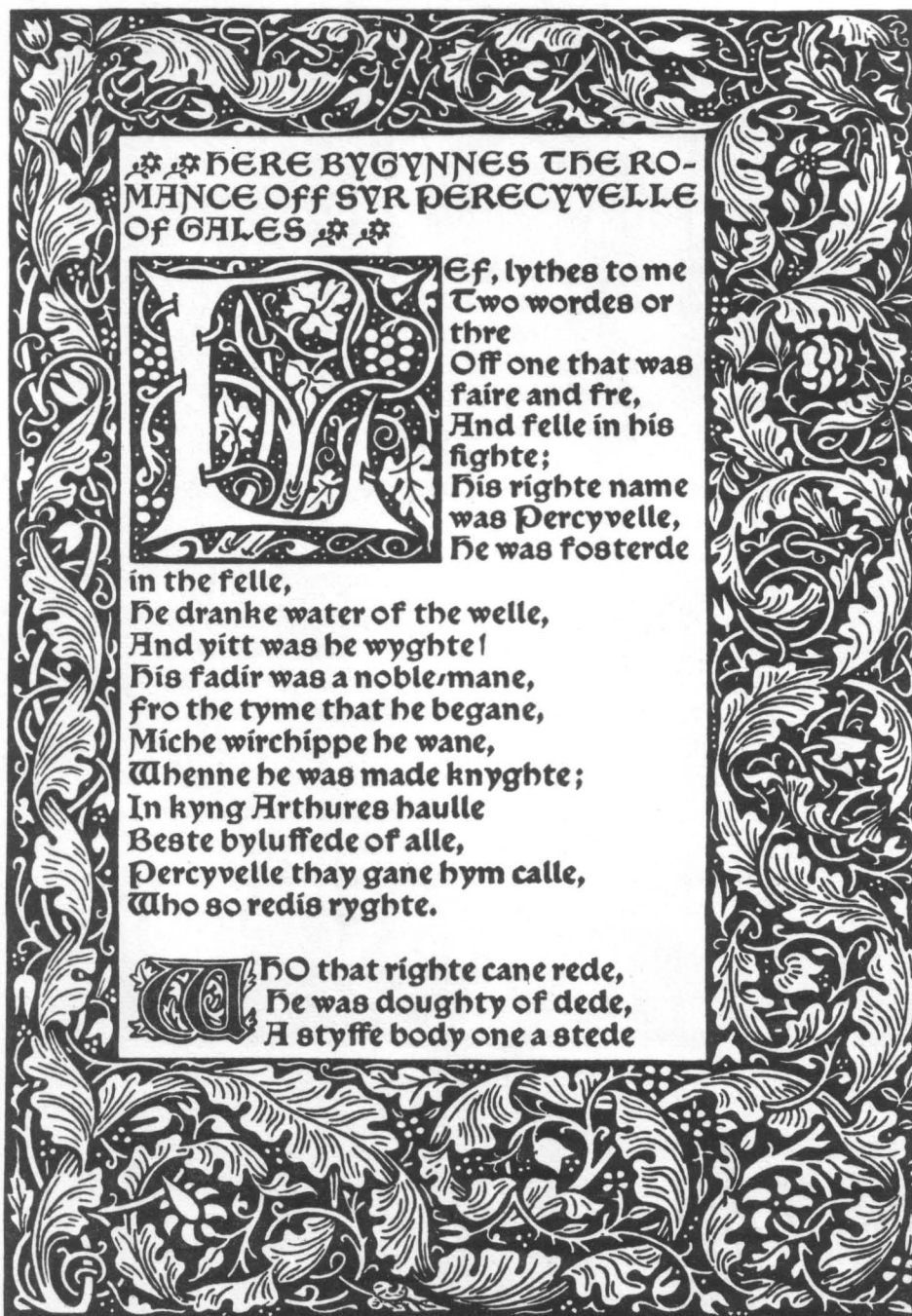


A B C D E F G



A B C D E

Инициалы XIX века из различных стран. Внизу — инициалы модернистского  
стиля конца XIX — начала XX вв. Украшенные типичным для модерна  
орнаментом из побегов водяных лилий



Заглавный лист с инициалами. Художник Уильям Моррис. Англия, 1895.  
Наборный шрифт того же художника

На оригинале три верхние строчки, т. е. заглавие, печатано красным



I

R

B A S H

A B C D

M R H

Инициалы. Художники: Вверху I, R, A, S — Эмиль Р. Вейсс (Германия);  
внизу — Ольдржих Менхарт (Чехословакия)



Декоративные инициалы. Раффия инициален. Художник Хенк Кригер. Голландия, 1952. Ломбардские версалы. Художник Герман Цапф. ФРГ, 1951. Куин. Художник Иоахим Роман. ФРГ, 1954. Пикард таскен декорейтид. Художник Пикард Дженкинс. Англия, 1954. Флоризейтид капиталс. Художник Эрик Джилл. Англия, 1935. Сапфир. Художник Герман Цапф. ФРГ, 1953. Смарагд. Художник Гудрун Цапф-Хессе. ФРГ, 1953. Фонтанези. Художник Альдо Новарезе. Италия, 1954



ochodził z bardzo starożytnego rodu Mysikrólików, których w ciągu wieków nie skaziła przymieszka krwi obcej. Błąd rodowy nie obarczył tu nigdy ani miecza, ani kądzieli, chociaż w boru pełno jest śpiewaków, niebezpiecznych dla płci pięknej, i baletnic, gotowych zawracać głowy rycerzom. Taki słowik, takie sikorki, pokrzewki różne: istna opera i cyrk, i balet! Przy tym Mysikróliki żyły i żyją w ubóstwie, nie zawierając związków małżeń-



# kosmetika · AUS · FRANKREICH



ür das neue Jahr wünschen wir allen Freunden unseres Hauses  
steigende Auflagen, wachsende Umsätze und weitere beste Erfolge  
auf allen Lebensgebieten.

