С.И. Смирнов

Шрифт в наглядной агитации

66.61(2)5
С 50

Смирнов С. И.
С 50 Шрифт в наглядной агитации, изд. 3-е, испр. и доп.–
М : Плакат, 1990.– 192 с., ил.
Пер. цена 1 р. 70 к.

Материал, изложенный в этом издании, охватывает вопросы теории и истории шрифта, практику его изучения и освоения, основные требования, предъявляемые к работе над рукотворным шрифтом.

Автор не стремится ограничить тему разговора о шрифтовой графике узкой областью применения, а на примере агитационно-оформительского искусства, меняющего в настоящее время свои формы и содержание, показывает основные закономерности, господствующие в шрифте как особом роде графического искусства и не зависящие от области применения. В этом смысле книга отвечает требованиям учебника как для подготовки художников-оформителей, художников других профилей, так и для широкого круга читателей, желающих красиво писать, рисовать и понимать шрифт.

С $\frac{0902040200\text{-}654}{088(02)\text{-}90}$ КБ-44-15-89

66.61(2)5

«Допущено Государственным комитетом СССР по народному образованию в качестве учебника для студентов, обучающихся по специальностям архитектурно-художественного профиля».

© Издательство «Плакат», 1987 г.
© Издательство «Плакат», 1988 г. С изменениями
© Издательство «Плакат», 1990 г. С изменениями

С.И. Смирнов

Шрифт
в наглядной агитаци

Москва «Плакат» 1990

Введение

Насыщенность современной общественно-политической жизни советских людей, дальнейшее продвижение вперед в решении задач коммунистического строительства требуют совершенствования всех средств изобразительной агитации и пропаганды, обогащения новым содержанием различных форм массово-политической работы. Высокое художественное качество наглядной агитации — основной критерий оценки деятельности художников и организаторов наглядной агитации на предприятиях промышленности и сельского хозяйства, в учреждениях, научных и учебных заведениях.

Художник-оформитель — профессия универсальная. Его творчество охватывает все стороны общественно-политической жизни. В арсенале художественных средств, которые он применяет, есть элементы монументально-декоративного и прикладного искусства (живописи, скульптуры, графики, орнамента, шрифта), художественного конструирования. К сожалению, не везде созданы условия для работы художников-оформителей. И на местах их пока не хватает.

Большинство энтузиастов-самоучек, занятых столь важным и ответственным трудом, нуждаются в поддержке и совете профессиональных художников, архитекторов, журналистов, партийных работников. Сегодня все большее значение для улучшения системы наглядной агитации приобретают школы и семинары художников-оформителей, работа методических советов и центров наглядной агитации, смотры-конкурсы и выставки лучших образцов наглядной агитации, различные социологические исследования, специальная учебно-методическая литература.

В данной работе делается попытка показать шрифт — особый род графического искусства — в его историческом и современном развитии в пределах основных требований, предъявляемых к шрифтам, исполняемым рукотворно. Художнику-оформителю необходимо свободно владеть разнообразием рисунка шрифтов, чувством пропорции, равновесия, ритма, цветовой гармонии и другими средствами художественного выражения, одинаково важными как для простого лозунга, так и для целых комплексов художественно-политического оформления.

Наглядная агитация — это агитация средствами изобразительного искусства и образно-эмоциональным словом. Графическая выразительность слова достигается выразительностью шрифта, ритмическим строем и целостностью композиции. Шрифт проходит через все средства наглядной агитации и должен иметь такой рисунок, который в зависимости от тематики наиболее точно передает пафос, патетику, призыв, романтику, лирику, юмор, сатиру и т. д. Это значит, что художнику-оформителю необходимо не только уметь рационально использовать готовые образцы шрифтов, но и создавать свои, эмоционально окрашенные рисунки букв и композиции текстов.

Материал, изложенный в этом издании, охватывает вопросы истории шрифта, практику его изучения и освоения, основные требования, предъявляемые к работе над шрифтом в современном искусстве наглядной агитации.

Первый раздел книги посвящен истории латинского и русского шрифтов. Предупреждая вопрос, зачем нужна история латинского шрифта, необходимо заметить, что помимо богатого наследия графических форм латинских букв, которые сами по себе представляют прекрасный учебный материал для упражнений, русский шрифт, обладая графическим сходством многих букв (греческое письмо — единая основа как латинской, так и славяно-русской систем письма), в результате петровской реформы и в дальнейшем

своем развитии получил единый с латинским рисунок большинства типов шрифта.

Методологическая структура раздела истории шрифта преследует цель, во-первых, ознакомить художника в краткой форме с основными теоретическими взглядами на вопросы эволюции графики букв; во-вторых, показать, как можно научиться воспроизводить те стили письма, которые являлись как бы этапными в формировании графики современного шрифта, причем не слепо копировать те или иные стили, а осмысленно и свободно передавать лучшие их формы, овладевая техникой работы ширококонечными и другими перьями и кистями. Умение свободно владеть техникой письма и рисования ширококонечными инструментами необходимо по двум причинам. Первая состоит в том, что исторические стили латинской и русской систем письма, а точнее, их каллиграфические варианты * выполнялись подобными же инструментами с тупым срезом — это перья: тростниковые, птичьи, бронзовые. Генетическая связь рукописной техники с печатными формами шрифта никогда не прерывалась. Рассматривая типографские шрифты антиквы, мы обнаружим характерное соотношение штрихов в буквах, наклоны округлых элементов, покатости в началах стоек строчных букв — все те графические особенности, которые достались им в наследство от перьевой техники. Вторая причина та, что само изучение лучших образцов шрифтов, а в результате и умение свободно выполнять их, помогут укреплению практических навыков, становлению руки и глаза художника, одарят желанным чувством пропорции, гармонии, ритма и многим другим, что определяет уровень художественной образованности человека в области шрифта. Свободное владение такими ходовыми инструментами, как ширококонечное (плакатное) перо и плоская кисть,— гарантия быстрой и качественной работы художника в повседневной практике при изготовлении шрифтовых плакатов, «Молний» и т. д. Срок службы их очень короток, и поэтому нет никакой необходимости в тщательной прорисовке шрифта, но нужна быстрота исполнения, красота, ясность, эмоциональность.

Обычно от книги о шрифте художники-оформители ждут ярких и броских образцов, выбирают понравившиеся, чем и ограничивают свое самообразование. Опыт показывает, что без знания вопросов истории и теории шрифта, без глубокого, вдумчивого изучения и практического освоения шрифтового искусства немыслимо и представить себе современного художника шрифта, способного свободно и на высоком профессиональном уровне решать возлагаемые на него задачи.

Второй раздел книги включает основные вопросы теории шрифта и принципы оформления текстов посредством буквы, слова, строки и, наконец, композиции. Соблюдение этих принципов при выполнении шрифтовых работ является необходимым условием достижения высокого художественного качества и действенности наглядной агитации в целом.

Обращенная к массовому зрителю, наглядная агитация должна содержать шрифты, выполненные в классических традициях. Поэтому рассмотрение их с точки зрения удобочитаемости становится задачей первостепенной важности. В этом разделе особое внимание уделяется вопросу образности шрифтовой графики. Выдающийся советский художник шрифта С. Б. Телингатер

* Греч. *«каллос»* — красивый, *«графо»* — письмо. Каллиграфическими вариантами в истории письма называются все рукописные шрифты, выполнявшиеся с особой тщательностью в книгах, афишах, грамотах, документах и т. п.

писал: «Образ, образность — это область человеческого мышления, возникшая в процессе познания объективного мира, в результате творческого использования человеком различных средств для передачи своей мысли другому человеку. Художественный образ в произведении искусства, в равной мере и в рисунке шрифта,— результат всего творческого процесса, включая сюда процесс оформления образа в линиях, красках, в пластических формах, в гармонических созвучиях... Под образностью надо понимать те возможности шрифта, которые могут вызвать определенные ассоциации у зрителя, ассоциации художественного, образного качества». Достижение образности шрифта обеспечивает органическую связь рисунка букв с содержанием текста, а значит, наиболее полную и точную передачу смысла написанного.

Разнообразие шрифтовой графики, необходимое в различных формах наглядной агитации, во многом зависит от знания исполнителем эволюции формообразования шрифта и требований эстетики нашего времени, от широты владения техниками и методами написания, рисования, построения букв, а также приемами композиции текстов.

Практическая сторона предлагаемого направления в процессе обучения состоит в выполнении серии упражнений по воспроизведению основных стилей письма и типов шрифта * при одновременном изучении истории и собственно теории шрифта.

Обе задачи, теоретическая и практическая, тесно взаимосвязаны. История письма и теория шрифта дают научную основу для выработки практических навыков, а практика позволяет глубже и точнее разбираться в вопросах теории. В то же время между этими задачами есть известное различие. Как история искусства не учит приемам и методам в работе художника, а лишь раздвигает границы познания форм отражения действительности, так и история шрифта, являющаяся частью истории культуры народа и мировой культуры, дает те знания, которые расширяют представление о шрифте как о средстве связи времен. Хороший шрифт — живое выражение духа и стиля своего времени. В нем — и ритмика, и пластика, и живописное начало. Художнический, эстетический взгляд на шрифт, знание закономерностей становления его на классической основе — гарантия сохранения главных принципов шрифтовой графики: четкости, ясности, удобочитаемости, ассоциативной образности.

Художники-оформители должны в совершенстве владеть не только чертежными инструментами, умело пользоваться трафаретами, шаблонами и нормографами, но и уметь создавать пером или кистью рукописные формы, являющиеся основой развития творческого начала в искусстве шрифта.

Начальные упражнения как раз и нацелены на овладение рукописной техникой. История латинской и славяно-русской систем письма дает нам примеры для изучения классических образцов шрифта, учит пониманию их графических особенностей.

Метод художественно-графического анализа рукописных шрифтов

Эволюцию графики букв практически можно постигнуть, применив *метод художественно-графического анализа* рукописных шрифтов и поняв *логику* работы ширококонечными инструментами.

В палеографии — науке, изучающей историю письменности, для анализа стилей письма применяется методика палеографического исследования. Предложенная фран-

* В практике художников принято .различать понятия: стили письма — рукотворные формы шрифта до изобретения книгопечатания, типы шрифта — печатные формы основных групп шрифта.

цузским палеографом Ж. Маллоном для исследования латинской письменности, она в главной своей части и для художника, изучающего шрифт, представляет определенный интерес и пользу. Поскольку для нас важно в итоге знать и уметь воспроизводить только каллиграфические варианты основных стилей письма, то применительно к практике художников такую методику в несколько измененном и сокращенном виде следует применять в качестве метода художественно-графического анализа при изучении не только исторических, но и современных рукописных шрифтов, как латинских, так и русских. Таким образом, метод *художественно-графического анализа* будет включать в себя следующие элементы:

1) анализ графики букв и графических особенностей письма (то есть соотношение штрихов, наличие и форма засечек, различие по начертанию, пропорции, межбуквенный пробел, междустрочное расстояние, композиция на листе);
2) определение угла письма (положение орудия письма к строке);
3) определение дукта (последовательность и направление начертания элементов букв: основных и дополнительных штрихов);
4) орудие письма (различные перья, их заточка, кисти).

Краткий обзорный раздел истории шрифта включает характеристики письма, в основе которых лежит этот метод и который поможет лучше усвоить главное — особенности графики рассматриваемого стиля.

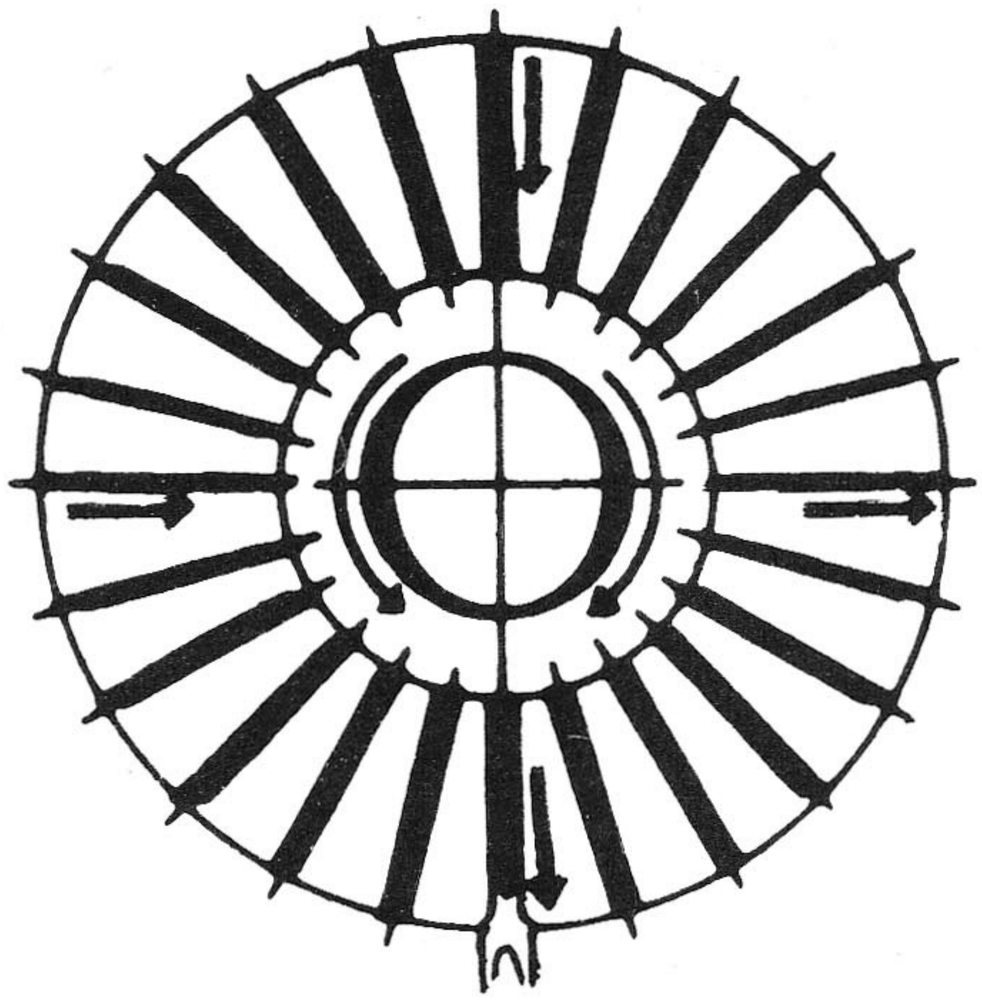
Упражнения по технике работы ширококонечным пером

Овладение техникой работы шрифтовыми ширококонечными инструментами (перья типа «рондо», птичьи, тростниковые, деревянные, плакатные и плоские кисти) необходимо уже на первом этапе работы, так как изучаемые нами исторические образцы шрифта выполнялись на папирусе, пергаменте и впоследствии на бумаге такого же рода орудиями письма — с тупым срезом.

Для выполнения упражнений остановим свой выбор на плакатных перьях или нешироких плоских кистях (по желанию) — наиболее доступных в современных условиях инструментах.

Из анализа изучаемых стилей видно, что главным отличительным признаком каждого является угол письма, то есть угол наклона пера по отношению к горизонтальной линии строки. Так, в основных видах древнеримского письма этот угол составлял: в капитальном квадратном — 30°, в капитальном рустическом — 60°, в унциале — почти 0° и т. д. В наших упражнениях, поскольку мы еще не приступили к изучению определенных стилей, условно принимаем за углы письма наклоны пера, равные 0, 90, 45 и 15°. Циркулем начертим четыре круга и с помощью транспортира разделим их тонкими линиями на секторы с углом, равным 15°. Таким образом получаем необходимое число лучей, которые будут направляющими осями для отрезков прямых, выполняемых пером. При выполнении упражнения обязательным условием является сохранение постоянного положения листа и руки исполнителя. В этом заключается *логика* работы ширококонечными перьями. Только при соблюдении этого непременного условия линии, образуемые пером, будут равномерно набирать толщину — от тончайшей до самой жирной. Потом, при написа-

Техника работы шириконечным пером.
Упражнение I. Угол письма — 0°.

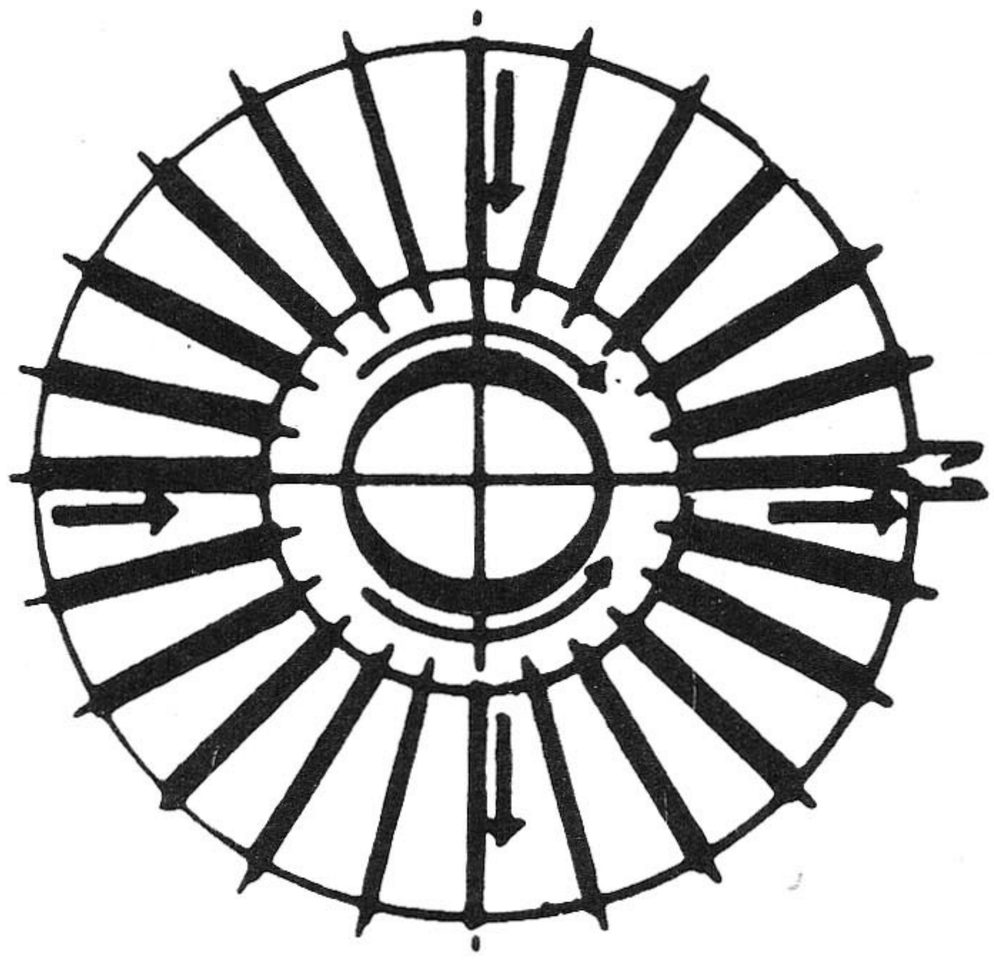


нии самих букв, сохранение постоянного угла письма обеспечит необходимое соотношение штрихов, наличие или отсутствие наклонов в округлых элементах (см. букву О в центре каждого примера).

В первом упражнении угол наклона пера равен 0°. Сначала проводится тончайшая линия движением пера слева направо, причем кромка среза его располагается строго горизонтально. Теперь, сохраняя горизонтальное положение среза пера, перенесите его к началу второго луча, следующего за первым по часовой стрелке. Проведите второй отрезок, по длине примерно равный первому (для чего предварительно циркулем проводится меньший круг, ограничивающий длину всех будущих отрезков). Таким образом заполняется весь круг.

В процессе работы надлежит постоянно сверять положение пера с тончайшей или широчайшей линиями. Выполнив все прямые линии, напишите в свободной центральной части округлую букву О или любую другую, сохраняя то же положение пера — 0°. Остальные упражнения — с наклоном пера в 90, 45 и 15° — проделываются аналогично первому и начинаются с проведения тончайшей линии (для 90° — широчайшей), с тем чтобы рука сразу занимала нужное положение. Все линии выполняются последовательно, одна за другой, по часовой стрелке, движением руки слева направо и сверху вниз. Буквы в центре также составляются из прямых и округлых штрихов, в определенной последовательности в зависимости от их графики.

Упражнение II. Угол письма — 90°.



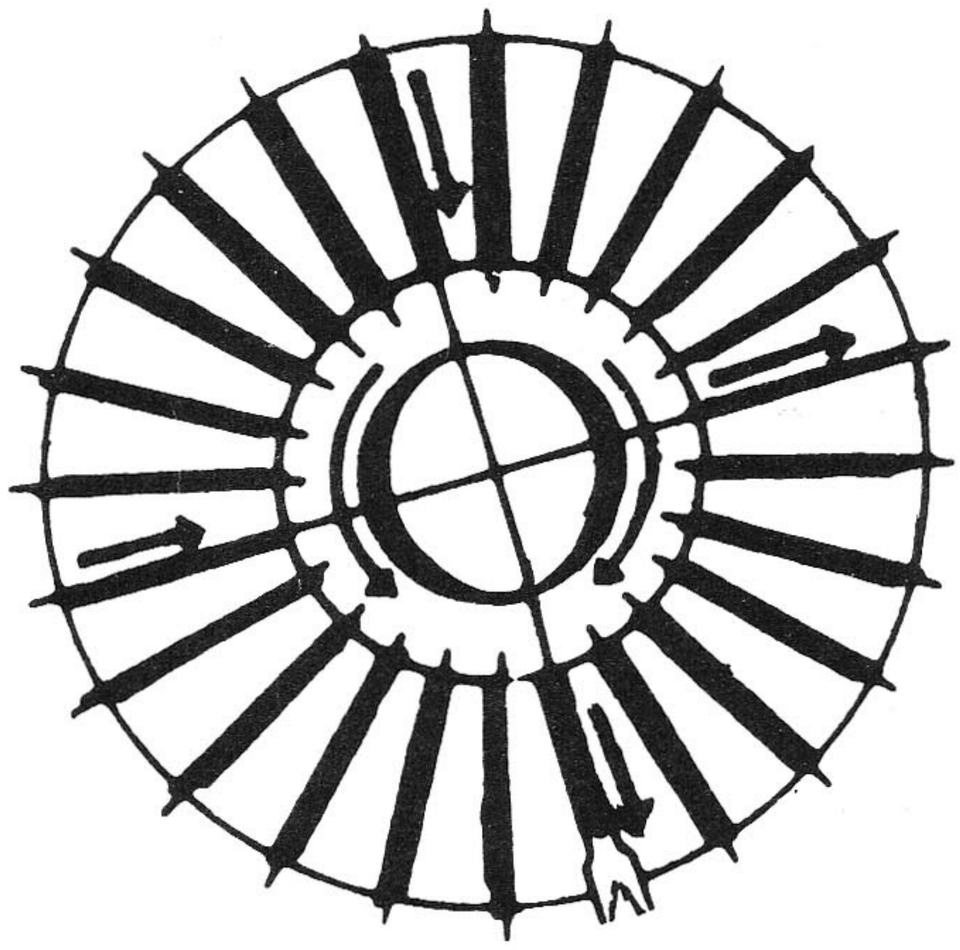
Логика работы шириконечными инструментами при выполнении текстов предъявляет к исполнителю следующие требования:

сохранение угла письма (исключение составляет выполнение «неправильных» элементов в буквах N, М, Ж, Я);

постоянное положение руки и глаз по отношению к листу;

по мере заполнения листа последний перемещается вверх, а рука остается в прежнем положении (если размеры шрифтового плаката велики, то надлежит все внимание сосредоточить на определен-

Упражнение III. Угол письма — 15°.

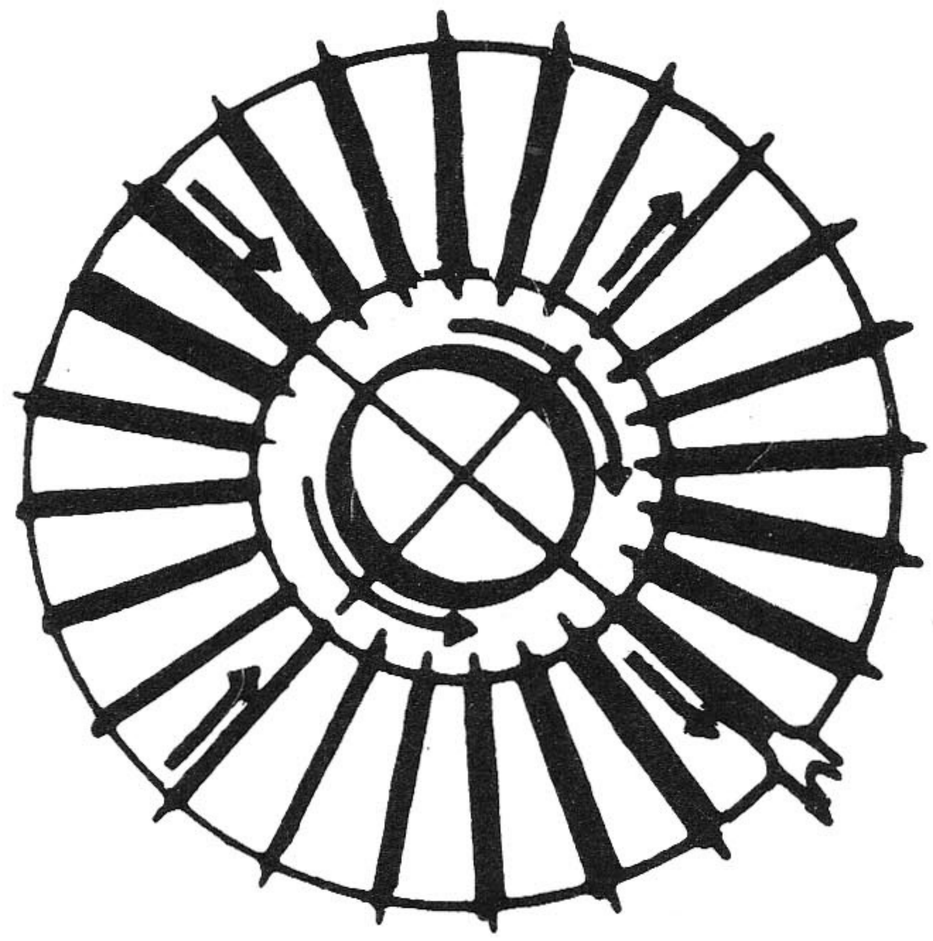


ном, постоянном угле письма, оставляя лист неподвижным);

работать на наклонной доске или специальном пюпитре, что обеспечивает наиболее удобное положение пишущего по отношению к писчему материалу, орудия письма — к листу. Лист располагается привычно, слегка наискосок. Наклон доски следует выбрать такой, при котором перо легко скользит по бумаге и обеспечивается равномерный сток краски.

Для выполнения упражнений по воспроизведению исторических стилей латинского письма можно пользоваться любыми текстами из книг, набранными шрифтом на латинской основе (например, учебники по иностранным языкам, газеты, журналы), сохраняя при этом все графические признаки, которые определяют выбранный для анализа стиль письма. Усвоив разучиваемый стиль в построчной компоновке, можно попытаться создать свободную композицию из букв в алфавитном порядке. Недостаточное знание иностранного языка в такой работе не помеха, так как в этих упражнениях нас

Упражнение IV. Угол письма — 45°.



должно интересовать не содержание, а форма. В дальнейшем, разучив все упражнения, можно попробовать разработать новые скорописные варианты наших шрифтов на основе некоторых исторических форм, например греческого, латинского, гуманистического письма, применяя к ним требования современной эстетики и учитывая специфику русского шрифта. Это позволит художнику обогатить его рукописный шрифтовой багаж и, возможно, явится первым шагом к творчеству. Следует внимательно изучать всю литературу о шрифте, следить за его развитием по расклеиваемым плакатам, обложкам книг, выставкам, рекламе, художественно-политическому оформлению улиц и площадей.

Необходимо указать на то, что примеры, приведенные в первом разделе данного пособия, являются авторской переработкой исторических типов шрифта, выполненных различными шрифтовыми перьями (в большинстве — плакатным пером с дорисовкой концевых элементов, где это требовалось, уголком того же пера, без правок белилами) и максимально приближенных к подлинным

историческим формам. И хотя они не могут полностью заменить подлинники (с последними, при желании более глубокого изучения, можно ознакомиться по другим книгам: латинской и русской палеографии, популярным изданиям по истории шрифта и другим источникам), однако дают достаточное представление об основных формах графики букв на различных этапах развития письма и знакомят со всеми графическими признаками, определяющими те или иные стили письма.

Результаты работы могут быть вполне удовлетворительными даже при таких орудиях письма, какими являются выпускаемые у нас плакатные перья. Заменить их пока, к сожалению, нечем. Художники давно ждут от промышленности более совершенных по конструкции шрифтовых инструментов, качественных ширококонечных перьев малых и больших размеров, с емкими накопителями для краски, цветных фломастеров с широким концом, разнообразных кистей. Решить проблему повышения качества наглядной агитации без соответствующего оснащения художников-оформителей всеми необходимыми материалами и инструментами, пожалуй, не удастся полностью, если не продумать всерьез этот вопрос.

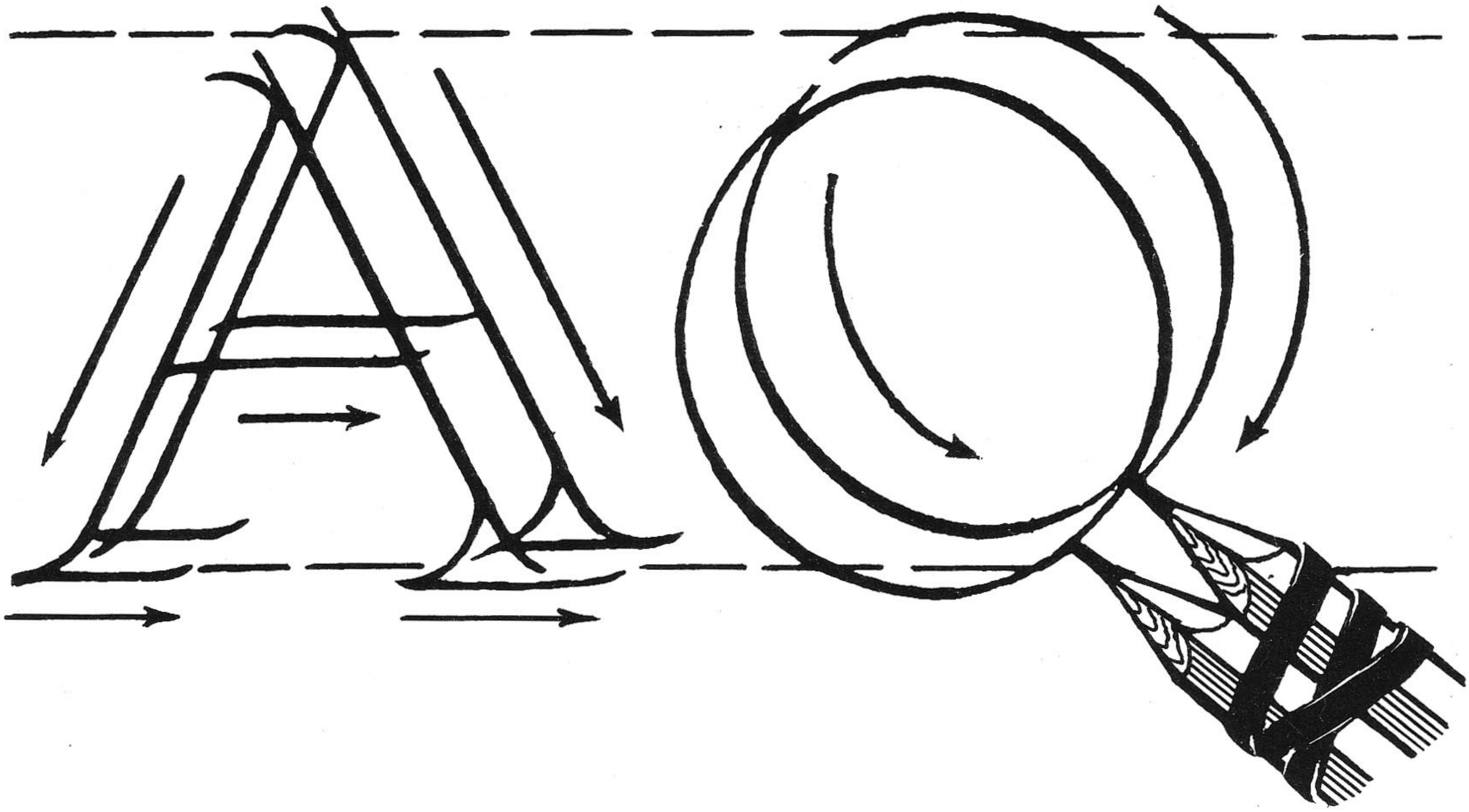
Эскизирование шрифтовых работ

Прежде чем приступить к выполнению задания в оригинале, необходимо сделать черновые, а затем и чистовые эскизы. Это важнейший этап работы художника. Начинать следует с чернового эскиза в уменьшенном масштабе. Здесь определяют все части композиции (приблизительный размер букв, длина строк, междустрочные расстояния, количество строк, соотношение шрифтовой части с полями и со всем листом), расставляют все графические, цветовые и смысловые акценты.

В чистовом эскизе, который лучше выполнять на миллиметровой бумаге, уточняют все найденное в черновом варианте, но уже в натуральном размере. Карандашом легко прорисовываются буквы, уточняются их пропорции, соотношение штрихов, выверяются межбуквенные пробелы. Очень удобно в этом случае пользоваться сдвоенными карандашами, связав их так, чтобы концы грифелей повторяли срез пера или ширину кисти, которыми предстоит выполнять шрифт начисто. Можно довести эскизную работу до полной завершенности уже на этом листе. А так как на нем делается много различных исправлений, подтирок в результате поиска наилучшего ритмического и композиционного строя, то лучше сделать еще один, окончательный чистовой вариант, но уже на кальке. Прозрачность кальки дает возможность подметить все оставшиеся погрешности, а перемещая ее вдоль строк, можно переносить буквы с максимальной выверенностью оптических полей межбуквенных пробелов.

Затем чистовой вариант, подтушеванный графитом с оборотной стороны, накладывается на тот лист (или любую другую поверхность), на котором будет выполняться оригинал, и все основные линии переносятся на него (легко передавливаются) твердым карандашом или спицей. Таким образом, на оригинале мы получим отпечатки необходимых размеров, исходных точек, линий, по которым можно уверенно писать тем или иным инструментом буквы краской. Такой кропотливый труд нужен, разумеется, только на первых порах или когда от работы требуется высокое качество.

Аналогично создаются чистовые эскизы рисованных шрифтовых композиций на кальке для трафаретного способа написания текстов. В этом случае калька с текстом наклеивается на чистый лист, предназначенный под оригинал, резиновым клеем, буквы



вырезаются лезвием или скальпелем, осторожно снимаются вместе с остатками клея и покрываются краской при помощи кисти или тампона, после чего остатки кальки также снимаются. На оригинале остаются буквы с очень четким контуром. Оставив же на оригинале кальку с буквами и сняв всю остальную, вы получаете «выворотное» изображение, то есть на закрашенном фоне — белые буквы.

Можно, конечно, проводить чистовое эскизирование и прямо на оригинале, для чего все построение и наброски выполняются карандашом тонко, без сильных нажимов, с тем чтобы впоследствии их легко можно было убрать резинкой.

Чистовой эскиз на кальке или миллиметровке незаменим для гравировки шрифтов на камне, металле и других материалах.

Некоторые особенности работы шрифтовыми инструментами

Ширококонечные инструменты (плакатные перья и плоские кисти). Некоторые требования при работе ширококонечными инструментами уже назывались выше. Вот они:

сохранение постоянного положения руки и глаз по отношению к листу, по мере заполнения лист передвигается вверх;

нельзя выполнять штрихи снизу вверх и справа налево; это неудобно и, кроме того, перо может врезаться в бумагу;

каждый штрих выполняется за один прием;

нельзя изменять угол наклона пера: это вызывает нарушение логичного соотношения толщины штрихов и общего ритма (изменение положения пера допускают при написании «неправильных» элементов некоторых букв или доработке отдель-

Рис. 1. Греческий алфавит.
Слева русская транскрипция названий букв греческого алфавита (ширококонечное перо).

ных концевых элементов и при выполнении таких групп шрифтов, как рубленые, брусковые, в которых перо поворачивают под разными углами. Такая техника, с изменением углов наклона пера, называется *техникой рисования* ширококонечным пером).

В работе перьями применяются:

тушь чертежная черная, разбавленная дистиллированной, кипяченой или дождевой водой, чтобы не засыхала быстро на пере и не портилась;

акварель или акварель с гуашью, гуашь и другие водяные краски; цветную тушь в том виде, в каком она продается в магазинах канцелярских товаров, применять надо осмотрительно, так как она неравномерно впитывается в бумагу, высыхая, делается пятнистой и к тому же бывает некрасива по цвету.

Для работы пригодна бумага гладких сортов, но не мелованная и не глянцевая. При выполнении шрифтов на тканях и других материалах с шероховатой поверхностью незаменимы плоские кисти. Кисти много эластичнее пера и дают бóльшую возможность управлять толщиной штрихов. А как известно, в буквах округлые штрихи (наплывы) толще прямых, сами же прямые штрихи в вертикальном, горизонтальном и наклонном положении также различны. Подобные оптические иллюзии легче исправить, работая кистью и регулируя толщину следа путем большего или меньшего нажима; краски: все водяные, казеиново-масляные, масляные, нитроэмалевые и др.

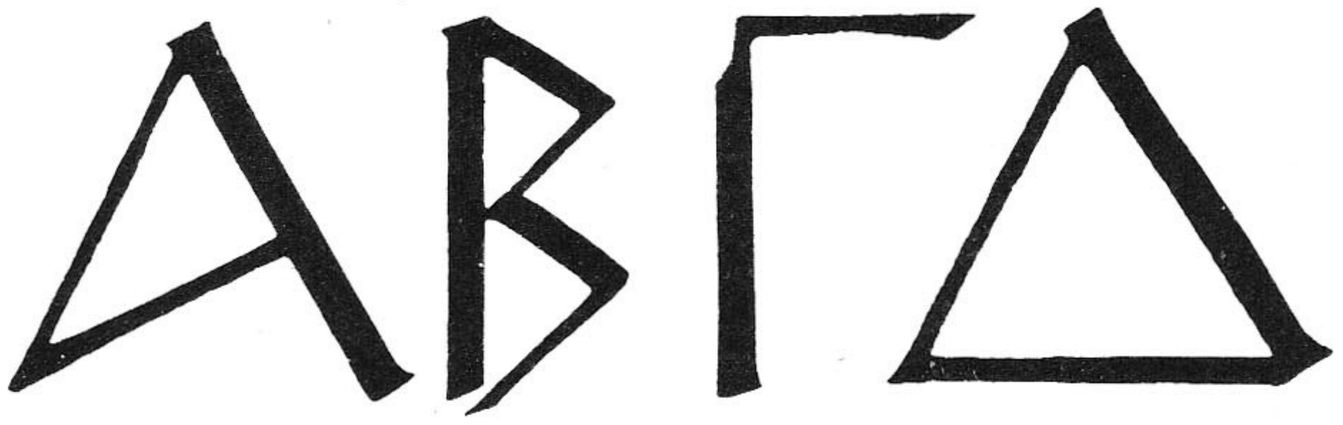
Круглоконечные перья (типа «редис»). Почти все требования при работе ширококонечными инструментами применимы и к перьям с круглым диском, в процессе работы которыми важно следить за тем, чтобы пишущий диск скользил по бумаге всей своей площадью. Этим достигается равномерная толщина всех штрихов. Последовательность начертания штрихов та же, что и при работе широким пером. Круглоконечным пером выполняются, помимо общеизвестного чертежного шрифта, такие, как светлые рубленые (типа гротеск), брусковые, разнообразные курсивы. Хорошие образцы таких шрифтов могут получаться в результате доработки концевых элементов кистью или острым пером.

Кисти (тупоконечные, остроконечные и круглые). Шрифты, выполняемые такими кистями, своеобразны и отличаются, в буквальном смысле, неповторимостью рисунка. Одной и той же кистью невозможно написать две совершенно одинаковые буквы. Поэтому чаще к ним прибегают с целью создания каких-либо монографических надписей единым росчерком или в несколько приемов. Это требует определенного мастерства и длительной тренировки. Результаты работы порой бывают неожиданными даже для самого исполнителя. Важно уловить также «характер» инструмента, его возможности. Недаром художники имеют «любимые» кисти. Они настоящие помощники в шрифтовом деле, к ним и отношение особо бережное. Обычно же кисти применяются при выполнении рисованных шрифтов. Ими отрисовываются контуры букв, с последующей заливкой краской, самые разнообразные штрихи, в том числе наитончайшие, различные правки.

Остроконечные перья (чертежные и др.). Ими выполняются рукописные шрифты типа каллиграфических. Они также служат для всевозможных дорисовок, исправлений неровностей, шероховатостей, отрисовки контура букв, как и остроконечные кисти.

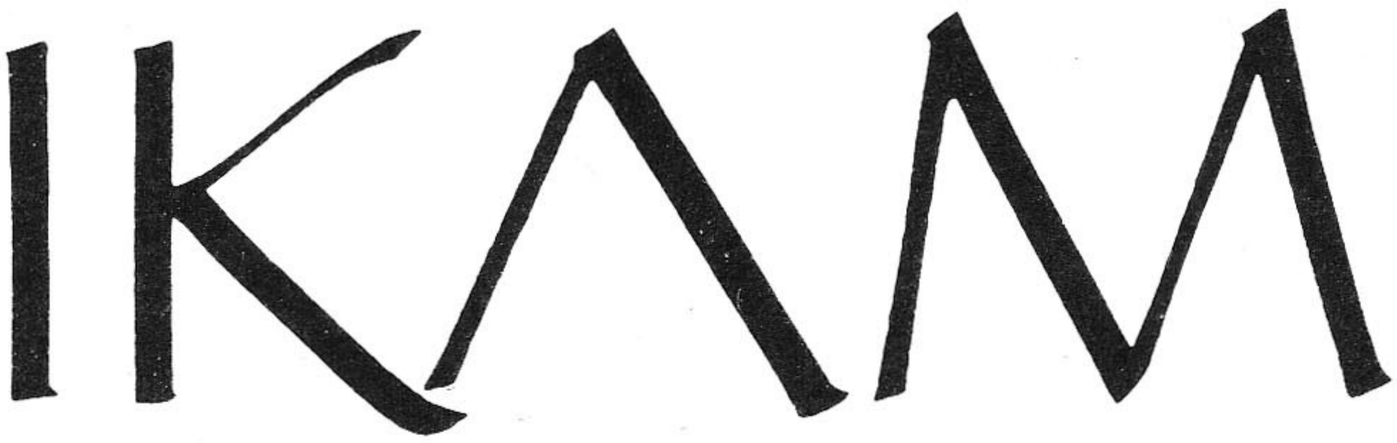
Другие вспомогательные инструменты: карандаши (НВ, ТМ, Т), циркули, рейсфедеры, линейки (со скосом), треугольники, лекала, резинка.

АЛЬФА
БЕТА
ГАММА
ДЕЛЬТА



ЭПСИЛОН
ДЗЭТА
ЭТА
ТЭТА

ЙОТА
КАППА
ЛАМБДА
МЮ



НЮ
КСИ
ОМИКРОН
ПИ

РО
СИГМА
ТАУ
ИПСИЛОН

ФИ
ХИ
ПСИ
ОМЕГА

МОСКВА
КИЕВ
ПРАГА
РИМ
КОНСТАНТИНОПОЛЬ
АФИНЫ
египетское
финикийское
греческое
латинское
славяно-русское

Краткая история латинского и русского шрифтов

Эволюция буквенно-звукового письма (на примере нескольких знаков).

Практика изучения и освоения. Терминология. Классификация шрифтов

Письменность, как и звуковая речь, есть средство общения между людьми и служит для передачи мысли на расстояние и закрепления ее во времени. Письменность является частью общей культуры данного народа и частью истории мировой письменности и мировой культуры.

История мировой письменности знает четыре основных вида письма:

пиктографическое (картинное) — самое древнее письмо в виде наскальных рисунков первобытных людей;

идеографическое (иероглифическое) — письмо эры ранней государственности и возникновения торговли (Египет, Китай). Знаки идеографического письма — идеограммы (иероглифы) — представляют собой, как правило, отдельные слова или даже целые понятия;

слоговое (один письменный знак — слог) — письмо некоторых народов Индии; в Японии оно применялось наряду с китайскими иероглифами;

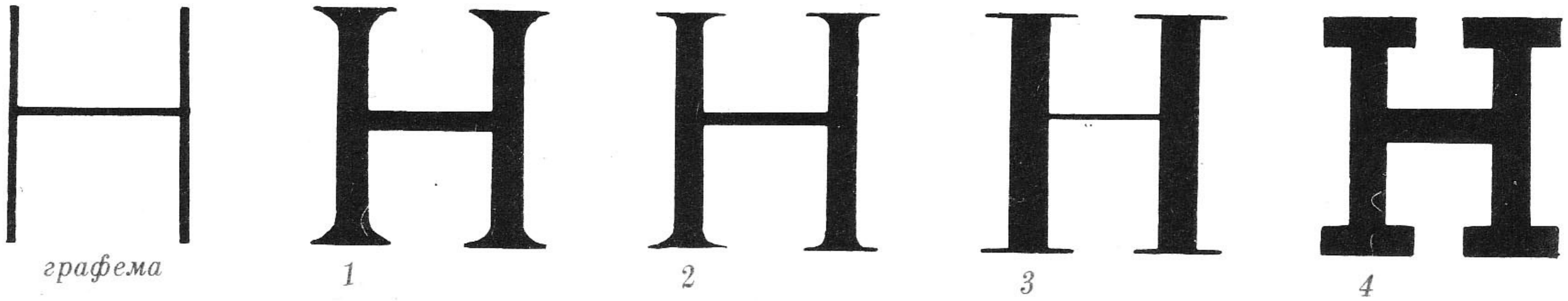
буквенно-звуковое (фонематическое) — письмо, выражающее фонематический состав языка. Фонемы обозначают отдельные звуки речи и в зависимости от произношения могут варьироваться (сравните: мел — мель). Это означает, что фонематический состав языка количественно отличается от фонографического состава, то есть от алфавита. Наше письмо не может передать все звуковые нюансы языка и призвано лишь дифференцировать (различать) слова.

Так, например, русский алфавит имеет 33 знака, тогда как фонематический строй языка состоит из 39 фонем.

Буквенно-звуковая система письма — основа письма многих народов мира, языковая

Рис. 2. Классификация письма в исторической последовательности. Различие шрифтов по соотношению штрихов, наличию и форме засечек:

1) гуманистическая антиква (ренессанс-антиква);
2) переходная антиква (барокко-антиква);
3) новая антиква (классицистическая);
4) брусковый шрифт (типа египетского и его подвидов);
5) рубленый шрифт (типа гротеск);



графема 1 2 3 4

спецификa которых нашла отражение и в фонографическом составе их алфавитов. Так, в латинском алфавите 23 знака, в итальянском — 21, чешском — 38, армянском — 39 и т. д.

Знаки алфавита графически отличаются друг от друга и в своей простейшей условной схеме представляют *графемы*. Графематический состав буквенно-звукового алфавита (греческого, латинского, славяно-русского и др.) складывался в течение многих веков на основе требований того или иного языка, требований удобства написания и чтения.

Современный алфавит, каким мы его знаем, имеет двухвариантное графематическое выражение: первый вариант, самый древний,— МАЮСКУЛЬНЫЙ (лат. *majusculus* — несколько больший) — в виде ПРОПИСНЫХ (заглавных) букв; второй, более поздний,—**минускульный** (лат. *minusculus* — очень маленький) — в виде **строчных** букв.

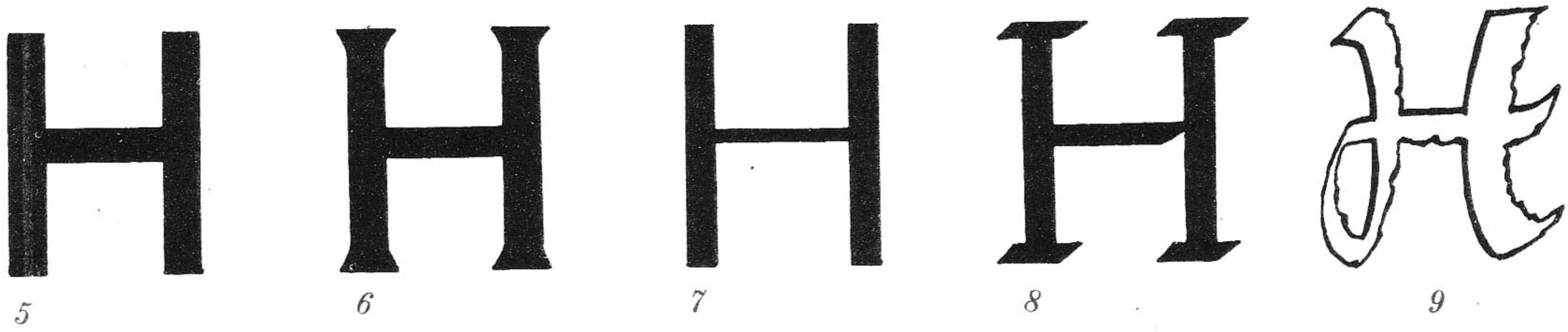
Прямым предшественником нашего алфавита (как и латинского) являются греческие капиталы (лат. *capitalis* — главный). Первый же буквенный алфавит появился значительно раньше, около XVI века до н. э. Семитские племена, жившие на Синайском полуострове, переняли из египетского письма целый ряд знаков — идеограмм, обозначив ими первые звуки названий тех или иных предметов. Так возникло первоначальное буквенное письмо. Финикийцы, восприняв и усовершенствовав его, в свою очередь, послужили посредниками в движении буквенно-звукового письма с юго-восточного Средиземноморья к грекам, где оно преобразовалось в соответствии с требованиями древнегреческого языка. Таким образом, мы видим, что графическая структура графем исторически связана с иероглифическими изображениями, это подтверждается также сходными наименованиями некоторых букв греческого алфавита. Современный алфавит давно утратил смысл образных ассоциаций своих знаков, стал условной графической схемой.

