

:)

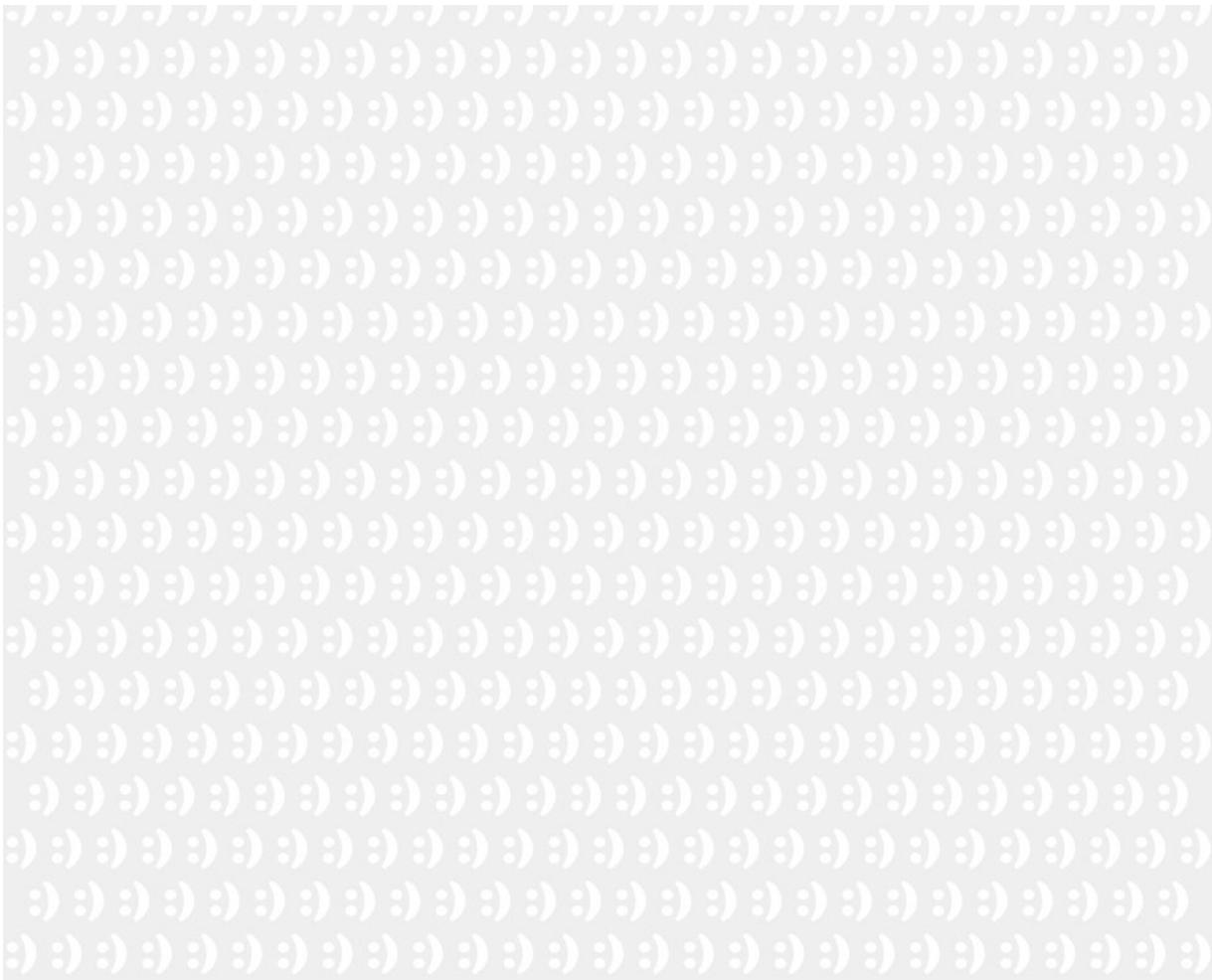


# *Живая типографика*





●●●●●●●●)



АЛЕКСАНДРА КОРОЛЬКОВА

# **Живая типографика**

МОСКВА INDEXMARKET 2012

УДК 655.1 (075.8)

ББК 37.8я73

К 68

АЛЕКСАНДРА КОРОЛЬКОВА

# Живая типографика

*макет и оформление автора*

издание четвёртое, исправленное

АЛЕКСАНДРА КОРОЛЬКОВА

Живая типографика

М.: IndexMarket, 2012. – 224 с., ил.

ISBN 978-5-9901107-5-5

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

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

ISBN 978-5-9901107-8-6

©Александра Королькова, текст, 2006–2010

©Александра Королькова, макет, 2007–2008

©IndexMarket, 2007–2012

*Посвящается всем,  
кто задаёт  
вопросы*

### Типографика (typography\*)

Существует много определений типографики, видимо, из-за размытых границ явления. Стоит попытаться обозначить предмет, о котором пойдёт речь в этой книге. Самым подходящим определением будет «искусство расположения/создания композиции из наборного материала\*\* на плоскости листа»\*\*\*. В этой книге слово «типографика» значит, прежде всего, «работа с текстом и работа со шрифтом».

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

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

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

# КОРОТЕНЬКОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

Эта книга — о типографике.

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

Одна из причин этого, вероятно, — недостаток информации.

Литературы, посвящённой типографике, на русском языке очень мало. К счастью, сейчас можно наблюдать, как постепенно происходят изменения к лучшему. Однако обычно книги по типографике и шрифту в России — это или переводы западных изданий, почти не затрагивающие работу с кириллицей, или книги весьма субъективные, выражающие личное (не всегда общепринятое) мнение автора, или выпущенные несколько десятилетий назад, со сведениями, сильно устаревшими с технической точки зрения.

Как правило, все они требуют от читателя некоторой подготовки.

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

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

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

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





### Типограф (typographer)

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

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

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

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

Козьма Прутков

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

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

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

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

**Удобочитаемость (readability)**

Характеристика длинных текстов, предназначенных для сплошного чтения, и шрифтов для набора таких текстов. Они воспринимаются, как правило, при нормальном освещении, с расстояния 25–40 сантиметров и в течение долгого времени. Поэтому читатель не должен слишком напрягать глаза при чтении.

Текст не может быть слишком мелким и должен заметно, но не чересчур, отличаться от фона. Рисунок текстового шрифта максимально привычный и нейтральный. Знаки не могут слипаться, паузы между ними должны быть равномерными, а колонка текста такой ширины, чтобы читателю не приходилось ни забывать к концу строки, что было в начале, ни перескакивать слишком часто со строки на строку.

Самый удобочитаемый шрифт—самый нейтральный и незаметный.

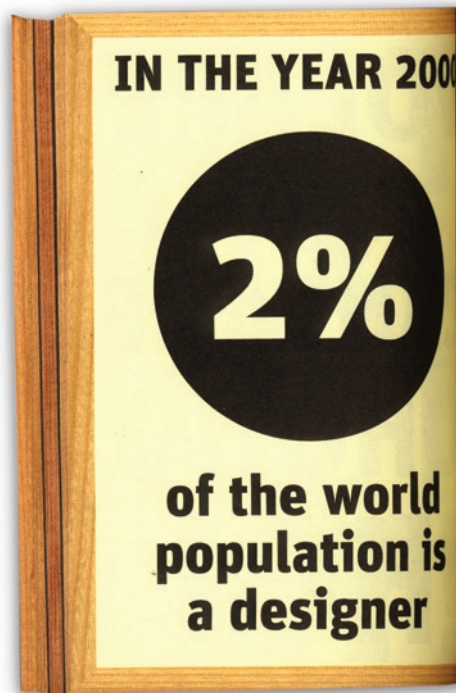
**Различимость (legibility)**

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

**Заметность (visibility)**

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

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



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

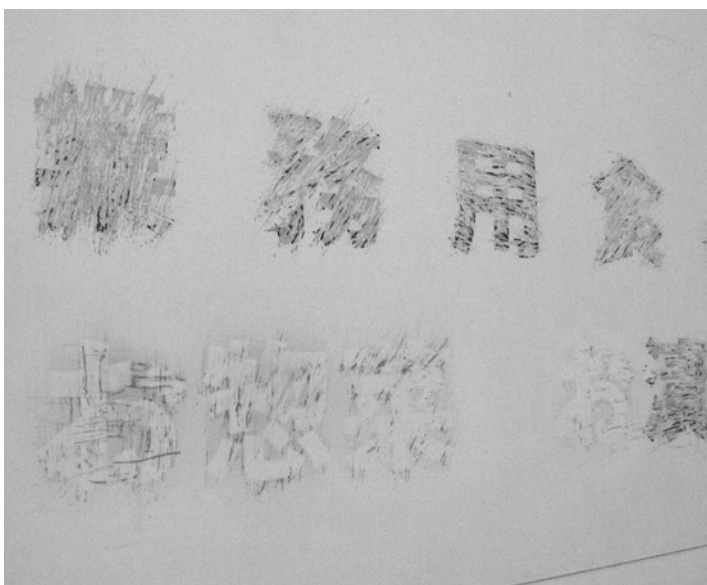
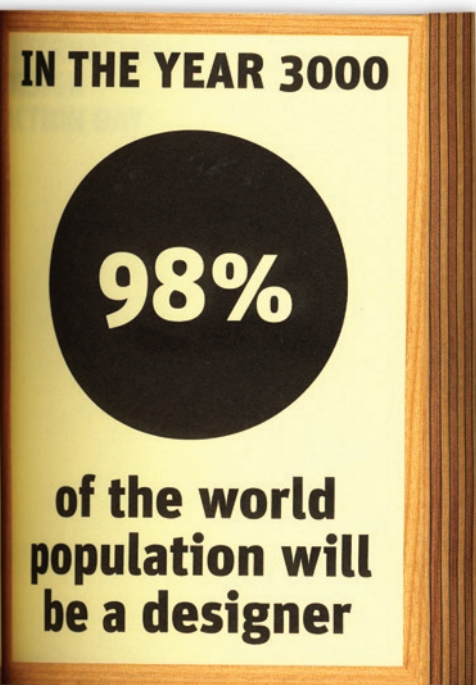
**Сплошное и выборочное чтение (continuous & selective reading)**

Когда мы долго, спокойно и равномерно читаем от начала до конца длинный связный текст, это называется сплошным чтением. Текст для сплошного чтения должен быть максимально удобочитаемым, а для поиска в нём нужного места (как правило, того, где мы остановились в прошлый раз) достаточно номера страницы или даже закладки.

Выборочное чтение—чтение отрывками, его цель—поиск и отбор нужной информации. Для удобства поиска в таком тексте должна быть развита система ориентирования: *рубрикация и навигационный аппарат.*

**Система ориентирования (navigation system)**

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



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

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

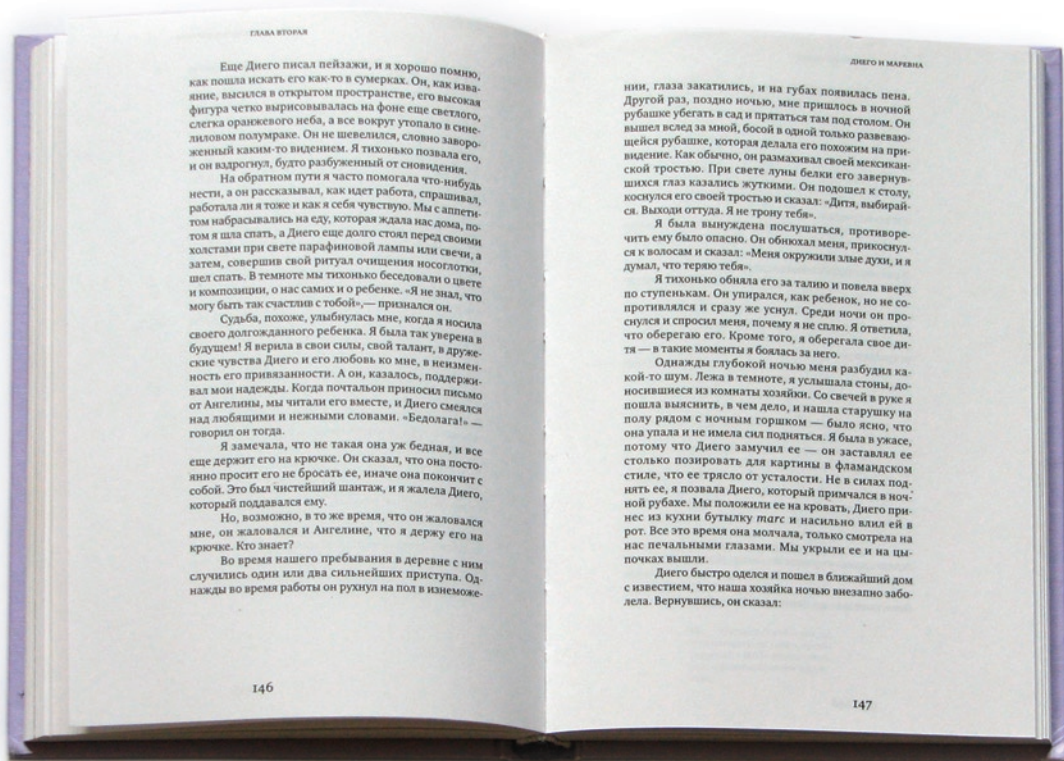
Обычно грамотному человеку-носителю языка не приходит в голову вслушиваться в красоту звуков речи или всматриваться в форму букв и их расположение.

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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



Логотип Coca-Cola  
и графическая шутка  
Владимира Чайки



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

совершенная полиграфическая техника и технология.

Лицо книги текущих дней читатель нашего сборника внимательно рассматривает сам. Но нам все же хотелось бы особенно подчеркнуть, что в оформлении современных книг обострилась их

**функциональная направленность.**

Стали хорошо приспособлены к задачам использования

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

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

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

Современная книга избавилась от оформительского догматизма. В лучших изданиях мы находим

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

новые визуальные выражения тем и идей,

неординарные композиции различных элементов книги.

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

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

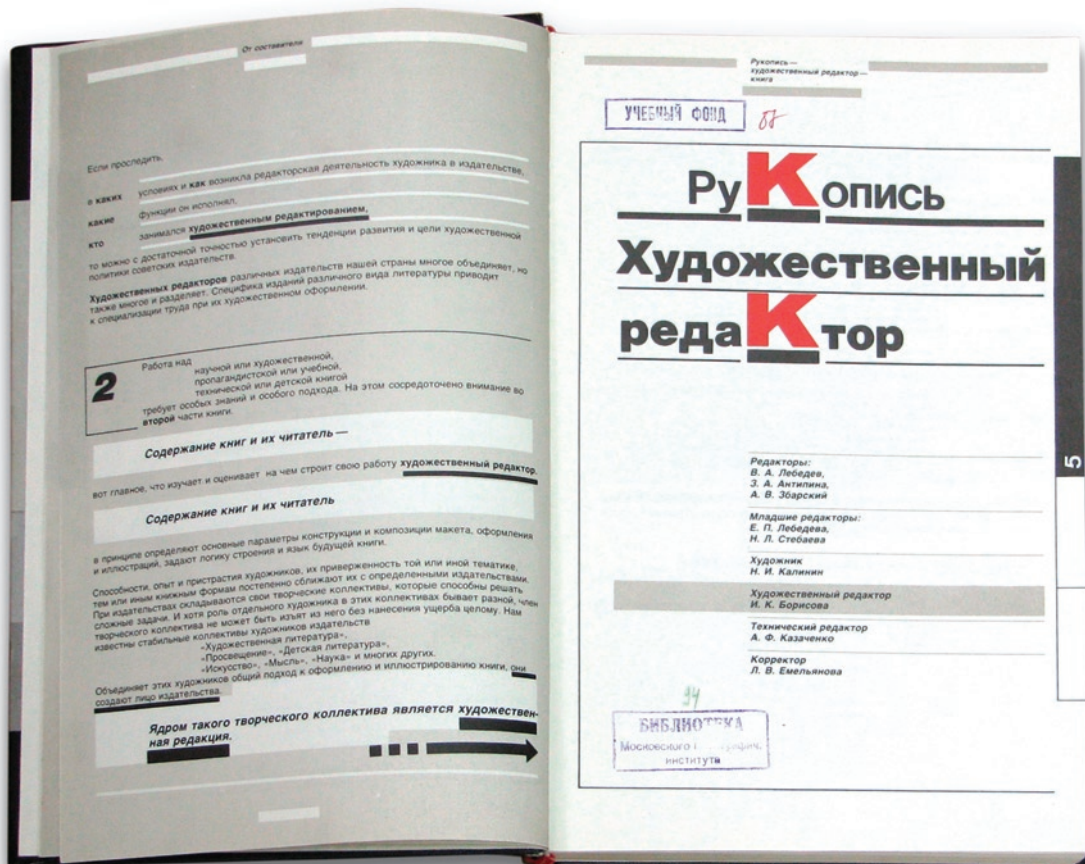
**роль художественного редактора понимают неправильно, к его решениям относятся с недоверием.**

Пожалуй, стоит напомнить, что в наш век чаще всего компетентность специалиста сужена и углублена. Таково знамение времени. И лучше уж издательскому коллективу строить работу на доверии и доброжелательности.

Концентрация ответственности на одном-двух лицах может дать лучшие результаты — повысится требовательность к исполнителям художественных договорных работ, усилится личная собранность их руководителя.

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

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



Титул из книги  
«Рукопись, художественный редактор,  
книга»



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

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

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

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



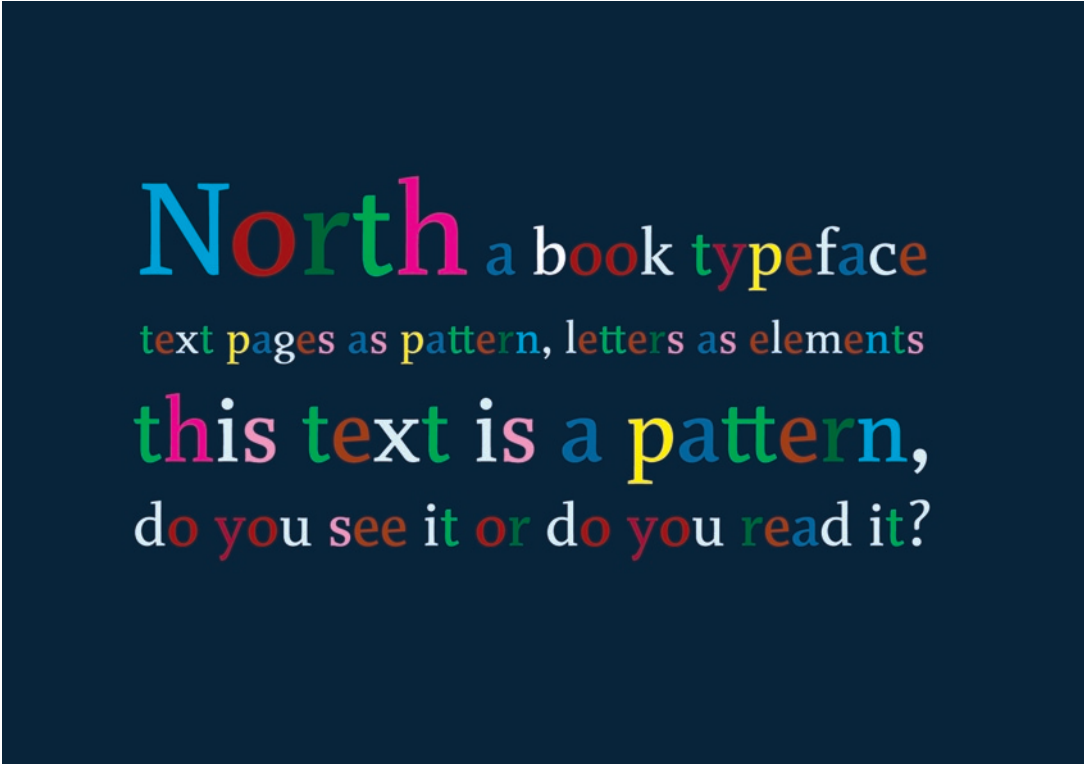
Эти надписи возле кафе в Праге выполняют двойную функцию: и сообщают о блюдах в меню, и привлекают к себе внимание. Хотя «свиное», конечно, пишется с одним н...

На соседней странице: элементы навигации в берлинском аэропорту





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



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

*Текст сверху: «North, книжный шрифт.  
Страницы текста — узор, буквы —  
элементы. Этот текст — орнамент, вы  
видите или читаете его?»  
Трине Раск, Дания*

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

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

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

AaBbCcDdEeFfGgggg  
 HhIiJjKkLlMmNnOo  
 PpQqRrSsTtUuVvWw  
 XxYyZzÆæÄØøÅåTh  
 ffi f j fl ffi ffl fto I 2 3 4 5 6 7 8 9  
 ☞ \* ! ? + / @ & ☞ North Book

Образец шрифта North  
 Трине Раск, Дания

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

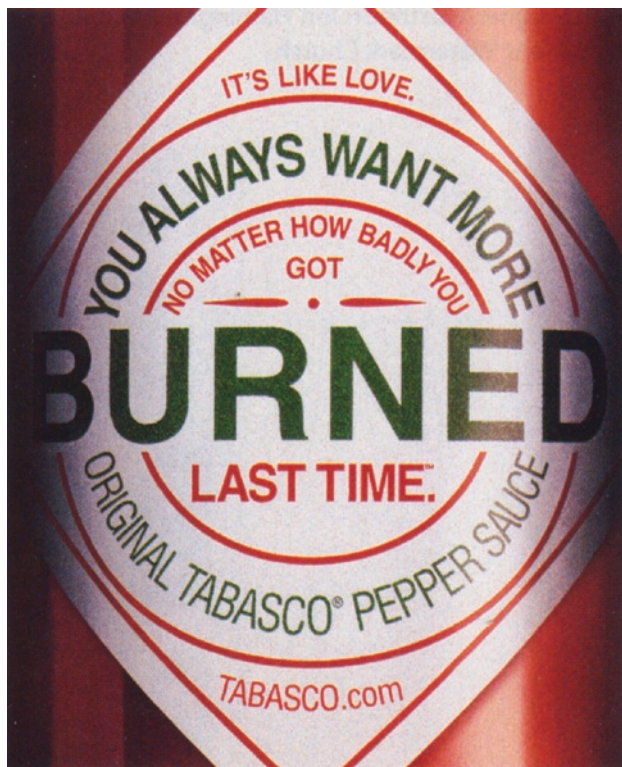
It consists of basic lettershapes with open counters, that makes it easy to read, even in small sizes. The weight, which is heavier than an average book typeface, makes it more comfortable to older eyes.

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

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



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



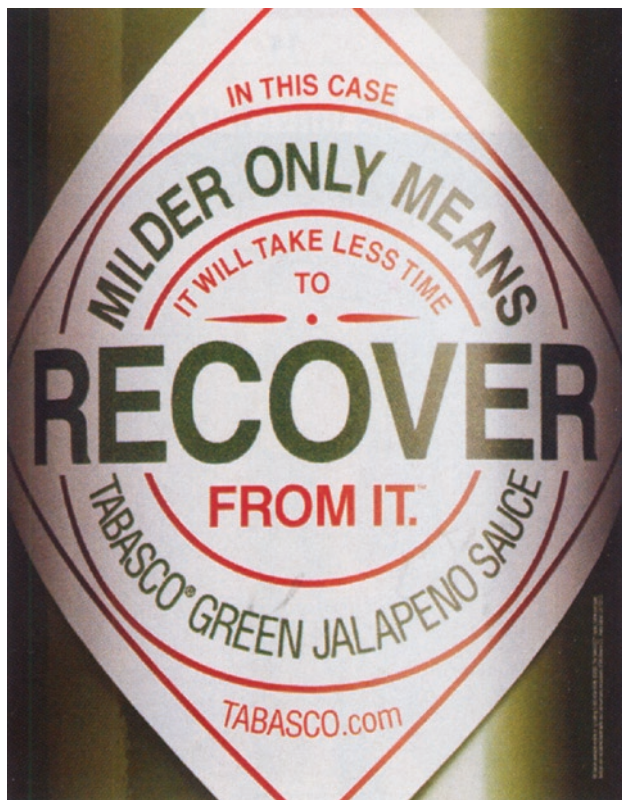
Слева: плакаты для рекламной кампании соуса Tabasco. Агентство DDB Dallas, США, 2002

Тексты:

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

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

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





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

### **Оформление, дизайн, проектирование, конструирование (design)**

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

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

### **Декор и декоративные элементы (decoration)**

Декоративные элементы в книге—это орнаменты, росчерки, другие графические элементы, фактуры, текстуры, не относящиеся к сюжету рисунки.

Декоративные элементы не всегда имеют конкретное функциональное значение. Однако они могут помочь в создании нужной стилистики или в решении композиционных задач.

### **Функция и функциональность книги (functionality)**

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

### **Стилистика и стилизация (styling)**

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



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

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

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

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

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



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

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

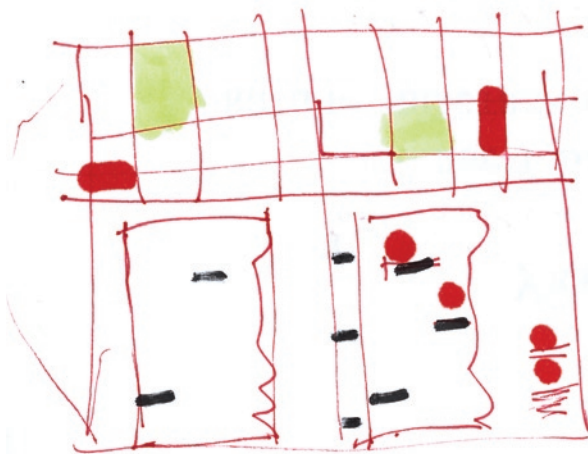
Прежде чем начнём читать, мы получаем общее впечатление от страницы, воспринимаем какой-то образ. Грамотное типографическое решение обязательно предполагает:

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

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

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

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



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

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

Стэнли Морисон:

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

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

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

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

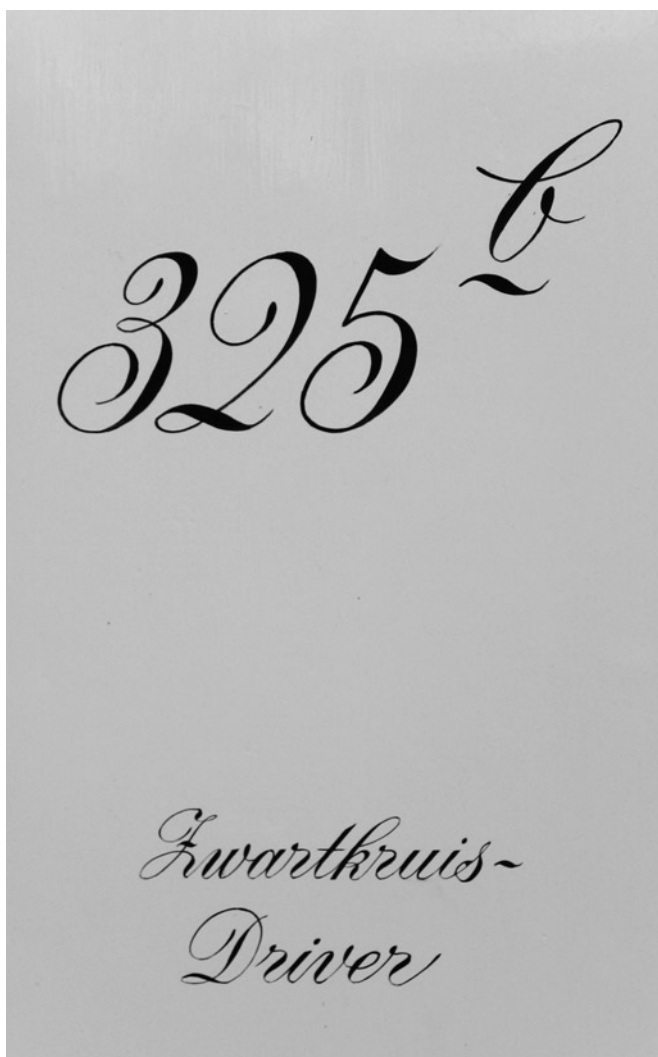
Принятые в типографике правила — обобщение опыта, накопленного за века существования печатного дела.

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

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

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

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



*Кажется, табличка на доме должна была быть максимально различимой?*

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

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

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

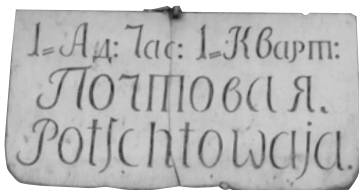


# Часть II



Неформальный  
почерк

Каллиграфия



### Графема (graphema)

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

### Письмо (writing)

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

### Каллиграфия (calligraphy)

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

### Lettering (рисованный шрифт)

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

### Наборный шрифт (type)

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

# Булыжник — орудие пролетариата.

Название скульптуры Ивана Шадра

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



# ШРИФТ КАК ИНСТРУМЕНТ

## Назначение шрифтов

### Шрифт и восприятие

## Характер шрифта

ДУКТАЛЬНЫЕ И ГЛИПТАЛЬНЫЕ ШРИФТЫ

ДИНАМИКА И СТАТИКА ШРИФТА

АНТИКВА, ГРОТЕСК И ДРУГИЕ

КЛАССИФИКАЦИИ ШРИФТОВ

## История технических ограничений

### Формирование традиций

РУЧНОЙ НАБОР

МЕХАНИЧЕСКИЙ НАБОР

НЕМАТЕРИАЛЬНЫЙ НАБОР (ФОТОНАБОР И ЦИФРОВОЙ НАБОР)

О ДВУХПУНКТОВОЙ ШПАЦИИ

## Шрифт в наши дни

ФОРМАТЫ ЦИФРОВЫХ ШРИФТОВ

**Классификация шрифтов (typeface classification)**

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

**Текстовые шрифты (text faces)**

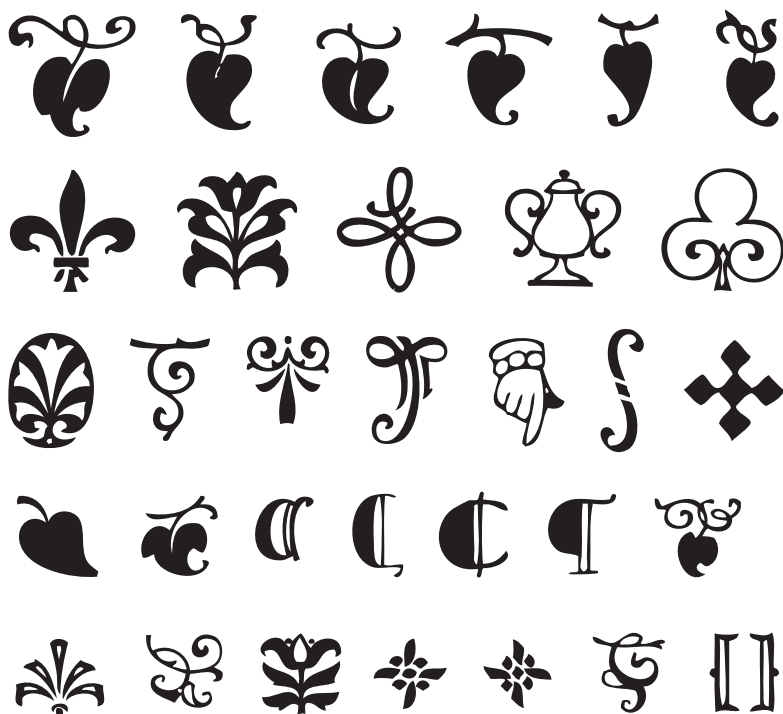
Шрифты, предназначенные для набора сплошных текстов, принято называть *текстовыми* (а совсем не *наборными*, как о них иногда ошибочно говорят. *Наборный* шрифт—любой, которым можно *набирать*: металлический, деревянный, фотонаборный, цифровой). Текстовые шрифты наиболее консервативны в отношении формы.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

**Заголовочные и выделительные начертания (display faces)**

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

**Акцидентные шрифты (display faces)**

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



Наборные неалфавитные знаки из шрифтов Фредерика Гауди (США, первая половина XX века).

В первой строке — знаки, которые обычно называют словом *aldusleaf*. В ренессансных книгах такие иногда использовали для завершения концевой полосы

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## PEOPLE READ BEST WHAT THEY READ MOST.\*

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

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

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

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

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

**Дуктальные шрифты (ductal typefaces)**

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

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

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

**Глипальные шрифты (glyphic typefaces)**

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

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

**Инструменты письма (writing instruments)**

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

Инструменты письма могут быть трёх типов.

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

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



киберносуфа

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

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



киберносуфа

В-третьих, с пишущей поверхностью обычно округлой (иногда неправильной) формы, след от которых заметно не меняется ни от силы нажима, ни от поворота. Это карандаш, фломастер с острым концом, шариковая ручка, перо типа Redis или любой твёрдый острый предмет. При письме таким инструментом форма буквы максимально соответствует её скелету, а буква получается неконтрастной. Различается только насыщенность в зависимости от толщины инструмента.



киберносуфа

**Антиква (serif)**

Антиквой обычно называют контрастный шрифт с засечками.