Wer seine Leistungsfähigkeit durch größere Maschinenkapazität  
noch erweitern will, dem steht im kommenden Jahr

die neue Super-Albert-H

Das neue, beiderseitig v

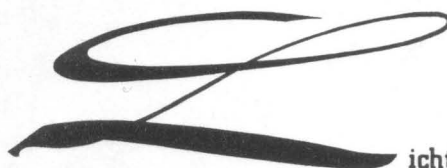
ist die Verkörperung fort

werden Spitzenleistungen

Die Super-Albert-Hochdr

für bequemste Farbrege

eine Mehrfarbenmaschin



ichtechte Töne

auf abwaschbaren Tapeten mit Bialinolfarben

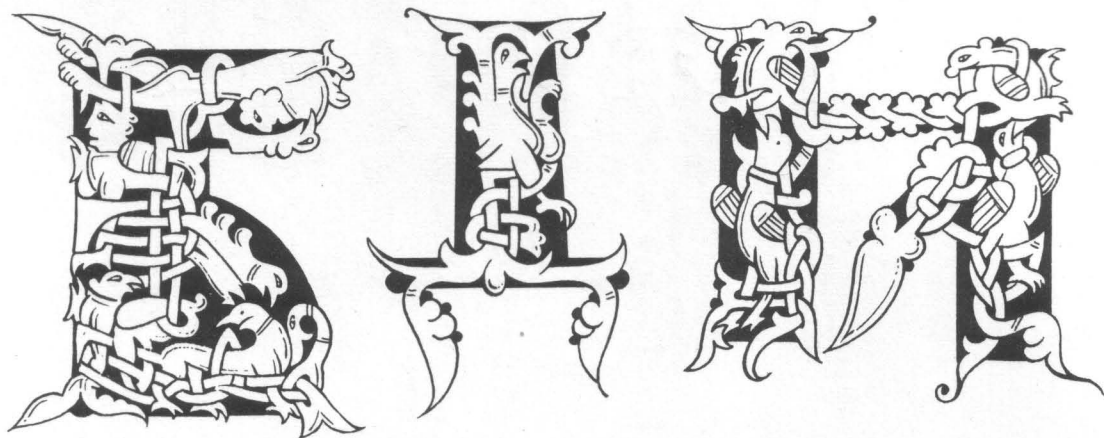


## Lebendige Farbschönheit

Инициалы в журнальных текстах. Германия и Швейцария



Славянские инициалы из рукописей XII—XIV веков. Буквы И и Б взяты из одной книги московской печати XVI века



Славянские инициалы из рукописей XIII и XIV веков и книг, напечатанных в Москве в XVI и XVII веках



Н О П Р С Т Ф Х Ц Ч



А Б В Г Д Е Ж З

В первом и втором ряду — образцы инициалов московской Синодальной типографии. 1826. В четвертом и последнем рядах — образцы инициалов второй половины XIX века. В третьем и пятом рядах — инициалы И. Я Билибина. 1906 и 1905



А Б В Е Ж З

И К Л М Н О П Р

С Т У Ф Х Ц Ч Ы

Ш

Я



Инициалы Р, Т, У. Художник С. В. Чехонин. Начало XX века. Алфавит  
в центре — художник А. Н. Лео. 1927. Внизу в центре — художник  
Д. И. Митрохин («Метаморфозы» Овидия). Начало XX века. Буквы В и К —  
художник М. Б. Добужинский. Начало XX века





Примечания



РЕЙНЕКЕ

ЛИС



Инциалы московских художников. Буквы В и З — Н. В. Ильин, 1945.  
«Примечания» — Е. И. Коган, 1950. «РЕЙНЕКЕ ЛИС» — Г. И. Фишер, 1957.  
Буквы Д и И — И. А. Литвишко, 1953. Буквы К и В — С. Б. Телингатер,  
1950 и 1952. Буквы Ч и Д — Р. Алеев, 1957





М Н О П Р С



ПОЭМЫ



Буквы Б, Б и В — художник М. И. Разулевич. Ленинград, 1940. Второй ряд — художник П. М. Кузанын, Москва, 1959. Третий ряд — В. А. Маркевич. Москва, 1963. ПОЭМЫ и буквы М, Ф и Е — Е. И. Коган. Москва, 1947—1956. Буква П — В. А. Фаворский. Москва, 1919. Буква К — Я. Д. Егоров. Москва, 1946. Буква П — И. Д. Кричевский. Москва, 1951





Художник С. Б. Телингатер. Москва, 1960



Проект

А Б В Г Д Е  
Ж З И К Л М  
Н О П Р С Т  
У Ф Х Ц Ч Ш  
Щ Ю Я Э Ъ  
1 2 3 4 5 6 7 8 0



Художник С. Б. Телингатер. Москва, 1960





DECENTA

Lücher

dederon

Felsche



fit



Tesaflex



monofil

Omega



Wafatex

Storch



Migma

ARISTOSAN

Фирменные марки, исполненные выдающимися немецкими художниками

## ПЛАКАТ

Плакат, выполненный шрифтом, должен разборчиво читаться, быть композиционно целостным, привлекать взгляд. Не раз виденная композиция плаката не обратит на себя внимание зрителя и не вызовет у него желания прочесть текст. Конечно, шрифтовой плакат труднее сделать оригинальным, чем плакат с иллюстрацией, но различные новые приемы компоновки и интересные находки ярких и гармоничных красочных сочетаний возможны и здесь. Начинающим плакатистам рекомендуется заниматься простейшими текстовыми плакатами.

Длинный пояснительный текст — это для плаката излишний балласт. В наше время, когда у людей и на улице и в помещениях перед глазами сравнительно много материала для чтения, никто не потрудится вникнуть в содержание перегруженного текстом плаката. Текст должен быть коротким и оперативным, продуманным и целесообразным.

Композиции плакатов могут выполняться по двум схемам: симметричной и асимметричной. При построении симметричной композиции строки текста и все другие элементы оформления располагаются по обе стороны от вертикальной оси листа на одинаковом расстоянии. Симметричная композиция может быть и более сложной. Отдельные изобразительные элементы (например, заголовок) сдвигают к одному из краев плаката, при этом для уравнивания композиции в целом к противоположному его краю переносят другие изображения (например, часть текста). В этом случае не будет строгой симметрии левой и правой частей плаката по конфигурации, но зрительное равновесие этих частей сохранится.

В асимметричном плакате композиционное соотношение изобразительных элементов и фона более сложное. Одна сторона может быть зрительно более весомой, чем другая. Выполнить такой плакат способен только опытный мастер, начинающим это не под силу.