Древнейшие греческие капитальные буквы появились в VIII веке до н. э. Только к IV веку до н. э. они обрели относительную завершенность: графическую простоту, ясность, но отдельным элементам и общему строю в строках не хватало однородности, геометрической точности. Контраста в штрихах почти не было, засечки едва намечены или совсем отсутствовали, высота букв в одной строке могла быть различной. В текстах буквы выполнялись и расставлялись свободно. Зрительно строки формировались скорее оптическими полями каждой буквы, нежели четким письмом между двумя линейками, как это было позднее, в римском капитальном письме.

В отличие от графем характер *рисунка* знаков различных алфавитов создается определенными орудиями писцом или художником *шрифта* (нем. *schrift* — письмо). Рисунок знаков претерпевал различные изме-

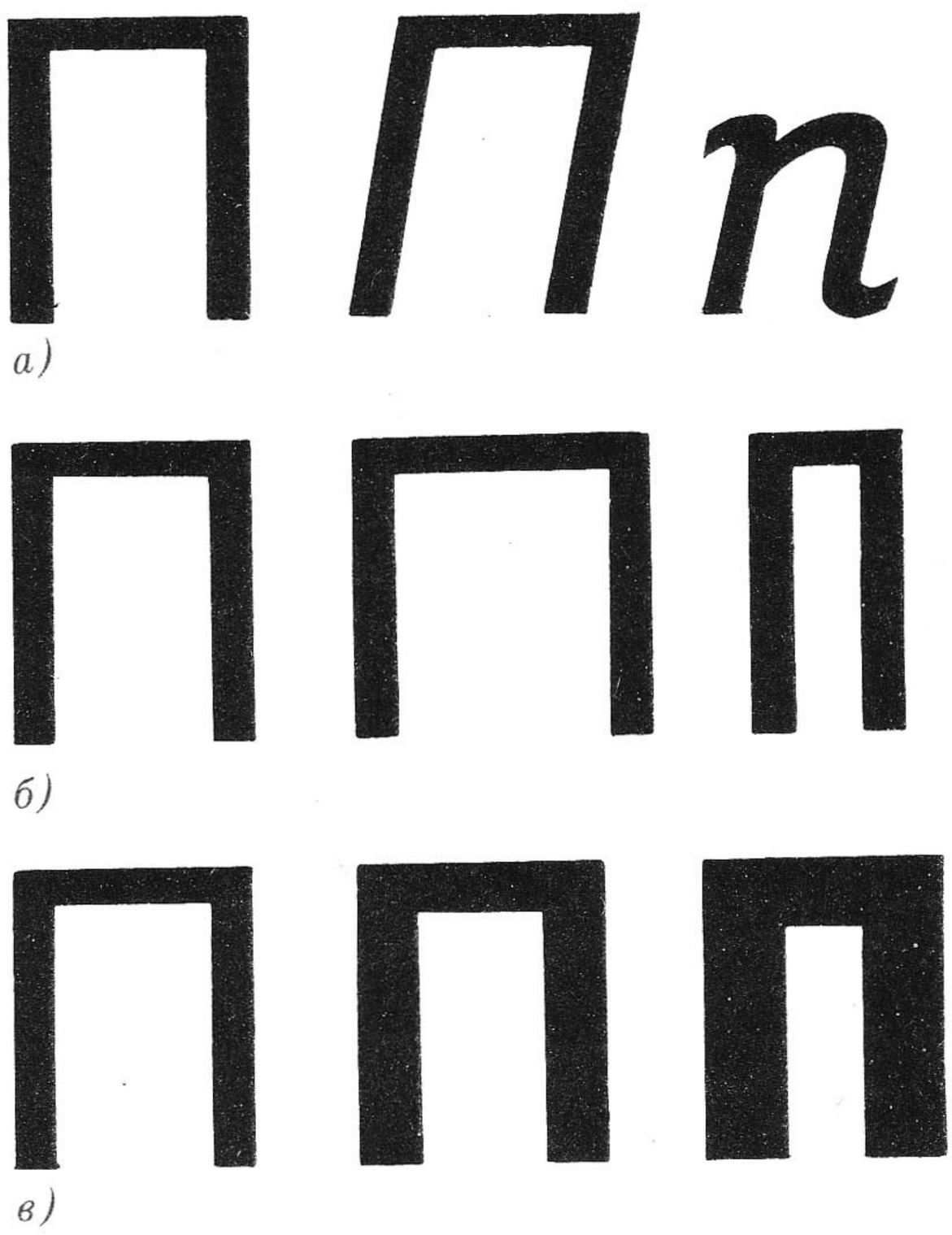
6) шрифт антиква-гротеск;
7) ленточная антиква;
8) шрифт антиква, выполняемый пером;
9) свободный шрифт (декоративный, каллиграфический и др.).

Рис. 3. Различие шрифтов по начертанию:
а) по характеру начертания — прямой, наклонный, курсивный;
б) по плотности — нормальный, широкий, узкий;
в) по насыщенности — светлый, полужирный, жирный.



5 6 7 8 9

нения во времени. Главными вехами в истории шрифта являются: образование законченной графической формы буквенно-звукового алфавита Древней Греции (IV век до н. э.); образование совершенного по своим художественно-графическим качествам маюскула-римского капитального шрифта (I век до н. э.); полное завершение формирования графики строчных букв — каролингского минускула (VIII век н. э.); создание алфавита славяно-русской системы письма — кириллицы (конец IX — начало X века); возрождение в Западной Европе каролингского минускула и античного письма — квадрата; создание гуманистического письма — антиквы (XIV—XV века); создание печатных шрифтов типа ренессанс-антиква (XV—XVI века); создание новой графики русского шрифта — гражданского — переход на латинскую графическую основу (начало XVIII века); образование классицистической антиквы — новой — как в Западной Европе, так и в России (конец XVIII — начало XIX века); возникновение новых рисунков шрифтов: типа гротеск (рубленых), типа египетский (брусковых) и его подвидов (XIX век); дальнейшее развитие шрифтов типа гротеск, создание ленточной антиквы, антиквы-гротеск и др. (XX век). Короче, этапы развития графики алфавитов можно представить как движение маюскульного письма к минускулу и далее к печатным (типографским) рисункам шрифтов. Типографские шрифты вобрали в себя все дости-



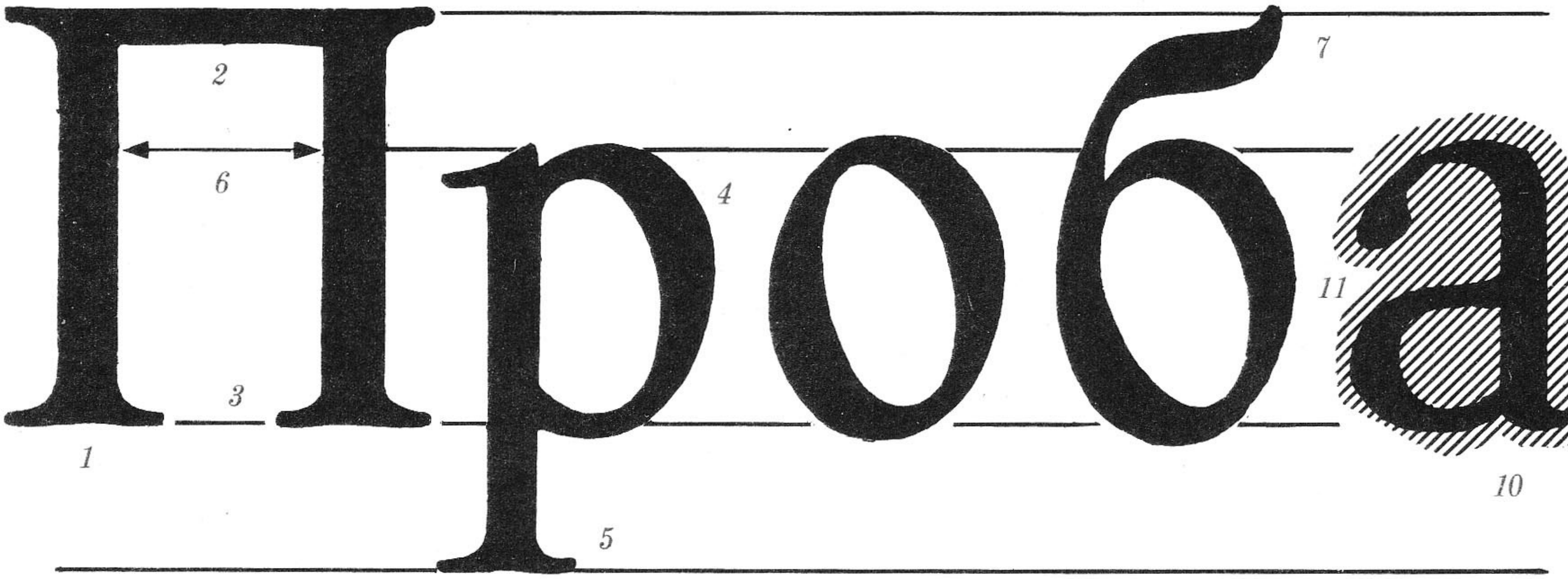
а)

б)

в)

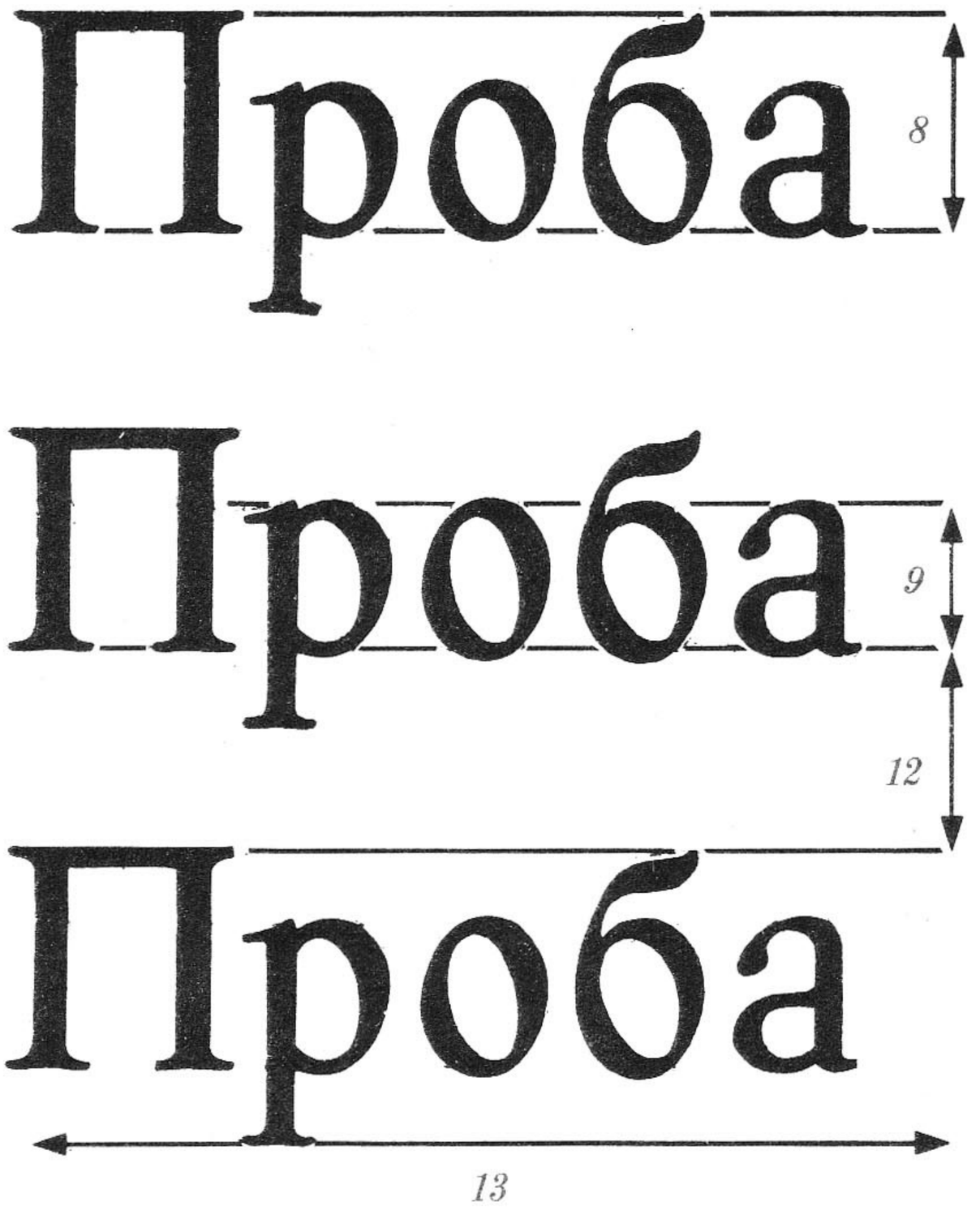
Рис. 4. Элементы букв и надписи.
Элементы букв: 1) основной штрих; 2) дополнительные штрихи (вспомогательный и соединительный); 3) засечка (сериф); 4) округлый элемент с наплывом; 5) выносные элементы (верхний и нижний); 6) внутрибуквенный просвет; 7) концевой элемент; 8) высота прописных букв; 9) высота строчных букв; 10) оптическое поле буквы (заштриховано). Надстрочные диакретические знаки имеют буквы «Й» и «Ё».

Элементы надписи: 11) межбуквенный пробел (оптическое поле); 12) междустрочное расстояние; 13) длина строки.



жения искусства рукописного, рисованного и гравированного шрифтов. В практике художников различных профилей принято классифицировать современные шрифты по группам в исторической последовательности на примере создания типографских шрифтов, начиная с эпохи Возрождения.

Классификация шрифтов в исторической последовательности удобна для восприятия, и уже в процессе изучения тех или иных исторических стилей письма и типов шрифта становится понятной природа возникновения всех графических особенностей, впоследствии закрепленных в рисунках типографских шрифтов. Поэтому методологически обоснованнее изучать шрифты в такой последовательности. Кроме того, в практике выполнения шрифтовых заданий художнику собственноручно приходится писать, рисовать, гравировать, вырезать, лепить шрифты по своим рисункам, со своими пропорциями и размерами, в своей компоновке. У художественно-оформительских шрифтов несколько иные задачи по сравнению с типографскими (наборными). И тем не менее опыт,



накопленный в этой области, и лучшие образцы современных шрифтов полиграфии могут и должны быть примерами в художественно-политическом оформительском искусстве.

Для лучшего понимания терминологии, применяющейся в практике художников шрифта, приведем схему различий по элементам шрифта и шрифтовой надписи (рис. 4).

История латинского шрифта

Римское письмо.

Важнейшим условием для развития любого письма является его *алфавит.*

Латинский алфавит — итог длительного развития на италийской почве греческого письма в римское. Латиняне (жители Рима и его окрестностей, отсюда и название — латинский) заимствовали этрусский алфавит, сложившийся на основе греческого, о чем говорят и значения многих букв алфавита, и их графика. Окончательный вид латинский алфавит получил лишь в I веке до н. э. Он состоял из 21 знака. От современного его отличало лишь отсутствие букв J и U (их роль выполняли соответственно I и V). В I—V веках н. э. произошла значительная эволюция графики букв и способов их начертания. Это объясняется различными причинами, поиском более простых и рациональных форм, легкости и быстроты начертания и чтения. Понятно, что не всякая простота является рациональной. Можно придать буквам простейшие формы (круг, квадрат, треугольник), но письмо от этого еще не будет легкочитаемым и легконачертываемым. Только те формы, которые сочетают простоту с дифференцированностью, могут удовлетворить и пишущего и читателя, ибо глаз легко сможет отличать знаки друг от друга, схватывать разом группу букв и даже слов, а при письме просто и быстро расстанавливать их в определенной близости друг от друга. На рубеже новой эры римское письмо еще не соответствовало всем этим требованиям, так как буквы были сплошь прописными, располагались между двумя линейками, что утомляло зрение. Маюскульное письмо не имело интервалов между словами, геометрическая сложность форм букв затрудняла их написание. Пройдут века, прежде чем письмо обретет черты минускула, который ознаменует собой образование нового графематического состава латинского алфавита.

Новую трактовку развития латинского письма в 50-х годах нашего столетия выдвинул французский палеограф Ж. Маллон. Главный тезис его теории заключается в том, что развитие письма совершается в сфере «обычного», которым владеет основная масса грамотных людей. Именно в этом письме, не требующем особой тщательности написания, происходят важнейшие изменения форм букв, изменения приемов письма. От этого обычного письма происходят каллиграфические варианты: капитальное квадратное и капитальное рустическое. Каллиграфическое письмо, предназначавшееся для особого рода работ, требовало специальной выучки. Исследования показали, как варьировало обычное письмо в зависимости от орудия, положения писчего материала, тщательности написания текстов, тогда как каллиграфические варианты на протяжении столетий почти не изменялись и являлись своего рода «тупиками» в развитии форм латинских букв.

Маллон указывает на два этапа развития римского письма: I—II века и III—IV века. В I—II веках у римлян существовали два основных вида письма — классическое обычное письмо, применявшееся в рукописях, книгах и деловых актах, имевших наиболее широкое применение и рас-

пространение, и каллиграфические варианты: капитальное квадратное и капитальное рустическое письмо, под общим названием «капитальное письмо», в котором буквы выполнялись особо тщательно, часто с сильным нажимом. Капитальное письмо применялось на уникальных памятниках, в книгах, афишах, государственных актах.

К III веку в письме произошла перемена: образовались «новое обычное письмо», называемое также первоначальным минускулом, и унциал в качестве каллиграфического варианта. «Новое обычное письмо» отличалось от прежнего (классического) изменением угла письма, положением писчего материала (свиток был параллелен плечам при письме, кодекс * располагался наискосок — как мы держим теперь тетрадь). Изменение графических форм и дукта многих букв отразилось и в каллиграфическом варианте — унциале.

Теперь доказано, что как в надписях на камне (эпиграфическое письмо), так и в свитках и кодексах капитальное письмо существовало, и притом одновременно, в двух

* Свиток — ранняя форма рукописи, свернутой в рулон; кодекс — в виде современной книги.

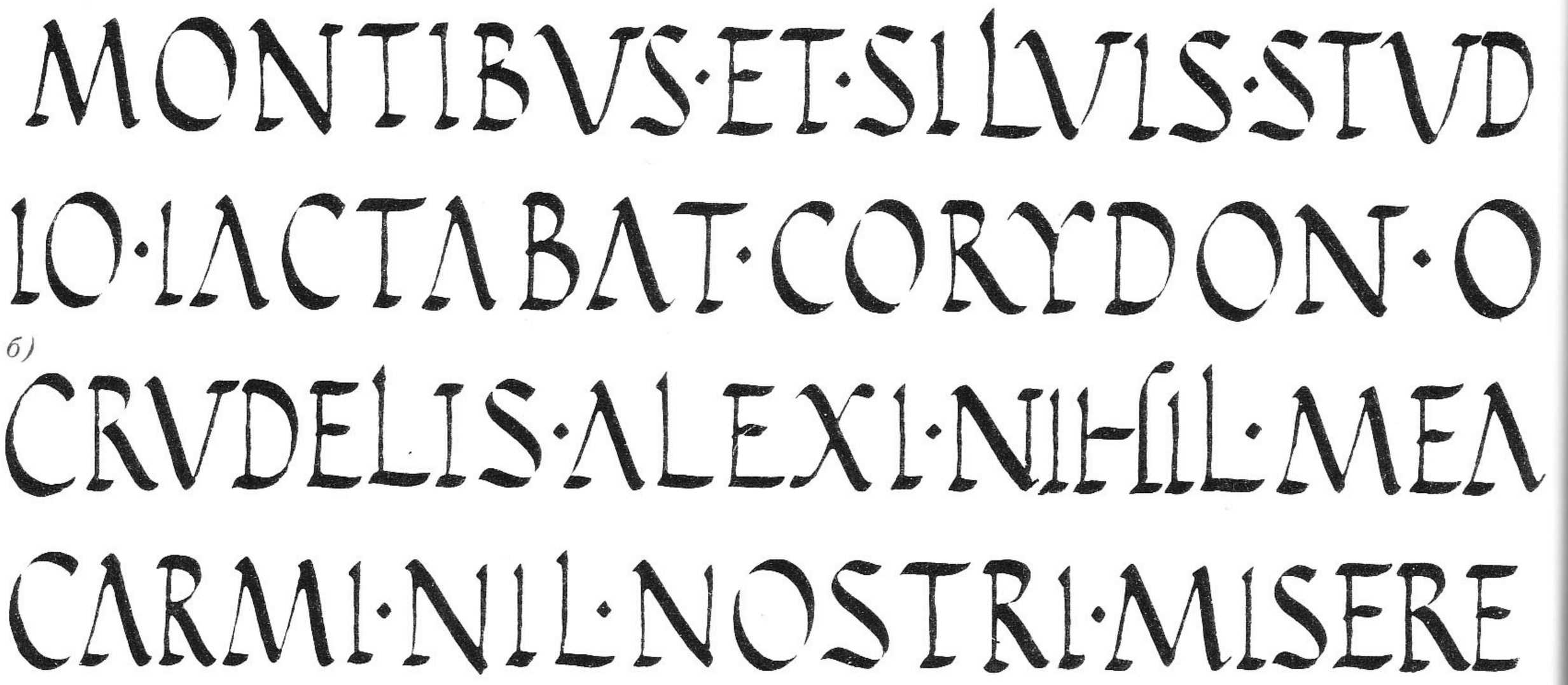


Рис. 5. Виды римского капитального письма: а) капитальное квадратное письмо; б) капитальное рустическое письмо; в) дукт и углы письма трех начальных букв латинского алфавита (квадрата и рустика. Справа).

вариантах: капитальное квадратное *(capitalis quadrata)*, или красивое *(elegans)*, и капитальное рустическое *(capitalis rustica)*, или «деревенское», то есть более простое.

Капитальное квадратное письмо. Для него характерны следующие признаки: большинство букв имеют такие пропорции, при которых они вместе с засечками вписываются в квадрат: буквы поставлены свободно, разрывов между словами нет, строки располагаются на расстоянии, равном высоте букв; угол письма равен 25—30°; орудиями письма могли быть калам или тростниковое перо, птичьи и бронзовые перья.

Капитальному рустическому письму присущи вытянутые пропорции букв (5:3), очень тонкие вертикали и жирные горизонтальные штрихи. Это объясняется большим углом наклона пера. Письмо также сплошное. Позднее слова в некоторых случаях разделяются точками. Промежутки между строками равны половине высоты буквы. Угол письма — не меньше 60°. Орудия письма и дукт те же, что и в квадратных капиталах.

Оба варианта римского письма — маюскульные *(scriptura majuscula)*.

Рис. 6. а) эволюция букв латинского письма (вверху справа и колонка слева); б) унциальное письмо; в) Каролингский минускул.

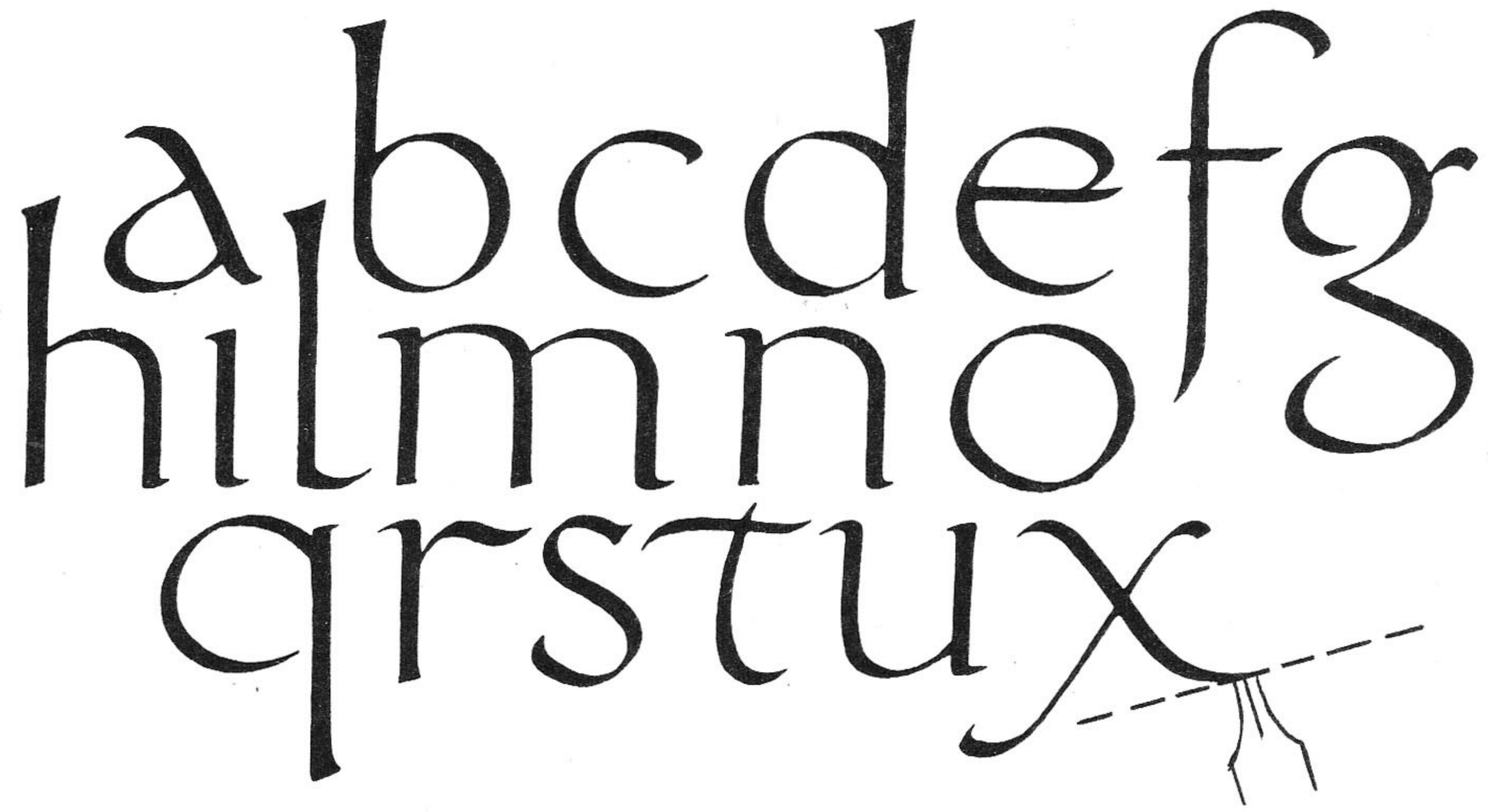
Унциальное письмо. Следующим по времени каллиграфическим вариантом письма считается унциал. Унциал отличается округлостью форм. Являясь каллиграфическим вариантом первоначального минускула, унциал обретает заметные выносные линии. Пропорции букв близки к квадрату, но некоторые буквы по ширине больше, чем по высоте. Вертикали и округлые элементы выведены жирно. Расстояние между строками не менее высоты строки. Письмо сплошное. Угол письма незначительный или равен 0°. Дукт многих знаков изменился с изменением формы.

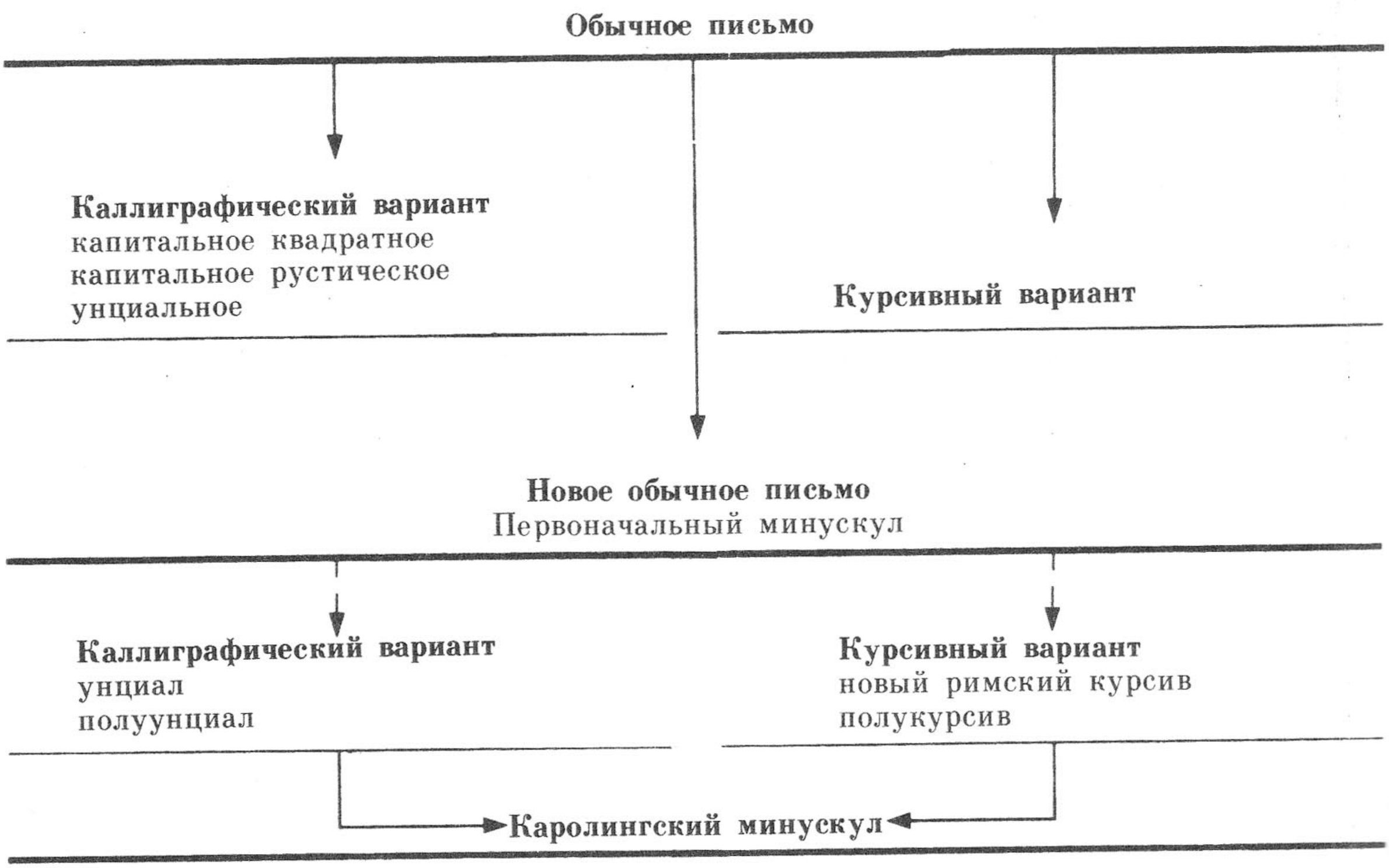
Письмо раннего средневековья. Это письмо отличается значительным разнообразием. Раздробленность раннесредневековой Европы привела к появлению различных национальных особенностей письма молодых «варварских» народов, унаследовавших письмо римское. Общий уровень образования сильно сократился по сравнению с античностью, сократилось и число грамотных людей. Центрами письма становятся монастырские скриптории (мастерские письма). Изолированность этих скрипториев еще более усугубляла такое разнообразие. В романизированных странах и самой Италии развитие письма в VI—VIII веках шло от многообразия к унификации. И к концу VIII века процесс этот завершился образованием единого типа письма. По теории Маллона, основной линией дальнейшего развития письма является движение первоначального минускула — «нового обычного письма».

Поскольку в эпоху раннего средневековья письмо стало привилегией монахов-профессионалов, которые придавали особое значение красивому письму, роль обычного письма сузилась. Получили дальнейшее развитие каллиграфические варианты. Унциал приобрел более минускульный характер (полуунциал, четвертьунциал). Новый рим-

AaA
a)

UERIMETTUNCUI
DEBISTALEMTEES
SEQUAETURBARIN
б)


abcdefg
hilmnop
qrstux
в)



ский курсив также регуляризировался в полукурсив и в конце концов изжил себя как в обычном, так и в канцелярском письме. К VIII веку первоначальный минускул через ряд промежуточных форм получает полное завершение в каролингском письме. Каролингский минускул проникает из книжного письма в документы и обычное письмо, вытеснив все другие разновидности. Это не коснулось других каллиграфических вариантов: кодексы, исполненные каролингским минускулом, содержат старые римские варианты каллиграфического письма — капитальное, унциальное — в качестве выделительных строк, рубрик и инициалов. С территории каролингской империи (нынешней Франции) каролингский минускул попадает в Рим, Испанию, Англию. К концу XI века он господствовал почти во всей Западной Европе. Создание каролингского минускула явилось значительным этапом в развитии европейской письменности. В сравнении с полуунциалом буквы каролингского минускула стали более прямыми, мелкими и сжатыми. Дукт в основном сохранился прежним. Несколько увеличился угол письма — 15°. Характернее стали формы букв *a*, *b*, *d*, *f*, *e*, *g*, *v*. Письмо стало располагаться между четырьмя линейками. Выносные элементы, как правило, не меньше высоты самой строчной буквы, а часто значительно длиннее. Расстояние между строками равно двум выносным элементам и более. Буквы стоят свободно, выписаны прямо. Слова более или менее разделены, но не всегда отчетливо. Полная дифференцированность букв позволила значительно уменьшить их высоту, а наличие выносных элементов увеличило междустрочное расстояние. Написание мелких букв было возможно не каламом, а специально заточенным птичьим пером, дававшим плавный нажим. Письмо стало более скорописным и экономичным. Каролингский минускул представлял собой самое рациональное и совершенное письмо из всех типов латинского средневекового письма. Поэтому позднее, возрожденный гуманистами и несколько усовершенствованный, он лег в основу известных нам строчных шрифтов антиквы.

Рис. 7. Виды готического письма:
а) круглоготическое письмо ротунда; б) фрактура; в) текстура.

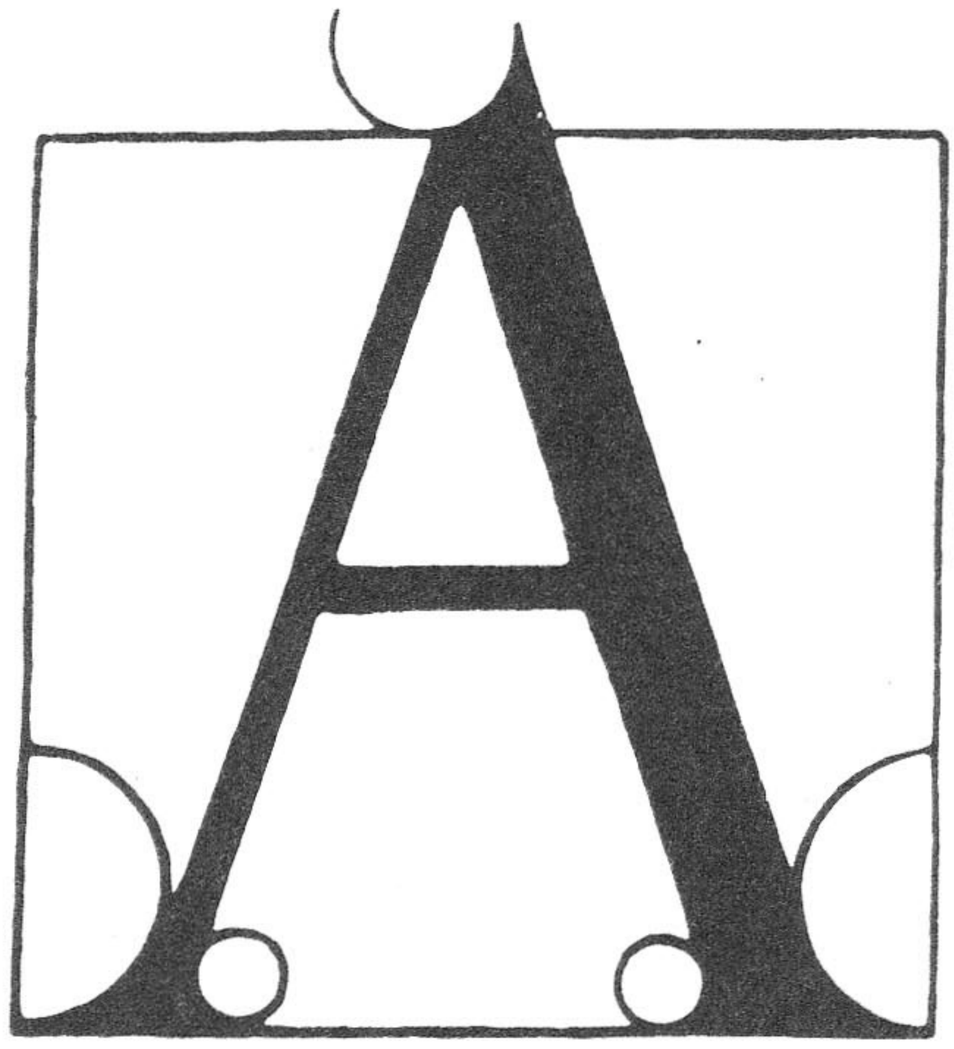
Готическое письмо XII—XV веков. Каролингский минускул настолько, казалось бы, удовлетворял требованиям рациональности, четкости и красоты, что не могло быть никаких причин заменять его каким-то другим видом. Однако уже в конце XI— начале XII века письмо обрело иные черты. Хронологически этот процесс совпадает с готическим стилем в архитектуре и искусстве. Эта эволюция, происходившая в разных странах разновременно, привела в XIII веке к тому, что письмо повсеместно стало готическим. Оно не явилось чем-то новым в развитии латинской письменности, так как оставалось тем же строчным письмом, только излишне монотонным и вычурным по форме. Правда, письмо стало значительно экономичнее прежних. Нельзя не заметить и повышения декоративных качеств.

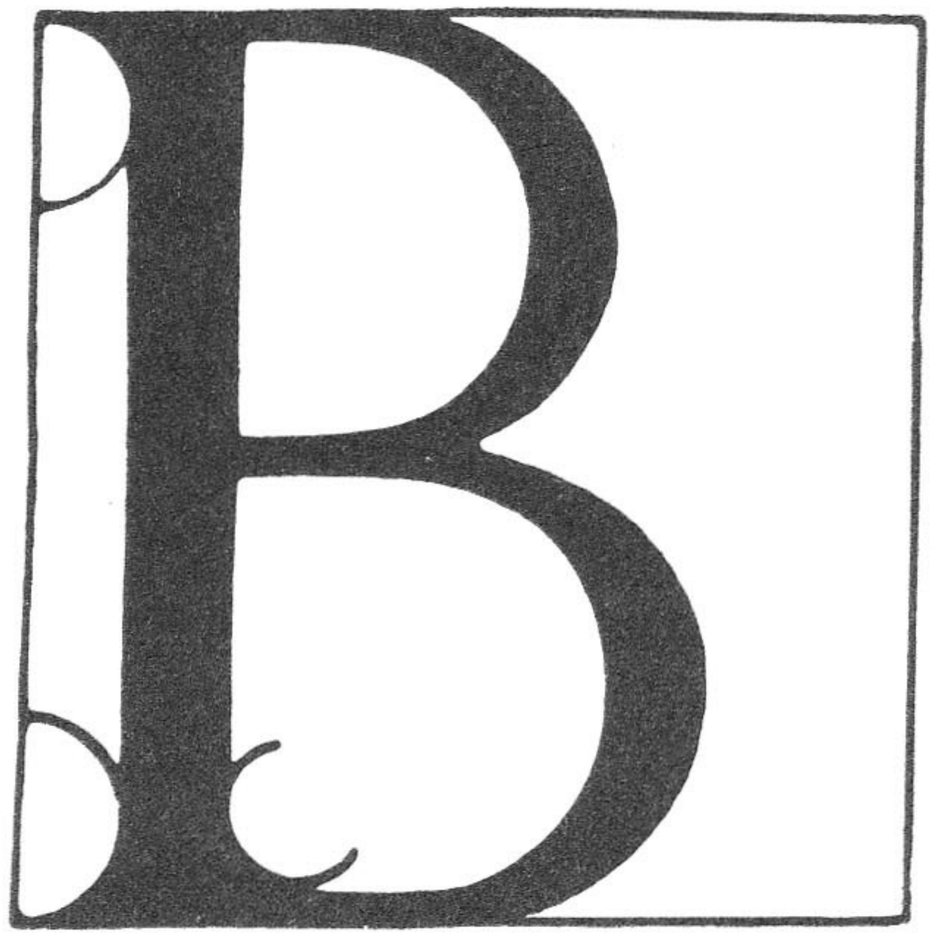
Существовало несколько основных видов готического письма: ротунда (круглоготическое письмо) в Италии, текстура (буквально — тканье) и швабское письмо в Германии, фрактура во Франции и др. Различие их объясняется национальными и местными особенностями. Под влиянием раннегуманистических тенденций появились различные смешанные виды — бастарды.

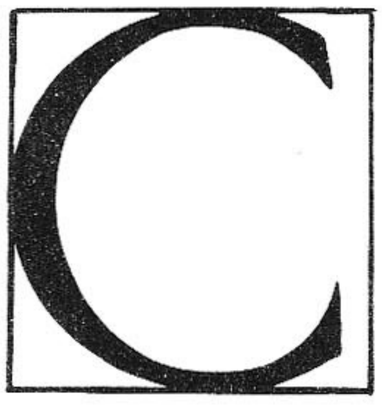
Гуманистическое письмо антиква. В XV веке в Италии выработался подвид готического письма — готическая антиква, или «письмо Петрарки». Ранние гуманисты впервые предъявили письму гуманистические требования, открыто высказались против готического стиля, видя в нем изощренность и нерациональность, сложность и неудобочитаемость. Итальянский гуманист Франческо Петрарка считал, что его приходится более вырисовывать и что оно ослабляет и утомляет глаза. В разработанное им самим письмо положены формы каролингского минускула. Однако оно еще имело черты поздней готики. Новое письмо было делом энтузиастов и вначале употреблялось небольшой группой самых образованных людей того времени. Потребовалось еще полстолетия на то, чтобы выработался завершенный тип гуманистического письма. Развитое гуманистическое письмо уже ничего общего не имело с готическим. Гуманисты полностью возродили каролингский минускул, придав ему засечки, подобные римскому маюскулу. Ошибочно полагая, что это письмо античных времен (в VIII—XI веках в скрипториях раннесредневековых монастырей новым ка-

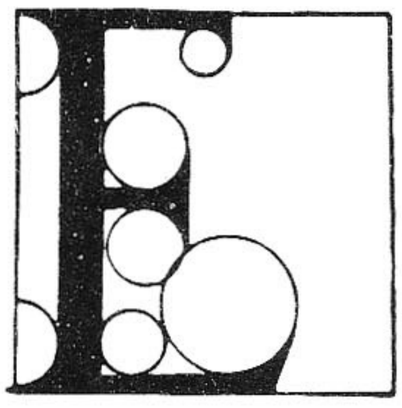
Рис. 8. Гуманистический минускул. Прямое начертание строчных букв латинского алфавита и курсив (слева).

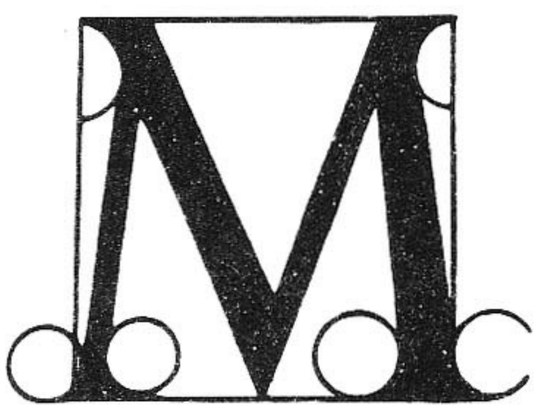
ролингским письмом переписывались труды и античных авторов), они назвали его *антиквой*. Господство в течение столетий готики стерло в памяти людей, что некогда они уже имели во многом совершенный тип письма. А наличие в заглавиях, рубриках и инициалах книг, переписанных с античных каролингским письмом, древнеримских капитальных и унциальных форм букв только закрепляло их заблуждение. Знакомство с римским монументальным, эпиграфическим письмом усиливало тягу к капитальному письму, на сей раз в его действительно античной форме. В рукописях стали широко применяться римские капиталы, которые становились предметом изучения и исследования ученых и художников. Новое письмо вышло из кабинетов ученых и стало достоянием сначала писцов-профессионалов, придавших ему законченную каллиграфическую форму, а затем получило и всеобщее признание. Появились великолепные образцы каллиграфического курсива. Основывались светские школы и мастерские письма, где выполнялись «древним (античным) письмом» кодексы с творениями римских поэтов и философов, а также самих гуманистов. Наряду с новым письмом еще широко (особенно вне Италии) использовались все виды готического письма. С развитием книгопечатания рукописные шрифты антиквы стали служить образцами для печатных форм. Печатная книга воспроизводила письмо в точности, но была в несколько раз дешевле. Так, рубеж XV и XVI веков стал датой смерти рукописной книги. Письмо оставалось жить как канцелярское, деловое и в личном обиходе людей. Поскольку в дальнейшем классификация и хронология стилей проведены в шрифтах антиквы на основе истории типографских шрифтов, изучение их в таком порядке становится нашей очередной задачей.

