

ШРИФТ

Б. В О Р О Н Е Ц К И Й Э. К У З Н Е Ц О В

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖНИК РСФСР» • ЛЕНИНГРАД • 1967

Пособие «Шрифт» адресовано всем, кто стремится овладеть мастерством шрифта: и художникам, не имеющим специальной подготовки в этой области, и многочисленным участникам художественной самодеятельности.

Искусство шрифта — это не какое-то самостоятельное искусство, но искусство применять шрифт в книге или плакате, в промышленной графике или рекламе и т. п. И овладение искусством шрифта — лишь необходимая часть овладения искусством книги, плаката, рекламы, промышленной графики.

В пределах небольшого пособия немыслимо даже кратко рассмотреть особенности применения шрифта в столь разных видах искусства. Авторы и не ставили это своей целью. Они стремились дать читателю то общее, что связано с применением шрифта в любой области: понимание закономерностей его форм, методику работы над ним. Необходимые данные и рекомендации здесь сведены к минимуму.

Разумеется, самое внимательное и вдумчивое чтение этого пособия не сделает читающего мастером шрифта. Здесь изложены лишь основы трудного и сложного ремесла, которое надо осваивать не только путем изучения книг, но главным образом настойчивой и терпеливой практической работой.

Практика — лучшая школа. Каждый сам отыщет ответ на более частные вопросы в своем собственном труде, если он будет работать с полной отдачей ума и таланта, если он приучит себя строго анализировать результаты этого труда, если, наконец, он будет пополнять свои знания, изучая другие книги, пособия, статьи, альбомы (и не только перечисленные в нашей книжке).

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ШРИФТА

История шрифта — вовсе не отвлеченная отрасль знания. Знакомство с историей шрифта помогает лучше понять характер и строение шрифта современного, происхождение различных его вариантов. Многие обстоятельства влияют на развитие шрифта; иные из его форм под влиянием этих обстоятельств отмирают или перестраиваются, иные, уже отмершие столетия назад, вдруг возрождаются и входят в современность. Понять закономерность этого развития — это значит во многом постичь и душу современного шрифта. Недаром многие авторитетные специалисты (такие, как чех Ф. Музыка или немец А. Капр) изучение искусства шрифта строят на последовательном и тщательном анализе его истории, осмысленном копировании его исторических форм.

Наш рассказ посвящен русскому шрифту, но в нем важную роль должна сыграть и история латинского шрифта. Русский и латинский алфавиты построены на единой графической основе (в отличие от, скажем, грузинского, персидского или арабского) и даже возникли, прежде чем надолго разойтись, из одного первоисточника.

Этот первоисточник — шрифт древнегреческих надписей (VII—VI вв. до н. э.). Он необычайно прост, построен скупыми четкими линиями равномерной толщины, которые образуют простые геометрические формы: круг, треугольник, дуги, отрезки прямой, соединяемые в различных

Α Β Κ Μ
Ο Ρ Τ Χ

Шрифт древнегреческих надписей

A B D E

Маюскул

вариантах. При кажущейся бедности этот шрифт полон сдержанной силы и выразительности.

Греческий алфавит явился главным источником алфавита латинского, бытовавшего в Древнем Риме, а затем вошедшего в обиход многих стран мира. Латинский шрифт не был чем-то единым и постоянным: он заметно видоизменялся и существовал в различных формах.

Основная и первоначальная форма его — шрифт капитальный (лат. *capitalis* — большой, главный, солидный), еще его называют маюскул (лат. *majusculus* — несколько больший), так как он состоит исключительно из прописных (больших) букв. Надпись, сделанная маюскулом, укладывается строго между двумя горизонталями, ни единой черточкой не выходя за пределы образованной ими строки.

Маюскул — это, прежде всего, шрифт торжественных надписей, высекавшихся на колоннах, триумфальных арках, стенах. Его задача — хранить для всеобщего обозрения и на долгое время важные изречения, законодательные акты. Его технология не скольжение тростниковой палочкой по гладкому папирусу и не выдавливание надписи в глине, но тщательное, медленное высекание в каменной плите по заранее намеченному контуру. Это обстоятельство постепенно и выработало его специфическую форму. Первоначально буквы латинского алфавита почти повторяли греческие. Затем уточнилось их начертание: они стали более правильными, вычерченными, а не написанными. Затем сформировалась совершенно новая деталь — засечки (поперечный штрих, завершающий стойку буквы). Наконец, также впервые, определилось различие в толщине между разными штрихами.

Наибольшую законченность и совершенство шрифт надписей приобрел ко II веку н. э. Таков шрифт надписи на колонне Траяна (114 г. н. э.). Он построен и вырисован, а не свободно написан. Его пропорции безупречны, размерены и продуманны. Каждая деталь в нем закономерна и исполнена с величайшей заботливостью. Он ясен

гармоничен и величав. В нем отразилось благородство античной архитектуры, с которой он был самым непосредственным образом связан.

В Древнем Риме, конечно, существовали и рукописные шрифты. В их основе первоначально лежал все тот же маюскул, но перестроенный и приспособленный к условиям письма. Здесь тщательная отделка каждой буквы, проверка ее точности и соотношения с соседними была невозможна, да и не нужна.

Таков шрифт рустика с его характерными узкими (экономными!) пропорциями, с непривычным для нас соотношением тонких стоек и жирных поперечных штрихов. Это не лучший вариант рукописного маюскула: он пестроват и даже несколько вульгарен.

Значительно приятнее квадрата. Правда, он уступает рустике в беглости начертания, а по отделанности стоит ближе к шрифту надписей. Впрочем, и это рукописный шрифт: он написан, а не начерчен, в нем ощущается естественность движения пишущей руки, о чем свидетельствует и заметная округленность некоторых штрихов.

Ни квадрата, ни рустика не удовлетворяли вполне требованиям переписки — они были слишком медленны. Поэтому ни один вид маюскула не удержался в текстах, а употреблялся преимущественно в заглавиях или инициалах.

Другим вариантом рукописного латинского шрифта был курсив (лат. *currere* — бежать; бегущий, то есть наклонный). В курсиве буквы упрощались, соединялись друг с другом, утрачивали некоторые детали. Быстрота достигалась ценой потери: страдали ясность, четкость, красота. Поэтому курсив (в различных его видах) употреблялся лишь для деловых записей или писем.

Для переписки же больших литературных текстов сформировался особый шрифт, в котором ясно отразилась попытка сочетать достоинства и капитального, и курсивного шрифтов. Этот шрифт — унциал. Удобство и быстрота начертания достигались в нем тем, что штрихи принимали дугообразную форму, а углы округлялись.



Рустика



Квадрата



Курсив

А В К М
О Р Т Х

Унциал

a b k m
o r t x

Полуунциал

Animã famuli

Минускул

Несколько позднее из него развился полуунциал, который оказался новым шагом в усвоении беглости курсива при сохранении ясности письма. В полуунциале (и это важно заметить) некоторые буквы получили удлинения, выходящие вверх или вниз, за пределы основной строки. Эти признаки знаменовали переход от маюскульного, прописного письма к письму минускульному (лат. *minusculus* — очень маленький), строчному.

Минускул достиг высшего расцвета уже после крушения Римской империи, в VIII веке. Для этого времени характерен некоторый подъем культуры государства, объединившего ряд стран Западной Европы в эпоху правления Каролингов, — его называют иногда «каролингским возрождением», поэтому и шрифт получил наименование — каролингский минускул. Ранние формы каролингского минускула пестроваты и не вполне упорядочены, порой разноразмерны; развитие — отличаются четкостью, стройностью, строгостью и красотой. Вместе с тем шрифт этот и прост и быстр в написании. Естественно, что он стал основным книжным шрифтом своего времени. Большинство античных рукописей, усердно копируемых в годы каролингского возрождения, были переписаны именно этим шрифтом.

В позднем каролингском минускуле (XI—XII вв.) обнаруживаются изменения: вертикальные штрихи усиливаются, выпрямляются и плотнее сдвигаются друг к другу, округления как бы надламываются. Эти изменения означают переход к новому шрифту, именуемому готическим, широко распространенному во всех странах Западной Европы.

Готический шрифт во всех его разновидностях силен, ритмичен и декоративен. В нем, безусловно, сказался общий характер средневекового готического искусства. Современная наука давно уже не оценивает средневековье как мрачную полосу полного упадка культуры, но в это время определился резкий уход от гуманистических традиций античности. И готический шрифт выразил это со всей очевидностью, утрачивая

ясность и простоту каролингского минускула. При всей красоте готического шрифта, он оказался боковой ветвью в развитии латинского шрифта, и с той же закономерностью стал терять позиции в эпоху Возрождения. Еще недавно господствовавший во всей Европе, он сохранялся лишь в Германии (да и то лишь наряду с латинским и искусственно поддерживаемый), а окончательно вышел из употребления лишь к концу второй мировой войны.

В эпоху Возрождения необычайно возрос интерес к античной культуре во всех ее проявлениях. Переписывая античные тексты, писцы старались копировать и самый шрифт этих текстов, связывая его с античностью, и даже называли его антиква. Происходило забавное недоразумение: копируемые рукописи были, как правило, более позднего происхождения, их переписывали не в античности, а в эпоху Каролингов. И входящий в употребление шрифт точнее называть ново-каролингским или гуманистическим (XV в.).

Первые печатные книги Иоганна Гутенберга (середина XV в.) набирались еще шрифтом готического начертания и сохраняли в своей внешности преемственность от рукописной готической книги. Затем в книгу стала проникать антиква. Раньше всего это произошло в Италии, где наиболее полно и ярко развилась гуманистическая традиция.

Возрос интерес к теоретическим проблемам шрифта. Римский капитальный шрифт был для деятелей Возрождения одним из прекрасных проявлений античной культуры, а рационалистический дух побуждал их искать источники этой красоты в пропорциях, в закономерностях соотношения отдельных частей, в точности построения.

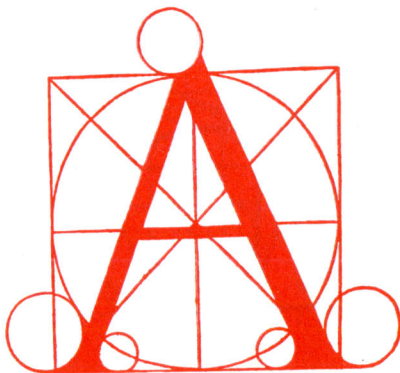
Один за другим появляются трактаты о построении шрифта. Автор каждого из них вносил нечто новое в разработку проблемы.

Лука Пачоли (1509) предложил построение буквы на основе квадрата (каждая из сторон которого разделена на девять частей), его диагоналей и вписанной в него окружности. Все дуги

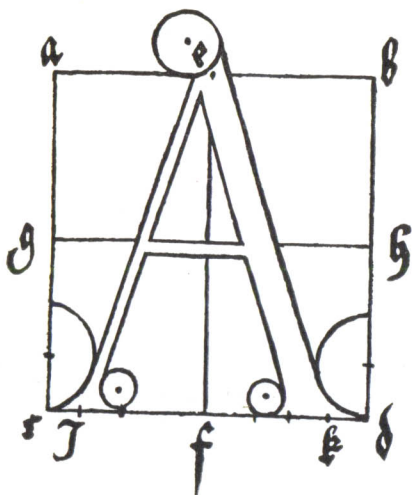
mabeufor

onprveda

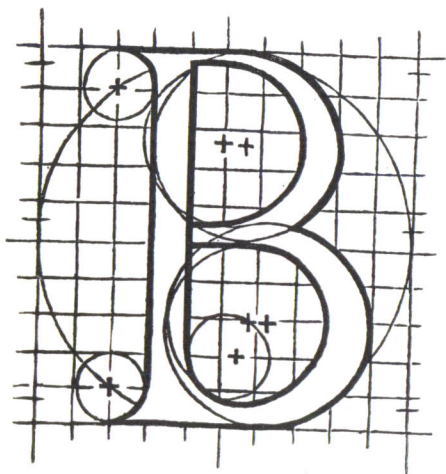
Готический



Л. Пачоли



А. Дюрер



Ж. Тори

образованы точным движением циркуля. Этот шрифт красив, хоть и несколько однообразен.

Альбрехт Дюрер (1524) также использовал квадрат со сторонами, разделенными уже на десять частей, но освободил построение шрифта от педантизма и усложненности, свойственных схеме Пачоли. Он отказался от использования окружности и диагоналей. Некоторые детали он рекомендовал рисовать от руки. Многие буквы исполнялись в разных вариантах. В сравнении с шрифтом Пачоли шрифт Дюрера живее и контрастнее (то есть разница в толщине штрихов в нем сильнее).

Жоффруа Тори в трактате «Цветущий луг» (1529) исходил из принципов Дюрера. Он также строил букву в квадрате со сторонами, разделенными на десять частей. Но его шрифт менее контрастен, засечки же в нем крупнее, подчеркнутее. А в целом этот шрифт носит более монотонный характер, ибо он основывался исключительно на точном геометрическом построении.

Одновременно с теоретиками, перекликаясь с ними и даже опережая их, мастера-типографы изготавливали новые шрифты, соответствующие формирующимся представлениям.

Прекрасным образцом гуманистического шрифта явился шрифт Никола Иенсона из Венеции (1470). В нем впервые органически соединились прописные буквы, идущие от древнеримских капитальных надписей, и строчные, подражающие новокаролингскому рукописному шрифту (в частности, это выразилось в том, что строчные буквы тоже обрели засечки, подобно прописным).