**Брусковый шрифт (slab-serif)**

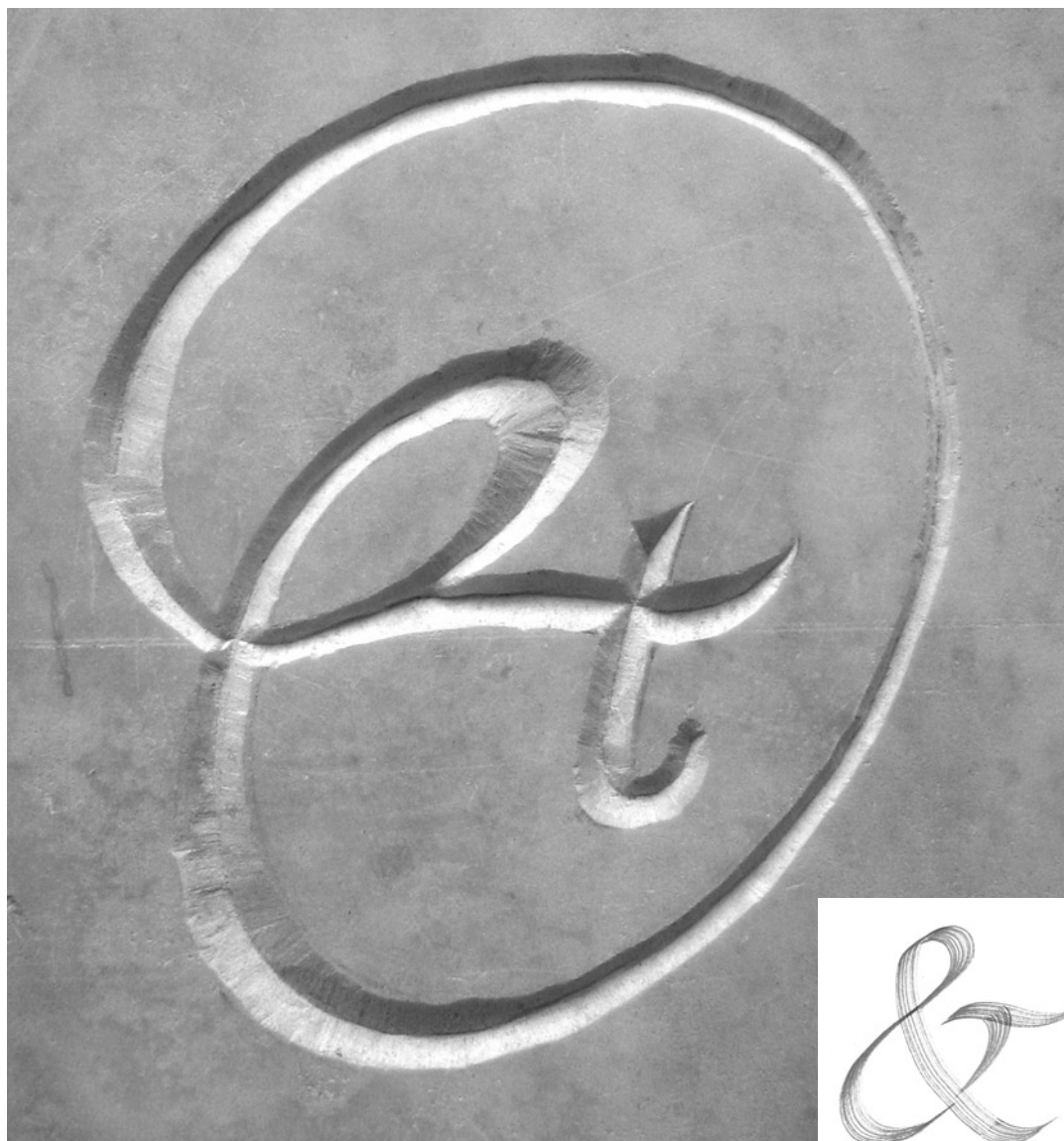
Неконтрастный или малоконтрастный шрифт с засечками, близкими по форме к прямоугольнику.

**Гротеск, рубленный шрифт (sans serif)**

Шрифт без засечек, как правило, неконтрастный.

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

Контрастный шрифт без засечек.



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

*Слева: знак амперсанда, высеченный на мраморе.*

*Сверху: он же, но написанный плоской кистью.*

*Легко заметить, что распределение толщин штрихов в обоих случаях разное*

## ДУКТАЛЬНЫЕ И ГЛИПТАЛЬНЫЕ ШРИФТЫ

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

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

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

Это привносит в шрифт определённую очень жёсткую логику.\*\*

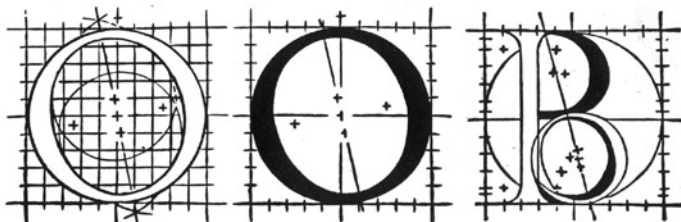
На изучении логики письма основана современная европейская школа шрифтового дизайна.\*\*\*

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

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

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

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



\*\* Например, полностью соотнести с этой логикой чередования толстых и тонких штрихов кириллический шрифт нельзя: придётся поворачивать перо или дорисовывать некоторые элементы.

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

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

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

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

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

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

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
ecce hereditas Domini

W CASLON JUNR  
LETTERFOUNDER

*Две верхние строки: экспериментальный текстовый шрифт Геррита Ноордзее, с математической точностью воспроизводящий письмо ширококонечным пером  
Две нижние строки: первый наборный гротеск, вырезанный Вильямом<sup>1</sup> Кэзлом IV в 1816 году*

<sup>\*\*\*\*</sup> Например, шрифты Эмери Уокера, Вильяма Морриса, Фредерика Гауди.

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

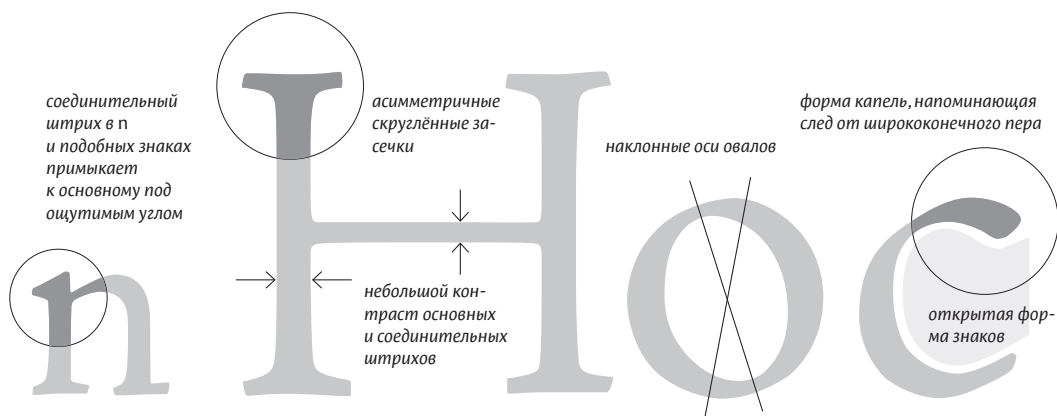
### Динамика и статика шрифта

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

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

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

#### Динамический шрифт (Adobe Jenson)



#### Статический шрифт (Обыкновенная новая)



Степень динамики и статики шрифта зависит от таких формальных признаков:

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

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

Не следует путать динамику/статику шрифта с динамичностью/статичностью. Динамика или статика шрифта – это характеристика шрифтовой формы, а динамичность или статичность – скорее впечатление, которое шрифт производит на читателя/зрителя. Динамика шрифта помогает глазу двигаться по строке (за счёт открытости формы знаков и поворота осей симметрии относительно вертикали). Статический по природе шрифт может быть живым и динамичным, а динамический – скучным и статичным.

РЕМОНТ



РЕМОНТ



*Слева: отличия динамического и статического шрифтов на уровне деталей буквы*

*Сверху: более общее отличие – разноширинность прописных знаков в динамическом шрифте и равноширинность в статическом. Видно, что в примере сверху узкая буква Е почти в два раза уже, чем широкие Н, М, О, а в примере внизу разница в ширине знаков значительно меньше.*

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

## АНТИКВА, ГРОТЕСК И ДРУГИЕ

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

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

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

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

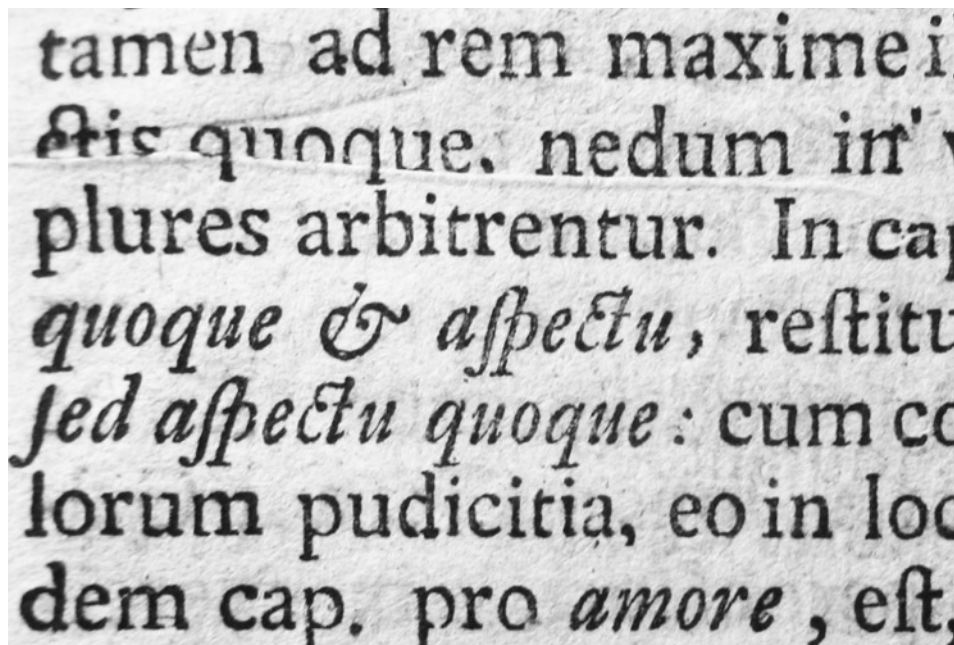
Брусковые шрифты, независимо от их статики или динамики, можно разделить на две группы:

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

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

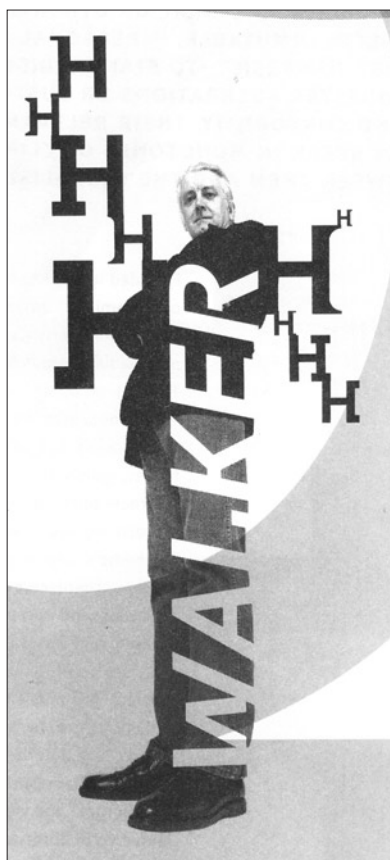
Можно представить себе и другие варианты «игры с засечками», не относящиеся ни к гротеску, ни к антикве, ни к брусковому шрифту.

Фрагмент текста из книги  
«Правила Аврелия Августина...» 1722 года издания



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

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



ABCDEFGHIJKLMNO  
PQRSTUVWXYZ&ÆŒ  
HEMBME1234567890  
THE WALKER FONT  
CONTAINS FIVE DIF-  
FERENT "SNAP-ON"  
SERIFS AND THREE  
JOINING STROKES:  
⌋HHH ⌋HHH  
⌋HHH ⌋HHH  
⌋HHH ⌋HHH

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

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

Некоторые из существующих классификаций наборных шрифтов выглядят так:

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

**I** Группа рубленых шрифтов (шрифты, не имеющие засечек)

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

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

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

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

**VI** Группа новых мало-контрастных шрифтов (гарнитуры, имеющие мало-контрастные штрихи, с длинными утолщёнными засечками преимущественно с закруглёнными концами, соединёнными с основными штрихами под прямым углом или с лёгким закруглением)

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

**Классификация Максимилиана Вокса**

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

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

**3. Reales** (барочная антиква)

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

**5. Mecanes** (брусковая антиква)

**6. Lineales** (гротески)

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

**8. Manuaires** (рукописные шрифты)

**9. Scriptes** (каллиграфические шрифты)

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

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

### **British Standards Classification of Typefaces (BS 2961: 1967)**

#### **I. Humanist (гуманистические)**

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

#### **II. Garalde (гаральды)**

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

#### **III. Transitional (переходные)**

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

#### **IV. Didone**

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

#### **V. Slab-serif (брусковые)**

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

#### **VI. Lineale (гротески)**

Шрифты без засечек.

##### **a) Grotesque (старые гротески)**

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

##### **b) Neo-grotesque (новые гротески)**

Более поздние гротески. Они отличаются меньшим контрастом

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

### **c) Geometric (геометрические)**

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

### **d) Humanist (гуманистические)**

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

### **VII. Glyphic (глиптальные)**

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

### **VIII. Script (рукописные)**

Шрифты, имитирующие непрерывное письмо.

### **IX. Graphic**

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

Одна из самых подробных шрифтовых классификаций на русском языке — классификация ParaType, составленная Владимиром Ефимовым. Её можно найти на [fonts.ru](http://fonts.ru) и в «оранжевом каталоге».

Классификации шрифтов на англоязычных сайтах, занимающихся их продажей, — чаще не классификации, а группировки шрифтов для удобства поиска и покупки: наряду с историческими классификационными группами, там могут присутствовать группы «забавных шрифтов» и т.п. Вот, например, группировки шрифтов с [myfonts.com](http://myfonts.com) и [adobe.com](http://adobe.com).

### **Классификация шрифтов с сайта Myfonts.com**

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

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

### **Классификация шрифтов с сайта Adobe**

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

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

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

## 1. Антиква

### 1. Динамическая антиква (антиква старого стиля)

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

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

#### а) Ренессансная антиква

##### 1) Венецианская антиква (конец XV в.)

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

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

AGKMPQRTaceghkopz

Nicolaus

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

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

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

# AGKMPQRTaceghkopz

Original Garamond

## б) Барочная антиква (XVII–XVIII в.)

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

Однако открытой формы знаков и общего характера набора достаточно, чтобы барочная антиква оставалась динамической.

Разница в форме разновидностей барочной антиквы — голландской и английской — невелика.

## 1) Голландская антиква

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

# AGKMPQRTaceghkopz

Kis

## 2) Английская антиква

(Caslon во всех вариациях и т. д.)

# AGKMPQRTaceghkopz

Caslon 540

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

## 2. Переходная антиква

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

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

### а) Антиква XVIII в.

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

AGKMPQRTaceghkopz

ITC New Baskerville

### б) Современные версии переходной антиквы

## 3. Статическая антиква (антиква нового стиля)

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

К промежуточному типу между переходной и классицистической относится англо-шотландская антиква (более регулярная и контрастная, чем переходная).

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

### а) Классицистическая антиква (конец XVIII в.)

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

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

AGKMPQRTaceghkopz

ITC Bodoni Seventy-Two

б) Менее контрастные шрифты, приближающиеся к брусковым шрифтам типа Clarendon (конец XIX в.)

*(Шрифты вроде Cheltenham или Excelsior, а в переводе на русский язык — Академической, Школьной или Журнальной гарнитуры)*

*Эта разновидность статической антиквы, появившаяся в конце XIX века в основном для набора газет, отличается меньшим контрастом и скруглёнными засечками. По форме она близка к брусковому шрифту.*

# AGKMPQRTaceghkopz

Журнальная (PT Journal)

в) Современные версии статической антиквы

## II. Брусковые шрифты, а также шрифты с односторонними засечками

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

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

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

# AGKMPQRTaceghkopz

SPSL Clarendon

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

*(названия, как правило, оканчиваются на Serif или Slab-serif)*

*Эта разновидность брусковых шрифтов появилась позже, уже в XX веке, когда распространение получили разные типы гротесков.*

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

# AGKMPQRTaseghkopz

ITC Officina Serif

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

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

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

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

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

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

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

# AGKMPQRTaseghkopz

TheMix

### III. Гротески

#### 1. «Старые гротески» (I пол. XIX в.)

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

# AGKMPQRTaceghkopz

*Enimor*

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

# AGKMPQRTaceghkopz

*Franklin Gothic*

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

(самые известные — *Helvetica* и *Univers*)  
Статические гротески появились примерно в середине XX века в Швейцарии как переосмысление старых гротесков. Их отличает максимальная упорядоченность, равноширинность знаков, закрытость форм и практически полное отсутствие контраста.  
Статические гротески — зрительно самый нейтральный тип шрифтов. Однако из-за закрытости форм они не являются самыми удобочитаемыми шрифтами для набора сплошного текста, и лучше пользоваться ими для этой цели там, где уместна стилистика функционализма.

# AGKMPQRTaceghkopz

*Pragmatica*

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

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

и негеометричность форм. Кроме того, довольно многие из них обладают небольшим контрастом; только в динамических гротесках встречаются скошенные срезы вертикальных штрихов.

Разновидностью динамических гротесков являются гуманистические гротески — тип гротесков, наиболее близкий по форме к антикве (а именно к гуманистической/ренессансной антикве). В таких гротесках возможен, например, обратный энтазис, каллиграфические изломы штрихов.

Динамический гротеск — тип гротеска, наиболее пригодный для набора сплошных текстов.

# AGKMPQRTaceghkopz

DenHaag

# AGKMPQRTaceghkopz

Leksa Sans

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

Геометрические гротески появились в Германии в рамках конструктивизма (20–30-е годы XX в.). Для них характерны формы, которые выглядят составленными из простых геометрических фигур, в основном дуг и линий. Однако в действительности формы геометрических гротесков обычно далеки от геометрии, чтобы соответствовать особенностям нашего зрения.

Геометрические гротески лучше не использовать для набора сплошных текстов. Это допустимо только в очень редких случаях, например, для создания нужной стилистики.

# AGKMPQRTaceghkopz

Futura

#### 5. Разнообразные переходные формы гротесков



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

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

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

ПРИМЕРНАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ АКЦИДЕНТНЫХ ШРИФТОВ

**I. ВАРИАЦИОННЫЕ**

Акцидентные шрифты, сохраняющие привычный рисунок и укладывающиеся в рамки классификации, принятой для текстовых шрифтов.

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

крайние варианты шрифтов привычного рисунка

*ITC FatFace, Infinity, Fedra Sans Display, Compact*

а) сверхжирные и сверхсветлые

б) сверхузкие и сверхширокие

в) сверхконтрастные

**2. Декорированные**

*Saphir, Cloister Initials*

а) контурные, оконтуренные, оттенённые

б) с орнаментом внутри знаков

в) с орнаментом снаружи знаков

**3. «Спецэффекты»**

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

*Drunk, Pollock, MonoCondensed Zoom, Crew*

**II. ИМИТАЦИОННЫЕ**

Основанные на реально существующем или существовавшем способе построения и/или воспроизведения знаков.

**1. Рукописные**

основанные на письме, а не рисовании букв

а) имитирующие неформальный почерк

*Betina Script, Nina, Pushkin, Cezanne, Ascript*

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

*ITC StudioScript, Propisi*

в) имитирующие формальную каллиграфию

- ширококонечным пером или плоской кистью

- гибким остроконечным пером

*Bickham Script, Linotype Zapfino, Hlestackoff*

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

*HotSauce, Ospa*

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

*Corrida, Mommie*

абв



абв

абв

абв

абв

абв

### 1а. Старинные почерки

Шрифты, имитирующие формальные почерки определённой стилистики.

АБВ

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

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

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

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

### 2. Стилистические

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

абвв

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

### 3. Технические

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

абвв

- «отпечатанные» с выпуклых литер или на пишущей машинке (*Trixie*);
- трафаретные;

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

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

- «фотографические» (*Blur, Exposure*);
- пиксельные (*Matrix, VKP*).

### III. «ПРОЧИЕ»

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

#### а) Геометрические

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

*Сверхквадратный, New Zelek, Rastr*



#### б) Предметные

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

*Mas D'Azil, Kamysh*



#### в) Комбинированные

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

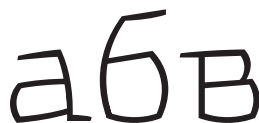
*Fudoni, NoShift, DeadHistory, Forty-Nine Face*



#### г) Логические/сконструированные

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

*Calcite, Tomahawk*



#### д) «Случайные»

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

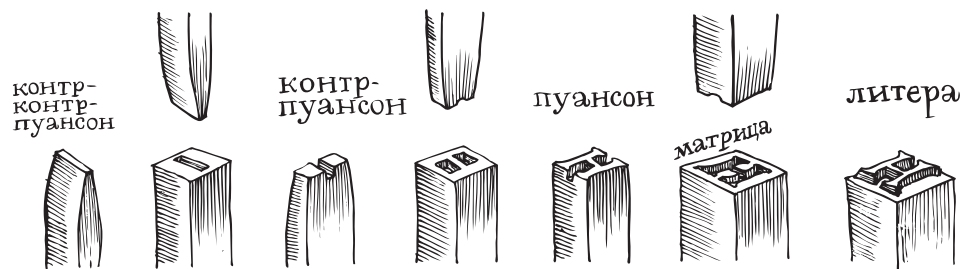
*Probbarius, Strelochnik, Dikovina*



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

Во времена металлического набора изготовление шрифта проходило в несколько этапов. Сначала по рисунку или по собственному усмотрению мастер-пуансонист вырезал из стали с помощью резцов и напильников и выбивал с помощью контрпуансонов (имевших форму внутрибуквенных просветов) пуансоны с зеркальным выпуклым изображением каждого знака в натуральную величину. Со временем пуансоны стали изготавливаться машинным способом. Пуансоном потом выбивали углублённую матрицу.

По матрице из гарта отливали в нужном количестве литеры. Литера представляла собой брусок с выпуклым знаком на торце, таким же, как на пуансоне. Торец с изображением знака назывался кегельной площадкой. Её высота включала в себя место, достаточное для расположения знака с выносными элементами.



### Гарт (type-metal)

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

### Печатающие элементы, очко литеры (letterface)

Элементы литеры (в высокой печати — выпуклые), воспринимающие краску и отпечатывающиеся на бумаге.

### Пробельные элементы (white spaces)

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

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

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

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

пунктовой, до «круглой», равной высоте кегельной площадки. В качестве стандартного межсловного пробела в металлическом наборе использовалась полукруглая шпация, равная половине высоты кегельной площадки (в кириллической типографике; в латинской пробел был равен трети круглой шпации).

Шпоны вставлялись между строк текста. Они увеличивали расстояние между строками и добавляли на странице «воздуха», а также служили отбивками.

Большие белые промежутки на страницах заполняли квадратами, реглетами, бабашками и марзанами.



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



Справа внизу три шпации: тонкая, полукруглая и круглая

**Кегельная площадка (em square)**

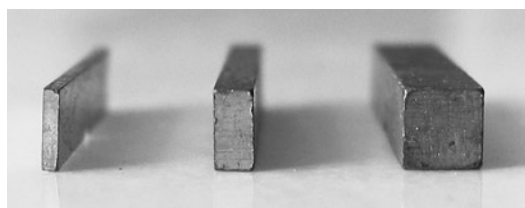
Кегельной площадкой во времена металлического набора назывался торец литеры с выпуклым изображением знака. На кегельной площадке располагалось очко литеры (изображение глифа). По бокам от него находились правый и левый полуапроши, служившие для уравнивания промежутков между знаками. Сверху и снизу кегельной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

**Боковые свисания (kern) и подрезка литер**

В ручном наборе иногда для устранения «дыр» между знаками литеры отливали так, что часть знака свисала с кегельной площадки и заходила на соседнюю. Эта свисающая часть называлась *кern* или *боковое свисание*. Такой приём использовали только в заголовочных шрифтах, т.е. в крупных кеглях.

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

В механическом наборе подрезка литер была невозможна.



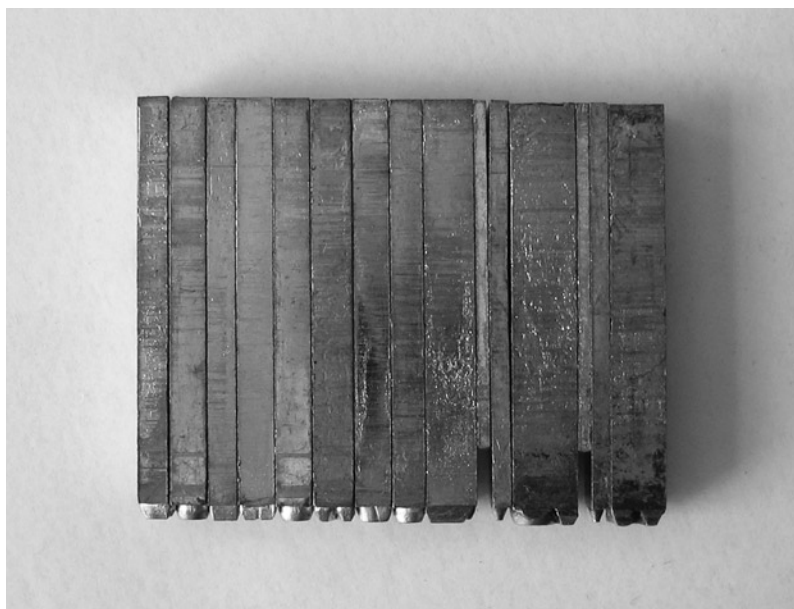
**Кернинг (kerning)**

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

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

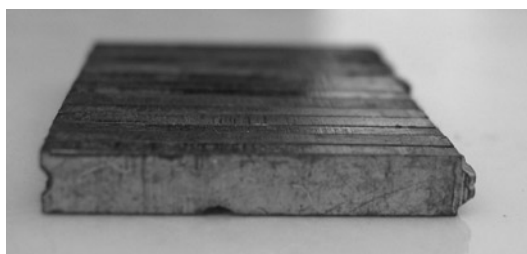
Это довольно долгое и скучное занятие: в шрифтовом файле может быть несколько тысяч кернинговых пар. Тем не менее кернинг в цифровых шрифтах значительно удобнее, чем подрезка литер в металлическом наборе.

**ЛИГАТУРА**



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

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



#### Приводность вёрстки (приблизительно alignment to baseline grid)

Приводностью вёрстки называют совпадение базовых линий строк на разных страницах. Это достигается при помощи одинакового интерлиньяжа во всех текстах. Приводность строк была необходима в металлическом наборе, так как все полосы набора должны были быть одной высоты.

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

#### Прямоугольность полосы набора

Требование прямоугольности полосы — наследие эпохи материального набора. Чтобы полоса не разваливалась, она (вместе со всем пробельным материалом) должна была быть прямоугольной, а не неправильной формы. Кроме того, все полосы должны были быть одной высоты, так как пробельный материал для полей тоже был металлическим. Прямоугольная полоса сплошного текста (не стихотворного, не списка и т.п.) обязательно выключалась по формату.

Визуальная прямоугольность наборной полосы достигается за счёт того, что страница начинается и заканчивается полной строкой (не первой и не последней строкой абзаца).

#### Лигатуры (ligatures)

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

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

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

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

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



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

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

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

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



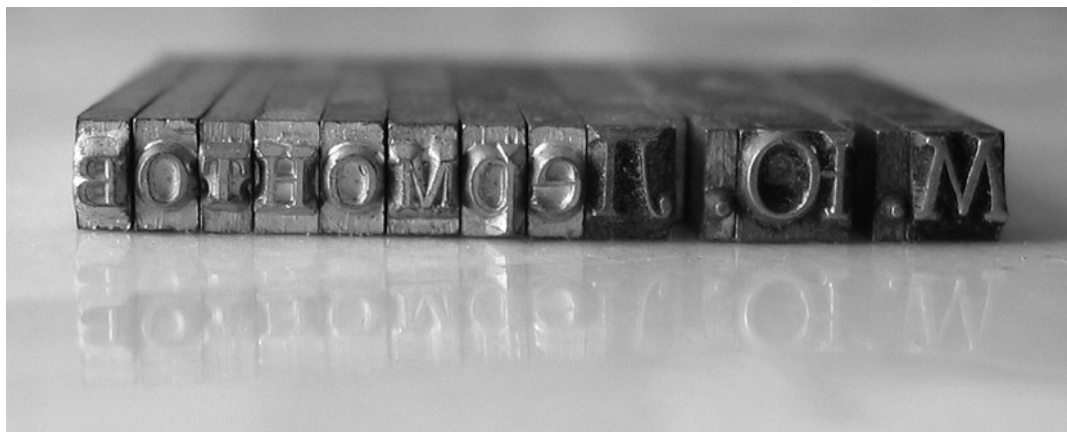


*Наборная касса. В верхней части находятся прописные знаки, в нижней — строчные*

## Ручной набор

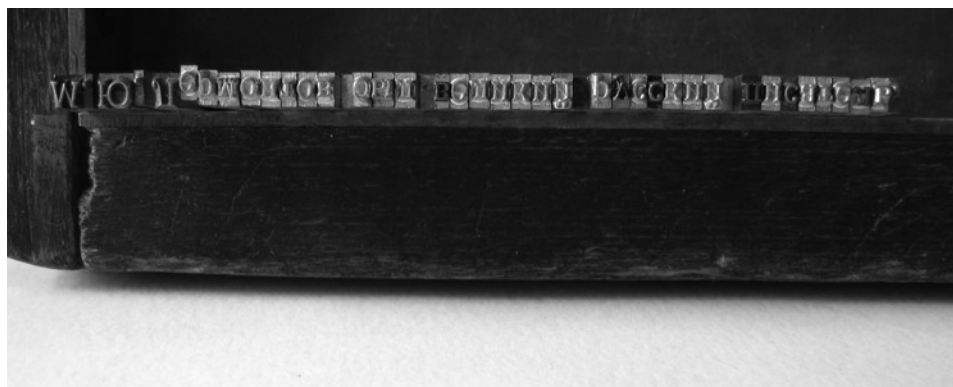
Краеугольным камнем в системе книгопечатания Гутенберга была *подвижная литера*, металлический брусок, на котором был изображён один знак шрифта (буква, лигатура, знак препинания и т.д.). Для удобства набора литера была в сечении прямоугольной, и знак располагался на её торце — *кегельной площадке*.

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



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

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



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

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

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

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

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

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

#### КАРЛ ЭРНСТ ПЁШЕЛЬ:

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

мастеру с его довольно жирным и широким шрифтом удалось добиться столь единообразной выключки. Однако при детальном рассмотрении мы обнаружим, что Гутенберг нашёл остроумный выход из положения: он вырезал буквы различной ширины. После тщательного изучения мы обнаружим у него, например, четыре строчных *a* различной ширины, три различных *s* и так далее. Таким образом, при выключке строки он не прибегал, подобно нам,

к использованию пробельных материалов различной ширины, а просто заменил в наборе некоторые широкие буквы более узкими, когда хотел сжать строку, и соблюдал благодаря этому равномерность выключки. Разумеется, мы не можем теперь поступать подобным образом, поскольку при наших технически совершенных шрифтах такие различия в ширине букв тотчас же обратят на себя внимание. Я упомянул этот факт лишь по той причине,

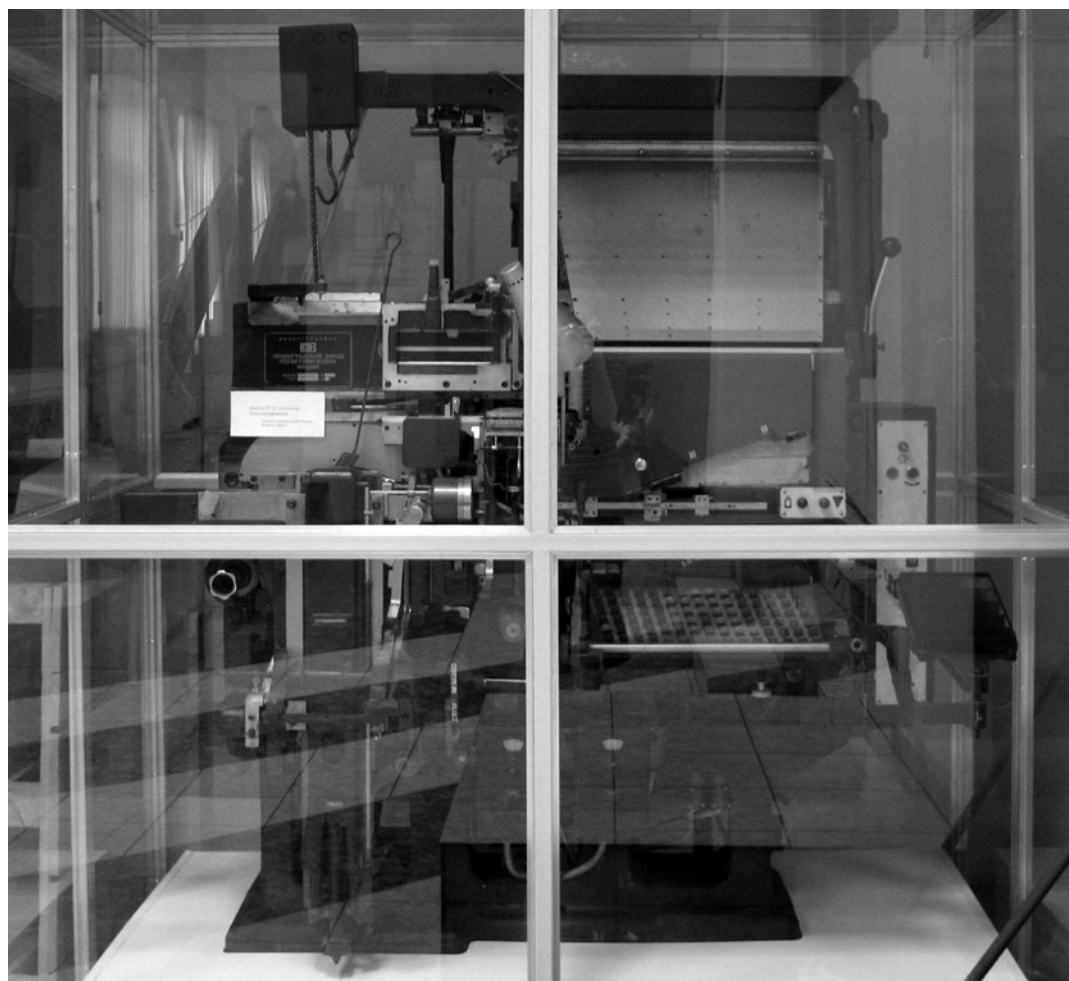
что он, во-первых, служит примером той добросовестности, которую Гутенберг вкладывал в свою работу, а во-вторых, показывает нам, какие высокие требования мастер предъявлял к своим изданиям.

### МЕХАНИЧЕСКИЙ НАБОР

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

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

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



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



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

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



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

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

*f f ff*

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

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

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

Использованный набор не разбирали, а переплавляли.

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

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

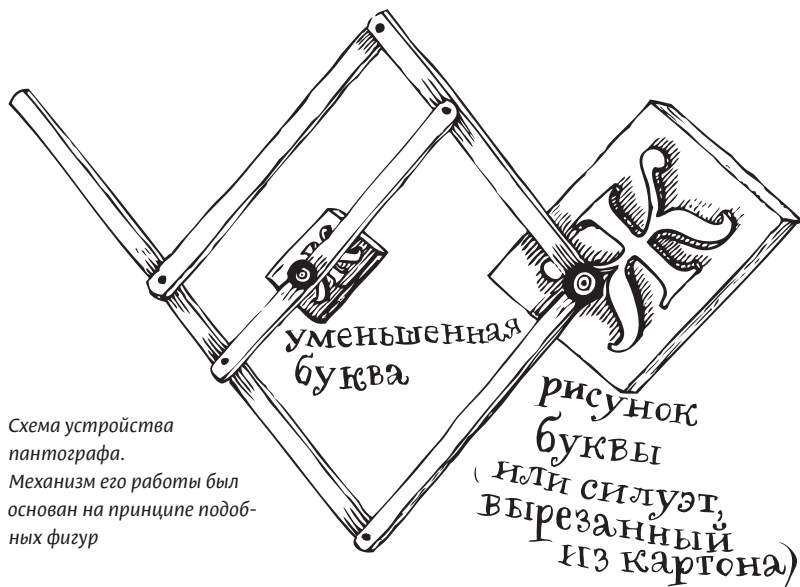


Схема устройства пантографа. Механизм его работы был основан на принципе подобных фигур

Пантограф избавлял пуансониста (или шрифтового дизайнера) от необходимости вырезать пуансоны в натуральную величину для каждого кегля. Таким образом литеры разных кеглей, от самых мелких до самых крупных, могли делаться по одному шаблону знака, который назывался базовым.