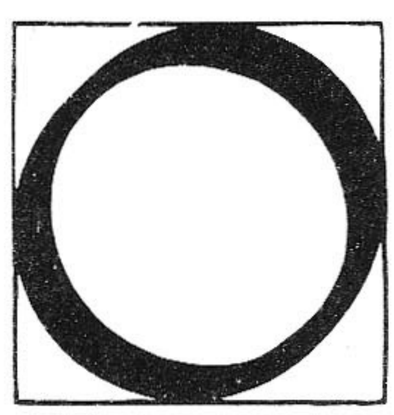


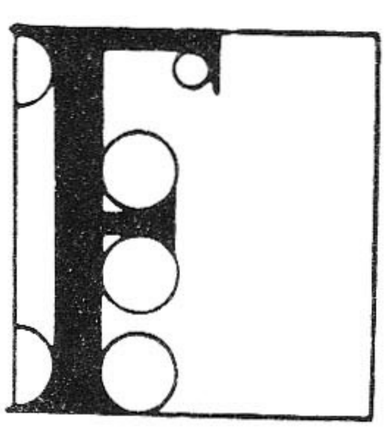


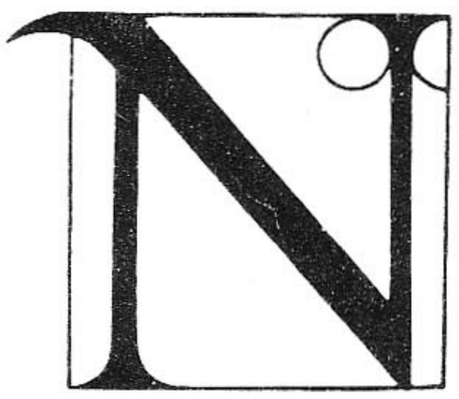


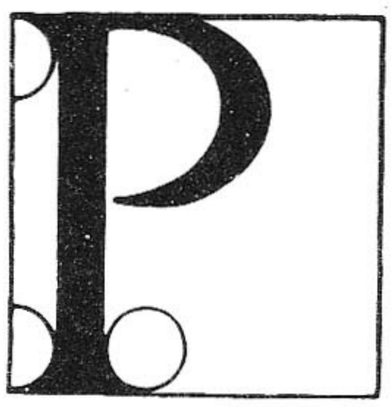


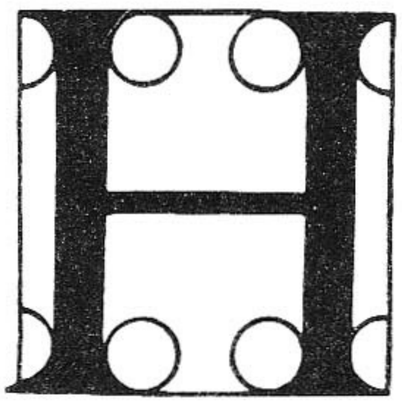


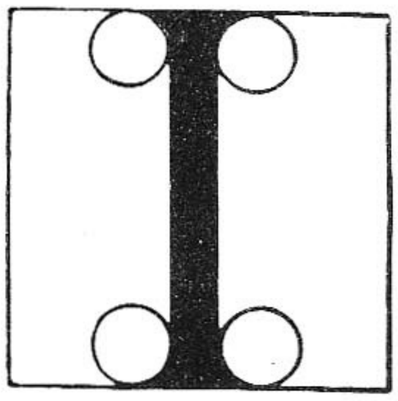


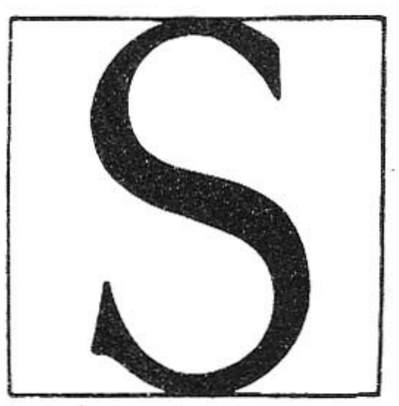


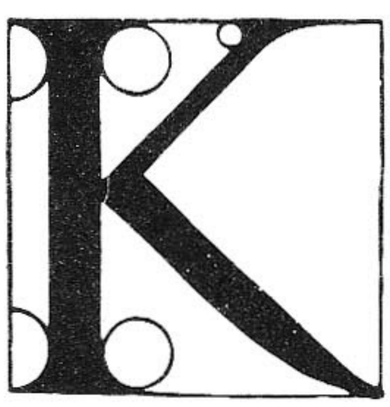


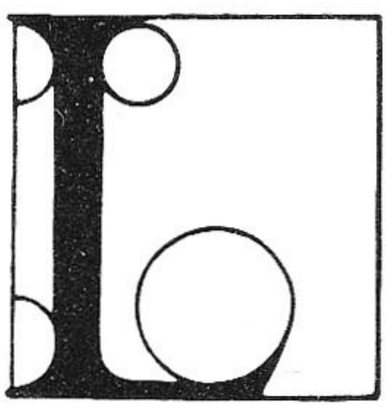


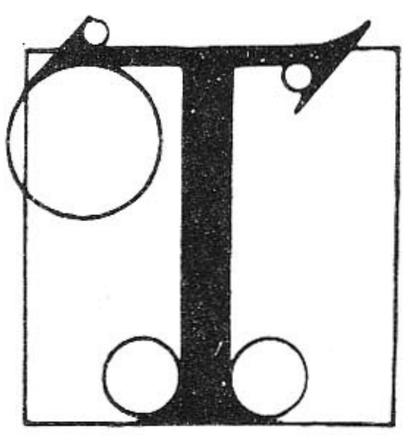












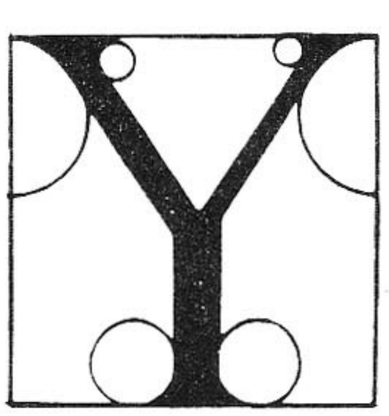
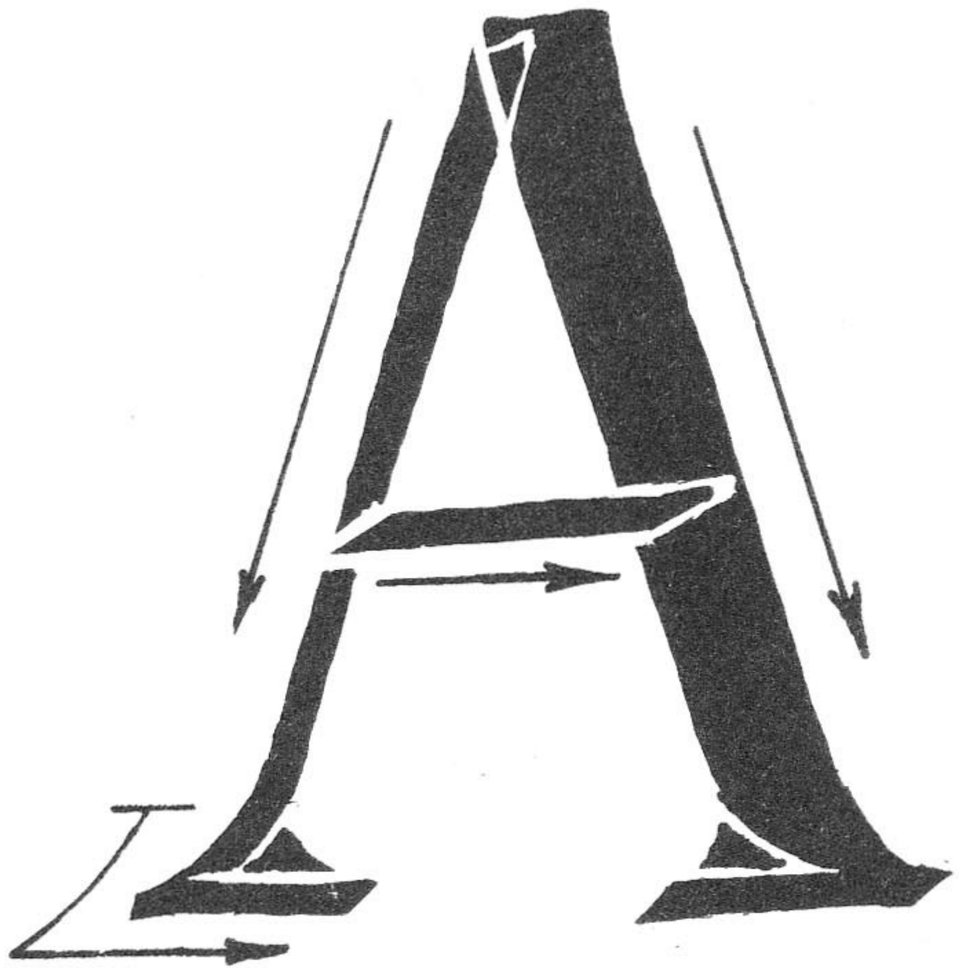


Рис. 9. Построение букв гуманистической антиквы А. Дюрера.

Рис. 10. Переходная (барокко) антиква. Выполнена в технике рисования ширококонечным пером.



Старинная, или гуманистическая, антиква. Появление этого шрифта по времени совпадает с эпохой Возрождения. Его характеризует значительная связь с техникой письма. Этим объясняется наличие наклонных наплывов в округлых элементах букв, покатых начал стоек строчных букв, контраст штрихов (1:2, 1:3). Основные штрихи и концы дополнительных имеют засечки с плавными закруглениями. Исследованию, обработке и построению этого типа шрифта уделяли внимание большие мастера эпохи Возрождения: Феличе Феличиано, Леонардо да Винчи, Жоффруа Тори, Лука Пачиоли, Джовамбаттиста Палатино, Альбрехт Дюрер, Адольф Руш, Николаус Иенсон, Клод Гарамон и др.
Переходная антиква. По времени совпадает со стилем барокко. Переходной называется потому, что является промежуточной, переходной формой между старинной и новой антиквой. В принятом нами методе изучения и воспроизведения типографских форм в технике рисования широким пером угол наклона его в переходной антикве равен 15°, тогда как в ренессанс-антикве он равен 25—30°. Поэтому начала стоек у минускульных букв имеют незначительную покатость или вовсе не имеют ее. Наклон наплывов в округлых элементах невелик. В маюскулах стойки букв имеют тонкие засечки с малым скруглением. Контраст штрихов больше, чем у старинной антиквы (от 1:4 до 1:7). Лучшие образцы шрифтов этой группы принадлежат голландцу Антону Янсону, англичанам Джону Баскервиллю и Уильяму Кезлону, французу Пьеру-Симону Фурнье.

BODONI
DIDOT
WALBAUM

Новая антиква возникла в эпоху классицизма. Ее отличает очень сильный контраст штрихов (1:10 и более). Наплывы округлых элементов вовсе не имеют наклона. Длинные тонкие засечки без скруглений оформляют стойки букв. Связи с рукописной техникой не ощущается. Однако характер шрифта этой группы можно передать пером, имеющим прямой срез или такой срез, при котором сохранялось бы привычное положение руки, а кромка среза легла строго горизонтально. Угол наклона пера при прямом срезе равен 0°, как в унциале. Прямые элементы легко воспроизводятся широким пером, округлые можно довольно точно рисовать рококонечным пером меньшего размера в несколько приемов. Наиболее известными типографскими шрифтами новой антиквы являются шрифты, созданные итальянцем Джовамбаттистой Бодони, французом Фирменом Дидо (которые разрабатывали также и русские варианты новой антиквы) и немцем Юстусом Вальбаумом. В начале XIX века в рекламных целях создаются новые виды шрифтов, родиной которых является Англия.

Рис. 11. Новая, или классицистическая, антиква. Выполнена в технике рисования шириконечным пером.

Рис. 12. Брусковый (египетский) шрифт и его подвид — итальянский (наклонный вариант). Рубленый шрифт — узкий гротеск (в технике рисования плакатными перьями).

Египетский, или **брусковый.** Его отличие заключается в одинаковой толщине всех элементов буквы и в наличии засечек в виде бруска. Впоследствии, изменяя пропорции элементов букв египетского шрифта, получили лучшие по рисунку варианты. Одним из таких подвидов египетского шрифта является шрифт типа кларендон.

Кларендон отличается от египетского бо́льшим контрастом штрихов и округлостью засечек в местах соединения со штрихами. Лучшие варианты шрифтов этого вида приближаются по рисунку к старинной антикве и широко применяются в настоящее время.

В прошлом веке и в начале нынешнего популярным был другой подвид египетского шрифта — *итальянский,* в котором горизонтальные штрихи много толще вертикальных. По характеру он походит на рустику Древнего Рима (отсюда, по-видимому, его название). И в наше время он довольно часто применяется в оформительском искусстве и рекламе благодаря, должно быть, его запоминающемуся рисунку. Однако удобочитаемостью он не отличается и, следовательно, использовать его следует умеренно.

Гротеск, или **рубленый.** Этот тип шрифта отличает равная толщина всех элементов букв и отсутствие засечек. Разнообразие рубленых шрифтов достигается за счет нюансировки соотношений штрихов, изменения пропорций букв (плотности и насыщенности).

В настоящее время рубленые шрифты составляют большую семью с широчайшей областью применения.

Антиква-гротеск. Шрифты этой группы имеют одинаковое или малоконтрастное соотношение основных и дополнительных штрихов, как у гротеска, короткие закругления или небольшие утолщения на концах стоек, напоминающие засечки антиквы. Эта форма очень древняя, аналоги встречаются

Рис. 13. Древнерусское письмо — кириллица. Азбука выполнена ширококонечными перьями по мотивам устава XI века.

в греческих и римских эпиграфических шрифтах.

Современной модификацией антиквы является **ленточная антиква.** Она имеет целиком антиквенные пропорции, соотношение основных и дополнительных штрихов, но отличается от антиквы отсутствием засечек. Разнообразия шрифтов этой группы также можно добиться, изменяя характер начертания.

Антиква пером. В последние годы широкое распространение получили шрифты антиквы, оформленные ширококонечным пером или плоской кистью. Рукописные формы этих шрифтов как нельзя лучше подходят для художественно-оформительских работ, так как легко воспроизводятся шрифтовыми инструментами и кистями.

История русского шрифта.

Древнерусское письмо — кириллица.

Древнерусскими называют все рукописные и первопечатные шрифты со времени возникновения и вплоть до конца XVII — начала XVIII века, то есть до образования новой графики письма и гражданского шрифта.

Создателями славянской азбуки были братья Кирилл (Константин) и Мефодий, уроженцы города Солуни (Солоники) в Македонии. Славянский язык был их родным языком, воспитание и образование они получили греческое. В качестве миссионеров-проповедников братья были посланы в Хазарию, где, как указывает летопись, им довелось видеть у одного «русина» Евангелие и Псалтырь, написанные «русьскими письмены». Сведения о том, что славяне до принятия христианства уже имели какую-то свою систему письма для гадания и счета «чертами и резами», дошли до нас из упоминаний Черноризца Храбра — болгарского монаха, жившего на рубеже IX—X веков. Он же сообщает, что «черты и резы» были знаками фигурного письма, и противопоставляет их «книгам» или буквам, то есть письму фонетическому. Имевшимся у восточных славян фигурным письмом, видимо, трудно было передавать понятия распространявшейся новой религии — христианства, из-за чего, по словам Храбра, им приходилось пользоваться знаками латинскими и греческими «без устроения», то есть несистематизированной азбукой.

Заслуга Константина (имя Кирилл он принял незадолго до смерти) состоит в том, что он впервые создал азбуку с четкой и ясной графикой букв, положив в основу греческое унциальное письмо и дополнив ее знаками, обозначавшими специфические звуки славянского языка (шипящие, свистящие и йотированные). Он расставил буквы в определенной последовательности, придав им и цифровое значение, которым в течение многих веков обозначались простые и многозначные цифры. Он же с помощью изобретенной им азбуки сделал первый перевод Библии на славянский язык. Несмотря на то, что письмо должно было обслуживать религию, сам факт создания общеславянского алфавита, на основе знания славянской фонетики и существовавшего уже тогда русского письма, был явлением прогрессивным, способствовавшим развитию славянской культуры и взаимного общения между братскими народами. Новая азбука, передававшая все особенности живой речи, очень скоро получила широчайшее распространение не только в церковнославянских книгах, но и в светском, деловом и обычном письме. Величайшее открытие XX века — новгородские берестяные грамоты свидетельствуют как раз о том, что письмо кириллицей было привычным элементом русского средневекового быта и им владели различные слои населения: от княжеско-боярского и церковного кругов до простых ремесленников. «Бере-

аз
буки
веди

глаголь
добро
есть

живете
земля
иже

како
люди

мыслете

наш
он
покой

рцы
слово
твердо

ук
ферьт
хер

цы
червь
ша

шта
ер
ерь

сту» сохранило удивительное свойство новгородской почвы и то, что по бересте не писали чернилами, а процарапывали специальным «писалом»: остроконечным стержнем из кости, металла или дерева, которые во множестве и раньше находили при раскопках в Киеве, Пскове, Чернигове, Смоленске, Рязани и на многих городищах. Все это говорит о немалой степени грамотности русских людей того времени. Известный советский исследователь Б. А. Рыбаков писал: «Существенным отличием русской культуры от культуры большинства стран Востока и Запада является применение родного языка. Арабский язык для многих неарабских стран и латинский язык для ряда стран Западной Европы были чуждыми языками, монополия которых привела к тому, что народный язык государств той эпохи нам почти неизвестен. Русский же литературный язык применялся везде — в делопроизводстве, дипломатической переписке, частных письмах, в художественной и научной литературе. Единство народного и государственного языка было большим культурным преимуществом Руси перед славянскими и германскими странами, в которых господствовал латинский государственный язык».

Наряду с кириллицей существовала другая азбука — глаголическая. На Руси глаголица продержалась недолго и в конце концов была полностью вытеснена кириллическим письмом.

В истории древнерусского шрифта выделяются такие основные *каллиграфические* варианты кириллицы: с XI века (по древнейшим русским рукописям, дошедшим до нас) — *уставное* письмо; с XIV века — *полуустав*, послуживший образцом для первопечатного шрифта в середине XVI века; с XV века получают распространение различные виды скорописи. Эволюция графики древнерусского шрифта шла в направлении упрощения буквенного состава азбуки, большего приближения его к народному языку, поиска более скорописных вариантов. Новые виды скорописи к концу XVII века отличались округлостью форм букв, светлым начертанием, выделением прописных и строчных букв, но еще без определенной системы. Реформой Петра I в начале XVIII века графика кириллицы была приближена к латинскому шрифту. После этого в нашу азбуку вносились разного рода изменения, большей частью касающиеся внешнего оформления шрифтов.

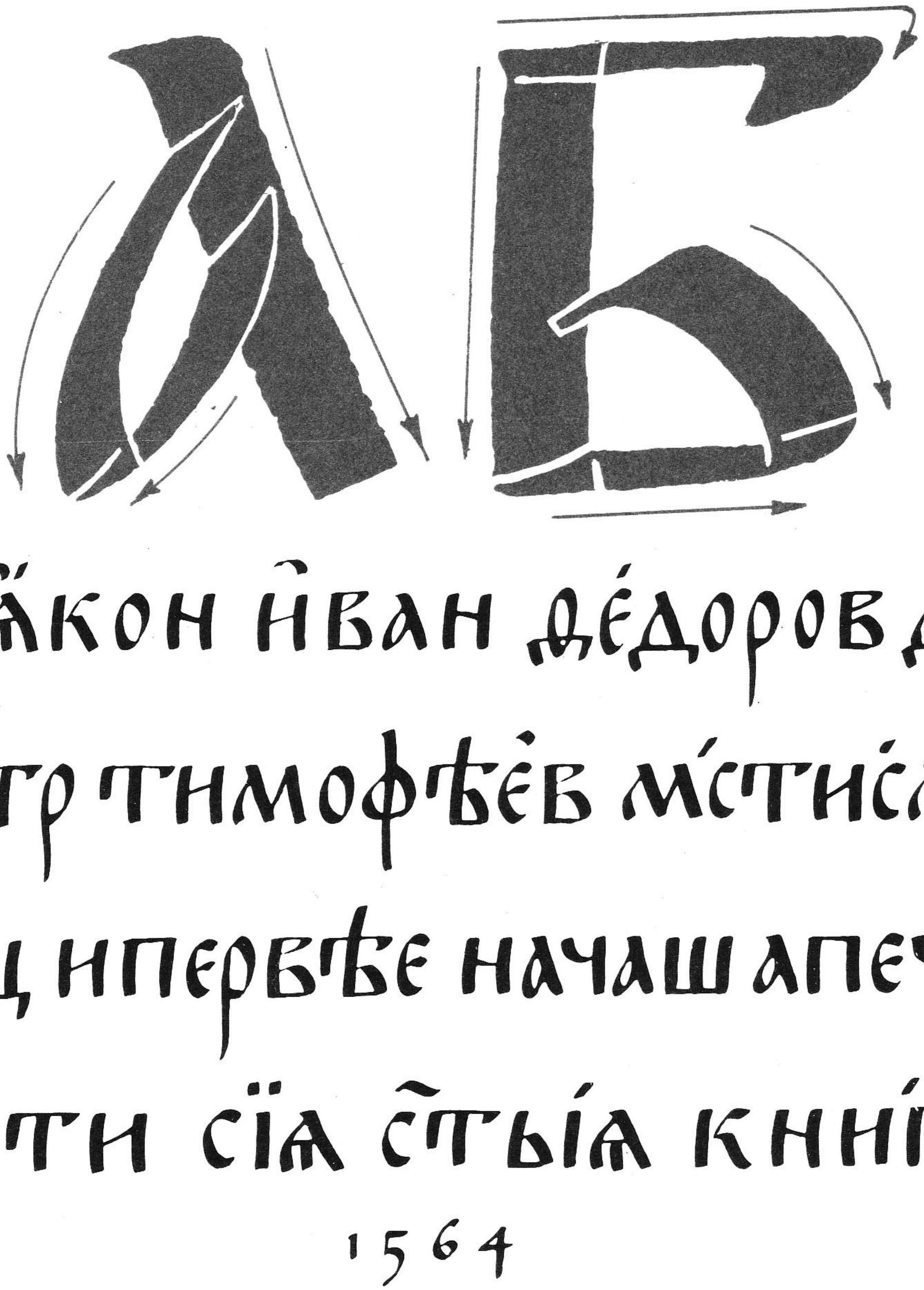
Устав — ранняя каллиграфическая форма кириллицы. Буквы устава имели почти квадратные пропорции и отличались прямолинейностью и угловатостью форм. В строке они расставлялись свободно, промежутков между словами не было. Расстояние между строками равно или несколько больше корпуса буквы. Знаки широкого, жирного (в стойках) начертания, за исключением нескольких узких, закругленных букв (О, Е, С, Р). Буквы З, У, Р, Х, Ц, Щ имеют сильные выносные элементы, которые несколько

ъвръшлаоно
пришьдъ
шевонина
мѣстона
рнуепоне
голгофа·неже
естьнарнуе
поекранние
вопѣсто да

а)

оживляют монотонность всего письма. Уставное письмо довольно трудоемко для написания. Начертание букв устава требовало частой смены положения орудия письма. Таким образом, они больше рисовались пером, чем писались. Концы стоек букв оформлялись короткими засечками, другие концевые элементы — в виде треугольных наплывов или утолщений. Угол наклона пера менялся в процессе письма в зависимости от формы той или иной буквы. Примером классического уставного письма является «Остромирово Евангелие», написанное в 1056—1057 годах дьяконом Григорием по заказу

Рис. 14. а) устав из «Остромирова Евангелия» (1056—1057 гг.); б) полуустав. Фрагмент из «Апостола» Ивана Федорова. Воспроизведение шрококонечным пером.



б)

Рис. 15. Древнерусский полуустав. Азбука. Ширококонечное перо. По мотивам шрифтов XVI века.

новгородского посадника Остромира. Монументальные формы устава (например, в мозаиках Софии в Киеве, Михайловского собора) повторяли греческие образцы, были малоконтрастными и имели засечки треугольного вида.

Полуустав — разновидность кириллического письма. Имеет общую более светлую картину, буквы округлее и мельче. Слова и предложения разделены четкими промежутками. Появляется много сокращений под титлами, различные надстрочные знаки, ударения и целая система знаков препинания. Начертание более простое, пластичное и быстрое, чем в уставном письме. Меньше контраст штрихов. Перо затачивается острее, пользуются исключительно птичьими (раньше применялись и тростниковые). У некоторых букв несколько видоизменился дукт. Под влиянием стабилизировавшегося положения пера улучшилась ритмичность строк. Письмо приобретает заметный наклон, каждая буква как бы помогает общей ритмической направленности вправо. Засечки встречаются редко, концевые элементы у ряда букв оформляются штрихами, по толщине равными основным. Полуустав просуществовал до тех пор, пока жила рукописная книга (у старообрядцев — вплоть до XX века). Он же послужил основой для шрифтов первопечатных книг. Полууставные формы сохранялись в шрифтах синодальных типографий в дореволюционной России.

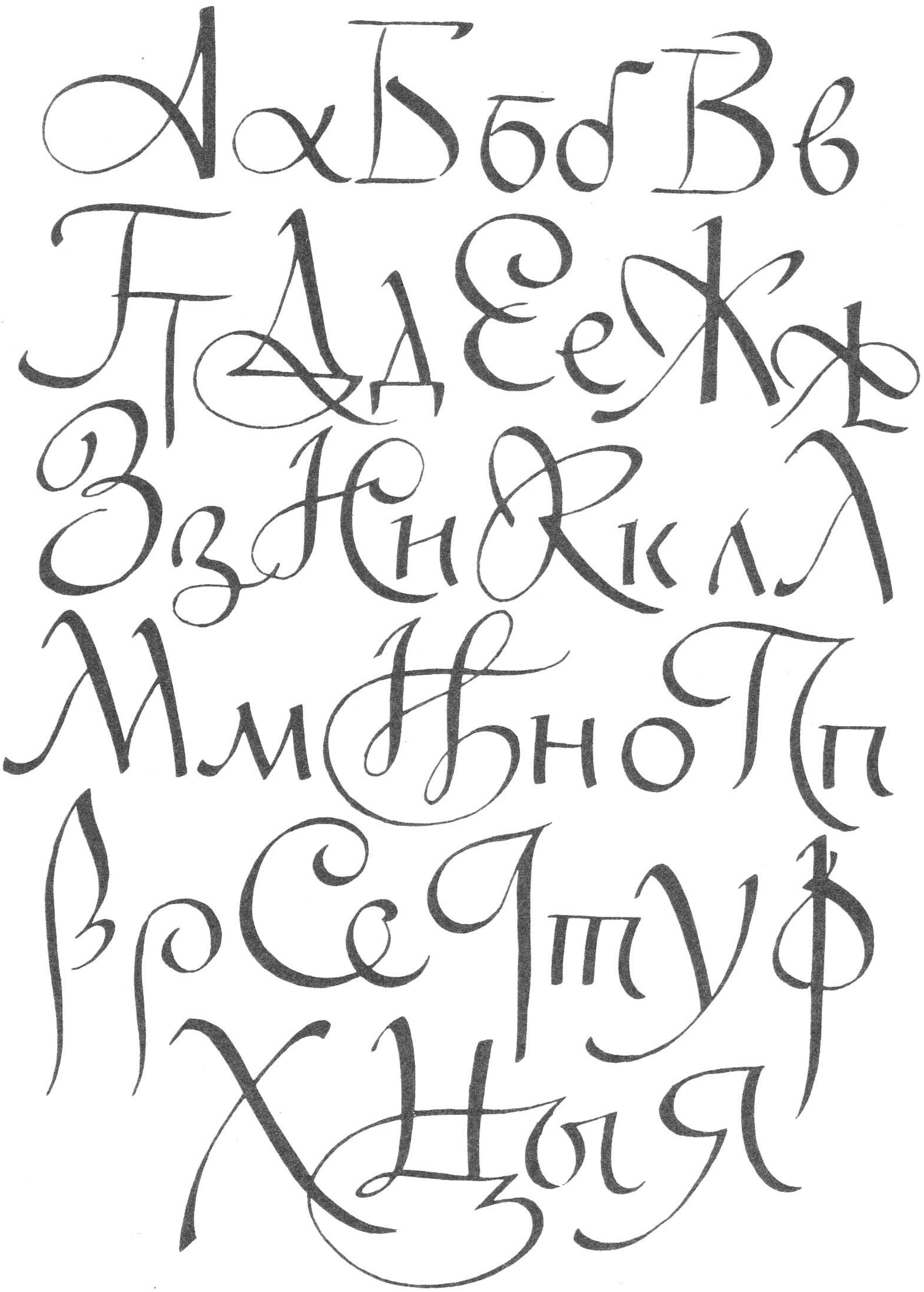
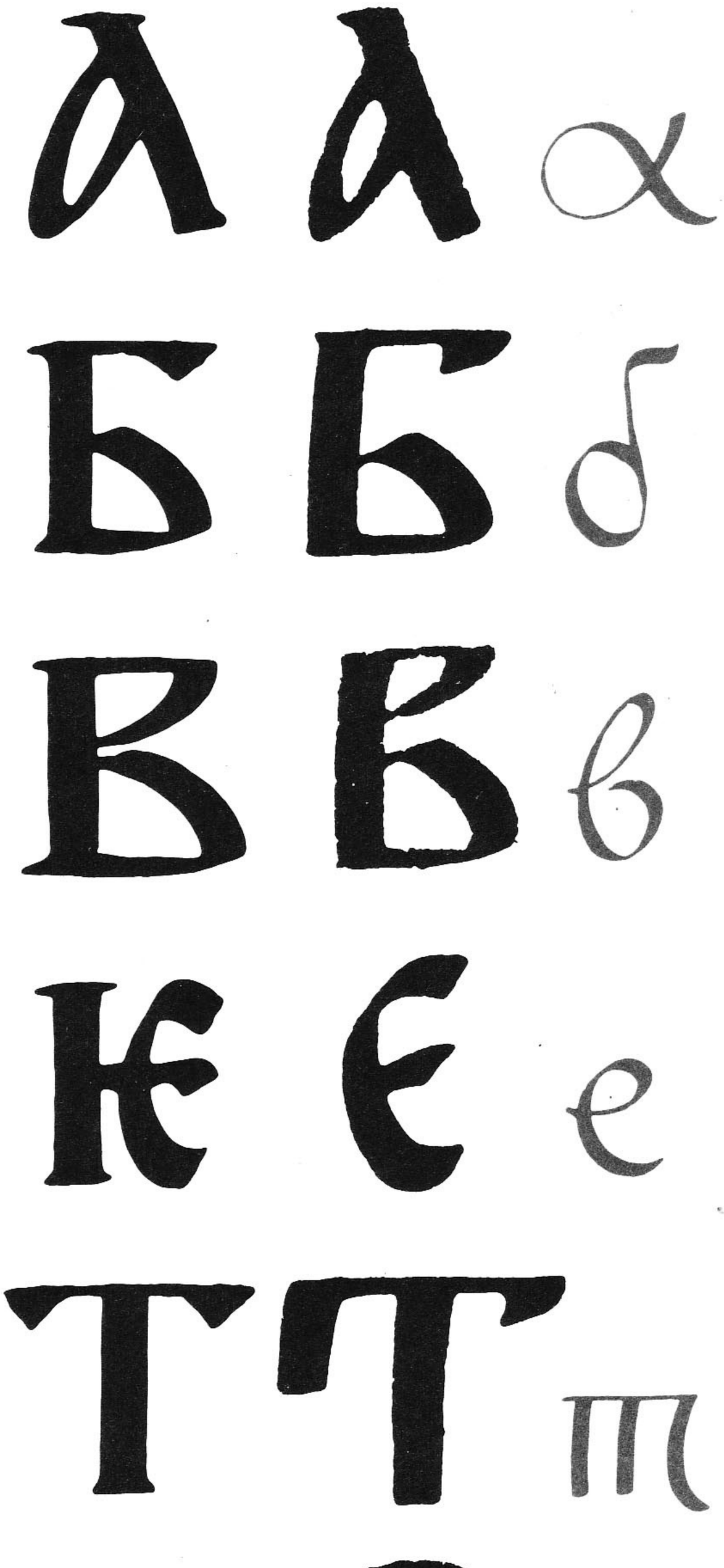

Аа Бб Вв
Гг Дд Ее Жж
Зз Ии Йй Кк Лл
Мм Нн Оо Пп
Рр Сс Тт Уу Фф
Хх Цц

Рис. 16. Древнерусская скоропись. По мотивам рукописных образцов из букваря Кариона Истомина (1694 г.)

Рис. 17. Эволюция букв древнерусского письма: устав, полуустав, скоропись.



Скоропись. Почти одновременно с образованием полуустава в деловом письме развивается скоропись, которая вскоре попадает и в книги. Скоропись XIV века очень близка к полууставу. В XV веке она получает значительное распространение. Ею пишутся различные грамоты, акты, книги. Если полуустав в XV—XVIII веках имел применение преимущественно в книжном письме, то скоропись проникает во все области. Она оказалась одним из самых подвижных видов кирилловского письма. В XVII веке она отличается особой каллиграфичностью, изяществом. Таким образом, скоропись превратилась в самостоятельный тип письма с присущими ему чертами: округлостью букв, плавностью их начертания, а главное, способностью к дальнейшему развитию. По значению скоропись можно сравнить с первоначальным минускулом латинского письма. Именно в скорописи, близкой к обычному письму, могла развиваться минускульная форма. Такие формы, как у букв *а, б, в, е, з, т, о, с*, образовались уже в конце XVII века и в дальнейшем почти не претерпели изменений. Развитие скорописи в XVII веке предопределило петровскую реформу азбуки в начале XVIII века.

ПОШЕХОНСКАЯ ГРАНСЛОВЁНСКАЯ СКАЗКА

СТАРИННАЯ ЖИВОПИСНО-БЫЛИННАЯ

ПОВЕСТЬ ИЗ

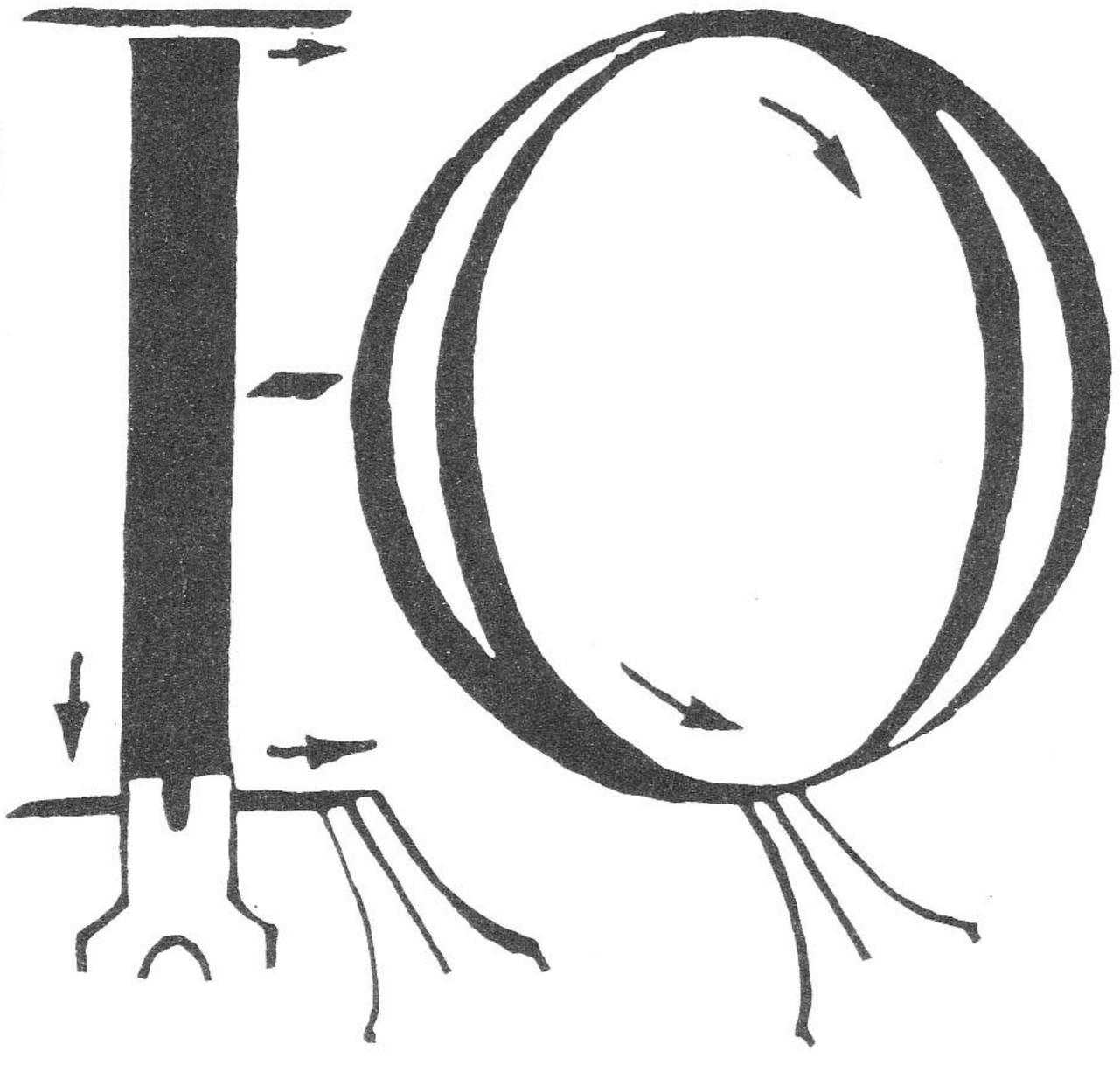
Рис. 18. Декоративное древнерусское письмо — вязь. Образцы слов, буквосочетаний, заглавий. Справа в полукруге — шрифтовой экслибрис (знак владельца книги).

Виды вязи. Русская вязь — особое декоративное письмо, употреблявшееся главным образом для выделения заглавий, иногда для утилитарных целей (например, в первых шрифтовых экслибрисах, почти на столетие опередивших появление книжных знаков в Западной Европе, а также в настенных росписях, архитектуре, прикладном искусстве). Различают два вида вязи: круглую и угловатую (штамбованную). Один из основных приемов вязи — это мачтовая лигатура, в которой два соседних штриха двух разных букв превращались в один. Этому подчинялись и округлые элементы, принимая форму вертикальных штрихов (штамбов и полуштамбов). Пустоты, образующиеся в штамбованной вязи, заполнялись либо сильно уменьшенными округлыми или миндалевидными формами букв О, Е, С, или полумачтами (полуштамбами) соседних букв, а иногда декоративными элементами. Выполненные золотом или киноварью, они несли особую художественно-декоративную нагрузку в различных памятниках письменности.

Рис. 19. Гражданский петровский шрифт. Справа — курсив 1749 г. Выполнены ширококонечными перьями.

Гражданский Петровский шрифт. В XVII веке полуустав, перейдя из церковных книг в делопроизводство, преобразуется в гражданское письмо. А его курсивный вариант (скоропись) — в гражданскую скоропись. Появляются книги образцов письма «Азбука славянского языка...» (1653 год), буквари Кариона Истомина (1694—1696 годы) с великолепными образцами букв различных стилей: от роскошных инициалов до букв простой скорописи. Русское письмо к началу XVIII века уже сильно отличалось от предшествующих видов. Но в печатных книгах еще преобладал полуустав. Реформа алфавита и шрифта, произведенная Петром I в начале XVIII века, способствовала распространению грамотности и просвещения. Новым гражданским шрифтом стали печатать всю светскую литературу, научные и государственные издания. По форме, пропорциям и начертанию гражданский шрифт был близок латинской антикве. Одинаковые пропорции большинства букв придали шрифту спокойный характер. Удобочитаемость его намного повысилась. Формы букв Ь, У, Ъ, «ЯТЬ», которые по высоте были больше остальных прописных букв, являют собой характерную особенность петровского шрифта.

АБВГДЕ
ЖЗИЙКЛМ
НОПРС
ТУФХЦЧЬ
ЭЮЯ



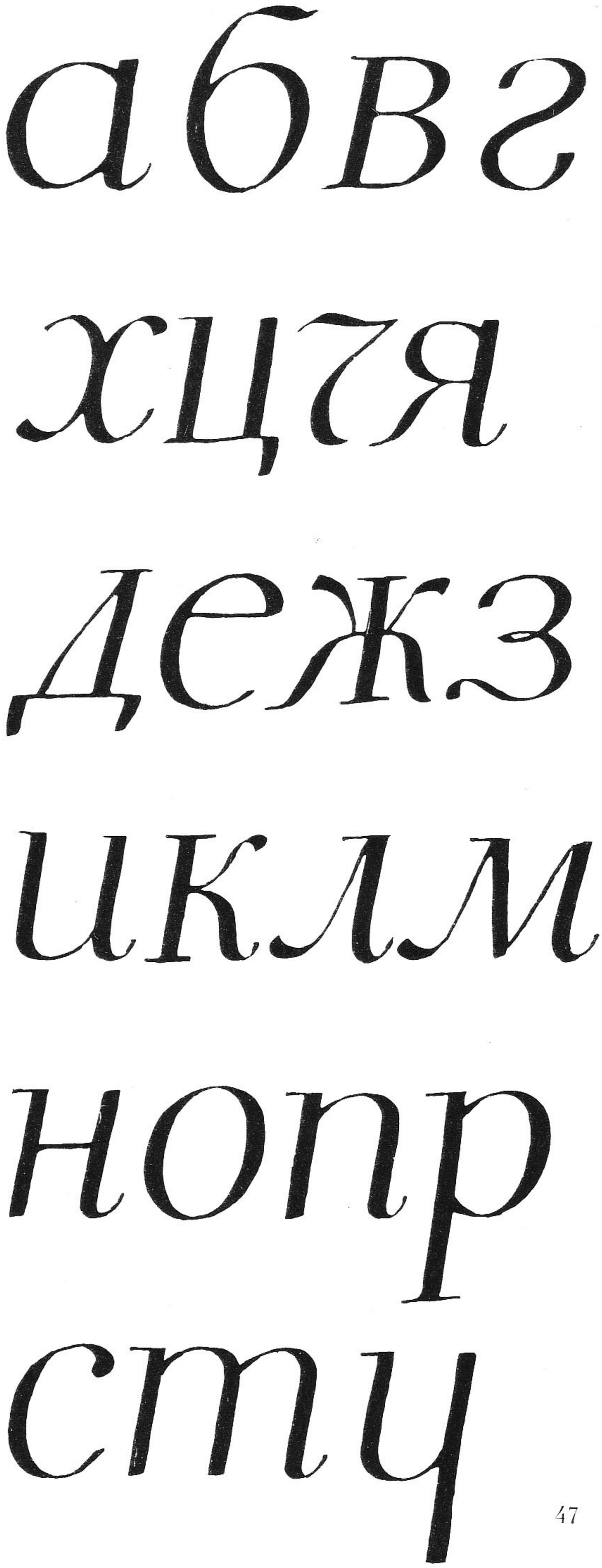


Рис. 20. Русский классицистический шрифт. Выполнен ширококонечными перьями по мотивам шрифта Бодони 1818 года и парагон — курсива 1826 года (справа).

В дальнейшем процесс развития был направлен на усовершенствование азбуки и шрифта. В середине XVIII века были упразднены буквы «зело», «кси», «пси», введена буква ё вместо «іо». Появились новые рисунки шрифтов с большим контрастом штрихов, так называемый переходный тип (шрифты типографий Петербургской академии наук и Московского университета). Конец XVIII—начало XIX века ознаменовались появлением шрифтов классицистического типа (Бодони, Дидо, типографий Селивановского, Семена, Ревильона).

Начиная с XIX века графика русских шрифтов развивалась параллельно с латинскими, вбирая в себя все новое, что зарождалось в обеих письменных системах. В области обычного письма русские буквы получили форму латинской каллиграфии. Оформленное в «Прописях» остроконечным пером русское каллиграфическое письмо XIX века представляет собой подлинный шедевр рукописного искусства. Буквы каллиграфии значительно дифференцировались, упростились, обрели красивые пропорции, естественный для пера ритмический строй. Среди рисованных и типографских шрифтов появились русские модификации гротесков (рубленых), египетских (брусковых) и декоративных шрифтов. Вместе с латинским русский шрифт в конце XIX — начале XX века пережил и упаднический период — стиль модерн.

С первых лет Советской власти и с началом культурной революции задачей молодого социалистического государства стала ликвидация безграмотности, образование Всеобуча, что вызвало и реформу русского языка и состава алфавита, упрощение существовавшей орфографии и создание новых национальных алфавитов для многих народов страны, в том числе и тех, которые вовсе не имели своей письменности.

Группа рубленых шрифтов.
Гарнитуры: журнальная рубленая, газетная рубленая, древняя, рубленая, плакатная, букварная, Агат. К этой группе относятся шрифты, не имеющие засечек.

Группа медиевальных шрифтов.
Гарнитуры: литературная, заголовочная, газетная, Банниковская, Лазурского, Ладога. К этой группе относятся гарнитуры с умеренной контрастностью штрихов, с засечками в виде плавного утолщения концов основных и дополнительных штрихов, чаще всего приближающихся по своей форме к треугольнику, преимущественно с наклонными осями округлых элементов букв.

Группа шрифтов с едва наметившимися засечками.
Гарнитуры: акцидентная Телингатера, октябрьская. К этой группе относятся гарнитуры с несколько утолщенными концами штрихов.

Группа обыкновенных шрифтов.
Гарнитуры: обыкновенная новая, обыкновенная, северная, Елизаветинская, Бодони книжная, Кузаняна, Байконур. К этой группе относятся гарнитуры с контрастными штрихами, с длинными тонкими засечками, соединяющимися с основными штрихами под прямым углом, иногда с легким закруглением; округлые буквы с вертикальными осями.

В результате реформы русское письмо, по сравнению со многими европейскими системами письма, стало наиболее точно отражать современный литературный и народный язык.

Были ликвидированы все буквы, дублирующие другие, такие, как «ять», і, «фита»; «ъ» — был оставлен только как разделительный в середине некоторых слов; буква «ё» признавалась желательной, но не обязательной.

Хозяйственная разруха, отсутствие достаточного количества хороших шрифтов в первые годы Советской власти еще сказывались и на их «культуре». В те бурные годы художники продолжали поиск графических форм шрифтов сообразно своим эстетическим воззрениям, порой противоречивым. В создании рисованных шрифтов, предназначенных для книжной, прикладной и промышленной графики, для плакатов и художественного оформления, принимали деятельное участие известные художники: Н. Алексеев, Е. Белуха, М. Борисова-Мусатова, М. Кирнарский, В. Левитский, А. Лео, Д. Митрохин, Е. Нарбут, И. Фомин, Л. Хижинский, С. Чехонин и др. Шрифты 20-х годов интересны свободной манерой исполнения, своеобразной, подстать времени, графической динамикой, индивидуальностью и новаторством рисунка. Их художественная ценность для нас заключается в предельной

Группа брусковых шрифтов.
Гарнитуры: брусковая газетная, Балтика, Хоменко, Реклама. К этой группе относятся гарнитуры с неконтрастными или малоконтрастными штрихами, с засечками в форме бруска, соединенными с основными штрихами под прямым углом или с легким закруглением.

Группа новых малоконтрастных шрифтов.
Гарнитуры: новая газетная, школьная, Бажановская, журнальная, академическая, Пискаревская, Кудряшевская энциклопедическая, Баченаса, новая журнальная, Малановская. К этой группе относятся гарнитуры, имеющие малоконтрастные штрихи с длинными засечками, преимущественно с закругленными концами, соединенными с основными штрихами под прямым углом или с легким закруглением.
Группа дополнительных шрифтов.
Гарнитура Рерберга. К этой группе относятся шрифты, которые сильно отличаются от шрифтов шести основных групп построением и характером рисунка.

Рис. 21. Классификация современных типографских шрифтов (ГОСТ 3489 I—71; 3489 38—72).

характерности, передающей веяния зарождающегося нового, социалистического искусства.

С конца 30-х годов искусство шрифта характеризуется разработкой и созданием рисунков типографских шрифтов на гуманистических и классических принципах. Над созданием новых типографских гарнитур шрифтов, акцидентных наборов, рисованных титульных шрифтов, шрифтов свободных рисунков работали такие мастера шрифта, как Д. Бажанов, Г. Банникова, И. Богдеско, Е. Ганнушкин, Е. Глущенко, Я. Егоров, Г. Епифанов, П. Ильин, Е. Коган, Н. Кудряшов, П. Кузанян, В. Лазурский, Н. Пискарев, С. Пожарский, И. Рерберг, С. Телингатер, В. Фаворский, И. Фомина и многие другие.

История шрифта советского периода наглядно показывает, что лучшие образцы его создавались на классической основе и на проверенных временем образцах рисованных и наборных шрифтов, достоинством которых являются удобочитаемость, ясный рисунок, простота буквенных форм. И наоборот, надуманные шрифты, неоправданные графические конструкции букв не выдерживали такой проверки временем и скоро выходили из употребления.

Это должны учитывать художники, работающие над шрифтом в художественно-политическом оформительском искусстве, обращенном к массам трудящихся.

В настоящее время в СССР разработаны и широко применяются шрифты всех основных типов, которые объединены по общим графическим признакам в следующие группы (ГОСТ 3489—1—71; 3489—38—72):

Основные требования к шрифту в наглядной агитации

Учитывая необходимость в пояснении отдельных понятий и терминов, предварительно остановимся на кратком определении основных современных требований к работе над шрифтом.

Удобочитаемость шрифта

Удобочитаемость является одним из важнейших достоинств хорошего шрифта. Это не только общая оценка пригодности его формы, но и показатель красоты.

На удобочитаемость влияют следующие факторы:

форма шрифтовых знаков (рисунок или тип шрифта, размер, пропорциональность отношения ширины знака к его высоте, ритм формы, насыщенность, цвет);

шрифтовая композиция (длина строки (надписи) или ширина шрифтового поля (колонки), пробел вокруг строки или шрифтового поля, интервал между строками, шрифтовыми полями, форма строк, шрифтового поля, ритм строки и композиции текста, цветовое решение);

четкость шрифта (отношение цвета (тона) шрифта к цвету (тону) фона — носителя знаков, фактура, качество выполнения);

ясность шрифта (узнаваемость знаков, их дифференцированность, оправданная простота форм, представление содержания).

Необходимость соблюдения требования удобочитаемости вызвана психофизиологическими особенностями человека, проявляемыми в процессе чтения и осмысления текста.

Удобочитаемость способствует психосубъективному отношению к тексту, готовности к чтению, предопределяя привычки и ожидания зрителя. К сказанному следует добавить, что удобочитаемость зависит от сложности содержания, текстовой нагруженности, окружения, попадающего в поле зрения одновременно со шрифтом, а также степени освещенности.

Перечисленные факторы выполнения основного требования — удобочитаемости — являются общими и составляют основу профессиональной грамоты в области искусства шрифта.

Содержание и форма. Образность шрифта

На форму шрифта, его образность непосредственно влияет, как отмечалось выше, содержание текста. Единство формы буквы и содержания письменного сообщения — второе основное после удобочитаемости требование.

На каком шрифте остановить свой выбор? Какой рисунок наилучшим образом будет соответствовать раскрытию содержания? Эти вопросы возникают перед каждым исполнителем. Но сможет быстро и точно ответить на них, не прибегая к излишним поискам подходящего шрифта по каталогам, книгам и другим источникам, лишь тот художник, который владеет теорией шрифта, понимает специфику и общность эстетических требований, предъявляемых к нему. Готового рецепта нет. Имеющиеся под рукой трафареты не всегда могут подойти для заданной темы. Нельзя не учитывать и фактор морального старения шрифта. Время предъявляет свои требования к обновлению его ассортимента. Совершенство формы предполагает непрерывное ее развитие. Шрифт как элемент художественного оформления должен и решаться художественно, или быть правильно подобранным, со своим творческим приемом построения композиции текста.

Изначально уясним для себя, что буквенные знаки алфавита — это определенные элементы языка, знаковой системы, имеющие материальную, чувственно воспринимаемую форму и служащие для обозначения отдельных звуков языка — фонем.