Известный типограф Альд Мануций (1500) разработал на той же основе первый типографский курсив. Раньше применение курсива значительно отличалось от принятого в наше время: сейчас он используется для выделений — тогда им набивались целые книги.

Клод Гарамон, создавая свой шрифт (1530-е гг.), в значительной мере использовал принципы, сформулированные в трактатах о построении шрифта. Шрифт Гарамона послужил

основой для многих современных ему и более поздних шрифтов, вплоть до наших дней, потому что в нем нашел, пожалуй, наиболее законченное и совершенное выражение характер гуманистической антиквы: малая контрастность, округлость перехода от основного штриха к засечкам, наклонность осей в округлых формах.

Тип гуманистической антиквы долго оставался господствующим и цельным, варьирующимся лишь в частных деталях. Но в нем созревали перемены. Шрифт Вильяма Кэзлона (1722), еще принадлежащий к гуманистической антикве, несет в себе нечто новое: он контрастнее, плотнее, наклонные оси в округлых формах сменяются вертикальными. То же можно сказать и о более поздних шрифтах середины XVIII века — Джона Баскервиля или Фурнье Младшего. Они знаменовали переход от гуманистической антиквы к антикве классицистической (чаще, но менее точно ее называют классической).

Этот переход обуславливало развитие всей европейской культуры в духе классицизма. Шрифт все более отрешался от черт свободного начертания и рукописности, которые по-прежнему связывали его с новокаролингским минускулом. Буквы становятся выше, уже; их рисунок — геометричнее, правильнее и суше; вертикали приобретают главенствующую роль, подобно колоннаде в здании; вырастает контрастность основного и соединительного штрихов (до 1:5); тонкие и длинные засечки теперь переходят в штрих резко, под прямым углом, а не закругленно, как было раньше.

Наиболее характерные формы классицистической антиквы сложились во второй половине XVIII — начале XIX века, в шрифтах словолитен Дидо (Франция) и Бодони (Италия).

Антиква Дидо представляет собой самый строгий, чистый и торжественный тип классицистической антиквы: она рациональна, построена и вымеренна. Она в полной мере дитя французской культуры: ведь Франция была родиной и оплотом классицизма.

А В Н М
О Р Т Х

Н. Иенсон

А В Н М
О Р Т Х

К. Гарамон

А В К М
О Р Т Х

Ф. Дидо

А В С

Е Н

Дж. Бодони

Л В К М
О Р Т Х

Устав

Антиква Бодони живее и прихотливее: изгибы и утолщения ее букв более плавны, а переход к засечкам даже чуть-чуть смягчен, округлен; в ней наблюдаются и те легкие отступления от строгости правил, которые придают шрифту живость. Очевидно, в Италии традиции гуманистической антиквы гораздо сильнее сохраняли свое обаяние.

В XVIII веке, в эпоху становления классицистической антиквы, на единый с латинским шрифтом путь становится русский шрифт, до сих пор развивавшийся по самостоятельному пути, имевший свои особенности.

Русский алфавит, как и латинский, восходит к древнегреческому, только ряд букв получил в нем оригинальное, отличное начертание. Из двух возникших в древности систем славянского письма — глаголицы и кириллицы — удержалась и укрепилась кириллица, названная так по имени греческого просветителя Константина (Кирилла), который ввел этот алфавит в конце IX века. Ее рисунок определил собой в дальнейшем характер русского алфавита.

История древнерусского рукописного шрифта знает несколько разных форм, следующих друг за другом в исторической последовательности. Их чередование не было механическим: одна форма постепенно перерастала в другую, некоторые долгое время сосуществовали рядом, служа разным целям.

Древнейший русский шрифт — устав. Уставом написаны самые ранние известные нам памятники русской письменности, в том числе Остромирово евангелие (1056—1057). Это медленное, тщательное и торжественное письмо. Буквы стоят прямо, вертикальные штрихи строго перпендикулярны к строке. Буквы тяжелы и угловаты, приземисты и квадратны; расставлены они редко, просторно. Это стиль медленного, спокойного письма, естественный в то время, когда потребность в книгах была еще невелика и переписывались они в монастырях. Устав — шрифт русского раннего средневековья.

Но уже в позднем уставе наметились перемены: пробелы уменьшаются, буквы становятся менее приземистыми и крупными, они плотнее лепятся друг к другу, теряют спокойную торжественность.

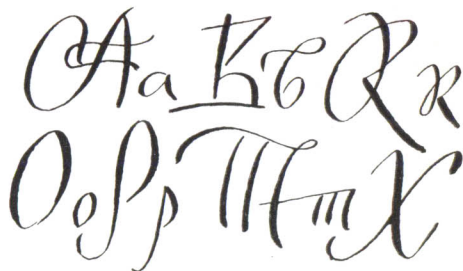
В XIV веке возникает полуустав. В это время возрастает потребность в книгах. Теперь их переписывают профессиональные писцы, дорожащие и временем и дорогим материалом — пергаменом. Шрифт обретает быстроту и размашистость; буквы становятся еще мельче, их геометричность нарушается — прямые слегка кривятся, кривые теряют правильность; многие буквы заметно упрощаются в написании; письмо становится чуть наклонным.

Дальнейшее развитие письма привело к возникновению скорописи (конец XIV—XV в.). Скоропись встречается сначала в документах, письмах, а позднее и в книгах. Полуустав был недостаточно быстр. В скорописи буквы окончательно теряют отчетливую построенность; одна и та же буква пишется в разных вариантах (в зависимости от удобства); стоящие рядом связываются. Нажимы и взмахи пера становятся энергичными, легкими и свободными, штрихи выходят далеко за пределы строки — осями, петлями, крючками. Великолепного мастерства достигла скоропись в XVII веке — по изощренности и красоте это подлинное каллиграфическое искусство.

Определенное место в русской книге, особенно с XV века, занимала вязь, декоративное письмо особого рода. В вязи каждая буква делается элементом украшения. Для этого буквы в некоторых местах сокращаются, сливаются друг с другом, помещаются одна над другой, а в других местах образовавшиеся пустоты заполняются элементами узора. Не следует преувеличивать значение вязи, как это иногда делают в своей практике современные художники: она употреблялась только в заголовках, в изречениях, в религиозных текстах, она хранила в себе отпечаток тяжеловесной витиеватости, в целом не свойственной старой русской книге.



Полуустав



Скоропись

И устав, и полуустав, и скоропись — это формы рукописного шрифта. В середине XVI века появились первые книги, набранные первым русским типографским шрифтом. Шрифт книг Ивана Федорова воспроизводил наиболее распространенный шрифт рукописных книг того времени — полуустав. Этот же шрифт в тех или иных вариантах использовался в XVII веке, но к началу XVIII века пришел в явное несоответствие с возросшими и изменившимися потребностями культурной жизни. Тяжеловатая архаичность связывала его с отживающими церковно-феодальными традициями, препятствовала распространению просвещения.

Предпринимались попытки обновить рисунок шрифта, но удача не сопутствовала им: все сводилось к механическому смешению литер латинского начертания с литерами полууставными, единого органического целого не возникало.

Создание нового, гражданского шрифта (1708) явилось одним из важных мероприятий Петровской эпохи. Петр I сам принимал активное участие в нем. Реформа должна была способствовать резкому отрыву культуры от консервативных традиций, от влияния церковников, сблизить письменность России с письменностью Западной Европы.

Новый шрифт был четок, округл, светел, ясен и рационален. В его основе лежал не полуустав, но деловая скоропись XVII века, значительно упрощенная и переработанная с учетом норм латинской антиквы. Деловитость в нем явно преобладала по сравнению со старомодным декоративным полууставом.

В середине XVIII века наметились две основные школы русского шрифта — петербургская и московская. В первой определяющую роль сыграли шрифты типографии Академии наук, во второй — типографии Московского университета. Но в целом шрифт того времени един и обнаруживает уже сильные изменения в сравнении с петровским. Округлость, простота и деловитая ясность уступают место большей торжественности

А В К М
О Р Т Х

Гражданский

и геометричности рисунка, большей контрастности и живописности общего впечатления. Связь этих черт с особенностями русской культуры и искусства XVIII века несомненна. Изменения эти происходили под сильным воздействием гравированных шрифтов и знаменовали собой переход русского шрифта к классицистической антикве.

С этого времени русский шрифт развивается в едином русле с латинским, проходит общие с ним стадии развития, порождает сходные явления при всем том сильном своеобразии, которое отличает русский алфавит и неизбежно сказывается на рисунке шрифта, при всем различии в общественном и культурном развитии России и стран Западной Европы, которое тоже сказывалось на развитии шрифта.

Необходимо учитывать и то обстоятельство, что построенные на единой графической основе русский и латинский алфавиты все-таки в определенной мере отличаются — не только рисунком некоторых букв, но и общим характером, общим впечатлением. В русском шрифте сильно заметна организующая роль вертикальных стоек, это придает ему большую ритмическую торжественность и мужественность, но, с другой стороны, и некоторую монотонность. Латинский же алфавит отличается большей округленностью и мягкостью.

На рубеже XVIII—XIX веков в шрифтовом деле назревали существенные перемены. До сих пор употребляемые шрифты были более или менее однотипны, по сути дела, варьируя какой-нибудь один основной тип. Не существовало сколько-нибудь заметной дифференциации шрифтов по назначению: и книга любого содержания, и газета, и объявление набирались одинаково. Теперь же возникают новые шрифты, применяющиеся к различным потребностям.

В начале XIX века интересами газетного дела, рекламы был рожден английский, жирный гротеск. С гипертрофированным контрастом между основным и дополнительным штрихом он как нельзя лучше служил заголовком на газетной полосе.

А В К М
О Р Т Х

Шрифт С. Селивановского

А В К М
О Р Т Х

Английский

А В К М О Р Т Х

Египетский

Вслед за ним возникают все новые и новые типы шрифтов самого различного характера. Конкуренция заставляла издателей отыскивать способы отличаться друг от друга. Иные из этих шрифтов восходили к каким-то давним образцам, ныне уже забытым, иные были сконструированы совсем заново, в стремлении оттолкнуться от привычных примелькавшихся форм. Для большинства из них характерен отказ от классических канонов построения антиквы.

Появляется египетский шрифт, в котором засечки и штрихи (и основной и соединительный) доведены до одинаковой толщины.

Наконец, возникает целая семья шрифтов гротескных, или древних, в которых вовсе нет засечек, а контрастность основного и дополнительного штрихов или вообще отсутствует, или очень слаба, почти незаметна. В начертании некоторых из них возрождались особенности шрифта древнегреческих надписей. Позднее они послужили основой для таких популярных в наше время шрифтов, как рубленые.

Появляется ленточная антиква, в которой при сохранении контрастности штрихов вовсе отсутствуют засечки.

Одновременно разрабатывались и изобретались многочисленные декоративные, украшенные шрифты. Большинство из них быстро устарело, но опыт декорирования шрифта накапливался.

Этот процесс создания новых шрифтов не затухал, а, наоборот, все более усиливался с течением времени. На основе нескольких ведущих типов, варьируя пропорции, толщину штрихов, наклон, очертания отдельных элементов, выросло громадное число шрифтов, многие из которых, в несколько модернизованном начертании, продолжают питать современную полиграфию середины XX века.

На рубеже XIX—XX веков появились шрифты, созданные под самым непосредственным влиянием декадентского искусства, в особенности под влиянием стиля модерн. Они отличаются

крайней надуманностью, уродливой диспропорциональностью, неестественными начертаниями; они вялы и болезненны. Все они не выдержали даже незначительного испытания временем, но самым фактом своего недолгого существования способствовали извращению веками формирувавшихся представлений о красоте шрифта, и до сих пор в дилетантских работах то и дело бывают ощутимы отголоски их влияния.

Своеобразно развивается шрифт в XX веке, особенно начиная с 20-х годов. В это время отчетливо определилось стремление создать новый тип шрифта, соответствующий современным требованиям. Считалось, что этот новый тип шрифта должен получить такое же всеобъемлющее значение, как в эпоху Возрождения гуманистическая антиква, а в эпоху классицизма — классицистическая антиква. В центре внимания оказался рубленый шрифт, появившийся еще в прошлом столетии, но до сих пор остававшийся в тени. Сейчас он оказался созвучен архитектуре и прикладному искусству конструктивистов; он хорошо отвечал тем требованиям, которые выдвигали плакат и реклама. Исследователи отдавали ему предпочтение по удобочитаемости.

Возникла громадная семья рубленых шрифтов самого разного рисунка, отличающихся по пропорциям, плотности, трактовке отдельных деталей. В подавляющем большинстве их отличала строгая геометричность и суховатая рациональность. Таковы были широко известные «футура» П. Реннера, «эрбар» Я. Эрбара. Рублеными шрифтами набирали книги, журналы; не было ни одной области, в которую они бы не проникли, которую бы не заполнили. У нас в оформлении книг, журналов, выставок, в плакате блестяще использовали скупые и тяжеловатые рубленые шрифты Л. Лисицкий и А. Родченко. На Западе Я. Чихольд развивал новые идеи оформления книги, также связанные с применением рубленых шрифтов.

Но понемногу увлечение стало ослабевать. Однообразие и монотонность рубленых шрифтов

А В К М
О Р Т Х

Ленточная антиква

А В К М
О Р Т Х

Узкий гротеск

А В К М
О Р Т Х

Гротеск

Аа Вв Кк
Мм Оо Рр
Тт Хх

Свободный шрифт

сыграли в этом не последнюю роль. Сейчас уже с уверенностью можно сказать, что мечты о «единственном» шрифте нашей эпохи не сбылись. Рубленый шрифт даже не преобладает над другими, по крайней мере не во всех областях. Так, в плакате, в рекламе, в выставочных экспозициях он употребляется довольно часто, но едва ли чаще, чем другие. В книге же — гораздо реже.

