

О типографике

Даже самое скромное оформление книги никогда не получается само собой или случайно. Чтобы сделать качественную типографскую работу, нужен большой опыт. Иногда книги представляют собой настоящие шедевры. Но искусство типографского набора, в отличие от других свободных искусств, обращено не только к узкому кругу знатоков. Его может критиковать всякий, и эта критика значит гораздо больше, чем в других искусствах. Если не каждый читатель сможет прочесть набранный текст, то он никуда не годится. Даже тот, кто давно занимается удобочитаемостью шрифтов, не может моментально определить, действительно ли текст хорошо читается. А обычный читатель возмущается, только если текст набран слишком мелко или раздражает глаза. И то и другое — явные признаки неудобочитаемости.

Все типографское искусство основано на буквах. Из них состоит и непрерывная, сплошная полоса набора, и композиция из строк разного кегля, иногда контрастирующих по форме. Хорошая типографская работа начинается — и это ни к коем случае нельзя считать несущественным — с на-

бора отдельной строки текста книги или даже ежедневной газеты. Шрифтом одного рисунка и размера можно набрать и легко читаемые и неудобочитаемые строки. Слишком широкие межсловные пробелы и отрицательный интерлиньяж изуродуют практически любой шрифт.

Удобочитаемость прежде всего зависит от самого рисунка букв. Немногие думают об их форме. Непрофессионал не может выбрать для определенной цели самый подходящий шрифт. И этот выбор ни в коем случае не должен определяться только вкусом.

Печатное слово обращено к каждому — к человеку любого возраста, образованному и необразованному. Умеющий читать обладает четким представлением о форме букв. Изменение любого элемента буквы может сделать весь шрифт непонятным. Чем необычней выглядит слово, которое мы уже миллион раз прочитывали и распознавали, тем сильнее нам будет мешать его новая форма. Подсознательно мы стремимся к узнаванию его привычного облика. Другое обличье того же слова кажется нам чужим и усложняет чтение. Из этого можно заключить, что типографский шрифт тем лучше читается, чем меньше его основные формы отличаются от тех, что употреблялись многими поколениями. Допустимы только небольшие вариации формы и длины засечек, соотношения толщин основных и дополнительных штрихов. Но эти изменения возможны только в пределах устойчивого представления о привычной форме буквы.

После пятидесятилетних экспериментов с бесчисленными новаторскими шрифтами, не похожими на старые,

стало ясно, что лучшие шрифты — это либо оригиналы классических шрифтов (если сохранились их пуансоны или матрицы), либо их поздние версии, либо новые шрифты, близкие к классическим. Это знание досталось нам слишком поздно и слишком дорогой ценой, но тем ценнее оно для нас. Чем меньше шрифт бросается в глаза, тем он благороднее. По-настоящему хорошая типографика должна хорошо читаться и через десять, пятьдесят, сто лет. Не все книги, изданные в последние пятьдесят лет, прошли проверку временем. В некоторых можно разобраться, только если знать исторические обстоятельства их создания. Стремясь к реформам (а на рубеже веков очень многое требовало реформирования), часто слишком далеко удаляются от цели.

Сегодня нам кажется, что в то время хотелось во всем отличаться от того, что было раньше. Новый шрифт должен был сразу восприниматься как новаторский, самобытный, с узнаваемым авторским почерком. Эти броские авторские шрифты были уместны в примитивной рекламе. Правда, сейчас многие новые шрифты, сделанные перед Первой мировой войной, уже забыты. Лишь некоторые из них еще используются.

Типографика по состоянию на 1924 год страдала от бесконечного разнообразия шрифтов, отличавшихся ярко выраженной индивидуальностью. Наборные машины, ограничивающие число применяемых шрифтов, тогда были редкостью. Почти все набиралось вручную. Были и другие шрифты, правда, они не всегда были лучше тех, что применяли около 1880-х годов, и их было меньше.

Непродуманная мешанина из несоответствующих друг другу шрифтов росла, как сорняки на огороде. Среди новаторов чистой, строгой типографики в первую очередь необходимо назвать Карла Эрнста Пёшеля — он раньше других стал стремиться к упорядоченности в типографском дизайне и сам создавал прекрасные работы, используя шрифты, которые теперь иногда кажутся некрасивыми. Затем следует упомянуть Якоба Хегнера, который создал множество книг, продуманно выбирая старые шрифты. Эти книги и сегодня не утратили своей красоты.