Зрительные образы фонем — графемы —

исторически сложившиеся, общепринятые схемы букв, позволяющие безошибочно узнавать обозначаемые ими звуки. Обозначая один какой-то звук, графемы могут различаться по форме, как, например, графемы прописных и строчных букв (отсюда двухвариантный графематический строй алфавита).

Формы графем, обладая определенной структурой, относительно устойчивы. Они изменяются во времени, хотя и крайне медленно.

Большему варьированию подвержены формы знаков, для которых графемы служат морфологической организацией, их наиболее устойчивой структурой.

Что заставляет изменяться форму знаков? Конечно, содержание. Содержание — это то материальное основание, которое обусловливает изменение предмета благодаря взаимодействию различных сторон и свойств предмета, выполняемым этим предметом функциям.

Взаимодействие содержания и формы проходит ряд этапов. В начале развития предмета они соответствуют друг другу, но поскольку содержание отличается большей подвижностью и изменчивостью, а форме, наоборот, свойственна устойчивость, то на определенном этапе форма начинает сковывать содержание, мешать его дальнейшему развитию. Со временем это несоответствие все более обостряется и в конце концов приводит к сбрасыванию старой формы, замене ее новой. Анализ развития шрифта на основе материалистического понимания истории объясняет изменения в формах шрифта в зависимости от экономических, идеологических и культурных явлений общественной жизни. В историческом развитии шрифта наиболее ярко проступает диалектическая взаимосвязь его содержания и формы.

Возьмем для примера русский шрифт. Заимствованное унциальное письмо Византии, по-своему осмысленное и интерпретированное в виде древнерусского устава, в течение нескольких столетий отвечало требованиям господствующей церковной и государственной идеологии, пока потребности частной, торговой и деловой переписки не привели к появлению новых, более простых и в определенном смысле демократичных форм письменности — полуустава, а затем и скорописи. Древнерусское письмо, позднее перейдя в книгопечатные формы, просуществовало как государственный шрифт до петровских времен. Став камнем преткновения в делах нового устройства государства, устаревший шрифт был отвергнут и заменен новым, гражданским. Как церковнославянский он дожил до Великого Октября и с отделением церкви от государства окончательно утратил былое идеологическое значение.

Печатные шрифты русского ампира (классицистической антиквы) вытеснили шрифты предшествующего стиля. На смену антикве развитие капитализма в России принесло новые типы шрифтов (преимущественно через торговую рекламу), а также крайне потребительское к ним отношение. Жестокая конкуренция заставляла искать все новые и новые формы, наводняя рынок декадентскими шрифтами стиля модерн.

Новое, социалистическое общество, проведя реформу языка и алфавита, создало необходимые условия для обновления шрифтов, формы которых наиболее точно соответствовали духу и стилю времени. Процесс это долговременный и касается многих проблем, начиная с совершенствования графематического строя алфавита и кончая идеологической и эстетической выразительностью шрифтовой формы.

Рассмотренный пример представляет собой мировоззренческую сторону взаимодействия содержания и формы шрифта, осно-

ванную на отношении человека к используемым им знакам.

С течением времени первоначальное значение формы может меняться и в переосмысленном виде, как бы пропущенном сквозь сознание современного человека, служить новой идее. Так, например, модификации древнерусского и петровского шрифтов нередко встречаются в наши дни в прикладном искусстве для обозначения национального и исторического. Шрифт русского классицизма составляет основу большой группы современных шрифтов типа новой антиквы, некоторые сецессионные шрифты начала XX века используются для выражения времени революционных событий в России, их образ сохраняют фирменные заголовки «Правды», «Известий», они вновь обрели популярность в современном плакате, рекламе.

По признанию многих теоретиков (в том числе и западных), молодое революционное искусство Страны Советов оказало существенное влияние на эстетические основы искусства нашего столетия. Новые конструктивные идеи касались непосредственно и области шрифта. То, что во всем мире теперь отдано предпочтение многочисленным формам гротеска, в определенной мере следствие новаторских поисков в искусстве и архитектуре первых лет Советской власти.

Различия в выразительности шрифта заставляют художника задуматься при выборе, модификации или создании нужных форм. Форма шрифта не пассивно следует за содержанием, она, так же как и само искусство шрифта, обладает относительной самостоятельностью и оказывает воздействие на содержание. В зависимости от отношения к форме шрифта художника (равно как и зрителя) она может способствовать развитию предмета или, наоборот, тормозить его.

В историческом аспекте процесс взаимовлияния содержания и формы в шрифте предстает весьма наглядно. В современной практике при разработке шрифтовой формы важно, учитывая взаимосвязь ее с содержанием, отчетливо сознавать функциональное значение как самих буквенных знаков, входящих в определенную систему (тип шрифта, гарнитура), так и текстов (шрифтовые композиции).

Выполняя одновременно утилитарную и эстетическую функции, шрифт имеет: *предметное значение* (обозначаемые объекты: буквенным знаком — звук речи, комбинацией знаков — слова и предложения) и *экспрессивно-смысловое* значение (чувства, передаваемые зримыми образами этих объектов человеческой речи).

На предметном уровне шрифт не представляет загадок для всякого грамотного человека. Об экспрессивно-смысловом значении читатель чаще не задумывается, но для художника шрифта это значение играет первостепенную роль.

Эстетическое чувство человека редко его обманывает. Зритель, не вдаваясь в тонкости искусства шрифта, всегда отличит красивое от некрасивого, наглядное от неприглядного. С духовным ростом общества восприятие и оценка зрителем содержания, заключенного в форме шрифта, расширяются и углубляются, повышаются эстетические требования.

Искусство же в лице художника предъявляет социальную потребность человека в абсолютном проявлении своих творческих сил и способностей, и в силу этого оно всегда должно быть немножко впереди не только современного ему зрителя, читателя, но и своего времени.

В книге «Эстетика искусства шрифта» известный немецкий художник шрифта Альберт Капр пишет: «Искусство шрифта — это в первую очередь искусство пропорции. Напряженность и гармония, симметрия и асимметрия, ритм формы и контрформы, единст-

во индивидуального и всеобщего — при работе над шрифтом приходится учитывать множество противоположностей». По гипотезе А. Капра, «... законы орнамента, играющие в шрифте доминирующую роль, отражают в общей форме основные законы природы, прежде всего диалектики. Эти выработанные в процессе практической деятельности аксиомы в полной мере относятся и к эстетической оценке. Лишь при соблюдении законов формы возникает впечатление прекрасного».

Любое произведение изобразительного искусства требует многообразия в единстве и единства в многообразии, единого настроения, создаваемого многочисленными оттенками, цельности композиции, состоящей из многих деталей, то есть проявления основного закона диалектики — закона единства противоположностей.

Ритмический строй шрифта

Закон развития формы в шрифте предопределяется повторением таких пар противоположностей, как округлый — угловатый, широкий — узкий, большой — маленький, контрастный — нюансный и т. п. Борьба противоположностей вызывает ощущение условного движения, внутренней динамики изображения. Это и есть *ритм* — новое качество противоположностей.

Ритм создается продуманным чередованием пятен букв и межбуквенных пробелов, взаиморасположением слов и строк, геометрической и оптической пропорциональностью букв, строк, композиции в целом — всем линейно-пространственным строем. Ритм усложняется при объемно-пространственном решении текста.

Шрифт, подчиняясь всем этим зрительным закономерностям ритма, воздействует на человека, вызывая то или иное настроение, активизирует или тормозит восприятие, влияет на удобочитаемость и образность формы. Правильное выполнение условий создания ритма — следующее по значению основное требование.

По эмоциональному восприятию ритмический строй текста может быть простым и сложным, статичным и динамичным, уравновешенным и беспокойным. Нарушение ритмических связей влечет за собой впечатление дробности, случайности, потерю целостности композиции и, напротив, гармоничное построение помогает чтению, доставляет зрительное удовлетворение.

Цвет — средство художественной выразительности шрифта

На художественную форму шрифтового изображения существенно влияет цвет, привнося свои качественные особенности в ритмический и композиционный строй. Организация гармонии цветового решения — одно из основных требований.

Как известно, цвет воздействует на зрителя своими физическими и психосубъективными качествами.

По физическим качествам цвет считается удачным, если имеет достаточный коэффициент отражения, то есть отвечает нормальным условиям зрительного восприятия — четкости и удобочитаемости — первому требованию в работе над шрифтом.

Контрастный — сближенный, яркий — бледный, теплый — холодный, светлый — темный — с помощью подобных пар физических противоположностей образуются другие качественные пары, психосубъективные: громкий — тихий, радостный — тоскливый, возбужденный — спокойный, удаленный — приближенный.

Таким образом, цвет, влияя на художественную форму, не только повышает или понижает удобочитаемость шрифта, но и оказывает, будучи выразительным средством, эстетическое воздействие на основе ряда

вызываемых у зрителя ассоциаций, отчасти личностных, отчасти общечеловеческих, а также обусловленных классовыми, национальными и временными причинами.

Единство стиля в шрифте

На выбор формы шрифта существенное влияние оказывает стиль — фактор, определяемый содержанием информации и авторским замыслом.

Стиль в искусстве шрифта нашего времени — слагаемое многих качеств и характеризуется такими основополагающими признаками, как гуманизм, идейность, демократичность, современность, историзм, дидактичность.

Художнику необходимо помнить: результат его работы должен быть полезен и служить общественному взаимопониманию. А это значит, что шрифт должен быть ясным и понятным. Главное его назначение — верно передавать содержание, выражаться целенаправленно и по возможности немногословно.

Современность стиля заключается вовсе не в новейшей моде. Для шрифта это — пересечение прошлого и будущего. Из истории развития шрифта видно, что классические его формы выработались путем диалектического отрицания старого с сохранением самого ценного из всех пройденных ступеней, что служило исходным пунктом для дальнейшего развития, но только уже на другом качественном уровне. Построение и использование в современной практике шрифта на классической основе, сохранение и развитие эстетических традиций с позиции социалистического искусства — политическая и духовная обязанность каждого исполнителя. В этом заключается понятие историзма как признака современного стиля.

Дидактичность — признак, имеющий воспитательное значение. Не секрет, что художник, вкладывая в работу свои ощущения, личную оценку, эстетический вкус, таким образом формируя себя, формирует зрителей. Заинтересованный зритель пассивным быть не может, и потому, давая оценку труду художника на уровне своих представлений о предмете, принимает или не принимает его. Отношение художника к такой оценке должно быть однозначным: только достигнутая цель оправдывает труд в художественно-оформительской работе. Безупречность стиля — гарантия идейного и эстетического воздействия на сознание масс. Это не исключает, а скорее, доказывает факт существования бесконечно многообразных творческих направлений, индивидуальных стилей, то есть манер письма, авторских почерков, в основе которых лежат общие принципы.

Перечисленные признаки стиля являются всеобщими для искусства наглядной агитации и пропаганды. Вместе с тем они выражают закон существования и развития такой отдельной части искусства, какой является шрифт, для которого эти признаки конкретно-всеобщи. Единичные признаки в шрифте фиксируют его качественную определенность, индивидуальность, своеобразие и пр.

Сплав конкретно-всеобщих и единичных признаков есть то особенное в шрифте, что можно назвать единством стиля. В нем слиты воедино индивидуальные черты со всеобщими признаками.

Такой единичный признак, как качественная определенность, выражается в типе шрифта или типизированных основных группах. Например, гуманистическая антиква или группа шрифтов типа гуманистической антиквы; классицистическая антиква или группа шрифтов типа классицистической антиквы; рубленый (гротеск) или группа рубленых (гротесковых) шрифтов и т. д.

Как мы видим, этот единичный признак (как и последующие) неполно входит в осо-

бенное, то есть в стиль. Поэтому нельзя смешивать понятия *тип шрифта* и *стиль*, что нередко встречается в обиходной, разговорной речи (в книге «Шрифт и шрифтовой плакат»* был применен как обиходный термин «стилевое единство» в примере предпочтительного сохранения *единства типа шрифтов*, применяемых в одном каком-то произведении, например в плакате).

Под индивидуальностью шрифта следует понимать рисунок или гарнитуру, разработанную автором или коллективом авторов. Например, шрифт Лазурского, гарнитура Банниковская, Бодони, журнальная рубленая и др. Сюда можно отнести множество безымянных оригинальных шрифтов, исполняемых художниками-оформителями.

Своеобразие шрифта выявляется при сравнении его с другим шрифтом. Причем, помимо формальных признаков, в сравнении их обнаруживаются различные эстетические ассоциации. Так, рубленый шрифт может нам казаться слишком рациональным, аскетичным, излишне конструктивным по сравнению с гуманистической антиквой. Сама же гуманистическая антиква по сравнению с классицистической более строга и монументальна и т. д. В зависимости от темы, «иллюстрируемой» шрифтом, ему можно придать ту или иную эмоциональную окраску: от спокойного до динамичного, от строгого, монументального до веселого, декоративного, от романтического до сатирического. Этим перечень возможных ассоциаций, разумеется, не ограничивается.

Особенное в искусстве шрифта, выражающееся в современности стиля, есть не что иное, как всеобщее, реализованное в единичном, закон единства с реальными условиями и формами его осуществления. Так, шрифт во всей своей индивидуальности обнаруживает всеобщее, выражает достигнутый современный уровень, выступая как особенное. Познание искусства шрифта, восходя от единичного ко всеобщему и лишь затем к особенному, воссоздает предмет во всем его многообразии и богатстве формальных и содержательных связей.

Целостность, композиционная слаженность письменных текстов наглядной агитации

Диалектический метод познания искусства шрифта определенным образом организует и направляет профессиональное мышление художника. На первой ступени ему необходимо овладеть многообразием форм шрифта и познать сущность их единичных признаков.

Под этим подразумевается знание основных типов шрифта и графических признаков, которые их определяют, с предварительным изучением истории развития стилей письма, становления классических видов шрифта, расширение знаний за счет сравнительного анализа существующих ныне рисунков и гарнитур шрифта, понимание их индивидуальности и экспрессивно-смыслового своеобразия. В практике художника это поможет закрепить и развить понятие образно-эмоционального качества используемого или создаваемого им для конкретных целей шрифта.

Шрифт является неотъемлемым компонентом лозунгов, призывов, транспарантов. Поэтому художественное оформление и эффективность восприятия средств наглядной информации прямо зависят от знания шрифта и опыта художника, приобретенных на первой ступени познания. Но если остановиться на этом уровне, даже в совершенстве овладев техникой выполнения заимствован-

* См.: Смирнов С. И. Шрифт и шрифтовой плакат. М., Плакат, 1981.

ных шрифтов, можно остаться лишь ремесленником.

Растет интерес художников и организаторов наглядной агитации к поиску путей совершенствования художественно-политического оформления предприятий, городов и сел. Насущной задачей сегодня является повышение эффективности наглядных средств, в том числе художественно-графической стороны исполнения шрифтовых композиций. Художник должен понимать общие проблемы организации средств наглядной агитации, их назначение и содержание, с тем чтобы обеспечить передачу актуальной информации в такой форме, которая пробуждает живой интерес у зрителя и вызывает чувство эстетического удовлетворения. Этому реальному условию и отвечает такая форма осуществления идеи, как целостность, композиционная слаженность построения текста. Художественно-графическое оформление существенно влияет на образно-эстетическую функцию текстов в наглядной агитации. Оформитель способен усилить именно те качества, которые играют основную роль в усвоении информации зрителем. Но для этого важно знать, какова взаимосвязь между потребностями читающего зрителя, функциями средств наглядной информации и их коммуникативной ролью, знать также, как эти качества целостности композиции формируются в процессе создания, который включает в себя как художественное, так и чисто техническое оформление.

Качественный уровень письменного текста (равно как всего визуального текста, включающего изобразительно-иллюстративный ряд) определяется содержанием, редакционной работой, художественным и техническим оформлением.

Мы рассматриваем главным образом художественную сторону. От нее во многом зависит, будет ли вообще зритель знакомиться с информацией и каким будет результат знакомства.

Восприятие содержания зависит от зрительной структуры текста, удобочитаемости, графической наглядности, качества исполнения.

Под зрительной структурой текста следует понимать графическое выделение главных и соподчиненных материалов содержания:

выделение текста формой и его расположением;

выделение цветом;

выделение шрифтом (курсив, насыщенность шрифта, размер, рисунок или тип шрифта);

выделение линейками, рамками, декоративными изображениями, цветом фона, фактурой и т. п.

Удобочитаемость, как указывалось выше, зависит от формы шрифтовых знаков, которые образуют слова, строки, абзацы, композиции текстов, от их гармонии (в том числе цветовой) с носителем текста. Важным условием удобочитаемости является оптимальный размер шрифта, длина строки, расстояние между строками, объем информации.

Графическая наглядность создается как формой шрифта, ассоциативно соответствующей содержанию материала, так и иллюстрациями, фотографиями, диаграммами, таблицами, замечательным образом дополняющими, а иногда заменяющими текст.

Если говорить о связи текста с иллюстрациями, то в общем виде это можно представить так:

1. Текст и иллюстрации могут идти параллельно, поддерживая друг друга (в отдельности они могут быть малоинформативны).
2. Тексты под иллюстрациями дают конкретную информацию об изображении,

расширяя информативную емкость общего текста.

3. Информация может передаваться попеременно то текстом, то иллюстрацией, причем последняя полностью заменяет словесную информацию, так как способна полнее ознакомить с объектом, фактом, событием.
4. В сложных по составу оформительских средствах могут одновременно применяться все или несколько перечисленных связей.
5. «Иллюстрации-символы» могут не иметь прямой связи с текстом или иметь обобщающий смысл, собирательный образ (государственные символы, эмблемы, фирменные знаки, условные обозначения, декоративные элементы и т. п.). Следует, однако, остерегаться злоупотребления в использовании символов, способных девальвировать их ценность.

Качество исполнения текстов — еще один очень важный показатель, от которого зависит восприятие и усвоение содержания. Оно зависит от процесса и способа изготовления текста, знаний и опыта исполнителя.

Качество текста в наглядной агитации влияет не только и не столько на степень восприятия содержания (в конце концов, можно прочитать любой, выполненный и неумелой рукой текст), сколько на нравственно-эстетическую сторону восприятия.

Степень восприятия зависит от внешней формы текстовой информации, ее художественно-конструкторского и технического воплощения, которое, кроме своей основной функции, также выполняет и функцию эстетическую.

Наглядность в оформлении письменных текстов

Эффективность средств наглядной агитации, ее визуальное восприятие зависят от наглядности содержательной структуры информации. В комплексном художественном оформлении, имеющем чаще всего многоцелевое назначение, особую роль играет умение связывать воедино компоненты разнообразного содержания с одновременным выделением главного. Наглядная структура отражает внутреннюю структуру текстов, обеспечивает удобство восприятия различных по назначению и значению компонентов, способствует быстрому выявлению зрителем наиболее важной информации, подводя его, таким образом, к прочтению и усвоению всего материала.

Наглядная структура раскрывает «архитектуру» комплексного оформления, начиная с общего зрительного охвата произведения вплоть до восприятия наименьшего элемента структуры (раздел оформления, ограниченный одной темой или рубрикой). Такой диапазон охвата зрителем произведения составляет наглядную *макроструктуру* оформления. От нее следует отличать *микроструктуру,* которая отражает взаимосвязи между компонентами, составляющими отдельный элемент макроструктуры.

Наглядная структура есть не что иное, как композиционный строй художественно-выразительной формы, в которой передается содержание той или иной информации.

Удачно разработанная наглядная макроструктура остается неизменной в течение довольно длительного времени и служит хорошим стимулом восприятия, так как принцип постоянства структуры отвечает привычкам и ожиданиям зрителя, а также облегчает процесс выявления и усвоения искомой

информации. Решая эту задачу, художнику следует обращать внимание на то, чтобы постоянное оформление не вызывало чувства монотонности, а каждый тематический раздел, имея индивидуальную трактовку, не нарушал цельности структуры всего оформления.

Основные тематические разделы, как правило, имеют свои наименования в виде самостоятельных оглавлений или рубрик. Для их графического выражения служат *заголовочные* шрифты.

С целью обеспечения стилевого единства между компонентами шрифтового оформления заголовки, подзаголовки и тексты преимущественно выполняются шрифтами какого-то одного типа, но различаются по начертанию, плотности или насыщенности. Это дает необходимый диапазон выделительных возможностей и смысловых акцентировок при построении той или иной текстовой информации.

Выделение заголовков тематических разделов комплексного оформления по типу рубрикаций — один из наиболее выразительных приемов смысловой акцентировки информации. Рубрике, обладающей литературной выразительностью, легче придать графическое своеобразие, дополнить ее такими немаловажными ориентирами, как знак, эмблема, декоративная и сюжетно-тематическая заставка или композиция.

Однако как рубрики, так и простые оглавления должны нести в своем начертании экспрессивно-смысловой заряд, подсказывающий в той или иной мере раскрытие последующего содержания письменных текстов.

Оставаясь неизменными, как элементы макроструктуры, они локализируют внимание зрителя и позволяют быстро найти нужный тематический раздел. Они же служат началом микроструктуры — наиболее подвижной, легко заменяемой части художественного оформления.

В отличие от заголовочных текстовые шрифты в большей степени рациональны и просты по форме. Это отвечает главному требованию — удобочитаемости шрифта. Однако «деловой» характер рисунка текстовых шрифтов не должен стать причиной монотонности, особенно при большом объеме информации. В данном случае наглядность микроструктуры может достигаться путем композиционных вариаций построения письменного сообщения.

Средства, с помощью которых художник может добиться графической наглядности при представлении информации, можно разбить на четыре группы:

1. выделение положением текста и составляющих его частей (выделение из общего текста, вынесение за его рамки или повторение вне текста ключевых слов, основной идеи, важных результатов, выводов, цифр и других ориентиров);
2. цвет (выделительный цвет, многокрасочность и т. п.);
3. шрифтовые знаки (например, курсив, шрифт другого размера, различная насыщенность шрифта, иллюзорно-объемный шрифт);
4. материал (фактура или цвет фона, рельефно-объемный шрифт и т. д.).

Наглядность зависит от читаемости форм шрифтовых знаков, которые образуют слова, строчки и абзацы, от их гармонии с материалом носителя информации. Она определяет, насколько легко, точно и быстро совершается процесс зрительного восприятия текста.

Эти и другие особенности в работе над шрифтом будут предметом дальнейшего рассмотрения.

**Четкость, ясность,
простота графических форм**

Соблюдение этих требований объясняется особенностями человеческого зрения в процессе чтения охватывать глазом одновременно группу букв или даже слов, скоростью опознания букв, осмысления слов, то есть скоростью чтения. Это чрезвычайно важная характеристика шрифта, предназначенного для письменного текста в наглядной агитации.

Четкость определяется контрастом отношения *цвета* шрифта к *цвету* фона. Надо помнить, что контраст буквы с фоном зависит не только от цвета, но и от характера поверхности (рельефной, шероховатой, гладкой, полированной или зеркальной). Приведем выведенные экспериментальным путем усредненные показатели влияния на четкость шрифта и его удобочитаемость сочетаний основных цветов для дневного освещения в последовательности по ухудшению четкости и удобочитаемости.

Шрифт	**Фон**	
черный	желтый	
зеленый	белый	лучше
красный	белый	
синий	белый	
белый	синий	
черный	белый	
желтый	черный	
белый	красный	
белый	зеленый	
белый	черный	
красный	желтый	
зеленый	красный	хуже
красный	зеленый	

Эти данные дают приблизительное соотношение, так как и различная тональность цвета, и насыщенность, и степень освещенности, и размеры шрифта, и расстояние — все это и многое другое влияет на четкость и удобочитаемость.

Ясность шрифта подразумевает быструю узнаваемость букв, оправданную простоту их графики и активно влияет на удобочитаемость.

Удобочитаемость — это общая оценка пригодности шрифта. Любой шрифт должен легко и без искажений передавать содержание текста. Рассмотрим некоторые условия обеспечения *удобочитаемости*.

Рис. 22. Индивидуальность графем букв.

Перевод шрифта светлого начертания в полужирное не механичен. Особое внимание следует уделять изменению наклонных, округлых и соединительных штрихов.

1. Индивидуальность *графем* каждой буквы.

На этом простом примере видно, что средние графемы букв О, Н, К хорошо отличаются друг от друга. Крайняя левая фигура сразу даже не читается как буква, правые «К» стали схожи с «Н», хуже опознаются, а на некотором удалении от зрителя почти теряют различие с «Н».

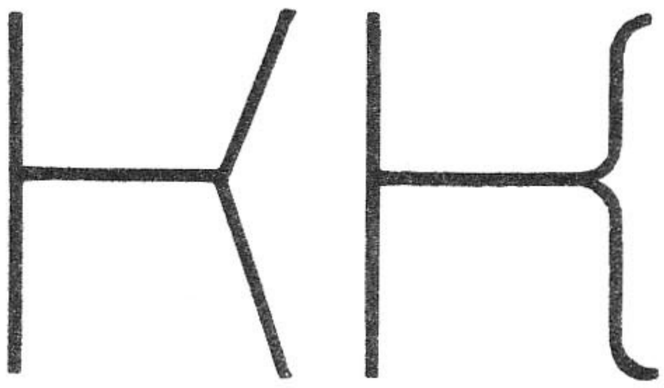
Таким образом, говоря о простоте графических форм букв, следует помнить, что не всякая простота является рациональной. Можно придать буквам наипростейшие формы, но от этого они не будут легкочитаемыми. Только те формы, которые сочетают простоту с дифференцированностью *, могут удовлетворить первое условие удобочитаемости.

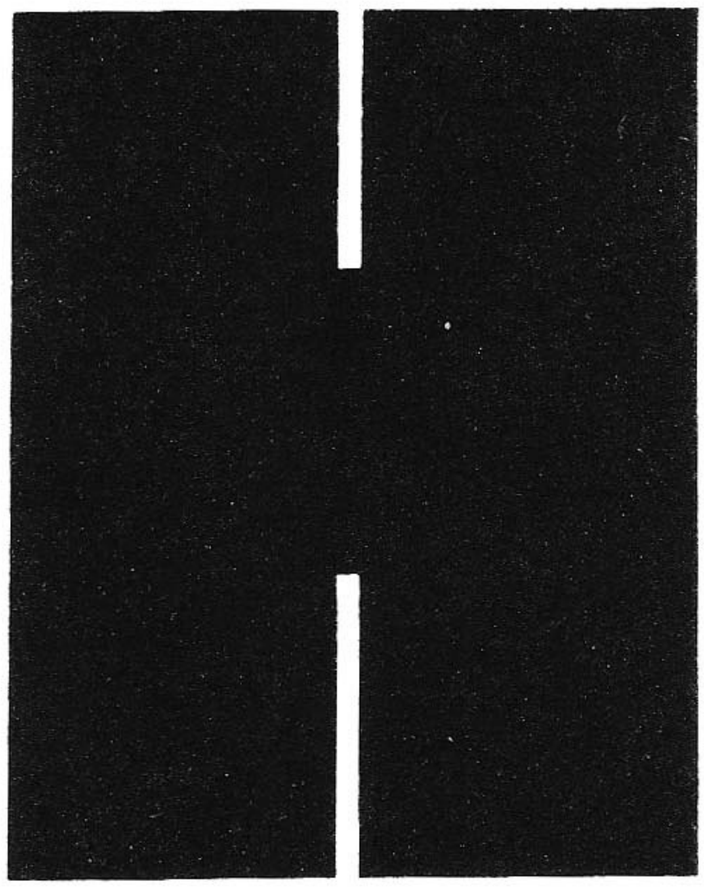
2. *Соразмерность* толщины основного штриха и внутрибуквенного просвета.

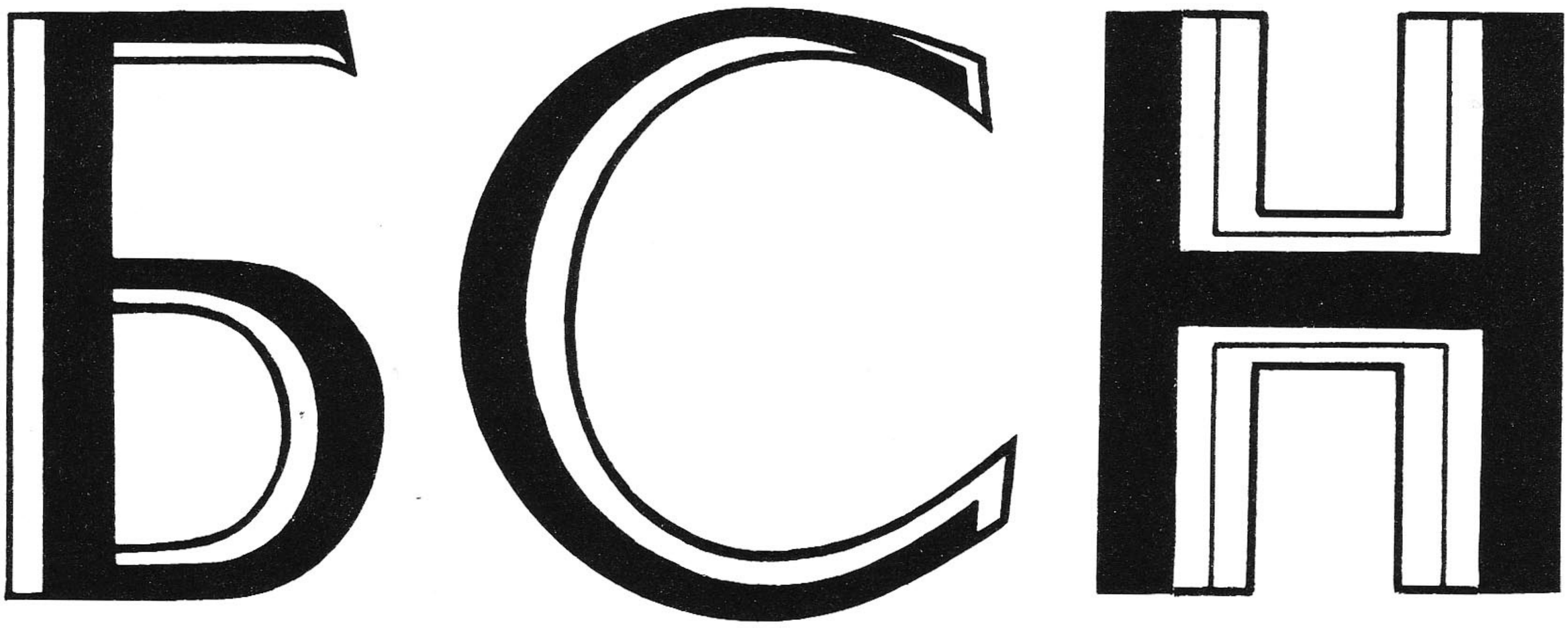
К этому следует добавить, что еще многие факторы, такие, как характер засечек, концевых элементов шрифта, левый наклон букв или слишком сильный наклон вправо (желателен наклон не более 75—80° к линии строки), ширина шрифтового поля (длина строки), композиция, прочие графические

* То есть с максимальным различием в графике букв.

Рис. 23. Соразмерность толщины основного штриха и внутрибуквенного просвета. На примере буквы «Н» рубленого шрифта (в центре слева) показано соотношение: для светлого шрифта — 1 : 4, для полужирного — 1 : 2, для жирного — 1 : 1. В сверхжирном и сверхсветлом шрифте удобочитаемость понижается.







компоненты информации, оказывают непосредственное влияние на удобочитаемость.

Перечисленные условия являются *общими*, однако каждый конкретный случай требует осознанного подчинения общим требованиям, с тем чтобы не обеднить поиск выразительных возможностей шрифта, например в шрифте, имеющем выделительное значение, в заголовках стендов, названиях стенгазет, выставок и в ряде других случаев, где требуется эмоционально окрашенное шрифтовое решение.

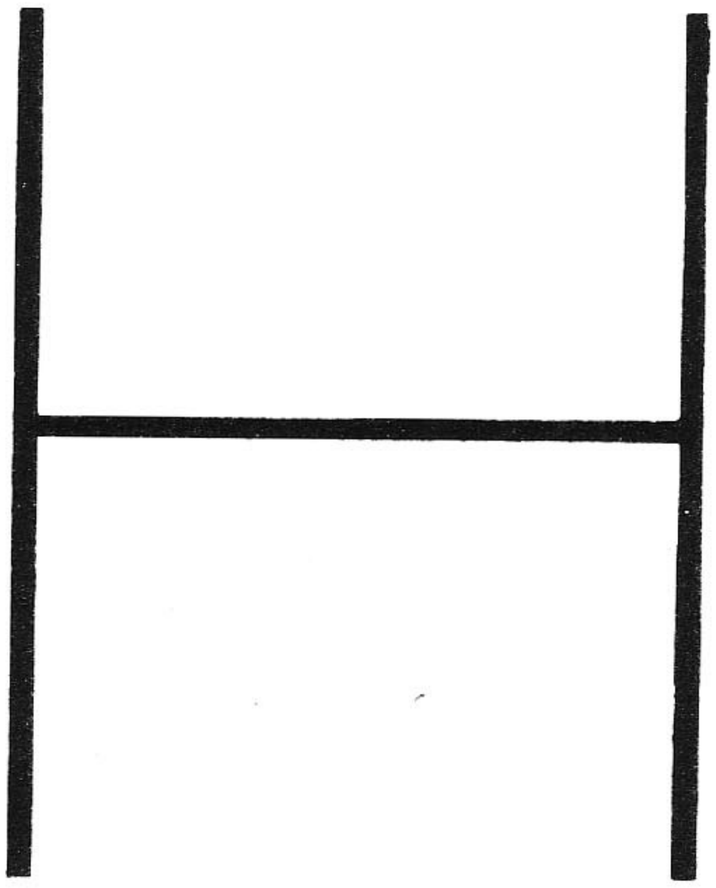


Рис. 24. Чрезмерная разреженность букв мешает восприятию слова.

Рис. 25. Упразднение межбуквенных пробелов снижает читаемость.

РАЗБИ
НЕУДОБОЧИ
Н Н Н

3. *Оптимальность* межбуквенных пробелов.

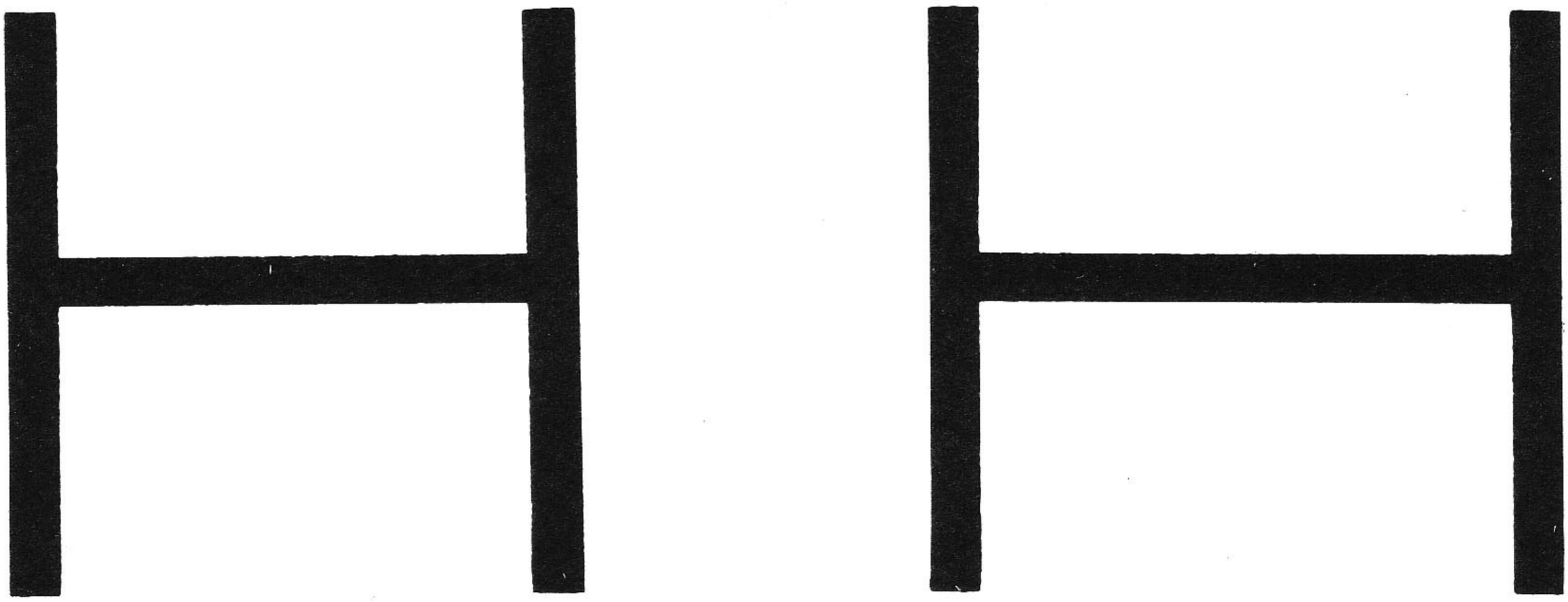
Чрезмерная разреженность букв в строке, как и неоправданная близость, мешает восприятию слов.

Приводя пример современного решения шрифта с максимально сближенным расположением букв, оговоримся, что для короткой надписи, например заголовка, такой прием может быть пригоден, так как придает строке острохарактерность. Но нецелесообразно применять его где попало и тем более в тексте.

4. *Пропорциональность* отношения ширины буквы к ее высоте.

Рис. 26. Пропорциональность отношения ширины и высоты буквы.
Слева направо показаны рубленые шрифты: сверхузкий, узкий (1 : 2), нормальный (4 : 5), широкий (1 : 1), сверхширокий.

Рубленый шрифт с равной толщиной штрихов выглядит пестрым из-за зрительно бóльшей толщины горизонтальных и наклонных штрихов.
Умеренный контраст антиквы обеспечивает хорошую читаемость.
Сильный контраст в коротких надписях не мешает удобочитаемости, в длинных же текстах может вызывать некоторое утомление зрения.
В отдельных случаях, например в трафаретном варианте, вспомогательные штрихи вообще могут быть опущены без ущерба для удобочитаемости.



Это соотношение в различных шрифтах неодинаково:
в среднем принято для узкого — 1:2,
для нормального — 4:5,
для широкого — 1:1.

5. *Контрастность* основных и вспомогательных штрихов.
6. *Размер* шрифта, определяемый форматом объекта носителя шрифта, а также расстояние между носителем шрифта и зрителем.

Рис. 27. Контрастность основных и дополнительных штрихов в шрифтах различных рисунков.

РУБ

ЛЕНЬЫЙ

АНТИКВА

НОВАЯ

курсив

Рис. 28. Шрифтовая надпись с национально-историческим рисунком букв.
Шрифт Л. Хижинского. 1920-е годы. Молниевидные надломы штрихов придают надписи динамичные черты.
Шрифт антиква с монументальным характером рисунка букв.

Органическая связь рисунка букв с содержанием текста, образность шрифта

Шрифт, являясь элементом художественного оформления, своим рисунком и самой композицией должен вызывать у зрителя ощущение точного соответствия буквенной пластической формы содержанию текста.

Так, шрифтовой политический плакат преимущественно выполняется различными гарнитурами рубленых шрифтов. Почему? Во-первых, рубленый шрифт простотой графических форм, удобочитаемостью наиболее полно отвечает цели политического плаката. Во-вторых, отвечая на вопрос, что такое образность шрифта, заметим, что по образному строю рубленый шрифт соответствует современности так же, как классицистическая антиква соответствовала XIX веку, ренессанс-антиква — эпохе Возрождения. Недаром рубленый шрифт называют шрифтом века.

В зависимости от того, какой текст «иллюстрирует» шрифт, он может быть спокойным или напряженным, динамичным или статичным, монументальным или декоративным, строгим или веселым, может иметь исторические и национальные черты и т. д. На этих примерах видно, что каждая строка имеет свой художественный облик и, помимо смысловой нагрузки, несет в себе образность, способствующую эмоциональному зрительному восприятию и позволяющую видеть за этим не просто надпись.

Шрифты первых двух примеров отличаются индивидуальностью рисунка. Образность их заключается в том, что человек, еще не прочитав надпись, уже понимает, о чем пойдет речь: так, первая надпись подсказывает, что тема здесь историческая, и именно о древней истории, искусстве или культуре столицы нашей Родины Москвы; вторая воскрешает в памяти первые годы Советской власти, те годы, когда художники искали соответствующие бурному, динамичному времени формы в искусстве. Искусство всех времен несло на себе печать своей эпохи. В этом смысле шрифт не являлся исключением и как особый род графического искусства претерпевал в своем развитии стилевые изменения. Художник, думая об образности шрифта, должен учитывать эти стили.

Современные шрифты строятся на лучших образцах исторических стилей с учетом сегодняшних эстетических требований. Так, третья надпись, выполненная шрифтом типа ренессанс-антиква, который, в свою очередь,

Рис. 29. Шрифты различных рисунков, усиливающие экспрессивно-смысловое значение надписей. Этому способствует сближение форм современных шрифтов гротеска, ленточной антиквы и брусковых с классическими образцами антиквы.

ХЕЛЬ

СОВЕТЫ

СОЧИ

ПОЛИ

ВРЕМЯ

СИНКИ

АЛИЗМ

ТИКА

представляет собой обработку римских капиталов, образно говорит о возрожденных гуманистических традициях в графике букв. Начиная с 30-х годов в СССР непрерывно ведется большая работа по созданию новых рисунков шрифтов на основе антиквы. Шрифты антиквенных групп монументальны, торжественны, отличаются предельной ясностью, чистотой и дифференцированностью графических форм. Поэтому их следует применять в особо важных, торжественно-праздничных и мемориальных работах.

Той же цели могут служить шрифты других групп: типа гротеск (рубленые), антиква-гротеск, ленточной антиквы, точнее, те из них, которые по пропорциям, соотношению штрихов, светлоте приближаются к классическим образцам антиквы.

Говоря об образности других шрифтов, например брусковых, необходимо отметить группу, близкую к антикве,— типа кларендон. Эта группа — подвид египетского (брускового) шрифта. По классификации типографских шрифтов, принятой в СССР, эта группа выделена в самостоятельную и называется группой новых малоконтрастных шрифтов (гарнитуры: Новая газетная, Школьная, Бажановская, Журнальная и др.).

Рис. 30. Современная модификация итальянского шрифта. Рисунок букв образно раскрывает время революционных событий в России.

Рис. 31. Шрифт фирменных заголовков газет начала XX века.

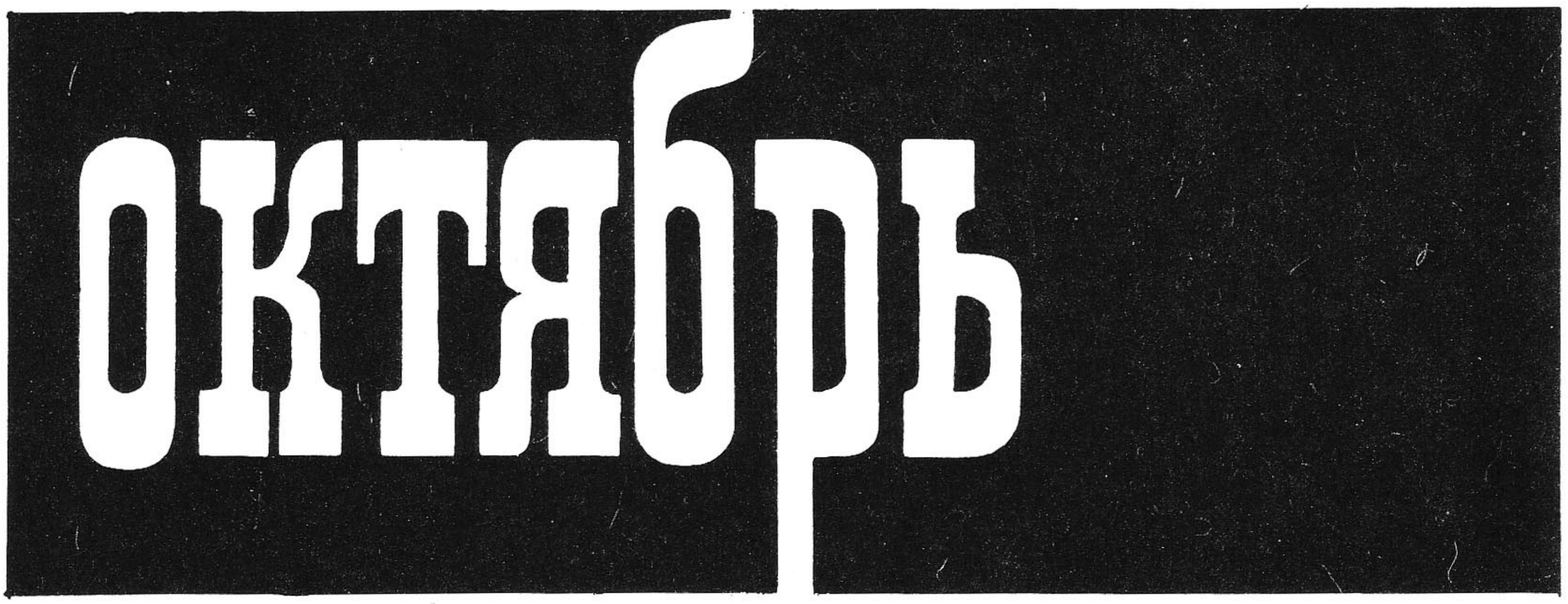
Рис. 32. Эмоционально-ассоциативная выразительность надписей, выполненных свободными шрифтами.

Или вот другой подвид египетского шрифта — итальянский. Его форма при первом же взгляде вызывает ассоциации с революционными событиями. А это происходит потому, что итальянский шрифт в ту пору пользовался популярностью и широко применялся в качестве титульного шрифта в

человека графикой букв, ритмом, композицией, цветом, фактурой.

Шрифтовые надписи с *эмоциональными* свойствами находят применение в плакатах, лозунгах, призывах, в заголовках стендов, витрин, «Молниях», «Окнах сатиры» и т. д.

Шрифты с *рациональными* свойствами —



книгах, афишах, плакатах, рекламе, о чем мы можем судить по дошедшим до нас экземплярам или по историческим фотодокументам. О некоторых рисованных шрифтах начала века можно составить представление по фирменным заголовкам наших центральных газет, которые несут в себе черты тех лет.

Наиболее выразительными по образности являются рисованные шрифты, свободные, кистевые, которые выполняются с учетом лучших характеристик современных шрифтов или пишутся свободно, от руки. Такая группа шрифтов строится на зрительно активных приемах художественными средствами, стимулирующими те или иные эмоции

для текстов,— напротив, должны быть унифицированными, иметь современный рисунок, обладать хорошей читаемостью, лаконичностью графики, простотой исполнения.

ПРАВДА

ИЗВЕСТИЯ

РУКОПИС РУКО

Логическая связь рисунка букв с техникой их исполнения

В зависимости от техники исполнения следует различать следующие основные виды шрифта.

Рукописный шрифт, выполняемый от руки на разнообразных материалах (плакатными перьями, деревянными палочками, кистями — на бумаге водяными красками; различными кистями — на ткани, грунтованной фанере, жести и других материалах водоэмульсионными, масляными и нитрокрасками).

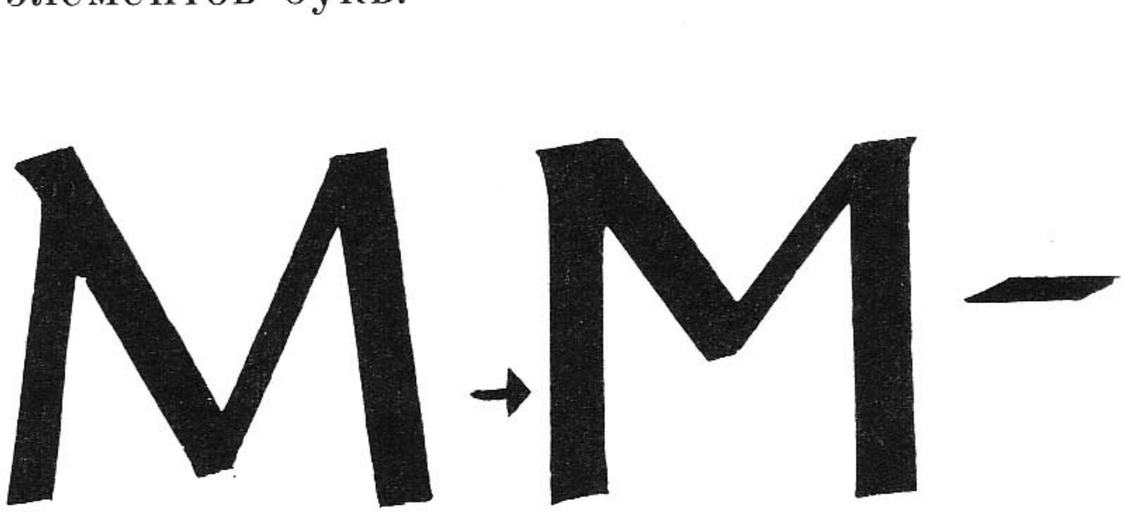
Рисованный шрифт в отличие от рукописного выполняется не за один прием определенным инструментом, а последовательно, с привлечением разного рода инструментов (обычно отрисовывается прежде контур букв, который затем заполняется краской). Трафаретные шрифты также относятся к рисованным.