## О ДВУХПУНКТОВОЙ ШПАЦИИ

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

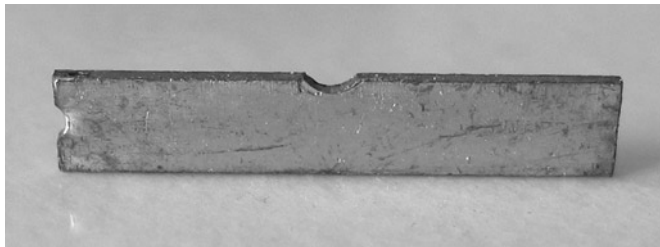
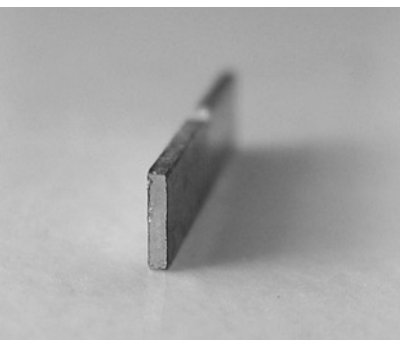
Это двухпунктовая (тонкая) шпация — кусочек пробельного материала толщиной в два пункта, используемый внутри строки. Тонкой шпацией пользовались в тех случаях, когда обычный пробел был слишком велик, а обойтись совсем без него было нельзя.

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

Поэтому шрифтовые дизайнеры (из российской фирмы ParaGraph, то есть авторы большей части качественных цифровых кириллических шрифтов) договорились, например, делать у длинного тире (которое положено отбивать тонкой шпацией) полуапроши нужного размера.

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

Тонкая шпация. Вид сверху, спереди и сбоку



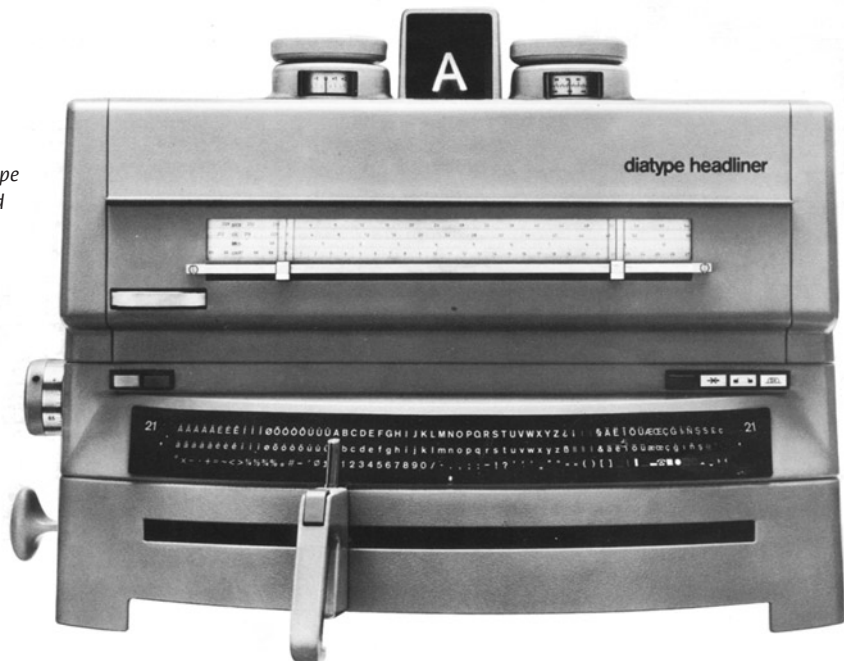
П. Г. Гиленсон,  
«СПРАВОЧНИК ТЕХНИЧЕСКОГО РЕДАКТОРА»

Отбивают:

- а) точку с запятой, двоеточие, восклицательный или вопросительный знак при наборе кг. 10 и 12 от предшествующего слова на 2 п., при наборе кг. 8 и 6 на 1 п.;
- б) тире между словами с обеих сторон на 2 п.;
- в) тире в прямой речи в начале абзаца;
- д) знаки сноски — цифры и звёздочки (со скобками и без них) в основном тексте на 2 п., в самой сноске на полукегельную от следующего за ними текста;
- е) знаки номера (№) и параграфа (§) от следующей за ними цифры — на полукегельную;
- ж) знаки градусов и минут от следующих за этими знаками цифр на 2 п.;
- з) сокращённые обозначения шкалы от знака градуса на 2 п.;
- и) классы (по 3 цифры, считая справа налево) в числах, содержащих не менее 5 знаков и набранных арабскими цифрами, — на 2 п.

### НЕМАТЕРИАЛЬНЫЙ НАБОР (ФОТОНАБОР И ЦИФРОВОЙ НАБОР)

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



Процесс вёрстки перестал быть материальным с появлением фотонабора и окончательно развоплотился в наборе компьютерном.

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

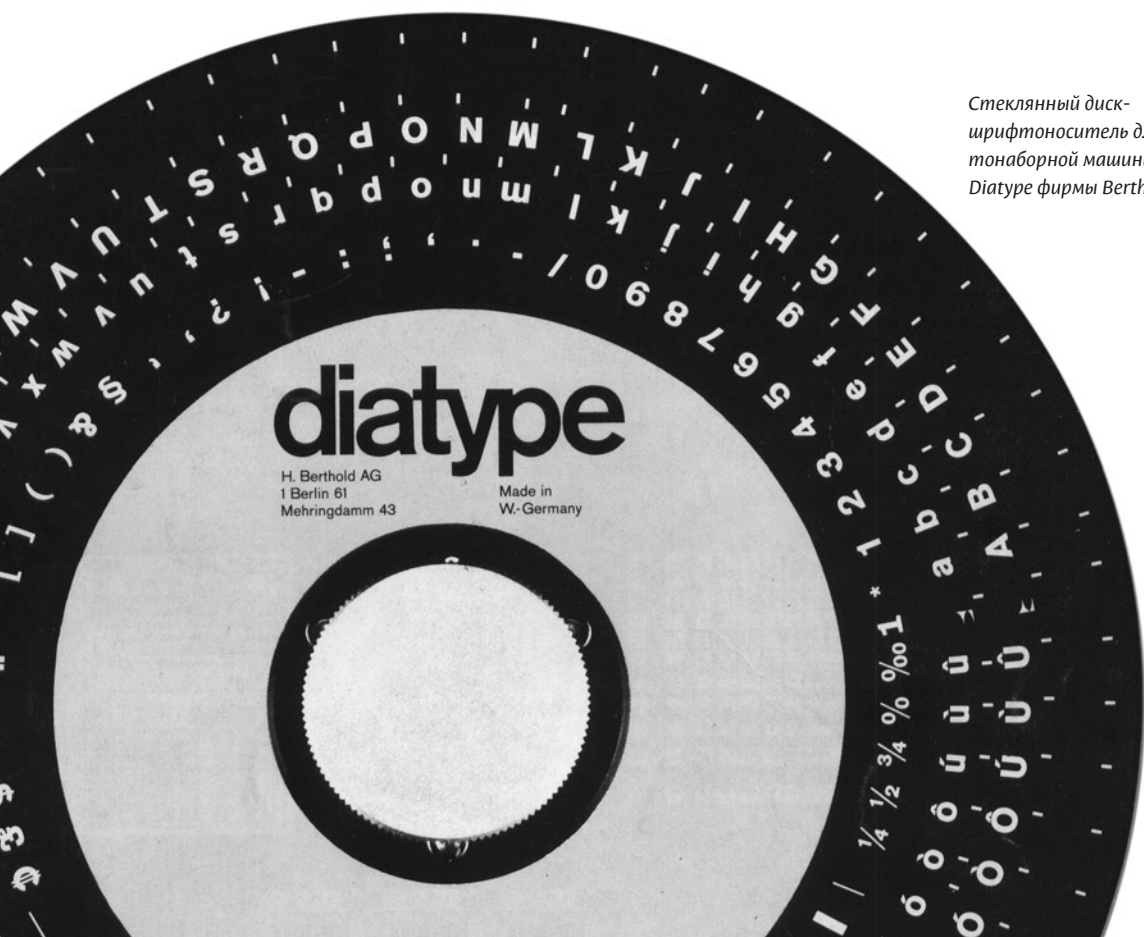


Фотонабор позволил добиться многого из того, что в металлическом наборе было невозможно, но иногда провоцировал специфические искажения. Это в какой-то мере создавало особую эстетику и стиль мышления дизайнеров.

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

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

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



Стеклянный диск-шрифтоноситель для фотонаборной машины Diatype фирмы Berthold



### Шрифтовой файл (font)

Шрифтовой файл—это файл, содержащий комплект знаков одного рисунка и распознаваемый операционной системой как одно начертание шрифта.

Называть шрифт, пусть даже и цифровой, словом «фонт» неправильно. Понятие шрифта значительно шире.

### Дизайнер шрифта (type designer)

Точный перевод понятия type designer—человек, занимающийся проектированием наборного шрифта.

Как правило, шрифтовой дизайнер занимается не только созданием рисунка шрифта, но и его техническим

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

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

### Оригинальный шрифт (original typeface)

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



**Шрифт-реконструкция (revival)**

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

**Производный шрифт (derivative typeface)**

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

**Локализованный шрифт (localized typeface)**

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



Фрагмент окна редактирования знака в шрифтовом редакторе FontLab

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

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

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

Если в шрифте (особенно текстовом):

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

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

# страшнее некуда глядите, бойтесь!

Эксперимент на тему «как не надо делать шрифты»

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

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

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

Основная масса активно используемых шрифтов в России — русификации известных латинских, сделанные в середине 1990-х. Качественных оригинальных гарнитур всё ещё мало и появляются они довольно редко.

Главная причина этого — массовое шрифтовое пиратство, в результате которого шрифтовой дизайнер далеко не всегда получает вознаграждение за свою работу и вынужден заниматься чем-то ещё помимо шрифтов.

К сожалению, в России шрифтовое пиратство — до сих пор обычная ситуация. Пользователи добывают нелегальные шрифты где могут, обмениваются ими, раздают их без ведома и разрешения автора или правообладателя. Большая часть существующих кириллических шрифтов (т.е. шрифтов «с русскими буквами») находится «в свободном (пиратском) доступе». Те, кто пользуется такими шрифтами, не платят ничего автору и, в лучшем случае, указывают в своей работе его фамилию и название гарнитуры.

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

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

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

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

### ФОРМАТЫ ЦИФРОВЫХ ШРИФТОВ ДЛЯ ПЕЧАТИ \*

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



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

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

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

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

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

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



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

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

\* К сожалению, на этом развороте слишком мало места, чтобы описать ещё и форматы цифровых шрифтов для Веба. Упомяну только, что такие шрифты существуют, и хотя их работа в разных браузерах и операционных системах пока не вполне

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

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



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

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

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

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

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

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

согласована, а механизм не совсем отлажен, они всё же достаточно активно используются в интернете. Желаящим узнать больше на эту тему советую искать по названию технологии @font-face; в частности, достаточно много примеров можно найти в Google Web Fonts.



## ШРИФТ КАК НАУКА



# Типометрическая система — наследие металлического набора

## Части буквы и её окружение

### Система знаков

Рисунок знаков

Цифры

Знаки препинания

Многоточие

Кавычки

Тире и дефис

Похожие знаки



Фрагмент стальной типометрической линейки в натуральную величину

### Типометрическая система (point system)

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

В современном виде она сложилась в XVIII веке.

Типометрическая система несколько отличается от привычной нам метрической системы. Основой типометрической системы является типографский пункт.

### Пункт (point)

Пункт — основная единица типометрической системы.

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

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

в металлическом наборе в континентальной Европе, включая Россию.

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

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

### Кегль (point size)

В металлическом наборе кеглем называли высоту кегельной площадки литеры.

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

Кегль шрифта измеряется в пунктах.

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

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

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

Пункт равен приблизительно 1/72 дюйма.

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

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

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

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

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

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

\* в англо-американской системе pica (пайка).

аа

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

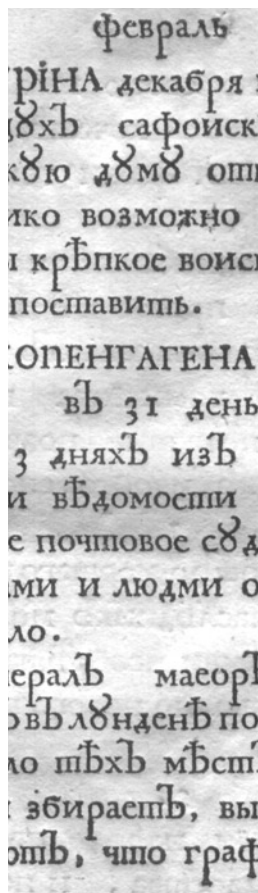
Название кегля	Размер, п. Дидо
Бриллиант	3
Диамант	4
Перл	5
Нонпарель	6
Миньон	7
Петит	8
Боргес	9
Корпус	10
Цицеро	12
Миттель	14
Терция	16
Текст	20
Двойное цицеро	24
Двойной миттель	28
Двойная терция	32
Малый канон	36
Канон	42
Большой канон	48

6 дюймов

72 пункта (Фрайм)

12 пунктов (цицеро)

Пункты Дидо  
одно деление — 3 пункта



Фрагмент набора газеты  
«Ведомости» 1710 года.  
Видны потрясающе выра-  
зительные пережѣсты  
выносных элементов

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

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

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

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

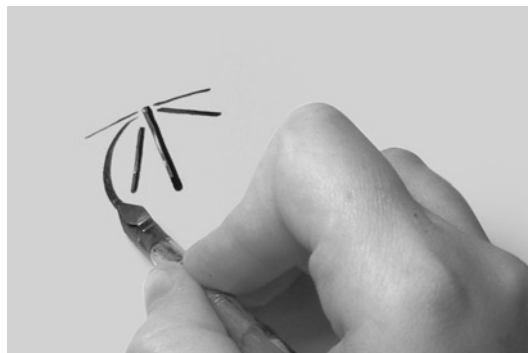
Знак, расположенный на кегельной площадке (глиф), как правило, имеет свою структуру и принципы построения. Эти принципы и позволяют относить разные глифы к одной и той же гарнитуре.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

<sup>\*\*</sup> Это происходит, если человек пишет правой рукой. Левше так вести руку гораздо менее удобно.

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

*Слева: письмо гибким остроконечным пером. Самые толстые штрихи получаются при максимальном нажиме, как правило, вертикальные*  
*Справа: письмо ширококонечным пером. Самые толстые штрихи — проведённые под определённым углом*

**Глиф (glyph)**

Глиф — один знак в одном начертании конкретного шрифта.

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

**1 Полуовал (bowl)**

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

**3 Дуга (arc)**

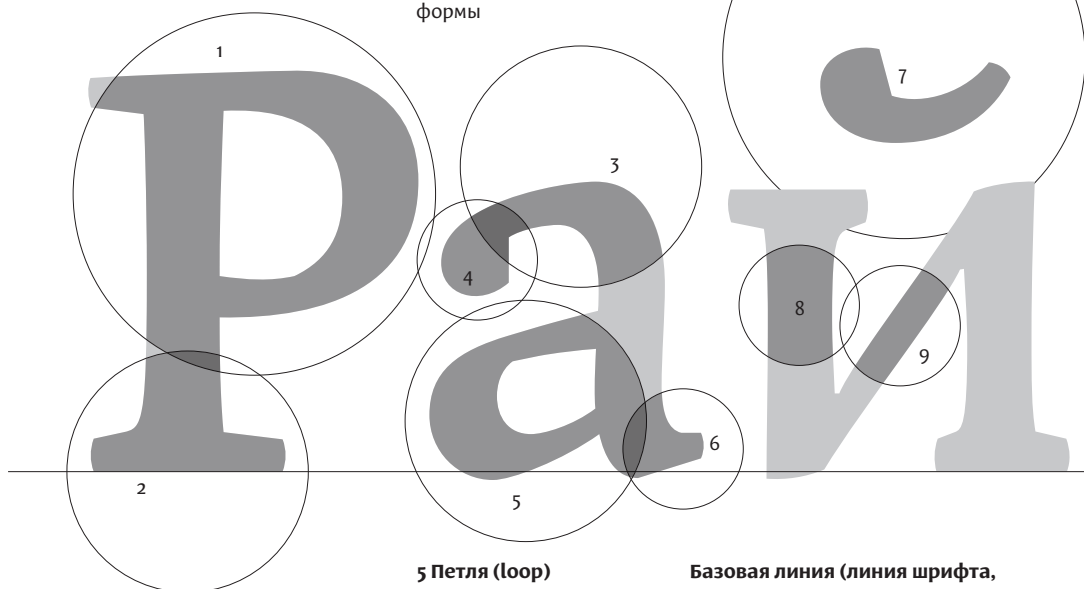
изогнутый штрих, напоминающий по форме часть окружности диаметром с высоту буквы

**4 Капля (drop)**

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

**7 Диакритические знаки, акценты (diacritics, accents)**

специальные знаки, расположенные над или под строкой и влияющие на чтение буквы. В русском языке используются *кратка* (cyrillic breve) над й и две точки (dieresis) над ё

**2 Засечка (serif)**

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

**5 Петля (loop)**

округлая форма, обычно образованная замкнутым штрихом

**6 Концевой элемент (terminal)**

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

**Базовая линия (линия шрифта, baseline)**

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

**8 Основной штрих (stem)**

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

**Штрихи буквы (stroke)**

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

**9 Соединительный штрих (hairline)**

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

**10 Перекладина (crossbar)**

тонкий горизонтальный штрих, соединяющий два основных штриха или примыкающий к основному

**Рост строчных (x-height)**

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

**13 Пламевидный элемент**

вариант формы штриха, плавно изогнутый в обе стороны

**15 Наплыв (stress)**

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



**11 Свисающие элементы (descending elements)**

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

**12 Выносные элементы**

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

Величина выносных элементов зависит от рисунка шрифта

**14 Овал (oval, bowl)**

форма знака или части знака, близкая к окружности или эллипсу

**16 Свисания (overhang)**

незначительные выступы выше роста строчных или ниже базовой линии у круглых и треугольных знаков, а также у вертикальных засечек. Свисания нужны для оптического выравнивания высоты букв в строке

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

**Строчные буквы (lowercase)**

Буквы, принятые для набора сплошного текста. В просторечии строчные буквы называют «маленькими». Строчные буквы окончательно сформировались во времена Карла Великого (каролингский минускул, упорядоченный и доработанный монахом Алкуином). Первоначально их использовали отдельно от прописных.

**Прописные (заглавные) буквы (uppercase)**

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

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

**Капитель (small caps)**

Капителью называют буквы чуть выше строчных, но

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

**Курсив (italic)**

Курсивом называют особый (как правило, наклонный вправо) рисунок шрифта, более близкий к рукописному. Курсив—одно из главных средств выделения в тексте. Впервые наборный курсив вырезал Франческо Гриффо для типографии Альда Мануция в 1501 году. Тогда его использовали как самостоятельный шрифт, и только потом стали совмещать с прямым начертанием. Курсив обычно немного светлее и уже прямого. Его не следует путать с наклонным начертанием шрифта, в котором не меняется рисунок знаков.



### Арабские цифры (arabic numerals)

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

Первый случай использования арабских цифр в Европе относится к X веку. Активное применение арабских цифр началось с рубежа XV–XVI веков.

Из-за того что арабы по-другому держат инструмент, логика рисунка цифр до сих пор отличается от логики рисунка букв, хотя рисунок цифр значительно изменился по сравнению с принятым в арабском письме.

### Римские цифры (roman numerals)

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

### Знаки препинания (punctuation marks)

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

### Дефис (hyphen)

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

Дефис ничем не отбивается от соседних знаков.

### Длинное тире (em-dash)

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

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

### Короткое тире (en-dash)

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

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

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

ПАУЛЬ РЕННЕР:

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

## РИСУНОК ЗНАКОВ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

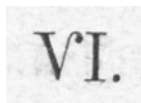
Иногда, если у шрифта нет курсивного (или настоящего наклонного) начертания, его механически наклоняют в программе вёрстки. Такого механического наклона следует избегать в любом случае.

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

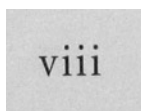
*Четыре рисунка знаков в пределах одной насыщенности: строчные, прописные, капитель, курсив*

# *курсивное начертание механический наклон*

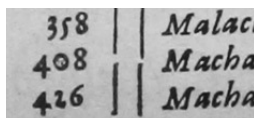
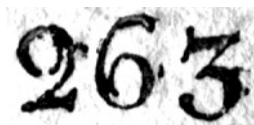
*Механический наклон отличается от курсива не только рисунком знаков, но и неправильным распределением толщины в округлых и диагональных штрихах*



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



Строчные латинские буквы в предварительной нумерации страниц



Сверху вниз:

Цифры, средние между строчными и прописными (XVIII век, типография Московского университета)  
Строчные цифры, XVII век  
Капитальные цифры.  
Франтишек Шторм, шрифт Amor Serif

## Цифры

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

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

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

Мы привыкли записывать римские цифры прописными буквами.

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

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

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

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

Строчные цифры органичнее смотрятся в сплошном тексте.

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

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

\* В русской типографике принято набирать римскими цифрами некоторые порядковые числительные, например, век.

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

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

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

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

# МСМLXXXIV

I = 1

C = 100

V = 5

D = 500

X = 10

M = 1000

L = 50

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

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

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

М. И. Щелкунов

ПРАВИЛО ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ. О ЗНАКАХ ПРЕПИНАНИЯ

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

ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ

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

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

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

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

## МНОГОТОЧИЕ (ELLIPSIS)

Многоточие иногда ошибочно называют троеточием.

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



## Кавычки (QUOTES)

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

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

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

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

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

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

Например, английские кавычки выглядят “так” или ‘так’, а немецкие »так«.



Alt+0171

Alt+:

Shift+Alt+=

Alt+0132

Shift+Alt+W

Shift+Alt+/  




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



Alt+0147

Alt+[

Alt+/  
Alt+=



Alt+0187

Shift+Alt+:

Alt+=

М. И. Щелкунов

ПРАВИЛО ПЯТНАДЦАТОЕ. О ТИРЕ И КАВЫЧКАХ

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

*Поэтому тире очень велики и в тексте образуют дыры. Наборщики иногда ещё более увеличивают эти дыры, ставя шпации впереди и позади — как раз там, где их не нужно. Если нет в типографии более коротких тире, то во всяком случае не следует их отбивать шпациями, а если рядом с тире стоят другие знаки препинания — не следует ставить между ними даже самую тонкую шпацию.*

*Если абзац начинается с чужой речи, то лучше вместо тире, расширяющего и без того достаточно широкий отступ, употреблять кавычки (« »).*

*Малые тире или дефисы (знаки переноса) не следует ни в коем случае отбивать шпациями: цель дефиса — не разделение, а соединение слов.*

*Кавычками или „лапочками“ рисунка „“, то есть как удвоенные запятые, не следует пользоваться; менее утомляют зрение и более эстетичны держащиеся на средней линии строки*

ТИРЕ И ДЕФИС

Дефис ни в коем случае не должен отбиваться пробелами!

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

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

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

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

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

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



дефис  
не отбивается  
пробелами!

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

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

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

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

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

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



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



короткое тире:  
Alt+0150  
или  
Alt+hyphen

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

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



Человеку, для которого кириллица — совершенно чужая письменность, трудно отличить б от 6

### Похожие знаки

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

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

D вместо Д

г вместо Г

и вместо И

g вместо Д

знака долготы (макрона), точки, ударения и т.п. вместо акцента (кратки) над й

k вместо К

n вместо П

m вместо Т и так далее.

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

**Ѕtaнb yдaктнuкoм нaвepo Woy!!!**

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

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

**Билайн™**

J'S Exte Pop е култов обект за ежедневна наслада! Той иразява духа на младите хора и желанието им да живеят в среда, пълна с ярки цветове.

Пример българской кириллицы (прямого курсива) в повседневном использовании — фрагмент страницы из болгарского издания журнала *Grazia*

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

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

дискотека

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



## ШРИФТ КАК ОРГАНИЗМ

Пропорции внутри шрифта  
Ширины знаков относительно друг друга

Начертания и гарнитур  
Ширина, насыщенность, контраст  
и так далее

Рисунок знаков и угол наклона (постановка очка)

Насыщенность

Ширина знаков (плотность шрифта, пропорции шрифта)

Контрастность шрифта

Оптический размер шрифта

Наличие засечек

Сочетания шрифтов

Зачем нужно несколько шрифтов?

Как это делается?

# Пропорции внутри шрифта

## Ширины знаков

### относительно друг друга

Dear Sir –

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

*Remington Typewriter Фредерика Гауди*

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

*Fedra Mono Петера Биляка*

#### Моноширинный шрифт (monospaced face)

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

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

В графическом дизайне моноширинные шрифты применяют для создания определённой стилистики.

#### Пропорциональный шрифт (proportional face)

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

Пропорциональные шрифты могут быть равноширинными и разноширинными.

#### Равноширинный шрифт

Равноширинный шрифт – тот, знаки которого стремятся к единой ширине, кроме самых узких и самых широких. Если в шрифте буквы O, H и B примерно одной ширины, он равноширинный.

ОБЫКНОВЕННАЯ  
НОВАЯ

#### Разноширинный шрифт

Разноширинный шрифт – тот, в котором ярче всего выражена разница между широкими и узкими буквами. В разноширинном шрифте O стремится по форме к кругу, H – к квадрату, E – к половине квадрата и т.д.

РАЗНОШИРИННЫЙ  
ШРИФТ

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

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

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

- венецианская антиква
- итало-французская антиква
- голландская антиква
- английская антиква
- гуманистические гротески
- геометрические гротески
- гуманистические брусковые шрифты
- геометрические брусковые шрифты.

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

Категория равноширинных шрифтов более или менее окончательно сложилась в эпоху классицизма. В неё входят поздние переходные антиквы и все статические антиквы и гротески.

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

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

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

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

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

# Начертания и гарнитуры

## Ширина, насыщенность, контраст и так далее

### Комплект знаков шрифта (font)

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

### Начертание шрифта (face, style)

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

### Гарнитура шрифта (typeface, type family)

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

### Полигарнитура, шрифтовая система, супергарнитура (superfamily)

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

Супергарнитура — шрифтовая система, включающая в себя согласованные начертания разного рисунка — например, с засечками и без засечек, моноширинные, рукописные, декоративные и т.д.

### Насыщенность шрифта (weight)

Отношение толщины основного штриха к высоте буквы.

### Ёмкость шрифта (compactness)

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

### Плотность шрифта (width)

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

### Масштабирование шрифта (scaling)

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

### Контраст шрифта (contrast)

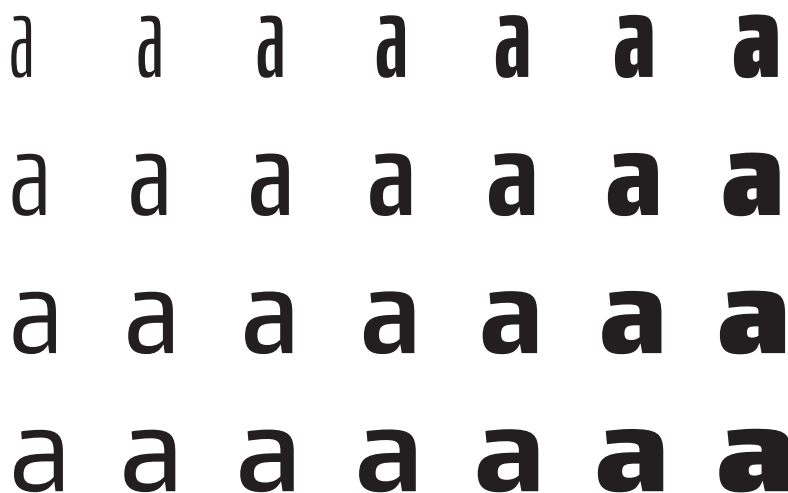
Соотношение толщин основного и соединительного штрихов. Если основные и соединительные штрихи визуально одинаковые, шрифт неконтрастный; если соотношение толщины основных и соединительных штрихов меньше 2:1, то малоконтрастный; если больше, то контрастный. Если соединительные штрихи в шрифте ощутимо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

### Оптический размер шрифта (optical size)

Наш глаз по-разному воспринимает объекты разной величины.

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

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



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

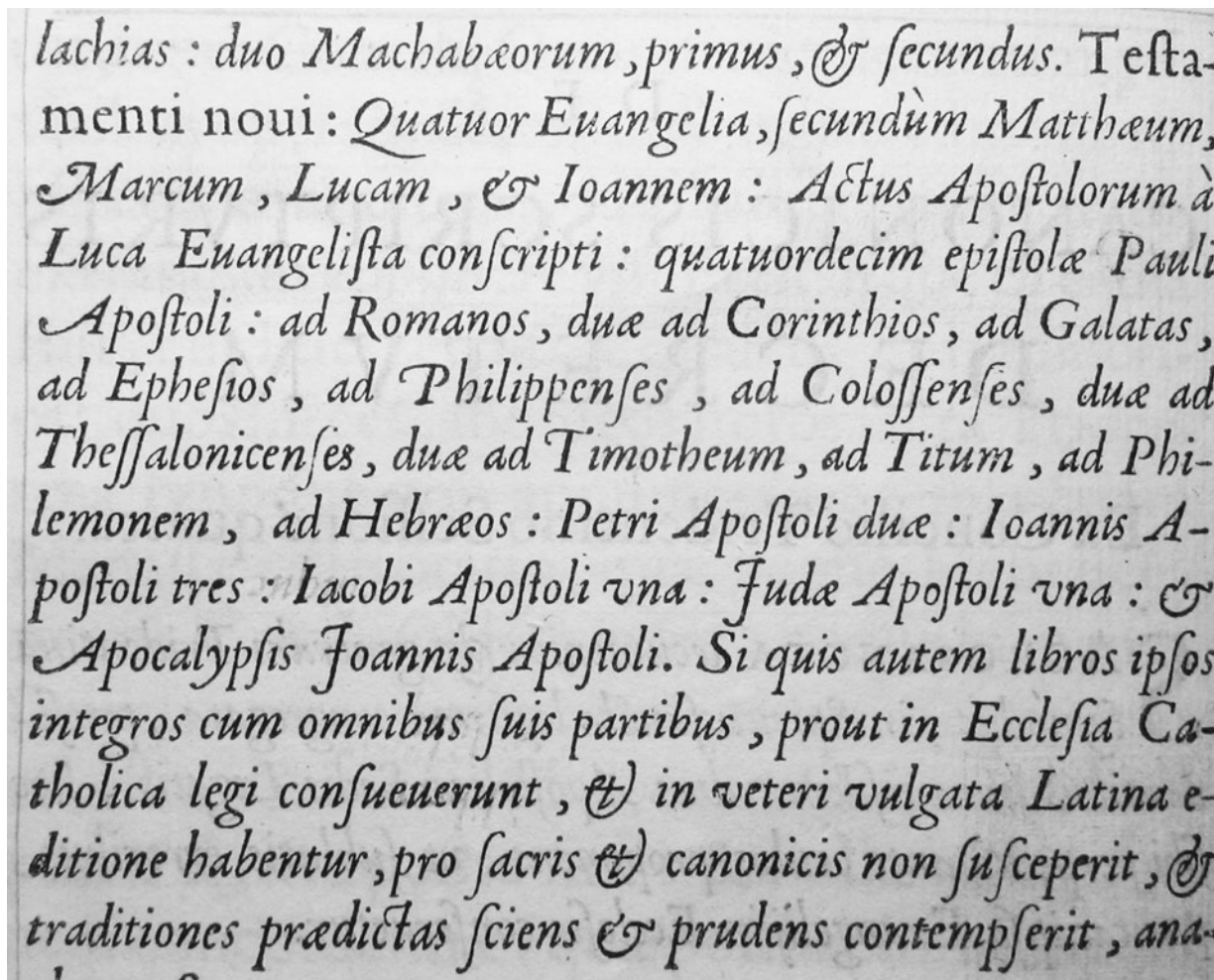
Гарнитура — это комплект начертаний, объединённых общим художественным замыслом. Но в рамках этого замысла начертания могут очень сильно отличаться друг от друга по нескольким признакам.

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

## Рисунок знаков и угол наклона (постановка очка)

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

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



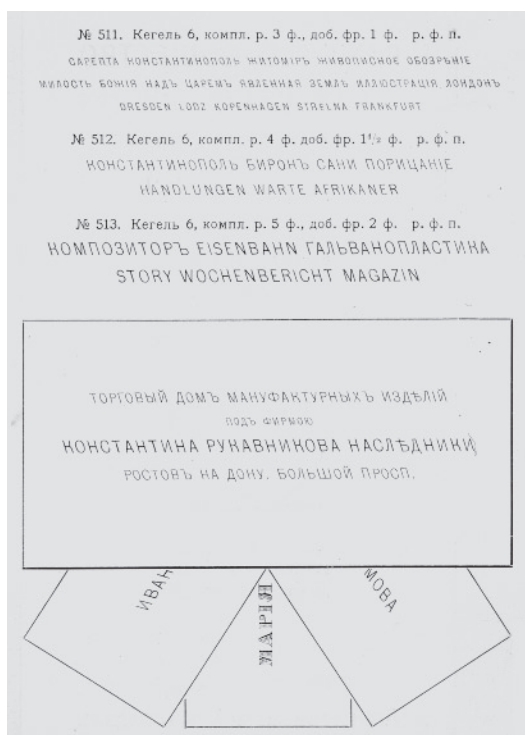
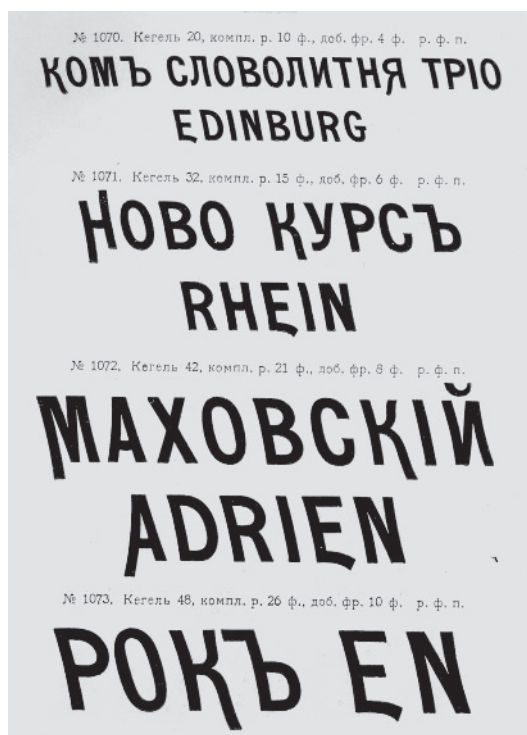
Курсив из издания Библии. Французская королевская типография, XVII век

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМОНП  
 РСТУФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯ  
 абвгдеёжзийклмонпр  
 стуфхцчшщъыьэюя  
 0123456789

Один из экспериментов с прямым курсивом — шрифт Vander Ильи Рудермана, дипломный проект в Королевской академии изобразительных искусств в Гааге

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

Эрик Гилл часто сочетал в своих шрифтах курсивные формы с наклонными, что приводило к достаточно странному результату. Шрифт Perpetua, кириллическая версия Тагира Сафаева, в газете «Известия»



Примеры наклонных влево шрифтов словолитни О.И.Лемана

### НАСЫЩЕННОСТЬ

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

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

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

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

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

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

а а а а а а а а

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



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

киберносуфа	киберносуфа
киберносуфа	киберносуфа
киберносуфа	киберносуфа

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

### ШИРИНА ЗНАКОВ (ПЛОТНОСТЬ ШРИФТА, ПРОПОРЦИИ ШРИФТА)

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

Узкие или широкие начертания очень редко встречаются:

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

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

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

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

Очень узкие шрифты лучше использовать в крупных кеглях.