Работа над плакатом начинается с разметки полей. Для полноформатного плаката (например, размером  $60 \times 90$  см) достаточны поля шириной в 2—2,5 см по бокам и сверху и 3—3,5 см внизу. Обрамленную такими полями площадь листа можно целиком использовать как изобразительный фон и покрыть краской. Между текстом и краем фона оставляются в свою очередь новые поля. Ширина их зависит от длины текста, размеров и жирности букв. При средней длине текста и высоте шрифта в 5—7 см можно ориентироваться на такие размеры полей: сверху и с боков около 4—6 см, снизу около 6—8 см. Если плакат не имеет особого цветового фона, можно рекомендовать поля в 8—10 см сверху и с боков и 12 см снизу.

Продумывая распределение текста на плакате, желательно сделать несколько композиционных набросков на листках величиной с открытку. При этом следует иметь в виду, что более важный и более насыщенный цветом текст (например, заголовок) лучше размещать в верхней половине плакатов. Наиболее зрительно весомую часть не рекомендуется помещать в самый центр или чуть ниже его. В нижней части плаката всегда должно быть больше свободного фона, «воздуха», чем в верхней.

Перед рисованием текста на фоне карандашом проводят верхние и нижние линии строк. Если фон маркий и не допускает подчисток резинкой, то всю композицию сначала выполняют на тонкой бумаге, а затем переводят на фон плаката. Расположение строк и букв и размеры последних должны быть строго продуманы и найдены уже на эскизной стадии работы.

В одном плакате обычно нет надобности применять более двух разных шрифтов. Они должны быть близкими по стилю. По размеру







Выступит выступит выступит и выступит и выступит  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
**ЛИТЕРАТУРНЫЙ ВЕЧЕР**  
**"А.С. ПУШКИН"**  
и выступит и выступит  
Литературный Вечер

15 выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
**ЛЕКЦИЯ**  
**Солнечная система**  
Выступит и выступит и выступит и выступит и выступит

Дни выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
**КОНЦЕРТ**  
Музыка  
**ФР. ШУБЕРТА**  
Сидит и сидит и сидит и сидит и сидит

и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
**ЛЕКЦИЯ**  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
**СОВЕТСКИЙ НАРОД**  
**В БОРЬБЕ ЗА МИР**  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит

25  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
**СОБРАНИЕ**  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит  
и выступит и выступит и выступит и выступит и выступит

Композиция простых текстовых плакатов

Рисовать светлыми красками по окрашенному или покрытому бумагой фону — дело хлопотливое и требует больше опытности и времени, чем работа черной тушью и темными красками. Трудность здесь в том, что окрашенный фон легко расплывается при выполнении букв, и буквы эти после высыхания получаются пестрыми, с подтеками. Их иногда вторично покрывают краской. Несмотря на указанные трудности выполнения, плакат со светлым шрифтом на темном фоне имеет и важное достоинство: он гораздо заметнее, а в большинстве случаев и привлекательнее, чем плакат со светлым фоном.

Вместо окрашенного фона рекомендуется употреблять цветную бумагу. Ее можно наклеивать или прямо на белый картон, или на картон иного цвета, предварительно оклеенный белой бумагой. На темном картоне края непременно нужно окрасить в белый цвет или оклеить полосками белой бумаги. Так как картон, оклеенный только с одной стороны, прогибается, то обратную сторону его нужно также оклеить какой-нибудь оберточной бумагой.

Текстовый плакат часто окружают орнаментальной рамкой. Ее рисуют так же, как и описанный выше фон, на расстоянии 2—2,5 см от края бумаги, а текст, в свою очередь, на расстоянии 7—10 см от рамки в зависимости от ширины рамки, размеров и размещения текста. Обрамление особенно подходит к тексту на темном фоне.

Очень хорошее впечатление производит плакат с темным фоном, у которого нет белых полей. Композиция такого плаката должна быть еще более продуманной; при этом важно учитывать, где будет выставлен плакат, так как нет белых полей, отделяющих плакат от его окружения.

Ниже приводятся некоторые наиболее часто употребляемые в плакате комбинации красок с соответствующими пояснениями к ним.

1. Фон черный, текст кадмиево-желтый. Это одно из наиболее ярких и живых красочных сочетаний. Чтобы несколько уменьшить контраст и разнообразить колорит, можно употребить для текста белую, киноварную или оранжевую краски. Часть фона можно наряду с черным окрасить красными, коричневыми или зеленоватыми тонами.

Здесь следует отметить, что многие ошибаются, полагая, будто черный фон пригоден только для траурных или серьезных плакатов. Эмоциональная настроенность плаката во многом зависит не только от фона, но и от цвета текстовой его части. Если текст, решенный в холодных тонах, и может придать плакату с черным фоном некоторый трагический оттенок, то с теплыми тонами можно, наоборот, добиться светлого и радостного впечатления.

2. Фон темно-красный (например, крапlak темный), текст кадмиево-желтый или лимонно-желтый.

Если в заголовке будет применена светло-красная краска или охра, то буквы рекомендуется отграничить от фона узким (шириной приблизительно в 1—1,5 мм) белым или бежевым контуром. Это рекомендуется делать только для короткого заголовка (из одного слова), так как окаймление длинного текста контуром делает плакат чересчур пестрым. Впрочем, это — явление, наблюдающееся вообще в текстах с контурами. Часть фона наряду с крапlakом можно покрыть красным более светлого тона, например, карминово-красным или вишневым цветом.

3. Фон темно-коричневый (например, темно-умбровый или вандайково-коричневый), текст лимонно-желтый, разведенный белой краской, или белый.

Светло-красную (например, кадмиево-красную) или оранжевую краски можно употребить в заголовке. Шрифт выделяют из темно-коричневого фона белым или желтоватым контуром. При длинном заголовке возможен и черный контур. Наряду с темно-коричневой, часть поверхности фона можно покрыть красной или желтой краской.

4. Фон вишневый, текст белый, бежевый или желтый (кадмиево-желтый или лимонно-желтый).

Контур для заголовка или орнамент можно выполнить крапlakом темным или какой-нибудь из темно-коричневых красок.

5. Фон желтовато-зеленый, темный, текст белый или бежевый. Для текста можно также применить нежную светло-зеленую краску, полученную путем разбеливания зеленой краски для фона. Заголовок

можно сделать зеленым — того же цвета, что и фон, но вдвое светлее. При окаймлении белым, зеленым или бежевым, заголовок может быть светло-красным или оранжевым.