Напротив, усилился интерес художников к традиционным типам шрифта. Некоторые из них воссоздаются заново, с небольшими коррективами. Некоторые служат исходной основой для разработки новых рисунков. И в том и в другом случае они отлично входят в наш быт и не противоречат нашим современным представлениям о красоте. Очевидно, стилистическое соответствие шрифта архитектуре и прикладному искусству более сложно, чем это представляли себе конструктивисты.

Надо отметить, что определенное место занимают и шрифты, имитирующие свободную манеру, среди них наиболее распространена манера широкого пера.

В целом же можно сказать, что современность не отдает предпочтения ни одному из типов шрифта. Мы широко пользуемся разнообразием форм, созданных за прошлые столетия, исключая немногие (как, например, упадочный шрифт модерн).

Однако в определенном смысле можно говорить о современном стиле в шрифте. Современный художник в подавляющем большинстве случаев обращается к шрифтам ясного рисунка, скупым в детализовке, легко читающимся. Шрифты вычурные, тяжелые, причудливые сейчас не в чести, и это важнейшая особенность современного стиля.



РАБОТА НАД ШРИФТОМ

Необходимо ознакомиться с различными элементами шрифта и надписи. С некоторыми читатель, возможно, уже знаком; значение большинства из них понятно сразу, из прилагаемой схемы:

1. Основной штрих.
2. Соединительный штрих.
3. Засечка (сериф).
4. Засечка вертикальная.
5. Внутрибуквенный просвет (бунценвайте).
6. Верхний выносной элемент.
7. Нижний выносной элемент.
8. Наплыв.
9. Межбуквенный просвет.
10. Высота прописных букв.
11. Линия округлых и остроконечных букв.
12. Междустрочный пробел (интерлиньяж).
13. Высота строчных букв.
14. Диакритический знак.



Элементы шрифта

Для того чтобы чувствовать себя достаточно уверенно в океане шрифтов, полезно было бы ознакомиться с их классификацией. К сожалению, такой классификации — достаточно точной и всеобъемлющей — мы еще не имеем. Даже те или иные термины, бытующие среди художников и типографов, крайне приблизительны и противоречивы: одно и то же понятие обозначается по-разному, а одному и тому же термину подчас придается самый разный смысл.

Антиква и гротеск

Группы шрифта

Самым грубым образом принято делить шрифты на антикву и рубленый (или древний, или палочный, или гротеск). Суть этого деления вполне ясна из рисунка. Но это деление настолько приблизительно, что многие формы шрифтов им вообще никак не учитываются.

В нашей стране распространена система классификации шрифтов по ГОСТу. В ней отражены особенности большинства типографских шрифтов. Каждая группа, представленная в ней, известна нам уже по истории развития шрифта.

В шрифтах первой группы контрастность дополнительного и основного штрихов не сильна ($1:3$); переход от засечек к штриху плавен, а самые засечки имеют форму, близкую к треугольнику. Эти шрифты ведут свое происхождение от римского маюскула, обработанного в эпоху Возрождения. Сюда относятся известные нам шрифты Дюрера, Пачоли, Тори.

Шрифты второй группы — с сильной контрастностью ($1:5$ и более) и резким прямоугольным переходом от штриха к тонким засечкам — типичная классицистическая антиква, уже знакомая нам по шрифтам Дидо и Бодони.

Шрифты третьей группы малоcontrastны ($1:2$), а переход от штриха к засечкам у них плавный — как в шрифтах первой группы. Однако самые засечки в них толсты, близки к прямоугольникам. Эти шрифты — сравнительно недавнего происхождения: наиболее устойчивые их образцы относятся к началу XX века.

Шрифты четвертой группы почти неконтрастны, или вовсе неконтрастны ($1:1$), а засечки у них прямоугольные, широкие и переходят в штрих под прямым углом. Эти шрифты (их называют египетскими) известны с XIX века.

Наконец, шрифты пятой группы — рубленые — также распространились в XIX веке. У них засечек вовсе нет, а основной штрих по толщине равен дополнительному ($1:1$).

Классификация ГОСТа тоже неточна; многие реальные и даже очень распространенные шрифты никак не укладываются ни в одну из ее групп.

Это обстоятельство и побуждает некоторых исследователей шрифта ввести в нее три дополнительных группы. Вот они, эти группы.

В группу 1а входят шрифты, переходные от гуманистической к классицистической антикве (типа баскервиль, например). В них еще сохраняется округлая плавность перехода к треугольным засечкам, но уже сильна контрастность между основным и дополнительным штрихами (1 : 4 или даже 1 : 5).

В группе 4а шрифты со слабым контрастом между основным и дополнительным штрихами. Для них особенно характерна неотчетливая выраженность засечек, представляющих собой как бы слабое расширение на конце стойки.

Шрифты группы 5а — ленточная антиква. Она лишена засечек вовсе. А контрастность ее может быть различной.

В таком виде классификация ГОСТа ближе к практике шрифтового искусства. Но, очевидно, научная классификация наших шрифтов — первоочередное дело исследователей.

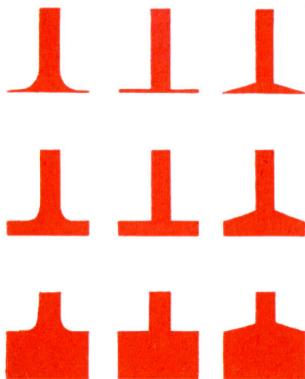
А для работы, для последовательного изучения особенностей того или иного шрифта и его отношений с другими можно и не обращаться к классификации. Достаточно усвоить те основные признаки, которые отличают один шрифт от другого, определяют его характер.

Первый важнейший признак: контрастность между основным и дополнительным штрихом. По этому признаку все шрифты легко разбиваются на две большие группы. В первую войдут все шрифты, в которых эти штрихи не отличаются по толщине (и с засечками, и без засечек — безразлично). Во вторую — шрифты, в которых основной и дополнительный штрихи по толщине отличаются друг от друга. Их принято называть антиквенными: и с засечками (классическая и классицистическая антиква) и без засечек (ленточная).

Далее, внутри каждой из этих групп можно выделить шрифты без засечек и шрифты с засечками, а последние, в свою очередь, различать по характеру засечек.



Контрастность



Форма и величина засечек



Плотность



Курсивный и наклонный

Характер засечек определяется формой перехода к штриху и их толщиной по отношению к толщине основного штриха. Форма этого перехода может быть разнообразна, но из этого разнообразия можно выбрать три, наиболее употребительные: плавный (закругленный), под прямым углом, под тупым углом (наименее из трех употребительный). В каждом из этих случаев засечки могут быть: тоньше основного штриха, равны ему, толще его.

Уже по этим двум признакам (контрастность и засечки) устанавливаются все основные группы существующих шрифтов (по типографской терминологии — гарнитур). Но всего разнообразия вариантов они, конечно, не определяют. Даже внутри одной гарнитуры различаются шрифты разного начертания: по насыщенности, плотности, наклону.

Насчитывают три основные группы насыщенности: светлый, полужирный и жирный. Насыщенность шрифта легко заметна глазу при самом беглом взгляде на текст, а измеряется она соотношением между толщиной стойки и шириной внутрибуквенного пространства.

Плотность определяется отношением ширины буквы к ее высоте. По плотности шрифты делятся на узкий, нормальный, широкий (иногда к ним прибавляют еще сверхузкий и сверхширокий). Так как в пределах одного алфавита буквы различаются по ширине («узкие» — Е, В, Б, Г; «широкие» — М, Ш, Ю), то отношение это берется по «средним» буквам (Н, П, И).

Наконец, шрифт может быть прямым и наклонным. Следует отличать наклонный шрифт от его частной формы — курсива: в курсиве буквы подражают рукописному шрифту. Это хорошо видно из рисунка.

Таковы основные признаки, характеризующие шрифт. К ним может быть прибавлено множество более мелких и частных признаков — вплоть до характера свисающего элемента в Щ и Ц. Но все они вряд ли даже поддаются учету, и правильность их решения зависит от чуткости и опыт-

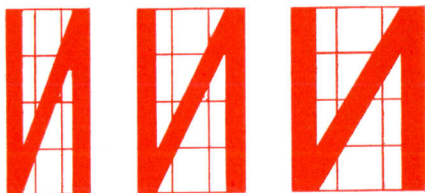
ности художника, от того, насколько он поймет, что в каждом шрифте, как бы он индивидуален ни был, все элементы закономерно и органично связаны друг с другом.

Работая над шрифтом, художник может преследовать разные цели. Он или исполняет надпись, состоящую из ограниченного числа букв, или (но это бывает реже) создает новый шрифт, то есть разрабатывает полный алфавит из всех 32 знаков. Разница между этими двумя случаями не так велика, как можно подумать. Даже работая над совсем короткой надписью, в несколько букв, художник вынужден хотя бы мысленно, но довольно ясно представить себе и все остальные буквы, не участвующие в данном слове,— представить себе весь алфавит в его цельности. И, может быть, даже набросать для себя, эскизно, какие-то наиболее важные буквы, которые помогут ему лучше понять другие. Потому что исполнение шрифта требует заботы не только о красоте, четкости и пропорциональности каждого знака в отдельности, но и о их единстве. На всех стадиях работы необходимо постоянно сравнивать буквы друг с другом — сначала в общих, крупных чертах, потом в деталях, вносить в них новые изменения и вновь сопоставлять, добиваясь полного и убедительного единства.

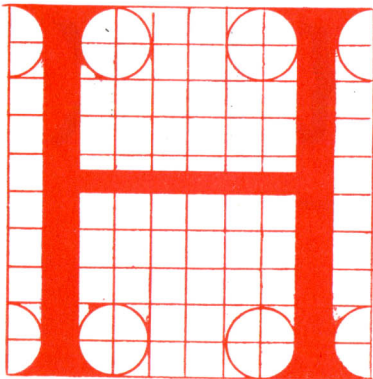
Существуют различные методы точного геометрического построения шрифта. С ними надо быть знакомым.

Прежде всего, метод модульной сетки. Модулем, то есть постоянной, основной единицей измерения, здесь служит ширина основного штриха. Основой построения буквы является прямоугольник, отношение сторон которого определены пропорциями, избранными для создаваемого шрифта, точнее, для его средних или основных букв (Н, П, И). Размеры каждой стороны кратны модулю. Прямоугольник, расчерченный горизонтальными и вертикальными, образует модульную сетку, которая, подобно градусной сетке на глобусе, очень точно устанавливает расположение любой точки — указывает ли она пропорции буквы,

Варианты начертания



Модульная сетка



Построение в квадрате

места соединения штрихов, центры дуг и окружностей. Представление об этом методе даст прилагаемая к этой главе таблица построения гротеска.

Достоинство модульной сетки, между прочим, в том, что она позволяет механически изменять пропорции любого шрифта, построение которого сделано с ее помощью. Для этого необходимо лишь изменить пропорции прямоугольника, оставляя неизменным число частей, на которые поделены его стороны, так, как это показано на рисунке.

К методу модульной сетки близок метод вписывания в квадрат, разработанный теоретиками Возрождения — Пачоли, Дюрером, Тори. При этом методе основой для построений служит сетка, образуемая сторонами квадрата, его диагоналями и окружностью, в него вписанной. В отличие от предыдущего метода, здесь пропорции буквы не определены непосредственно пропорциями квадрата, в который она вписана, ибо она занимает лишь определенную часть этого квадрата. Одно из таких построений, сделанное Тори, мы также воспроизводим в таблице, дополнив его построением букв русского алфавита, сделанным на той же основе.

Надо отметить, что методы точного геометрического построения носят более исследовательский, нежели практический характер: они помогают детально проанализировать строение определенного шрифта, а кроме того, зафиксировать его особенности с математической точностью и, наконец, воспроизвести его в любом размере с такой точностью, которой никогда не достигнет простая перерисовка «на глаз». В практике художника они могут использоваться относительно редко: например, при исполнении монументальных надписей на архитектурных сооружениях. В книжной и в промышленной графике пользоваться точными построениями затруднительно, да и вряд ли нужно.

Основной принцип гармоничности каждого шрифта — верное сочетание в нем общих закономерностей с частным своеобразием. Излиш-

нее подчеркивание индивидуальных особенностей каждой буквы разваливает алфавит, лишает его цельности. С другой стороны, чрезмерная унификация букв сушит шрифт, делает его механичным, невыразительным, а в больших текстах даже мешает чтению.

Разрешить это противоречие в известной мере помогает то обстоятельство, что буквы отличаются друг от друга в разной мере. Некоторые из них родственны и образуют группы, связанные этим родством. Внутри каждой из таких групп любая буква может быть образована от другой путем прибавления или вычитания каких-либо элементов.

Вот они, эти группы:

Н, П, Ц, И, Ш, Щ (построенные на вертикалях)

О, Ю, С, Э (круглые)

Т, Г, Е (с подобными горизонтальными элементами)

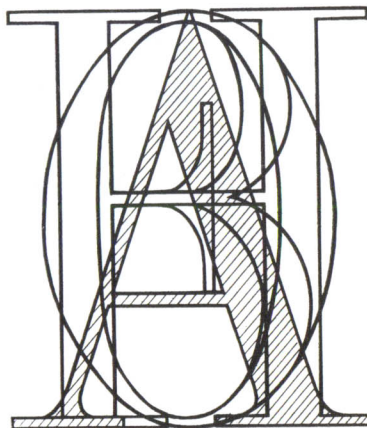
В, Б, Ъ, Ы, З, Р, Я, Ф, Ч (полукруглые)

А, М, У, Х, Д, Л (построенные на диагоналях)

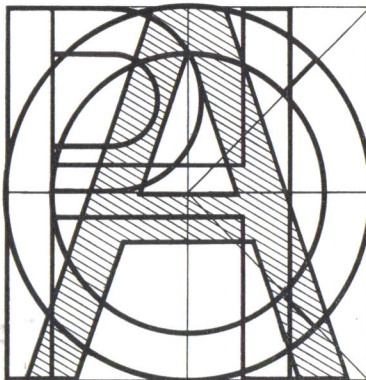
К, Ж, Я (с подобными нижними наклонными элементами).