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

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



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

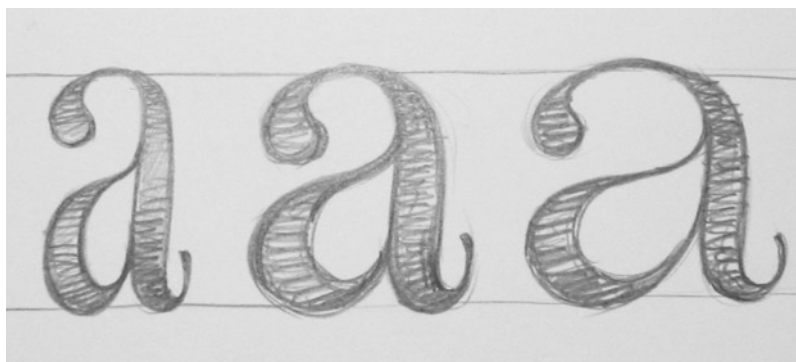
# DenHaag Normal

# DenHaag Narrow

# DenHaag Condensed

# DenHaag Compressed

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



ДЖАМБАТТИСТА  
Бодони:

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

при этом на странице удаётся поместить меньшее количество букв, что в конечном счёте приводит к увеличению объёма книги. Кроме того, подобное уменьшение числа букв часто влечёт за собой различные трудности, которые, впрочем, удаётся так или иначе преодолеть, если только речь не идёт о печати стихов (то есть там, где строка текста должна

заполнять, но не превышать по объёму книжную строку). Пока что наилучшим выходом избежать использования при этом букв меньшего размера, чем нужно было бы в соответствии с величиной страницы, представляется только одно: следует сужать литеры, сохраняя их прежнюю высоту. Утраты в округлости очертаний букв будут возмещены общей привлекательностью их

форм. Удовольствие, которое глаз читателя испытывает от букв, является единственным критерием при выборе соотношения между шириной и высотой кегля. Таким образом, здесь нужно избегать лишь чересчур вытянутых букв.

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

# неприемлемо!

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

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

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



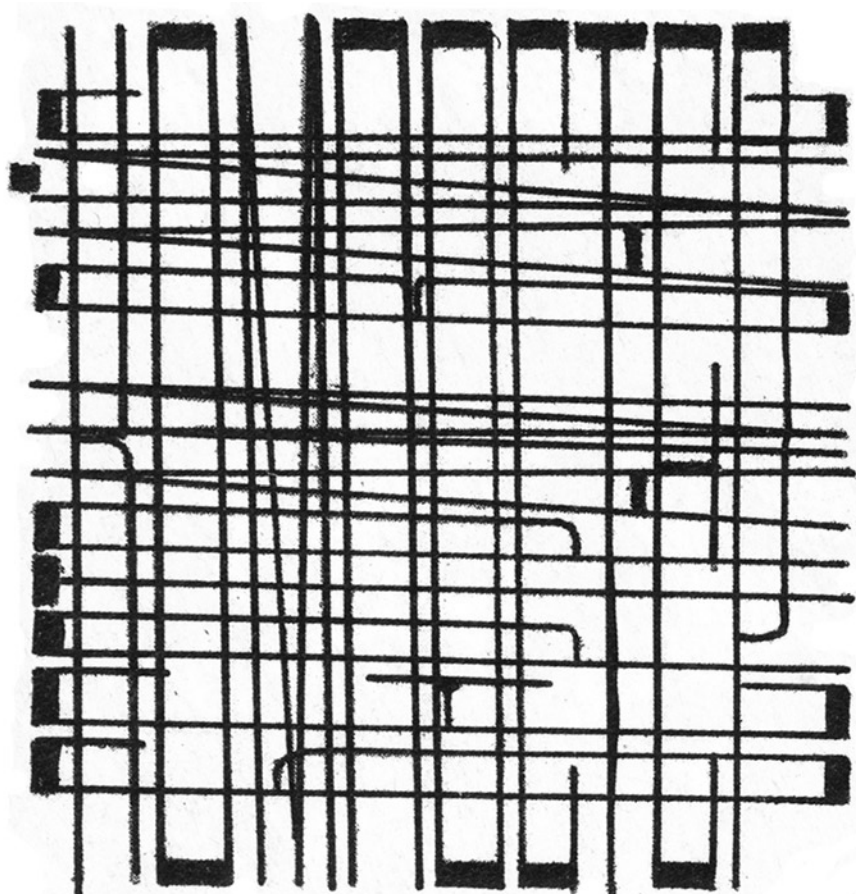
Многим кажется, что растянуть или сжать шрифт допустимо. Однако это примерно то же самое, что растянуть или сжать фотографию: если нас раздражает изменение пропорций изображения, почему со шрифтом может быть иначе?



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



Логотип «Связной» (на рисунке версия студии NetProfit, впоследствии был переработан студией Letterhead) — пример разумного отношения к изменению пропорций знаков. После масштабирования форма знаков была скорректирована, так что надпись не выглядит механически растянутой



Эта головоломка, напечатанная в журнале «Трамвай», состоит из очень сильно растянутых букв. Они читаются, если смотреть на страницу со стороны обреза книги. Видимо, примерно так же нужно рассматривать и растянутые надписи на вывесках, в газетах и журналах

### КОНТРАСТНОСТЬ ШРИФТА

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

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

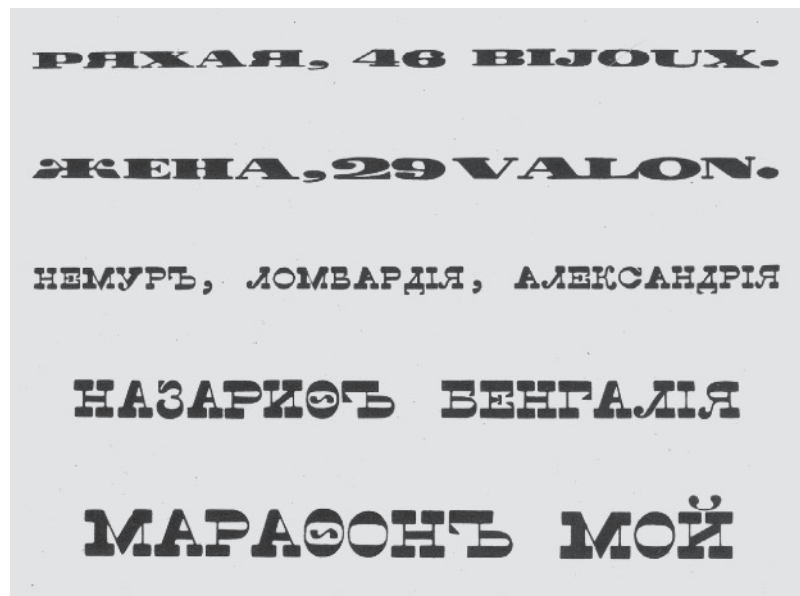
Начиная с XIX века контрастность шрифта зависела исключительно от воли автора. Начались эксперименты с этой характеристикой, создание неконтрастных шрифтов и шрифтов с обратным контрастом.

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

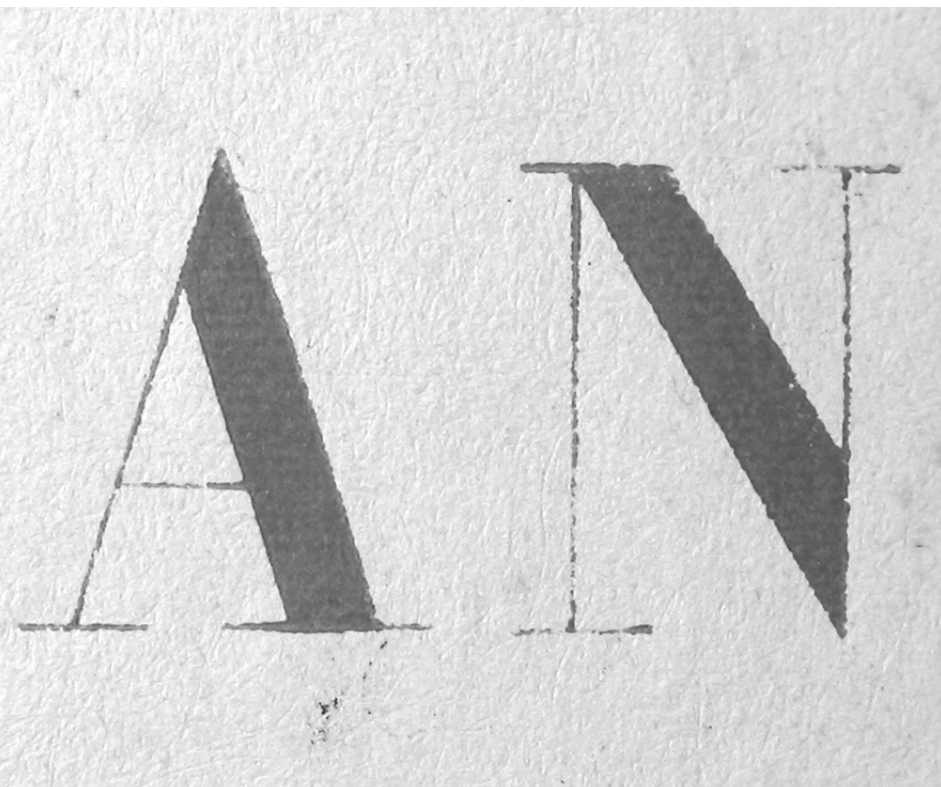
Шрифты для крупных кеглей обычно делают контрастнее, чем для мелких.

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





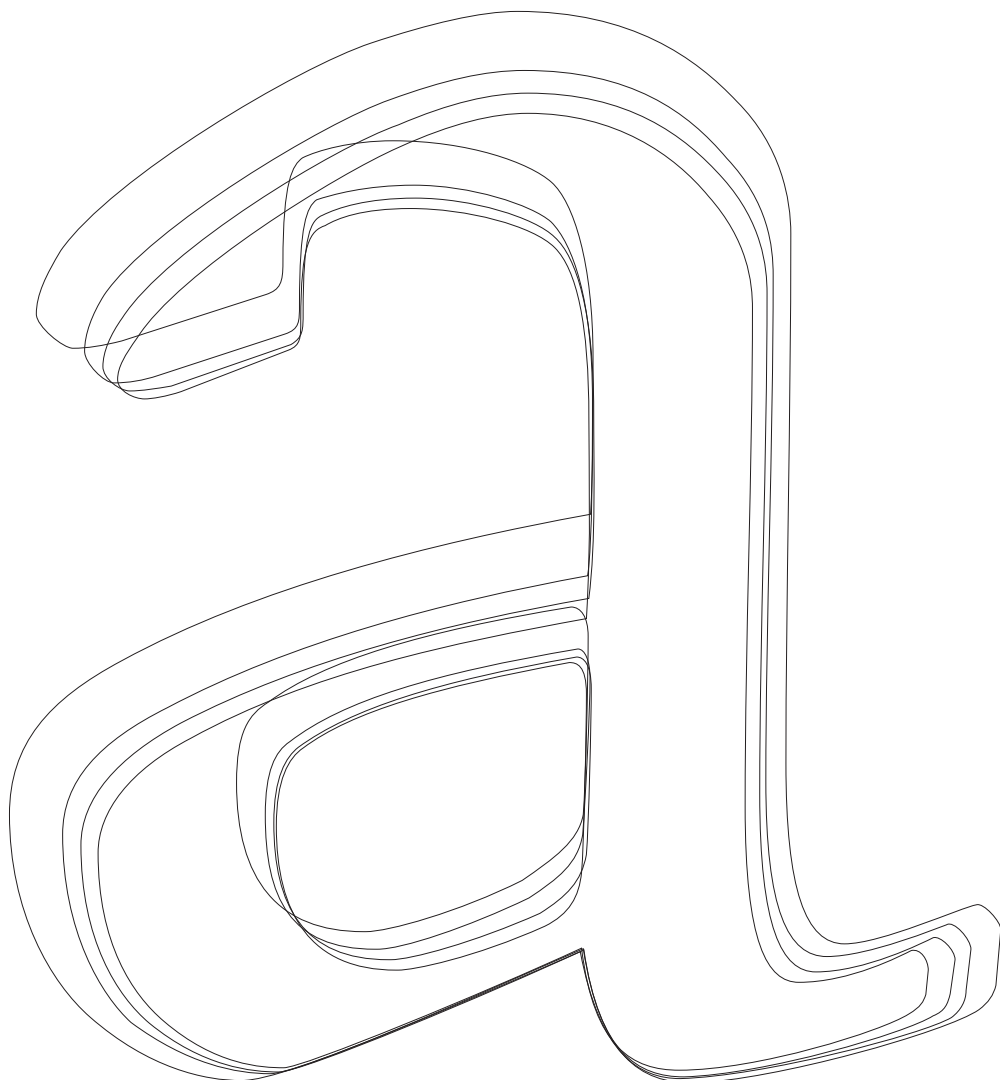
*Шрифты чудовище и итальянские из книги образцов словолитни Ревильона, 1842 год*



### ОПТИЧЕСКИЙ РАЗМЕР ШРИФТА

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

Такие начертания отличаются друг от друга по нескольким характеристикам.



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

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

optical size  
optical size  
optical size  
optical size

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



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

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

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



НАЛИЧИЕ ЗАСЕЧЕК

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

Шрифты такого рода могут быть двух видов:

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

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



Буклет, посвящённый супергарнитуре Fedra Петера Биляка. На развороте представлены разные начертания антиквы и гротеска



Открытка демонстрирует разные начертания супергарнитур, используемой в макете газеты *The Guardian*. Дизайнеры Кристиан Шварц и Пол Барнс

Приятно при проектировании издания иметь под рукой развитую супергарнитуру, где есть всё, что нужно (начертания с засечками и без засечек, светлые и жирные, широкие и узкие, для мелких и крупных кеглей), да ещё и соответствующую общей стилистике задуманного оформления. К сожалению, так бывает не всегда, а супергарнитур для набора кириллицей не так много (навскидку — Officina Sans и Serif, Fedra, Artemius, 1TC Stone Sans и Serif, Leksa, Centro студии Parachute, PT Sans, Serif и Mono).

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

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

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



*Этот пример неоправданного использования пяти или шести шрифтов находится в Москве возле Центрального дома художника*

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

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

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

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

М. И. ЩЕЛКУНОВ  
ПРАВИЛО ТРЕТЬЕ.  
О ЕДИНОЙ ГАРНИТУРЕ  
При процессе чтения глаз привыкает к основному шрифту поэтому он испытывает утомление, если заголовки, примечания, оглавления, предисловие, титульный лист набраны шрифтами разных рисунков, не гармонирующих к тому же с основным шрифтом. Поэтому — во всей книге, от передней до задней обложки, пользуйся шрифтом только одного типа, одной гарнитурой, его основным с капителью, чёрным и в третью очередь курсивными рисунками. Какими кеглями пользоваться, какими их рисунками, обыкновенными или чёрными или курсивными — тебе покажут твой вкус и здравый смысл или лучшие образцы книжного мастерства.

Даже нормочку, колонцифер, фирму типографии, разрешение Главлита обязательно давай той же гарнитурой.

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

Открытка со шрифтами Жана-Франсуа Поршеза

## ЗАЧЕМ НУЖНО НЕСКОЛЬКО ШРИФТОВ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Когда в шрифте нет необходимых знаков.

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

nda, satın alma tarihinden itibaren  
irayt saklayınız.

о дня продажи за исключением  
закондательством. Г  
дающий дату покупки.

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

律規定，否則由購買日期起  
期之銷售發票。

Международная гарантия  
на нескольких языках

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

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

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

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

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

ь существуетъ въ дѣйствительности.  
едѣланной карандашемъ на бѣлой бу-  
тнаго числа фактовъ формы. И тѣмъ  
жанія чему бы то ни было. Идея этой  
ь природѣ линіями, а тѣмъ менѣе чер-  
пространствомъ между ними. Но эти  
ніе извѣстнаго числа фактовъ, и онъ  
тво съ прежнимъ впечатлѣніемъ отъ  
и этому онъ получаетъ идею правды.  
мы даемъ сплошную темную форму,  
едаемъ извѣстное соотношеніе тѣней  
ь этомъ соотношеніи можно признать  
ы все-таки не имѣемъ подражанія, по-  
юдь не похожа на воздухъ, а черная  
единивъ извѣстное число идей правды,

*Пример набора шрифтом  
типа Обыкновенной  
гарнитуры из книги  
1901 года издания*

### КАК ЭТО ДЕЛАЕТСЯ?

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

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

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

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

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

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

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

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

Важно знать, чего следует добиться в подборе сочетания: сходства или принципиального различия между его составляющими.

В случае различия контраст между шрифтами должен быть достаточным, чтобы смена гарнитуры не выглядела досадной случайностью.

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

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

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

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

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

Якоб Эрбар

Якоб Эрбар

Моррис Фуллер Бентон

Моррис Фуллер Бентон

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



# Часть III



Стэнли Морисон:

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

эксцентричная или прихотливая типографика. Изощённость последнего рода желательна и даже необходима в рекламной печати в любой сфере, будь то торговля, политика или религия, ибо лишь броские образцы такой печати имеют шансы привлечь к себе внимание. Книжная же типографика — за исключением ограниченного круга определённых изданий — требует почти беспрекословного подчинения традиции, и с полным на то основанием.

Поскольку печатание представляет собой по преимуществу средство для получения многочисленных идентичных копий, то оно должно быть хорошо не только само по себе, но и с точки зрения своих общественных функций. Чем значительнее эти функции, тем строже ограничения, налагаемые на печатника.

*Красота — это наивысшая степень  
целесообразности.*

Иван Ефремов

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

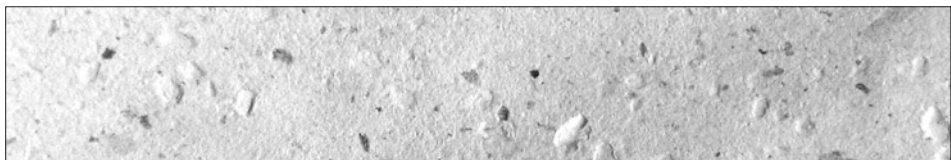
## ОБЩАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Бумага и экран

Впечатление

Построение

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



Типографика обычно существует на бумаге.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вильям Моррис:

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

**Формат издания (page size)**

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

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

Запись формата в виде доли листа (84×108 1/32) даёт больше информации, но менее удобна для восприятия.

Когда известны формат и доля листа, можно рассчитать формат издания после обрезки.

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

Это верно для второй,



четвёртой,

восьмой,

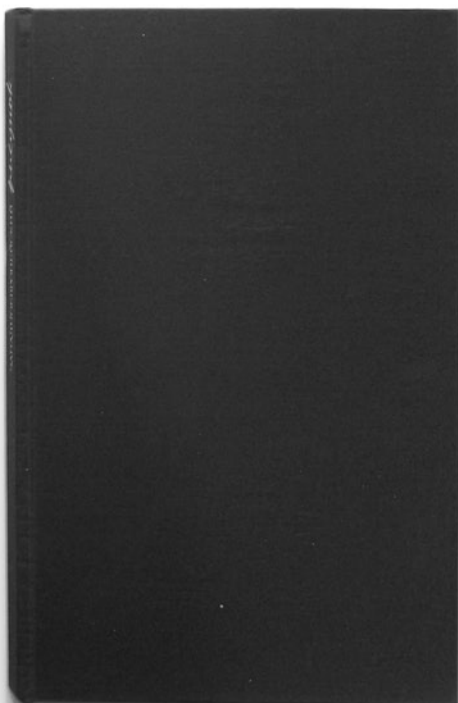
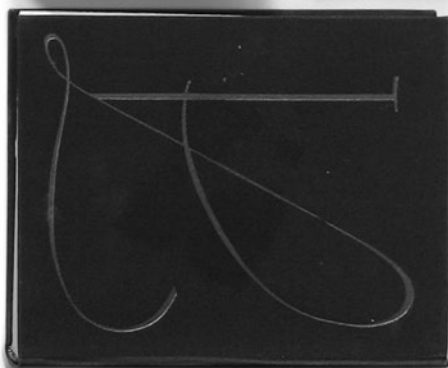
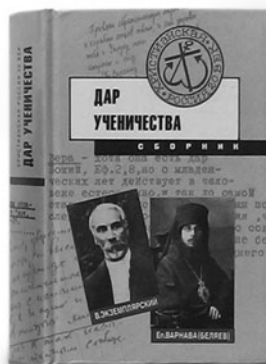
шестнадцатой,

тридцать второй, шестьдесят четвёртой (и т. д.) долей. Кроме них, встречаются ещё  $1/6$ ,  $1/12$ ,  $1/24$  и другие доли листа.

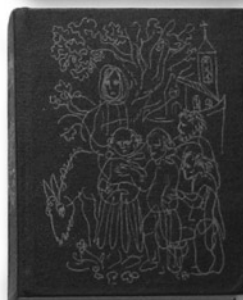
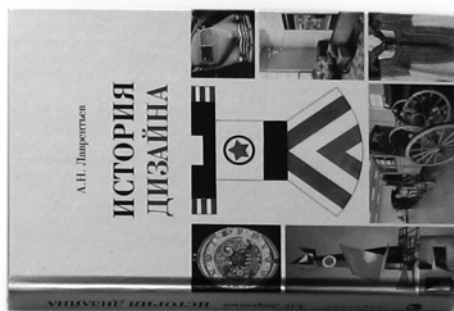
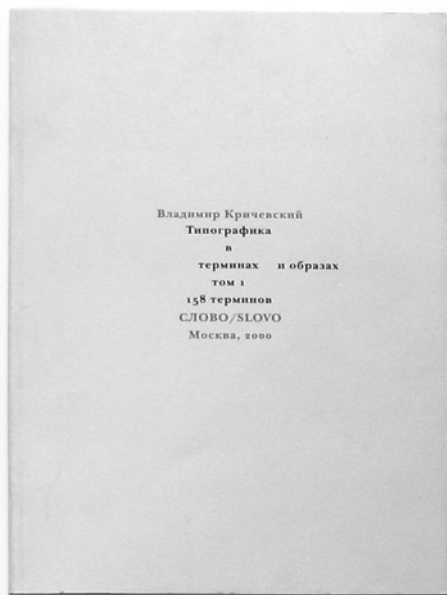
Чтобы вычислить формат блока до обрезки, нужно представить себе деление листа на доли.

Таким образом, например, чтобы узнать формат до обрезки 32-й доли листа, нужно короткую сторону листа разделить на четыре части, а длинную — на восемь. Книжный (журнальный или любой другой) блок обычно обрезают с трёх сторон.

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



Книги формата  $70 \times 90$  в  $1/12$ ,  $1/8$ ,  $1/16$ ,  $1/32$ ,  $1/64$  и  $1/128$  доли

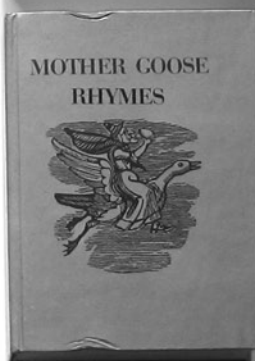
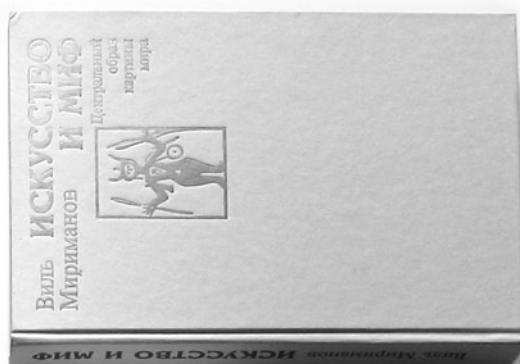
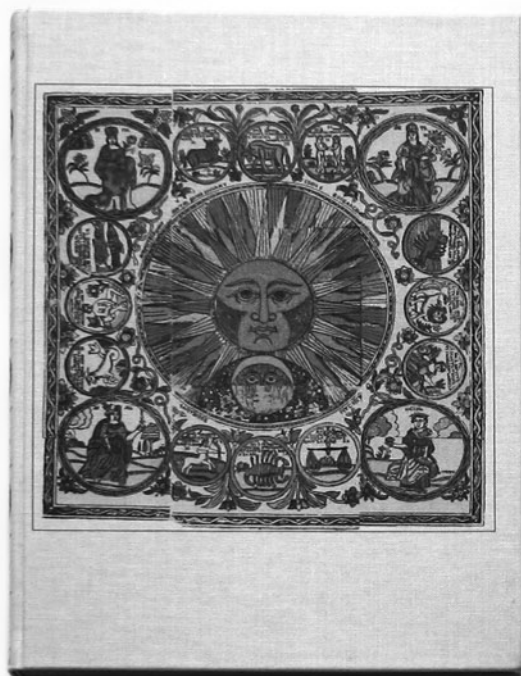


Книги формата 60×90  
в 1/8, 1/16 и 1/32 доли

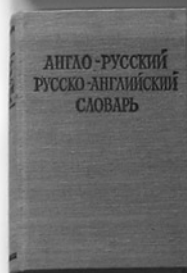


Книги формата 60×100  
в 1/8 и 1/16 доли

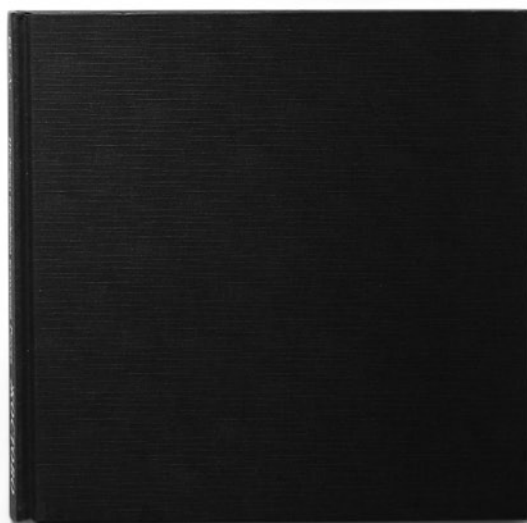
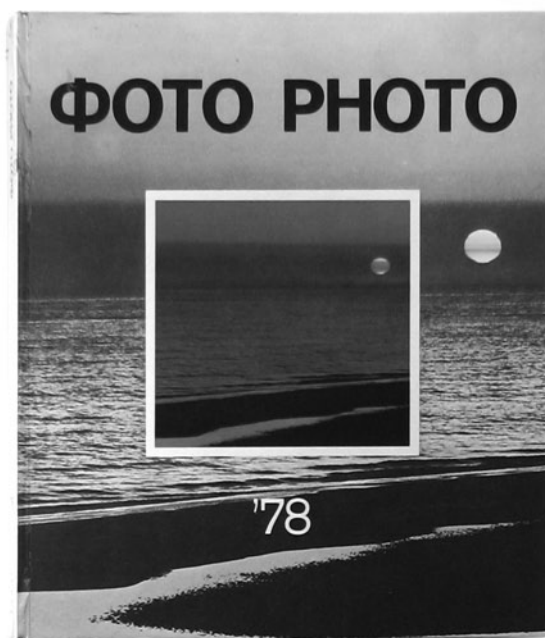




Книги формата 70×100  
в 1/8, 1/16 и 1/32 доли



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



Книги разных форматов:

60×108 в 1/8 долю,

75×102 в 1/12 долю,

50×90 в 1/16 долю,

75×90 в 1/32 долю,

60×84 в 1/32 долю

### Полоса набора и зеркало набора

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

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

### Формат полосы набора (line width)

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

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

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

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

### Поля (margins)

Поля обрамляют систему объектов, расположенных на полосе.

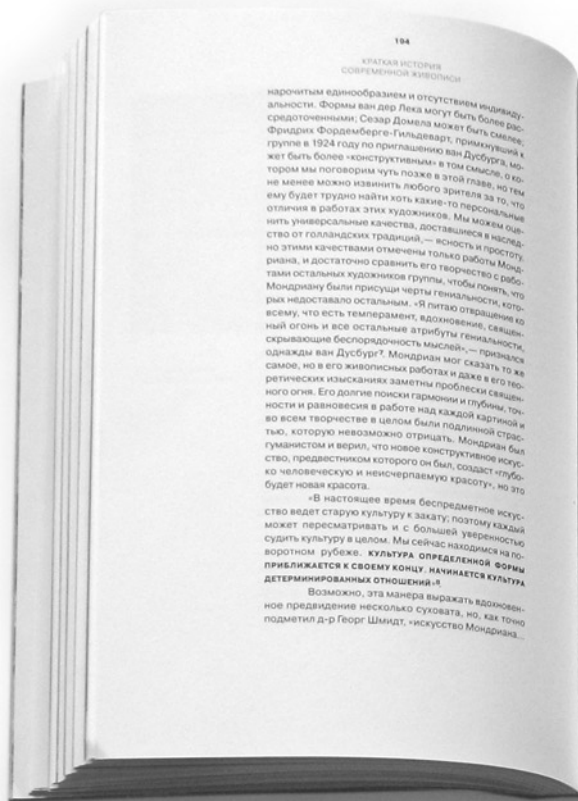
Принципиален вопрос: что первично в конкретном случае? Иногда пропорции полей и полосы набора бывают достаточно жёстко определены (чтобы, например, передать характер эпохи).

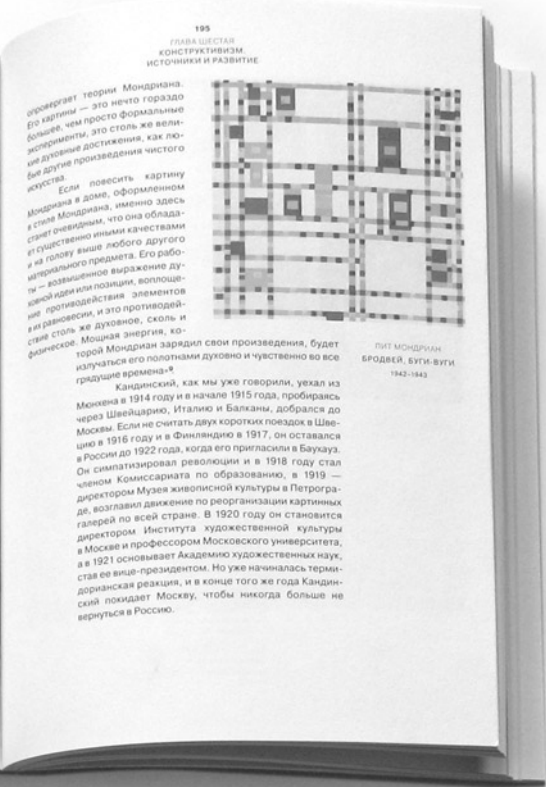
В других случаях мы видим сложно организованную полосу, поля вокруг которой определены функциональными и техническими параметрами издания.

Какова бы ни была функциональная и стилистическая роль полей в издании, очень важно решить их пропорции по отношению к листу. Поля выглядят

убедительнее, если их размеры не «взяты с потолка», а тщательно продуманы в соответствии с форматом и назначением страницы.

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





Книга «Краткая история современной живописи»

Брюс Роджерс:  
 Мы пытаемся предста-  
 вить себе книгу, её общий  
 вид и облик ещё до того, как  
 начинаем думать о шриф-  
 тах, которые используем  
 при её наборе,  
 и тому подобных вещах.  
 Как именно должна вы-  
 глядеть эта книга?  
 Какой бы мы хотели её  
 читать — в каком фор-  
 мате, с каким начертани-  
 ем шрифта? Что каса-  
 ется шрифта и формата,  
 то здесь наш выбор должен  
 определяться впечатле-  
 нием от характера произ-  
 ведения в целом.