6. Фон синева-зеленый, темный, текст белый, светло-серый или светлый синева-зеленый.

Для заголовка можно взять тот же зеленый цвет, что и для фона, но вдвое светлее. Можно сделать опыт и с синим заголовком светлого тона. Красный, оранжевый и ярко-желтый цвета употреблять не рекомендуем. В зависимости от композиционных надобностей колорит фона можно обогатить другим фоном, например, синим.

7. Фон темно-синий (ультрамариновый, кобальтовый), текст белый.

Помимо белого пользуются нежными голубыми и светло-серыми, реже — весьма легким бежевым цветом. Для заголовка пригодны синий и синева-зеленый цвета, взятые в колорите вдвое светлее фона. К такому заголовку желателен контур одного из названных светлых тонов. Из темных красок для нанесения контура или покрытия части поверхности плаката можно воспользоваться черной краской.

Нужно заметить, что при употреблении синего фона делается немало ошибок тем, что «для оживления» присоединяются теплые тона — всевозможные красные, кремово-желтые и другие цвета. Чтобы уменьшить контраст «кричащих» красок, придать разнообразие и живость холодным тонам, пользуются в качестве нейтрализаторов белыми, серыми или черными красками. Но и это не всегда помогает восстановить гармонию красок. Кроме того нейтральный контур между синим фоном и красными буквами делает плакат слишком пестрым.

8. Фон белый, бежевый или светло-серый, текст черный. Заголовок и часть текста выделяют по большей части красным цветом. В качестве третьего цвета выбирается коричневый или охра.

9. Фон из кремовой бумаги, текст темно-коричневый. Дополнительный цвет красный. Сочетание цветов гармоничное, но менее броское, чем в предыдущем случае.

10. Фон светло-серый или голубой, текст черный. Заголовок выполняется в синем или синева-зеленом цвете. В качестве третьего цвета рекомендуется серый; ярко-красный и оранжевый создали бы с основными цветами слишком грубый контраст.

При бежевом, светло-сером, голубом и ином сравнительно светлом фоне в качестве одного дополнительного цвета можно всегда употреблять белый цвет. Хотя он дает на светлом фоне малый контраст, но в общем впечатление от него достаточно сильное как в орнаменте, так и в иных украшающих изображениях.

Применяя золотой цвет, следует помнить, что он гармонирует больше с теплыми цветами: красным, оранжевым, желтым, желто-зеленым, коричневым. Серебряная краска более подходит к холодным цветам: синему, сине-зеленому, серому. С черным и белым гармонируют одинаково как золотой, так и серебряный цвета.

Гармония красок вовсе не результат случайного сочетания цветов, не просто вопрос вкуса. В основе ее лежат определенные объективные закономерности.

Главное правило: теплые и холодные цвета не должны встречаться на одном и том же плакате поровну, один род их должен преобладать. Кроме того, гармоничность общего колорита в плакате в большой мере зависит от площади, занимаемой отдельными красками. Уравновешивают цвета по такому правилу: чем интенсивнее цвет, тем меньше его должно быть.

Интенсивность цветов всегда учитывается при построении композиции плакатов. С помощью красок можно выделить на плакате мелкий текст, если не хватает места для более крупного шрифта.



И наоборот, чрезмерная броскость иного текста снижается, если заполнить его менее заметной краской.

Известно, что цвет меняется с изменением освещения. Так, в сумерки и при лунном свете красный цвет воспринимается темно-коричневым, а при синем свете — черным. При искусственном свете, содержащем много желтых и красных лучей, господствующими становятся красные и оранжевые цвета, синий цвет блекнет, а желтый бледнеет. Поэтому уличное и витринное освещение снижает или полностью уничтожает впечатление от цветных плакатов.