Рельефно-объемный шрифт (гравированный или накладной). Гравированный шрифт выполняется различными резцами на камне, дереве, металле; накладной — из картона, пенопласта, гипса, дерева и металла.

Рукописный шрифт, пожалуй, самый распространенный и доступный вид шрифта. Преимуществом его является скорость написания. Рисунок шрифта логично связан с тем или иным рукописным инструментом. Соотношение основных и дополнительных штрихов как бы вытекает из-под пера или кисти, воспроизводя буквы с определенным внутренним ритмическим строем, зависящим всецело от постоянства угла письма.

Ширококонечные перья (например, плакатные), как и плоские тупоконечные кисти, могут сообщать шрифту самое разнообразное начертание. По методу письма ширококонечным инструментом могут выполняться шрифты не только мелкие и не только на бумаге.

При работе ширококонечными инструментами требуется определенное положение руки (угла письма), в результате чего обеспечивается связь элементов букв и всего шрифта, за исключением «неправильных» элементов букв.



Выполнение «неправильных» элементов требует изменения положения инструмента с целью сохранения привычного чередования штрихов.

Такая техника, с изменением положения руки, называется техникой *рисования* ширококонечными инструментами и применяется

НЫЙ ПИСНЫЙ

Рис. 33. Примеры рукописных надписей, выполненных шрифтом антиква пером, ленточной антиквы, курсивом.

Рис. 34. Улучшение ритма штрихов в рукописном шрифте путем поворота пера при выполнении «неправильных» элементов.

при выполнении вариантов шрифтов типа гротеск, брусковых и др.

Зная графические признаки того или иного шрифта, можно, пользуясь рококонечными инструментами, выполнить шрифт любой группы. Причем не следует опасаться наклонов в концевых элементах, едва заметных надломов в округлых штрихах. Напротив, все эти следы, специфические для рококонечных инструментов, придают шрифту своеобразие почерка, свободу и непринужденность исполнения, столь необхо-

димые качества для шрифтового искусства. В крайнем случае, все шероховатости, оставляемые инструментом, можно сровнять остроконечным пером, кистью или уголком того же инструмента.

Трудность такой работы заключается в овладении практическим мастерством, в соблюдении конструктивных и ритмических связей («гарнитурность») шрифта, в даровитости самого исполнителя.

Существует мнение, что если художник легко и свободно справляется с рукописными шрифтами, то для него не составит большого труда выполнение *рисованных* шрифтов. И те и другие строятся на одних конструктивных схемах, имеют общие принципы и закономерности. Отличительной особенностью рисованных шрифтов является более тщательная прорисовка форм букв с учетом всего того, чего не может дать рукописный инструмент,— графичности, геометрической точности.

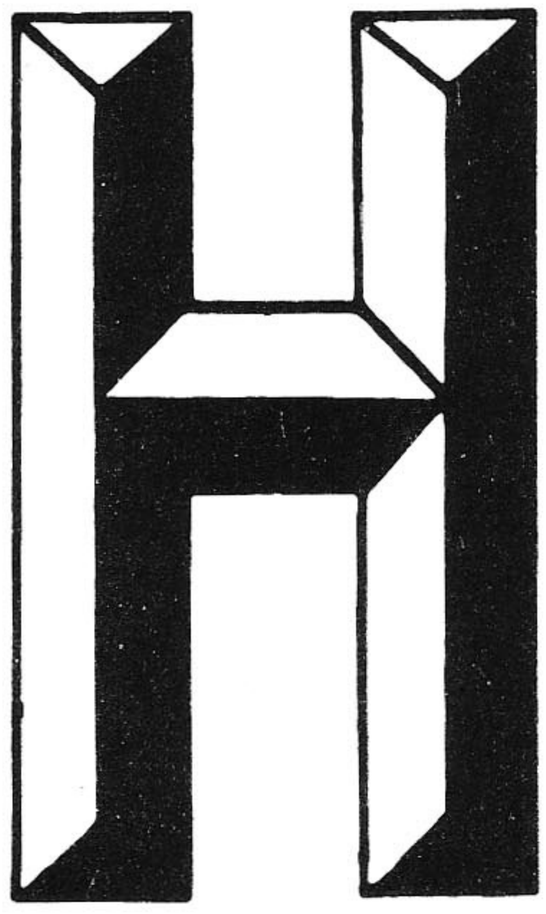
Рис. 35. Техника работы круглоконечными перьями. Каллиграфическое начертание и сверхсветлый гротеск.

Рис. 36. Выполнение шрифта гротеск нормального светлого, широкого и узкого жирного начертания.

Каллиграфическое письмо

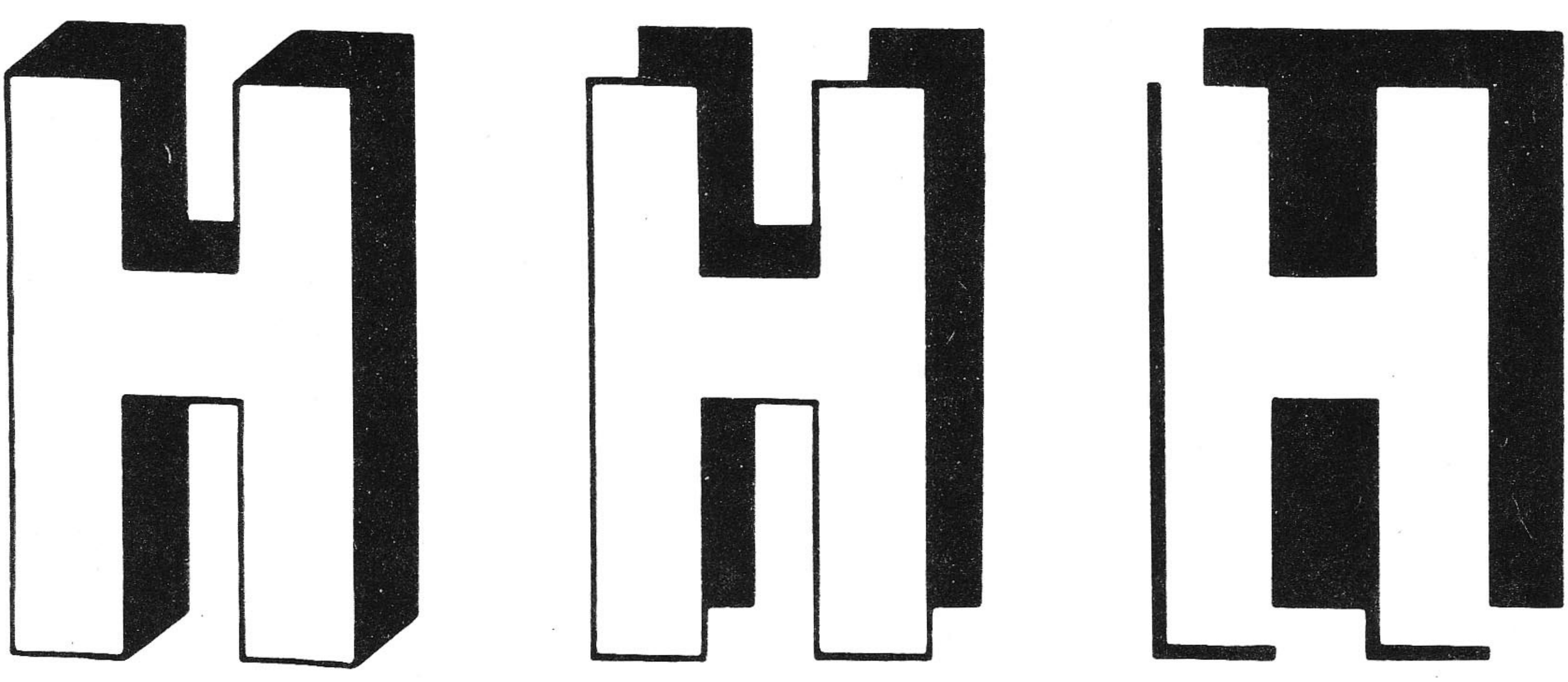
Рис. 37. Техника рисования каллиграфического шрифта остроконечным пером.
Внизу — прописной алфавит (остроконечное перо). Справа — часть слова и строчной алфавит (ширококонечное перо).

Рис. 38. Примеры создания иллюзии объемного шрифта.



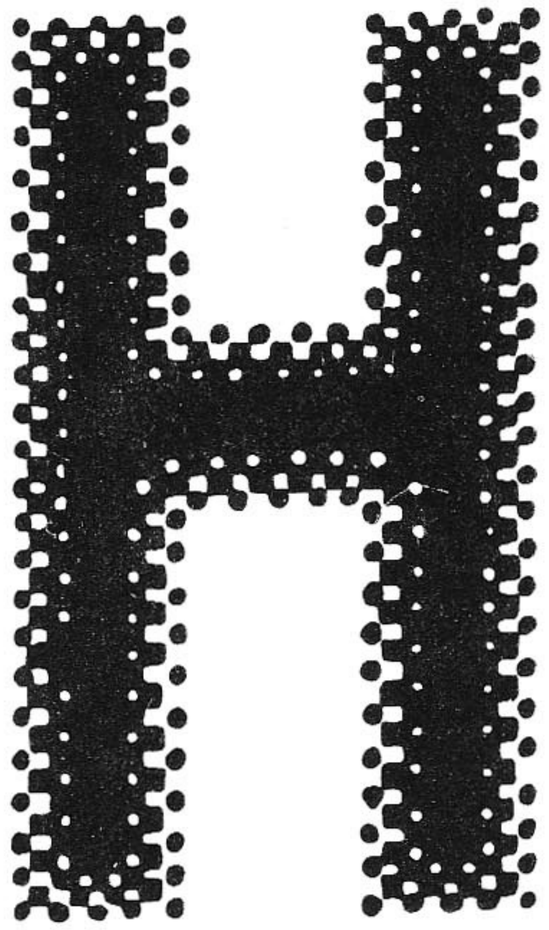
Эти же особенности свойственны и *рельефно-объемным* шрифтам, отличающимся, помимо материала, своей фактурой, обогащенной игрой света и тени.

Таким образом, мы выяснили, что каждый вид шрифта в зависимости от исполнения получает свой рисунок, присущий только



ему «почерк». И поэтому нет необходимости рисовать чертежными инструментами «под перо», пером «под кисть»* и т. д.

В добавление следует сказать, что характер рисунка букв зависит не столько от инструмента, которым он выполняется, сколько от исполнителя, в руках которого инструмент лишь средство для художественного выражения своего замысла.



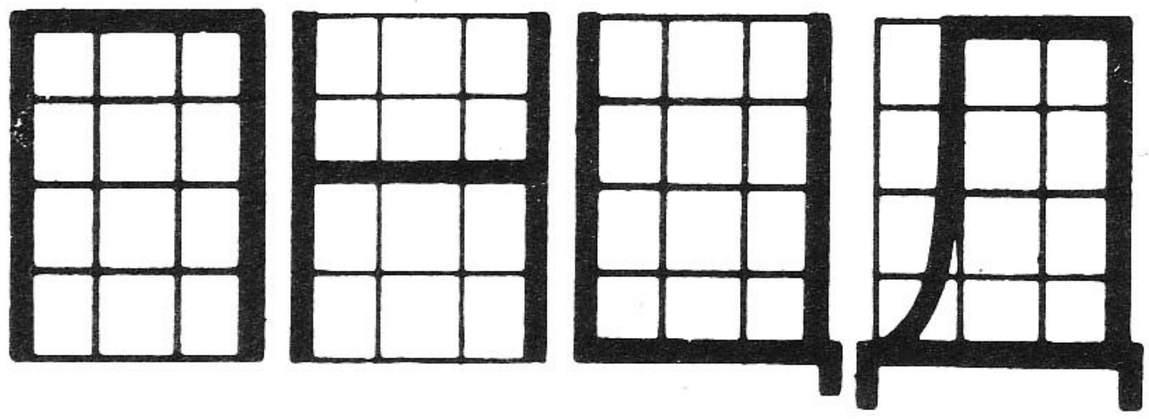
* Здесь имеется в виду не только тупоконечная плоская кисть, которой работают точно по принципу рококонечного пера, но и кисти длинноворсные, остроконечные, круглые и универсальные, так называемые танцующие, дающие единым росчерком, без отрыва сразу всю форму знака или все слово.

Рис. 39. Свободный шрифт, выполненный универсальной кистью.

1:2
1:10

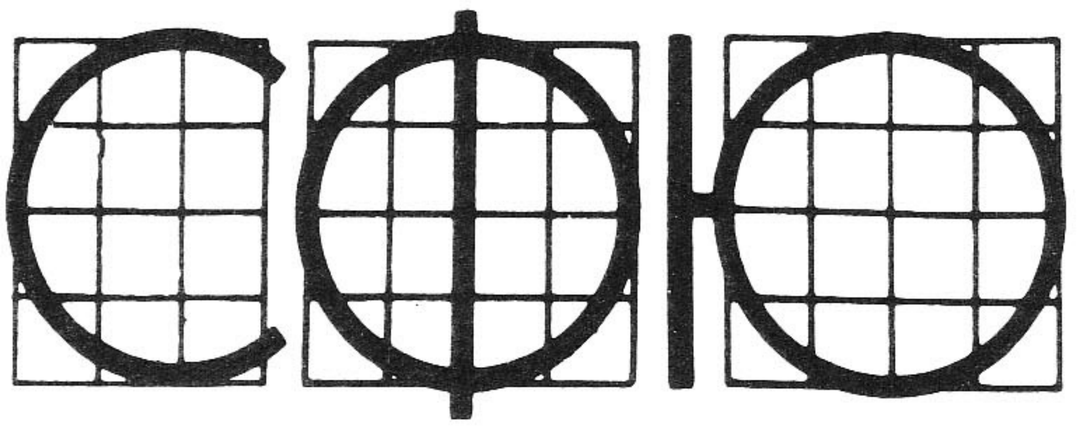
Рис. 40. Построение шрифта типа гуманистической антиквы.

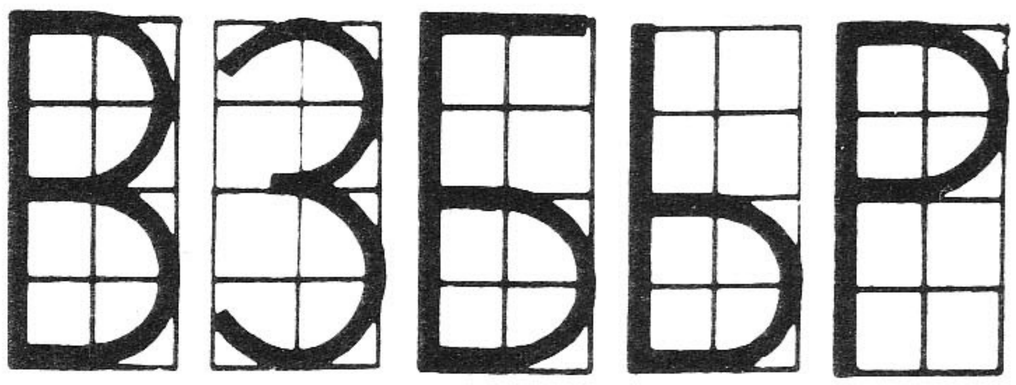
Рис. 41. Построение светлого гротеска по клеткам.

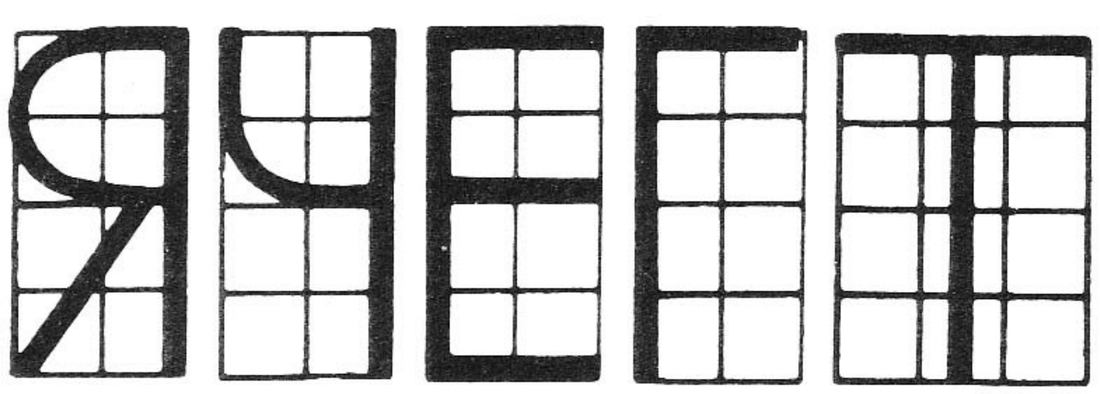


Методы построения рисованных шрифтов

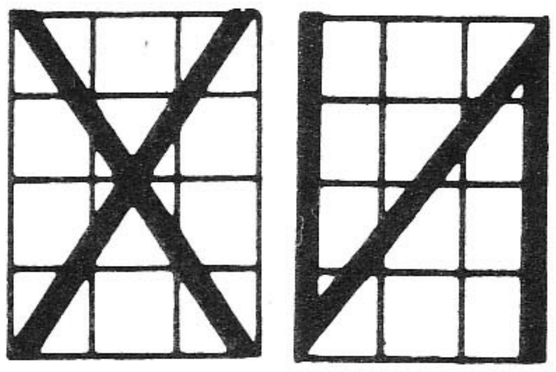
Существуют различные методы геометрического построения шрифтов. Наиболее широко в практике художников распространен метод построения *по модульной сетке*. Простейшим примером его является построение



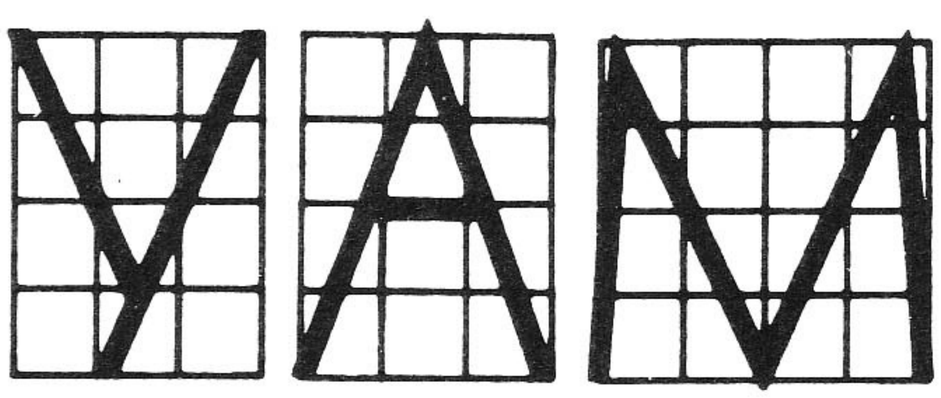


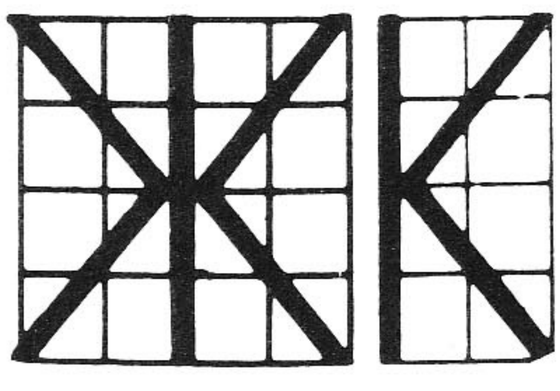


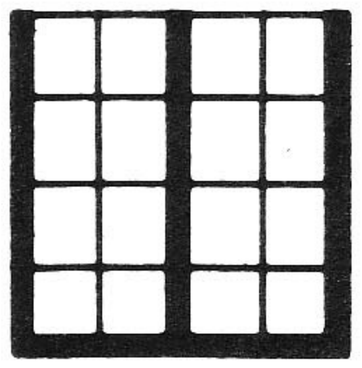
по клеткам. Прямоугольник с отношением сторон 3:5 делится на 3 клетки по ширине и на 5 по высоте. Построенные в таком прямоугольнике буквы имеют внутрибуквенный просвет, равный толщине основного штриха. Обычно округлые элементы букв в этом примере выпрямлены. Шрифт типа рубленого, прямоугольного вида, узкий, жирный, с простым ритмическим строем.



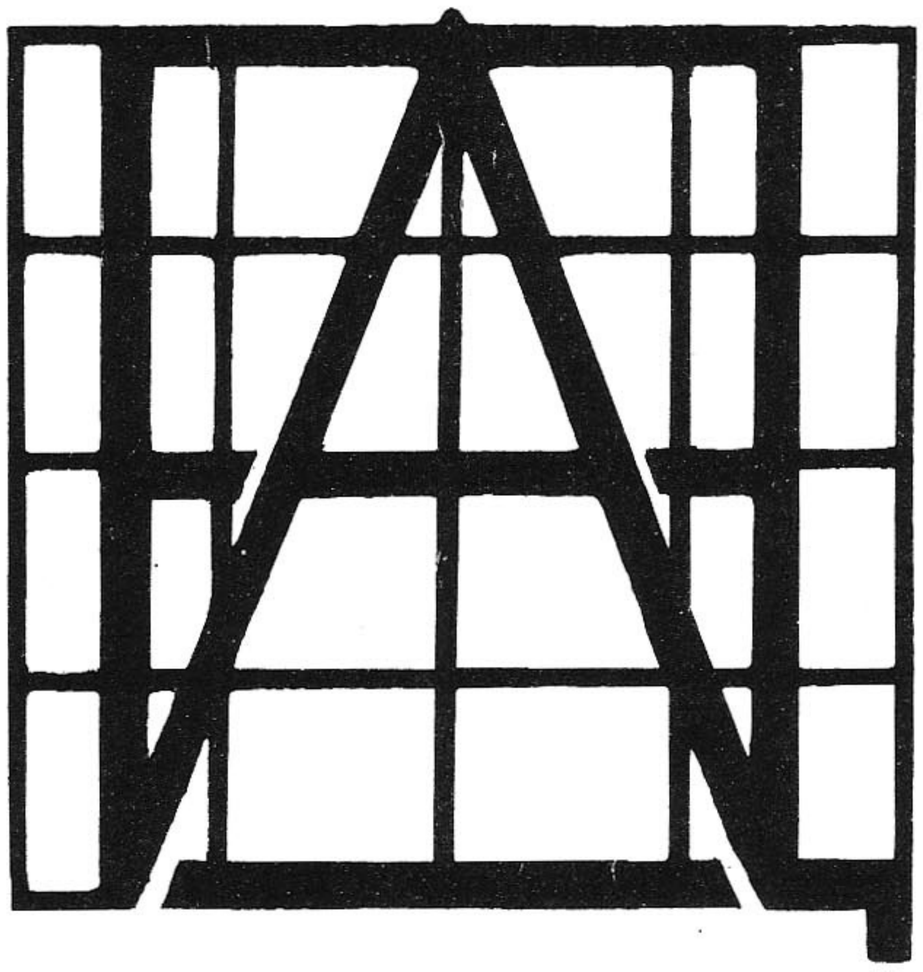
При построении по модульной сетке за модуль принимается толщина основного штриха. Стороны прямоугольника с выбранным пропорциональным отношением всегда кратны модулю. Прямоугольник, разбитый на модульную сетку, служит основой построения разнообразных шрифтов. На рис. 40 показывается, как находить по модулю и модульной сетке пропорции букв, места соединения штрихов, центры дуг и окружностей.

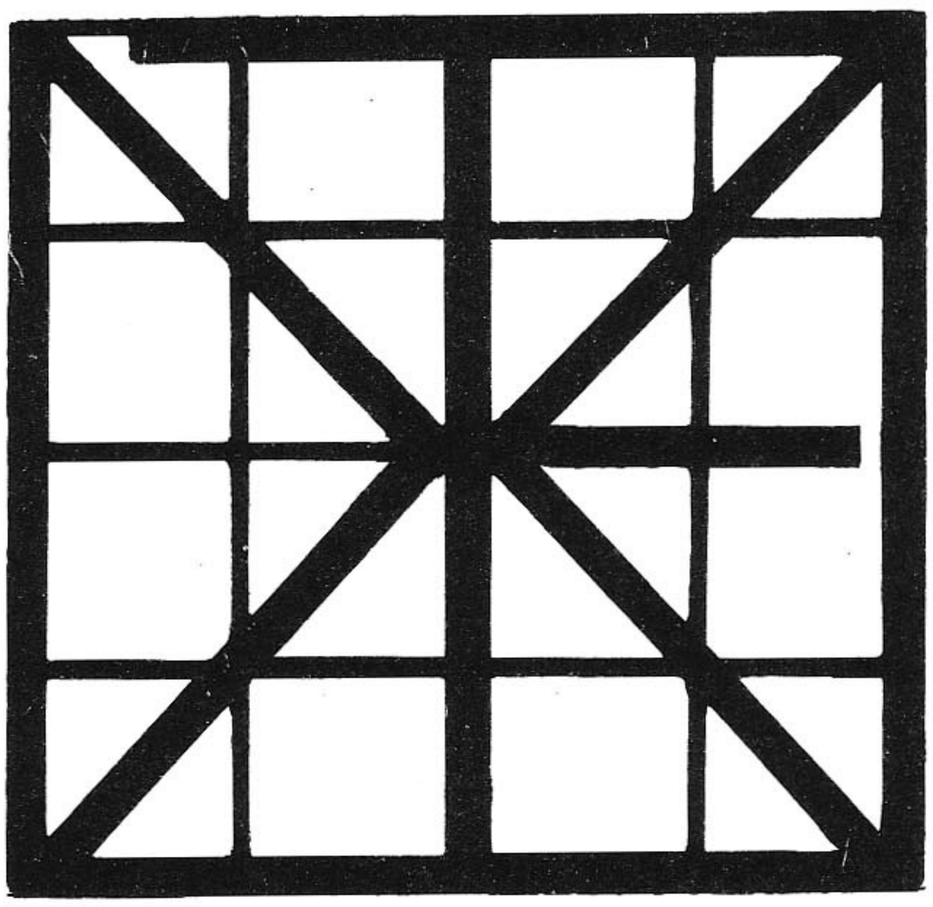


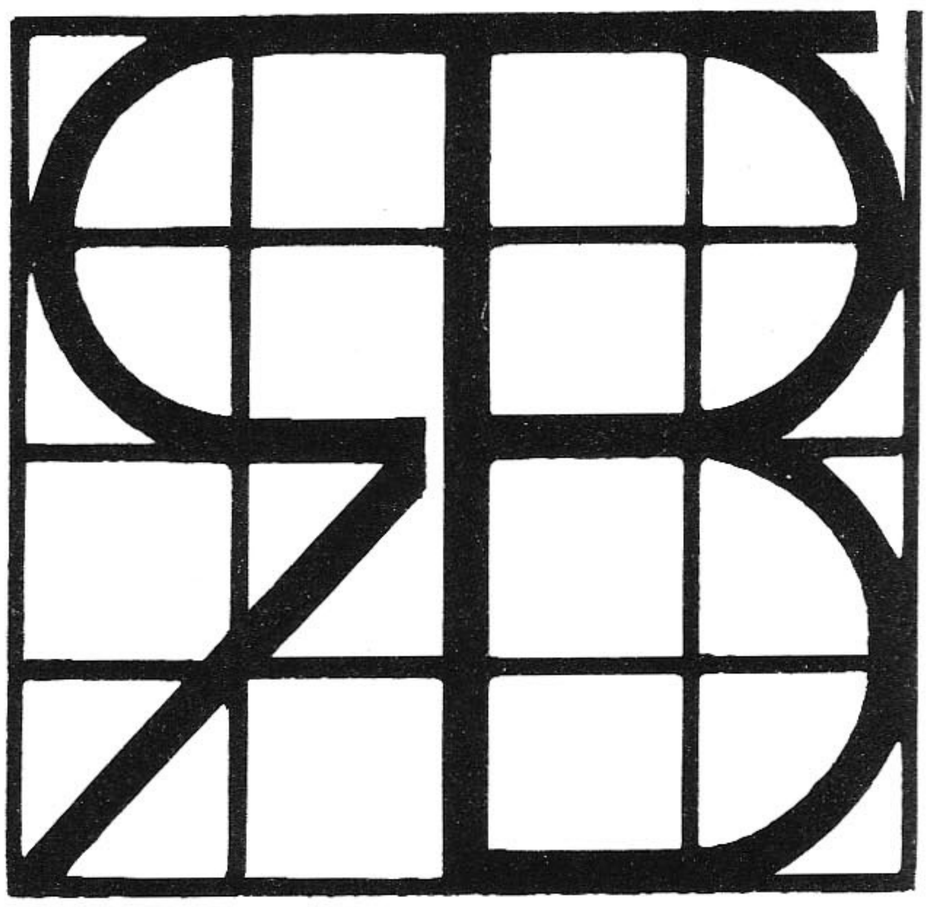




К методу построения по модульной сетке относится и метод вписывания букв в квадрат. Особенностью его является то, что про-







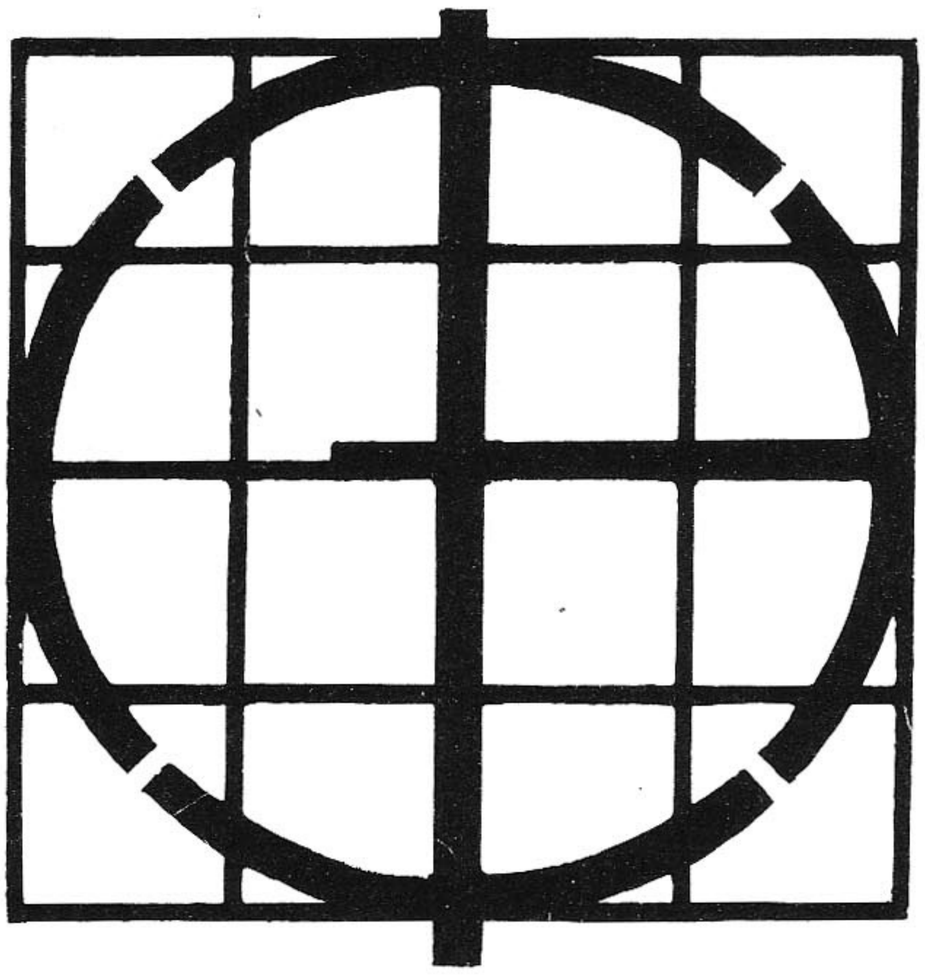
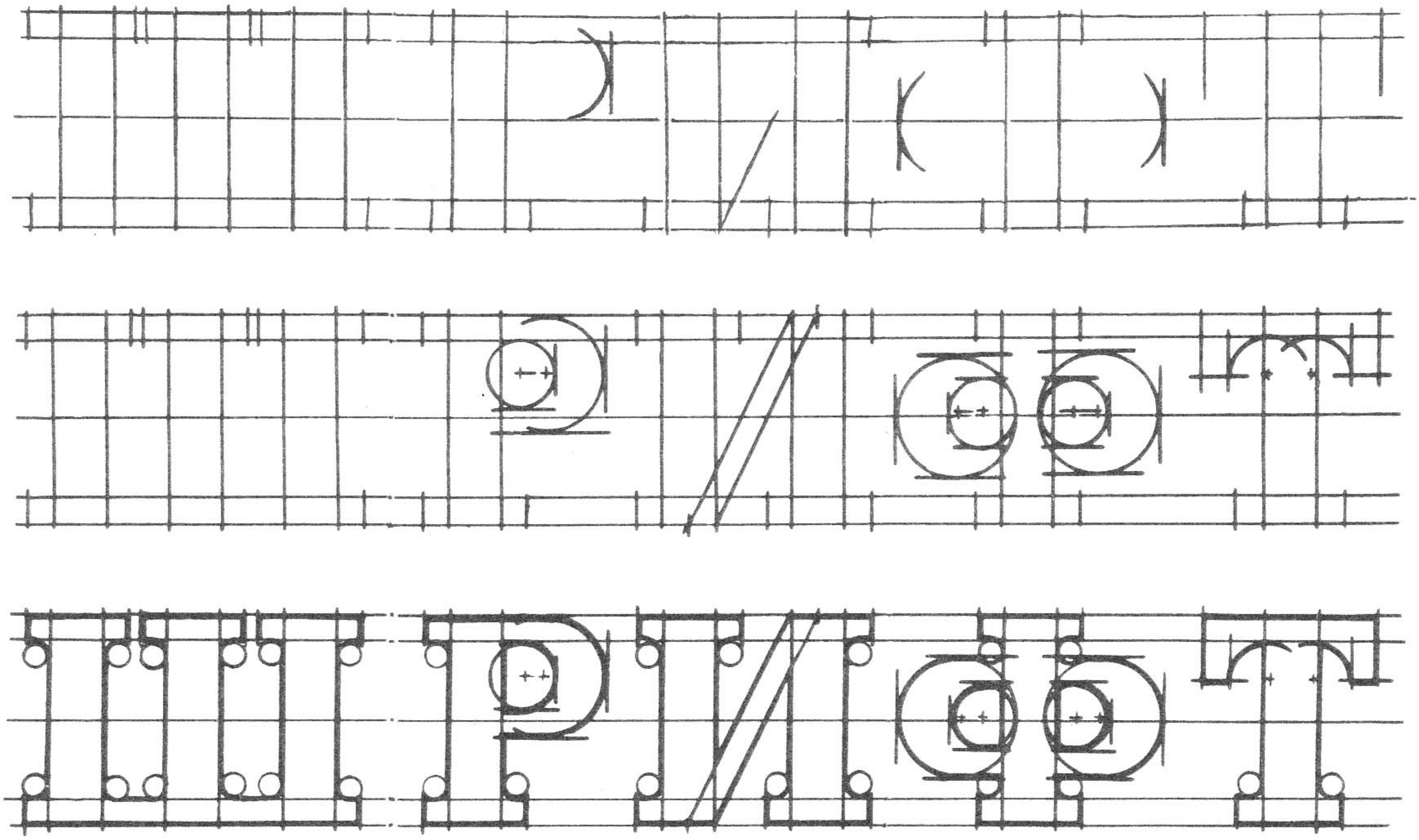


Рис. 42. Полиграммы светлого гротеска.
Рис. 43. Последовательность выполнения надписи, выполненной подвидом брускового шрифта.

порции букв определяются не пропорциями квадрата, а лишь относительно него. Квадрат может и не расчерчиваться на сетку, а лишь иметь в качестве дополнительных построений оси, диагонали и окружности, достаточные для выполнения по ним всех элементов букв.

Полиграммы — это конструктивные схемы гарнитуры шрифта, по основным буквам которой находятся пропорции и строятся все элементы остальных букв гарнитуры:
по прописной букве **Н** строятся буквы И, П, Ц, варианты Д, Л, М, У, частично буквы Б, В, Е, К, Р, Ю, Я;
по прописной букве **О** строятся буквы С, Э, Ю, вариант Ф, частично З;
по прописной букве **А** строятся варианты букв Д, Л, М, частично Х, У.
Примечание. По букве **Е** строятся Г, Т, по букве В — З, Ы — Ъ, элементы Ф, Я, по букве К — Ж;
буквы Д, К, М, Х, У часто имеют индивидуальный рисунок и влияют на некоторые



элементы других букв (Д — Ц, Д — Л, К — Ж — Я);

по строчной букве «н» строятся буквы а, в, г, д, и, к, л, п, т, ч, ц, ь, я;

по строчной букве «о» строятся буквы б, е, з, р, с, ф, э, ю.

На рис. 42 показано деление гарнитуры шрифта по принципу одинарных и сдвоенных графических схем. Первая группа сдвоенных шрифтов строится путем поворота буквы вправо и влево от воображаемой оси. Вторая группа строится путем соединения двух различных букв.

Примечание. Буквы Ш, Щ, Ю, иногда Ж, могут быть у́же за счет сокращения соединительного штриха, а не механически сдвоенными; буквы М, Ф могут иметь индивидуальный рисунок, как одинарные.

При выполнении шрифтовых работ необходимо учитывать эти конструктивные связи.

На рис. 43 показана последовательность построения надписи *по основным элементам*, которая включает в себя:

1. деление верхней и нижней линии строки на ширину букв, входящих в надпись, и скорректированную величину межбуквенных пробелов;
2. деление строки по высоте на толщину горизонтальных дополнительных штрихов, в том числе и по средней линии;
3. деление самих букв по ширине на тол-

Рис. 44. Примеры ритмического строя рубленых шрифтов различного начертания.
Шрифт антиква со сложным ритмическим строем.

щину основных и дополнительных штрихов и на величину внутрибуквенного просвета;

4) нахождение центров дуг и округлений, мест соединений штрихов, засечек и концевых элементов;
5) уточнение контура рисунка букв;
6) заливка краской.

Ни один из вышеперечисленных методов не может в полной мере гарантировать высокое качество шрифтовой работы, если исполнитель не понимает всех графических особенностей шрифта, принципов его семействообразования (гарнитурности), графической динамики (ритма) самих букв и надписи в целом и других закономерностей рисования шрифта.

Выполнение надписи *по полиграмме*.

Этот способ особенно выгоден, когда в надписи присутствуют одни и те же буквы или повторяющиеся элементы, имеющие кривые линии, трудные для построения циркулем. Построенные один раз на миллиметровке, они просто копируются с необходимыми межбуквенными пробелами на кальке, передвигаемой по полиграмме. Полиграмма может состоять из большего количества знаков и применяться для выполнения многострочных текстов. Полученный таким образом чистовой эскиз с кальки может быть перенесен тем или иным способом на любой материал.

Ритмический строй шрифта. Основные закономерности

Говоря о ритме, мы невольно подразумеваем понятие, связанное прежде всего с движением.

Ритм городов, ритм строек, трудовой ритм, жизненный ритм человека. Все эти понятия ритма заключают в себе обобщенный или переносный смысл.

В конкретном понятии *ритм* присущ определенным замкнутым процессам в природе и обществе. Различным видам искусства также свойственно конкретное понятие ритма. Ритм в искусстве создается всевозможными приемами. Равномерное чередование, продуманная повторяемость элементов в движении (например, в хореографии или звуков в музыке) или в статичном положении (в архитектуре, изобразительном искусстве) образуют *ритмический строй*. Такой строй может быть простым и сложным. Не зная закономерностей ритмического построения, невозможно добиться хоть сколько-нибудь удовлетворительного результата в любой области искусства.

Возьмем, казалось бы, далекий от нашей темы пример — танец. Ритм в танце — понятие, многим доступное. Сравним движения в так называемом современном массовом танце и в народном или бальном танце. Топтание на месте, односложность движений первого можно сравнить лишь с ударами по одной и той же клавише музыкального инструмента, которые, кроме раздражения, никаких иных чувств не вызывают. Ритмические движения в народном танце то плавны и лиричны, то бурны и зажигательны. Имея продуманный ритмический строй и законченную композицию, танец создает определенное настроение.

Ритм, создаваемый чередованием объемов, различными плоскостями, цветовыми пятнами, вызывает ощущение *условного*

ский строй композиции, воздействуя на человека, вызывает то или иное настроение, активизирует или тормозит восприятие. Ритм может быть спокойным и беспокойным, статичным и динамичным, сходящимся к центру или стремительно направленным в ту или иную сторону и т. д. Ритм может помогать повышению образности шрифтовой работы, может влиять на удобочитаемость; нарушение ритма может повлечь за собой беспокойное впечатление дробности, потерю целостности композиции; ритм зависит от рисунка букв и техники их исполнения. Как видно из вышесказанного, ритм нахо-

Рис. 45. Три различные буквы гротеска, вписанные в одинаковые квадраты. По сравнению с нормальной буквой «Н» буква «Г» выглядит чрезмерно широкой, «Ш» — узкой, а по насыщенности — излишне черной.
Рис. 46. Примеры ритмической направленности букв. Буква «А» имеет заметную направленность вверх, «Н» — статична. Узкое начертание дает сильную направленность по вертикали, широкое — по горизонтали.

дится в тесной взаимосвязи с основными требованиями, предъявляемыми к работе над шрифтом.

Рассмотрим некоторые условия правильного использования возможностей ритма.

I. Создание ритма с помощью геометрической и оптической пропорциональности *элементов самих букв*. На ритм в буквах влияют следующие факторы.

1. Характер контура букв, форма их рисунка

Буквы, превращенные в геометрически вычерченные прямоугольники (какими часто пользуются начинающие исполнители), подобны повторению одного и того же звука в музыке, вызывают чувство монотонности. Упрощенный ритм таких букв делает весь текст вялым, пассивным, утомительным для глаза. Такое впечатление может производить малоконтрастный узкий гротеск; из исторических стилей письма — готическая текстура; в уставном древнерусском письме также преобладает простой ритм за счет большого числа вертикальных прямолинейных штрихов. Многосложнее и богаче ритм антиквы и построенных на ее основе других видов шрифтов, в которых ярко выражена индивидуальность букв, их дифференцированность.

2. Пропорциональное соотношение ширины и высоты букв

Желание построить все буквы алфавита в прямоугольниках с одним и тем же пропор-

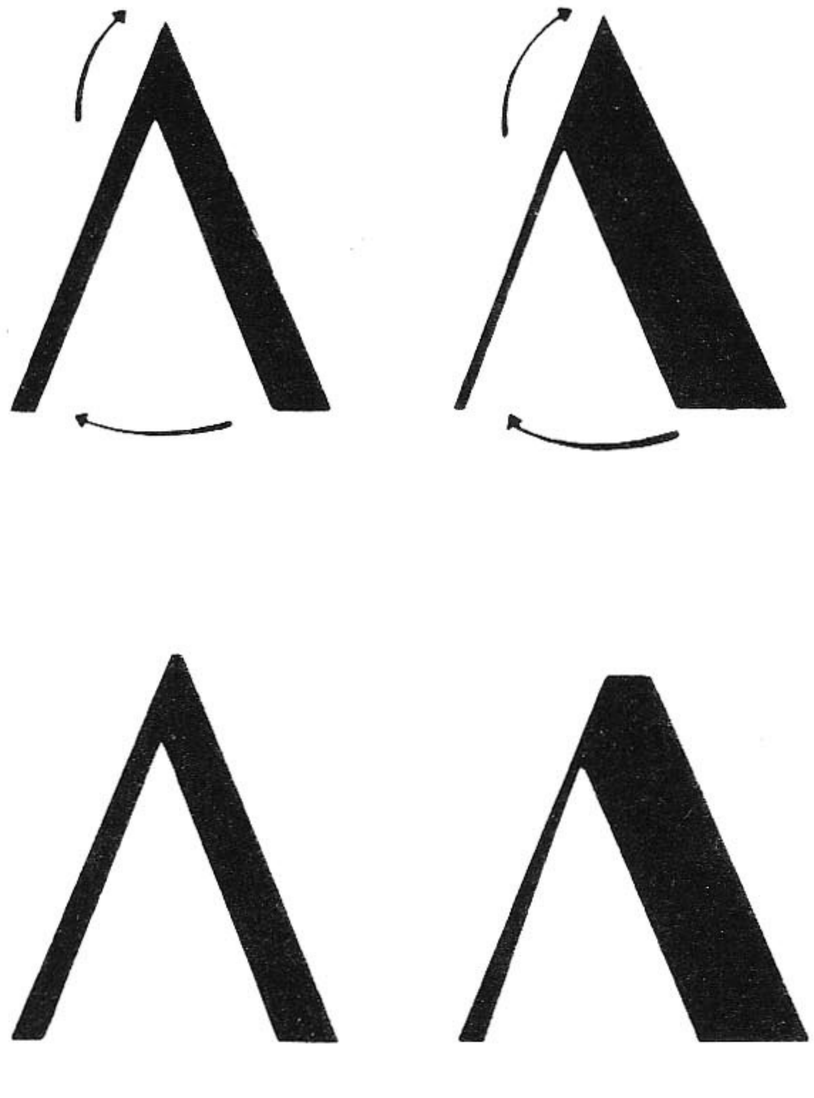
ициональным соотношением сторон с целью придания единообразия чаще всего оборачивается однообразием. Ритм таких букв получается монотонным. Следует всегда помнить о том, что буквы в алфавите не равны и не должны быть равны по ширине, так как это противоречит исторически сложившимся формам. Поэтому в любой гарнитуре мы видим наличие нормальных букв, таких, как Н, более широких, многоэлементных — Ж, М, Ш — и более узких, таких, как В, Е, Г. По этой причине нет никакой необходимости искусственно втискивать разные буквы в одинаковые по ширине прямоугольники. Неопытные шрифтовики, делая первоначальную разметку строк, часто допускают такую ошибку, отчего обедняется или просто нарушается ритмический строй.

У букв с классическими пропорциями ритм относительно спокойный благодаря устойчивости и равновесию всех элементов.

У широких и сверхширокого ритм направлен по горизонтали, у узких — по вертикали.

Изменяя пропорциональное соотношение ширины и высоты букв, художник может придавать шрифту самую разнообразную ритмическую направленность, добиваясь определенной выразительности шрифтовой композиции.

Рис. 47. Выравнивание «цветности» вспомогательных элементов и верха букв с целью «возвращения» их в плоскость листа.



3. Соотношение основных и дополнительных штрихов

Контраст штрихов создает реально ощутимую «цветность» элементов букв из-за различной их насыщенности. Подобно тому как в живописи или в графике ритм создается внутренней динамикой цветовых и черно-белых пятен и линий, и в шрифте благодаря изменению цветности и направленности элементов возникает условное движение.

Художник шрифта должен понимать это явление, учитывать в своей работе, придавать буквам устойчивость, уравновешенность или определенную ритмическую направленность.

Шрифт, как правило, выполняется на плоскости, ей же должен соответствовать и плоскостной характер букв.

Дело в том, что контраст штрихов у различных букв зрительно вызывает ощущение наклонов и поворотов в элементах вправо и влево, на зрителя и от него.

Равновесие цветности шрифта означает такое равновесие насыщенности элементов букв краской, при котором по возможности обеспечивается зрительное восприятие ничем не нарушаемой плоскости.

В шрифтах антиквенных групп максимальная цветность падает на основные штрихи. Цветность ослабевает в дополнительных и соединительных штрихах. И чем больше контраст штрихов, тем более явно нарушается плоскостность букв.

На примере букв ленточной антиквы с различным контрастом штрихов можно видеть, как левый дополнительный штрих уходит в глубь листа, за плоскость, так же и сами буквы, обуживаясь кверху, «падают» от зрителя.

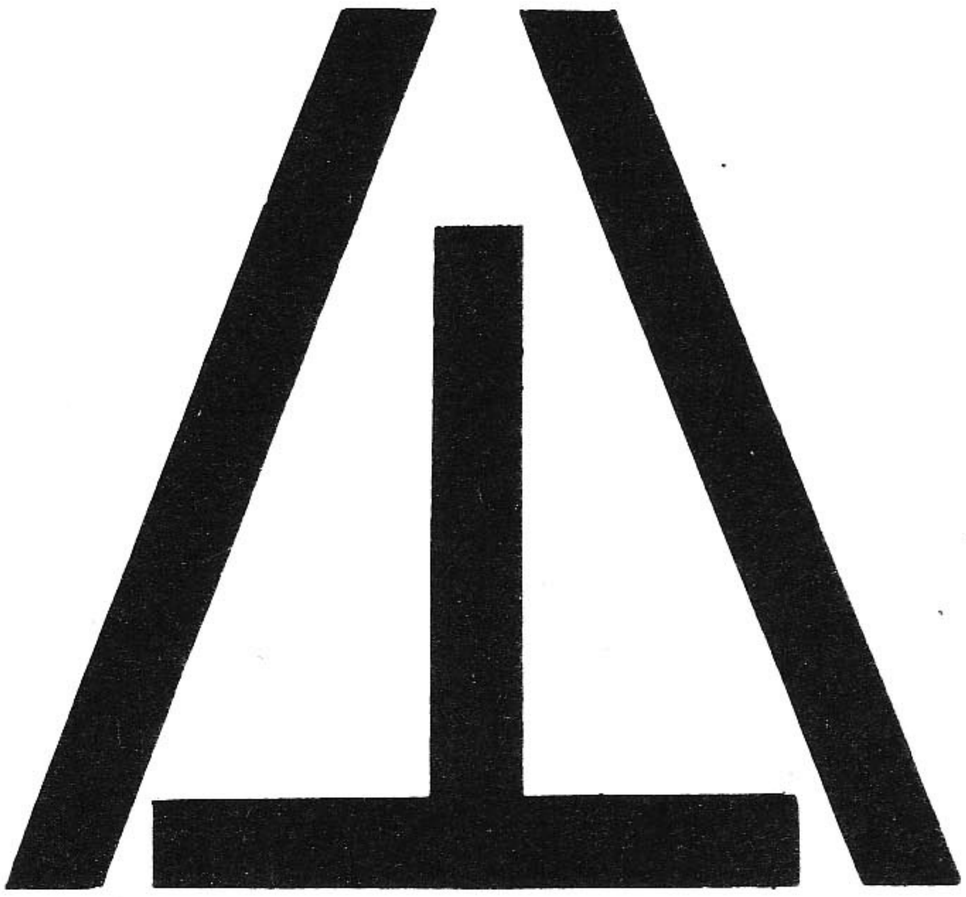
Достаточно немного насытить краской, утолщить книзу дополнительные штрихи, как они встанут в общую плоскость. Приостановить «падение» буквы от зрителя можно и срезав острый угол.