При наложении букв одной группы друг на друга они непременно должны совпадать некоторыми существенными элементами, что хорошо видно на схемах-полиграммах, образующихся при этом наложении.

Эти группы (а значит, и их полиграммы) не носят характера абсолютного и неизменного: некоторые буквы по одному признаку относятся к одной группе, а по другому — к другой; некоторые могут быть отнесены к той или иной группе лишь после того, как будет определен принцип их решения. Например, Р чаще всего, по строгости правил, частично совпадает с В, но некоторые художники отходят от этого правила и делают верхнюю часть Р гораздо крупнее. В некоторых алфавитах Л и Д строятся не аналогично А, а иначе — так, как в шрифте, которым набрана эта книга; тогда они образуют самостоятельную группу. Наконец, ряд букв носит настолько индивидуальный характер (например, Ф), что их



Полиграмма



Полиграмма

Основные линии

Объединение основных линий

вообще невысказано точно соотносить с другими, и их единство с остальными зависит лишь от мастерства художника.

Поэтому и использование полиграмм не может быть механическим, и само по себе оно не гарантирует шрифту безупречности. Полиграммы — это только подсобное средство, не заменяющее ни мастерства, ни таланта.

Несколько слов об уточнении пропорций.

Уже можно было заметить, что каждая из букв имеет свою ширину, и ширина эта не есть нечто произвольное, она соответствует конструкции буквы. Было бы неправильно втискивать все буквы в одни и те же габариты. Но нет необходимости и чрезмерно разнообразить эту ширину. Практически все разнообразие букв по ширине сводится к трем: средние или основные — по ним судят о пропорциях данного шрифта, на них ориентируются при построении шрифта методом вписывания в прямоугольник (Н, П, И и др.), узкие (Е, В, Г) и широкие (Ш, М, Ю, Ф).

Если же проанализировать строение шрифта по высоте, то в нем обнаружатся различные конструктивные членения, отмечаемые мысленно проводимыми горизонталями, «линиями». Это средняя линия, определяющая пропорции букв Н, В, Е, К, Ж, Х, З, Э; она обычно делит букву по высоте пополам, но иногда поднимается выше и почти никогда не опускается ниже середины. Это линия прикрепления бокового штриха в У. Это линия горизонтального штриха в А. Это линия выноса среднего элемента в М. Это линия, определяющая пропорции букв Р и Ч.

Чтобы шрифт не приобрел излишней пестроты и дробности, многие из этих линий можно объединить — в различных сочетаниях. Линия Р очень естественно объединяется со средней линией, а линия У — с линией М и линией А. Таково наиболее общепринятое решение. Но возможно линию А провести тоже на уровне средней линии (когда А бывает достаточно широко раскрыта) или линию Р, наоборот, объединить с линией М и линией У; можно и линию М поднять до уровня

средней. Такой унификацией не следует чрезмерно увлекаться. Вполне мыслимо, конечно, для всех линий избрать один уровень, но это придаст шрифту такую же механичность, как и сжатие букв до одной ширины.

Существует много более частных закономерностей в построении шрифта. Их нарушение может испортить даже верно в целом сконструированный шрифт. Вот некоторые из них.

В округлых буквах характер наплывов зависит от расположения их оси — наклонно или вертикально. Между тем, часто художник, выполнив О с наклонной осью, забывает сделать это в Э и В и даже в С и Э.

Следует обращать внимание на характер раскрытия букв С, Э, З, в них оно должно быть одинаковым.

Прочная связь существует между характером засечек и характером решения всех концевых элементов в каждом шрифте. На это следует обратить самое пристальное внимание.

При определении основных пропорций и разработке деталей шрифта необходимо учитывать некоторые особенности человеческого зрительного восприятия и вносить в построения оптические коррективы. Вот важнейшие из них.

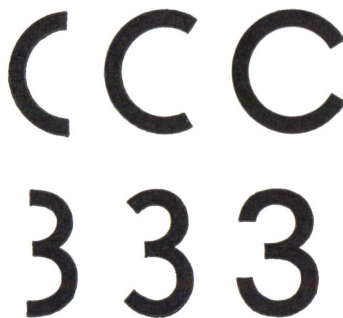
Уже известная нам средняя линия обычно представляется зрителю делящей буквы пополам по высоте. На самом же деле, чтобы создать такое впечатление, приходится проводить ее чуть выше точной середины. Иначе верхняя часть буквы казалась бы более тяжелой.

Если высота округлых букв О, Ю, С, Э будет точно соответствовать высоте букв всего алфавита, то они покажутся ниже других. Следовательно, чтобы избежать этого невыгодного впечатления, их закругления должны немного выходить за верхнюю и нижнюю линии строки. Но этого не нужно делать, если названные буквы строятся как прямоугольные (даже с закругленными углами).

По той же причине слегка выводятся за верхнюю линию строки все остроконечные элементы,



Оси округлых букв



Взаимозависимость букв



Учет оптических иллюзий

КЖЛД

СЯ

КЖЛД

СЯ

Взаимозависимость букв

КНИГА

КНИГА

Равномерная расстановка букв

если они есть (при соответствующем решении А или М, а иногда и И).

В шрифтах рубленых, гротескных все штрихи, как уже известно, имеют одну постоянную толщину. Однако, чтобы такое впечатление создавалось, на самом деле все соединительные штрихи нужно делать чуть-чуть тоньше: более всего это относится к округлым буквам и к И. Если так не делать, то соединительные штрихи будут казаться толще основных и сбивать характер шрифта.

Исполняя шрифт выворотный (светлым по темному), приходится учитывать явление иррадиации, из-за которой из двух букв одинакового размера выворотная будет казаться крупнее.

Размеры всех этих оптических поправок нельзя указать точно. В каждом случае художник устанавливает их, руководствуясь общим впечатлением, своим вкусом и опытом.

Все сказанное выше характеризует только работу над самими буквами, над алфавитом. Для выполнения надписи (что чаще всего и приходится делать художнику) этих указаний совершенно недостаточно. Совершенство надписи зависит не только от качества шрифта, но и от ее собственной композиции.

Основное элементарное требование к надписи — это равномерность следования букв друг за другом: интервалы должны быть равномерны. При всей кажущейся простоте это условие достигается не так-то легко. Механическая расстановка букв на равном расстоянии приводит к неожиданным результатам. В слове КНИГА, написанном таким образом, Н, И, Г кажутся стоящими вплотную друг к другу; К и Н — немного дальше; расстояние между Г и А кажется совсем велико. Дело в том, что наш глаз оценивает пробел по всей его площади, а не по точному линейному расстоянию между буквами. Если бы алфавит состоял из одних Н, И, Ш, П — это не имело бы значения. Однако буквы имеют разную конфигурацию, и их сочетание может быть самым разным.

Именно эту площадь пробела и надо иметь в виду, добиваясь равномерной расстановки букв:

некоторые приходится раздвигать пошире, а другие, наоборот, сдвигать вплотную, иногда одну букву даже вводят в пространство другой, чтобы максимально сократить пробел,— так пришлось бы сделать с буквами Г и А в слове КНИГА.

Существует достаточно простой геометрический способ сравнивать разные площади пробелов путем приведения их к прямоугольникам разной высоты. Его можно использовать, но всецело полагаться на него не стоит. Психология восприятия гораздо сложнее. Оценивая пространство, заключенное между двумя буквами, наш глаз несколько изменяет его, как бы округляя и сглаживая. Это носит сильно индивидуальный характер, зависит от особенностей букв (например, от степени раскрытия буквы С).

Поэтому глаз художника и здесь останется лучшим и надежным прибором, позволяющим вести работу и оценивать ее результаты. А какие-то наиболее характерные, типовые отношения между просветами можно определять по схеме, составленной С. Телингатером.

Но вопрос расстановки букв в надписи не так уж прост и не сводится только к равномерности пробелов. Самое отстояние букв друг от друга должно быть обдуманно с точки зрения композиции работы в целом. Слишком тесное их соседство часто производит дурное впечатление (если эта теснота не была задумана специально, в выразительных целях). Слишком редко расставленные буквы разваливают слово на части, особенно если оно написано на каком-то ограниченном пространстве, окружено небольшими полями.

Более того, самый принцип равномерного следования букв друг за другом не так уж бесспорен, если подойти к нему с позиций высокого искусства. Есть даже точка зрения, по которой буквы должны сгущаться к центру слова и разрежаться к его краям (разумеется, разница должна быть крайне деликатной, не бросающейся в глаза, и соблюсти эту тонкость — задача не из легких). Очевидно, это более всего относится не к длинным надписям, где слова следуют в строке



Оценка пробелов



Зависимость пробелов от начертания букв по С. Телингатеру

одно за другим, а к отдельным словам, симметрично скомпонованным в центре титульного листа или обложки. Иными словами, и здесь необходимо исходить из общего замысла, общей композиции, всей работы в целом.

Работу над надписью можно разбить на три стадии: эскиз, уточнение, исполнение. Каждая из них характерна постановкой своих задач, и последовательность в постановке этих задач имеет крайне важное значение для конечных итогов: всякую задачу следует решать вовремя. Неэкономно и утомительно резко менять самый замысел шрифта тогда, когда дело подходит к исполнению оригинала, лишь потому, что в свое время этот замысел не был до конца продуман. Плохо, когда уже при исполнении оригинала приходится спешно изменять какие-то детали или расстановку букв, которые должны были быть проверены и уточнены ранее. И наоборот, уточнять детали тогда, когда замысел еще не сформировался полностью, не рекомендуется: это чаще всего приводит к излишней затрате труда без результатов. Всякая поспешность, желание «перескочить» через необходимую стадию или отложить недодуманное на потом оборачивается потерей времени, усталостью, раздражением. Это надо хорошо усвоить.

Делая эскиз, художник устанавливает лишь общий замысел шрифта в неразрывной связи с решением всей работы. Если, скажем, идет речь о книжной обложке, то художник руководствуется своим эмоциональным впечатлением от книги, своими размышлениями о ее идейной направленности, теме, стиле, изученными материалами, общими представлениями о всей работе, ее композиционном и колористическом решении, ее форме. Характер шрифта складывается, о чем уже говорилось выше, из начертания (контрастность и форма засечек), плотности, насыщенности, наклона, принятых графем. Иногда продумываются даже некоторые детали (какие-то острохарактерные), необходимость которых ясна художнику уже на этом этапе его труда. От этого всего зависит, будет ли шрифт легкий, строен или тяжел, приземист, мрачен или весел, округл или прямолинеен. Замысел не всегда рождается сразу. В процессе эскизирования он варьируется, иногда даже изменяется самым коренным образом.

Из сказанного ясно: эскиз шрифта — составная, органическая часть всей работы художника, для которой этот шрифт предназначен, и разработка эскиза должна вестись на основе общего решения и одновременно с его поисками.

Самые первоначальные эскизы делаются обычно наскоро, карандашом, в небольшом размере и устанавливают лишь самые общие композиционные принципы: размещение шрифта, орнамента, рисунка и т. п. После этого можно перейти к эскизам в предполагаемую величину и в намечаемом цвете. Такие эскизы должны как можно точнее передавать общее впечатление замысла. Поэтому если, скажем, на обложке задуман

рисунок, то не надо ограничиваться только тем, чтобы показать его место — напротив, надо выполнить его хоть и грубо, но в нужном масштабе и в нужной тональности.

То же и с надписью. Сейчас устанавливаются лишь разбивка на строки (которая часто зависит не только от смысла, но и от композиции всей работы), способ выделений (размером, цветом, наклоном) и, конечно, общий характер шрифта, о котором говорилось. Здесь не нужно гнаться за излишней аккуратностью и точностью. Если то или иное слово должно занять определенную площадь, то не надо мучиться и расставлять буквы точно — надо лишь заполнить эту площадь, чтобы иметь возможность увидеть в целом свой замысел. По той же причине не стоит писать шрифт карандашом и намечая лишь его контуры — это не даст верного впечатления. Лучше сделать это кистью и непременно в нужном цвете, и не вырисовывая буквы, а лишь устанавливая строки, связь, которая между ними возникает, насыщенность шрифта, его основной характер, а иногда и какие-то броские детали, которые кажутся необходимыми по замыслу. И конечно же, нет необходимости делать каждый раз заново новый вариант, можно просто вносить изменения в уже имеющийся эскиз. Но какие-то основные варианты, существенно отличающиеся друг от друга, между которыми приходится выбирать, лучше исполнить отдельно, с тем чтобы иметь возможность сравнивать их объективно, в равных условиях.

Лучший вариант кладется в основу последнего эскиза, где расстановка букв в строках делается более тщательно, с учетом реальных размеров букв, а самые буквы пишутся более определенно. Приблизительность полезна до поры до времени, а в дальнейшем может только повредить. Если при уточнении шрифта окажется, что данное слово «не лезет» в строку, — придется в корне менять замысел. Большой опыт позволяет некоторым художникам сокращать это предварительное эскизирование, проделывая его как бы в уме, не прибегая к бумаге и краскам.