Прямоугольник полосы текстового набора

Зеркало набора





Газета «The Guardian»



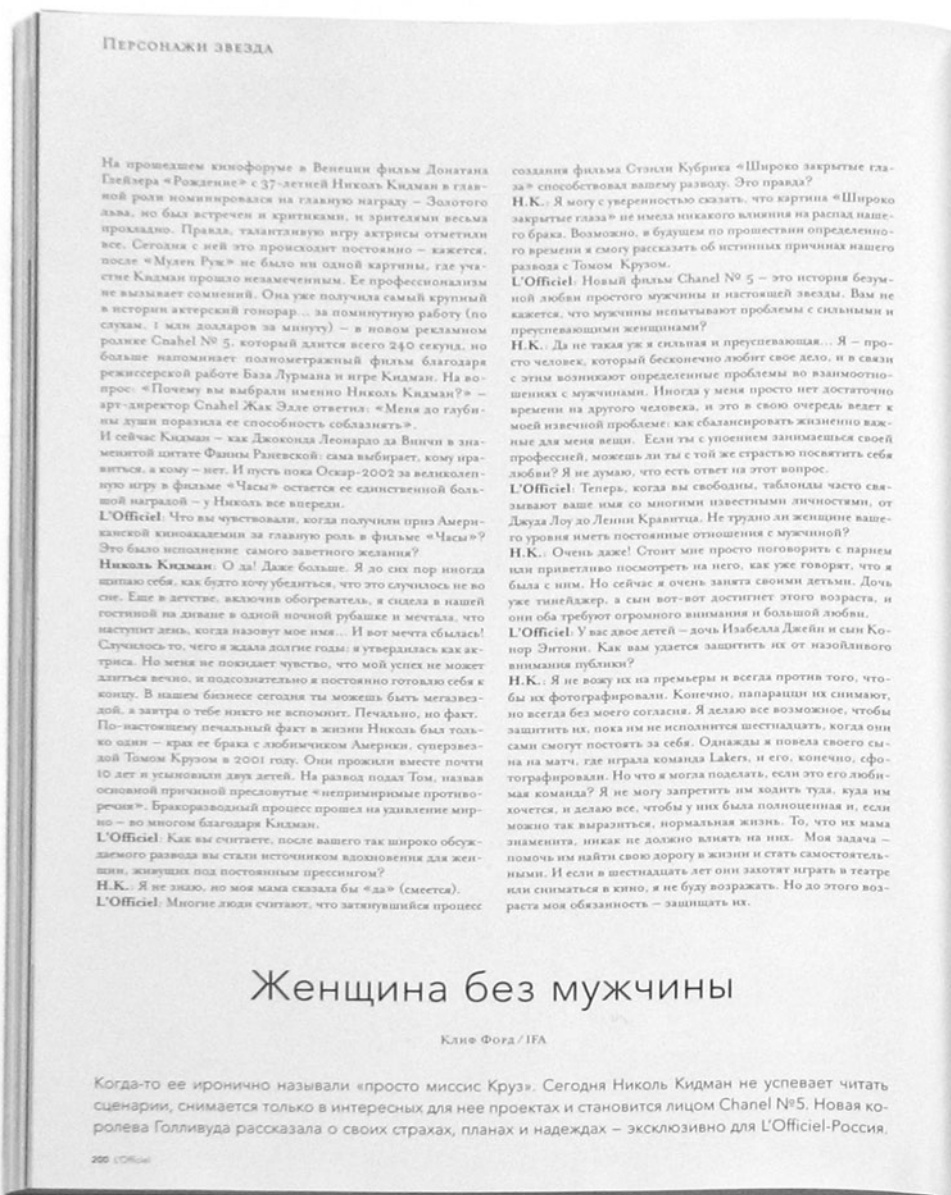
Журнал «SmartMoney»

На соседней странице:

Детская книга  
«Мы так похожи»  
Буклет. Walker

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

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



## Персонажи звезды

На прошедшем кинофоруме в Венеции фильм Донатана Глейзера «Рождение» с 37-летней Николь Кидман в главной роли номинировался на главную награду — Золотого льва, но был встречен и критиками, и зрителями весьма прохладно. Правда, талантливую игру актрисы отметили все. Сегодня с ней это происходит постоянно — кажется, после «Мален Руж» не было ни одной картины, где участие Кидман прошло незамеченным. Ее профессионализм не вызывает сомнений. Она уже получила самый крупный в истории актерской гонорар... за поминутную работу (по слухам, 1 млн долларов за минуту) — в новом рекламном ролике Chanel № 5, который длится всего 240 секунд, но больше напоминает полнометражный фильм благодаря режиссерской работе База Лурмана и игре Кидман. На вопрос: «Почему вы выбрали именно Николь Кидман?» — арт-директор Chanel Жак Эале ответил: «Меня до глубины души поразила ее способность соблазнять». И сейчас Кидман — как Джорджия Леонардо да Винчи в знаменитой цитате Фриды Раневской: сама выбирает, кому нравиться, а кому — нет. И пусть пока Оскар-2002 за великолепную игру в фильме «Часы» остается ее единственной большой наградой — у Николь все вперед.

**L'Officiel:** Что вы чувствовали, когда получили приз Американской киноакадемии за главную роль в фильме «Часы»? Это было исполнение самого заветного желания?

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

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

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

**L'Officiel:** Многие люди считают, что затихнувшийся процесс

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

**Н.К.:** Я могу с уверенностью сказать, что картина «Широко закрытые глаза» не имела никакого влияния на распад нашего брака. Возможно, и будем по прошествии определенного времени я смогу рассказать об истинных причинах нашего развода с Томом Крузом.

**L'Officiel:** Новый фильм Chanel № 5 — это история безумной любви простого мужчину и настоящей звезды. Вы не кажется, что мужчинам испытывают проблемы с сильными и пренебрегающими женщинами?

**Н.К.:** Да не такая уж и сильная и пренебрегающая... Я — просто человек, который бесконечно любит свое дело, и в связи с этим возникают определенные проблемы во взаимоотношениях с мужчинами. Иногда у меня просто нет достаточно времени на другого человека, и это в свою очередь ведет к моей извечной проблеме: как сбалансировать жизненно важные для меня вещи. Если ты с упоением занимаешься своей профессией, можешь ли ты с той же страстью посвятить себя любви? Я не думаю, что есть ответ на этот вопрос.

**L'Officiel:** Теперь, когда вы свободны, табломды часто связывают ваше имя со многими известными личностями, от Джуда Лоу до Лэнни Кранвича. Не трудно ли женщине вашего уровня иметь постоянные отношения с мужчиной?

**Н.К.:** Очень даже! Стоит мне просто поговорить с парнем или приятелем посмотреть на него, как уже говорит, что я была с ним. Но сейчас я очень занята своими детьми. Дочь уже тинейджер, а сын вот-вот достигнет этого возраста, и они оба требуют огромного внимания и большой любви.

**L'Officiel:** У вас двое детей — дочь Изабелла Джейн и сын Корнор Энтони. Как вам удается защитить их от назойливого внимания публики?

**Н.К.:** Я не воюю их на премьеры и всегда против того, чтобы их фотографировали. Конечно, paparazzi их снимают, но всегда без моего согласия. Я делаю все возможное, чтобы защитить их, пока им не исполнится шестнадцать, когда они сами смогут постоять за себя. Однажды я повела своего сына на матч, где играла команда Lakers, и его, конечно, фотографировали. Но что я могла поделать, если это его любимая команда? Я не могу запретить им ходить туда, куда им хочется, и делаю все, чтобы у них была полноценная и, если можно так выразиться, нормальная жизнь. То, что их мама знаменита, никак не должно влиять на них. Моя задача — помочь им найти свою дорогу в жизни и стать самостоятельными. И если в шестнадцать лет они захотят играть в театре или сниматься в кино, я не буду возражать. Но до этого возраста моя обязанность — защищать их.

## Женщина без мужчины


Кифер Фогд / IFA

Когда-то ее иронично называли «просто миссис Круз». Сегодня Николь Кидман не успевает читать сценарии, снимается только в интересных для нее проектах и становится лицом Chanel №5. Новая королева Голливуда рассказала о своих страхах, планах и надеждах — эксклюзивно для L'Officiel-Россия.

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

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

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



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

L'Officiel 201

Ян Чихольд:

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

*Всё это давно уже в прошлом. Уже девятнадцатое столетие демонстрирует нам далеко зашедшее разделение труда. Печатник и издатель отнюдь не всегда предстают перед нами в одном лице; необычной становится и такая ситуация, когда печатник сам изготавливает свои шрифты. Однако печатник по-прежнему определял все детали набора.*

*В наши дни печатник, который может самостоятельно придать книге законченную форму, представляет собой крайне редкое исключение.*

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

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

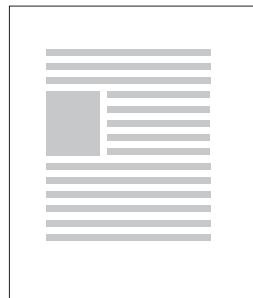
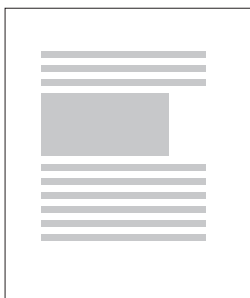
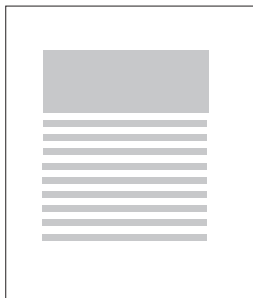
В таких книгах особенно важна изначальная композиция разворота и параметры набора (только это и задаёт дизайнер книги, всё остальное делал во времена металлического набора наборщик, а в компьютерном наборе делает верстальщик). В них, как правило, нет сложной сетки. Автор макета определяет соотношение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

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

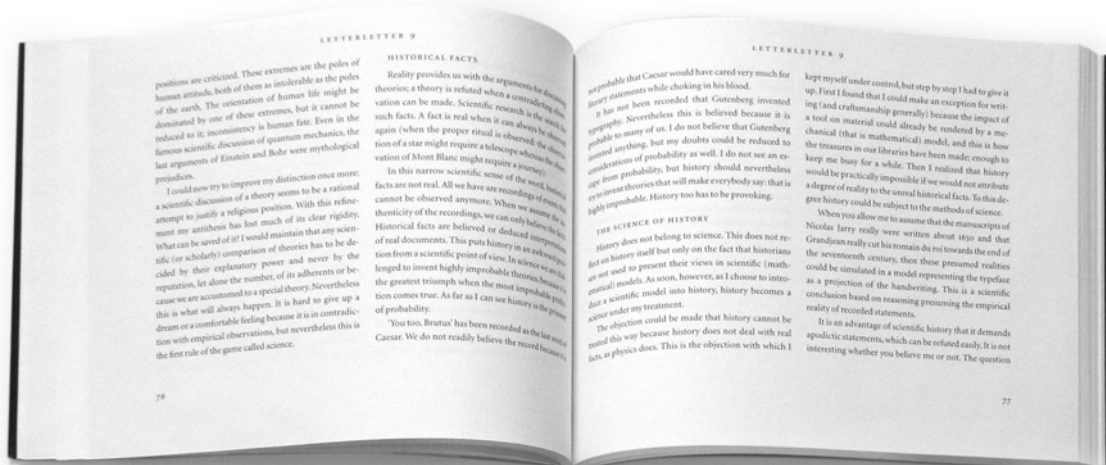
\* В открытую

\*\* Вразрез

\*\*\* В оборку



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



Разворот из книги Геррита Ноордзее  
Letterletter

LETTERLETTER 9

positions are criticized. These extremes are the poles of human attitudes, both of them as intolerable as the poles of the earth. The orientation of human life might be dominated by one of these extremes, but it cannot be reduced to it; inconsistency is human fate. Even in the famous scientific discussion of quantum mechanics, the last arguments of Einstein and Bohr were mythological precedents.

I could now try to improve my distinction once more: a scientific discussion of a theory seems to be a rational attempt to justify a religious position. With this refinement my antithesis has lost much of its clear rigidity. What can be saved of it? I would maintain that any scientific (or scholarly) comparison of theories has to be decided by their explanatory power and never by the reputation, let alone the number, of its adherents or because we are accustomed to a special theory. Nevertheless this is what will always happen. It is hard to give up a dream or a comfortable feeling because it is in contradiction with empirical observations, but nevertheless this is the first rule of the game called science.

HISTORICAL FACTS

Reality provides us with the arguments for discussing such facts. A theory is refuted when a contradiction occurs. A fact is real when it can always be observed again (when the proper ritual is observed; the observation of Mont Blanc might require a journey).

In this narrow scientific sense of the word, historical facts are not real. All we have are recordings of events that cannot be observed anymore. When we assume the authenticity of the recordings, we can only believe that historical facts are believed or deduced interpretations of real documents. This puts history in an awkward position from a scientific point of view. In science we are allowed to invent highly improbable theories, because the greatest triumph when the most improbable prediction comes true. As far as I can see history is the province of probability.

'You too, Brutus' has been recorded as the last word of Caesar. We do not readily believe the record because it

LETTERLETTER 9

was probably that Caesar would have cared very much for history statements while choking in his blood.

It has not been recorded that Gutenberg invented typography. Nevertheless this is believed because it is probable to many of us. I do not believe that Gutenberg invented anything, but my doubts could be reduced to considerations of probability as well. I do not see an escape from probability, but history should nevertheless try to invent theories that will make everybody say: that is highly improbable. History too has to be provoking.

THE SCIENCE OF HISTORY

History does not belong to science. This does not reflect on history itself but only on the fact that historians are not allowed to present their views in scientific (mathematical) models. As soon, however, as I choose to introduce a scientific model into history, history becomes a science under my treatment.

The objection could be made that history cannot be treated this way because history does not deal with real facts, as physics does. This is the objection with which I kept myself under control, but step by step I had to give it up. First I found that I could make an exception for writing (and craftsmanship generally) because the impact of chance (that is mathematical) models, and this is how the treasures in our libraries have been made, enough to keep me busy for a while. Then I realized that history would be practically impossible if we would not attribute a degree of reality to the unreal historical facts. To this degree history could be subject to the methods of science.

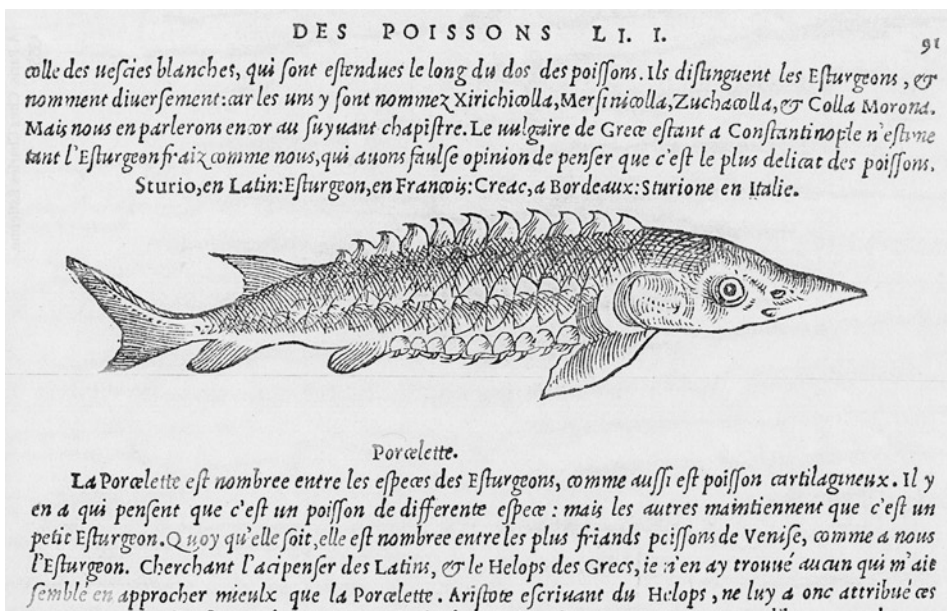
When you allow me to assume that the manuscripts of Grandjean really cut his remains *du rest* towards the end of the seveneenth century, then those presumed realities could be simulated in a model representing the typeface as a projection of the handwriting. This is a scientific conclusion based on reasoning presuming the empirical reality of recorded statements.

It is an advantage of scientific history that it demands apodictic statements, which can be refuted easily. It is not interesting whether you believe me or not. The question

Ян Чихольд:

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

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



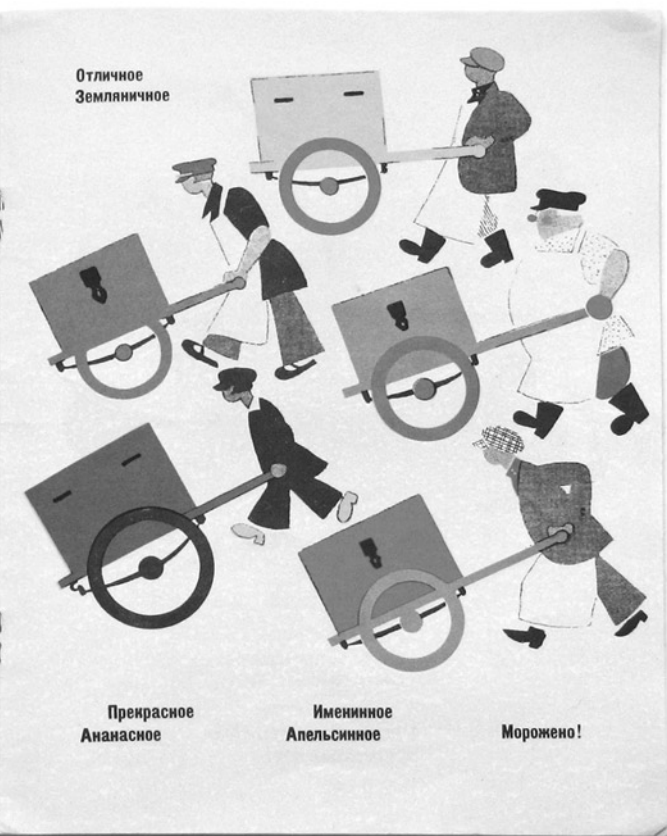
## МАМЗЕЛЬ ФРИКАСЕ



НА ОДНОМ КОЛЕСЕ.



Примеры соотношения толщины штрихов в иллюстрации с толщиной штрихов в буквах:  
 в книге XVI века (на соседней странице сверху),  
 в книгах «Цирк» и «Мороженое» С. Я. Маршака и В. В. Лебедева (на этой и соседней странице снизу),  
 в книге «Заколдованная повозка» (кажется, так), Прага, 1963 (справа)



М. И. ЩЕЛКУНОВ  
 ПРАВИЛО СОРОК ВТОРОЕ. О СООТВЕТСТВИИ  
 КЛИШЕ ШРИФТУ

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

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

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

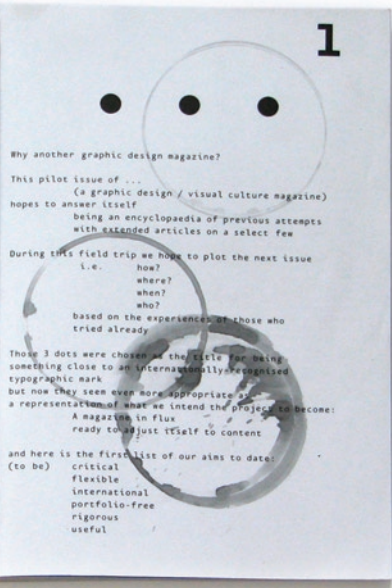
Последовательность разворотов в таком случае образует ритмическую структуру, в которой опасно как чрезмерное многообразие, так и повторение большого числа однотипных разворотов. Примерно такой же закономерности подчиняются, например, журнальные обложки и первые полосы газет: положив подряд несколько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

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

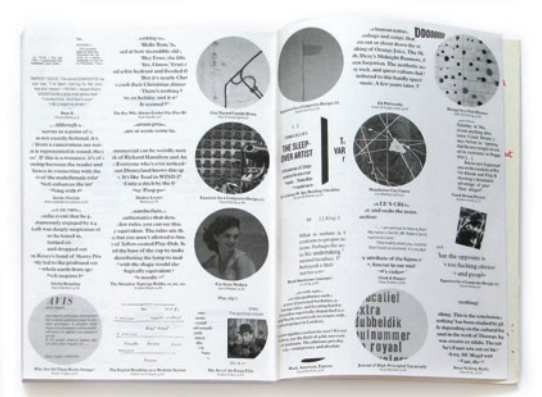
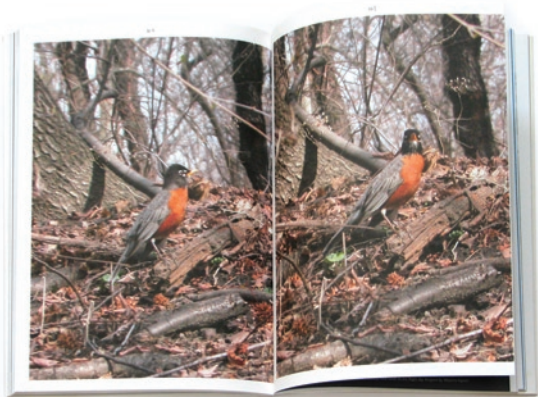
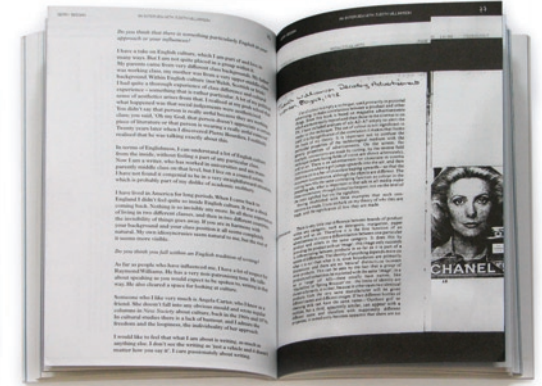
Издания этого типа обычно иллюстрированы и содержат несколько типов текста разного содержания и значимости. Таким образом, внутри каждого разворота очень важна иерархия информационных блоков, совпадение того, что в первую очередь привлечёт внимание читателя, с тем, что действительно важнее всего.

Создание (тут даже уместно слово *конструирование*) такого издания — сложный и увлекательный процесс. В нём используется наибольшее количество разнообразных типографических и других выразительных средств, которые очень важно привести в чёткую систему.

DDX CONTENTS	
CONCRE STATEMENT (REVISED) Editors after no. 1	1
MATT Lloyd from no. 4	2, 3, 11, 15, 18, 116
FIVE CONVERSATION PIECES John Morgan from no. 2, 3, 11, 15, 18, 116	5
TWO SYSTEMS FOR LONDON Robin Kinross from no. 4	11, 15, 18, 116
LOOSE ASSOCIATIONS II Ryan Gander from no. 6 (amb)	11, 15, 18, 116
I'M ONLY A DESIGNER: THE DOUBLE LIFE OF ERNST BETTLER Christopher Wilson from no. 2	19
WHY ARE ALL THESE BOOKS SPARKING? Dmitri Segal from no. 19	24
(NO TITLE) Chris Evans from no. 9	26
STATEMENT: I'M FRIGHTENED Roger Bridgman from no. 3	30
WHO CARES? Roger Bridgman from no. 4	30
TYPOGRAPHY ANGUENT AND TAPERED Anthony Frothing no. 2	38
I ONLY REMEMED YOU A PROMISE THAT I COULDN'T KEEP Steve Rushton from no. 5	41
THE BEATLES / STONES DIALECTIC (a) Seananuis from no. 5	47
THE ART OF THE ESSAY FILM Kodwo Eshun from no. 5	51
LASY SUNDAY AFTERNOON AFTERTHOUGHTS Experimental Jokebe from no. 7	65
AN INTERVIEW WITH JUDITH WILLIAMSON Gerry Beagon from no. 7	63
A LATE EVENING IN THE FUTURE (PART ONE) Paul Elluman from no. 5	67
THE PROBLEM WITH TOSTERS Rob Grippietro no. 7	83
A FIELD GUIDE David Reinfort from no. 6	102
ABOUT EVERYTHING, REALLY Peter Bilak after no. 8	119
FOOTNOTE Michael Bracemell after no. 7	125
EARTH'S YOGA Paulina Olowoski from no. 6	126
ON GRAPHIC DESIGN, 1978 Stuart Bailey after 1, 138	138
CONTENTS PAGES FROM DDX 2-9	135

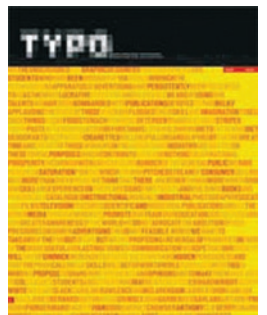
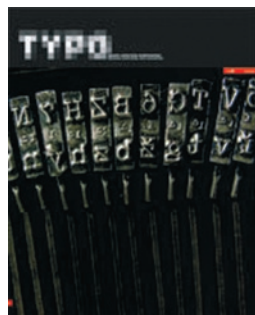


Развороты из одного номера журнала Dot Dot Dot (издаёт Петер Биляк)





Обложки журнала *Туро* ([www.magtyro.cz](http://www.magtyro.cz))  
в хронологической последовательности



**Золотое сечение (golden section)**

Золотым сечением называют деление отрезка на неравные части так, чтобы меньшая часть относилась к большей, как большая к длине всего отрезка.

Приблизительно это выражается как 1:1,618.

**Сетка (grid)**

Сетка — разметка страницы, система опорных линий,

общая для всех полос одного типа в издании. Сетка нужна для упорядочивания расположения элементов на полосе.

**Межколонник (gutter)**

Межколонник в многоколонной вёрстке — вертикальный пробел между двумя колонками текста (или вообще между двумя объектами).

Впечатление от полосы или разворота, возникающее до начала чтения, создаётся за счёт композиции, пластического оформления иерархии элементов.

Иерархию определяют:

- расположение элементов

На златом крыльце сидели:

- размер и пропорции элементов

король, царевич, **царь**, королевич,

- зрительная плотность элементов

**кто ты сапожник,** такой? **будешь портной,**

Всё это применимо и к текстовой, и к графической информации; эта книга главным образом касается информации текстовой, о ней и пойдёт речь.

Соотношение размеров элементов — один из важнейших способов создания зрительной иерархии; обычно чем крупнее элемент, тем он важнее.

Применительно к типографике это выражается в системе кеглей и интерлиньяжей.

В классической типографике важно, чтобы кегли и интерлиньяжи во всей книге были пропорциональны друг другу. Это в значительной степени упорядочивает облик издания и, кстати, способствует соблюдению приводности строк.

## Разницу кеглей, как и разницу в ширине колонок, лучше делать заметной.

*Цвет набора* тоже достаточно важен для зрительной иерархии. Он зависит как от характера шрифта (его насыщенности, плотности, величины полуапрошей), так и от структуры текста и параметров набора: возможной разрядки, выключки, интерлиньяжа, отбивок. В силах типографа добиться примерно одинакового серого тона для изначально разных по насыщенности шрифтов или создать значительный контраст, пользуясь лишь одним начертанием одного шрифта.

*Фрагменты набора одного и того же текста с разными параметрами*

**Leksa Sans 9/10,5** История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий. Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

**Leksa Sans Light 9/9** История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий. Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов... Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных шрифтов был довольно прочно забыт. Случилось так, что

**Leksa 9/10,5** История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий. Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией

**Leksa DemiBold 9/11,75** История типографских шрифтов — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

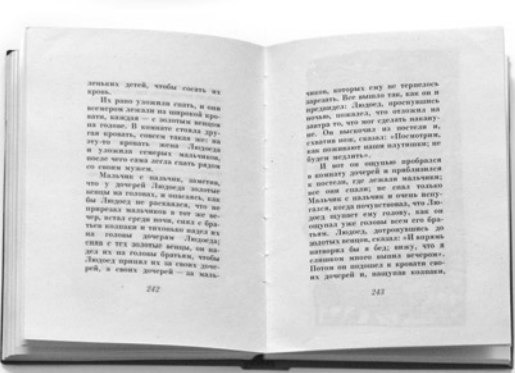
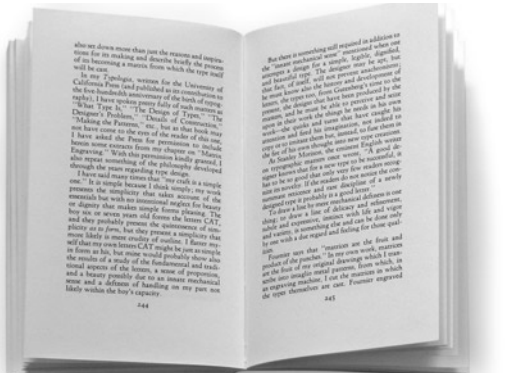
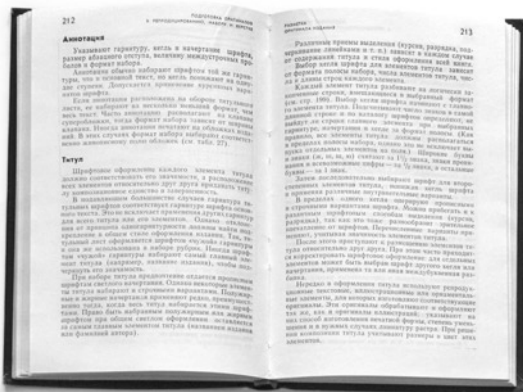
Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических

Расположение элементов наборной полосы/разворота и задаёт прежде всего сетка.

Простейший вариант сетки — «сетка-блок», поля, окружающие одну колонку текста. Как правило, этот тип сетки используется в изданиях для сплошного чтения.

Ширина колонки — это длина строки.

Даже в таком упрощённом варианте сетка очень важна. Размер и соотношение полей между собой и с зеркалом набора могут сообщить нам очень многое о характере книги (или другого издания), о той стилистике, в которой оно создано. Совершенно разные впечатления произведут книги одного формата, но с разными принципами расположения полосы набора, например, с принципом стиля ампир; по композиционной схеме Яна Чихольда; по ГОСТу.



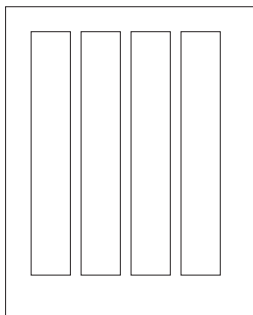
Поля: минимальные функциональные; по ГОСТу; по Чихольду; ампирные

*воображаемые поля в стиле ампир*

*поля по одной из композиционных схем Яна Чихольда*

*поля по ГОСТу для издания формата 70×100/16 первого, второго и третьего типа оформления  
(снаружи внутрь)*

*максимальная рабочая область полосы в этой книге*



сетка-многоколонник

Следующий вариант — многоколонная сетка. Многоколонник появляется по разным причинам. Сплошной текст завёрстывают в несколько колонок при широкой полосе набора, чтобы не заставлять глаз читателя воспринимать слишком длинные строки.

Текст, состоящий из коротких абзацев, или список провоцирует многоколонную вёрстку по эстетическим соображениям (или для того, чтобы избежать нерационального расхода бумаги).

Ширина колонки зависит прежде всего от характера текста. Мы подсознательно определяем самую широкую (т. е. с самой длинной строкой) колонку как содержащую самую важную информацию, а более узкие — как вспомогательные. Странно видеть один и тот же текст в находящихся рядом колонках разной ширины, или принципиально разные, как по содержанию, так и по кеглю, тексты в одинаковых колонках.

Разницу в ширине колонок, если она есть, лучше делать достаточно существенной, заметной с первого взгляда, чтобы не заставлять читателя (или по крайней мере другого дизайнера) сомневаться в своём глазомере.

Ширина межколонника обычно определяется его назначением.

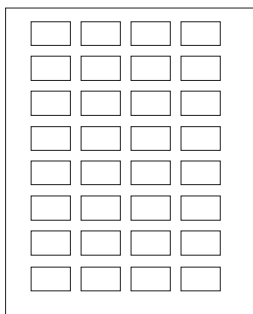
Если межколонник просто отделяет объекты друг от друга, то разумно сделать его ширину минимально необходимой. Необоснованно большая ширина межколонника может заставить полосу зрительно разваливаться на части. Но минимальный размер межколонника в любом случае должен быть ощутимо больше междустрочного интервала, чтобы строки в соседних колонках не выглядели продолжением друг друга.

Однако широкий межколонник может быть и дизайнерским решением. В таком случае нужно функционально и пластически обосновать его появление на полосе.

Сетка может быть *модульной* (modular grid).

Для того, чтобы убедительно расположить на плоскости сложную структуру, часто пользуются системой модулей. Модуль — наименьший элемент изобразительной поверхности. Ему кратны и на него ориентируются все объекты.

Модульная сетка делит плоскость не только на колонки, но и на равные промежутки по вертикали. Она упорядочивает поверхность и может значительно облегчить работу. Но её создание требует большого внимания к структуре информации, иначе сетка будет только сковывать работу и провоцировать шаблонные решения, не несущие функциональной нагрузки.

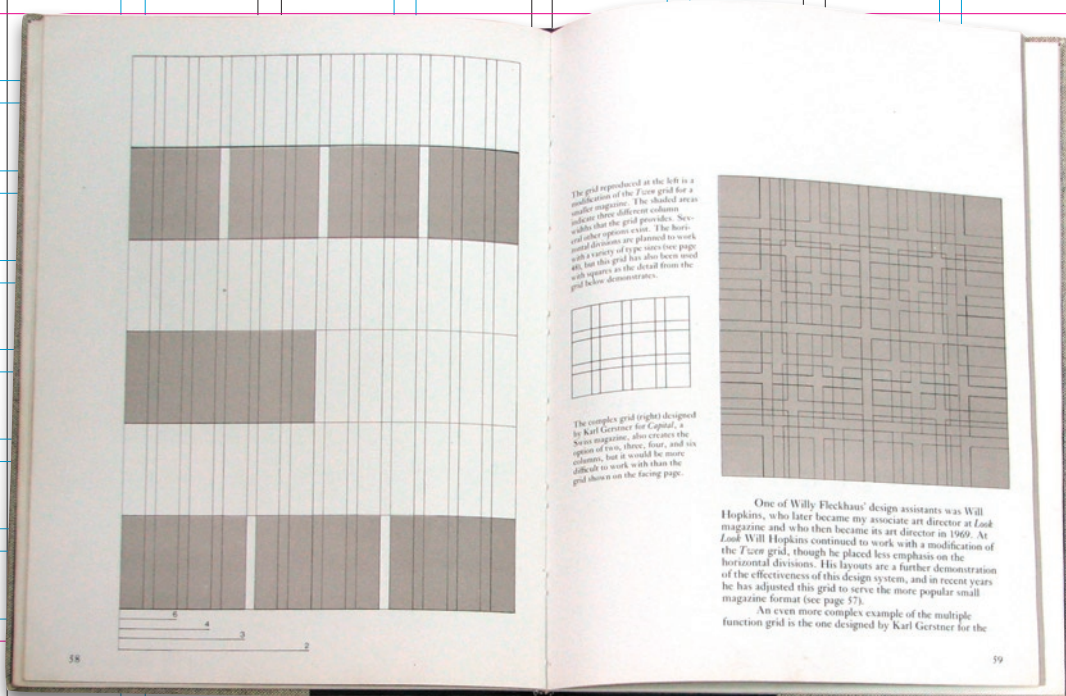


модульная сетка

Самый свободный вариант сетки — «иерархическая» интуитивная сетка. Она может состоять из ячеек разного размера, определяемых исключительно характером информации. Однако даже самая свободная сетка не должна порождать хаос на странице.

При построении сетки нужно учитывать как пропорции полосы и её отдельных элементов, так и характер и размеры этих элементов и возможное их расположение друг относительно друга. Хорошо продуманная сетка не мешает фантазии дизайнера, а наоборот помогает упорядочить и структурировать уже существующее решение.