\*



Художник Валентин Варе. Таллин, 1961

NÄITUS



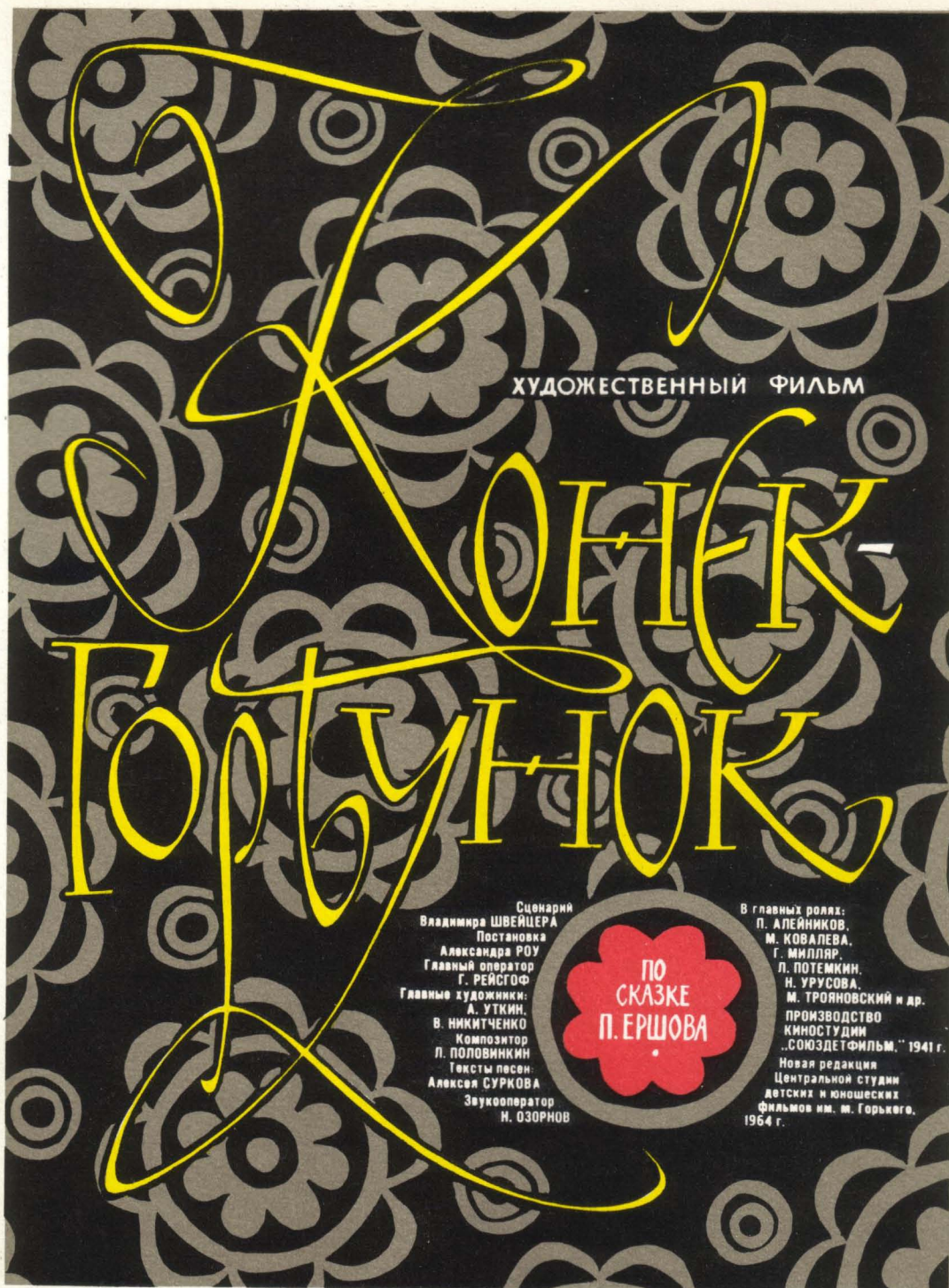
# EESTI NSV RAAMAT

ВЫСТАВКА

**КНИГИ  
СОВЕТСКОЙ  
ЭСТОНИИ**

Художник Пауль Резвеер. Таллин, 1960





ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

# Конек-Горбунчик

Сценарий  
Владимира ШВЕЙЦЕРА  
Постановка  
Александра РОУ  
Главный оператор  
Г. РЕЙСГОФ  
Главные художники:  
А. УТКИН,  
В. НИКИТЧЕНКО  
Композитор  
Л. ПОЛОВИНКИН  
Тексты песен  
Алексей СУРКОВА  
Звукооператор  
Н. ОЗОРНОВ

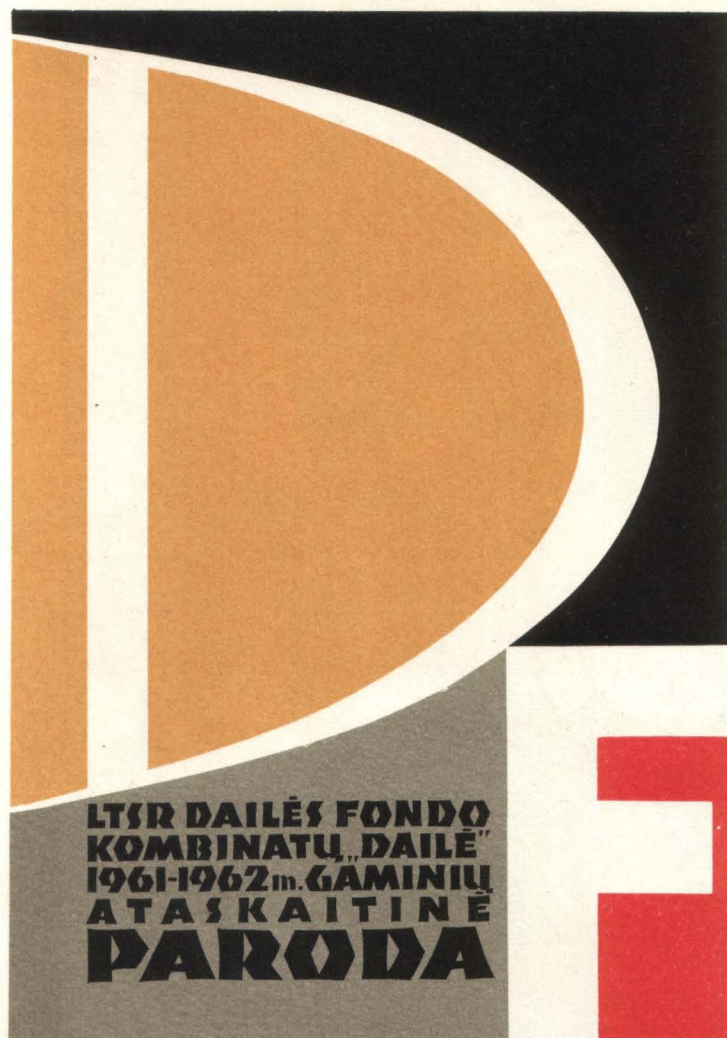
ПО  
СКАЗКЕ  
П. ЕРШОВА

В главных ролях:  
П. АЛЕЙНИКОВ,  
М. КОВАЛЕВА,  
Г. МИЛЛЯР,  
Л. ПОТЕМКИН,  
Н. УРУСОВА,  
М. ТРОЯНОВСКИЙ и др.  
ПРОИЗВОДСТВО  
КИНОСТУДИИ  
„СОЮЗДЕТФИЛЬМ.“ 1941 г.  
Новая редакция  
Центральной студии  
детских и юношеских  
фильмов им. М. Горького,  
1964 г.

Плакат для кинофильма. Художник В. Антипов. Москва, 1964



Витаутас Каушинис. Вильнюс, 1963



Эндель Пальмисте. Таллин, 1963





Вверху — плакат выставки. Художник А. Д. Крюков. Москва, 1961.  
Внизу — художник С. М. Пожарский. Москва, 1957



ENSV KUNSTNIKE LIIT  
СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ ЭССР