На следующей стадии работа сводится к последовательному уточнению и конкретизированию форм первоначального замысла. Сейчас точно устанавливаются (на основе последнего эскиза) высота строк, расстояние между ними, рисунок букв и их расстановка в словах. Работа ведется непременно в размере будущего оригинала. Если оригинал будет как-то воспроизводиться (скажем, в книжной и промышленной графике), то для облегчения работы над мелким шрифтом целесообразнее делать оригинал крупнее природы, но ненамного, иначе трудно станет с достаточной ясностью представить себе результаты воспроизведения. Лучше, если оригинал превосходит природу не более, чем в 1,25—1,5 раза, в крайнем случае — в два раза.

На этой стадии работа складывается из следующих процессов:

Устанавливаются внутренние пропорции членений букв, соотношения прописных и строчных букв, высота верхних и нижних выносных элементов.

Все они фиксируются соответствующими горизонтальными линиями. Горизонталями отмечаются и уровни округлых и острых букв. Эти горизонтали в дальнейшем позволяют точно выдерживать принятые пропорции.

Устанавливаются пробелы между буквами.

Устанавливаются с полной точностью толщины основного и дополнительного штрихов.

Устанавливается рисунок всех букв вплоть до самых незначительных деталей.

Теперь работа над шрифтом ведется вполне самостоятельно от работы над остальными частями композиции и без цвета: предполагается, что и композиционные и колористические соотношения были правильно определены заранее. И все-таки полезно в конце работы — еще до исполнения оригинала, но после уточнения шрифта — сделать на основе найденного еще один эскиз, более близкий к окончательному, чтобы проверить, верен ли был первоначальный замысел и не слишком ли художник отошел от него. Если полученное впечатление согласуется с замыслом, то можно, вновь проверив все соотношения — буква с буквой, штрих со штрихом, переходить к исполнению оригинала.

На оригинал уточненный рисунок шрифта обычно переносится с помощью кальки. Калька — итог этой стадии работы. После нее поправок не должно быть. Какие-то поправки все равно неизбежны, но нельзя их планировать заранее, потакавая своей беспечности, лени или торопливости. Нельзя делать кальку, отчетливо видя, что в одном из слов буквы расставлены неравномерно, и рассчитывая исправить это уже в оригинале («вот здесь я немного раздвину, а здесь немного сдвину»), — лучше сразу же на эскизе сделать необходимые изменения. Все недочеты, которые художник в состоянии сам заметить (а он обязан воспитывать в себе профессиональную зоркость и требовательность к работе), он поправляет сейчас же.

Сама операция переноса рисунка на оригинал несложна и требует только аккуратности. Обычно на последний, исправленный и уточненный рисунок шрифта накладывается калька, на которую тонко очиненным твердым карандашом тщательно перечерчиваются контуры букв. Здесь более всего надо опасаться небрежности, которая может разрушить то, что было найдено раньше в результате долгой работы. После этого калька, натертая с обратной стороны графитом, накладывается на оригинал, и контуры с той же тщательностью передавливаются на его поверхность. Если оригинал загрунтован гуашью, можно передавливать контур и без графита: на краске останутся отчетливые, слегка углубленные следы.

Иногда обходятся и без кальки. В этом случае окончательный эскиз кладется рядом с оригиналом, на оригинал наносится лишь необходимая разметка (горизонтали, некоторые важные вертикали), и художник копирует эскиз.

При исполнении оригинала надо стремиться работать без поправок: уверенно и продуманно. Поправки неизбежны (человек не машина), но лучше свести их к минимуму. Они ухудшают оригинал, особенно делаемые наскоро: требуют новых поправок, наслаиваемых на старые, что и технически не всегда бывает допустимо. Необходимые поправки делаются гуашью под цвет оригинала или выскребанием грунта, если текст написан на мелованной или грунтованной бумаге.

Приемы исполнения шрифта у всех художников различны. Какой-нибудь единой твердой технологии нет, да, наверно, и не может быть. Однако можно говорить об определенных общих правилах.

Материалом для работы служит чаще всего бумага — рисовальная, чертежная, ватманская, а также и некоторые сорта писчей бумаги — белой, тонкой, гладкой, по которой хорошо идет кисть или перо. Очень хорошо работать пером на фотоподложечной бумаге — она плотная, жесткая. Многие художники пользуются мелованной бумагой. Она, правда, сильно сушит кисть, вытягивая из нее краску, зато позволяет делать поправки выскребанием.

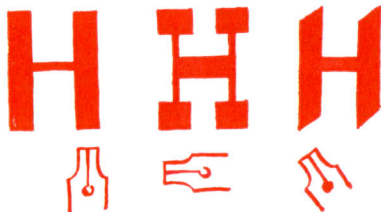
Черная тушь — наиболее популярный материал для работы и кистью и пером. Иногда ее смешивают с черной гуашью, иногда работают и чистой черной гуашью. Цветная же тушь менее удобна: она не дает ровной поверхности заливки, ложится пятнами. Поэтому для работы в цвете гораздо удобнее гуашь или темпера, которая прочнее гуаши.

Основными орудиями труда служат кисть и перо. Для свободного шрифта, о котором речь пойдет ниже, употребляются еще и разновидности пера: гусиное, камышовое, рондо, каждое из которых дает своеобразный, только ему присущий почерк.

Спорят о том, допустимо ли использовать чертежные инструменты? Категорическая предубежденность части художников против них — в известной мере предрассудок. Бесспорно, что



Характер инструмента



Положение инструмента

рейсфедер и циркуль сушат буквы, лишают их живости и сочности. Но иногда конкретные условия выразительности требуют от шрифта именно такой сухости, машинности — здесь циркуль и рейсфедер будут уместны. И конечно, если в алфавите О задумано как точная окружность, то нет необходимости мучиться, проводя эту окружность от руки. Очевидно, весь смысл в том, чтобы пользоваться чертежными инструментами умеренно и не переоценивать их возможности.

Несколько слов о свободном шрифте, то есть таком, который не строится, не вычерчивается и не вырисовывается, но исполняется так же свободно, как мы пишем. Это особая область, и здесь о нем можно сказать лишь очень коротко.

Свободный шрифт несколько не легче и не проще рисованного, если, конечно, говорить о художественном шрифте, а не о ремесленной стряпне, которую мы в избытке видим в различных объявлениях, а иногда даже в книгах. В некотором отношении свободный шрифт даже труднее. Его нельзя заранее вычертить и проверить, а затем аккуратно повторить, «обвести». Он, действительно, пишется сравнительно быстро и непременно от руки. Но этому предшествует громадная подготовительная работа, позволяющая художнику вести руку уверенно и безошибочно; наконец, и каждая надпись часто делается в десятках вариантов, из которых отбирается лучший.

Эстетические требования к свободному шрифту сформулировать трудно. Он допускает различные начертания одной и той же буквы (в зависимости от ее окружения), он не поддается измерениям и построениям.

Пожалуй, важнейшее его качество — это органичность. Шрифт построенный может быть выполнен самыми различными орудиями, по желанию художника — на рисунке шрифта это никак не отразится. Свободный же шрифт всегда исполняется вполне определенным орудием, и от этого орудия зависит его характер. Совершенно по-разному будут выглядеть надписи, исполненные кистью, простым пером, гусиным пером, пером рондо,



Последовательность написания

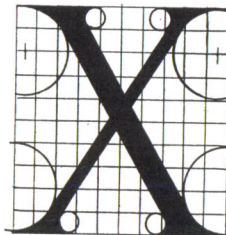
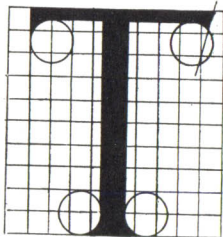
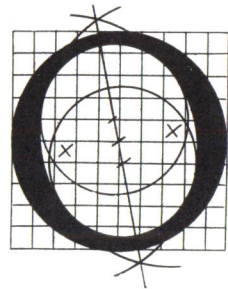
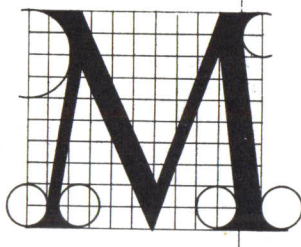
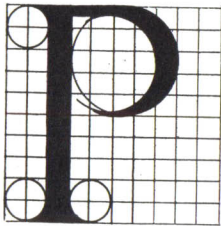
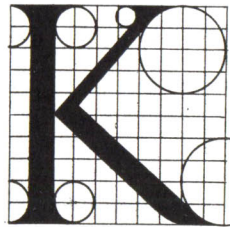
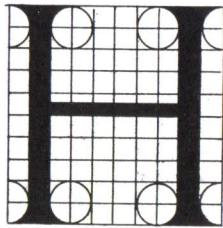
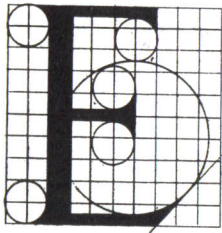
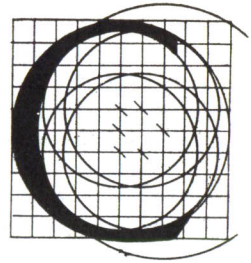
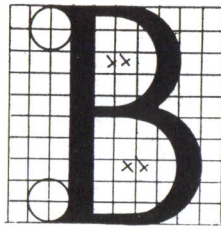
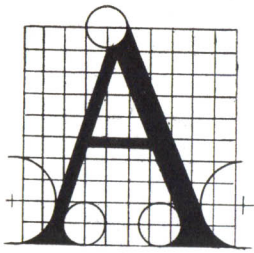
стеклянной трубочкой (или пером редис), и сохранить и подчеркнуть этот характер — важнейшее условие.

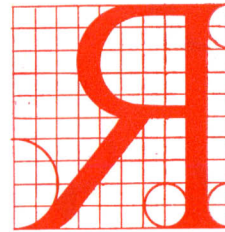
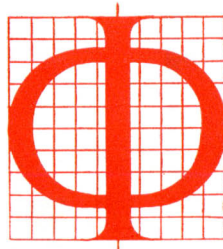
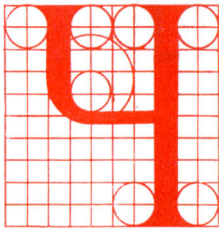
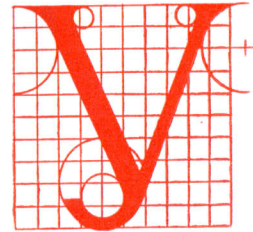
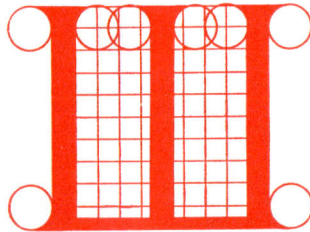
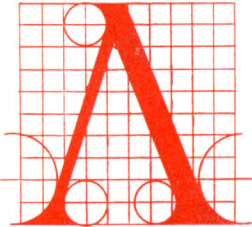
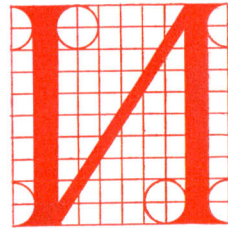
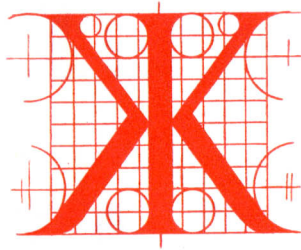
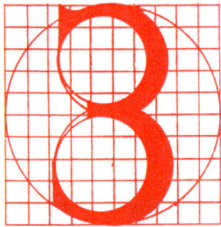
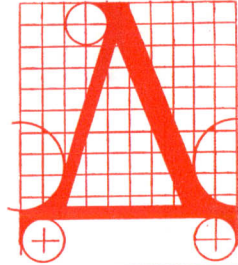
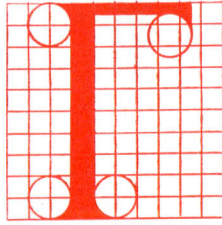
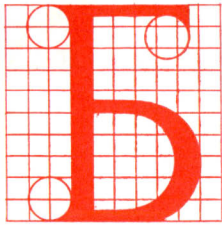
Другое условие — органичность и естественность динамики свободного шрифта. Те утолщения, нажимы и те направления, по которым располагаются штрихи и дуги, не случайны. Они зависят от закономерного движения руки в процессе письма и от расположения орудия письма относительно бумаги и строки. Так, в букве И естествен нажим на первой стойке (которая проводится сверху вниз), естественно ослабление штриха на подъеме снизу вверх, естествен новый нажим на второй стойке. Это логика рукописного шрифта, и ее, в общем, нетрудно понять, но гораздо труднее соблюдать, да еще не впадая в сухость.

И совсем недопустимо менять положение орудия письма; прилагаемый рисунок наглядно показывает, как это положение влияет на соотношение толщины горизонтальных и вертикальных штрихов и на завершение штрихов.

Вместе с тем ни в коем случае нельзя полностью отождествлять свободный шрифт с простым письмом. Те кривые, которые мы в простом письме проводим одним движением пера, в свободном шрифте, как правило, распадаются на несколько дуг, каждая из которых проводится особо, в строго определенной очередности и в строго определенном направлении, а вертикальные и близкие к вертикальным штрихи по большей части проводятся сверху вниз — все это сильно замедлило бы и затруднило наше письмо. В некоторых свободных шрифтах, например в блок-антикве, художник даже изменяет положение пера (как можно видеть на рисунке), но делает это не наобум, а по точным правилам, разработанным специально для данного шрифта и проверенным на практике.