В 1925 году возникло течение «Новая типографика». Это направление требовало радикальной простоты и отказа от центрированной композиции. При этом были допущены две серьезные ошибки. Последователи «Новой типографики» считали, что причиной типографического хаоса, царившего в то время, являются только шрифты, и верили, что шрифт без засечек (так называемый гротеск) — это волшебное средство, передающее дух времени. А «среднюю ось», при злоупотреблении которой часто создавались смехотворно оформленные книги, окрестили «смирительной рубашкой» и надеялись победить ее при помощи асимметрии. Но если жестко ограничить число применяемых антиквенных и фактурных шрифтов, заменить их там, где это необходимо, на другие, а также делать строгую композицию, то это бы сильно улучшило состояние типографики как тогда, так и сейчас. Шрифт без засечек только кажется простейшим. Его форму специально упростили для детей, а взрослым его читать труднее, чем антикву, ведь ее засечки служат

Карл Эрнст Пёшель
(1874—1944) —
немецкий книгоиз-
датель
и типограф

Якоб Хегнер
(1882—1962) —
писатель, пере-
водчик, изда-
тель, также зани-
мался оформле-
нием книг

См. также «Симметричная или асимметричная типографика?», стр. 41

не только для украшения. А асимметрия не лучше симметрии, просто это другой принцип. Оба варианта композиции могут быть хороши.

Наследство «Новой типографики» — множество новых, но совсем не всегда хороших шрифтов без засечек. Гораздо позже влияние этой школы распространилось на Англию, Италию и США. В Англии мало кто понял суть этого направления, и значение его там невелико, несмотря на то, что средний уровень английской типографики и сегодня нуждается в радикальной чистке, как когда-то в этом нуждалась немецкая типографика. А в Италии, и в особенности в США, у «Новой типографики» появились талантливые и изобретательные последователи. В Германии развитие этого движения было насильно прервано в 1933 году; естественным путем оно бы быстрее сошло на нет.

В то время возникло множество гротескных шрифтов. В какой-то момент других шрифтов почти нельзя было найти. Не было недостатка и в типографических экспериментах, иногда вполне удачных. Однако с наскоку трудно значительно изменить ситуацию, и за полдесяток лет радикально улучшить типографику невозможно. Есть китайская поговорка: лишь долгий труд дает хороший результат.

Но одновременно с гротескными проектировались и другие шрифты. Тогда они не были популярными, но некоторые используются до сих пор. Из шрифтов ручного набора отметим работы Эмиля Рудольфа Вайса — безусловно, он внес ценнейший вклад в типографику трид-

Эмиль Рудольф Вайс (1875—1942) — немецкий художник, типограф, поэт

цатых годов нашего века. Из шрифтов для наборных машин разных систем сохранили значение матрицы классических шрифтов, например, антиква и фрактура Вальбаума, а также некоторые вновь нарезанные шрифты, более или менее точно соответствующие старым образцам. С современной точки зрения по-настоящему хороши только те шрифты, форма которых близка к дошедшим до нас классическим образцам.

Из основных классических шрифтов или их современных вариаций нужно выбирать как можно более продуманно и осторожно. Многие современные шрифты — это лишь изуродованные варианты старых. Только натренированный глаз может отличить хорошую форму от несовершенной, и только неустанное изучение прекрасных печатных шрифтов прошлого помогает сделать правильный выбор.

Рисунок хорошего наборного шрифта благороден, он радует и успокаивает взгляд. Он не должен бросаться в глаза. Контраст между основными и соединительными штрихами букв должен быть умеренным и гармоничным. Выносные элементы не должны быть укорочены, а межбуквенные пробелы (апроши) не должны быть непропорционально узкими. Многие современные шрифты и некоторые реконструкции хороших, но утраченных старых шрифтов портят слишком узкие апроши.

Любая типография должна иметь вариант антиквы старого стиля (этот шрифт обычно называют медиэвальным, но это не точно) с соответствующим курсивом от 6 до 72 пунктов, включая 9 и 14 пунктов, а также хорошую

фрактуру, тоже во всех кеглях, хотя бы до 36 пунктов. Мне кажется, антиква нового стиля (например, Бодони) не так нужна, как антиква переходного стиля (вроде Баскервиля). Ничего не возразишь против антиквы Вальбаума, поскольку она более сдержана, чем Бодони. Безусловно, нужны хороший египетский шрифт и хороший гротеск, но, выбирая их, нужно помнить об основных шрифтах, которые уже есть, и избегать негармоничных сочетаний.

Необходимо правильно набирать каждую строку: только так готовая работа будет красиво выглядеть и хорошо читаться. Но пока почти во всех странах строки набирают слишком свободно. Это — наследство девятнадцатого века с его тонкими, заостренными и слишком светлыми шрифтами, которые требовали набора с межсловными пробелами в половину кегельной шпации. Современные шрифты — более жирные. Они рассыпаются в строке, если их набирать так свободно. Набор с пробелами в треть круглой или даже еще уже должен стать непреложным правилом, и не только для книг. Увеличивать пробел после точки не нужно, если только текст не состоит из непомерно длинных предложений.