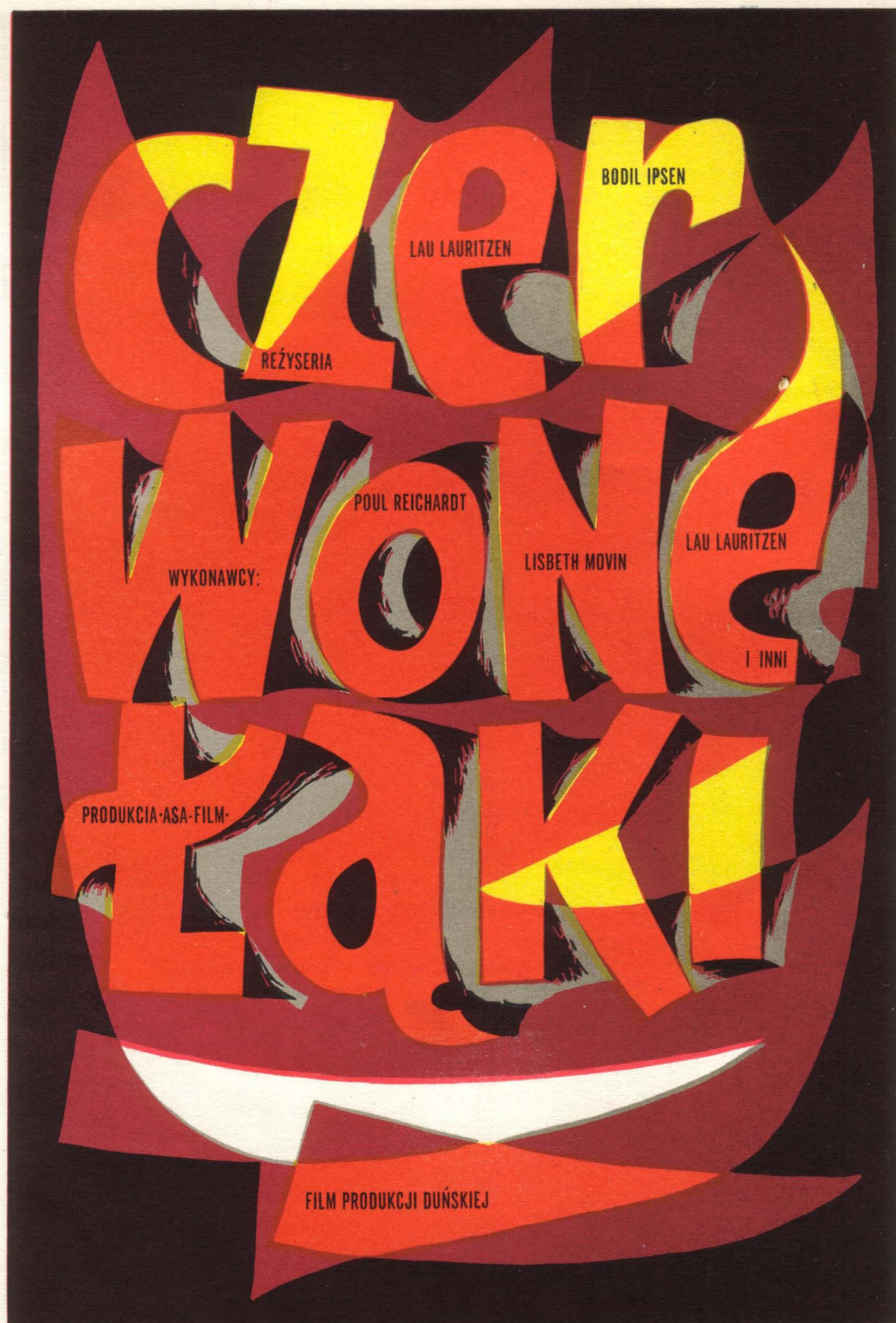
# KIRJAT KUNSTI NÄITUS

**ВЫСТАВКА  
ИСКУССТВА  
ШРИФТА**

NAITUS AVATUD 21. oktoobrist 15. novembrini 1964. a.  
kl. 12.00—19.00 Teaduste Akadeemia Keskraamatukogu  
uues hoones, Lenini puiestee 10. Sissepääs tasuta.  
Puhkepäev — teisipäev.

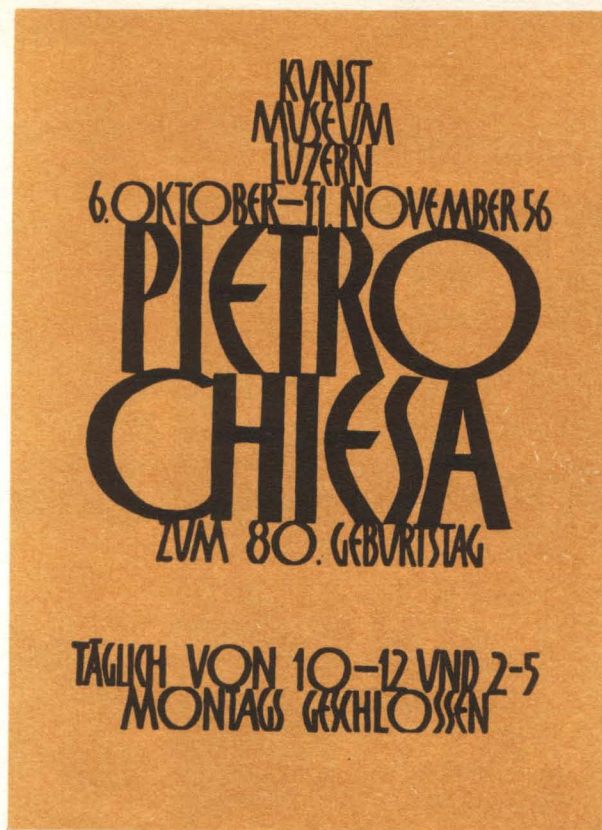
ВЫСТАВКА ОТКРЫТА с 21 октября по 15 ноября  
1964. г. с 12.00 до 19.00 часов в новом здании  
Центральной Библиотеки Академии Наук (бульвар  
Ленина, 10). Вход бесплатный. Выходной день —  
вторник.





Плакат для кинофильма «Красные луга» Художник Роман Числевич. Польша





Плакаты. Наверху налево — Художник Пьеретта Россе. Швейцария. Внизу направо — исполнен в художественной школе города Эссена. ФРГ. Наверху направо и внизу налево — художник Иозеф Флейшар. Чехословакия



UN SIÈCLE  
DE GRAVURE  
BELGE

STOLETÍ  
BELGICKÉ  
GRAFIKY

ČSĽR

POŘÁDÁ SDRUŽENÍ ČESKÝCH UMĚLCŮ GRAFIKŮ  
HOLLAR

POD ZÁŠTITOU VLÁDY BELGICKÉ  
A VLÁDY ČESKOSLOVENSKÉ.

VÝSTAVA OTEVŘENA OD 4. DO 30. ZÁŘÍ 1946  
DENNĚ OD 9-18 HODIN  
V SÍNĚ HOLLARA, MASARYKOVO NÁBŘEŽÍ 68.