Закономерность нажимов





А Б В Г Д Е Ж

З И К Л М Н

О П Р С Т У

Ф Х Ц Ч Ш Щ

Ъ Ы Ю Я



ВРЪШАДО
НО ХОЖДА
ЛШЕНІС ВЪ
СЖБОТЫ
СКВОЗЪ
СЪАНИА
НИАУАШАДУ
УЕНЦНКО.
ПЪТЪТВОРНТИ.
ВЪСТРЪГАЖЩЕ
КЛАСЪ НОАРИ
СЕН ГЛААХЖЕ

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

Того же дѣла кнѣзь юрь и сеолодичь.
 Посадениши на юмѣна ѿ рожестіи
 пречтѣльцы, вѣкѣ двѣмѣтѣ ю
 митрополитѣ юкѣ епископоу и се ѡ
 роу си. етѣ и тѣ и етѣ
 вѣкѣ ты и се ѡ
 З дѣль вѣ по
 лодн
 ме
 рѣ
 .

А а Б б К к Т т Д д
 Е е Х х З з И и Л л
 Р р М м Н н П п
 О о С с Р р Ш ш У у
 Ц ц Ш ш Ф ф Я я

Село Софине е х д и. Починала дна Сионда
 арий, подефуре, Гривини. В Поттиз, Анне
 Фарб пачала вина. Порухд и побороза оти в
 Пондад? Хинне Фарб Ловарб. Пворонд
 а втврощо. Фарб во рнѣ. Годо Фарб
 Гоши е иань. Пворонд ебуо ибича в рву

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

ГЕОМЕТРІА

С Л А В Е Н С К І

СЕМЛЕМЪРІЕ

Іsgagesя новотіпографскімъ тісненіемъ.
повелѣніемъ благочестіѣшшаго великаго государя
НАШЕГО ЦАРЯ, І ВЕЛІКАГО КНЯСЯ,

ПЕТРА АЛЕКСІЕВІЧА,

Всяя великія, і малія і бѣлія росси самодержца.
при благороднѣшемъ государѣ нашемъ царевичѣ
І ВЕЛІКОМЪ КНЯСѢ

АЛЕКСІІ ПЕТРОВІЧѢ.

Въ царствующемъ великомъ грагѣ Москвѣ.

Въ лѣто міроsgанія 7216. Отъ рождества же по плоти бога
слова 1708. Індикта перваго.
мѣсяца Марта.

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

ИЗОВРЪТЕНІЕ книгопечапанія, изъясняя и распроспраня Науки и Художеспва ушверждаешъ сущеспвованіе оныхъ. Испорики не согласны ни о времени, ни о мѣстѣ изобрѣшенія онаго. Большая часпъ ушверждаешъ, что вырѣзываніе на деревѣ буквъ, копорымъ въ 1438 году началъ заниматьса Іоаннъ Гупшенбергъ, жипель города Маинца, послужило

АБВГДЕ
ЖЗИКЛМ
НОПРСТУ
ФЧХЦШЯ
1234567890
АНТИКВА

А Б В

Г Д Е Ж З И

К Л М Н О П

Р С Т У Х Ш

Щ Ч Ф Ъ Я

1 2 3 4 5 6 7 8

АНГЛИЙСКИЙ

А Б В Г Д
Е Ж З И К
Л М Н О П
Р С Т У Ф Х
Ц Ч Щ Я
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
ГАЗЕТА

А Б В Г Д Е Ж З

И К Л М Н О П Р С Т

У Ф Х Ц Ч Ш Ы Э Я

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

ИТАЛЬЯНСКИЙ

АБВГДЕЖ

ЗИКМЛ

НОПРС

ТУХЦЧШ

ЭФЯ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

АНТИКВА

А Б В Г Д Е
Ж З И К М Л
Н О П С Р
Т У Х Ц Ч Ш
Э Ф Я
1 2 3 4 5 6 7 8
АНТИКВА

А Б В

Г Д Е Ж З И К

Л М Н О П Р С

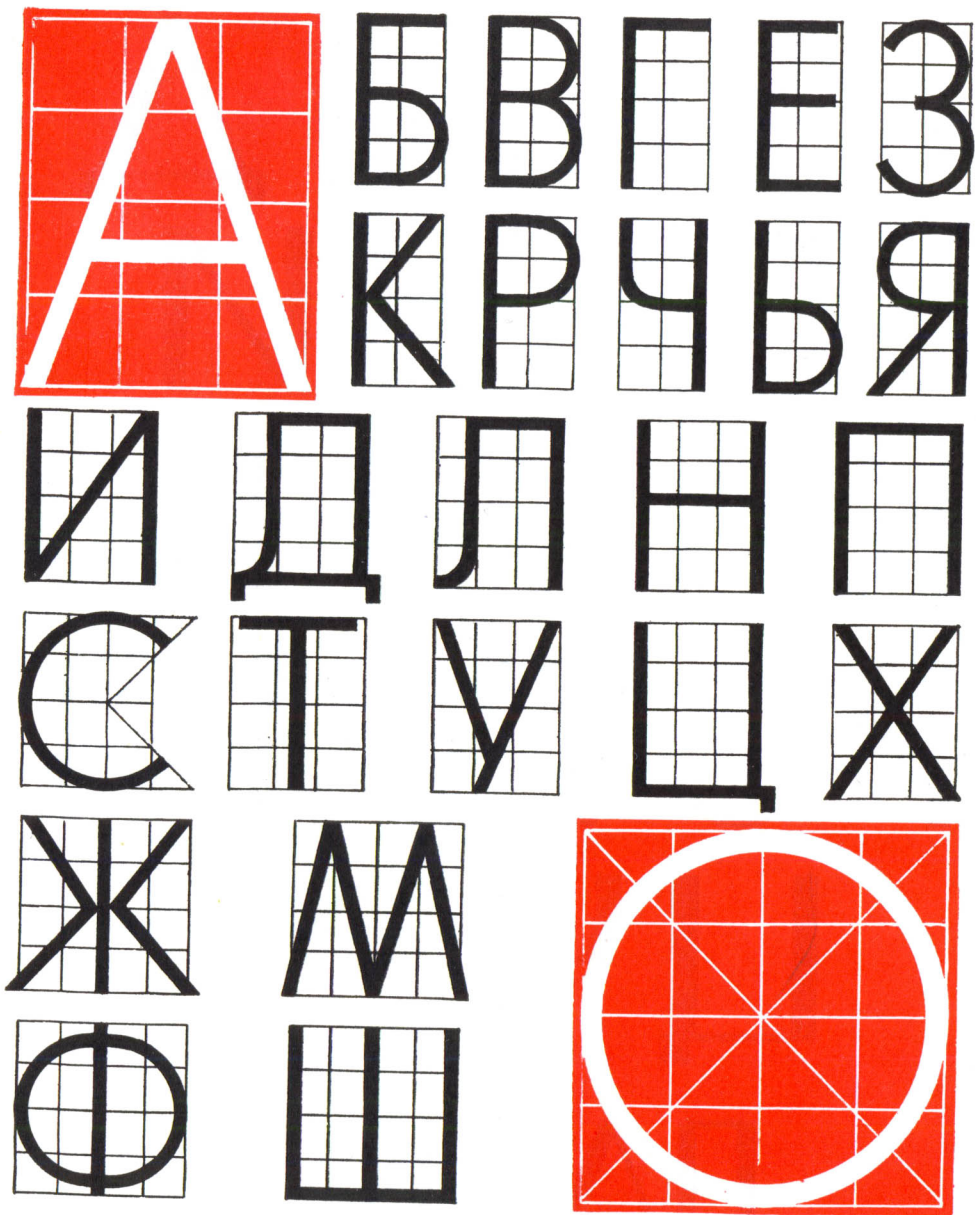
Т У Ф Ш Х Ц Ч

Э Ы Ю Я

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

О. МЕНХАРТ

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



Построение гротеска по А. Капру

А В С

Б Г Д Е Ж З

И К Л М Н

О П Р Т У Ъ

Ф Х Э Я

« А З Б У К А »

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

1 2 3 4 5 6 7 8

✘ ГРОТЕСК ✘

ЕВБГ
МШЮ
ЧПИ

А Б В Г Д Е

Ж З И К Л М Н

О П Р С Т У Х

Ц Ч Ш Ф Я

1 2 3 4 5 6

ГРОТЕСК

А В Е К М О Т Х

А В Е К М О Т Х

А В Е К М О Т Х

А В Е М Н К Р С

А В Е К М С Т Х

А В Е К М С Т Х

А В Е К М О Т Х

А В Е К М О Т Х

А В Е К М С Т

А В Е К М О Т

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

Ленинград

А В Е К М С Т Х

А В Е К М О Т Х

А В Е К М О Т Х

А В Е К М С Т

А В Е К М О Т

абвгдеж

зиклмно

прстуф

хцчщэю

ыьяд

12345678

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

~ 1 2 3 4 5 6 ~

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

Курсив

А Б В Г Д Е

Ж З И К Л М

Н О П Р С Т

У Х Ц Ч Ш Я

а б в г д е ж з и
к л м н о п р с т
у х ц ч ш я

**А Б В Г Д Е
Ж З И К Л М
Н О П Р С Т У
Ф Х Ц Ч Ш Ъ
Ю Э Я
1 2 3 4 5 6 7 8
РЕКЛАМА**

РУССКИЙ СОВЕТСКИЙ РИСОВАННЫЙ ШРИФТ

В этом разделе собраны некоторые шрифты, исполненные советскими художниками.

Даже при беглом просмотре таблиц нетрудно заметить, что во многих из них есть существенные отклонения от тех строгих правил, о которых говорилось в предыдущем разделе. Это обстоятельство не должно ни смущать начинающего, ни оправдывать его неумелость. Во всяком высоком мастерстве (тем более — в искусстве) ремесло усвоено настолько глубоко и органично, что художник позволяет себе его нарушать, руководствуясь соображениями выразительности. Каждое отклонение большого мастера от канонов и правил может стать предметом серьезных и поучительных размышлений.

Таблицы эти, расположенные в основном в хронологическом порядке, составляют своего рода краткую историю русского рисованного шрифта за годы Советской власти. История представлена, конечно, неполно: многие отличные мастера не попали сюда из-за нехватки места. Надо учитывать и то, что все примеры взяты лишь из одной области, а именно — из книжной графики. Но знакомство с ними будет полезно для каждого, занимающегося шрифтом.

Художник С. Чехонин, активно работавший в первые годы Советской власти, разработал характерный рисунок шрифта и использовал его, варьируя и изменяя. Шрифт динамичен, бросок,

в нем важную роль играют острые углы в сочетании с так называемыми «пламенеющими» элементами (например, в Й). Он романтичен и звонок. Стремление отразить пафос революции отчетливо сказалось в нем. Следует обратить особое внимание на ту изощренную виртуозность, с которой Чехонин решает композиционные задачи, сливая шрифт, орнамент и рисунок в одно нерасторжимое целое, с какой свободой он владеет шрифтом.

Шрифт его современника Д. Митрохина носит иной характер. Он спокойнее, сдержаннее и изящнее; его шрифтовые композиции внешне более скромны. И все-таки оба художника сродни друг другу, оба они принадлежат к одной школе. Характернейшая их черта — стремление к декоративности, стилизованности, орнаментальности.

Это особенно заметно при сравнении их со следующим шрифтом. Он успешно употреблялся многими художниками детской книги 20-х годов, но честь его первоначальной разработки принадлежит В. Лебедеву. Строгая утилитарность присуща этому шрифту. Недаром Лебедев, применяя его, ориентировался на так называемый «корабельный» шрифт, на тот, которым писали названия кораблей; главное его свойство — легко читаться на большом расстоянии. Шрифт голый и схематичный, лишенный какого бы то ни было стремления к самодовлеющей красоте букв. Однако его нельзя упрекнуть в пренебрежении эстетической стороной. Он великолепно увязывается с плоскостными и яркими рисунками плакатного характера, которые помещались в те годы на обложках детских книг, оформленных самим Лебедевым, а также многими другими художниками, работавшими вместе с ним и находившимися под его влиянием.

Шрифт замечательного художника В. Фаворского — современник шрифтов С. Чехонина, Д. Митрохина, В. Лебедева. Но если те слишком тесно связаны со своим временем и сейчас кажутся в той или иной мере устаревшими, то шрифт Фаворского употреблялся им до самого последнего времени и продолжал оставаться современным.

Шрифт Фаворского — загадка для исследователей. Весь он откровенное нарушение правил и канонов. Трудно понять, какая притягательная сила заключена в этих буквах, многие из которых могут показаться неуклюжими и корявыми и не подходящими друг к другу. Шрифт этот насквозь индивидуален, не похож ни на какой другой, существовавший до сих пор. Подражать ему бессмысленно, учиться у него трудно. Секрет, очевидно, в том, что Фаворский не «шрифтовик» в узкопрофессиональном смысле, а прежде всего художник широкого творческого диапазона и большой творческой мощи. Шрифт для него не самоцель, а лишь часть труда, всегда проникнутого глубокой мыслью и безупречным мастерством. Не потому ли его шрифт хуже смотрится в алфавите, чем в обложке или титульном листе, где, спаянный с гравюрой, он предстает перед нами как элемент гармоничного и прекрасного целого? Не в этом ли высший

идеал шрифта, которому должен следовать каждый художник, стремящийся всерьез овладеть искусством?