На этой странице воспроизведена сетка, в соответствии с которой создан макет «Живой типографики»



Разворот из книги Аллена Хёрлберта «The Designer and the Grid». Эта книга была в сокращённом виде издана в России («Сетка», М.: Книга, 1984)



# АНАТОМИЯ СТРАНИЦЫ И ВНУТРЕННИЙ РИТМ ТЕКСТА

# Пробелы и интервалы

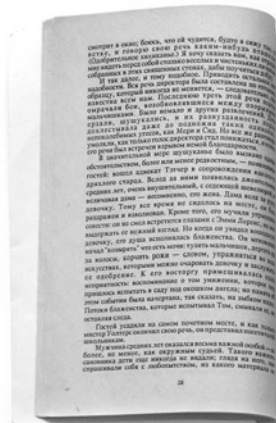
МЕЖБУКВЕННЫЕ ПРОБЕЛЫ

МЕЖСЛОВНЫЕ ПРОБЕЛЫ

РАССТАНОВКА ПЕРЕНОСОВ

ДЛИНА СТРОКИ И ИНТЕРЛИНЬЯЖ

# Структура текста



### Внутрибуквенный просвет (counter)

Каждая буква — это комбинация формы и контрформы, незапечатанного участка поверхности, границащего с формой.

Незапечатанная поверхность внутри буквы, ограниченная её штрихами, называется внутрибуквенным просветом.

### Апрош, межбуквенный пробел (letterspace)

Апрошем называют промежуток между буквами, сообщающий сочетанию букв специфическую форму. Апрош составляется из двух полуапрошей соседних букв.

### Трекинг (tracking)

В редакторах вёрстки трекингом называют равномерное увеличение или уменьшение апрошей на каком-либо участке текста. Им периодически пользуются при вгонке и выгонке.

### Разрядка (letterspacing)

Разрядка — это равномерное увеличение апрошей в конкретном фрагменте текста.

Разрядка была единственным средством выделения при наборе готическим шрифтом и почти единственным (кроме подчёркивания) — при наборе на пишущей машинке. Однако, особенно в западной типографике, этот метод выделения считается нежелательным.

### Отрицательный трекинг (minus tracking)

Отрицательный трекинг — равномерное уменьшение апрошей относительно их изначального (заданного шрифтовым дизайнером) размера.

Отрицательный трекинг технически возможен только в фотонаборе и цифровом наборе.

### Межсловный пробел (space)

Межсловный пробел — расстояние между словами в тексте. В металлическом наборе оптимальным межсловным пробелом считалась в кириллическом наборе советского времени шпация в 1/2 кегля, в западно-европейской латинской — шпация в 1/3 кегля. С переходом к цифровым шрифтам, по большей части

спроектированным изначально для латинской графической основы, нормой величины межсловных пробелов стала принятая в Западной Европе.

Межсловные пробелы на странице могут меняться (в разумных пределах) в зависимости от выключки. Однако в пределах строки они должны быть одинаковыми.

### Выключка (justification)

Выключка связана с установкой межсловных пробелов в строке.

Во времена металлического набора под выключкой обычно понимали выключку по формату, то есть обязательное достижение заданной ширины колонки текста (длины строки) за счёт изменения размера межсловных пробелов. Это было ещё одним способом достигнуть прямоугольности полосы набора. С отказом от материального набора всё большее распространение стала приобретать выключка с фиксированным межсловным пробелом и неровным краем полосы (или даже двумя). Это выключка флагом, выключка по центру и ещё более свободные способы завёрстки текста.

### Вгонка и выгонка

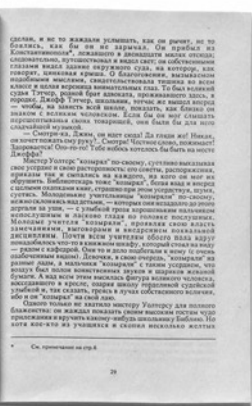
Вгонка — это сокращение, а выгонка — увеличение количества строк набора с помощью средств типографики. Они нужны, чтобы, например, избавиться от висячей или короткой концевой строки.

Добиться этого можно с помощью (от более допустимых способов к менее допустимым):

- ручной расстановки переносов,
- незаметного изменения межсловных пробелов,
- незаметного изменения ширины знаков (не больше  $\pm 3\%$ ),
- незаметного изменения апрошей (не больше  $\pm 3$  или  $\pm 1\%$ ),
- в случае флагового набора — незаметного изменения ширины колонки.

Если всё это не помогает, то остаётся только (тоже от более допустимых способов к менее допустимым):

- отредактировать текст, особенно если автор жив и может сделать это сам,



- сделать колонки текста разной высоты (если макет это позволяет),
- оставить «висячую строку» и сделать вид, что так и задумано.

Классическая типографика ни при каких обстоятельствах не допускает изменения интерлиньяжа!

**Длина строки (line width)**

Длина строки — это ширина колонки. Однако она может измеряться не только в миллиметрах, квадратах, цитеро и пайках, но и в знаках. Длина строки заметно влияет на удобочитаемость.

**Интерлиньяж (leading)**

Интерлиньяж — это расстояние между базовыми линиями соседних строк.

Базовый интерлиньяж равен кеглю, т. е. расстояние между базовыми линиями при таком интерлиньяже равно высоте кегельной площадки. По умолчанию в программах вёрстки интерлиньяж равен 120 % кегля. Интерлиньяж определяют, исходя из кегля шрифта, длины строки и сетки на странице.

**Междустрочный интервал**

Междустрочный интервал — это расстояние от базовой линии одной строки до верхнего края строчных следующей за ней, визуально — белый промежуток между соседними строками.

**Вертикальная выключка строк (vertical justification)**

Вертикальная выключка строк — равномерное изменение интерлиньяжа на странице с целью разместить другое количество строк на полосе той же высоты. В классической типографике этот приём использовать не принято: интерлиньяж одного и того же по смыслу текста должен быть одинаковым во всём издании.

**Набор на шпоны**

В металлическом наборе для изменения интерлиньяжа между строками закладывали специальные пробельные элементы — шпоны. Поэтому обычно интерлиньяж мог меняться только в сторону увеличения. Например, чтобы набрать текст кегля 10 п с интерлиньяжем в 12 п, строки отбивали друг от друга двухпунктовыми шпонами.

**«Отрицательный интерлиньяж»**

«Отрицательный интерлиньяж» — тоже устойчивое выражение, наряду с «висячими предлогами». Его буквальный смысл не соответствует тому, что обычно имеют в виду. Этим словосочетанием называют ситуацию, когда интерлиньяж в тексте меньше кегля. Такой набор экономит место, но мало подходит для сплошного чтения. Уменьшенный интерлиньяж допустим только в очень коротких строках или для достижения специфического эффекта.

Всё в нашей жизни обладает определённым ритмом. Мы привыкли к этому, и упорядоченную, ритмическую структуру воспринимаем значительно легче, чем неупорядоченную.

Если задачей типографа в конкретном случае является не привлечь внимание к тексту, а обеспечить лучшую удобочитаемость, он должен подчинить набор характерному ритму. Если же нужно сделать текст заметным и даже раздражающим, то естественный ритм стоит попытаться разрушить или сделать необычным.

Ритмическая структура текста на полосе набора состоит из нескольких ступеней. Внутри каждой ступени создаётся характерное сочетание условно чёрного (формы знаков) и условно белого (изначального тона поверхности).

Ян Чихольд :

Сейчас уместно сказать несколько слов о наборе прописными и строчными.

Поскольку в наборе антиквой вместо разрядки, применявшейся для выделения слов в наборе фразатурой, начал использоваться курсив, то опасность того, что строчные буквы будут теперь набираться вразрядку, велика. Тем не менее следует заметить, что строчные в этих шрифтах никогда не должны набираться вразрядку. Их словесный облик безукоризнен, разрядка уничтожила бы его, в особенности в курсиве.

По-иному обстоит дело с прописными. Они всегда и при всех обстоятельствах могут набираться вразрядку, причем по меньшей мере — на одну шестую величины кегля. Всё это, однако, следует рассматривать лишь с учётом средней оптической величины, поскольку пробелы между прописными буквами должны быть тщательно соотнесены с оптической ценностью этих букв по отношению друг к другу. Добиться подобного может только ручной наборщик, и овладение этим равновесием между прописными буквами должно быть предметом его гордости. Пробел между словами, набранными прописными буквами, должен быть больше, чем между словами, набранными строчными; однако зачастую он оказывается чересчур большим. Он должен явственно восприниматься, но это не означает, что ему следует быть излишне широким.

## МЕЖБУКВЕННЫЕ ПРОБЕЛЫ

Ритмическая структура внутри слова достигается согласованием внутрибуквенных просветов и апрошей.

Для сплошного чтения лучше всего, если количество белого между знаками визуально равно среднему количеству белого внутри знака.

В 70-е годы в акциденции в Европе и Америке было принято, независимо от ширины и насыщенности шрифта, делать апроши минимальными. Современная голландская теория (в лице Геррита Ноордзее и его ученика Лук(ас)а де Гроота) видит в этом нарушение равномерности строки.



Обычно равномерность белого внутри слова задана изначально шрифтовым дизайнером, определившим размер апрошей и кернинговые пары. Разрядка или отрицательный трекинг нарушают эту равномерность. Поэтому пользоваться ими нужно крайне осторожно.

Разрядка в классической типографике обычно применяется только при наборе одними прописными. Там она в большинстве случаев необходима: полуапроши в прописных знаках рассчитаны на соседство со строчными, а внутрибуквенные просветы больше. Чтобы уравновесить количество белого внутри и снаружи знаков, пользуются разрядкой.

Разрядка строчных знаков (наряду с подчёркиванием) была одним из способов выделения в тексте при наборе на пишущей машинке из-за невозможности сделать что-то другое. Выделение

*Для акциденции 70-х годов XX века были характерны минимальные межбуквенные пробелы. Пример тому — работы Херба Любалина, в том числе логотип журнала U&Lc*

разрядкой в наборе строчными считается в классической типографике дурным тоном.

Изменение размера межбуквенных пробелов время от времени используют для изменения длины строки при вгонке и выгонке. Следует помнить, что такое изменение должно быть в первую очередь незаметно для читателя; обычно считается, что оно не должно превышать 3 единиц в окне tracking.

Разрядка допустима при наборе в очень мелких кеглях, чтобы улучшить различимость, а отрицательный трекинг — в очень крупных. Если шрифт не предназначен для очень крупных или мелких кеглей, изменение размера апрошей в наборе не только возможно, но и, скорее всего, необходимо.

СЛОВО  
СЛОВО

слово

слово

*В очень крупных кеглях лучше немного уменьшить межбуквенные пробелы, а в очень мелких — увеличить*

Брюс Роджерс:

*Довольно часто в наши дни злоупотребляют и разрядкой. Следует заметить, что строчные буквами никоим образом не должны набираться вразрядку, ибо отдельные буквы уже сами по себе стремятся вступить в тесную связь друг с другом. В тех случаях, когда требуется разогнать набор чрезвычайно длинной строки, необходимо прибегнуть к выключке, увеличив при этом ширину пробелов между словами до такой степени, чтобы эти явные «дыры» бросались в глаза. При наборе шрифтами больших кеглей умеренная разрядка вполне терпима, поскольку здесь, естественно, промежутки между буквами сами по себе достаточно велики и разрядка не создаст помех в восприятии облика всей строки — в особенности если она продуманно сочетается с неравномерными промежутками между словами, набранными обычно. При наборе же прописными буквами дело обстоит иначе. Здесь даже облик шрифта выигрывает благодаря значительной разрядке (при этом, разумеется, многое зависит опять-таки от выбора шрифта). Некоторые современные печатники весьма искусно используют методы Альда, набирая вразрядку мелкими прописными буквами заголовки или подзаголовки, названия глав и другие аналогичные элементы издания, рассчитанные на определённое воздействие.*

Вильям Моррис:

*Теперь — о пробелах. Прежде всего следует заметить, что очко литеры должно быть заполнено таким образом, чтобы между буквами не возникало уродливое зияние. Далее, расстояния между словами должны быть, во-первых, не большей величины, чем это необходимо для разделения слов, а во-вторых, по возможности одинаковыми. Даже лучшие из современных печатников не уделяют должного внимания обоим этим моментам, существенно влияющим на красоту наборной полосы; худшие же из них так свободно обращаются с выключкой, что по странице словно бы стекают извилистые ручейки пробелов, — одного этого, не говоря о других недостатках, довольно, чтобы скомпрометировать издание.*

## МЕЖСЛОВНЫЕ ПРОБЕЛЫ

Важную роль в формировании ритма строки играют межсловные пробелы.

Мы настолько привыкли к ним, что любой другой способ отделения слов в тексте друг от друга сочтём очень сильным выразительным средством. Однако до VII века люди обходились без них. Кстати, в устной речи мы обычно не делаем пауз между словами.\*

Поэтому Геррит Ноордзей называет появление межсловных пробелов в VII веке в Ирландии изобретением слова.

В западной типографике ширина идеального межсловного пробела равна ширине кегельной площадки знака i. В Советском Союзе принятой шириной межсловного пробела была половина кегля, то есть практически величина роста строчных знаков.

Возможны два принципиальных подхода к межсловному пробелу.

Первый подход ближе по своей природе к письму. Он основан на неизменном размере межсловного пробела; при таком подходе сохраняется естественный ритм внутри строки, но длина строк, как правило, оказывается разной.

Способ набора с одинаковыми межсловными пробелами, но разной длиной строк называют *выключкой в левый (правый) край* или *выключкой флагом*.

В металлическом наборе к флаговой выключке прибегали крайне редко. В цифровом наборе выключка в левый край получает всё большее распространение.

Главная опасность при таком подходе к тексту — слишком разная длина строк и очень неровный правый край колонки. Эта проблема обычно решается с помощью правильной расстановки переносов в тексте, за исключением набора в слишком узкой колонке.

Второй подход обусловлен техникой металлического набора. Это *выключка по формату* — достижение одинаковой длины строк с помощью изменения величины межсловного пробела.

Как правило, в металлическом наборе вставляли между словами дополнительные шпации, пока строка не оказывалась нужной длины; иногда, наоборот, шпацию, служившую межсловным пробелом, заменяли на более узкую.

Таким образом добивались прямоугольности полосы набора. Однако межсловные пробелы в соседних строках могли оказаться заметно разной величины, особенно при узкой колонке текста.

■ Кефир – обладает приятным вкусом и полезен для здоровья.

■ Кефир «Домик в деревне» в р а б а т ы в а е т с я из цельного молока путём сквашивания кефирной закваской.

■ Кефир «Домик в деревне» разработан совместно с ГУ НИИ Питания РАМН и рекомендован для всех возрастных категорий.

Иногда выключка по формату в узкой колонке приводит к кошмарным результатам...

Существуют достаточно жёсткие ограничения минимального и максимального межсловного пробела. В металлическом наборе они обычно соблюдались (хотя по нормам советского времени самый широкий допустимый пробел был в три раза шире самого узкого —  $3/4$  и  $1/4$  высоты кегельной площадки). В цифровом наборе можно задать рамки изменения величины межсловного пробела. Но компьютер в таком случае только покажет проблемные строки, а исправлять величину пробелов в любом случае придётся вручную. Это делают далеко не всегда, поэтому дыры в наборе, к сожалению, встречаются очень часто.

В современной типографике одинаково применимы оба принципа выключки; при выборе того или другого стоит ориентироваться, в первую очередь, на функциональность решения и возможность избежать ошибок.

\* На этом часто строятся каламбуры или шуточные фразы наподобие «наполеонпосеяллен» или «полякипелижуравлями».

М. И. Щелкунов  
ПРАВИЛО ТРИНАДЦАТОЕ. О ПРОБЕЛАХ МЕЖДУ СЛОВАМИ

Апроби между словами, или пробел, не должен превышать ширины средней литеры шрифта. Поскольку эта ширина не превышает полукруглого, и пробел не должен превышать полукруглого, ибо глаз фиксирует при чтении отдельные буквы, и для отдыха после каждого слова ему вполне достаточно пробела в одну букву.

Большие пробелы и физиологически не нужны и делают весь рисунок набора решётчатым, портя композицию страницы в эстетическом отношении. Если по условиям набора данной строки нельзя выдержать расстояние в полукруглую, то лучше уменьшить пробелы, пользуясь тройными шпациями (составляющими треть круглого) или шпациями в 3 и даже 2 пункта.

В ряде случаев пробелы должны быть меньше полукруглого; так, между предыдущим словом и знаком препинания достаточно поставить одну пунктовую шпацию, после знака препинания и перед следующим словом — двухпунктовую шпацию. Если всё слово состоит из одной или двух букв (а, и, в, к, по, за, на, из), то вполне достаточно для отдыха глаза поставить трёхпунктовые шпации впереди и позади таких коротких слов.

## РАССТАНОВКА ПЕРЕНОСОВ

Главный способ борьбы с неровным флагом или чрезмерно большими пробелами при выключке по формату — расстановка переносов в тексте (hyphenation).

Однако при расстановке переносов важно помнить, что:

- слова должны переноситься в соответствии с грамматическими правилами. В русском языке правила переноса значительно жёстче, чем, например, в английском;
- в тексте не должно быть подряд слишком много строк, оканчивающихся переносом, иначе правый край колонки будет выглядеть несколько странно.

В наборе на русском языке допускается:

«при наборе формата более 3½ квадратов в книге — не более четырёх переносов подряд, при формате менее 3½ квадратов — не более пяти переносов подряд.

В прочих изданиях — при формате более 3½ квадратов не более семи переносов, менее 3½ квадратов — не более восьми».\*

Некоторые англоязычные источники, например, Hart's Rules, советуют ограничиться двумя переносами.

- Ни в коем случае нельзя заканчивать последнюю строку разворота, т.е. последнюю строку нечётной полосы (или чётной, если на нечётной нет текста) переносом. Это убивает разорванное слово, особенно если между страницами с текстом вставлено что-то ещё. А если часть слова, оказавшаяся в начале страницы, обладает каким-нибудь смыслом, то это может исказить содержание текста.

\* А. Э. Мильчин, «Издательский словарь-справочник».

Перенос слова с нечётной страницы на чётную может привести к искажению смысла: например, предыдущая страница заканчивалась переносом «в северо-во-»

сточном направлении. В полдень он отошел от Рено, где была двадцатиминутная остановка, во время которой пассажиры успели позавтракать.

Начиная с этого пункта, железнодорожный путь, следуя вдоль берега Гумбольдт-ривер, несколько миль идет к северу. Затем он поворачивает на восток и не покидает берегов реки вплоть до гор Гумбольдта, расположенных почти у самой восточной оконечности штата Невада, где река берет свое начало.

Позавтракав, мистер Фогг, миссис Ауда и их спутники вновь заняли места в вагоне. Филеас Фогг, молодая женщина, Фикс и Паспарту, удобно усевшись, любовались, разнообразными видами, пронесившимися мимо

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

*Набор сплошного текста без переносов может быть причиной очень неровного правого края колонки или слишком больших межсловных пробелов*

## ПРАВИЛА ПЕРЕНОСА

102. Слова нужно переносить по слогам, поэтому, во-первых, нельзя ни оставлять в конце строки, ни переносить на другую строку часть слова, не составляющую слога, например: нельзя переносить *просмо-тр*, *ст-рах*; во-вторых, нельзя отделять согласную от следующей за ней гласной, например: *люб-овь*, *дуб-овый* (следует переносить *лю-бовь*, *дубо-вый* или *ду-бовый*); в-третьих, буквы й, ь, ь нельзя отделять от предшествующих букв: *бой-цы*, *подь-езд*, *боль-шой*.

103. Исключением из правила о переносе по слогам является запрещение переносить и оставлять в конце строки одну гласную, хотя и образующую слог; например, нельзя переносить *о-сень*, *мо-я*.

104. Вторым исключением из этого правила является перенос слов с приставками: если односложная приставка кончается на согласный, а дальше идет гласный, кроме *ы* (*безумный*, *разочарованный*, *безаварийный*), то возможен двойки перенос: *без-умный* и *бе-зумный*, *раз-очарованный* и *ра-зочарованный*, *без-аварийный* и *бе-заварийный* (при этом лучшими являются переносы, при которых приставка не разбивается: *без-умный*, *раз-очарованный*, *без-аварийный*).

105. Если после приставки следует буква *ы*, то не разрешается переносить часть слова, начинающуюся с *ы*; например, нельзя перенести *раз-ыскать*, а можно *ра-зыскать*, или *разыс-кать*, или *разы-скать*.

106. При переносе слов с приставками нельзя переносить согласную в конце приставки, если дальше следует согласная же, т.е. нельзя делить: *по-дходить*, *ра-звязать*, а нужно: *под-ходить*, *раз-вязать*.

107. При переносе слов с приставками не следует оставлять в конце строки при приставке начальную часть корня, не составляющую слога: *при-слать* (а не *прис-лать*), *от-странять* (а не *отс-транять*).

108. При переносе сложных слов не следует оставлять в конце строки начальную часть второй основы, если эта часть не составляет слога: *пяти-граммовый* или *пятиграм-мовый* (а не *пятиг-раммовый*).

109. Не следует оставлять в конце строки или переносить в начало следующей две одинаковые согласные, стоящие между гласными: *жуж-жать* (а не *жу-жжать*), *мас-са* (а не *ма-сса*), *кон-ный* (а не *ко-нный*); это правило не относится к начальным двойным согласным корня и второй части сложных слов, например: *со-жженный*, *по-ссорить* (см. п. 107), *ново-введение* (см. п. 108).

110. Нельзя разбивать переносом односложную часть сложносокращенного слова, например, нельзя перенести *спе-цодежда*, следует: *спец-одежда*.

11. Нельзя разбивать переносом сложносокращенные слова, которые пишутся или одними прописными буквами (СССР, МИД), или частью прописными, частью строчными (КЗоТ), или прописными буквами с цифрами (ТУ-104).

12. Кроме случаев, отмеченных в пп. 107, 108, 109, деление на слоги при стечении согласных свободное: *вес-на* и *ве-сна*; *сест-ра*, *се-стра*, *сес-тра*; *род-ство*, *родст-во*, *родс-тво*.

Примечание. Из изложенных правил следует, что многие слова можно переносить разными способами (*шум-ный* и *шу-мный*; *дерз-кий*, *дер-зкий*, *де-рзкий*; *дет-ский*, *детс-кий*; *класс-ный*, *клас-сный*; *Але-ксандр*, *Алек-сандр*; *без-ухий*, *безу-хий*, *бе-зухий*).

Следует предпочитать такие переносы, при которых не разбиваются значащие части слова, т.е. из указанных переносов лучшими являются следующие: *шум-ный*, *дерз-кий*, *дет-ский*, *класс-ный*, *без-ухий*.

Некоторые слова нельзя переносить, например: *Азия*, *узнаю*, *фойе* и т. п.

Д. Н. Ушаков, С. Е. Крючков «Орфографический словарь»,  
М.: «Просвещение», 1970

М. И. Щелкунов  
ПРАВИЛО СЕМНАДЦА-  
ТОЕ. О ПЕРЕНОСЕ СЛОВ

В целях достижения ритмически-правильных промежутков между словами при наборе не следует широко соблюдать всех академических правил переноса слов с одной строки на другую, достаточно придерживаться существующих на этот счёт основных правил грамматики. Но следует избегать по возможности таких переносов, где отделяются тесно связанные между собой слова, напр.

Глава / II,  
Людовик / XVI,  
1925 / год,  
И. И. / Иванов.

При процессе чтения наш ум так быстро усваивает прочитанное, что даже рискованные переносы, конечно, грамматически правильные, — не мешают этому усвоению.

М. И. Щелкунов

*ПРАВИЛО ШЕСТНАДЦАТОЕ. О ДЛИНЕ СТРОКИ*

*Длина строки не должна быть короче трёх квадратов (55,15 мм), ибо тогда сколько-нибудь правильный набор весьма затруднён, и глаз утомляется от прыганья по узкой лестнице строк. Но она не должна быть и длиннее восьми квадратов (144,4 мм), ибо глаз устаёт, удерживая более длинную строку и переходя затем к следующей. При необходимости набора более восьми квадратов следует разбивать набор на столбцы.*

*Наиболее красивая полоса держится в пределах от 4 до 7 квадратов (от 72,2 до 129,5 мм), — последняя ширина только, пожалуй, для корпуса (10 п) и цитеро (12 п).*

## ДЛИНА СТРОКИ И ИНТЕРЛИНЬЯЖ

В тексте, предназначенном для сплошного чтения, строка не должна быть ни слишком короткой, ни слишком длинной. Слишком короткая строка заставляет глаз метаться по колонке текста, несколько снижая скорость чтения; при слишком длинной строке читатель, дойдя до конца строки, не сразу ориентируется, где начало следующей.

Считается, что в строке текста для сплошного чтения должно помещаться от 30 до 75 знаков; оптимальным их количеством называют 55–60. В зависимости от длины строки не стоит затруднять читателю переход на следующую. Чем больше формат строки, тем больше нужно акцентировать межстрочные пробелы, чтобы читатель не сбивался с последовательности строк.

Спутать стоящие рядом строки тем сложнее, чем больше расстояние между ними. В узкой колонке мы можем вовсе не увеличивать интерлиньяж относительно кегля; чем шире колонка, тем больше стоит его добавить.

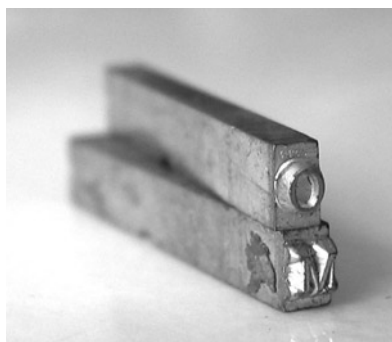
Кроме длины строки, влияние на интерлиньяж оказывают рост строчных знаков и длина выносных элементов.

Главным образом из-за выносных элементов не рекомендуется набирать на интерлиньяж, меньший, чем кегль (его иногда неточно называют «отрицательным интерлиньяжем»): есть опасность, что выносные элементы соседних строк пересекутся. Это затрудняет чтение и далеко не всегда выглядит эстетично.

Скорее всего, шрифт с крупным очком строчных или более длинными выносными элементами потребует большего расстояния между строками.

С помощью уменьшения или увеличения интерлиньяжа можно довольно заметно менять цвет набора, добиваясь нужного типографу результата.

Однако в тексте, предназначенном для сплошного чтения, межстрочное расстояние *ни в коем случае* не должно быть или казаться меньше межсловного пробела.



века, не  
, перекр  
овый дал

*Литеры, стоящие одна на другой. Уменьшить интерлиньяж физически невозможно...*

*Уменьшение интерлиньяжа может привести к пересечению выносных элементов*

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью. В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных шрифтов был довольно прочно забыт. Случилось так, что большинство кириллических шрифтов оказалось родственно не письму ширококонечным пером, но резцовой гравюре по металлу, и рисунок привычных нам букв скверно согласуется с логикой принципа translation.

Гарнитура, созданная в определённую эпоху, так или иначе несёт на себе отпечаток этой эпохи (и почерк автора). Дизайнер подсознательно привносит в своё творение то, что диктуют ему технология, окружающий мир, то, чему его учили, и чему он учился.

Поэтому мы не спутаем старостильную антикву Никола Иенсона со старостильной антиквой Вильяма Морриса, старостильную антикву Вильяма Морриса со старостильной антиквой Фредерика Гауди, шрифт 70-х годов XX века со шрифтом 90-х... и так далее.

*Для узкой колонки достаточно гораздо меньшего интерлиньяжа, чем для широкой*

**Основной текст (main text)**

Несёт самую важную информацию. Как правило, он предназначен для сплошного чтения. Иногда оказывается так, что ни на какой текст, кроме основного, читатель не обращает внимания.

**Дополнительный текст (supplementary text)**

Текст, поясняющий основной или несущий дополнительную информацию: примечания, пояснения, сноски, комментарии, подрисуночные подписи, а также аннотации, предисловия, послесловия, приложения, текстовые или цифровые таблицы и т.д.

**Вспомогательный, справочно-вспомогательный, служебный текст (auxiliary text)**

Является важной частью навигационного аппарата и служит для поиска нужной информации. Это оглавление или содержание, колонцифры, колонтитулы, указатели, выходные данные.

**Рубрикация и навигационный аппарат (rubrication)**

Служат для ориентирования в тексте. Чем сложнее структура текста, тем нужнее развитая система навигации. Рубрикация включает в себя заголовки, подзаголовки, выделения и текст разного уровня. Навигационный аппарат — система колонцифр, колонтитулов, разнообразных ссылок, пометок в тексте и вообще всего, что упрощает поиск информации.

**Абзац (paragraph)**

Абзацем называют фрагмент текста, выражающий некую смысловую единицу и выделенный графически. В зависимости от структуры текста и воли типографа способы отделения абзацев друг от друга могут быть разными.

**Абзацный отступ (first line indent)**

Абзацный отступ, или красная строка, — самый распространённый способ отделения абзацев друг от друга, при котором первая строка абзаца начинается не от левого края колонки, а с отступом вправо. Абзацный отступ произошёл от места, которое оставляли в средневековых или возрожденческих книгах для инициала.

Иногда используют не абзацный отступ, а абзацный выступ — начало первой строки абзаца левее края колонки.

**Втяжка (indent)**

Втяжкой называют сокращение строки или нескольких строк относительно формата набора за счёт отступа слева, справа или с обеих сторон.

**Отбивка (space)**

Отбивка — увеличение расстояния между элементами набора по вертикали или горизонтали. Так же называется способ отделения абзацев друг от друга с помощью увеличения междустрочного интервала.

В большинстве текстов для сплошного и выборочного чтения так или иначе присутствует деление текста по смыслу. Самый простой пример этого деления — разбивка текста на абзацы.

Кроме того, в тексте (особенно в тексте для выборочного чтения) могут встречаться разнообразные смысловые выделения,

задуманные автором или реже — дизайнером (в советских издательствах — техническим редактором).

Разнообразные текстовые и графические способы выделения в тексте неравносильны по воздействию на читателя. Любое выделение должно быть достаточным, но не избыточным; не стоит слишком явно отделять тексты друг от друга без веской причины.

Можно попытаться перечислить способы выделения в тексте, которые возможны (и приемлемы) в цифровом наборе.

#### ШРИФТОВЫЕ:

- 1) изменение рисунка знаков в пределах начертания (капитель);
- 2) изменение рисунка знаков в пределах гарнитуры, но с сохранением насыщенности и других пластических признаков (курсив);
- 3) изменение начертания в пределах гарнитуры по насыщенности знаков или другим пластическим признакам;
- 4) изменение начертания в пределах полигарнитуры;
- 5) смена гарнитуры;
- 6) изменение размера знаков (кегля);
- 7) изменение цвета знаков;

#### Композиционные:

- 8) изменение положения знаков на полосе (разнообразные отступы и отбивки);

#### Графические:

- 9) выделение знаков при помощи каких-либо графических элементов (указателей, линеек, рамок, плашек и т. п.).

При выборе способа выделения лучше руководствоваться целесообразностью. Слишком сильное выделение не только чрезмерно акцентирует внимание читателя на каком-либо фрагменте текста, но и затрудняет чтение.

К графическим способам выделения в тексте для сплошного или выборочного чтения лучше прибегать только в крайнем случае, когда шрифтовых и композиционных способов не хватает.

При отделении абзацев друг от друга мы можем пользоваться примерно этими же принципами.

Минимальный способ отделения — переход при начале нового абзаца на следующую строку без акцентировки начала абзаца (без-абзацный набор). Однако такого способа хватает не всегда: иногда начало предложения совпадает с началом строки случайно.

Поэтому в тексте, где разделение на абзацы важно, необходимо ещё как-нибудь акцентировать их начало. Мы можем, например:

- 1) отмечать начало абзаца отступом или выступом;
- 2) отмечать начало абзаца каким-либо особым знаком (например, *paragraph*), с переходом на новую строку или без него;
- 3) отмечать начало абзаца акцентировкой первого знака или слова, с переходом на новую строку или без него;
- 4) разделять абзацы при помощи отбивок;
- 5) разделять абзацы при помощи линеек или каких-либо других вставок;
- 6) чередовать абзацы, набранные разными начертаниями, шрифтами или кеглями;
- 7) чередовать абзацы, выделенные цветом;
- 8) чередовать абзацы, по-разному расположенные на полосе (например, со втяжкой или без втяжки);
- 9) чередовать абзацы с разной выключкой;
- 10) чередовать абзацы, используя выделение при помощи каких-либо графических элементов (рамки, плашки и т. п.).

Можно придумать что-нибудь ещё, например, чередовать абзацы с разным интерлиньяжем и т. п., главное, чтобы это не мешало чтению.

Обычно в текстах для сплошного чтения используют для разделения абзацев абзацные отступы, несколько реже — отбивки (в хорошо структурированных или не очень длинных текстах).

Использовать сочетания двух или нескольких разных способов стоит очень осторожно. Нужно каждый раз задавать себе вопрос, зачем нужна настолько сильная акцентировка начала абзаца.

Обычно на спусковой полосе (или сразу после начала главы) начало абзаца дополнительно не акцентируется, особенно абзацным отступом. Ведь и так понятно, что предложение началось с новой строки не случайно.

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

*Отделение абзацев при помощи абзацного отступа*

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

*Отделение абзацев при помощи абзацного выстула*

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий. ■ Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

■ Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью. ■ В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных шрифтов был довольно прочно

*Отделение абзацев при помощи графического элемента без перехода на следующую строку*

❏ История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

❏ Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

❏ Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

*Отделение абзацев при помощи знака Paragraph с переходом на следующую строку*

**История** типографских шрифтов, без сомнения,— череда ошибок и недопониманий. **Герои-пуансонисты** XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов... **Николай** Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью. **В России** главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных шрифтов был довольно прочно забыт.

*Отделение абзацев при помощи акцентировки первого слова без перехода на следующую строку*

**История** типографских шрифтов, без сомнения,— череда ошибок и недопониманий.

**Герои-пуансонисты** XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

**Николай** Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

*Отделение абзацев при помощи акцентировки первого слова с переходом на следующую строку*

История типографских шрифтов, без сомнения,— череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и

*Отделение абзацев при помощи отбивок*

История типографских шрифтов, без сомнения,— череда ошибок и недопониманий.

Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

*Отделение абзацев при помощи линеек*

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

*Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...*

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

*Отделение абзацев при помощи смены начертания*

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

*Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...*

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

*Выделение абзацев цветом*

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

*Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...*

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

*Отделение абзацев при помощи втяжек*

История типографских шрифтов, без сомнения, — череда ошибок и недопониманий.

*Герои-пуансонисты XVII века, не разобрав, перекраивали на новый лад шрифты мастеров века XVI; те, в свою очередь, из-за растискивания на шероховатой бумаге, плохого, может быть, зрения и яркости собственного характера творили нечто гениальное, но далёкое от образцов...*

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью.

*Отделение абзацев при помощи разной выключки*

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВЁРСТКЕ

### Набор (typesetting)

Набором текста называют его перевод в форму, доступную для дальнейшей допечатной подготовки и впоследствии для печати.

Во времена материальных литер набор заключался в составлении полосы текста (зеркально отражённого) из отдельных элементов, содержащихся в наборной кассе.