O. MENHART - V. NEUBERT A DYNŮVÉ

Плакат художественной выставки. Художник Ольдржих Менхарт. Чехословакия



EX LIBRIS  
JIŘÍ  
JAŠKA

Ex libris  
Vladimír  
Klenka



EX  
LIBRIS  
JOSEF  
HRACHOVINA

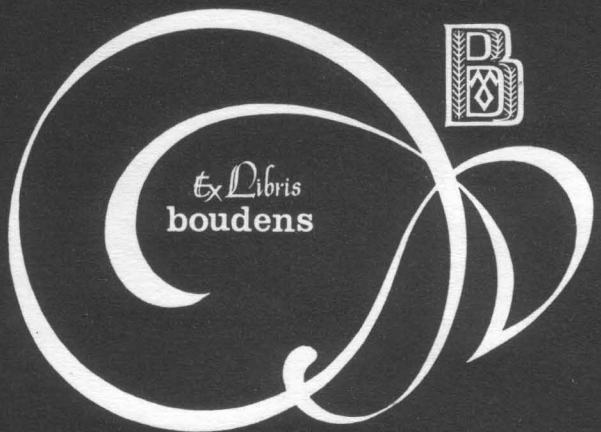


EX MUSICIS  
VLADIMÍR  
NOP



EX  
LIBRIS  
MIRKO  
RIEDL





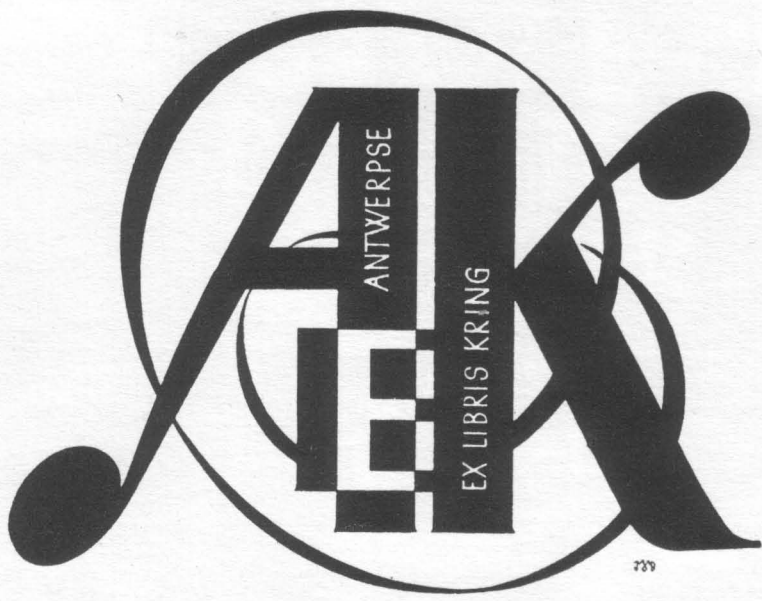
Ex Libris  
boudens



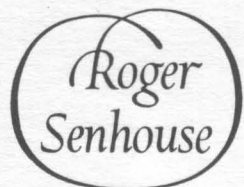

Ex Libris  
Arturo Toscanini



EX LIBRIS  
PROF.  
RUDOLF  
VON  
LARISCH



ANTWERPSE  
ALEX  
KRINGS  
EX LIBRIS



Roger  
Senhouse



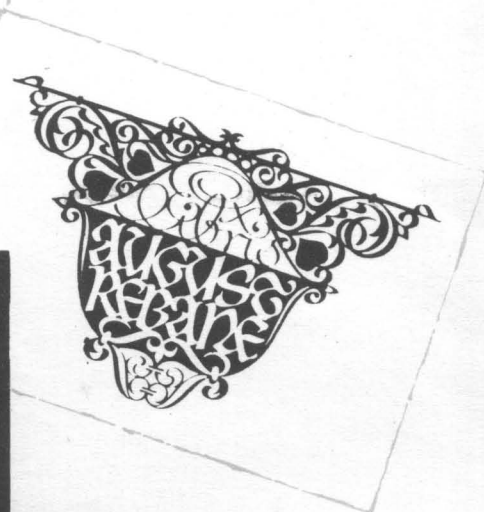
Shaw-Kennedy



Ex Libris

Экслибрисы различных стран. Три больших — художник Иеф Боуденс, Бельгия. Малые экслибрисы — художники Роберт Хаас и Рудольф Лариш, Австрия; Уилл Картер и Рейнолдс Стоун, Англия







АБВГДЕ  
Ж *Без красивого шрифта  
не может быть  
красивой книги.*  
ЗИКЛМ  
*Без красивой книги  
нет подлинной  
культуры.* НО  
ПРСУТХ  
ФЦЧ