Шрифт Ф. Рерберга вызывает разные оценки. Он суховат и даже скучноват. Кажется сомнительным чрезмерное преувеличение верхних элементов в Р и Я или нижних в Б, Ы, Ь. Но в нем есть своя логичность и цельность, а суховатая академичность может быть оправдана конкретными задачами его применения. Кроме того, нетрудно заметить, что непропорциональность названных букв отчасти смягчает разнохарактерность межбуквенных пробелов, с которой приходится постоянно бороться художникам.

Шрифт Г. Фишера непритязателен и прост по рисунку, хорошо читается. Среди других шрифтов он выделяется по своему типу, сравнительно редко разрабатываемому художниками (с плавным расширением на конце штриха вместо засечек), и по своему характеру — плотности, насыщенности. Ему нельзя отказать и в универсальности применения.

Две работы известного мастера книжной графики Г. Епифанова — отличный пример безукоризненного владения искусством шрифта, точной композиционной и стилистической увязки надписи с орнаментом и изображением в единой композиции.

Очень изящный шрифт Л. Хижинского — отличный пример подлинно творческой переработки исторического образца. Если сравнить этот шрифт с его первоисточником — петровским, становятся заметны изменения, внесенные художником, в результате которых он утратил старомодную неуклюжесть музейного экспоната и приблизился к нашему времени, сохраняя вместе с тем тонкий, но отчетливый аромат эпохи. Разумеется, это шрифт узкого назначения, уместный лишь там, где речь идет об определенной исторической характеристике.

Прост и лаконичен шрифт С. Телингатера. Но простота его обманчива. Рисунок каждой буквы чрезвычайно сложен: легкое плавное утоньшение штрихов в середине, косой срез их концов, своеобразное прихотливое завершение вертикальных засечек и нижних выносных элементов. Все эти детали, подчиненные единой системе, придают шрифту живость и упругость, снимают с него механическую правильность.

Художница И. Фомина, разрабатывая вариант рубленого шрифта, не считала нужным отказываться от его геометричности. Он словно вычерчен с помощью линейки и циркуля, в нем нет ни одной сложной дуги. Но шрифт красив и не скучен. Это достигнуто очень точным и тонким определением его пропорций, а кроме того, подчеркнутой индивидуализацией отдельных букв, подчас доходящей до гротескности (например, у К).

Наборный шрифт В. Лазурского разработан на основе гуманистической антиквы, но вполне ее интерпретирует. Здесь метод В. Лазурского иной, чем метод И. Фоминой. Вместо намеренного схематизма и почти чертежной правильности — сложный контур, мягкая и тщательная лепка

формы, в которой громадную роль играют плавные утолщения и изгибы. Этот шрифт нельзя начертить, его можно только нарисовать, в каждой точке его ощущается прикосновение живой и внимательной руки художника.

Несколько слов о последних поисках в области разработки новых, современных форм шрифта. Подобные поиски не легки, а результаты их не всегда бесспорны. Но уже есть шрифты убедительного и своеобразного рисунка. Как правило, для большинства из них характерно заметное влияние свободных шрифтов, что выражается в стремлении подчеркнуть движение и характер пишущего инструмента, а также в вариантности, позволяющей при наличии основного алфавита в той или иной степени менять начертание букв.

Это в первую очередь относится к шрифту С. Пожарского, который построен на откровенном выявлении природы широкого пера. Специфичность шрифта определяется тем, что художник вопреки установившимся канонам меняет положение пера даже в пределах одной буквы: так возникают непривычные широкие горизонтальные штрихи и тонкие вертикальные. В своей практике Пожарский варьирует этот шрифт и, сохраняя какие-то основные формы, всякий раз придает ему новое звучание в зависимости от темы книги.

Приобрел известность шрифт Б. Маркевича — светлый и легкий. Он очень непривычен, но построен закономерно и последовательно. Для него особенно характерна клиновидная форма стоек, сужающихся кверху. Небезынтересно отметить, что и здесь с успехом применен метод подчеркнутого противопоставления друг другу узких и широких букв.

Это противопоставление составляет характерную черту и шрифта, принадлежащего М. Новикову. Здесь неожиданным оказывается некоторое смещение привычных соотношений между толщинами штрихов, которое придает шрифту, при всей его простоте, оригинальность.

Алфавит Б. Воронцового, как и алфавит С. Пожарского, относится к шрифтам, имитирующим свободное письмо. В нем тоже сильна вариантность начертания одной и той же буквы в зависимости от конкретных условий.

Конечно, сейчас еще трудно сказать, в какой мере устойчивыми окажутся результаты этих поисков. Время покажет. Вероятнее всего, что они останутся шрифтами индивидуальными, не привьются в общей практике. Но дело не в этом. Поиски и эксперименты необходимы в любом виде искусства. Правда, браться за экспериментирование можно лишь обладая значительным опытом. Начинающему художнику это не по плечу. Но изучение того, что сделали другие, будет ему полезно.

Закljučая этот раздел, хочется еще раз вернуться к сказанному ранее.

Еще недавно в рекламе, в журналах, газетах и даже в книге преобладали шрифты крикливые, претенциозные, стремящиеся резко выделиться,

отмеченные индивидуализмом. Это ушло в прошлое. Удобопонятность и закономерность — вот те качества, которые сейчас определяют труд лучших мастеров в нашей стране и за рубежом. Ни в коем случае не отрицая необходимости экспериментов и разного рода поисков нового в области шрифта, надо твердо осознать, что главная задача художника — не изобретение каких-то новых шрифтов, непохожих на прежние, но постоянное и кропотливое совершенствование старых классических форм, которые, очевидно, наилучшим образом отвечают потребностям общества.

А Б В Г
Д Е Ж З
И К Л М
Н О П Р
С Т У Ф
Х Ц Ч Ш
Щ Э Ю Я
Ы Ъ
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

**ВЛАСТЬ
СОВЕТОВ**



**ПРИЛОЖЕНИЕ КРАСНОЙ ГАЗЕТЫ
ЛЕНИНГРАД 1927**



Д. И. Митрохин. Обложка.

НАРОДНАЯ БИБЛИОТЕКА

А. Н. АФАНАСЬЕВ

РУССКИЕ
НАРОДНЫЕ
СКАЗКИ



ЛИТ.-ИЗД. ОТД. НАР. КОМ. ПО ПРОСВ.

ПЕШЕРБУРГ

1919

ВЧЕРА



С. Лебедев и др.



СЕГОДНЯ

РАДУГА

1925

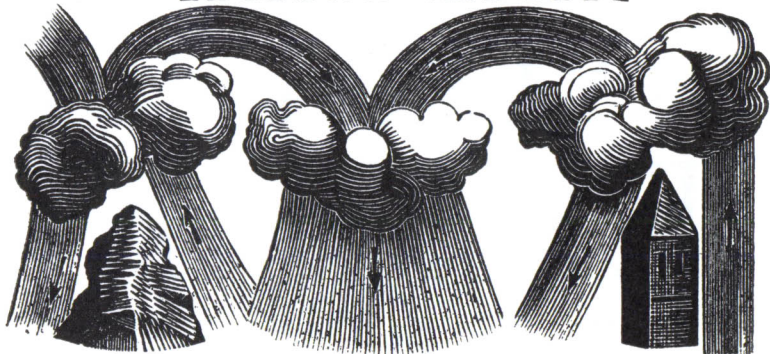
ЦИРК



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

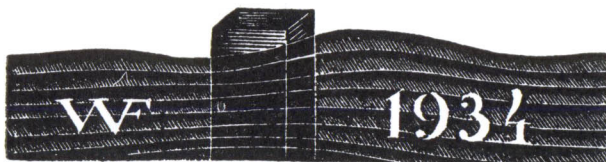
РУССКАЯ
СОВЕТСКАЯ
КНИГА
И
ГРАВЮРА

ГЕОРГИЙ ШТОРМ



**ТРУДЫ и ДНИ
МИХАИЛА
ЛОМОНОСОВА**

**ОБОЗРЕНИЕ
в 9 ГЛАВАХ
и
6 ИЛЛЮМИНАЦИЯХ**



**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“**

В. А. Фаворский. Титульный лист.



АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ВСЕОБЩАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВ

ТОМ ПЕРВЫЙ

ИСКУССТВО
ДРЕВНЕГО МИРА

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
А. Д. ЧЕГОДАЕВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
« ИСКУССТВО »
МОСКВА
1 9 5 6

А Б В Г Д Е

Ж З И К

Л М Н О П

Р С Т У Ф

Х Ц Ч Ш Э

Ю Я Ъ

1 9 4 1

ПЕТРОДВОРЕЦ
П Е Т Р О Ф

1 9 4 4

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

Проф В.Ф.СЕМЕНОВ



ИСТОРИЯ
СРЕДНИХ
ВЕКОВ

УЧЕБНИК
ДЛЯ УЧИТЕЛЬСКИХ
ИНСТИТУТОВ

УЧПЕДГИЗ
1948

ПОЛИТИК ИЗ КОФЕЙНИ

ИЛИ СУДЬЯ В ЛОВУШКЕ



А. С. ПУШКИН

ПИКЕТОВАЯ ДАМА



А. С. ПУШКИН

ПИКЕТОВАЯ ДАМА

ФЕОФАН
ГРЕК
И
ЕГО
ШКОЛА

МОСКВА · 1961

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

М·В·АЛПАТОВ

ПАМЯТНИК
ДРЕВНЕРУССКОЙ
ЖИВОПИСИ

КОНЦА XV ВЕКА

ИКОНА·АПОКАЛИПСИС·
УСПЕНСКОГО СОБОРА
МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
· ИСКУССТВО ·
МОСКВА · МСМ LXIV



МОСКВА

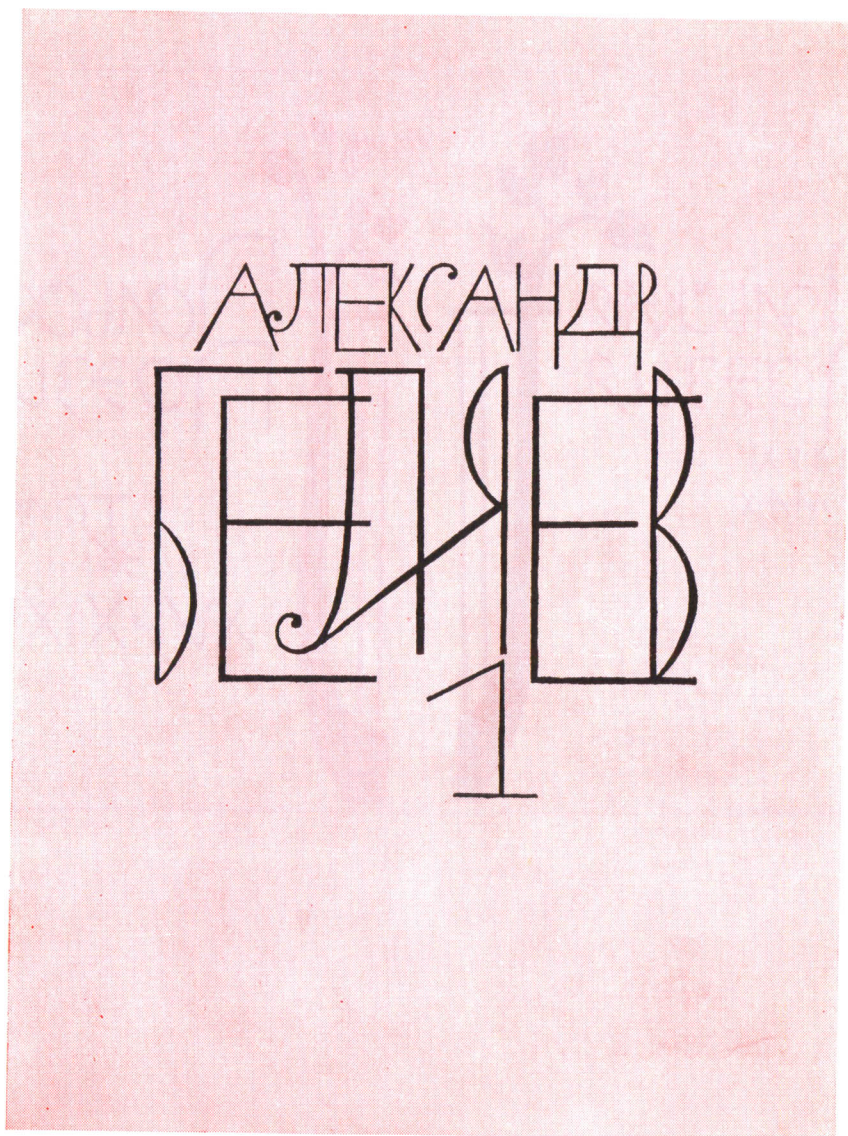
ПЛАНИРОВКА И ЗАСТРОЙКА ГОРОДА

1945-1957



1963





ИСКУССТВО КНИГИ



1956
1957

• ЕЦЬПФД •
АБГВЛРКШЧЮ ФВНН ИЧГДЗЯКЗНІСЖ
ДІЯКЗ

1964

ИСКУССТВО КНИГИ



1956
1957



А Б В Г
Е Ж З И К
Л Н М О
Р С Т У Х
Ч Ш Ф Я

Русский Музей



Акварели
и рисунки

ЧТО ЧИТАТЬ О ШРИФТЕ

У нас еще очень мало хороших книг и статей по шрифтам, и рекомендовать для чтения можно совсем немного.

Достаточно широко и разносторонне построена книга, посвященная, правда, применению шрифта только в книжной графике.

М. В. Большаков, Г. В. Гречихо, А. Г. Ш и ц г л. Книжный шрифт. М., «Книга», 1964.