В свете современных технологий набор — перевод текста в электронную форму посредством его ввода с клавиатуры. Кроме набора, электронная версия текста может ещё создаваться при помощи сканирования и оптического распознавания (OCR).

### Вёрстка (make-up)

Вёрсткой называют окончательную подготовку текста к печати.

В процессе вёрстки типограф располагает и обрабатывает текст наиболее удобным для читателя образом. Хорошо свёрстанный текст отличается оптической равномерностью (ровным серым тоном, который не рябит в глазах) и отсутствием нежелательных пауз, сбивающих внимание читателя.

К таким паузам относятся, например, висячие строки или перенос в конце нечётной страницы; несколько переносов подряд; несколько пробелов, расположенных один под другим.

### Стэнли Морисон:

*Но довольно о шрифте. Помимо него типограф имеет в своём распоряжении такие неотъемлемые элементы типографского оборудования, как шпации и шпоны, затем всевозможные линейки и, наконец, более или менее смешанную коллекцию орнаментов: заставки и концовки, цветочки, украшенные инициалы, виньетки. Другое декоративное средство состоит в применении того или иного цвета по выбору печатника; чаще всего, в соответствии с требованиями здравого смысла, используется красный цвет. Для выделения определённых частей текста служат жирные шрифты. Значительное место в оборудовании наборного цеха принадлежит пробельному материалу, с помощью которого заполняются пустые плоскости. Выбор и распределение всех этих элементов называют набором. Вёрстка наборной полосы — это размещение*

*всего наборного материала на странице.*

*Вёрстка представляет собой наиболее важный элемент типографического искусства, ибо никакая страница, как бы прекрасна ни была она набрана в деталях, не может доставить удовлетворения, если её mise en page небрежна или непродуманна. В практике современного книгопечатания все детали вёрстки в принципе отвечают нужным требованиям, и поэтому можно сказать, что большинство книг выглядит довольно сносно. Даже плохо набранный текст может выглядеть хорошо, если он правильно свёрстан; хорошая вёрстка искупает грехи неудачного набора, тогда как хороший набор может быть полностью сведён на нет неудачной вёрсткой.*

«Дыры» и «коридоры»

Висячие  
и короткие концевые строки

«Висячие предлоги»

**«Дырявые», «жидкие» строки (loose lines)**

Ровные края колонки достигаются обычно с помощью добавления промежутков между словами. Иногда межсловные пробелы в строке оказываются значительно шире, чем это допустимо. Особенно часто так бывает в узкой колонке без переносов.

Строки с непропорционально широкими межсловными пробелами или с произвольной разрядкой называют «жидкими».

**«Коридоры» (rivers)**

Ровный серый тон набора иногда нарушается, когда в нескольких (трёх или более) строках подряд пробелы

оказываются друг под другом или по диагонали.

В русской типографике такую группу пробелов называют «коридором», а в английской — «ручьём» или «рекой» (river).

шей, а острые концы загибались вперед на  
а, изображая собой забор, вынуждавший  
о прямо или поворачиваться всем своим  
нужно было глянуть куда-нибудь вбок.  
родку служил широчайший галстук, ника  
вского билета, окаймленный по краям бах  
пог были по тогдашней моде круто заги  
о пользы саней, — эффект, которого моло

Один из важнейших признаков хорошо набранного текста — ровный серый тон полосы, который мы видим прищурившись или издали.

Если в шрифте всё в порядке с толщинами штрихов, размером полуапшерей и кернингом, то при флаговой выключке для достижения ровного набора дополнительных усилий, скорее всего, не потребуется.

Когда текст выключен по формату, возникает опасность появления «дырявых» строк. Две самых вероятных причины этого — отсутствие переносов в тексте или узкая колонка (а иногда и то, и другое).

Из-за обилия узких колонок в сочетании с выключкой по формату в советских газетах, видимо, и допускались семь-восемь переносов подряд.

Теперь, когда набор больше не привязан к материальным объектам, такой крайности лучше избегать и набирать узкую колонку флагом. Кстати, это позволяет сделать межколонник чуть меньше.

В любом случае нельзя допускать, чтобы межсловный пробел оказался больше межстрочного расстояния или межколлонника: строка должна смотреться единым целым, а не набором слов, нечаянно оказавшихся на одной высоте.

Чёткий ритм горизонтальных междустрочных интервалов иногда нарушают «коридоры» — совпадения нескольких пробелов один под другим.

«Коридоры» могут появляться в тексте при любой выключке. В тексте, выключенном по формату, пробелы обычно больше, а значит, у них больше шансов совпасть.

Ещё равномерную структуру страницы портят «дыры» — белые (или кажущиеся белыми) промежутки. В основном они связаны с неоправданным увеличением межсловных пробелов.

Самая случайная «дыра» — двойной (а иногда и тройной) пробел вместо одинарного. Избавиться от него просто: в любом редакторе вёрстки есть аппарат поиска и замены.

## Ни в коем случае не следует форматировать текст при помощи набранных подряд пробелов!

Самая привычная «дыра» — сочетание точки или запятой с пробелом. Белое над знаком препинания значительно увеличивает межсловный пробел. Поэтому некоторые шрифтовые дизайнеры задают для такого сочетания знаков отрицательный кернинг.

Самая распространённая «дыра» — набор двух пробелов вокруг тире. Если у тире в нужном шрифте не нулевые полуапроши, то лучше набирать его вообще без пробелов вокруг.

Проверить размер полуапрошей можно, набрав несколько тире подряд. Если они не касаются друг друга, а находятся на заметном расстоянии, значит, тонкая шпация уже заложена в полуапроши. В таком случае дублировать её необязательно, а иногда просто не нужно.

«Дыру» создаёт и тире в начале прямой речи, отбитое пробелом. Этого делать не нужно; лучше всего уменьшить абзацный отступ в прямой речи на длину тире.

Отсутствие «дыр» и «коридоров», во-первых, сохраняет ритмическую структуру строки и наборной полосы, а во-вторых, является признаком профессионального подхода к набору.

перекраивал  
новый лад ш  
XVI; те, в свок

новый лад шр  
XVI; те, в сво  
очередь, из-з

новый лад шр  
XVI; те — в св  
очередь, из-з

**Висячие и короткие концевые строки  
(widows and orphans)**

Висячей называют первую строку абзаца в конце колонки текста или последнюю строку абзаца в начале колонки текста.

Висячие строки нарушают смысловое деление в тексте, а при выключке по формату разрушают прямоугольник полосы набора. В современных редакторах вёрстки

есть функция «запрет висячих строк», как правило, за счёт изменения высоты колонки.

Короткая концевая строка — это последняя строка абзаца короче полутора абзацных отступов (а в наборе без отступов — 3–4 знака).

Она создаёт впечатление отбивки, разрывая полосу набора на части. От коротких концевых строк (в отличие от висячих) приходится избавляться вручную.

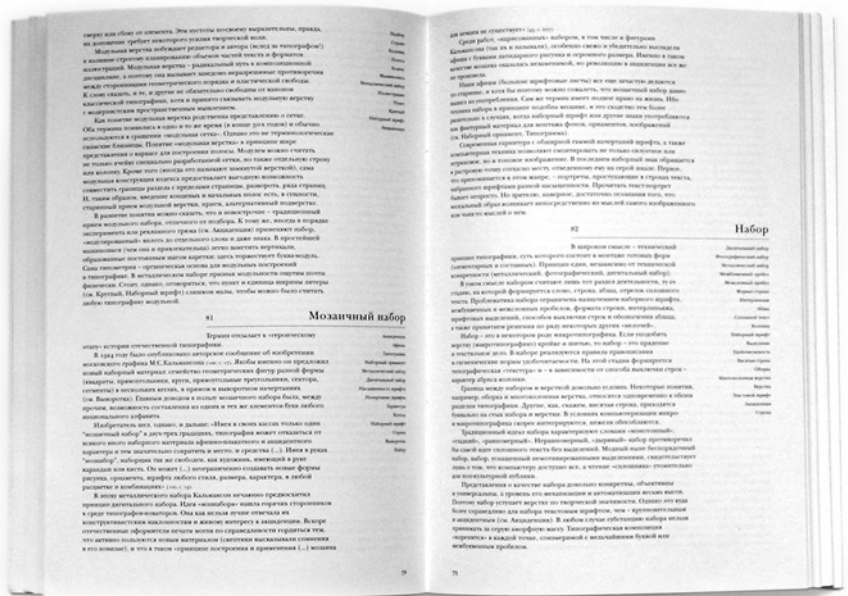
У читателя не должно возникать сомнений в том, что он видит. Если в издании жёстко задан размер полосы, то на всех страницах она должна выглядеть примерно одинаково.

Восприятию границ полосы мешают висячие строки. Последняя строка абзаца в начале полосы может оказаться длиной в два слова (или даже меньше), и белого пространства на ней будет ощутимо больше, чем текста. Такая строка зрительно укорачивает полосу сверху. Обычно это не лучшим образом сказывается на эстетике издания.

Первая строка абзаца в конце полосы, пожалуй, чуть менее опасна. Однако при большом абзацном отступе она тоже может укоротить полосу, а в случае отделения абзацев при помощи отбивок — создать некоторое «дребезжание» внизу страницы. Впрочем, если в конце страницы в тексте подряд идут несколько абзацев длиной в одну строку, то висячая строка снизу неизбежна.

В металлическом наборе с висячими строками боролись путём вгонки и выгонки, поскольку количество пробельного материала вокруг страницы было чётко определено и оставалось неизменным во всём издании.

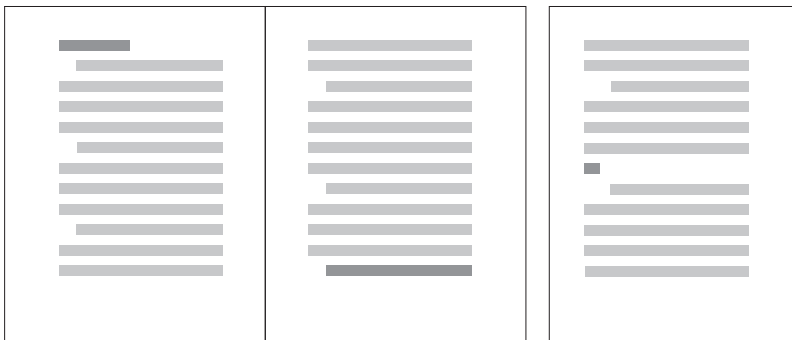
В.Г. Кричевский спокойно относится к висячим строкам. Поэтому в его «Типографике в терминах и образах» иногда можно их встретить: например, «висит» первая строка на правой странице этого разворота



В цифровом наборе в некоторых случаях более допустимо прибавить или убрать строку снизу, чем оставить висячую.

Короткие концевые строки нарушают внутренний ритм страницы. Короткая концевая строка в наборе без отбивок создаёт впечатление отбивки, а в наборе с отбивками увеличивает её размер.

Концевая строка не должна быть короче абзачного отступа. Её длина должна быть хотя бы на 3–4 знака больше.



Висячие строки в начале и конце полосы

Короткая концевая строка

**«Висячие предлоги»**

«Висячие предлоги» на самом деле некорректное название. Оно прижилось, вероятно, из-за того что произносить «однбуквенные предлоги и союзы в конце строки» значительно дольше.

Разрыв строки в неудачном месте может исказить первоначальный смысл текста до неузнаваемости. Поэтому при наборе коротких заметных текстов (заголовков, объявлений и т. д.) стоит очень внимательно следить за разбивкой текстов на строки.

В заголовках и вообще крупных текстах, рассчитанных на повышенное внимание, лучше всего делить текст на строки вручную, по смыслу. И ни в коем случае в конце строки не должно быть предлога или союза.

В длинном сплошном тексте, естественно, разбивка на строки по смыслу невозможна. Поэтому желательно только не оставлять там однбуквенных предлогов и союзов в конце строки, или, как их ещё называют, «висячих предлогов».

Их в русском языке семь:

# а, в, и, к, о, с, у

Лучше всего бороться с «висячими предлогами» с помощью расставленных после них неразрывных пробелов.

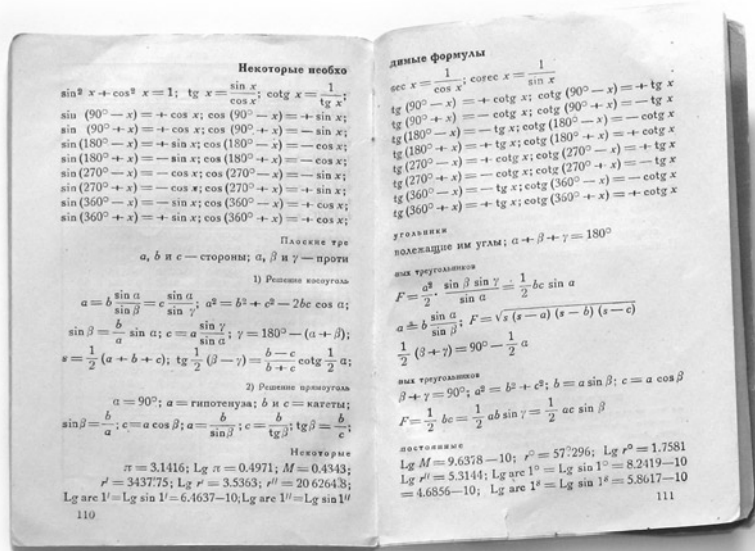
Кажется, не оставлять «висячих предлогов» в конце строки принято только в русской типографике — наверное, из-за их количества.

Например, в английском языке однбуквенная вспомогательная часть речи всего одна — артикль *a*, хотя и он встречается относительно часто.

**РАСТВОР ДЛЯ ПРИЕМА  
ВНУТРЬ 100 МЛ**

СЕДАТИВНОЕ СРЕДСТВО РАСТИТЕЛЬНОГО  
ПРОИСХОЖДЕНИЯ

*Глядя на эту надпись, можно подумать,  
что принимать раствор нужно по 100 мл  
за раз*



Оригинальный способ  
завёрстки заголовка:  
посередине слова он  
разрывается корешком  
книги

Не стоит оставлять «висячие предлоги» в конце строки по двум причинам. Во-первых, по смыслу они обычно теснее связаны с последующим словом, чем с предыдущим. При разрыве строки читатель вынужден сделать паузу (на этом, кстати, построен принцип набора стихов «в столбик»), которая в случае с предлогами и союзами далеко не всегда уместна.

Во-вторых, несколько «висячих предлогов» подряд, особенно при выключке по формату, неизбежно создадут «коридор» у правого края полосы.

Один-два висячих предлога на издание не так страшны. Но при регулярном повторении они вызывают лишь раздражение.

Местоимение «я» в конце строки допустимо, по крайней мере, по смыслу. Хотя некоторые дизайнеры убирают и его.

Грамотно набранный и сверстанный текст заметно облегчает задачу читателя.

*В левой колонке есть «висячие предлоги», в правой их нет*

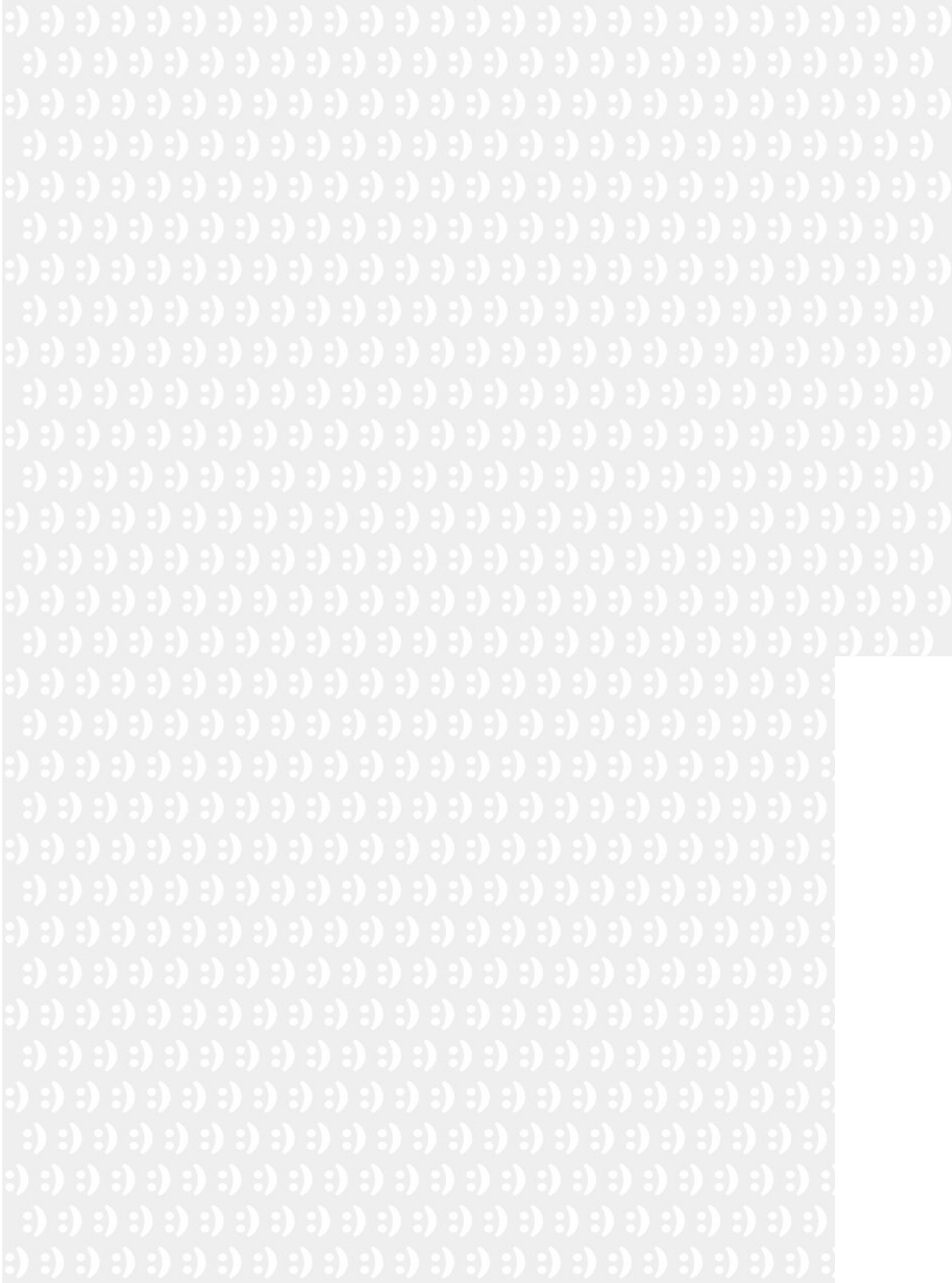
Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью. В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных шрифтов был довольно прочно забыт. Случилось так, что большинство кириллических шрифтов оказалось родственно не письму ширококонечным пером, а резцовой гравюре по металлу, и рисунок привычных нам букв скверно согласуется с логикой принципа

Николай Иенсон и Франческо Гриффо, глядя в аккуратно переписанные книжные листы, резали в металле не точную копию каллиграфических букв, а нечто, переработанное технологией и личностью. В России главные проблемы такого рода начались в XVIII веке, когда рукописный прототип антиквенных шрифтов был довольно прочно забыт. Случилось так, что большинство кириллических шрифтов оказалось родственно не письму ширококонечным пером, а резцовой гравюре по металлу, и рисунок привычных нам букв скверно согласуется с логикой принципа



*The End*

.....)



# ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Но это не всё!

Это лишь небольшая часть того, что можно узнать о работе со шрифтом и с текстом, если интересоваться ею.

Для более серьёзного изучения принципов и законов типографики нужно, конечно же, обращаться к другим изданиям. Может быть, эта книга поможет читателю лучше ориентироваться в советских книгах среди терминов эпохи металлического набора, или в литературе на английском языке (или переведённой с него).

Главная цель этого издания — показать начинающему графическому дизайнеру, что текст как объект работы заслуживает пристального внимания. Что правила набора существуют не случайно, и можно не запоминать их, а понять. Что выбор шрифта и «мелочи» в наборе и вёрстке гораздо существеннее, чем может показаться на первый взгляд.

Важно помнить, что главная цель типографического решения — удобство для читателя.

Удачи!

# СЛУЖЕБНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Библиография

Список шрифтов

Список иллюстраций

Указатель имён

Алфавитный указатель

Спасибо

# Библиография

**Phil Baines, Andrew Haslam**

**Type & Typography**

*Laurence King Publishing, 2002*

**Lewis Blackwell**

**20th century type**

*London: Laurence King Publishing, 1998*

**Dot Dot Dot X (№10), 2005**

**Frederic William Goudy**

**Goudy's Type Designs: His Story and Specimens**

*NY, The Myriade Press, 1978*

**David Harris**

**The Art of Calligraphy**

*London: Dorling Kindersley, 1995*

**Jost Hochuli**

**Designing Books**

*Agfa Compugraphic, 1990*

**Jost Hochuli**

**Alphabugs**

*Agfa Compugraphic, 1990*

**David Jury**

**About Type: Reviving the Rules of Typography**

*RotoVision, 2002*

**Willi Kunz**

**Typography: Micro- and Macroaesthetics**

*Niggli, 2002*

**Ellen Lupton**

**Thinking with Type**

*Princeton Architectural Press, New York, 2004*

**Gerrit Noordzij**

**Letterletter**

*Hartley & Marks Publishers, 2000*

**Gerrit Noordzij**

**The Stroke of the Pen**

*КАВК, Hague, 1982*

**Print Regional Design Annual 2003**

*F & W Publications, NY, 2003*

**Timothy Samara**

**Making and Breaking the Grid**

*Rockport, 2002*

**Fred Smejers**

**Counterpunch. Making type in sixteen century, designing typefaces now**

*London, Hyphen Press, 1996*

**Walter Tracy**

**Letters of Credit**

*Boston, David R. Godine Publisher, 2003*

**Michael Twyman**

**The British Library Guide to Printing.**

**History and Techniques**

*The British Library, 1998*

**Sue Walker**

**The Songs that Letters Sing: Typography and Children's Reading**

*National Centre for Language and Literacy*

*The University of Reading*

*Reading, 2005*

**Hans Peter Willberg, Friedrich Forssmann**

**Lesetypographie**

*Verlag Hermann Schmidt, Mainz, 1997*

**Е.Б. Адамов и др.**

**Рукопись—Художественный редактор—Книга**

*М.: Книга, 1985.*

**М.В. Большаков, Г.В. Гречихо, А.Г. Шицгал**

**Книжный шрифт**

*М.: Книга, 1964*

**М. В. Большаков**

**Декор и орнамент в книге**

*М., Книга, 1990*

**Роберт Брингхерст**

**Основы стиля в типографике**

*М.: Издатель Д. Аронов, 2006*

**Л. А. Волкова, Е. Р. Решетникова**  
Технология обработки текстовой информации  
М.: МГУП, 2002

**Ю. Я. Герчук**  
История графики и искусства книги.  
Учебное пособие для студентов ВУЗов  
М.: Аспект-Пресс, 2000

**Ю. Я. Герчук**  
Художественная структура книги  
М., Книга, 1984

**П. Г. Гиленсон**  
Справочник технического редактора  
М.: Книга, 1978

**В. В. Ефимов**  
Великие шрифты. Книга 1. Истоки  
М.: ПараТайп, 2006

[как]  
№ 3 (25) 2003, Академический, часть 1

[как]  
№ 4 (26) 2003, Академический, часть 2

**Петер Каров**  
Шрифтовые технологии.  
Описание и инструментарий  
М.: «Мир», 2001

Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели  
XVIII–XX веков о секретах своего ремесла  
М.: Книга, 1987

Книга как художественный предмет. Часть первая.  
Набор. Фактура. Ритм  
М.: Книга, 1988

Книга как художественный предмет. Часть вторая.  
Формат. Цвет. Конструкция. Композиция  
М.: Книга, 1990

**В. Г. Кричевский**  
Типографика в терминах и образах, 2 тома  
М.: Слово, 2000

**А. И. Кудрявцев**  
Шрифт. История, теория, практика  
М.: Университет Натальи Нестеровой, 2003

**В. В. Лазурский**  
Альд и альдины  
М.: Книга, 1977

**Е. Л. Немировский**  
Мир книги. С древнейших времён до начала XX века  
М.: Книга, 1986

ПараТайп 1989–2004. Цифровые шрифты.  
ParaType Originals. Каталог  
М.: ПараТайп, 2004

**Эмиль Рудер**  
Типографика

М.: Книга, 1982

**А. В. Тарбеев**  
TypeBible (рукопись)

**Аллен Хёрлберт**  
Сетка. Модульная система конструирования  
и производства газет, журналов и книг  
М.: Книга, 1984

**Ян Чихольд**  
Облик книги. Избранные статьи о книжном  
оформлении  
М.: Книга, 1980

**А. Г. Шицгал**  
Русский гражданский шрифт 1708–1958  
М.: Искусство, 1959

**А. Г. Шицгал**  
Русский типографский шрифт. Вопросы истории  
и практика применения  
М.: Книга, 1985

**Эрик Шпикерман**  
О шрифте  
М.: ПараТайп, 2005

**М. И. Щелкунов**  
История. Техника. Искусство книгопечатания  
М.: о гиз, 1926

Энциклопедия книжного дела  
М.: Юристъ, 1998

## В Интернете:

<http://tfaces.narod.ru>

[http://community.livejournal.com/ru\\_typography](http://community.livejournal.com/ru_typography)

[www.paratype.ru](http://www.paratype.ru) / [www.fonts.ru](http://www.fonts.ru)

[www.myfonts.com](http://www.myfonts.com)

[www.adobe.com](http://www.adobe.com)

[www.stormtype.com](http://www.stormtype.com)

[www.lucasfonts.com](http://www.lucasfonts.com)

## В книге используются цитаты из:

- «Справочника технического редактора» П. Г. Гиленсона,
- сборника «Книгопечатание как искусство»,
- книги «История. Техника. Искусство книгопечатания» М. И. Щелкунова.

**Орфография и пунктуация цитируемых текстов сохранены.**

# Список шрифтов

стр. 24–25

## North

Трине Раск 2004

стр. 42

## ITC Charter

Мэтью Картер 1987

кириллическая версия Владимира Ефимова 1999

## PT Newton

Владимир Ефимов, Александр Тарбеев 1990

(на основе **Times** Стэнли Морисона

и Виктора Лардента 1932)

## ITC New Baskerville

Джон Кваранта 1978

кириллическая версия Тагира Сафаева 1993

## Petersburg

(на основе *Кудряшевской энциклопедической*,

Николай Кудряшев 1974)

Владимир Ефимов 1992

## ITC Garamond

Тони Стэн 1975

кириллическая версия Александра Тарбеева 1995

## Банниковская

Галина Банникова 1950

цифровая версия Любви Кузнецовой 1999

## гарнитура Лазурского

Вадим Лазурский 1962

цифровая версия Владимира Ефимова 1985

стр. 47

## Ruit

Геррит Ноордзей 1990

## Two-Line Egyptian

Вильям Кэзлон IV 1816

стр. 48–49

## Adobe Jenson

Роберт Слимбах 2000

## Обыкновенная новая

Анатолий Щукин 1939

цифровая версия Владимира Ефимова 1997

стр. 51

## The Sans

Лук(ас) де Гроот 1994

## The Serif

Лук(ас) де Гроот 1994

## Walker

Мэтью Картер 1995

стр. 57

## Nicolaus

Александр Тарбеев в процессе разработки

стр. 58

## Original Garamond

D. Stempel AG 1925

кириллическая версия Гаянэ Багдасарян 2000

## Kis

Чонси Гриффит 1937 на основе шрифтов Николая

Киша 1670–1690

кириллическая версия Владимира Ефимова 1999

## Caslon 540

ATF 1902

кириллическая версия Исая Слуцкера,

Манвела Шмавоняна 2001

стр. 59

## ITC New Baskerville

Джон Кваранта и др. 1978

кириллическая версия Тагира Сафаева 1993

## ITC Bodoni Seventy-Two

Самнер Стоун, Холли Голдсмит, Джим Паркинсон,

Дженис Прескотт Фишман 1994

кириллическая версия Дмитрия Кирсанова 2000

стр. 60

## Журнальная (PT Journal)

Лев Маланов, Елена Царегородцева 1951–1953

(на основе **Excelsior** Чонси Гриффита 1931)

**SPSL Clarendon**

Г. Эйденбенц 1953

кириллическая версия **Игоря Настенко** 1989–1990

стр. 61

**ITC Officina Serif**

Эрик Шпикерман, Юст ван Россум 1990

кириллическая версия **Тагира Сафаева** 1994**TheMix**

Лук(ас) де Гроот 1994

стр. 62

**Enimor**

Анастасия Яруллина в процессе разработки

**ITC Franklin Gothic**Виктор Карузо 1980 (на основе **ATF Franklin Gothic**

Морриса Фуллера Бентона 1904)

кириллическая версия **Исаия Слуцкера,****Татьяны Лысковой** 1995**Pragmatica**

Владимир Ефимов 1989

(на основе **Helvetica** Макса Мидингераи **Эдуарда Хоффмана** 1957)

стр. 63

**DenHaag**

Александр Тарбеев, Манвел Шмавонян 2000

**Futura**

Пауль Реннер 1927

кириллическая версия **Владимира Ефимова** 1995

стр. 65

**Infinity**

Александр Тарбеев 2000

**Cloister Initials**

Фредерик Вильям Гауди 1918

**Crew**

Александр Тарбеев 2003

**Ascript**

Александра Королькова 2005

**Hlestackoff**

Елена Новосёлова 2006

**Osra**

Илларион Гордон 1997

**Mommie**

Губерт Йохам

кириллическая версия **Александра Тарбеева** 2004

стр. 66

**Летопись**

Иннокентий Келейников 2001

**ITC Benguiat Gothic**

Эдуард Бенгет 1979

кириллическая версия **Александра Тарбеева** 1994–97**VKP**

Александр Тарбеев и F:\family 2006

стр. 67

**Rastr**

Елена Новосёлова 2004

**Mas D'Azil**

Дмитрий Кирсанов 2002

**Fourty-Nine Face**

Александра Королькова 2005

**Tomahawk**

Ольга Степанова в процессе разработки

**Probbarius**

Илларион Гордон 1996

стр. 77

**Школьная**(на основе **Century Schoolbook**

Морриса Фуллера Бентона 1923)

Елена Царегородцева 1961

**Adobe Jenson**

Роберт Слимбах 2000

стр. 91

**ITC Garamond**

Тони Стэн 1975

кириллическая версия **Александра Тарбеева** 1995**Академическая (Academy)**Бертгольд 1910 на основе **Sorbonne H. Berthold** 1905цифровая версия **Любови Кузнецовой** 1989

стр. 97

**PT Hafiz**

Любовь Кузнецова 1972

цифровая версия 1994

стр. 100

**Amor Serif**

Франтишек Шторм 2005

стр. 109

**ITC Eras**

Альбер Ботон, Альбер Холленстайн 1980-е

**Parangon**

Анатолий Кудрявцев 1986–2002

стр. 112

**Remington Typewriter**

Фредерик Вильям Гауди 1929

**Fedra Mono**

Петер Биляк 2001–2003

**Обыкновенная новая**

Анатолий Щукин и др. 1939

цифровая версия **Владимира Ефимова** 1997

стр. 113

**Courier** (упоминание)

Говард Кеттлер 1955

**Lucida** (упоминание)

Чарльз Бигелоу, Крис Холмс 1985

стр. 115

**DenHaag**

Александр Тарбеев, Манвел Шмавонян 2000

стр. 117

**Vander**

Илья Рудерман 2005

**Perpetua**

Эрик Гилл 1930

кириллическая версия Тагира Сафаева 2004

стр. 120

**ITC Garamond**

Тони Стэн 1975

кириллическая версия Александра Тарбеева 1995

стр. 121

**DenHaag**

Александр Тарбеев, Манвел Шмавонян 2000

стр. 126

**Adobe Jenson**

Роберт Слимбах 2000

стр. 127

**Adobe Jenson**

Роберт Слимбах 2000

стр. 130

**ITC Officina Sans** (упоминание)

Эрик Шпикерман 1990

кириллическая версия Тагира Сафаева 1994

**ITC Officina Serif** (упоминание)

Эрик Шпикерман, Юст ван Россум 1990

кириллическая версия Тагира Сафаева 1994

**Thesis** (упоминание)

Лук(ас) де Гроот 1994

**ITC Legacy** (упоминание)

Рональд Арнхольм 1993

**ITC Stone** (упоминание)

Самнер Стоун 1987

кириллическая версия Владимира Ефимова, 2012

**Fedra**

Петер Биляк 2001–2003

**The Guardian** (упоминание)

Кристиан Шварц, Пол Барнс 2005

стр. 131

**The Guardian Egyptian & Sans**

Кристиан Шварц, Пол Барнс 2005

стр. 132

**ITC Officina Sans** (упоминание)

Эрик Шпикерман 1990

кириллическая версия Тагира Сафаева 1994

**ITC Officina Serif** (упоминание)

Эрик Шпикерман, Юст ван Россум 1990

кириллическая версия Тагира Сафаева 1994

**Fedra** (упоминание)

Петер Биляк 2001–2003

**Artemius** (упоминание)

Юрий Гордон 2001–2003

**ITC Stone** (упоминание)

Самнер Стоун 1987

кириллическая версия Владимира Ефимова, 2012

**PF Centro** (упоминание)

Панос Вассилиу 2006

**PT Sans, PT Serif** (упоминание)

Александра Королькова, Ольга Умпелева при участии

Владимира Ефимова 2009–2010

**PT Mono** (упоминание)

Александра Королькова, Изабелла Чаева 2011

стр. 137

**Балтика**(на основе **Candida** Якоба Эрбара 1936)

Вера Чиминова, Исая Слуцкер 1952

цифровая версия Александра Тарбеева 1988

**Журнальная рубленая**

Якоб Эрбар 1936

кириллическая версия Анатолия Щукина 1956

**Школьная**(на основе **Century Schoolbook**

Морриса Фуллера Бентона 1923)

Елена Царегородцева 1961

**ITC Franklin Gothic**Виктор Карузо 1980 (на основе **ATF Franklin Gothic**

Морриса Фуллера Бентона 1904)

кириллическая версия Исая Слуцкера,

Татьяны Лысковой 1995

**В этом списке не приводятся шрифты, упомянутые в классификациях текстовых и акцидентных шрифтов на страницах 57–67 в качестве примеров, но не показанные.**

# Список иллюстраций

стр. 14–15

**Разворот** отсканирован из **St. Moritz Design Summit & International Design Action Day**, Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, Koeln, 2005

стр. 16

**Разворот** из книги: Маревна, «Моя жизнь с художниками Улья», М.: Искусство XXI век, 2005, дизайнер Иннокентий Келейников)