Здесь, как и в предыдущих и последующих примерах, геометрическая пропорциональность элементов букв направлена на удовлетворение психофизиологии человеческого зрения, на исправление оптических иллюзий, ошибок нашей зрительной системы. Поэтому понятия геометрической и оптической пропорциональности в шрифте тесно взаимосвязаны; соблюдение одного условия подразумевает изменения в другом. Прежде чем идти дальше, сделаем небольшое отступление. Взгляните на эти рисунки.

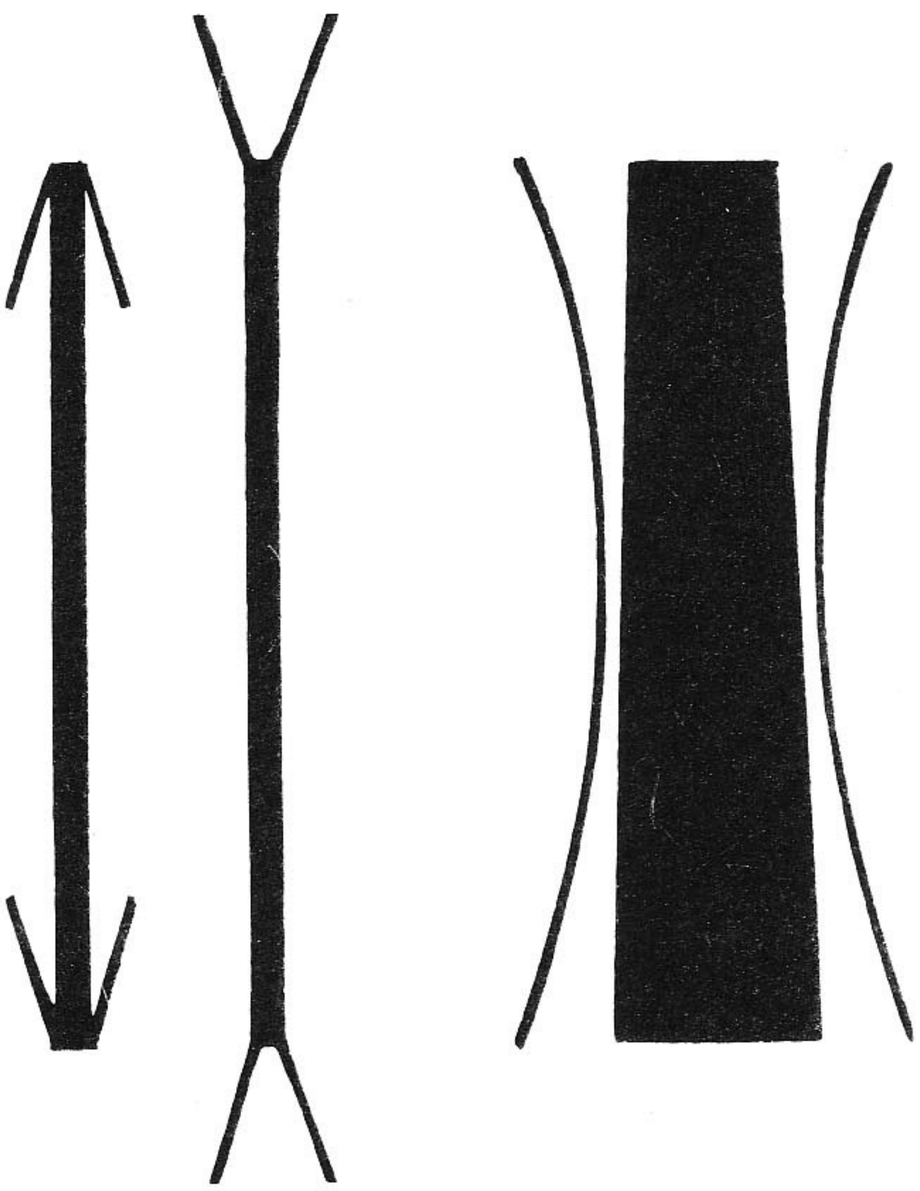
Все эти простые примеры доказывают несоответствие геометрической точности зрительному восприятию. Успех шрифтовой работы во многом зависит от того, насколько исполнитель учитывает особенности нашего зрения.

Продолжая тему зависимости ритма от соотношения штрихов, рассмотрим другие примеры.

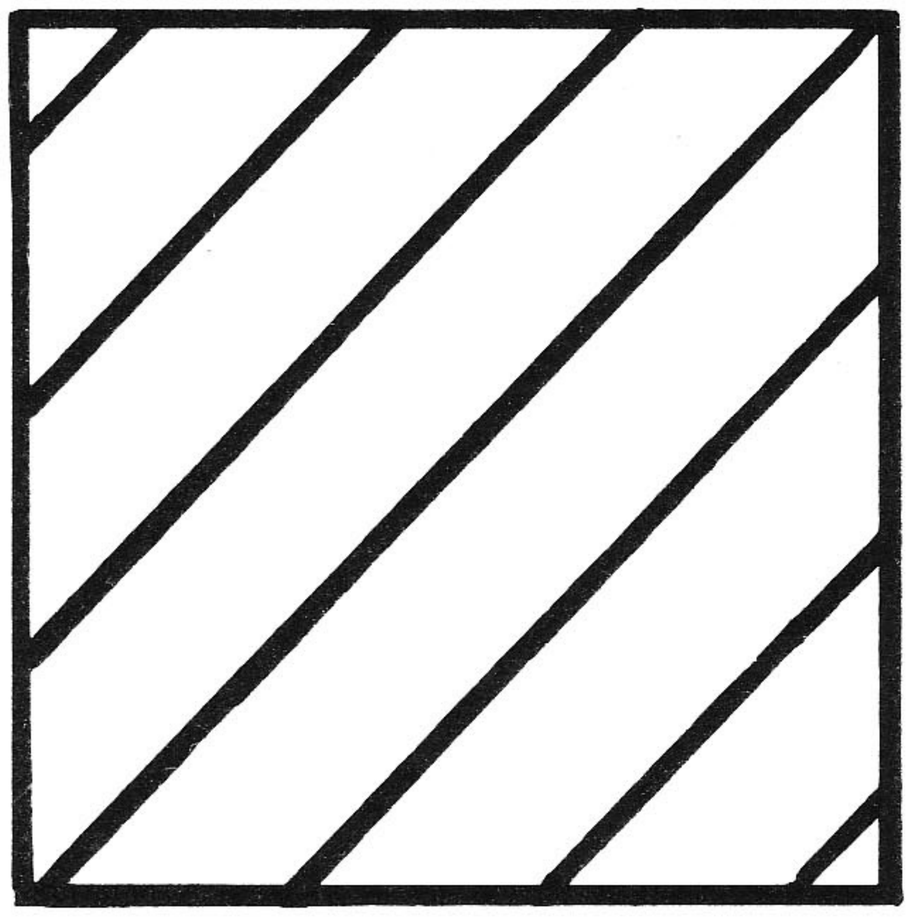
Рис. 48. а) несмотря на одинаковую геометрическую толщину линий, наклонная левая линия зрительно кажется толще правой, горизонтальная — толще вертикальной. Кроме того, вертикальная линия зрительно выглядит длиннее горизонтальной;

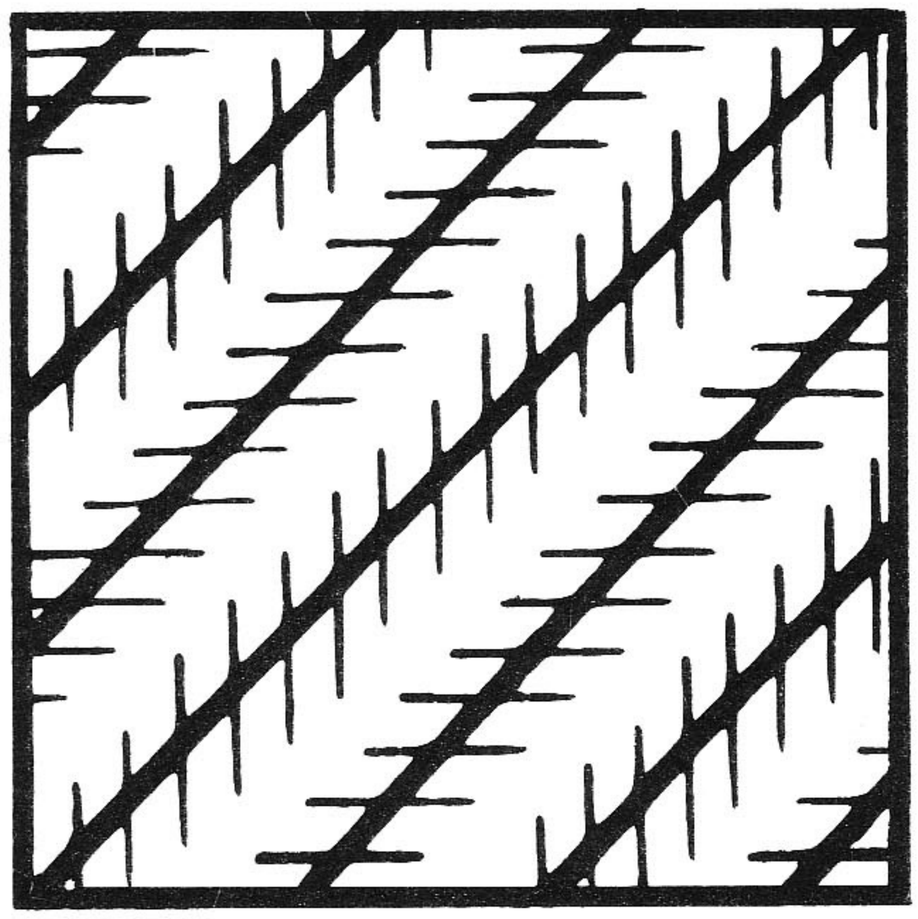


б) благодаря разному положению тонких линий длина жирных кажется неодинаковой. Боковые линии центральной фигуры (справа) прямолинейны, а не выпуклы, как их воспринимает глаз;



в) в обоих квадратах диагональные линии параллельны. Однако в нижнем мы их не воспринимаем параллельными.





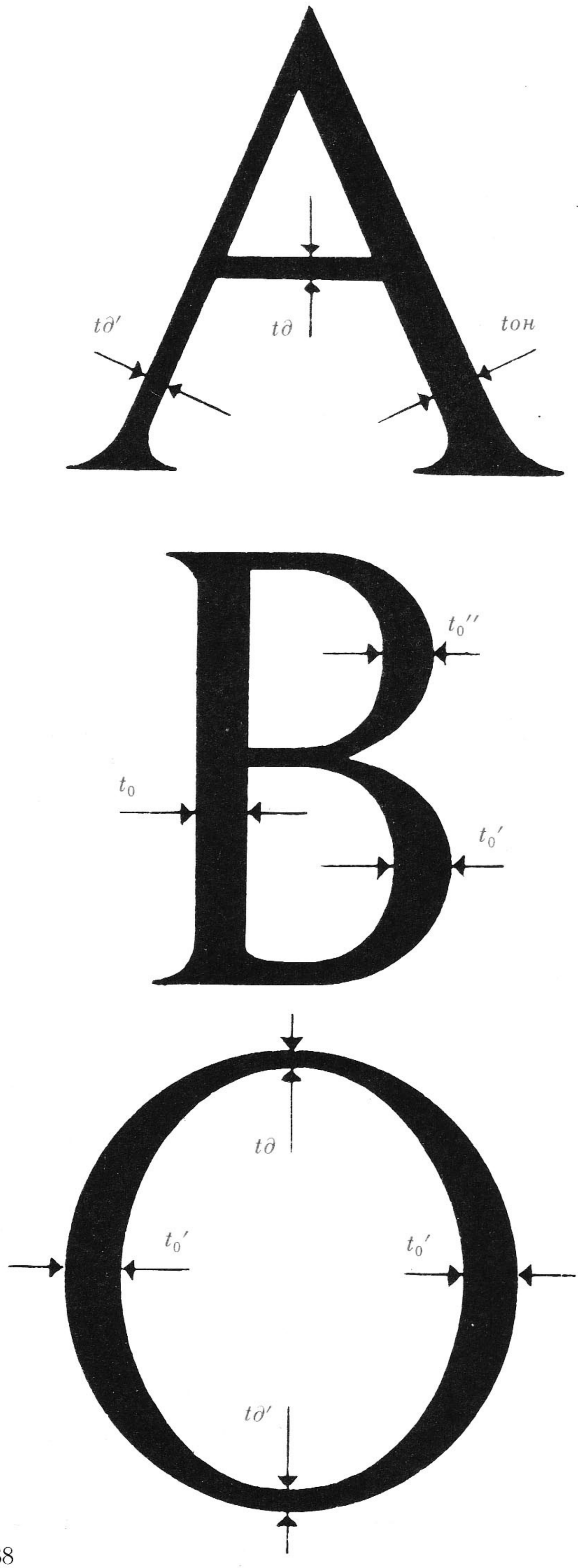
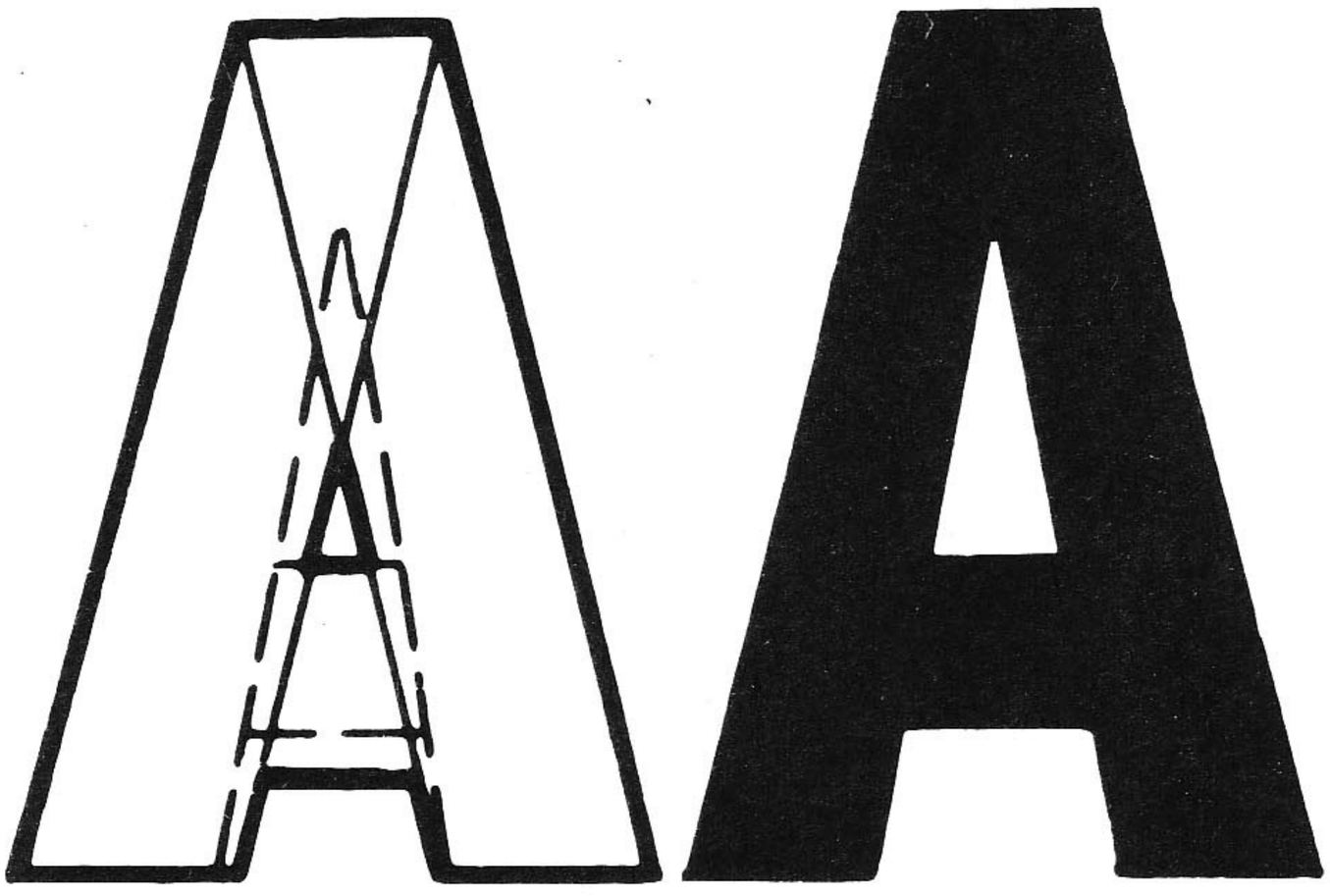


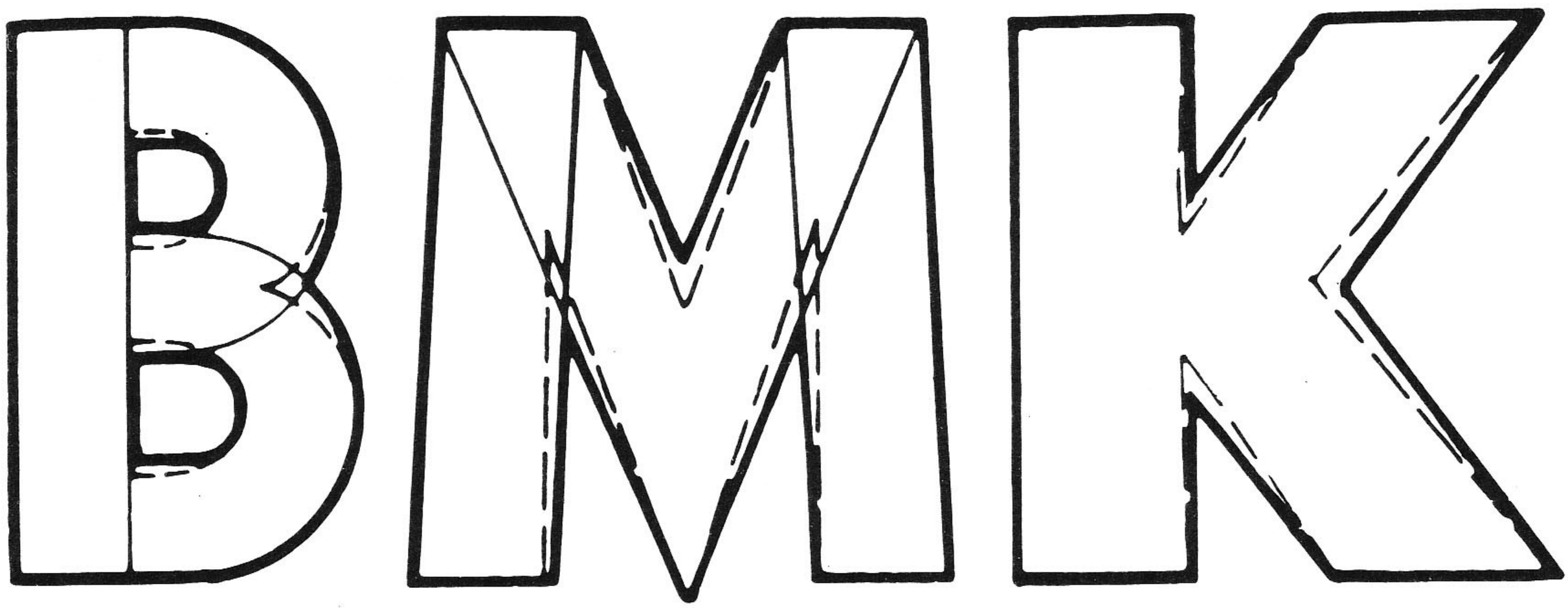
Рис. 49. Обеспечение равновесия «цветности» элементов букв в шрифте антиква.
Рис. 50. Обеспечение оптически равной «цветности» букв в рубленых шрифтах.

Равновесие цветности в буквах зависит от цветности основных прямолинейных (t_0), округлых (t_0', t_0'') и наклонных $(t\,о.н.)$ штрихов. Максимальная толщина наплывов в округлых элементах должна быть несколько большей, чем у прямых, потому что цветность прямолинейного штриха количественно больше, так как приходится на всю длину штриха; округлый же элемент в контрастных буквах имеет максимум цветности на небольшом отрезке и по мере утоньшения теряет ее. Толщина основного вертикального штриха чуть больше толщины основного наклонного $(t_0 > to.н.)$. Существуют и другие нюансы в рисовании шрифта. Так, например, в букве В максимальная толщина верхнего наплыва (t_0'') больше или равна толщине основного штриха (t_0), но меньше наплыва нижнего (t_0'), что придает нижней (базовой) части больший вес. Зрительная устойчивость букв повышается благодаря различию толщины в дополнительных штрихах: верхние дополнительные штрихи могут быть чуть тоньше нижних $(tд' > tд)$. Наклонные штрихи, как в букве А, чуть толще горизонтальных $(tд' > tд)$. Это обеспечивает зрительное равенство толщин дополнительных штрихов.

Надо помнить о том, что прямая одной и той же толщины в вертикальном, горизонтальном и наклонном положении воспринимается неодинаковой по толщине. В равнотолщинных шрифтах типа рубленых, брусковых или антиква-гротеск левонаклонные штрихи должны быть несколько тоньше правонаклонных, горизонтальные — тоньше вертикальных и наклонных, вертикальные — толще наклонных и горизонтальных.

В жирных рубленых шрифтах надо слегка обуживать штрихи, приводя их к трапециевидной форме, так как в местах соединения штрихов образуются слишком перенасыщенные пятна.





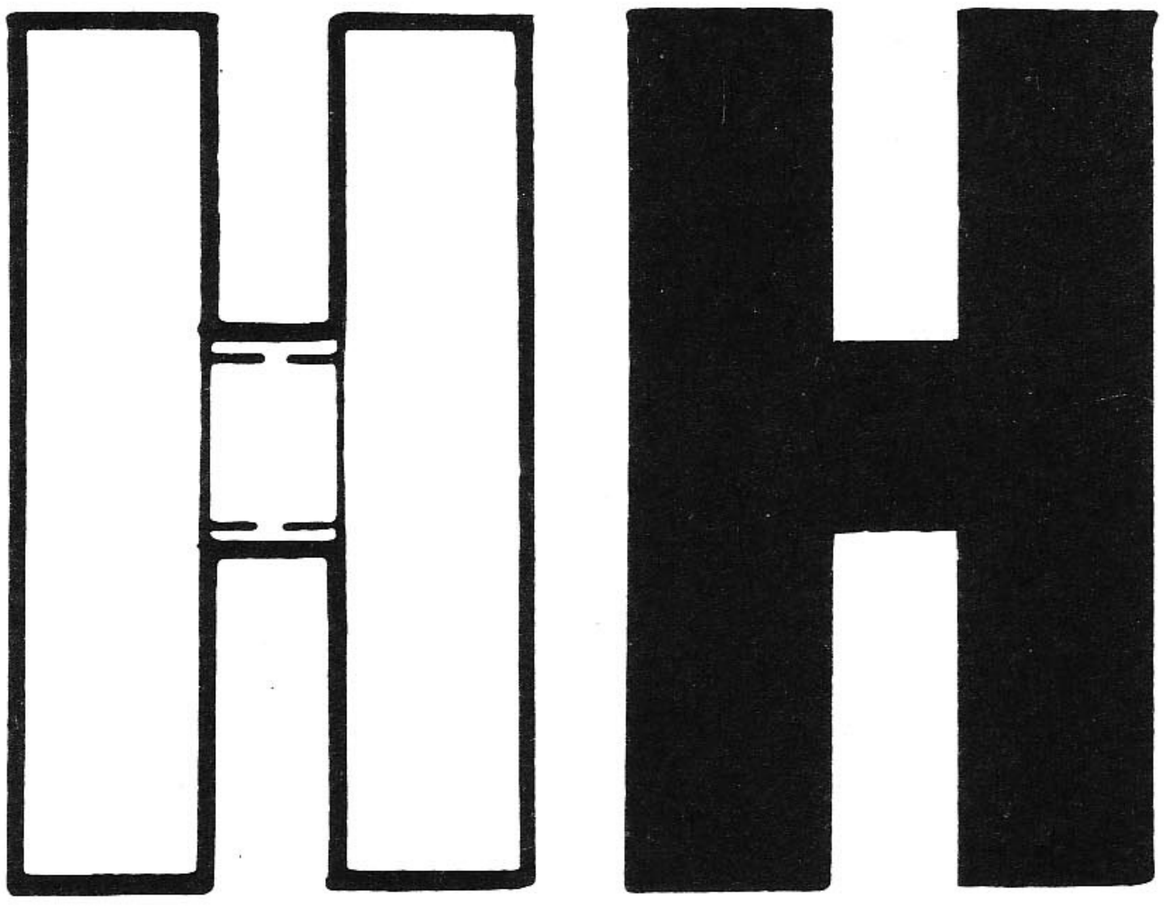
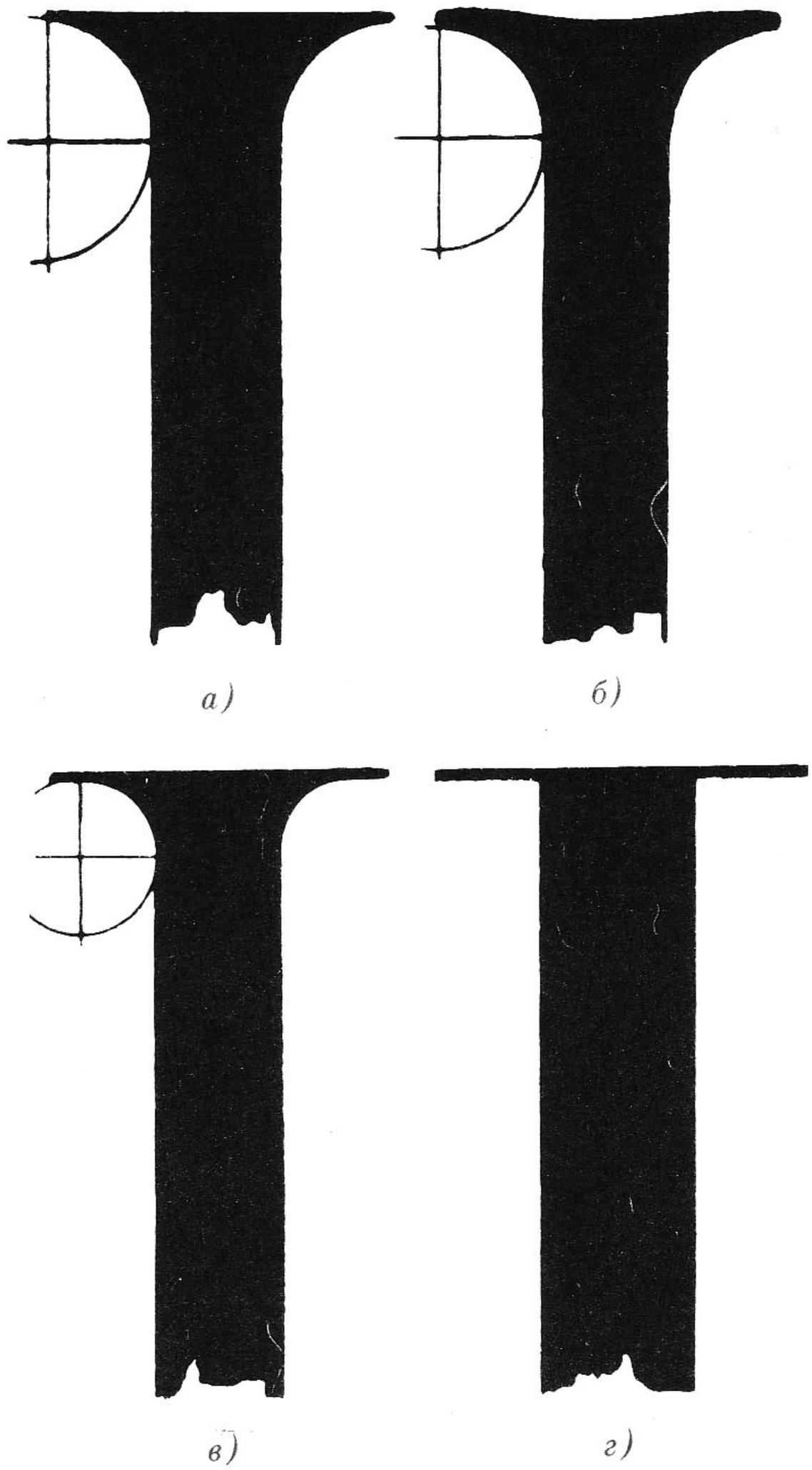


Рис. 51. Изменение формы засечек в шрифте типа новой антиквы с целью выравнивания «цветности» элементов в буквах и придания им большего равновесия.

Рис. 52.
Формы засечек шрифтов антиквы: а) римский капитальный; б) ренессанс-антиква; в) переходная антиква; г) новая антиква.



4. Характер засечек (серифов) и концевых элементов

Наличие засечек и их форма — один из признаков, определяющих ту или иную гарнитуру шрифта. Уже одно это говорит о том, насколько большое влияние они могут оказывать на ритм данного шрифта.

Впервые появившись в римском капитальном письме, засечки накрепко связали шрифты в линейно-пространственном строе с плоскостью, будь то на странице книги или на детали архитектуры.

Засечки оформляют основные и дополнительные штрихи и некоторые концевые элементы букв, подобно базам и капителям колонны, придают буквам завершенную, устойчивую форму.

В основном симметрично расположенные по отношению к основным штрихам, они держат букву между двумя линейками, четко ограничивая ее высоту. Однако они достаточно подвижны и могут влиять на внутренний ритм букв.

Засечки шрифтов на основе антиквы обеспечивают симметричным буквам относительную статичность и устойчивость.

Симметрия — это наиболее привычная форма равновесия. Но наш алфавит состоит не из одних симметричных графем. Буквы алфавита делятся на симметричные и асимметричные (это деление условно, потому что симметрия в них относительная и зависит от рисунка букв).

Симметричные буквы: А, Д, Ж, Л, М, Н, О, П, Т, Ф, Х, Ш, Щ, Ц.

Асимметричные буквы, открытые и направленные вправо: Б, В, Г, Е, И, К, Р, С, Ь, Ъ, Ы, Ю.

Асимметричные буквы, открытые и направленные влево: З, У, Ч, Э, Я. На условия симметричности и направленности в буквах влияют рисунок засечек и концевых элементов, их форма и цветность.

Так, если в шрифтах типа старинной антиквы засечки имеют плавные скругления в местах соединения со штрихами, обладают достаточной цветностью и хорошо держат букву на плоскости, то в шрифтах типа новой антиквы таких скруглений нет.

В целях улучшения равновесия элементов в буквах с большим контрастом штрихов можно изменять форму засечек (треугольная, треугольно-вогнутая и круглая формы) в местах соединения с дополнительными штрихами. Необходимо только, чтобы выбранная форма нашла себе соответствие в других буквах, строящихся на одной конструктивной основе.

Рис. 53. Влияние формы засечек и концевых элементов на ритмическую направленность в буквах. Расположение засечек и форма концевых элементов могут придать различное внутреннее движение буквам: расползание, центробежность, вращение.

Рис. 54. Идентичность засечек и концевых элементов в буквах и цифрах.

Направленность асимметричных букв можно регулировать, изменяя характер засечек и концевых элементов, для придания равновесия оптическим полям всех букв и знаков, входящих в шрифтовую композицию.

Первые три буквы имеют заметно бóльшую направленность вправо. Вертикальные засечки и засечки, направленные внутрь буквы, зрительно сокращают направленность.

Очень важен принцип идентичности концевых элементов в буквах и знаках в пределах одной гарнитуры. Соблюдение этого принципа придает определенной гарнитуре графическое единство, что также существенно влияет на общий ритм.

Иногда, чтобы отличить буквы от цифр, как, например, в брусковом шрифте, концевым элементам придают круглое завершение. Однако в этом случае округления концевых элементов должны найти себе соответствие в строчных знаках. Круглые концевые элементы встречаются в отдельных гарнитурах как в строчных, так и в прописных буквах.

Рассмотренная взаимосвязь букв, создаваемая формами засечек и концевых элементов, в основном и составляет предмет раздумий в творчестве рисовальщика шрифта. Неизменными остаются графемы, то есть «скелет» букв и других знаков алфавита, а «одежду» для них, рисунок, пропорции, равновесие элементов создает художник.

И далее, посредством ритмического, образного и колористического строя шрифтовой композиции достигается необходимая выразительная форма для текста определенного содержания.

C 3 5 2

C 3 3 2

C 3 5 2

C 3 3 2

C 3 3 2

Рис. 55. Сравнение ритма надписей, выполненных рубленым шрифтом различных рисунков.

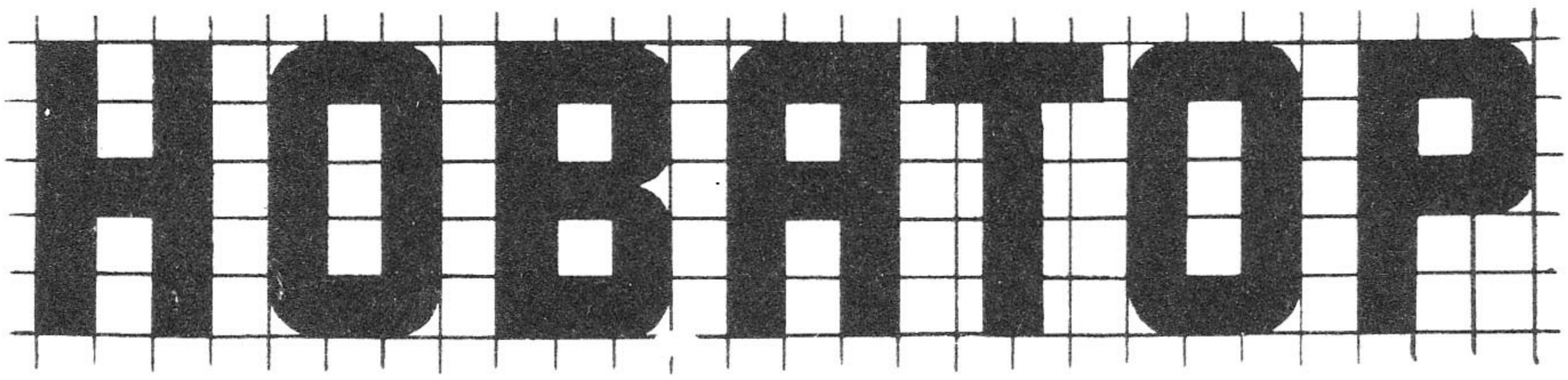


Рис. 56. Влияние оптических полей внутрибуквенных просветов, а также мест соединений основных и дополнительных штрихов на плоскостность букв.

5. Размеры внутрибуквенных просветов

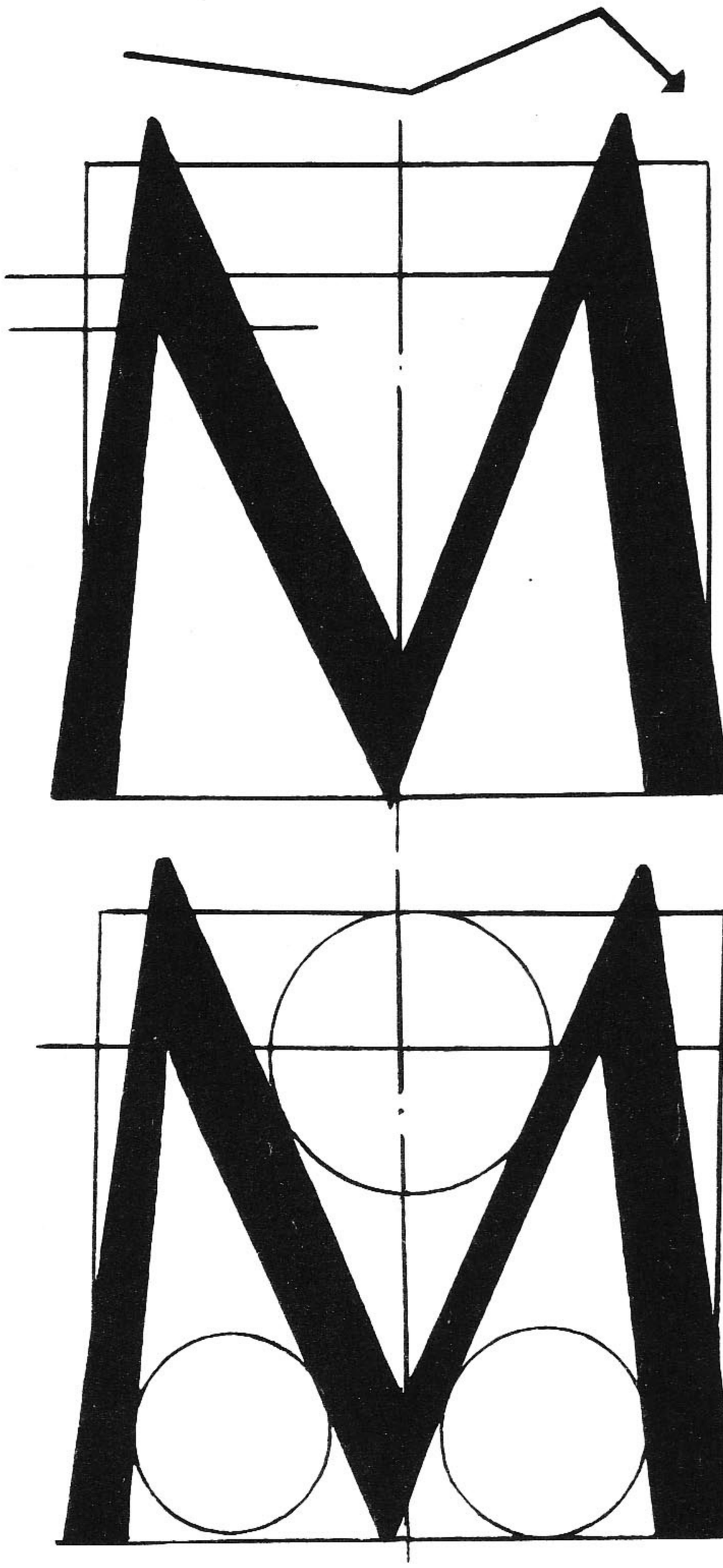
Они всецело зависят от рисунка букв и определяются плотностью и насыщенностью. В рубленых шрифтах прямоугольной формы с самым простым ритмическим построением внутрибуквенные просветы равны толщине основного штриха.

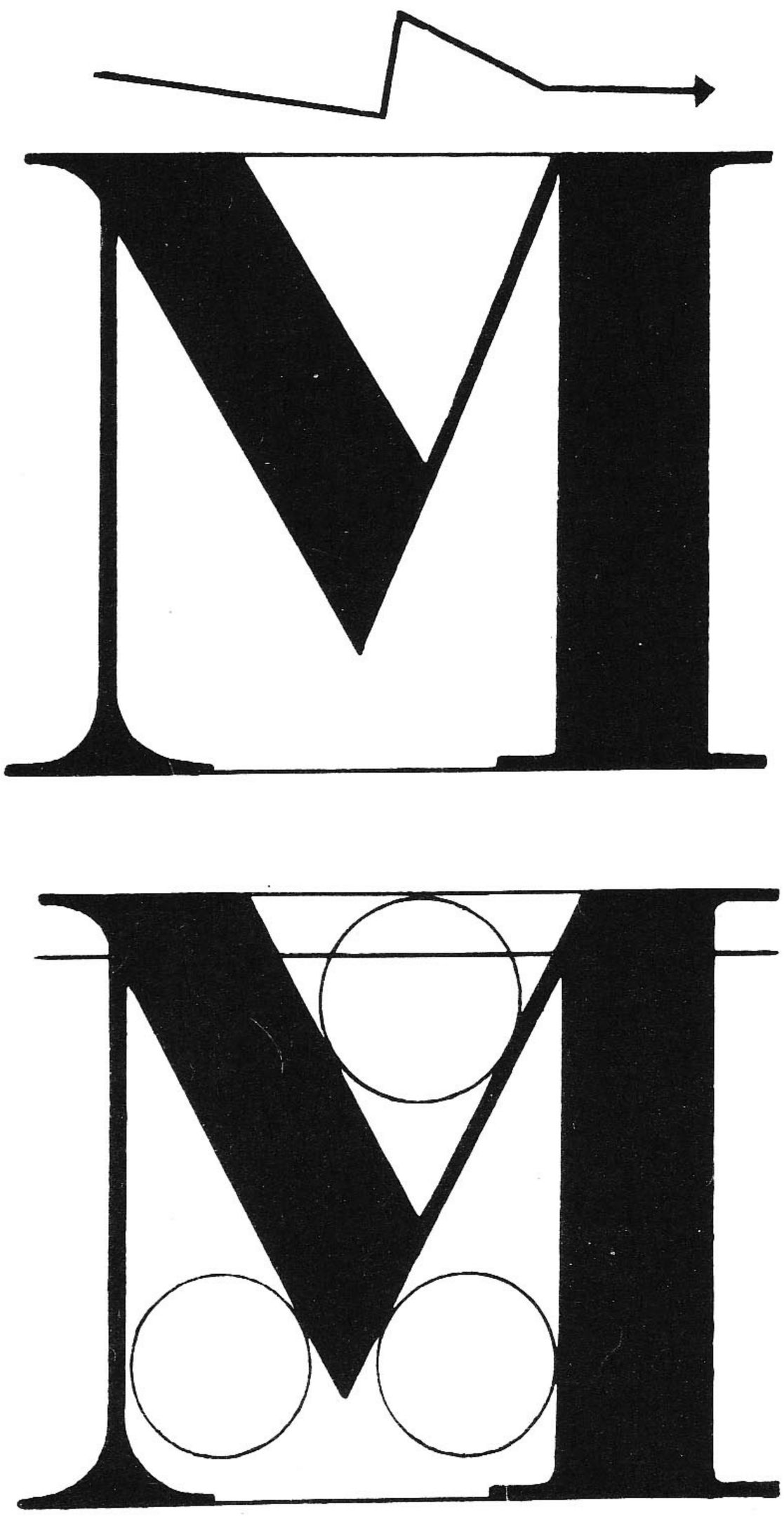
Единственное достоинство этого шрифта — предельная простота построения. К недостаткам следует отнести низкую из-за недостаточной дифференцированности букв удобочитаемость, особенно в длинных текстах; монотонность ритма; зрительное неравенство вертикальных и горизонтальных штрихов, отчего горизонтальные штрихи кажутся тяжелее.

Ритмическое построение во втором примере безусловно богаче, выигрышнее. При сохранении одного и того же соотношения ширины и высоты букв изменилась пластика штрихов, высветлились дополнительные штрихи, обеспечив оптически равную толщину их по сравнению с основными, увеличились внутрибуквенные просветы. Шрифт стал более упругим, стройным за счет некоторого увеличения направленности вверх.

Первый вариант построения надо считать неудачным. Хотя именно его часто предлагают самодеятельным художникам-оформителям для политической наглядной агитации. Попытки рекомендовать шаблонные шрифты с упрощенными формами неверны еще и потому, что они не ориентируют на дальнейшее совершенствование мастерства владения шрифтом, на углубленное изучение этой многотрудной области графического искусства, не воспитывают вкуса ни исполнителя, ни зрителя.

Те ошибки, которые, возможно, допускает начинающий шрифтовик в самостоятельных поисках, исправить легче, чем привычку к шаблонному мышлению. Недоверие к творческой потенции художника шрифта (а ведь только ему известно, в каких условиях будет «работать» шрифт) лишает его подлинной самодеятельности, инициативы. Так и рождаются однообразные шрифтовые работы, лишенные всякой эмоциональности. А где,





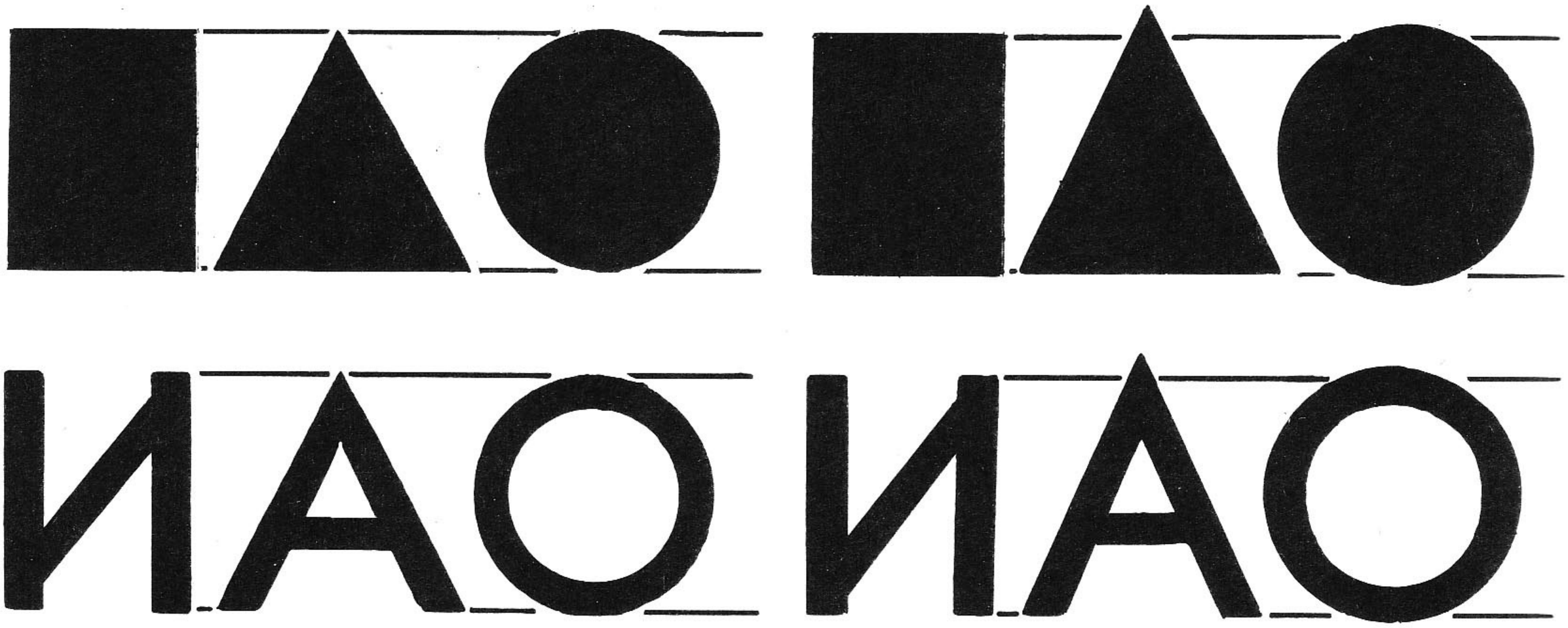
как не в политической агитации, шрифт должен проявить себя с полной отдачей. Из этого не следует заключать, что надо поощрять надуманные, изощренные, головоломные решения. Искусство шрифта — это искусство, основанное на нюансах, которые на первый взгляд кажутся несущественными непосвященному зрителю. Но это не должно огорчать мастера, ибо неспециалист может и не знать всей «кухни» шрифтовой работы, но всегда отличит мастерски выполненную надпись.

В шрифтах с конструкцией антиквы внутрибуквенные просветы также подчинены рисунку букв и зависят от пропорций шрифта, его насыщенности (светлый, полужирный, жирный) и плотности (нормальный, широкий, узкий).

На примере симметричной буквы М показано влияние оптических полей внутрибуквенных просветов на плоскостность буквы.

В этих примерах, казалось бы, скорректированы все предыдущие условия равновесия цветности, а буквы остались изломанными в плоскости (условное движение показано стрелками). А почему? Нет симметрии и равенства оптических полей внутрибуквенных просветов! Случайны места соединений основных и дополнительных штрихов.

Рис. 57. Влияние оптических полей букв на линейный ритм строчек.