Это наиболее крупное (более 300 страниц) и солидное издание на русском языке. В нем читатель найдет много полезных сведений и по теории, и по практике шрифта, и по применению его в оформлении книги. Здесь есть и краткая библиография.

Но ограничиваться знакомством лишь с этой книгой никак нельзя. Кроме того, она издана сравнительно небольшим тиражом и может оказаться недоступной. Поэтому мы рекомендуем и некоторые другие издания.

В первую очередь — книгу известного эстонского мастера шрифта:

В. Тоотс. Современный шрифт. М., «Книга», 1966.

Достоинство этой книги, между прочим, и в том, что она подробно рассказывает о технологии свободного шрифта.

Большую пользу начинающему художнику окажет статья одного из опытнейших мастеров книжной графики:

С. Телингатер. Беседа о шрифтах. — «Художник», 1962, № 2, 4.

Статья невелика по объему, но содержит в себе много ценных советов и указаний, в том числе и таких, которых нет в большинстве других книг и статей.

Существуют разного рода пособия, предназначенные, как правило, для самодеятельных художников. Вот два из них:

А. С. Щипанов. Шрифт в клубной работе. М., Профиздат, 1962. («В помощь самодеятельному художнику»).

В. Матвеев. Шрифты. Практическое руководство. М., «Искусство», 1954. («Библиотека начинающего художника»).

В них тоже можно почерпнуть ряд сведений, необходимых для правильной работы над шрифтом. Между прочим, довольно подробно говорится о технологии и методике исполнения плакатов, стендов наглядной агитации, витрин, что может оказаться полезным. Недостаток этих пособий (и других того же рода) — известная упрощенность подхода ко многим художественным вопросам, а также очень непродуманный подбор образцов, среди которых встречаются шрифты и серые, неинтересные, и даже просто низкого, ремесленного уровня.

Близок к этим пособиям небольшой раздел популярного многотомного издания:

Школа изобразительного искусства. Вып. 8. М., Изд-во АХ СССР, 1963. Глава «Шрифт, лозунг, стенгазета», стр. 51—82.

Некоторые сведения можно извлечь из книги:

Н. А. Спиров. Проектирование и производство типографских шрифтов. [М.], «Искусство», 1959.

Подавляющая часть этой объемистой (700 страниц) книги посвящена специальным вопросам производства шрифтов. Но разделы, посвященные эскизированию и проектированию шрифтов, можно прочесть с пользой для себя.

Лицам, знакомым с немецким языком, можно посоветовать довольно подробное пособие, написанное авторитетным специалистом:

А. Карр. ABC. Fundament zum rechten Schreiben. Leipzig, 1958.

Эта книга особенно интересна тем, что она посвящена работе над свободным шрифтом. Поэтому ее полезно перелистать и хоть посмотреть таблицы и рисунки, которые и без текста сами по себе многое могут сказать.

По истории шрифта, к сожалению, рекомендовать почти нечего. Есть только книга:

А. Шигал. Русский гражданский шрифт. 1708—1958. М., «Искусство», 1959.

В ней подробно проанализировано возникновение русского гражданского шрифта и его дальнейшее развитие до нашего времени. О предшествующей истории, естественно, сказано очень мало. Кроме того,

в книге рассматривается в основном шрифт типографский, а не рисованный. Здесь собрано много различных исторических образцов, но воспроизведены они очень плохо.

С допетровским же рукописным шрифтом ознакомиться вообще не по чему, разве что по учебникам палеографии. С историей шрифта латинского (который, как уже было сказано, неотъемлемая часть истории и русского шрифта) можно познакомиться лишь по зарубежным изданиям, правда, превосходным:

Fr. Muzika. Krásné písmo. T. 1—2. Ve vývoju latinky. Praha, 1958.

(То же на немецком языке: Fr. Muzika. Die schöne Schrift. T. 1—2. Prâgâ, 1964).

A. Ка р. Deutsche Schriftkunst. Dresden, 1955.

Богатейший иллюстрационный материал, тщательно собранный и отлично воспроизведенный в этих книгах, даже при незнании немецкого и чешского языков будет полезен художнику.

С творчеством лучших советских мастеров шрифта можно познакомиться в альбомах:

А. Г. Шицгал. Русский рисованный шрифт советских художников. М., «Искусство», 1953.

Искусство шрифта. Работы московских художников книги. М., «Искусство», 1960.

Первый альбом уже значительно устарел и перекрывается вторым. К достоинствам второго можно отнести то, что в нем представлены не только алфавиты, но и самые работы художников: обложки, инициалы, титульные листы и прочее. Его дополняет другой альбом:

Искусство оформления книги. Работы ленинградских художников. 1917—1964. Л., «Художник РСФСР», 1966.

Некоторые краткие сведения по истории, классификации и методике шрифта можно извлечь из соответствующей главы пособия:

Основы оформления советской книги. М., «Искусство», 1956. Глава 2. Шрифт.

В конце этой же книги есть библиографический раздел, в котором на страницах 493, 494 можно найти указания на книги и статьи о шрифтах.

Несомненно, большую пользу окажет художнику ознакомление с продолжающимся изданием:

Искусство книги. Вып. 1. 1955. М., «Искусство», 1960.

Искусство книги. Вып. 2. 1956—1957. М., «Искусство», 1961.

Искусство книги. Вып. 3. 1958—1960. М., «Искусство», 1962.

Издание это посвящено не специально шрифту, а всей книжной графике. Первый его выпуск отличается от остальных: это просто альбом. Последующие же — довольно объемистые книги, наполненные богатым изобразительным материалом, а также статьями, рецензиями, обзорами и т. п. Художнику, посвятившему себя книжной графике, просто необхо-

димо внимательно изучать это издание. Тем более, что конкретные вопросы шрифтового мастерства в нем тоже находят место. Таковы, например, статьи:

В. Фаворский. О графике, как об основе книжного искусства. Вып. 2. Стр. 51—57.

Н. Пискарев. Роль и значение художника в создании шрифта. Вып. 3. Стр. 131—144.

Желающему изучить шрифт серьезнее, следует обратить внимание на раздел «Библиография» (Вып. 2, стр. 259—273; вып. 3, стр. 405—415), где перечислены все книги и статьи по шрифту, выпущенные в нашей стране за указанные годы. Эта подробная библиография дополняет и продолжает краткую библиографию «Основ оформления советской книги», которая кончалась 1955 годом.

Ни одно из названных выше изданий не в состоянии ответить на все вопросы, встающие перед художником, и лучше ознакомиться не с каким-нибудь одним из них, но со многими: в сумме своей, взаимодополняя друг друга, они дадут гораздо больше.



**СПИСОК
ИЛЛЮСТРАЦИЙ**

- Шрифт древнегреческих надписей. VII—VI вв.
до н. э.
- Римский маюскул. II в.
- Шрифт рустика.
- Шрифт квадрата.
- Древнеримский курсив.
- Унциальный шрифт. IV—V вв.
- Полуунциальный шрифт. VI в.
- Минускульный шрифт.
- Готический шрифт. Текстура и бастарда.
- Построение букв по Л. Пачоли. 1509.
- Построение букв по А. Дюреру. 1524.
- Построение букв по Ж. Тори. 1529.
- Шрифт Н. Иенсона. 1470.
- Шрифт К. Гарамона. 1530-е гг.
- Шрифт Ф. Дидо. Конец XVIII в.
- Шрифт Дж. Бодони. Начало XIX в.
- Древнерусский устав. XI в.
- Древнерусский полуустав. XIV в.
- Древнерусская скоропись. XVII в.
- Русский гражданский шрифт. 1708.
- Шрифт типографии С. Селивановского. 1820-е гг.
- Английский шрифт.
- Египетский шрифт.
- Ленточная антиква.
- Гротескный шрифт.
- Гротескный шрифт узкий.
- Свободный шрифт.
- Основные элементы шрифта.
- Антиква и гротеск.

Основные и дополнительные группы шрифта.
Понятие контрастности шрифта.
Форма и величина засечек.
Понятие плотности шрифта.
Курсивный и наклонный шрифты.
Варианты начертания буквы К.
Построение букв по модульной сетке.
Построение букв в квадрате.
Полиграмма шрифта.
Полиграмма шрифта.
Основные линии шрифта.
Варианты объединения основных линий шрифта.
Построение осей в округлых буквах.
Взаимозависимость начертания разных букв.
Учет оптических иллюзий.
Взаимозависимость начертания разных букв.
Равномерность расстановки букв в надписи.
Оценка величины пробелов.
Зависимость величины пробелов от начертания букв по С. Телингатеру.
Зависимость свободного шрифта от характера инструмента.
Зависимость свободного шрифта от положения инструмента.
Последовательность написания букв в блок-антикве.
Закономерность нажимов в буквах.
Построение шрифта по Ж. Тори.
Построение русского шрифта по Ж. Тори.
Древнерусский устав. XI в.
Остромирово евангелие. 1056—1057. Фрагмент.
Полуустав. XIV в.
Скоропись. XVII в.
Русский гражданский шрифт. 1708.
Русский гражданский шрифт в наборе. 1708.
Шрифт С. Селивановского. 1826.
Шрифт С. Селивановского в наборе. 1826.
Шрифт «Баскервиль».
Английский шрифт.
Египетский шрифт.
Итальянский шрифт.
Шрифт на основе Ф. Гоуди. 1915.
Шрифт на основе Г. Цапфа. 1948.

Шрифт О. Менхарта. 1943.
Ленточная антиква.
Построение гротеска по А. Капру.
Гротеск «Азбука». 1964.
Узкий гротеск.
Полужирный гротеск.
Цветные шрифты.
Цветные шрифты.
Гротеск прописной.
Гротеск строчной.
Курсивный шрифт.
Рукописный шрифт.
Шрифт «Реклама».
С. В. ЧЕХОНИН (1878—1937)
Алфавит. Середина 1920-х гг.
Обложка. Власть Советов за 10 лет. Л., Гиз, 1927.
Д. И. МИТРОХИН (род. 1883 г.)
Обложка. Б. Джонсон. Эписин. Пг., «Петрополис»,
1920.
Обложка. А. Афанасьев. Русские народные сказки.
Пг., Лит. изд. отдел НКП, 1919.
В. В. ЛЕБЕДЕВ (род. 1891 г.)
Обложка. С. Маршак. Вчера и сегодня. Л., «Радуга»,
1925.
Обложка. С. Маршак. Цирк. Л., «Радуга», 1925.
В. А. ФАВОРСКИЙ (1886—1964)
Алфавит. 1920-е гг.
Титульный лист. Г. Шторм. Труды и дни Михаила
Ломоносова. М., Гослитиздат, 1934.
И. Ф. РЕРБЕРГ (1892—1957)
Алфавит.
Титульный лист. Всеобщая история искусств. М.,
«Искусство», 1956.
Л. С. ХИЖИНСКИЙ (род. 1896 г.)
Алфавит. 1940-е гг.
Переплет. Петродворец. Л., «Искусство», 1946.
Г. И. ФИШЕР (род. 1906 г.)
Алфавит. 1940-е гг.
Обложка. В. Семенов. История средних веков. М.,
Учпедгиз, 1948.
Г. Д. ЕПИФАНОВ (род. 1900 г.)
Шмуцтитул. Г. Фильдинг. Комедии. М., «Искус-
ство», 1954.

- Переплет. А. Пушкин. Пиковая дама. Л., «Художественная литература», 1966.
- И. И. ФОМИНА (1906—1964)
Алфавит. Начало 1960-х гг.
Титульный лист. В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., «Искусство», 1961.
- В. В. ЛАЗУРСКИЙ (род. 1909 г.)
Алфавит. Начало 1960-х гг.
Титульный лист. М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи. . . М., «Искусство», 1964.
- С. Б. ТЕЛИНГАТЕР (род. 1903 г.)
Алфавит. Конец 1950-х гг.
Титульный лист. Москва. Планировка и застройка города. М., Госстройиздат, 1958.
- С. М. ПОЖАРСКИЙ (род. 1900 г.)
Алфавит. Начало 1960-х гг.
Титульный разворот. Польская поэзия. М., Гослитиздат, 1963.
- Б. А. МАРКЕВИЧ (род. 1925 г.)
Переплет. А. Беляев. Собрание сочинений. М., «Молодая гвардия», 1963.
Суперобложка. Искусство книги. Вып. 2. М., «Искусство», 1961.
- М. Е. НОВИКОВ (род. 1923 г.)
Алфавит. 1964.
Обложка. П. Капица. Ревущие сороковые. Л., «Советский писатель», 1965.
- Б. В. ВОРОНЕЦКИЙ (род. 1907 г.)
Алфавит. 1964.
Суперобложка. Русский музей. Акварели и рисунки. Л., «Советский художник», 1964.

ОГЛАВЛЕНИЕ

История развития шрифта	3
Работа над шрифтом	17
Русский советский рисованный шрифт	63
Что читать о шрифте	99
Список иллюстраций	103

Борис Владимирович Воронечкий
Эраст Давыдович Кузнецов

Ш Р И Ф Т

Редактор И. С. Серов. Литературный редактор Б. Д. Сурис. Оформление и макет Б. В. Воронечкого. Художеств.-технический редактор В. П. Веселков. Корректор М. В. Алексеевская. Выпускающий Т. Г. Гаврикова. Подписано в печать 31/X 1966. Формат бум. 70 × 90^{1/16}. Печ. л. 6,75. Прив. печ. л. 7,90. М-27403. Уч.-изд. л. 6,142. Тираж 60 000 (1—25 000). Изд. № 207963. Зак. 78. Цена 73 коп. Издательство «Художник РСФСР», Ленинград, ул. Якубовича, 2/3. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Звенигородская ул., 11.