Виллу Тоотс. Таллин, 1965

# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ

- Алеев Р. 246  
Амфиарео В. 29, 35  
Ангелушев Б. 210  
Антипов В. 258  
Арриги (Вичентино) Л. 32, 35  
Ашофф Е. 99
- Бажанов Д. 65, 169  
Банникова Г. 65, 166, 167  
Барбедор Л. 37  
Баскервилл Д. 27  
Бенда Я. 203  
Бикгем Д. 37  
Билибин И. 244  
Бирев И. 53  
Блем В. 207  
Богдеско И. 65, 118, 191, 221  
Богранд Ж. 38  
Бодони Д. 27, 30, 211, 213, 228, 234  
Болонья да (Гриффо) Ф. 26, 28, 30  
Боуденс И. 86, 209, 266  
Бошезн И. 37  
Бранд К. 133  
Бруди В. 109  
Бунин Л. 58  
Буркмайр Г. 21  
Бэльдон И. 37
- Вагнер Л. 21, 36  
Вальбаум Ю. 27  
Варе В. 132, 256  
Веге В. 31  
Вейдитц Х. 233  
Вейсс Э. Р. 238  
Велья ван-ден Я. 36, 38  
Вильке М. 28, 162, 163  
Винчи да Л. 33  
Висс У. 38  
Войтанович К. 205  
Волков П. 64  
Вольф Р. 31
- Ганнушкин Е. 65  
Гарамон К. 26, 28, 30  
Гиллис В. 31  
Глуценко Е. 65  
Гнаука Г. 84, 85  
Гольбейн Г. 226, 232  
Горинт Л. 28  
Госсов К. 199  
Грабианский Я. 205  
Градл 43  
Граф У. 226  
Григорий 49  
Грушкин Ф. 98  
Гутенберг И. 24
- Двораковский В. 217  
Дидо Ф. 27, 174, 211  
Дженкинс П. 239  
Джилл Э. 31, 44, 222, 239  
Джонсон Ф. 115  
Джонстон Э. 5, 6, 44, 45, 68, 69, 70, 96
- Добужинский М. 245  
Дюрер А. 21, 33, 34, 140, 141
- Егоров Я. 220, 247  
Ензен Я. 129  
Епифанов Г. 65
- Жихарев И. 104
- Зегер А. 193
- Иванов К. 60  
Иветтс Л. 98, 137, 139  
Иенсон Н. 26, 44  
Илейка 59  
Ильин Н. 65, 220, 246  
Иост Х. 31  
Исиар де Х. 35  
Истомин К. 58, 59
- Капр А. 83  
Картер У. 27, 266  
Кассандра А. М. 27  
Каушинис В. 259  
Кезлон У. 27  
Кельбел И. 118  
Кент Р. 240  
Керсна Х. 123, 132  
Килиан Л. 233  
Киприянов В. 59  
Коган Е. 65, 191, 219, 246, 247  
Кох Р. 45, 164  
Кранах Л. 21, 226  
Крейн У. 44  
Креши Д. 34, 35  
Кригер Х. 239  
Кричевский И. 247  
Крюков А. 260  
Кудряшов Н. 65  
Кузанын П. 65, 147, 182, 215, 216, 217, 218, 247  
Курпершек Т. 207
- Лаарман М. 119  
Лазурский В. 50, 51, 65, 172, 191, 218  
Ланге Г. 92  
Лариш Р. 45, 266  
Лео А. 245  
Лийберг С. 208  
Литвинов Н. 193  
Литвишко И. 246  
Лиценбургер Р. 201  
Лукас Ф. 35  
Лухтейн П. 120, 121, 127
- Мануций А. 28, 30, 211  
Маркевич Б. 247  
Матро Л. 37, 38  
Маттхойер В. 199  
Менхарт О. 45, 78, 81, 84, 196, 223, 238, 264, 265  
Меркатор Г. 38  
Мефодий 47  
Миклашевский Я. 240
- Милашевский В. 220  
Митрохин Д. 245  
Мойл да Д. 32  
Моррис У. 44, 211, 228, 237  
Мстиславец П. 59  
Мюллер Г. 110
- Невежа А. 60  
Невежа И. 60  
Нефедьев М. 59  
Новарезе А. 30, 239  
Новиков М. 195  
Нойдерфер А. 36  
Нойдерфер И. (младший) 36  
Нойдерфер И. (старший) 34, 36
- Овербек А. 27  
Огг О. 204  
Окас Э. 228  
Осминин А. 193
- Палатино Д. 33, 35  
Пальмисте Э. 259  
Пачиоли Л. 33  
Петрарка Ф. 22  
Пожарский С. 65, 193, 219, 220, 260  
Попль Ф. 87, 201  
Пост Х. 27
- Радишевский А. 60  
Разулевич М. 247  
Ратдольт Э. 226  
Рейнер И. 27, 28, 107  
Рейнер П. 31  
Ренц Х. 110  
Рерберг И. 65  
Резвеер П. 128, 132, 257  
Ридлингтон Е. М. 119  
Риттер Х. 198  
Рознер В. 201  
Ройе ле Ж. 226  
Роман И. 239  
Россе П. 263  
Рудас К. 202  
Руш А. 26  
Рю де ля Ж. 37
- Салден Х. 207  
Салтер Д. 99  
Сервидор де Д. 39  
Сидельников В. 178  
Симонс А. 45  
Слевогт М. 228  
Солар И. 222  
Стандард П. 99  
Стоун Р. 266
- Тальенте Д. 33, 35  
Телингатер С. 65, 180, 194, 195, 214, 216, 222, 246, 248, 249  
Тимофеев Н. 59  
Тисдалл Х. 207  
Томпсон Т. 240

Тоотс В. 89, 90, 91, 93, 95, 113,  
168, 175, 179, 197, 224, 261,  
267, 268  
Тори Ж. 33, 35, 137, 226, 232  
Трумп Г. 106

Уарнер М. 229  
Уест А. 97  
Уолп Б. 97  
Уотерс Ш. 97

Фаворский В. 247  
Фатальчук В. 65, 189  
Федоров И. 51, 52, 59  
Феличиано Ф. 32  
Философ Константин (Ки-  
рилл) 47, 48  
Фламинио М. 29  
Фишер Г. 246  
Фишерстрем И. В. 200  
Флейшер И. 263  
Фомина И. 65 121  
Форсберг К.-Э. 31, 88, 181  
Фофанов А. 60

Франк П. 234  
Фуггер В. 36  
Фурнье П.-С. 27, 213, 228  
Фуст И. 24, 226, 231  
Фэрбенк А. 96, 98

Хаас Р. 266  
Хаупт А. 99  
Хёфер К.-Г. 112  
Хлавса О. 110, 111, 203  
Холле Л. 20  
Хоменко В. 195  
Хопфер Д. 232  
Хорлбек-Капплер И. 98, 201  
Хотинок И. 65, 192  
Хофер К.-Г. 28  
Храбр 47

Цапф Г. 26, 27, 30, 82, 170,  
171, 183, 199, 239  
Цапф-Хессе Г. 239  
Циссарц 43

Чайльд Х. 96

Чеппел У. 26  
Чёртнер Х. 133  
Чеслевич Р. 262  
Чехонин С. 218, 245

Шамбр де ля Ж. 40  
Шаусс И. 199  
Шванднер И. Г. 234  
Шелли Д. 37, 41  
Шеффер П. 211, 226, 231  
Шнейдлер Э. 28, 30, 94  
Шоу Р. 104, 105  
Шпеман Р. 30  
Штёкель В. 212  
Шульгин П. 162, 163

Щукин А. 178

Эдер А. 206  
Эйденбенц Х. 31, 177  
Экскоффон Р. 28, 30, 112,  
162, 183, 184, 185

Юнак О. 65, 189

Янсон А. 27