II. Создание ритма геометрической и оптической пропорциональностью *строк в композиции*. На ритм в строках влияет:

1. **Геометрическая и оптическая пропорциональность самих букв,**

из которых складываются слова, а затем строки. Слова же могут и сами представлять строки.

Вкратце повторим те закономерности влияния на ритм пропорциональности элементов букв, которые прямо влияют и на ритм строк и всей композиции:

характер контура букв, их рисунок (форма);

пропорциональное соотношение ширины и высоты букв;

соотношение основных и дополнительных штрихов;

характер засечек и концевых элементов;

размеры внутрибуквенных просветов.

К этому необходимо добавить, что буквы в строках взаимодействуют друг с другом, подчиняясь общим закономерностям линейно-пространственного строя. Так, например, в строках и во всей композиции поля букв должны иметь оптически равную цветность. Не должно быть вырывающихся темных пятен букв или уходящих на второй план чересчур светлых. А это может происходить вследствие перенасыщенности одних элементов букв или недобора цветности других, о чем уже говорилось выше.

На линейный строй влияют конструктивные членения шрифта по средней горизонтальной линии, которая делит буквы пополам. У таких букв, как Б, В, Е, Ж, З, К, Н, Ь, Ъ, Э, Ю, Я, дополнительные штрихи, располагающиеся на средней линии или чуть выше нее, придают зрительное равновесие верха и низа в буквах. Расположение дополнительных или соединительных штрихов ниже средней линии всегда вызывает ощущение непропорционально тяжелого верха. У буквы Х средокрестие по той же причине располагается чуть выше средней линии. У букв, открытых вниз, таких, как А, Р, Ч, соединительные штрихи могут опускаться и ниже средней линии, так как у них и без того основная нагрузка приходится на верхнюю часть. Иногда с целью объединения чле-

Рис. 58. Оценка и уравновешивание межбуквенных пробелов (контрформ).

нений по средней линии к ним примыкают буквы М и У, у которых место соединения элементов в центре букв поднимается до линии Р и Ч. Обычно они имеют индивидуальный рисунок, связь с гарнитурой осуществляется единством иных графических элементов.

На линейный ритм строк влияют также оптические поля букв округлых и остроконечных конструкций: З, О, С, Э, Ю, А, Д, Л, М, У. Все эти буквы, располагаясь в строках по соседству с буквами прямоугольных форм, по которым отмечается основной размер строк по высоте, должны немного выходить за верхнюю и нижнюю линии строки. Это требуется делать для того, чтобы высота всех букв оптически была выравнена. Без этого все округлые и остроконечные буквы окажутся зрительно меньше по высоте, будут западать в строке, как бы уходить на второй план.

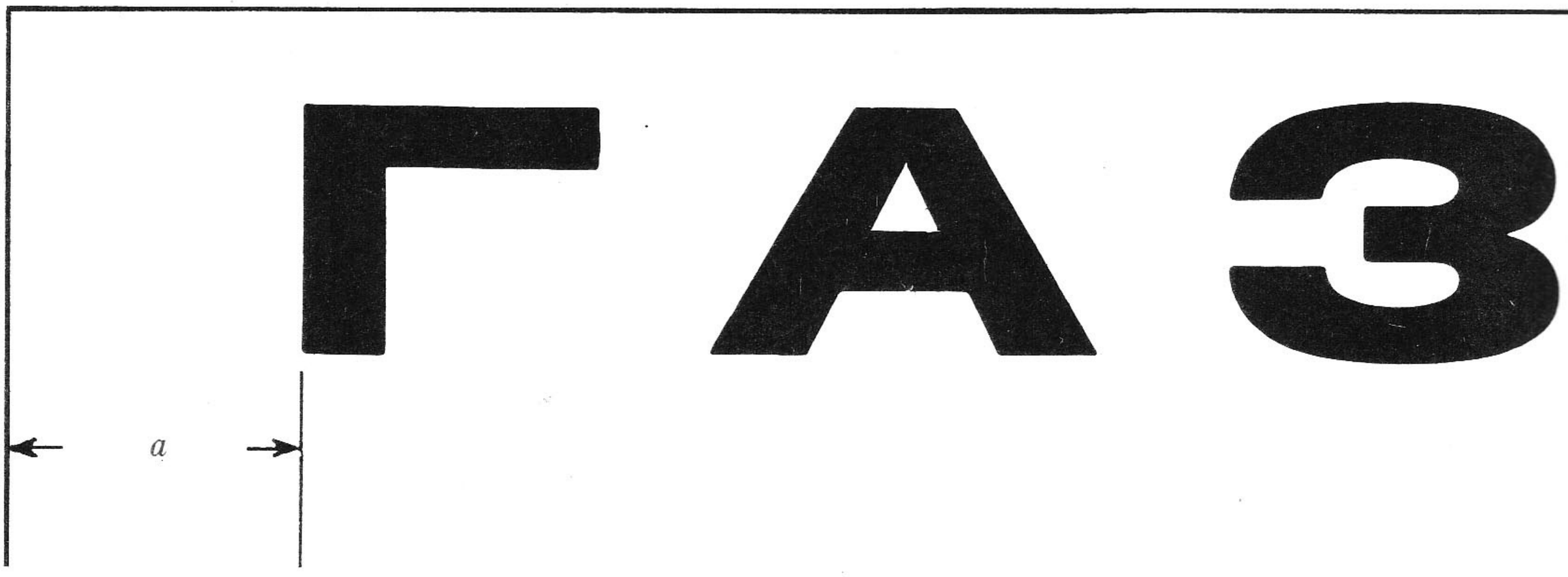
Сами строки, начинаясь или оканчиваясь округлыми и остроконечными буквами, влияют на равновесие общего шрифтового поля в шрифтовой композиции, располагающейся симметрично на листе. Для того чтобы надпись казалась расположенной симметрично по отношению к краям листа, необходимо геометрическую ось листа совместить с оптической серединой надписи. Поэтому все остроугольные и округлые буквы на концах строк должны слегка выходить за рамки шрифтового поля, образуемые вертикальными элементами прямоугольных букв.

2. Равновесие оптических полей межбуквенных пробелов (контрформ)

Из опыта работы с начинающими художниками видно, что даже совершенно неподготовленные люди, обладающие, однако, художественным чутьем, поняв сам принцип зависимости ритма от равновесия оптических полей межбуквенных пробелов (контрформ), доверяя только глазу, свободно справляются с задачей и, экономя время, никогда не прибегают к математическому расчету пробелов.

Напротив, в полиграфических изданиях, особенно в газетах, и сегодня мы часто встречаем погрешности, нарушающие ритм заголовков из-за неравновесия оптических полей межбуквенных пробелов.

Рис. 59. Геометрическая ось надписи и геометрическая ось листа (в данном примере — разворота книги) не совпадают в связи с наличием в слове последней буквы «А» треугольного вида. Необходимо добиваться оптического равенства боковых полей.



Недостаток времени не оправдывает грубого нарушения ритмических закономерностей. Работа художника шрифта не механична. Не будучи удовлетворенным еще эскизом, не найдя ритма строк и всей композиции, он не может приступить к прорисовке самих букв, как в академическом рисунке нельзя начинать портрет с вырисовывания глаза или уха, не найдя первоначально объемно-пространственного решения самой головы. Принцип такой: от целого — к частностям!

Таким целым в шрифтовой работе и являются общая композиция, верно найденный ритмический строй, который во многом зависит от равномерной расстановки букв, равновесия оптических полей межбуквенных пробелов.

Итак, в строке ритм создается чередованием оптических полей самих букв и межбуквенных пробелов. Геометрические поля букв антиквы можно условно представить в виде простейших плоскостных фигур: круг, квадрат, прямоугольник, треугольник, трапеция. Образовавшиеся сложные по контуру пятна между фигурами и есть те пробелы, которые по массе должны быть выверены. Только в этом случае фигуры будут равноудалены друг от друга. Таким образом, важнейшая закономерность ритма — зрительное равновесие пробелов — достигнута! Контур букв значительно сложнее. Проще дело обстоит с симметричными буквами. Их оптические поля представляют собой приблизительно те фигуры, которые мы рассмотрели выше. У асимметричных букв, открытых и направленных вправо и влево, контур оптических полей более сложный. Встречаясь в словах, в самых разнообразных сочетаниях, буквы требуют сбалансированного соседства, чтобы одни не лезли друг на друга, другие не отрывались и слова не разваливались бы на части.

В шрифтовых плакатах нежелательны переносы в словах. Как правило, их избегают, создавая композиции с симметричным расположением слов или «флажком» с подбивкой вправо и влево. А если компонуется «блок»? В последнем, ввиду того что слова содержат различное количество букв, часто приходится прибегать к компоновке отдель-

Рис. 60. а) механическая разметка межбуквенных пробелов вызывает нарушение цельности слова, б) межбуквенные пробелы зрительно уравновешены, в) пример предельного сближения букв. Межбуквенные пробелы в данном случае не имеют существенного значения. Таким образом достигается монографичность слова.

Рис. 61. Пример улучшения ритма в строке, выполненной курсивом.

ных слов вразрядку, увеличивая межбуквенные пробелы на ширину 1÷1,5 буквы. Большее увеличение приводит к неоправданным пустотам в композиции, нарушает выбранный ритм. Сильная разрядка в слове требует соответствующего свободного окружения в композиции, что не всегда возможно, особенно в работе с заданным форматом. Это больше всего касается величины междустрочных расстояний.

3. Величина междустрочных расстояний

Средняя величина междустрочных расстояний, отвечающая принципу удобочитаемости, для композиций из прописных букв составляет 0,5÷1,5 высоты буквы; из строчных — не менее двух высот строчной буквы без учета выносных элементов (чтобы не случалось наложений нижних и верхних выносных элементов). Отличительными признаками строчных букв являются измененные у некоторых из них графические формы и наличие выносных элементов. Таких букв в нашем алфавите немного: **а, б, е, р, у, ф.** Остальные представляют собой уменьшенные (но не прямо пропорционально) прописные формы.

Сравнивая строчные шрифты русского алфавита и латинского, в котором строчные буквы значительно отличаются от прописных, мы обнаружим заметную разницу в ритмике строк, образуемых одними и другими буквами. Ритм, создаваемый русскими буквами, как строчными, так, впрочем, и прописными, проще за счет преобладания прямолинейных элементов, недостаточного количества строчных букв с выносными элементами. Такова специфика графики русских букв, слагавшейся исторически. И тем не менее при сравнении ритмического строя, создаваемого строчными буквами, прямыми или наклонными, с нашим курсивом, близким рукописным формам, найдем, что строчные знаки и русского алфавита могут быть в значительной степени дифференцированными и имеют достаточно букв с выносными элементами. Примером могут служить великолепные образцы каллиграфических шрифтов или чуть более строгие курсивы. В настоящее время мы все чаще

Рис. 62. Пример сближенного расположения строк.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ОБЯЗАТЕЛЬСТВА

встречаем строчные: **в, д, з** с выносными элементами. Вполне возможно, что время пополнит их состав.

Думая о ритме в композиции, состоящей из строчных букв, художник обязан думать и о влиянии на него выносных элементов.

Если текст длинен, следует прибегать к нормальным междустрочным расстояниям. В коротких надписях, в том случае, когда им желательно придать выразительный характер, возможно и сближенное расположение строк, и даже слитное. Подобная «вязь» надписи отличается особой декоративностью, вызывая ассоциативное восприятие, связанное с народным прикладным искусством, вышивкой на ткани, на знаменах и т. д. Небольшая потеря удобочитаемости тут вполне допустима, ибо компенсируется другими достоинствами — выразительной декоративностью шрифтовой композиции.

Таким же образом могут компоноваться любые типы шрифтов. Все зависит от содержания «иллюстрируемой» шрифтом надписи и от цели, которую ставит перед собой художник.

На междустрочные расстояния оказывает существенное влияние смысловая акцентировка. В нашем примере надпись «Социалистические обязательства» воспринимается как единое понятие: эта пара слов неразрывна. Мы даже сокращенно не говорим «обязательства», а, как правило, «соцобязательства». Поэтому и возникает желание спаять, связать их графически. Не нужно понимать так, будто традиционное решение такой надписи «отменяется». Пример сближенной компоновки строк лишь один из примеров работы мысли художника, развития ассоциативного мышления, напоминание о том, что надписи такого рода должны иметь осмысленную образную нагрузку. И в этом случае помогает не только рисунок шрифта, но и ритмический строй композиции, который зависит от элементов букв, от межбуквенных пробелов, от междустрочных расстояний, от смысловой акцентировки слов в надписи. В данном примере единым рисунком букв, одинаковой высотой их, сближением всех частей акцентирована вся надпись, так как она едина по смыслу. Развивая мысль дальше, можно внести поправку: в композиции нижняя строка короче и зрительно слегка уходит на второй план. Слитное расположение в какой-то мере удерживает ее в плоскости. Но убедительнее это будет выглядеть, если ее либо чуть укрупнить, либо отличить более насыщенным, но близким по тону цветом, чтобы надпись не разрезалась пополам.

Предлагаемые методические рекомендации, безусловно, не исчерпывают всего многообразия приемов работы. Следует прежде всего рассчитывать на проявление инициативы в творчестве, в поисках новых выразительных шрифтовых решений.

ХОЧУ СИЯТЬ ЗАСТАВИТЬ ЗАНОВО ВЕЛИЧЕСТВЕННЕЙШЕЕ СЛОВО «ПАРТИЯ»

Вл. МАЯКОВСКИЙ

4. Возможности создания ритма цветом

Более подробно о применении цвета в шрифтовой работе будет рассказано ниже, в разделе, посвященном этой теме. Здесь следует указать, что физические свойства цвета вызывают ощущение неодинаковой удаленности предмета от зрителя. Например, в многострочной композиции, где строки имеют различные цвета, темные будут казаться ближе, светлые — дальше, так как глаз сначала схватывает ближние строки, затем дальние и только тогда начинает считывать, «ощупывая» первую строку, затем, как бы отступая назад, очерчивает вторую строку и т. д. Подобно копировальному приспособлению, глаз подчиняется в движении иллюзорному рельефу, создаваемому цветовым контрастом строк. Вот почему пространственный ритмический строй надписи, образуемый цветом, должен быть продуманным, чтобы не создавать лишних препятствий при чтении. Ритм, создаваемый цветом,— не самоцель.

Цветовое различие в шрифтовых текстах теснейшим образом связано со смысловой акцентировкой. Цветом могут быть выделены наиболее важные слова или выражения, содержащие главную мысль, рубрики, эпиграфы, буквицы, стоящие в начале красной строки, и др.

Распределение таких цветовых пятен в композиции должно быть оправданно и подчинено основной закономерности — зрительному равновесию всех ее частей.

Рис. 63. Влияние цвета на линейно-пространственный строй надписи.

Цветовая гармония в шрифтовой работе. Гармоничное цветовое решение неразрывно связано с вопросом повышения художественного уровня всех форм наглядной агитации и пропаганды.

Цвет играет огромную роль не только с *эстетической* точки зрения, но и, как было сказано, воздействует на зрителя своими физическими и психосубъективными качествами. К этому можно добавить, что к физическим качествам относится и свойство цвета фона (светлых тонов) оптически удалять и облегчать предмет — носитель шрифта или приближать и утяжелять его (цвета темных тонов).

Психосубъективный аспект состоит в том, что цвет, оказывая влияние на общее психическое состояние человека, может вызвать различное настроение: спокойное или раздраженное, мажорное (радостное) или минорное (тоскливое), может повышать или понижать наше внимание, способствовать раскрытию образности шрифтовой композиции.

Установлено также, что одни цвета воздействуют на психику человека возбуждающе: красный, оранжевый, желтый — так называемые теплые цвета — расширяют зрачки, даже учащают пульс и утомляют глаза; другие, холодные цвета (зеленый, голубой, синий), наоборот, снижают утомление, успокаивают зрение. Художник должен учитывать эти особенности в своей практической деятельности.

Художник-оформитель выполняет работу, предназначаемую для вполне определенных мест в интерьере или экстерьере. Поэтому *эстетические* аспекты выбора цвета представляются ему в связи с решением либо комплексов наглядной агитации, либо отдельных шрифтовых плакатов в зависимости от окружающей среды.

Гармонию цветового решения можно считать достигнутой в том случае, когда:

цвет шрифта и цвет фона обеспечивает четкое и удобное восприятие текста;

общее цветовое решение способствует эмоциональному выражению и раскрытию содержания;

цветовое решение находится в гармоничном единстве с окружением и отвечает чувству эстетического удовлетворения.

Следует особо сказать об *идеологическом* обосновании выбора цвета.

Всем понятно значение для нас красного цвета. Красный цвет — символ революционной борьбы, военно-патриотического и трудового героизма советского народа, цвет государственного флага. Идеологически обосновано широкое применение красного цвета в праздничном оформлении и в плакатах на политические темы (в отличие от производственных и информационных, в которых могут применяться любые цвета, гармоничные окружению). Невысокий коэффициент отражения не позволяет считать его отвечающим нормальным, в обычном смысле, условиям зрительного восприятия. В ряду колористических сочетаний, обеспечивающих четкость шрифта, красный цвет занимает среднее положение и хорошо «работает» в контрасте с желтым, охристым, белым, иногда с черным. В некоторых политических плакатах с революционной или военной тематикой сочетание красного с черным сообщает зрительную напряженность, передавая драматизм событий того времени. Однако количество красного и черного должно так соотноситься, чтобы не создавалось траурного впечатления (этого не произойдет, если не применять черных рамок или кантов). Часто спектральный красный цвет применяется в нюансном сочетании с оттенками красного: красно-белого, красно-оранжевого и красно-коричневого.

Красный цвет влияет на общее психиче-

ское состояние человека возбуждающе. Вы, должно быть, замечали, что в дни праздненств, особенно на улицах в красном убранстве, когда видишь движущиеся транспаранты в колоннах демонстрантов, колышущиеся знамена, испытываешь необычайное, возвышенно-приподнятое и вместе с тем взволнованное состояние. Среди многих слагаемых такого настроения существенное значение имеет ... красный цвет!

Несмотря на некоторое несоответствие требованиям нормы, предъявляемым к цвету в шрифтовой работе, а именно определенным физическим и психологическим качествам, красный цвет остается незаменимым в идеологическом и эмоциональном плане, активно воздействуя на зрителя броскостью, способностью остановить, заранее ориентировать зрителя на прочтение важной темы.

В зависимости от предназначенного места и условий окружения в политическом оформлении рекомендуется применять различные оттенки красного цвета: темные и насыщенные — в экстерьере, светлые и менее насыщенные — в интерьере. Оптически первые выступают вперед, что важно для открытого пространства, особенность вторых — зрительно отступать назад — должна учитываться в плакатах, предназначенных для помещений. Разрабатывая художественное оформление комплексов наглядной агитации, художник с помощью красного цвета организует так называемый зрительный центр, выделяя главное в целом оформлении, будь то знамена, вымпелы, фон для скульптурного портрета В. И. Ленина или злободневные призывы и лозунги. Соподчиненные элементы оформления также могут иметь вкрапления красного цвета или его оттенков. Такие красные пятна в виде отдельных плоскостей, заголовков, рубрик, буквиц, согласуясь со зрительным центром, позволяют создать продуманный замкнутый колористический строй всего оформления.

Политические шрифтовые композиции, раскрывающие тему международной деятельности КПСС и Советского государства (например, Программа мира), могут иметь иное цветовое решение — в бело-голубом и синем ключе (основные цвета, принятые для Организации Объединенных Наций).

Разнообразная цветовая палитра, тональность и насыщенность цвета, фактура — все, чем владеет художник, создавая то или иное оформление, требует от него большого вкуса, такта и учета физического и психологического воздействия цвета на человека. Безусловно, все эти вопросы не должны решаться изолированно от комплексного цветового решения наглядной агитации в интерьерах или природном окружении. Единая цветовая схема для комплексного оформления заключается в использовании определенного цветового ключа, гармоничных нюансных или контрастных цветовых сочетаний. Такие сочетания составляют ряды цвета. Ряды цвета могут быть развернуты по трем основным направлениям:

1. Ряд серых *ахроматических* тонов (от белого к черному).
2. Ряд *хроматических* цветов (цвета спектра): в теплой гамме (желтый — оранжевый — красный с их промежуточными оттенками);
в холодной гамме (зеленый — синий — фиолетовый с их промежуточными оттенками);
в пределах двух дополнительных цветов (синий — оранжевый; зеленый — красный; фиолетовый — желтый или их промежуточных состояний).
3. Ряды от хроматических (спектральных) к ахроматическим цветам (например, от красного к белому, от красного к серому и от красного к черному).

Понимание цветовых характеристик помога-

ет правильно обращаться с цветом.

Тон — светлостный фактор — степень светлоты или темноты цвета относительно бело-черной шкалы (светлые или темные тона, тона средней насыщенности).

Насыщенность — яркостный фактор, указывающий на силу или интенсивность цвета (например, бледно-красный, ярко-красный, темно-красный).

Оттенки — промежуточные состояния основных цветов. При выборе цвета для фона и шрифта в экстерьерных работах наиболее важными факторами являются характеристики отражения и поглощения света, которые способствуют наилучшему зрительному восприятию всей информативной части в условиях естественного (дневного) или искусственного (вечернего) освещения, а также в условиях той или иной архитектурной ситуации или природного окружения. Понятно, что каждый конкретный случай требует индивидуального подхода к цветовому решению комплексов наглядной агитации в экстерьере. Поэтому затруднительно давать на этот счет какие бы то ни было рекомендации. Использование цветовой схемы для наглядной агитации в интерьерах должно основываться на тех же физических, психологических и эстетических факторах. Надо помнить, что светлые оттенки всех цветов уменьшают поглощение света, улучшают условия зрительного восприятия, поэтому наибольшие коэффициенты отражения требуются для фона планшетов, входящих в наглядный комплекс, равно как и для потолков помещений. Несколько меньшие — для открытых конструкций стендов, а также стен, панелей, драпировок, полов и оборудования.

Решение комплексов в едином цветовом ключе подразумевает использование совместимых групп цветов, чтобы ничто не выпадало из общего гармоничного цветового строя. В условиях общего освещения (естественного или электрического) наиболее благоприятны цвета бледных, пастельных оттенков, позволяющие создать впечатление большего объема помещений, в которых человеку приходится долго пребывать. Светлый фон планшетов отвечает той же цели и, кроме того, обеспечивает надлежащий контраст со шрифтом. Иное дело — решение выставочных помещений или музейных экспозиций, где возможно путем цветовых контрастов, применения специально направленного света заставить работать на зрителя исключительно средства художественного оформления, оставляя в тени все, что могло бы мешать сосредоточению человека. Такой «декорационный» прием в оформлении позволяет достигнуть максимального эффекта в концентрации зрительного внимания.

Как видно из таблицы 1, фон планшетов, входящих в комплекс, белый или слегка погашенный, но в том же цветовом ключе. Шрифт основных текстов и заголовков и другие изобразительные элементы рекомендуется выполнять по принципу контрастной гармонии цветом темных тонов или черной краской. Использование красного цвета в качестве рубрик, заголовков, буквиц требует гармоничного тонального и яркостного изменения в разных ситуациях.

В первом варианте — красный с коричневым оттенком, во втором — охристо-красный, в третьем — светло-красный; в четвертом — краплак красный светлый и, наконец, в последнем — светло-красный. Эти сочетания также не единственны и предлагаются в качестве одного из примеров гармонизации цветов.

Выбор цветового решения зависит и от условий освещения. Так, цвета, выбранные при освещении лампой накаливания, оказываются иными при люминесцентном освеще-

Некоторые цвета из этой группы можно применять комбинированно. Не рекомендуется применять следующие сочетания спектральных цветов: синий с зеленым, синий с желтым, красный с зеленым. Цвета светлых оттенков могут быть одинаковыми для потолков и стен. Панели стен могут не выделяться цветом. Отделка натуральным деревом (лучше светлых тонов) применима во всех случаях. Можно использовать и другие

Примерная совместимость групп цветов

Потолок	Стены	Панель стены	Пол
белый	бледно-зеленый	зеленый средней насыщенности	зеленый средней насыщенности
бледно-желтый	бледно-желтый	рыжевато-коричневый	коричневый средней насыщенности
белый	бледно-розовый	розовый	рыжевато-коричневый средней насыщенности; сероватый
белый	бледно-голубой	серо-голубой средней насыщенности	серый
белый	серебристо-серый	—	серо-зеленый

нии или естественном дневном. Правильный выбор сочетания цветов может быть сделан при учете естественных и искусственных условий освещения. Выполняя оформление в расчете только на дневное освещение, мы невольно повергаем их в «слепоту» в вечернее время. Да и днем в помещениях наибольшее освещение приходится на рабочую зону; оформление же, находясь вне ее, может теряться и оставаться незамеченным. Использование специально направленного освещения может способствовать активизации наглядной агитации. В рабочие часы система такого подсвета отключается и таким образом оформление нивелируется в объеме помещения. А в нужное время — в перерывах, до начала и перед окончанием работы — вся наглядная агитация сразу или попеременно приводится в рабочее состояние. Это одна из форм динамизации средств наглядной агитации. Другая возможная форма — специальный подсвет, который посредством автоматически сменяемых цветных фильтров может придавать оформлению различные цветовые оттенки. Такой подсвет особенно эффективен для праздничного оформления, хотя специальная подсветка желательна, особенно в вечернее время, и для постоянных средств наглядной агитации. Возможны и иные формы: например, плакаты в виде крупноформатных диапозитивов, размещенных на стене или над пролетом

варианты сочетаний цветов, различных оттенков и тонов, так как приведенные данные не являются универсальными и даются как возможные варианты.

Таблица 1

Драпировка	Оборудование и конструкции	Фон планшетов	Цвет шрифта
зеленый средней насыщенности	зеленовато-серый; светло-коричневый	белый; очень светлый зеленовато-серый	черный; темно-зеленый; зеленый средней насыщенности
коричневый средней насыщенности	светло-коричневый	белый; светло-бежевый	коричневый средней насыщенности; темно-коричневый
рыжевато-коричневый; сероватый	рыжеватый; светло-коричневый; сероватый	белый; очень светлый серый	черный; темно-фиолетовый; серо-черный
голубой средней насыщенности	серый с голубым оттенком	белый	сине-черный
серо-стальной	зеленовато-серый	белый	зелено-черный

цеха; световая газета, все шире входящая в нашу повседневную жизнь. Конструкции могут быть не только привычно плоскими на стене, но и объемными в пространстве, не только статичными, но и динамичными, вращающимися и т. д.

Понятно, что такие формы наглядной агитации требуют материальных затрат. Однако высокая эффективность и продолжительный срок службы целиком окупают эти затраты. Достаточно разработать конструкции, имеющие специальные пазы для смены предварительно заготовленных для этой цели шрифтовых «литер», как разрешится и проблема оперативного обновления содержания.

Коэффициенты отражения некоторых красок, фона планшетов (бумаги) и деревянной облицовки (из справочника по инженерной психологии).

Цвет	Коэффициент отражения (%)
Белый	85
Светлые тона:	
кремовый	75
светло-серый	75
светло-желтый	75
светло-бурый	70
светло-зеленый	65
голубой	55
Тона средней насыщенности:	
желтый	65
буроватый	63
серый	55
зеленый	52
синий	35
Темные тона:	
серый	30
красный	13
коричневый	10
синий	8
зеленый	7
Отделка деревом:	
клен	42
бук	34
дуб	17
орех	16
красное дерево	12

Коэффициенты отражения	
для планшетов	80—90
для потолка	80—90
для стен	50—60
для панелей стен	15—20
для драпировок	15—60
для открытых конструкций и оборудования	30—40
для пола	15—30

Графическое единство шрифтов в художественном оформлении наглядной агитации

Единство типа шрифтов в оформлении отвечает условиям гармоничности его построения, эстетической полноценности композиции. Работы, содержащие краткую законченную мысль в одно-два предложения, как правило, выполняются шрифтом одной гарнитуры или единым типом шрифта, образно раскрывающим содержание.

В композиции из симметрично расположенных строк и «флажком» лучше применять какую-то одну гарнитуру шрифта, сохраняя одни и те же пропорции букв, плотность и насыщенность их, оптически равные межбуквенные пробелы, подобно типографскому набору. Однако бывают случаи, когда встречаются очень длинные слова или есть необходимость правильно расставить акценты в строках, когда такие строки также оказываются длинными, то буквы в них допускается делать немного уже или сокращать межбуквенные пробелы. Это делается для того, чтобы длинные слова или строки текста в заданном формате не слишком близко подходили к краям листа и оставляли зрительно одинаковыми боковые поля. Изменение ширины букв (то есть их плотности) незаметно изменит пропорции букв, но сохранит единый тип шрифта.

При компоновке строк «в блок» очень часто приходится прибегать к разбивке коротких строк до ширины шрифтового поля, увеличивая межбуквенные пробелы. Сохранить ширину шрифтового блока можно и путем увеличения ширины букв в коротких словах или строках, оставляя насыщенность букв прежней. Все это касается едва заметных, нюансных изменений в шрифтовой композиции, без нарушения графического единства шрифтов.

Графическое единство не будет нарушено,

Рис. 64. Пример графического единства шрифтов в лозунге, закомпонованном «в блок».

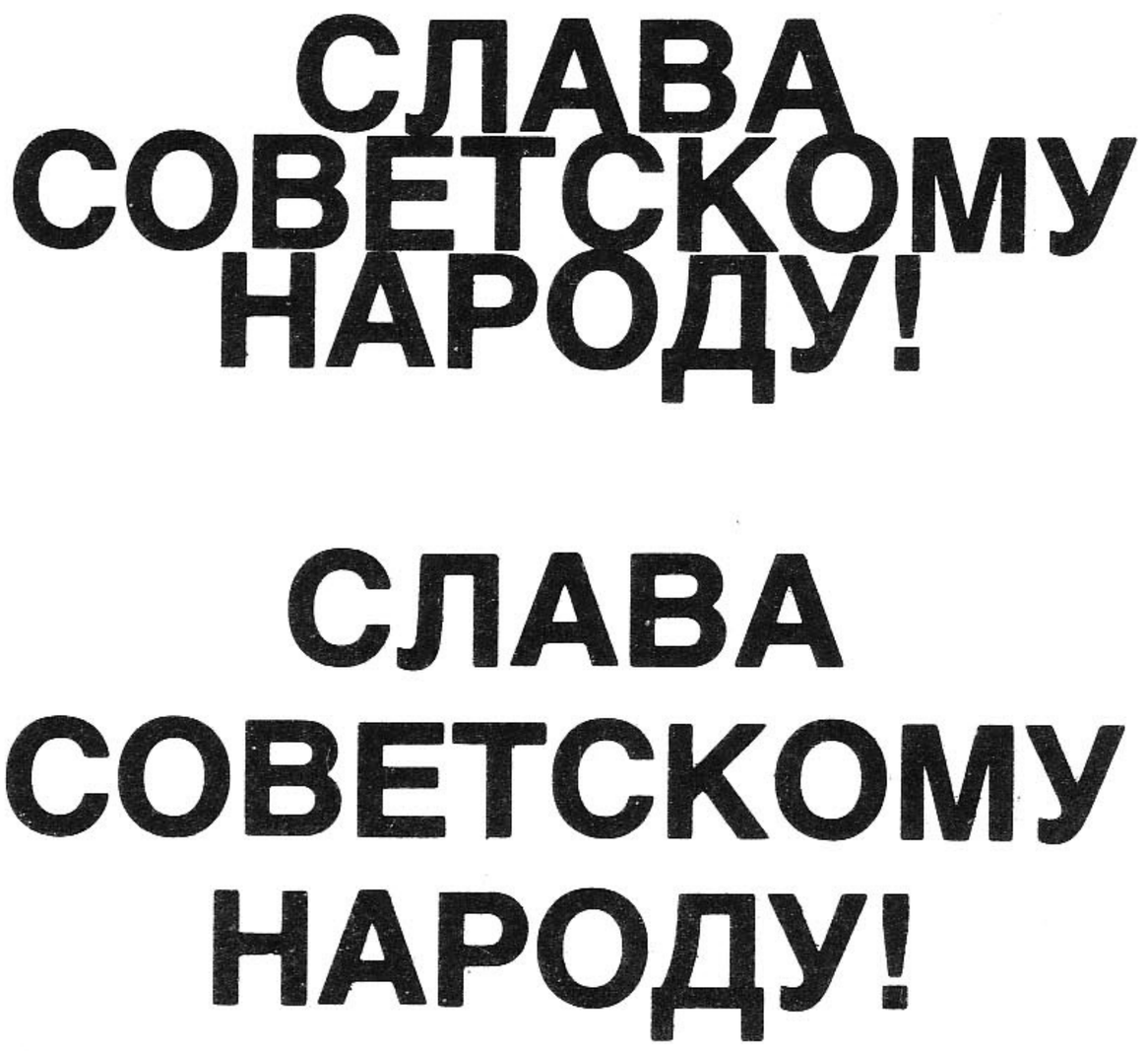
Рис. 65. Примеры смысловой акцентировки в асимметричных композициях призывов.

ВСЕ, ЧТО НАМЕТИЛА ПАРТИЯ,
ВЫПОЛНИМ!

Изобретай,
совершенствуй,
внедряй!

СМЕЛЕЕ
АКТИВНЕЕ
МАСШТАБНЕЕ
использовать все новое, передовое!

Рис. 66. Увеличение междустрочных расстояний придает большую значимость каждому слову, усиливает звучание всей надписи.



если композиция строится из шрифтов, контрастных по ширине, но принадлежащих к одному типу. Например, рубленых широких и узких.

Нарушение графического единства оправдано в тех случаях, когда в шрифтовой работе наличествуют рубрики, заголовки, девизы или эпиграфы, названия произведений, откуда взяты цитаты, фамилия автора, первые буквы «красных» строк и другие выделения. Это вовсе не означает, что все вышеназванные элементы не могут быть выдержаны в едином рисунке со шрифтом основного текста. Напротив, единство типа шрифтов во всех случаях предпочтительнее. Однако в целях усиления акцента, смыслового отличия, разнообразия решений и в зависимости от темы художник вправе использовать различные типы шрифта. Главным оправданием смешения типов шрифта является наглядное раскрытие содержания письменных текстов.

Смысловая акцентировка в шрифтовой композиции

Первое, с чем сталкивается художник, приступая к работе над шрифтом,— это осмысление текста, который надлежит художественно-графическими средствами донести до зрителя, передать его содержание без искажений и в форме, наиболее удобной для восприятия как всего содержания, так и отдельных элементов. Этим достигается не только смысловое воздействие, но и удобочитаемость. Оформительские работы с небольшим объемом текста, в виде цитаты, выдержки из речи, призыва или лозунга, в которых каждое слово имеет важное значение, строятся без какой бы то ни было акцентировки отдельных слов или строк. Если в таком тексте все же необходимо акцентировать внимание на отдельном слове или строке, то в этом случае они могут быть выделены шрифтом более жирного начертания, размером, цветом или подчеркнуты линейкой, а в некоторых случаях и изменением рисунка букв (наклонным начертанием, курсивом или другим типом шрифта).

Наша речь имеет интонационный строй, от которого порой зависит ее смысл. Предложения, в свою очередь, также делятся интонационными ударениями, оказывающими прямое воздействие на смысловые акценты. Логика разбивки художником предложения на отдельные строки как раз и основывается на соблюдении интонационных и смысловых интервалов речи.

Разбивку выражения по смысловым акцентам можно условно сравнить с опоэтизированной прозой, а смысловую акцентировку строк — с рифмовой завершенностью стихотворных строк в типографском наборе. Вспомните поэзию В. Маяковского со специфической ступенчатой компоновкой строк. Без такой компоновки, пожалуй, просто было бы невозможно читать его стихи. Это говорит

Рис. 67. Графический прием активизации внимания к информации.

о том, что расстановка смысловых акцентов в шрифтовой композиции — задача особой важности и во избежание неудобства чтения, неточной передачи и искажения самого содержания произвольно ее решать нельзя.

Усилить смысловой акцент (значительность и торжественность слов) в композиции можно путем увеличения междустрочных и межбуквенных расстояний.

В первом варианте текст как бы проговаривается скороговоркой. Во втором — большие междустрочные расстояния, отделяя слова друг от друга, придают особую значимость каждому слову.

Еще раньше приводился пример заголовочной надписи со сближенным расположением строк — «Социалистические обязательства». В том примере оправдывалось сближение строк акцентировкой всей надписи, так как она едина и неразрывна по смыслу. Художник волен прибегать к тому или иному варианту, не забывая, однако, о смысловой точности и ясности передаваемого текста. В его же задачу входит (если это необходимо) и усиление графическими средствами наиболее важных частей текста. Одним из таких средств является *цвет*. О создании акцентов цветом также говорилось выше. Остается лишь напомнить, что введение цветовых акцентов в композицию требует гармоничного соотношения их с цветом фона и цветом шрифта основного текста, а также сохранения ее зрительной целостности.

В текстах, сложных по составу, смысловая акцентировка должна выявлять главные и соподчиненные элементы, основное направление и последовательность чтения.

Некоторые плакаты-«Молнии», несущие экстренные сообщения, поздравления с трудовой победой, сообщения о каком-либо передовом начинании и др., могут строиться на сильном контрасте слова-обращения, клича, краткого призыва, цифровых показателей с поясняющим текстом. Хотя максимальный акцент в этом случае приходится не на главную мысль, тем не менее с помощью столь активного графического приема можно остановить и заинтересовать всякого проходящего человека.

Целостность, композиционная слаженность шрифтового построения

Скомпоновать шрифтовой плакат или создать какое-либо комплексное шрифтовое оформление — означает сочинить или собрать из отдельных элементов и частей единое целое. Давая оценку той или иной работе художника, часто говорят: шрифт хорошо скомпонован или нескомпонован. Скомпонованный шрифт — тот, в котором удачно связаны в единое целое все составляющие части и отдельные элементы, все на своем месте, ничто не беспокоит глаз и создается впечатление полной гармонии. Нескомпонованный шрифт — дробный, с несоразмерными частями и случайными элементами — вызывает зрительную неудовлетворенность низкими художественными качествами. Плохо скомпонованный шрифт, даже если он несет верное содержание, мы должны считать неудачным как в эстетическом, так и в идеологическом плане. Для нас непреложным является закон единства формы и содержания. Любой шрифт, каким бы простым он ни казался, помимо коммуникативного назначения, воздействует еще и на чувства человека, осуществляя, в частности, функцию воспитания вкуса.

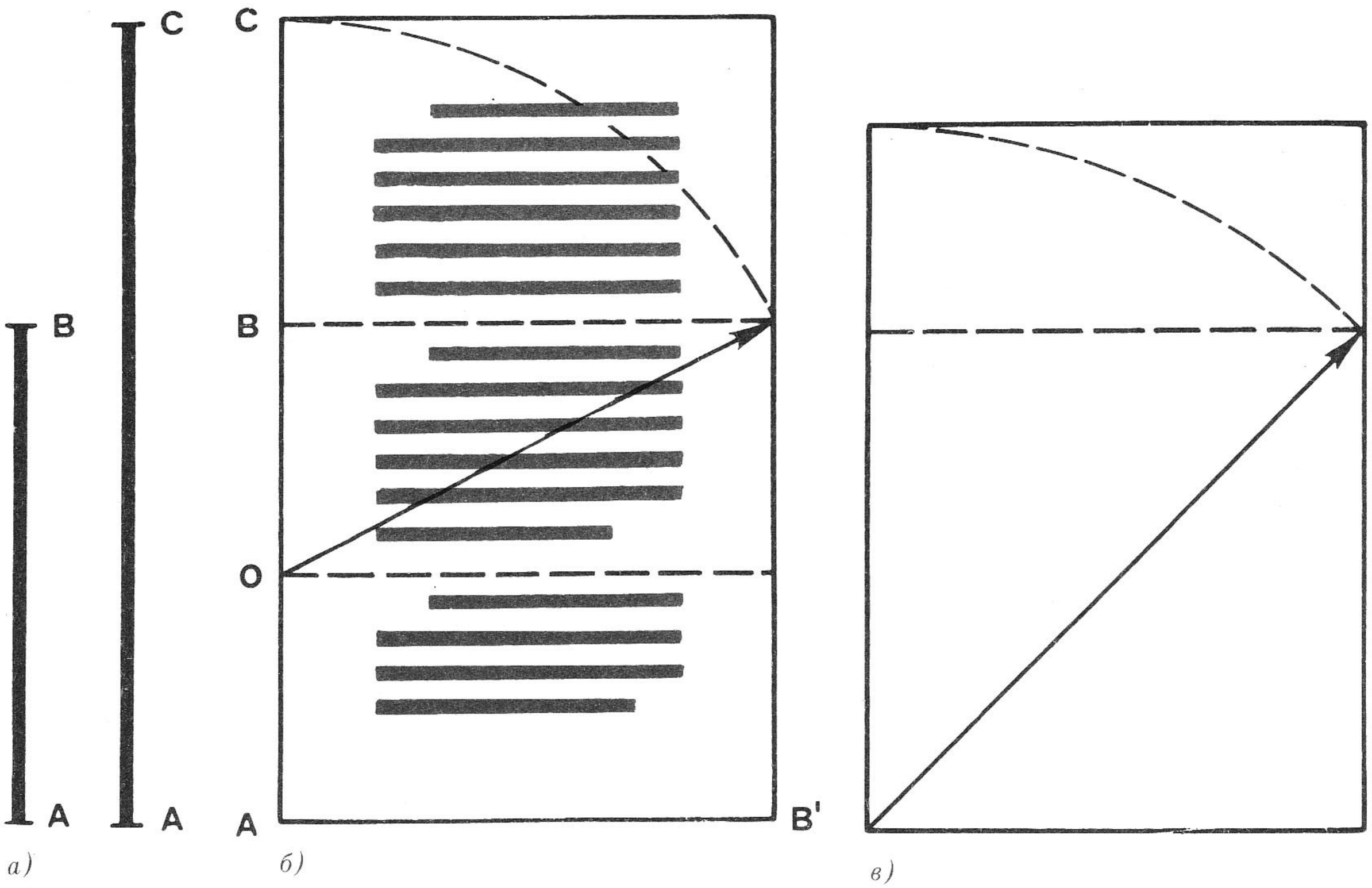
В своей работе исполнитель проявляет определенный художественный вкус, и зритель, эмоционально оценивая его труд, испытывает эстетическое удовлетворение или неудовлетворение. Целостность, композиционная слаженность всего построения как раз и отвечает чувству эстетического удовлетворения человека. Композиция — наиболее творческая сторона деятельности художника. Конечно, существуют определенные принципы, общие закономерности, пользуясь которыми можно сознательно корректировать свою работу, добиваясь наиболее приятных для глаза пропорций, гармоничности построения. Однако заметим, что нет раз и навсегда установленных отношений и пропорций, которые гарантировали бы наилучшие художественные качества.

Опытом установлено, что одной из благоприятных для восприятия является пропорция так называемого золотого сечения. Это отношение отрезков прямых, фигур, тел, основные размеры которых относятся как 1:0,618, или, иначе говоря, при делении целого на две неравные части большая из них так относится к целому, как меньшая к большей. Анализ многих классических произведений различных видов искусства показал, что большинство из них отвечают золотому сечению. Такая пропорция безусловно гармонична, но не является единственной и представляет собой лишь частный случай геометрической пропорции.

Античные художники, а затем художники эпохи Возрождения строили свои произведения на геометрических закономерностях. Капитальные шрифты в своей основе также имели геометрически закономерные пропорции. Вспомним хотя бы соотношение основных и вспомогательных штрихов этих шрифтов — 3:2 как близкое золотому сечению. Наиболее распространенной формой композиционного равновесия была симметрия, которая достигалась равноудаленным расположением строк относительно оси симметрии или вокруг центральной точки. И теперь симметрия как наиболее привычная форма равновесия широко применяется в шрифтовых работах в чистом виде и в сочетании с асимметричными частями.

На рис. 68 показаны нахождение большего отрезка (АС) в пропорции золотого сечения по отношению к меньшему (АВ) геометрическим путем и построение прямоугольника с золотым соотношением сторон. Для этого нужно по меньшему отрезку (АВ) построить квадрат. Сторону АВ разделить пополам.

Рис. 68. а) пропорция золотого сечения, найденная математически, как 1 : 0,618; б) геометрическое построение прямоугольника с пропорциональным соотношением сторон по золотому сечению; в) нахождение прямоугольника с предельно благоприятным соотношением сторон.

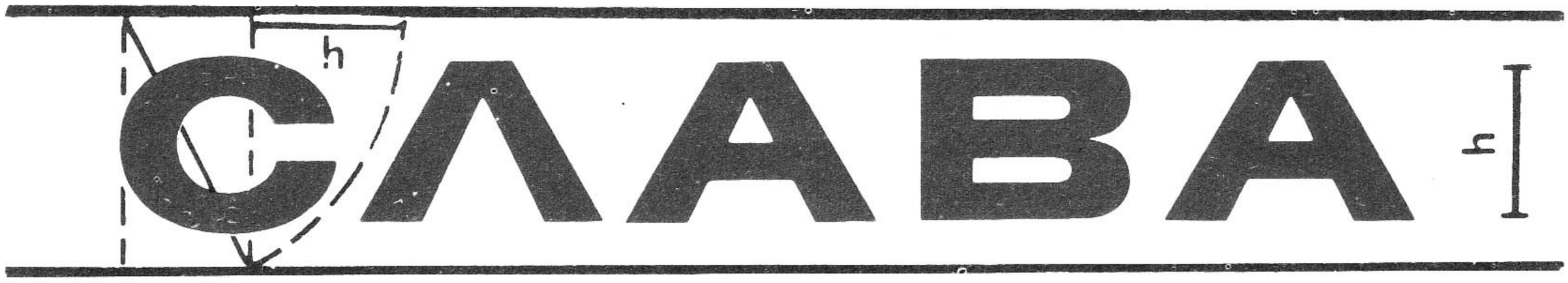


а) *б)* *в)*

Из точки О радиусом, равным диагонали половины квадрата, провести дугу до пересечения с продолжением линии АВ. Точка С даст нам отрезок АС, который и явится большей стороной прямоугольника в пропорции золотого сечения по отношению к меньшей стороне (немногим более 3:2). Достаточно благоприятен для зрения и другой прямоугольник (рис. 68 в). По сравнению с золотым сечением он выглядит «коренастее». В пределах подобных прямоугольников находятся форматы существующей бумаги, книг и плакатов, выпускаемых массовым тиражом. Художники также часто используют подобные форматы в своей практике. Ширина текстовой части, симметрично располагающейся в плакате с золотым соотношением сторон, может относиться к ширине листа, как 0, 618:1. В нашем примере (рис. 68 б) она равна отрезку ВС, так как отрезок ВС имеет золотое пропорциональное соотношение с АВ'. При этом, если верхнее и боковые поля принять за единицу, нижнее поле должно быть равно 1,5. Это придаст зрительную устойчивость «блоку» текста в листе.

В практике художников весьма часто встречаются узкие и очень длинные плакаты-транспаранты (например, перетяжки, с помощью которых оформляются улицы; транспаранты, устанавливаемые вдоль дорог, на фасадах зданий, в помещениях),

Рис. 69. Нахождение высоты букв в пропорции «золотого сечения» по отношению к ширине лозунга.



в которых текст располагается в строку. Благоприятное для глаза соотношение высоты букв и ширины такого транспаранта также может быть обеспечено пропорцией золотого сечения. В пределах размера В С компонуются как однострочные транспаранты, так и состоящие из двух и более строк. Ввиду того что транспарант неширок, верхнее и нижнее поля могут быть одинаковыми, если нет опускающихся за нижнюю линию концевых элементов (Д, Ц, Щ). В противном случае нижнее поле делается чуть больше. Если текст компонуется в две и более строки одинаковыми по высоте прописными буквами, то междустрочное расстояние тоже может соотноситься с высотой букв, как 0,618:1, или чуть более — 2:3.

Начинающим художникам полезно делать подобные построения и расчеты; в дальнейшем чувство пропорции и равновесия должно проявляться автоматически.

Современные тенденции в выборе формы носителя текста обусловлены тем, что наше представление о гармоничности пропорций несколько видоизменилось. Нам, например, стало присуще воспринимать гармоничными кубические и стремительно вытянутые архитектурные объемы и связанные с ними монументально-декоративные плоскости больших размеров. В настоящее время художники все чаще применяют квадратные формы или близкие к ним, прямоугольные удлиненные, сложные криволинейные формы, составные (здесь имеются в виду формы объемных оформительских щитов, подрамников и т. д., а не бумажные листы).

На форму носителя текста влияют архитектурная ситуация, окружение, где он должен разместиться: форма стены, ее членения, окна, расстояние между ними и др. Это касается и интерьеров и экстерьеров в равной мере.

Очень важное значение в композиции имеет *масштабность*. В прямом смысле масштаб — это отношение размера в чертеже к действительному размеру в натуре. В художественной практике масштаб означает соизмерение (соотношение) того или иного сооружения или предмета с человеком. Это соизмерение выражается не в какой-то абсолютной величине, точном размере, а относительной соразмерностью предмета и человека, предмета и окружающей среды.

Рассматривая агитационно-художественное оформление, мы среди прочих характеристик даем и такую: масштабное или немасштабное. Масштабность в оформлении — это не только соизмерение его с человеком и окружением, но и соразмерность всего оформления с отдельными его частями и элементами.