**Маяковский улыбается...** отсканировано из книги А. Н. Лаврентьева «Лаборатория конструктивизма», М.: Грантъ, 2000

**Плакат Н. И. Калинина** отсканирован из журнала Как, № 26 «Академики графического дизайна»

стр. 17

**Логотип** Coca-Cola

**Пива Нет** отсканировано из журнала Как, № 26 «Академики графического дизайна»

стр. 18–19

**Фотографии книги** «Рукопись, художественный редактор, книга»

стр. 20

**Фотографии** берлинского аэропорта прислал Константин Ерёмченко

стр. 21

**Фотография Алины Векшиной**

стр. 22

**Фотографию** берлинского аэропорта (снизу) прислал Константин Ерёмченко

стр. 23

**Фотографии** (справа и справа снизу) прислала Алина Векшина

стр. 24–25

**Материалы** о шрифте North прислала Трине Раск

стр. 26

**Фотографию** прислал Иннокентий Келейников

стр. 27

**Плакаты Tabasco** отсканированы из журнала Print, 2002. Агентство DDB Dallas, арт-директор Kathleen Larkin Redick, фотограф Phillip Esparza, копирайтер Julie Bowman, дизайнер Carl Werner

**Фотография этикетки** с сайта [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

стр. 30

**Турокatalog 5 Франтишека Шторма** одолжил Иннокентий Келейников

**Разворот книги:** Willi Kunz *Typography: Micro- and Macroaesthetics Niggli, 2002*

стр. 33

**Фотография Алины Векшиной**

стр. 36

**Слово «Каллиграфия»** написала Елена Новосёлова

стр. 41

**Иллюстрация** отсканирована из книги Frederic William Goudy *Goudy's Type Designs: His Story and Specimens NY, The Myriade Press, 1978*

стр. 45

**Амперсанд** на мраморе высекла Елена Новосёлова

стр. 46

**Схемы Жозефа Тори** отсканировал из книги Виллу Тоотса «Современный шрифт» и прислал Иннокентий Келейников

стр. 47

**Шрифт Геррита Ноордзее** отсканирован из книги Gerrit Noordzij *Letterletter Hartley & Marks Publishers, 2000*

**Шрифт Вильяма Кэзлона** позаимствован из книги В. В. Ефимова «**Великие шрифты**» М.: *ParaType*, 2006

стр. 50

**Книга Аврелия Августина** из библиотеки о. Валентина Асмуса

стр. 51

**Образцы шрифтов Лук(ас)а де Гроота**

можно посмотреть на [www.lucasfonts.com](http://www.lucasfonts.com)

**Материалы про шрифт Walker**

прислал сам великий Мэтью Картер

стр. 65

**Инициал С** отсканирован из книги Frederic William Goudy *Goudy's Type Designs: His Story and Specimens NY, The Myriade Press, 1978*

стр. 71

**Иллюстрация отсканирована** из книги Michael Twyman *The British Library Guide to Printing. History and Techniques The British Library, 1998*

стр. 80–81

**Иллюстрации, изображающие фотонаборную машину Diatype Headliner и диск для фотонаборной машины Diatype** отсканированы из рекламных проспектов фирмы Berthold

стр. 82–83

**На фотографиях** буклеты FontShop, Letterror, HouseIndustries

стр. 90

**Строкомер** одолжил Иннокентий Келейников

стр. 92

**«Ведомости»** в формате PDF скопированы с <http://orel.rsl.ru>

стр. 108

**Болгарскую кириллицу** нарисовал Лук(ас) де Гроот

**«Зубачестки»** были опубликованы на [www.vasin.ru](http://www.vasin.ru)

**Логотип «Билайн»** отсканирован с печатной рекламы

стр. 109

**Шрифт Paragon** отсканирован из книги А. И. Кудрявцева «**Шрифт**»

**Слово guckomeka** написал Лук(ас) де Гроот

стр. 112

**Моноширинный шрифт Фредерика Гауди** отсканирован из книги Frederic William Goudy

**Goudy's Type Designs: His Story and Specimens NY, The Myriade Press, 1978**

**Моноширинный шрифт Петера Биляка**

отсканирован из буклета, представляющего шрифтовое семейство Fedra, © Peter Bil'ak, 2003

стр. 116

**Евангелие XVII в.** из библиотеки о. Валентина Асмуса

стр. 117

**Шрифт Vander** (дизайнер Илья Рудерман, 2005) прислал по просьбе автора книги **Илья Рудерман**

**Шрифт Perpetua** (дизайнер Эрик Гилл, дизайнер кириллической версии Тагир Сафаев) отсканирован из газеты «**Известия**»

**Картинки со шрифтами словолитни Лемана** из каталога словолитни Лемана, хранящегося в библиотеке студии Артемия Лебедева, отсканировала Елена Новосёлова

стр. 123

**Логотип «Связной»** отсканирован из каталога «Связной»

**Головоломка** отсканирована из журнала «Трамвай», № 11, 1990

стр. 124

**Фрагмент титульного листа Евангелия** (Paris, J.-J. Debochet et Co Editeurs, 1837) из библиотеки о. Валентина Асмуса

стр. 125

**Иллюстрация** отсканирована из книги А. Г. Шицгала «**Русский типографский шрифт**»

стр. 130

**Разворот из буклета**, представляющего шрифтовое семейство Fedra, © Peter Bil'ak, 2003

стр. 131

**Открытку**, представляющую шрифтовое семейство The Egyptian, привёз из Лондона Александр Тарбеев

стр. 133

**Открытка со шрифтами Жана-Франсуа Поршеза** раздобыта на конференции АТурI в Хельсинки

стр. 134

**Международная гарантия Tefal**

стр. 135

**Страница из книги** Джона Рёскина «Современные художники. Общие принципы

и правда в искусстве», М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1901

стр. 148–151

**На фотографиях книги разных форматов,** изданные в СССР и постсоветской России

стр. 152–153

**Разворот** из книги Герберта Рида «Краткая история современной живописи» (М.: Искусство — XXI век, 2006, дизайнер Иннокентий Келейников)

стр. 154

**Разворот** из книги А. Гиваргизова «Мы так похожи» (М.: Самокат, 2006, оформление Ивана Александрова)

**Разворот** из буклета, посвящённого шрифту Walker (дизайнер Мэтью Картер)

стр. 155

**Полоса и разворот** из газеты The Guardian (команда дизайнеров во главе с Марком Портером)

**Разворот** из журнала SmartMoney (арт-директор Екатерина Кожухова)

стр. 156–157

**Разворот** из русского издания L'Officiel, № 62 (ноябрь 2004)

стр. 159

**Разворот** из книги Геррита Ноордзее Letterletter

стр. 160

**Иллюстрация** из книги Pierre Belon LA NATURE ET DIVERSITE DES POISSONS, Paris, chez Charles Estienne, Imprimeur ordinaire du Roy, 1555 (подобрал Иннокентий Келейников)

**Иллюстрация** из книги С. Я. Маршака и В. В. Лебедева «Цирк» (переиздание, М.: Советский художник, 1975)

**Разворот** из книги С. Я. Маршака и В. В. Лебедева «Мороженое» (переиздание, Ленинград, Художник РСФСР, 1975)

стр. 161

**Обложка** книги Konstanty Ildefons Galczynski Zasaowana drozka (вв, Praha, Ceskoslovensky spisovatel, 1963), подобрал и прислал Иван Величко

стр. 162–163

**Развороты** из журнала Dot Dot Dot x

стр. 164–165

**Обложки журнала Туро** скопированы с [www.magtypo.cz](http://www.magtypo.cz)

стр. 168

**Разворот** из журнала Font № 004, FontShop, 2005

**Разворот** из книги П. Г. Гиленсона «Методика технического редактирования», М.: Книга, 1964

**Разворот** из книги Frederic William Goudy Goudy's Type Designs: His Story and Specimens NY, The Myriade Press, 1978

**Разворот** из книги Шарля Перро «Сказки Матушки Гусыни», Л.: Лира, 1990

стр. 171

**Разворот** из книги Allen Hurlburt The Designer and the Grid, NY, Van Nostrand Reinhold Company, 1978

стр. 174–175

**Разворот** из книги Марка Твена «Приключения Тома Сойера», М.: СП «ЭЛПАВ», 1992

стр. 176

**Логотип журнала U&Ic** (дизайнер Герберт Любалин) отсканирован из журнала U&Ic

стр. 179

**Обратная сторона коробки** кефира «Домик в деревне»

стр. 180

**Фрагмент страницы** из книги Жюль Верна «Вокруг света в восемьдесят дней», М.: Новости, 1992

стр. 194

**Фрагмент страницы** из книги Марка Твена «Приключения Тома Сойера», М.: СП «ЭЛПАВ», 1992

стр. 197

**Разворот** из книги В. Г. Кричевского «Типографика в терминах и образах», М.: Слово, 2000

стр. 198

**Фрагмент упаковки** лекарственного препарата «Ново-пассит»

стр. 199

**Разворот** из книги С. П. Глазенапа «Карманные таблицы логарифмов», Л.: издательство Академии наук, 1933

**Все остальные иллюстрации** нарисованы, сфотографированы и свёрстаны автором книги.

# Указатель имён

<b>Алкуин</b> 96	<b>Максимилиан Вокс</b> 53	<b>семья Дидо</b> 54 59 90 91	<b>Анатолий Кудрявцев</b> 109 209
<b>Альд Мануций</b> 54 58 96	<b>Панос Вассилю</b> 210	<b>Владимир Ефимов</b> 208 209 210	<b>Николай Кудряшев</b> 208
<b>Рональд Арнхольм</b> 210	<b>Клод Гарамон</b> 54 58	<b>Жан Жаннон</b> 58	<b>Любовь Кузнецова</b> 208 209
<b>Гаянэ Багдасарян</b> 208	<b>Фредерик Вильям Гауди</b> 41 47 112 209	<b>Никола Иенсон</b> 57	<b>Вилли Кунц</b> 30
<b>Галина Банникова</b> 208	<b>Пинхус Гиленсон</b> 79	<b>Губерт Йохам</b> 209	<b>Вильям Кэзлон I</b> 58
<b>Пол Барнс</b> 131 210	<b>Эрик Гилл</b> 117 210	<b>Николай Калинин</b> 16 18	<b>Вильям Кэзлон IV</b> 47 208
<b>Джон Баскервиль</b> 59	<b>Холли Голдсмит</b> 208	<b>Мэтью Картер</b> 50 51 208	<b>Вадим Лазурский</b> 57 208
<b>Эдуард Бенгет</b> 209	<b>Илларион Гордон</b> 209	<b>Виктор Карузо</b> 209 210	<b>Виктор Лардент</b> 208
<b>Линн Бойд Бентон</b> 78	<b>Юрий Гордон</b> 210	<b>Джон Кваранта</b> 208	<b>Осип Леман</b> 117
<b>Моррис Фуллер Бентон</b> 137 209 210	<b>Чонси Гриффит</b> 208	<b>Иннокентий Келейников</b> 16 209	<b>Владимир Лебедев</b> 161
<b>Чарльз Бигелоу</b> 210	<b>Франческо Гриффо</b> 58 96	<b>Говард Кеттлер</b> 210	<b>Зузана Личко</b> 43
<b>Петер Биляк</b> 112 130 163 209 210	<b>Лук(ас) де Гроот</b> 51 108 109 130 135 176 208 209 210	<b>Дмитрий Кирсанов</b> 208 209	<b>Татьяна Лыскова</b> 209 210
<b>Джамбаттиста Бодони</b> 54 59 121	<b>Иоганн Гутенберг</b> 46 75	<b>Миклош Киш</b> 58	<b>Толберт Лэнстон</b> 77
<b>Альбер Ботон</b> 209	<b>Кристофель ван Дейк</b> 58	<b>Владимир Кричевский</b> 197	<b>Херб Любалин</b> 176

Лев <b>Маланов</b> 208	Анатолий <b>Семёнов</b> 31	Изабелла <b>Чаева</b> 210
Оттмар <b>Мергенталер</b> 76	Роберт <b>Слимбах</b> 208 209 210	Владимир <b>Чайка</b> 17
Макс <b>Мидингер</b> 209	Исай <b>Слуцкер</b> 208 209 210	Вера <b>Чиминова</b> 210
Стэнли <b>Морисон</b> 32 43 140 192 208	Ольга <b>Степанова</b> 209	Ян <b>Чихольд</b> 158 160 168 169 176
Вильям <b>Моррис</b> 47 145 178	Самнер <b>Стоун</b> 208 210	Кристиан <b>Шварц</b> 131 210
Елена <b>Новосёлова</b> 209	Тони <b>Стэн</b> 120 208 209 210	Манвел <b>Шмавонян</b> 115 208 209 210
Геррит <b>Ноордзей</b> 46 47 159 176 178 208	Александр <b>Тарбеев</b> 115 208 209 210	Эрик <b>Шпикерман</b> 130 209 210
Джим <b>Паркинсон</b> 208	Жоффрау <b>Тори</b> 46	Франтишек <b>Шторм</b> 30 100 209
Карл Эрнст <b>Пёшель</b> 29 75	Эмери <b>Уокер</b> 47	Михаил <b>Щелкунов</b> 71 85 102 106 133 161 179 183 184
Кристофер <b>Плантен</b> 58	Ольга <b>Умпелева</b> 210	Анатолий <b>Щукин</b> 208 209 210
Жан-Франсуа <b>Поршез</b> 133	Дженис Прескот <b>Фишман</b> 208	Герман <b>Эйденбенц</b> 209
Трине <b>Раск</b> 24 25 208	Иоганн <b>Флейшман</b> 58	Якоб <b>Эрбар</b> 137 210
Жорж <b>Ревильон</b> 125	Адриан <b>Фрутигер</b> 115	Хартмут <b>Эсслингер</b> 27
Пауль <b>Реннер</b> 98 209	Пьер Симон <b>Фурнье</b> 59 91	Анастасия <b>Яруллина</b> 209
Брюс <b>Роджерс</b> 57 153 179	Аллен <b>Хёрлберт</b> 171	
Александр <b>Родченко</b> 16	Альбер <b>Холленстайн</b> 209	
Юст ван <b>Россум</b> 209 210	Крис <b>Холмс</b> 210	
Илья <b>Рудерман</b> 117 210	Эдуард <b>Хоффман</b> 209	
Якоб <b>Сабон</b> 58	Елена <b>Царегородцева</b> 208 209 210	
Тагир <b>Сафаев</b> 117 208 209 210		

# Алфавитный указатель

## А

### абзац

70 79 106 158 170 186 187  
188 189 190 191 196

### абзацный выступ

188 189

### абзацный отступ

186 188 189 195 196 197

### акценты в тексте

19 188 190

### акцидентный шрифт

14 40 55 56 64 65 67 136

### aldusleaf

41

### американский гротеск

62

### английская антиква

58 113 120

### англо-американский пункт

90

### антиква

44 50 60 61 75 126 134

### антиква нового стиля

54 55 59

### антиква старого стиля

54 57

### апостроф

102

### апрош

74 86 101 106 174 176 177

### арабские цифры

79 97 100

## Б

### бабашки

68

### базовая линия

70 91 94 95 100 175

### барочная антиква

58

### боковые свисания

69 77

### болгарская кириллица

108 109

### брусковый шрифт

45 47 50 51 53 54 55 57 60  
61 113 120

## В

### в оборку

158

### вгонка и выгонка

122 135 174 177 196

### веб-шрифты

86 87

### венецианская антиква

46 53 54 55 57 58 113 120

### верстка

74 75

### вёрстка

32 71 80 81 158 162 166 170  
192 203

### вертикальная выключка строк

175

### «висячая строка»

135 174 175 192 196 197

### «висячие предлоги»

198 199

### внутрибуквенный просвет

68 92 98 118 120 127 174 176

### вразрез

158

### вспомогательный текст

186 170

### второстепенный текст

156

### втяжка

186 188

### выборочное чтение

14 19 186 187

### выделения в тексте

19 43 86 96 98 99 118 121  
158 174 176 186 187 188 192

### выключка

75 158 167 174 177 178 179  
180 188 191 194 195 196 199

### выключка в край

178

### выключка по формату

70 178 180 194 195 199

### выключка флагом

174 178 180 194

### выносные элементы

54 68 74 92 93 94 95 98  
100 127 184 185

## Г

### гаральды

54

### гарнитура

40 43 47 49 50 53 57 60 83  
85 92 100 109 113 114 115  
119 120 130 133 134 135 136  
137 187

### гарт

68

### геометрический гротеск

55 63 113 120

### глиптальный шрифт

44 46 55 56 93

### глиф

69 87 92 94 97

### голландская антиква

58 113 120

### градуса, знак

79 102

### графема

36 44 48 65 67 94

### гротеск

44 47 50 53 54 55 57 60 61  
62 63 99 113 114 118 120  
130 134 137

### гротеск-антиква

44

### гуманистическая антиква

53 54

**гуманистический гротеск**

55 62 63 113 120

**гуманистический минускул**

46 47 57 58

**Д****двухпунктовая шпация**

79 106 179

**декоративные элементы**

28 30 31

**декоративный шрифт**

24 40 43 55 56 64 134 136

**дефис**

97 106 107

**дизайнер шрифта**

43 47 77 78 79 82 83 84 85 87 100 102 108 113 124 129 137 174 176 195

**динамическая антиква**

57 58 59 120

**динамический гротеск**

62 63 120 121

**динамический шрифт**

48 49 93 113

**длина строки**

32 33 75 77 168 170 175 177 178 184 197

**длинное тире**

79 97 106 107

**доля листа**

146 148 149 150 151

**дополнительный текст**

186

**дуга**

94

**дуктальный шрифт**

44 46

**«дыры»**

69 70 106 177 179 194 195

**дюйм**

90 91 104

**Е****египетский шрифт**

47 60

**Ё****«ёлочки»**

104

**ёмкость шрифта**

53 114

**Ж****«жидкая строка»**

194

**З****заглавные буквы**

96 98

**заголовок**

14 70 98 118 133 136 156 157 186 198 199

**заголовочные и выделительные начертания**

40 43 48 64 69 134 136

**заплечики**

68 69 74 92 102

**засечка**

44 48 50 51 53 54 57 58 59 60 61 94 114 130 132

**зеркало набора**

152 153 168

**знаки препинания**

74 97 102 103 108 195

**золотое сечение**

166

**И****«иерархическая» сетка**

171

**индексация начертаний по Фрутигеру**

115

**инструменты письма**

44 48 65

**интерлиньяж**

70 74 75 91 92 98 158 159 167 175 184 185 188

**итало-французская антиква**

53 55 56 58 113

**итальянский шрифт**

47 66 114 125

**К****кавычки**

102 104 106

**каллиграфия**

37 65 66

**капитель**

56 57 86 96 98 99 100 133 187

**капля**

57 58 59 60 94

**квадрат**

68 91 152 175 180 184

**кегельная площадка**

68 69 70 74 90 91 92 101 106 113 175 178

**кегель**

14 21 40 46 56 65 69 74 75 78 79 86 87 90 91 96 98 107 114 118 120 124 126 127 132 133 134 136 145 157 158 159 167 170 174 175 177 178 184 187 188

**кern**

69

**кернинг**

69 86 103 194 195

**кернинговые пары**

176

**кириллическая версия**

83 85 117

**классификация шрифтов**

40 52 55 64 65

**классицистическая антиква**

53 56 59 120

**колонка**

14 75 152 166 168 170 174 175 180 181 184 185 186 194

**комплект знаков шрифта**

82 97 114

**компьютерный набор**

79 80 84 90 100 158

**контраст шрифта**

47 48 49 54 55 57 59 60 62 67 93 96 114 122 124 127 130 137 167

**контрастный гротеск**

44

**контрпуансон**

68 92

**концевой элемент**

60 94

**«коридор»**

194 195 199

**короткая концевая строка**

174 196 197

**короткое тире**

97 107

**круглая шпация**

69 106

**курсив**

96 99 115 116 117 133 187

**Л****«лапки»**

104

**легальный шрифт**

85

**ленточная антиква**

44 130

**lettering**

36

**лигатура**

56 70 74 75

**линия шрифта**

53 94

**линотип**

76 77

**литера**

66 68 69 70 74 75 76 77 78 90 185 192

**лицензионный шрифт**

85

**логика шрифта**

44 45 46 67 84 91

**логотип**

70 82 98 122 176

**локализованный шрифт**

83

**М****макрон**

108

**марзаны**

68 77 78 85

**масштабирование шрифта**

114 122 123

**матрица**

70

**межбуквенный пробел**

69 70 92 127 129 174 176 177

**межколонник**

166 170 194 195

**межсловный пробел**68 75 77 79 174 178 189 181  
184 194 195**межстрочный пробел**

184 195

**металлический****набор**68 69 70 74 75 79 81 90 91  
94 106 152 158 174 175 178  
179 196**механический****наклон**

99

**минускульные цифры**

56 57

**«минусовой трекинг»**

74

**многоколонник**

152 170

**многоточие**

103

**модуль**

170

**модульная сетка**

170

**монотип**

76 77 78

**моноширинный шрифт**

56 112 113 120

**Н****набор**17 43 50 58 59 60 62 63  
71 74 76 77 78 80 81 84 175  
176 177 178 180 188 194 195  
197 202**набор на шпоны**

175

**наборная касса**

73 76 114 192

**наборная полоса**68 70 75 90 152 158 159 168  
170 175 178 184 192 195 196**наборный орнамент**

8 30 41 56

**навигационный аппарат**

14 186

**наклон шрифта**

99 114 115 116

**наклонное начертание**

96 99 115 116 117

**наплыв**

95

**насыщенность**43 44 96 98 101 114 115 118  
119 127 130 167 176 187**начертание**40 43 56 77 82 83 86 96  
101 112 113 114 115 116 118  
119 120 126 127 130 132 134  
167 187 188**неалфавитные шрифты**

41

**новые гротески**

54 62

**О****овал**

48 49 54 58 59 60 95

**односторонние засечки**

60 61 130

**OpenType**

86 87

**опечатки**

17 78

**оптическая компенсация**

84

**оптический размер шрифта**

114 126 127 134

**оригинальный шрифт**

56 82 85

**основной текст**43 100 134 136 152 156 157  
186**основной штрих**48 49 53 54 92 93 94 114  
118 160**остроконечное перо**

44 47 48 93

**отбивка**

68 102 186 187 188 196 197

**«отрицательный интерлиньяж»**

74 175 184

**«отрицательный трекинг»**

174 176 177

**очко литеры**

68 69 178

**П****пайка**

91 175

**пантограф**

76 78

**Paragraph, знак**

188 189

**перекладина**

54 57 95

**перенос**97 106 174 178 180 181 182  
183 192**переходная антиква**

54 55 57 59 113

**петля**

94

**печатающие элементы**

68 92

**пиксельный шрифт**

65

**«пиратский» шрифт**

85

**письмо**

36 55 65 93

**пламевидный элемент**

93 95

**плотность шрифта**

114 120 167

**подвижная литера**

74

**подрезка литер**

69

**полигарнитура**

114 115 121 126 187

**полоса набора**68 70 75 90 152 158 159 168  
170 175 178 184 192 195 196**полуапрощ**68 69 74 79 92 98 101 102  
106 107 112 127 129 167 174  
176 194 195**полукруглая шпация**

69 174

**полуовал**

94

**поля**

70 152 158 159 168 169

**PostScript Type 1**

86

**приводность вёрстки**

70 75 167

**пробельные элементы**

68 90 92 175

**пробельный материал**

70 75 79 192 196

**производный шрифт**

83

**прописные буквы**49 56 87 91 96 98 99 176  
177 183

**пропорции шрифта**  
47 112 113 114 120 121 122 127

**прямой курсив**  
109 117

**прямоугольность  
полосы набора**  
70 174

**пуансон**  
44 68 76 78 92 114

**пункт**  
79 90 91 152

## Р

**равноширинный  
шрифт**  
49 62 112 113

**различимость**  
14 21 177

**разноширинный  
шрифт**  
49 112 113

**разрядка**  
74 79 98 167 174 176 177 194

**расстановка  
переносов**  
174 178 180

**реглеты**  
68

**ренессансная  
антиква**  
53 57

**римские цифры**  
97 100 101

**ритмическая  
структура**  
17 19 21 92 113 175 176 195

**рост строчных**  
90 95 118 178 184

**рубленный шрифт**  
44 53

**рубрикация**  
14 186

**рукописный шрифт**  
46 53 55 57 65 93

**русификация**  
83 85

**ручной набор**  
68 69 74

**С**  
**свисания**  
84 94 95

**свисающие элементы**  
95

**секунд, знак**  
104 105

**сетка**  
158 166 168 170 171 175

**соединительный  
штрих**  
48 49 54 92 93 94 95 114

**сочетание шрифтов**  
28 45 130 132 134 136 137

**сплошное чтение**  
14 16 17 19 21 109 145 168  
175 176 184 186 187 188

**сплошной текст**  
19 40 43 50 57 57 62 63  
66 70 96 98 100 101 170  
181 198

**справочно-  
вспомогательный  
текст**  
186

**старые гротески**  
54 62

**статическая антиква**  
59 60 134

**статический гротеск**  
62 99 120

**статический шрифт**  
48 49 93 113

**строчные буквы**  
46 55 86 95 96 98 99 100  
127 134 175 176 177 183 184

**супергарнитура**  
51 114 130 132

**Т**  
**текстовый шрифт**  
14 40 42 43 47 48 50 57 59  
63 64 118 124 134 135 136

**типограф**  
12 13 15 24 25 31 32 33 37 43  
81 134 135 136 146 167 175  
184 192

**типографский пункт**  
90

**типометрическая  
система**  
90 91 152

**тире**  
79 87 97 106 107 195

**тонкая шпация**  
69 70 79 106 107 195

**трекинг**  
174

**TrueType**  
86 87

**TrueType-инструкции**  
87

## У

**удобочитаемость**  
14 21 59 120 159 175

## Ф

**флаговая выключка**  
174 178 180 194

**формат издания**  
146 148 149 150 151 153  
168 169

**формат набора**  
152 180 186

**формат цифрового  
шрифта**  
86 87

**фотонабор**  
80 174

## Х

**хинты**  
86 87

## Ц

**цвет набора**  
167 184

**цифровой набор**  
77 79 80 81 84 90 100 158  
174 179 187 197

**цифровой шрифт**  
40 69 79 82 83 84 86 106  
114 118 174

**цифры**  
79 97 100 101 107 183

## Ш

**ширина знаков**  
43 49 75 77 78 96 103 112  
113 114 115 120 121 122 130  
135 174 176

**ширококонечное  
перо**  
44 46 47 48 54 57 93

**шпации**  
68 69 74 77 178 192

**шпоны**  
33 68 74 175 192

**шрифт-  
реконструкция**  
83

**шрифтовая система**  
114 126

**шрифтовой дизайнер**  
43 47 77 78 79 82 83 84 85  
87 100 102 108 113 124 129  
137 174 176 195

**шрифтовой файл**  
41 69 82 83 84 85 86 87  
97 98 101 102 103 106 107  
108 114

**шрифты  
с односторонними  
засечками**  
60 61

## Э

**эксклюзивный  
шрифт**  
85

# Спасибо

**Александрю Владимировичу Тарбееву**,  
который вбил автору всё это в голову, показал книжек и шрифтов  
и иногда даже высказывал какие-то замечания по работе...

**Владимиру Венедиктовичу Ефимову**,

который очень внимательно читал, комментировал и редактировал текст,  
помогал привести его в соответствие с логикой и общепринятой  
терминологией и вообще отнёсся к этой затее с сочувствием и пониманием,  
а также разрешил воспользоваться в качестве примеров шрифтами  
из библиотеки ParaType и очень помог в работе над вторым изданием

**Иннокентию Викторовичу Келейникову**,

который позволил завалить свой почтовый ящик версиями текста и макета  
и находил время и силы всё это смотреть, читать и комментировать  
письменно и вслух, а также нашёл много полезных иллюстраций

**Александрю Борисовичу Коноплёву**,

который высказывал в ходе работы дельные замечания, несмотря на то,  
что стиль текста показался ему «хамским»

**Анатолию Алексеевичу Семёнову**,

который со свойственной ему парадоксальностью суждений неоднократно  
смущал автора своими высказываниями, как по тексту, так и по макету,  
и **Наталье Андреевне Гончаровой**,  
которая сразу поняла природу и структуру текста и по возможности  
смягчала высказывания Анатолия Алексеевича

**Сергею Владимировичу Юдину**

за дельные замечания и моральную поддержку

**Ивану Александрову**,

**Алине Векшиной**,

**Константину Ерёмченко**,

**Елене Новосёловой**

за помощь в подборе материалов  
и конструктивную критику в процессе работы

**о. Валентину Асмусу и Елизавете Асмус**

за предоставленную возможность посмотреть,  
потрогать и сфотографировать книги XVII – XIX веков

**Мэтью Картеру, Трине Раск и Илье Рудерману**

за присланные по электронной и бумажной почте материалы  
об их шрифтах,  
и отдельно **Вере Евстафьевой** за координаты Трине

**Лук(ас)уде Грооту**,

который, когда рисовал болгарскую кириллицу, даже и не предполагал,  
для чего (и сколько раз) его рисунок будет воспроизведён

**Александрю Васину и Наталье Вельчинской**

за разрешение использовать в макете фотографию с их сайта,  
а также **Ивану Величко** за присланную им иллюстрацию  
для разворота об иллюстрации

**Авторам, дизайнерам, художникам, каллиграфам, пуансонистам,**

**техническим редакторам, метранпажам** –

словом, всем, прошлым и настоящим,  
чьей работы оказались задействованы в создании этой книги

**Студентам разных курсов родного Полиграфа и не только студентам**,

которые читали текст, смотрели макет и что-то говорили о своих впечатлениях,  
и всем, кто помог найти и исправить неточности в предыдущих изданиях

# Содержание

КОРОТЕНЬКОЕ ВСТУПЛЕНИЕ	9
<b>Часть I (вступительная)</b>	11
Глава 1 Видим или читаем?	14
Глава 2 Проектирование или украшательство?	28
Глава 3 Наука или искусство?	32
<b>Часть II</b>	35
<b>ШРИФТ КАК ИНСТРУМЕНТ</b>	38
Глава 4 Назначение шрифтов. Шрифт и восприятие	40
Глава 5 Характер шрифта	44
ДУКТАЛЬНЫЕ И ГЛИПТАЛЬНЫЕ ШРИФТЫ	46
ДИНАМИКА И СТАТИКА ШРИФТА	48
АНТИКВА, ГРОТЕСК И ДРУГИЕ	50
Глава 6 Классификации шрифтов	52
Глава 7 История технических ограничений. Формирование традиций	68
РУЧНОЙ НАБОР	74
МЕХАНИЧЕСКИЙ НАБОР	76
О ДВУХПУНКТОВОЙ ШПАЦИИ	79
НЕМАТЕРИАЛЬНЫЙ НАБОР (ФОТОНАБОР И ЦИФРОВОЙ НАБОР)	80
Глава 8 Шрифт в наши дни	82
ФОРМАТЫ ЦИФРОВЫХ ШРИФТОВ	86

ШРИФТ КАК НАУКА	88
Глава 9	Типометрическая система— наследие металлического набора
	90
Глава 10	Части буквы и её окружение
	92
Глава 11	Система знаков
	96
	РИСУНОК ЗНАКОВ
	98
	ЦИФРЫ
	100
	ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ
	102
	МНОГОТОЧИЕ
	103
	КАВЫЧКИ
	104
	ТИРЕ И ДЕФИС
	106
	ПОХОЖИЕ ЗНАКИ
	108
ШРИФТ КАК ОРГАНИЗМ	110
Глава 12	Пропорции внутри шрифта. Ширины знаков относительно друг друга
	112
Глава 13	Начертания и гарнитуры. Ширина, насыщенность, контраст и так далее
	114
	РИСУНОК ЗНАКОВ И УГОЛ НАКЛОНА (ПОСТАНОВКА ОЧКА)
	116
	НАСЫЩЕННОСТЬ
	118
	ШИРИНА ЗНАКОВ (ПЛОТНОСТЬ ШРИФТА, ПРОПОРЦИИ ШРИФТА)
	120
	КОНТРАСТНОСТЬ ШРИФТА
	124
	ОПТИЧЕСКИЙ РАЗМЕР ШРИФТА
	126
	НАЛИЧИЕ ЗАСЕЧЕК
	130
Глава 14	Сочетания шрифтов
	132
	ЗАЧЕМ НУЖНО НЕСКОЛЬКО ШРИФТОВ?
	134
	КАК ЭТО ДЕЛАЕТСЯ?
	136
<b>Часть III</b>	139
ОБЩАЯ КОМПОЗИЦИЯ	142
Глава 15	Бумага и экран
	144
Глава 16	Впечатление
	146
Глава 17	Построение
	166

АНАТОМИЯ СТРАНИЦЫ И ВНУТРЕННИЙ РИТМ ТЕКСТА	172
Глава 18 Пробелы и интервалы	174
МЕЖБУКВЕННЫЕ ПРОБЕЛЫ	176
МЕЖСЛОВНЫЕ ПРОБЕЛЫ	178
РАССТАНОВКА ПЕРЕНОСОВ	180
ДЛИНА СТРОКИ И ИНТЕРЛИНЬЯЖ	184
Глава 19 Структура текста	186
НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВЁРСТКЕ	192
Глава 20 «Дыры» и «коридоры»	194
Глава 21 «Висячие» и короткие концевые строки	196
Глава 22 «Висячие предлоги»	198
ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ	203
СЛУЖЕБНАЯ ИНФОРМАЦИЯ	204
Библиография	206
Список шрифтов	208
Список иллюстраций	211
Указатель имён	214
Алфавитный указатель	216
Спасибо	220

АЛЕКСАНДРА КОРОЛЬКОВА  
Живая типографика

издание четвёртое, исправленное

**Редактор**

ИННОКЕНТИЙ КЕЛЕЙНИКОВ

**Корректор**

ЯНА ЯКУШЕВА

**Набор текста**

РАИСА КОРОЛЬКОВА

**Сдано в набор** 1 марта 2006 года

**Подписано в печать** 14 ноября 2012 года

**Формат** 70×100/16

**Бумага** офсетная

**Гарнитуры** Leksa и LeksaSans (Александра Королькова, 2007)

**Печать** офсетная

**Издательство** ООО «ИндексМаркет»

Генеральный директор Лебедева И.В.

**Типография** ОАО «Можайский полиграфический комбинат»

тел. 8(495)745-84-28

Тираж 1400 экз.

**Реализация** ООО «ИндексМаркет»

Специализированная литература по дизайну, рекламе, изобразительному искусству, архитектуре и фотографии

Адрес: 125466, Москва, Куркинское ш., д.30, офис 4

Тел: 8(495) 740-11-44, факс: 8(495) 740-11-45

Интернет-магазин [www.indexmarket.ru](http://www.indexmarket.ru)