Понятие немасштабности легко усвоить, если представить, к примеру, плакат, созданный для фасада здания и рассчитанный на обзор с определенного расстояния и на определенной высоте, размещенным в небольшом помещении. Такое крайнее несоответствие редко кто допустит. Чаще ошиба-

ются, когда, выполняя плакаты интерьерных размеров, устанавливают их на открытом пространстве дворов или на фасадах огромных зданий.

Несоблюдение масштабности частей и элементов оформления с выбранным форматом нарушает принцип композиционного равновесия. Это и несоразмерность размера шрифтового поля с верхним, нижним и боковыми полями листа, и несоответствие размеров шрифта с самим плакатом и между собой, и не найденное положение главных и соподчиненных текстов, несоразмерность заголовков, инициалов, декоративных элементов, цветовых пятен и т. п.

Равновесие частей любого шрифтового оформления зрительно должно вызывать чувство покоя, устойчивости. Если симметричным построением можно сравнительно легко добиться равновесия, то в композиции с асимметричным расположением частей такого впечатления достигнуть куда труднее, ибо никаких особых правил, вычислений на этот счет не существует — только опыт, чувство и глаз художника.

Соблюдая все рассмотренные в специальном разделе условия правильного использования ритма путем продуманного и прочувствованного чередования частей и элементов оформления, цветового решения, художник может создать определенное направление и последовательность восприятия зрителем наглядной информации самого различного содержания и объема. Это особенно важно выдерживать в комплексных решениях. Если глаз не воспринимает оформление как единое целое (безразлично, идет ли речь об отдельном плакате или о комплексе), если он блуждает по разным элементам или его отвлекают частности, то это означает, что в композиции нет зрительного центра, особого акцента, который бы связал все в единое целое, подчиняя себе остальные части. В простейших шрифтовых плакатах таким центром бесспорно является сам текст. В комплексах, сложных по объему, его надо найти и умело использовать, сообщив целостность, композиционную слаженность всему построению.

Столь необходимая целостность композиции может быть достигнута только при учете всех тех разнообразных требований и закономерностей, о которых говорилось выше. Красивые пропорции, необходимый контраст, масштабность, равновесие, ритм, цветовая гармония — вот начало начал художественного творчества, основа средств художественной выразительности, которыми должен свободно владеть каждый художник шрифта.

Рис. 70-71. Приемы асимметричной композиции текстов. Используемые в приведенных плакатах шрифты принадлежат к единой группе рубленых шрифтов, графическая выразительность которых усиливается иллюзией объемно-пространственного решения (с. 118).

Рис. 72. Декоративно-шрифтовое панно на здании Исторического музея на Красной площади в Москве.
Симметричная композиция текста обусловлена архитектурой здания. Шрифты имеют единый гротесковый тип (с. 119).

Рис. 73. Декоративно-шрифтовой плакат. Рисунок шрифта и орнаментальное изображение символов в стиле графики 20-х годов образно раскрывают суть первых декретов Советской власти о мире и труде, их непреходящее значение в наши дни (с. 120).

Рис. 74. Сюжетно-тематический плакат, в котором текст, выполненный рублеными шрифтами свободного и типографского рисунка, вместе с символами играет доминирующую роль в художественно-образном раскрытии темы (с. 121).

Рис. 75. Стилевое единство шрифтов и изображения в плакате. Шрифт свободного рисунка со своеобразным ритмическим строем букв представляет собой современную модификацию конструктивных форм 20—30-х годов и вместе с тематическим изображением вызывает ассоциации исторической преемственности пафоса и трудового героизма советских людей. Графически шрифт помогает единому композиционному решению серии плакатов (с. 122).

Рис. 76. Декоративно-шрифтовой плакат. Объемные элементы динамичной композиции несут графически акцентированный текст, выполненный шрифтом антиква, который образно подчеркивает гуманистический смысл научно-технического прогресса (с. 123).

Рис. 77. Пример декоративно-символического решения плаката. Блок из рисованного объемного шрифта, испещренного свободными надписями, является неотъемлемой частью ассоциативно-образной интерпретации изображения текста в плакате (с. 124).

Рис. 78. Тему плаката красноречиво раскрывает шрифт, рисунок которого представляет стилизацию фирменного заголовка газеты «Правда». В сочетании со шрифтом современного рисунка такой прием, поддержанный динамичной композицией, помогает художественно-образной трактовке содержания (с. 125).

Рис. 79. Слова СВОБОДА, МИР, символически уничтожающие оружие, являют собой пример оправданного смешения шрифтов различных типов в одном произведении (с. 126).

Рис. 80. Декоративно-шрифтовой плакат. Монографическое построение фона рукописным свободным шрифтом, кажущаяся неустроенность строк, как бы написанных неумелой детской рукой, символизируют общенародный призыв к сохранению мира для будущих поколений (с. 127).

Рис. 81. Плакат посвящен проблемам окружающей среды. Он включает большой объем различных документальных текстов, набранных шрифтами антиквенных групп, с выделением жирным шрифтом ключевой идеи. Многоплановая композиция текстов несколько затрудняет восприятие ее частей, которые прочитываются лишь при медленном рассмотрении (с. 128).

Рис. 82. Плакат посвящен проблеме профессионального образования. Художественно-наглядная интерпретация текстов играет доминирующую роль в раскрытии содержания темы (с. 129).

Рис. 83. Шрифтовой плакат на первый взгляд кажется излишне дробным. Однако, вчитываясь в его содержание, зритель может увидеть за пестротой разнохарактерных гротесковых шрифтов как бы выходящие из глубины времени агитационные листовки и плакаты. Стилистика «набора» первых строк плаката переходит к современной компоновке в последних строках, выражающих главный смысл революционных лозунгов перестройки (с. 130).

Рис. 84. Пример неразрывной связи символического языка изображения с письменным текстом (с. 131).

Рис. 85. Многотекстовой шрифтовой плакат, составляющие части которого содержат основные положения июньского (1987 г.) Пленума ЦК КПСС. В рисунке свободных шрифтов черты шрифтовой графики революционных лет (с. 132).

Рис. 86. Макет комплексного художественного оформления в интерьере цеха. Здесь стимуляторами направленного внимания зрителя служат вид и форма средств наглядной агитации (с. 133).

Рис. 87. Световое табло может служить примером динамизации текстов в наглядной агитации (с. 134).

КУРСОМ УСКОРЕНИЯ И ПЕРЕСТРОЙКИ

НУЖНО ДЕЙСТВОВАТЬ, ДЕЙСТВОВАТЬ И ЕЩЕ РАЗ ДЕЙСТВОВАТЬ — АКТИВНО, СМЕЛО, ТВОРЧЕСКИ, КОМПЕТЕНТНО!

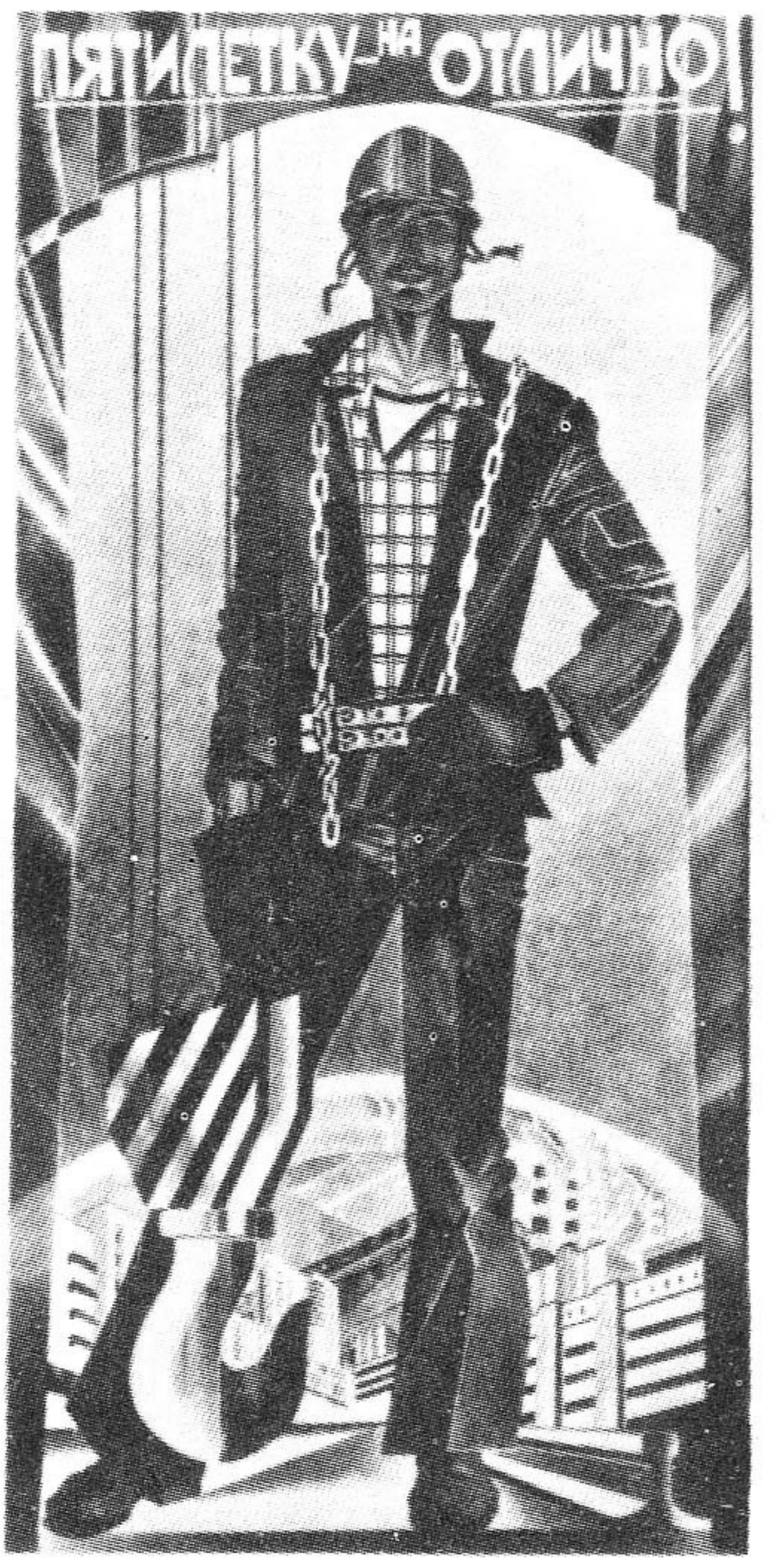
ИЗ МАТЕРИАЛОВ ЯНВАРСКОГО (1987 г.) ПЛЕНУМА ЦК КПСС

СЛАВА
КПСС!

ВЛАДЫКОЙ
МИРА
ВЛАСТЬ
ТРУДА

1945
1985
МЫ ЗА МИР
ВОЮЕМ
ЗА МИР
МЫ
МИР
ОТСТОЯЛИ
В БОЮ!

ПЛАНЫ ПАРТИИ НАМ ПО ПЛЕЧУ!


ПЯТИЛЕТКУ — НА ОТЛИЧНО!

МЫ ТРУДОМ МИЛЛИОНОВ КОММУНУ ПОСТРОИМ!

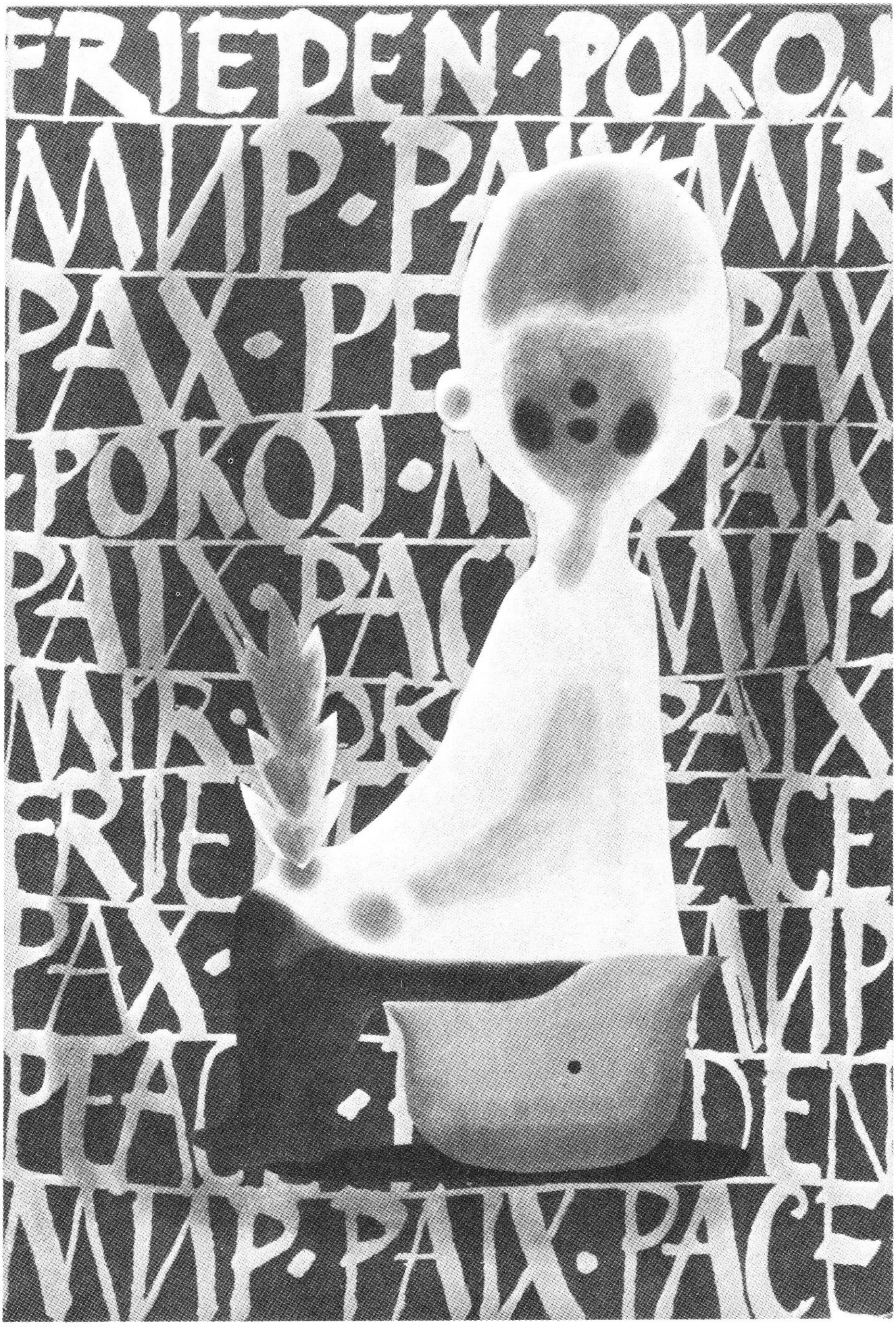
КАЧЕСТВО — ВОТ НАШ ДЕВИЗ!

НАРОДНОЕ ХОЗЯЙСТВО
ПРОГРАММА
ДОЛГОВРЕМЕННАЯ
ПОЛИТИЧЕСКАЯ
ЛИНИЯ
ПАРТИИ
УСКОРЕНИЕ
НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОГО
ПРОГРЕССА-
ДОЛГОВРЕМЕННАЯ
ПОЛИТИЧЕСКАЯ
ЛИНИЯ
ПАРТИИ

PEACE
MIR
BEKE
PAZ
FRIEDEN
PAIX
PACE
PYKOU

НАШИЯ
СЪВЕТ
Е
БЕСЕДАТА
НАШЕТО
ДЕТЕ

FRIEDEN
MIR
PAZ
DAMAI
PAIX
MIER
PACE
PEACE
MIR
PÊCHE
POKOJ


FRIEDEN-POKOJ
MIR PAX
PAX PROKOJ
PROKOJ PAKS
PAKS MIR
MIR FRIEDEN
FRIEDEN PAX
PAX MIR
MIR PROKOJ

Граждане СССР

Вода... почти ни один производственный процесс не возможен без использова ния.

богатства.

ни

как б

запасы рек

гидрор

необходимое

ношение

к ним

КОНСТИТУЦИЯ

СОЮЗА СОВЕТСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК

Граждане СССР обязаны

беречь приро

охранять ее богатств

Граждане СССР без удивительного соединения, выраженного формулой H_2O невозможна сама жизнь.

Вод роду

обязаны

Раз

Без удивительного соединения двух элементов

невозможна сама

ВОДОЕМАМ БЫТЬ ЧИСТЫМИ

ГОЛУБОЕ БОГАТСТВО

природу

беречь

И уже в силу этого

мы должны беречь голубое богатство.

природу

беречь голубое

ВРЕМЯ ДВИЖЕТСЯ МАСТЕРАМИ И НАДЕЕТСЯ НА МАСТЕРОВ!
ПТУ

Только через ДЕМОКРАТИЮ
и благодаря демократии
возможна сама ПЕРЕСТРОЙКА.
Только так можно открыть простор
самой могучей созидательной силе
СОЦИАЛИЗМА -
свободному труду
и свободной мысли
в свободной стране

ПУСТЫХ ОБЕЩАНИЙ

НЕ ДАВАЙ!

ПЕРЕСТРОЙКА — РЕШАЮЩЕЕ УСЛОВИЕ ПРОДВИЖЕНИЯ ВПЕРЕД, ПРЯМОЕ ПРОДОЛЖЕНИЕ ДЕЛА ДЕТАЛЬНАЯ

ИЮНЬСКИЙ (1987 г.) ПЛЕНУМ ЦК КПСС

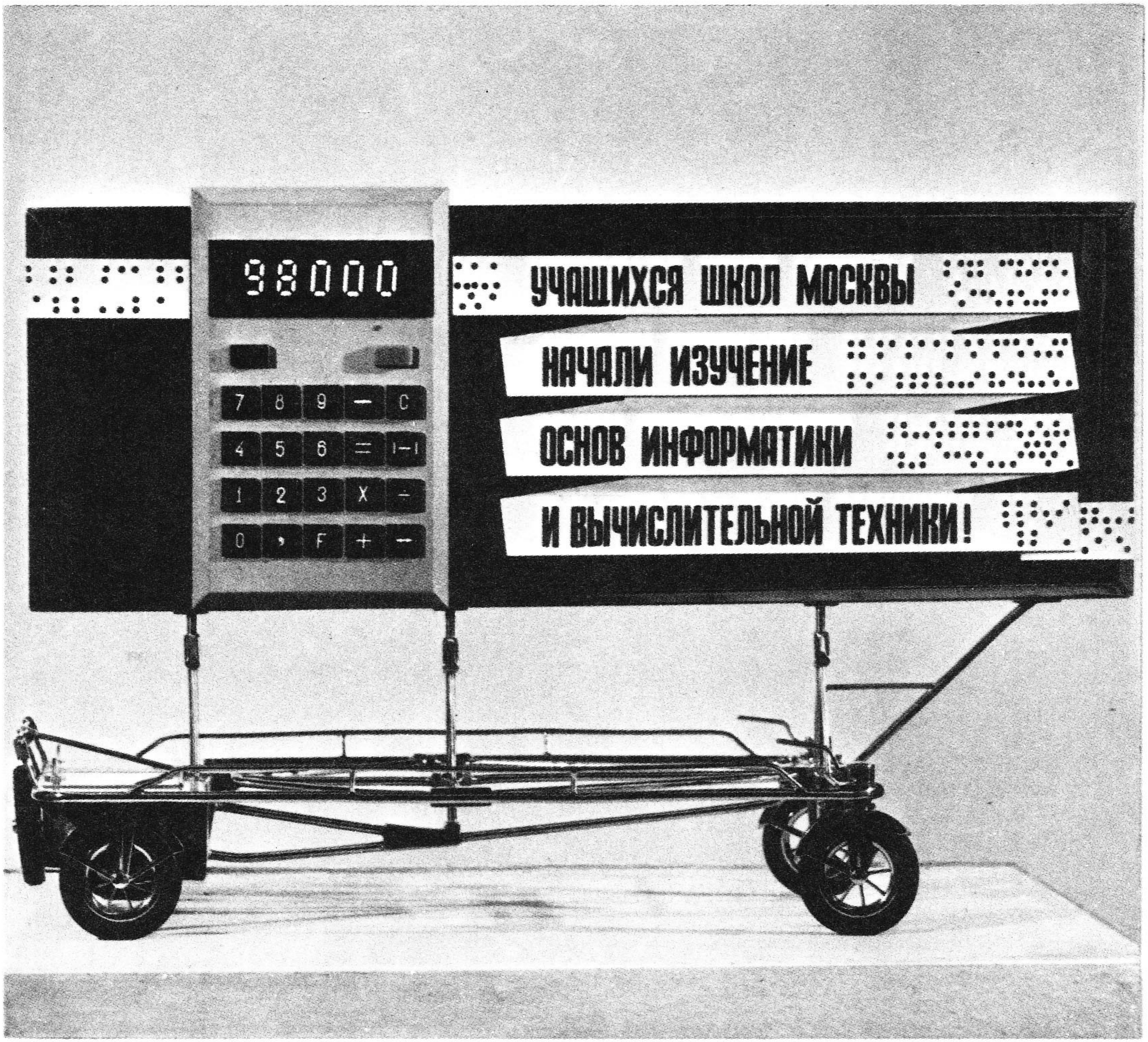
СУТЬ КОРЕННОЙ ПЕРЕСТРОЙКИ УПРАВЛЕНИЯ ЭКОНОМИКОЙ СТРАНЫ – ПЕРЕХОД ОТ ПРЕИМУЩЕСТВЕННО АДМИНИСТРАТИВНЫХ К ЭКОНОМИЧЕСКИМ МЕТОДАМ РУКОВОДСТВА НА ВСЕХ УРОВНЯХ.

МЫ НЕ СПРАВИМСЯ С ЗАДАЧАМИ ПЕРЕСТРОЙКИ. ЕСЛИ НЕ БУДЕМ ТВЕРДО И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНО ВЕСТИ ЛИНИЮ НА ДЕМОКРАТИЗАЦИЮ.

НОВЫЙ ХОЗЯЙСТВЕННЫЙ МЕХАНИЗМ ПРИЗВАН СТАТЬ МОЩНЫМ РЫЧАГОМ ПРЕДПРИИМЧИВОЙ, ИНИЦИАТИВНОЙ РАБОТЫ.

НА КАЖДОМ УЧАСТКЕ РАБОТЫ, КАЖДОМУ В СФЕРЕ СВОЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАДО ДОБИВАТЬСЯ ЗРИМЫХ ПРАКТИЧЕСКИХ РЕЗУЛЬТАТОВ.

СЪЕЗДУ ПАРТИИ – НАШИ
ДОСТИЖЕНИЯ В ТРУДЕ!
XXVII
БРИГАДА ОДИНОКОВОЙ Л.Н.
ЕСТЬ ЗАДАНИЕ ГОДА!


98000
7 8 9 − C
4 5 6 = ⊢⊣
1 2 3 X ÷
0 , F + −
УЧАЩИХСЯ ШКОЛ МОСКВЫ
НАЧАЛИ ИЗУЧЕНИЕ
ОСНОВ ИНФОРМАТИКИ
И ВЫЧИСЛИТЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ!

Примеры перевода шрифта из одной типизированной основной группы в другую с сохранением индивидуальности и своеобразия разработанных шрифтовых форм.
Рис. 88. Рисованный шрифт типа гуманистической антиквы.

АБВДГЖ
ОХФКМ
ЩЗУСН
ИЭЪТЛЧ
РПЬЕЮЯ
1234567890

Рис. 89. Рисованный шрифт типа новой (классицистической) антиквы.

АБВДГЖ
ОХФКМ
ЩЗУСН
ИЭЪТЛЧ
РПЬЕЮЯ
1234567890

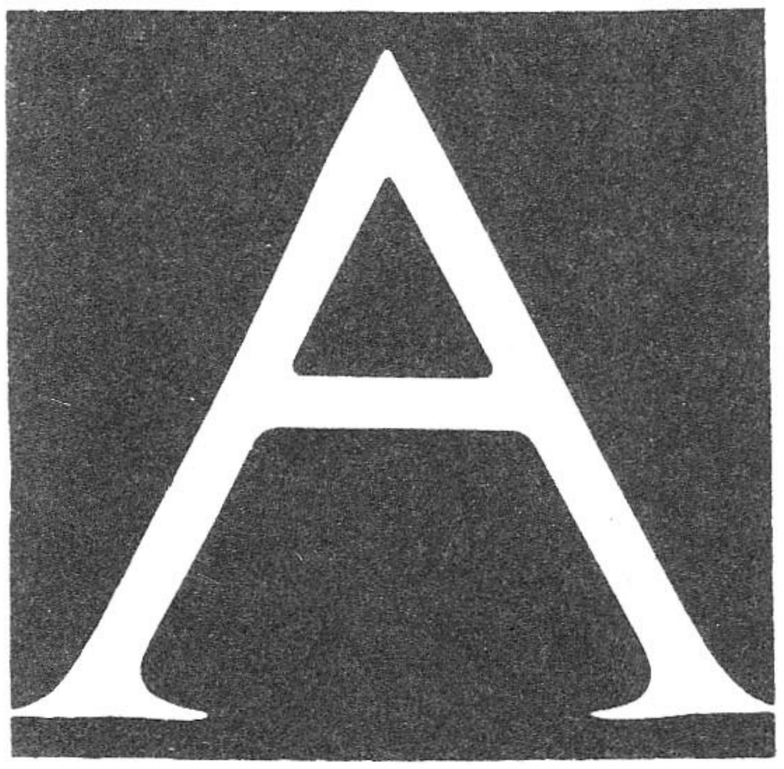


Рис. 90. Рисованный шрифт типа антиквы-гротеска.

АБВДГЖ
ОХФКМ
ШЗУСН
ИЭЪТЛЧ
РПЬЕЮЯ
1234567890

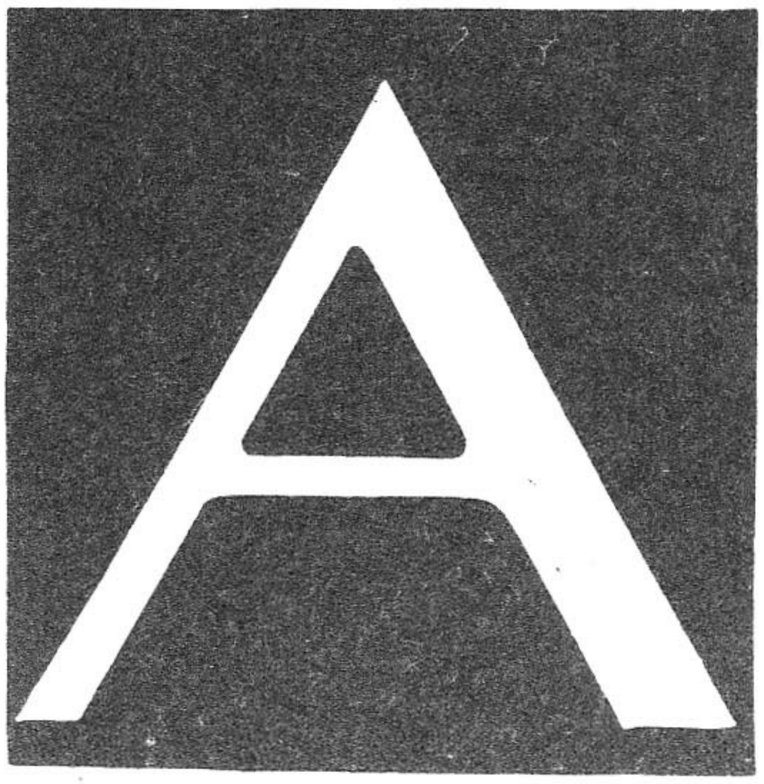
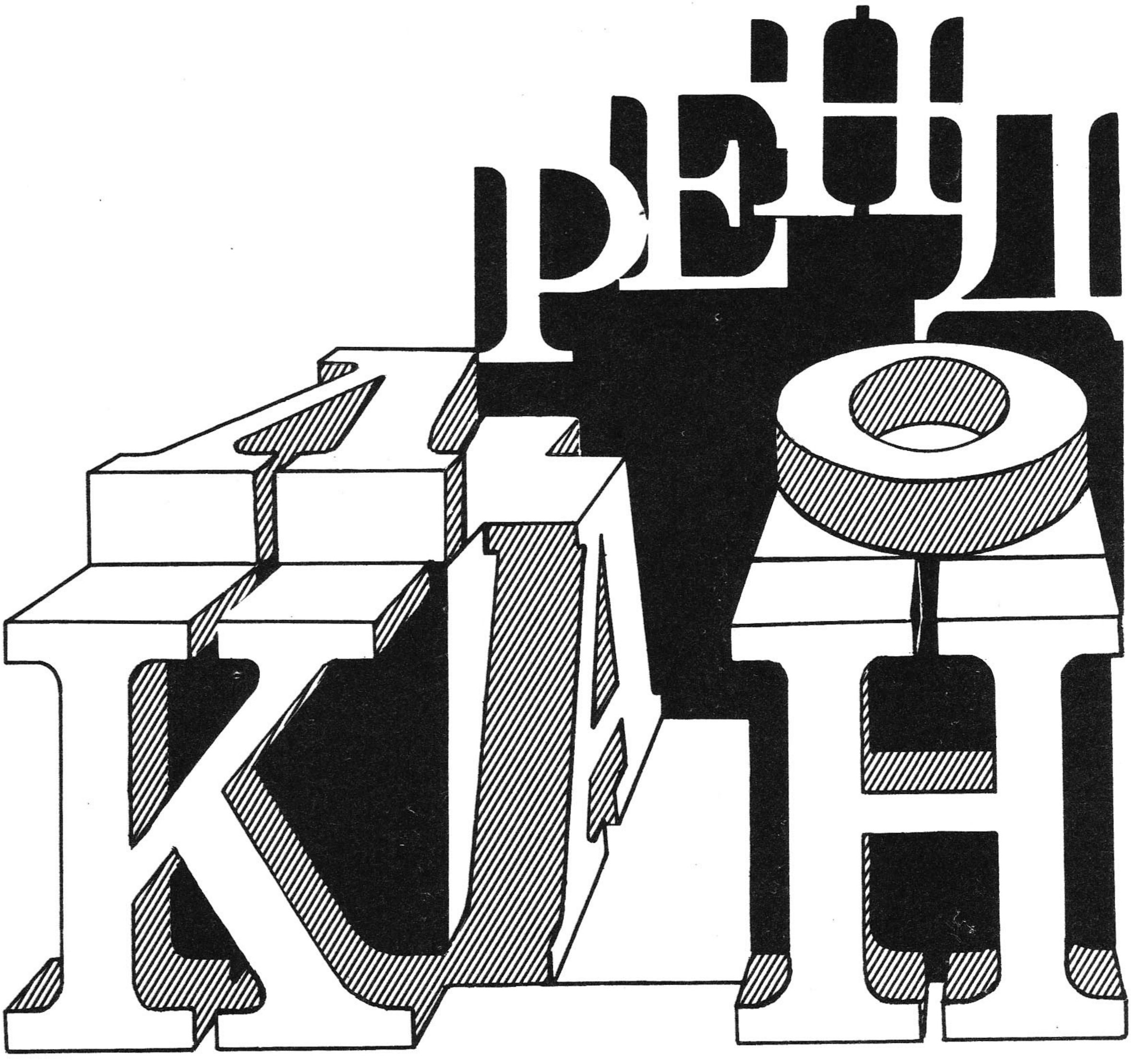


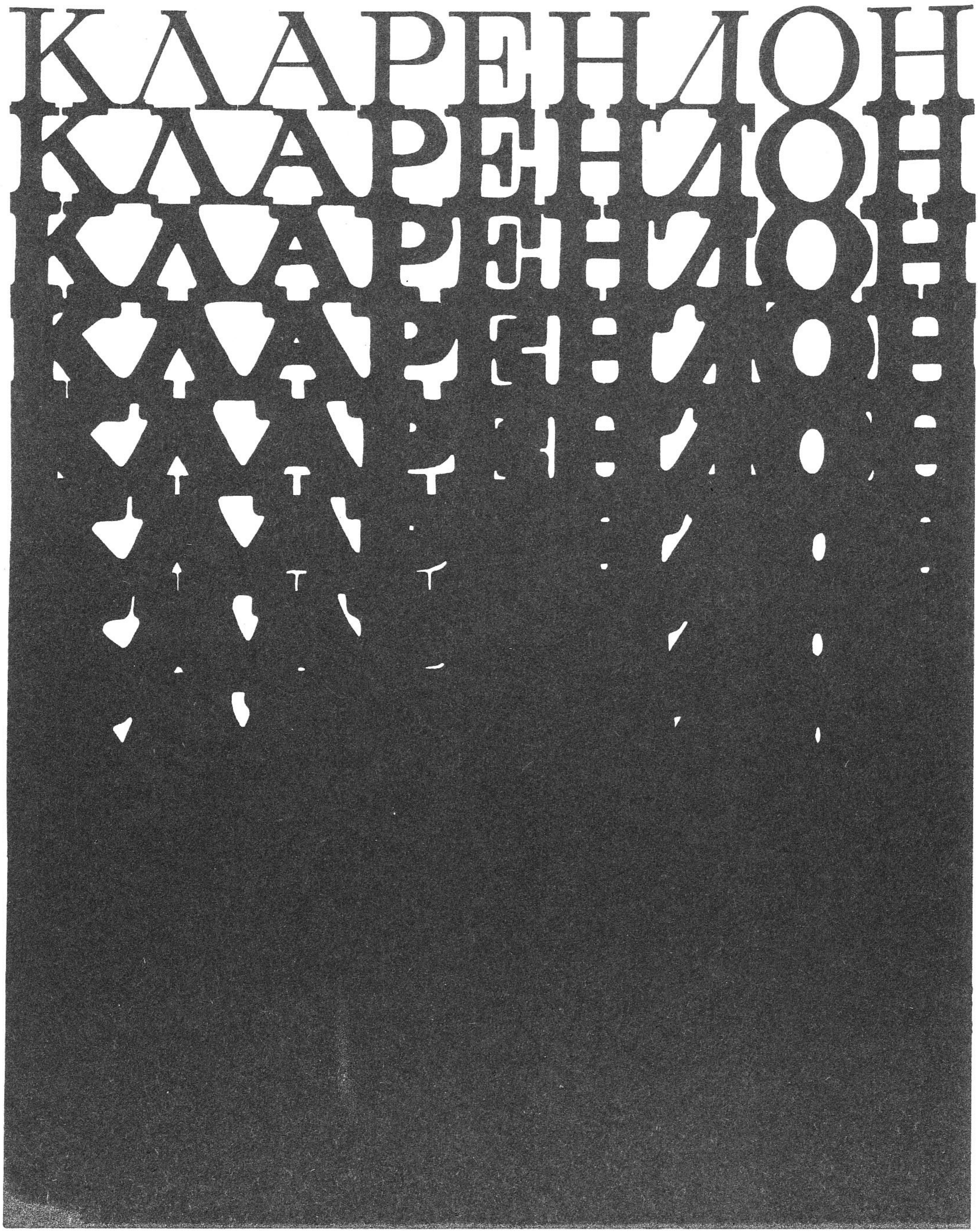
Рис. 91. Рисованный шрифт типа ленточной антиквы.

АБВДГЖ
ОХФКМ
ШЗУСН
ИЭЪТЛЧ
РПЬЕЮЯ
1234567890

Рис. 92. Шрифтовая композиция. Подвид брускового шрифта типа кларендон.

Рис. 93—94. Шрифтовые композиции с применением разнообразных форм брускового шрифта. Акцидентная надпись выполнена современной модификацией подвида брускового шрифта — итальянского (с. 141).




КЛАРЕНДОН

АВГЕЖЗИКМОП ДРТХЧЯЪЮ

БЕКФХЬМПЦЫ

аекопинтсхогоцрую

АБВЕКЗИРЦЪЮ ДЖЧШМЯ

СУЛНБЬШ

ГДЕЖИКОНПРУФХСЦШЫЪТЯПРНШЖ

ОПРБНИВ

ПОШНБСЕКРДАМЭЮЩ ПРНЬТШ

ACDC LAMBDA

Рис. 95. Свободный шрифт, построенный на основе новой антиквы. Сверхсветлое начертание.

Рис. 96. Свободный шрифт, прописной, наклонного начертания. В основном выполнен плоской кистью с дорисовкой концевых элементов.

Рис. 97. Рукописный шрифт на основе ленточной антиквы, оформленный ширококонечным пером с дорисовкой (с. 143).

АБВГДЕ ЖЗИКЛ МНОП РСУФТ ХЦЧШЬЭЮЯ

Образцы современных фотонаборных шрифтов, рисунок которых может быть рекомендован в качестве примера в практической работе художников-оформителей.

Рис. 98. Рубленый шрифт гельветика. Прописной и строчной. Прямое светлое начертание.

Typo Logic

ЦЕНЫ
НА ХЛЕБ

ОПУБЛИКОВАНО:

Гребенкин Ю.В., Кулик В.И., Мищенко Ю.Т.

простуфхдщщ
ъыэюя

/’ ,, “ “ §()[]

%!-:: —

,-■-;-■-

«» <> №?

Рис. 99. Рубленый шрифт гельветика. Прописной и строчной. Прямое полужирное начертание.

МНОПРСТУЦФХЧШ

ЩЪЫ

ЬЭЮЯ

123456

VIII

Где, из

abkx=

7896

ОНИМ ЖИТЬ ПОСЛЕ ТЕБЯ

шщъыь
эюя

Рис. 100. Узкий рубленый шрифт. Гельветика, заголовочный. Прописной и строчной. Прямое жирное начертание.

Рецензии

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

ГДЕ, КЕМ И КЕМ РАБОТАЮТ

Хобби
Шлях
Вболівальника

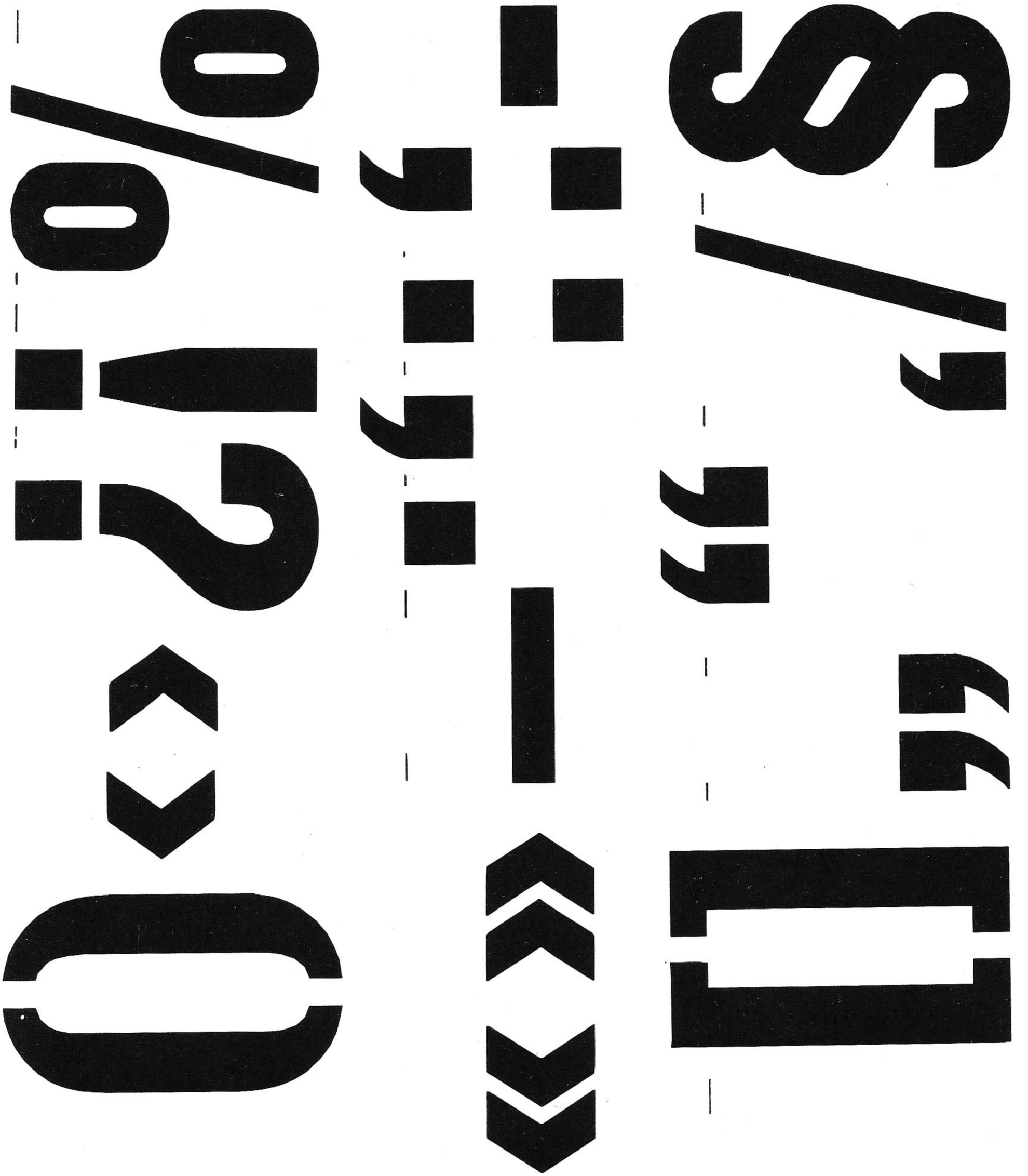


Рис. 101. Современная переходная антиква. Шрифт таймс. Прописной и строчной. Прямое светлое начертание.

Procès-verbal

абв?
ЕЁ123!
4567890

ГУЛ «Экибастузуголь»

ордена Трудового Красного Знамени

комбинат

Orientation

Habitat

Architecture

Рис. 102. Шрифт таймс. Прописной и строчной.
Прямое полужирное начертание.

ОПРС ТУФЧШ

ЬЫТЬЭ
ЮЯ123
4567890

,,_.:!?""

-----:;:-:-,,:-,

абвдгеж

зйклмн

опрстуф хцчшщ ъыьэюя

АБВГД
ЕЖЗИ
ЙКЛМ

Рис. 103. Современный подвид брускового шрифта. Шрифт сенчури скулбук. Прописной и строчной. Прямое светлое начертание.

ЦЩЫЭ
ЮЯ123
456789

0IV абв гдежзий клмно

простух

фучщ

ыъэюя

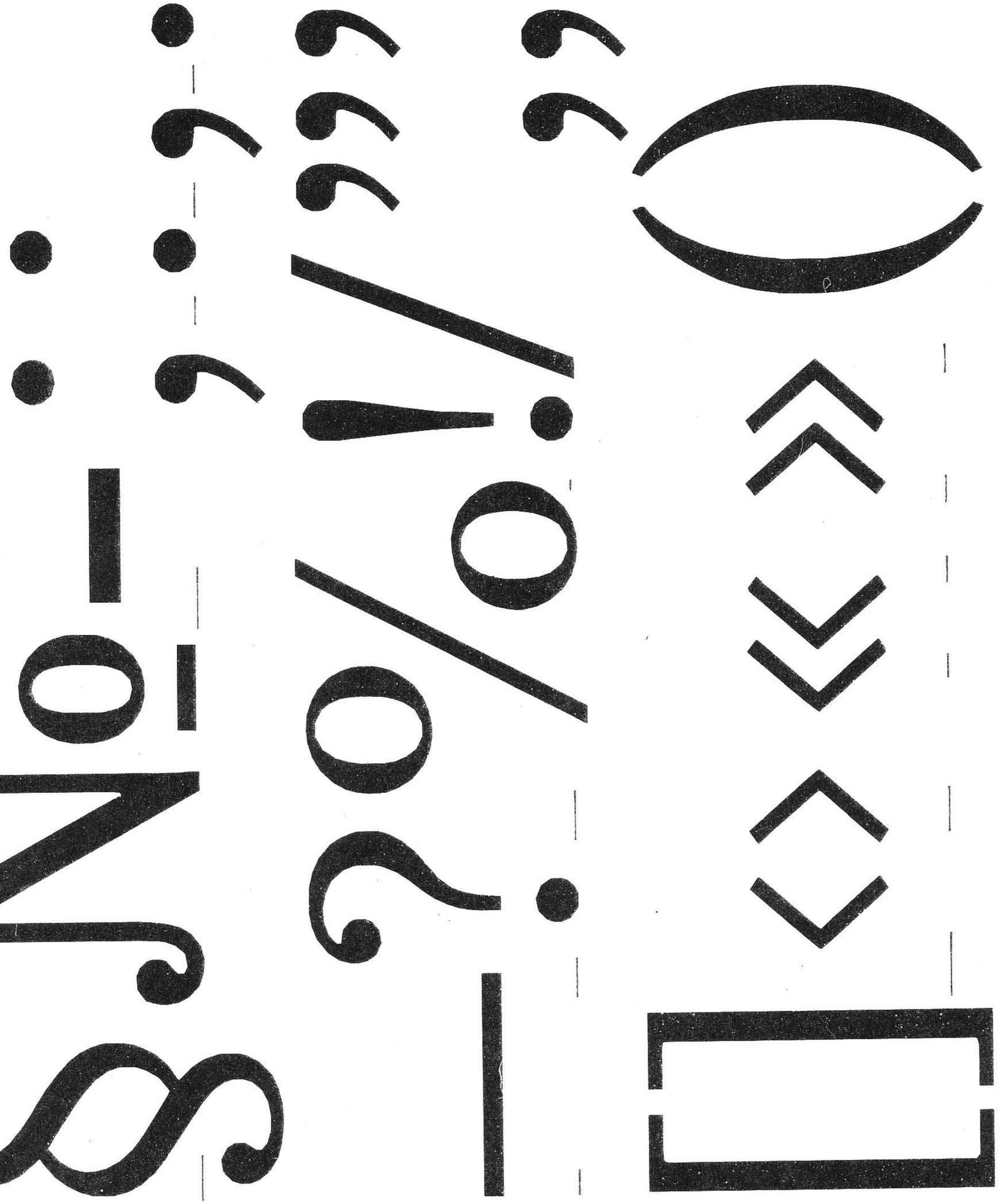


Рис. 104. Шрифт сенчури скулбук. Прописной и строчной. Прямое полужирное начертание.

МНОП
РСТЦ
УФХЧ

ШЩЪ
ЫЬЭЮ
Я1234

567890

IVaбд

вгёжз

ЙКЛМН

ОПРУФ

СТХЧШ

щщъы;

ьэюя:=

!§?%№-

Рис. 105. Рубленый шрифт гельветика. Прописной. Прямое сверхсветлое начертание.

Index

ЪЫЭЮ
Я12345
67890І

В оформлении книги использованы плакаты художников В. Кононова, Ю. Чигирева, В. Усатюка, Л. Бельского, В. Потапова, Н. Бабина, И. Овасапова, А. Якушина, А. Смыслова, С. Раева, А. Михайлова, А. Смирнова, Д. Содома, Т. Куприянова, Л. Тарасовой, И. Когановского и др.

Что читать о шрифте

1. **Большаков М. В., Гречихо Г. В., Шицгал А. Г.** Книжный шрифт. М., Книга, 1964.
2. **Валуенко Б. В.** Выразительные средства набора. М., Книга, 1976.
3. **Люблинская А. Д.** Латинская палеография. М., Высшая школа, 1969.
4. **Истрин В. А.** 1100 лет славянской азбуке. М., АН СССР, 1963.
5. **Рудер Э.** Типографика. Руководство по оформлению. М., Книга, 1982.
6. **Тоотс В. К.** Современный шрифт. М., Книга, 1966.
7. **Черепнин Л. В.** Русская палеография. М., Политическая литература, 1956.
8. **Шицгал А. Г.** Русский типографский шрифт. М., Книга, 1974, 1985.
9. **Капр А.** Эстетика шрифта. М., Книга, 1979.
10. Фотонаборные шрифты. Каталог-справочник. Вып. 1. М., Книга, 1983.
11. Фотонаборные шрифты. Каталог-справочник. Вып. 2. М., Книга, 1985.
12. Каталог ручных и машинных шрифтов. М., Книга, 1966.
13. Шрифты типографские. М., Книга, 1974.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 4

Краткая история
латинского и русского шрифтов . . 15

Основные требования
к шрифту
в наглядной агитации 50

Наглядность в оформлении
письменных текстов 57

Образцы современных
фотонаборных шрифтов . . . 145

Сергей Иванович Смирнов

ШРИФТ В НАГЛЯДНОЙ АГИТАЦИИ

Издание третье, исправленное и дополненное

Оформление художника **А. В. Андреева**
Рецензирование **О. М. Савостюка**
Редакция методических и справочных изданий
Заведующий редакцией **А. Ф. Тимешов**
Редактор **Т. А. Солуян**
Художественный редактор **С. Т. Еременко**
Технический редактор **Е. Г. Курова**
Корректор **М. Г. Чирикова**

Подп. в печать 21.03.90. А-01212. Формат 70 х 90/16. П. л. 12. Усл. п. л. 14,04. Уч.-изд. л. 14,433. Усл. кр.-отт. 33,05. Изд. № 074500953. Тираж 95 000 (2-й з-д 50 001 – 95 000) экз. Цена 1 р. 70 к. Печать офсетная. Бумага офсетная. Заказ 5022. Типография издательства «Горьковская правда». 603006. г. Горький. ул. Фигнер, 32.

Издательство «Плакат». 123557. Москва. Б. Тишинский пер.. 38.

1 р. 70 к.