Начало абзаца должно обязательно отмечаться отступом. К сожалению, в Германии (и только там) часто набирают без абзацного отступа. Это скверная привычка, от которой надо избавиться. Отступ, обычно в круглую, — это единственно надежное средство отметить абзац. Дойдя до конца строки, взгляд слишком «замыливается», чтобы заметить короткую концевую строку, да к тому же при наборе без отступа ее часто приходится набирать допол-

нительно. Нужно больше заботиться не о спокойном очертании полосы сплошного набора, а о ясности и удобочитаемости. Поэтому набор без отступов — ошибка.

См. также «Для чего нужны абзацные отступы», стр. 116

Во фразктуре обычно делают выделения разрядкой. Раньше для выделений использовали швабахер или фразктуру большего кегля. Некоторые наборщики, развращенные фразктурой, при наборе антиквой заменяют курсив разрядкой. Этого делать нельзя. В сплошном наборе антиквой выделения должны быть курсивные. Другой способ выделений — капитель, которой нет во фразктуре. Капитель лучше полужирного начертания, которое очень часто применяют в немецкоязычных странах. Поэтому в немецких шрифтах почти совсем не делают капители. Когда она необходима, ее приходится с трудом заменять прописными буквами меньшего кегля. Поэтому очень желательно, чтобы капитель чаще применялась и чтобы прежде всего лучшие машинные и наиболее важные шрифты ручного набора имели капитель.

См. также «Курсив, капитель и кавычки в наборе книг и научных журналов», стр. 122

Главнейшее правило — никогда ни при каких обстоятельствах не набирать строчные вразрядку. Единственное исключение — выделения в сплошном наборе фразктурой. Любая разрядка мешает читать и нарушает гармонию облика слова. Разрядку часто используют в книжных титулах и акцидентных работах, однако это — порочное наследие времен немецких классиков, когда типографика переживала нелучшие времена. Если во фразктуре разрядку приходится терпеть по необходимости, то для антиквы и курсива это уродство не имеет смысла. Кроме того, набор вразрядку стоит вдвое дороже обычного.

По-другому дело обстоит с прописными буквами антиквы. Их нужно всегда и при всех обстоятельствах набирать вразрядку, причем не меньше одной шестой кегельной. Эта одна шестая кегельной — ориентировочная величина, шпации между прописными должны соответствовать их оптическому соотношению. Само собой разумеется, что пробелы между словами, набранными прописными, должны быть больше, чем между словами в сплошном наборе; но иногда они такие же, то есть или слишком малы, или же слишком велики. Пробелы должны быть заметными, но не слишком большими.

Стиль в типографике определяется прежде всего условиями жизни и труда. Например, мы совершенно не имеем возможности делать роскошные, многоцветные орнаменты и фоны так, как печатали в девятнадцатом веке. Это слишком дорого. Возможно, и наборщиков, способных на такое, уже нет. Нехватка времени заставляет нас искать самый простой путь. То, что требует слишком обстоятельной, кропотливой работы, теперь не в моде.

Простота всегда была и остается благородным признаком шедевра. Когда смотришь из-за плеча мастера, поражаешься, как легко и споро он работает. Кажется, что работа горит у него под руками. Тот, кому требуется множество проб и усилий, — еще ученик.

Мне приходится так много говорить о литерях, с которыми работает наборщик, потому что невозможно сделать приличную работу без знания шрифтов и правил их использования. Пробираться наощупь, хвататься то за один шрифт, то за другой — напрасная трата времени и

денег. То же самое бывает и в ситуации, когда макет делает один человек, а набирает другой. Художнику, не знающему набора, трудно сделать хороший макет, пригодный для типографии, а ведь и макет, и его реализация должны быть сделаны легко и свободно. Дизайнер, если такой есть в типографии, должен досконально знать специфические особенности и возможности имеющихся у него шрифтов и представлять себе, что набирать просто, а что — сложно. И только если макет безупречен, набор получится точно таким, каким его себе представлял дизайнер. Дилетант в типографике, не разбирающийся в своеобразной жемчужной красоте черно-белых литер, даже если он хорошо рисует, не может играючи управляться с типографским инструментарием и всегда будет неприятно удивлен результатом. По хорошему макету, пусть не всегда чистому и понятному профанам, даже средний наборщик сможет выполнить работу быстро и без труда. Мастер может набирать и без макета, если нужно, но и он обычно делает макет, чтобы в наборе потом не менять ни одного слова. Мастер не сделает ни одного лишнего движения.

Есть работы, которые требуют больше труда, чем обычно, при проектировании макета, или при его реализации, или в обоих случаях. Но такое бывает редко, и слава богу. И даже если дизайнер получает в час больше, чем наборщик, будет дешевле сделать три очень точных макета, чем трижды переделывать одну и ту же работу.

Но в первую очередь макет должен рождаться из духа типографики. Не нужно пытаться воспроизводить эффекты других графических техник, например литографии

*Giambattista
Bodoni. Manuale
tipografico. Parma,
1818*

*Charles Derriey.
Spécimen-Album.
Paris, 1862*

или рисунка, или пытаться их превзойти. Типографика — самостоятельное искусство, отличное от них. Есть два знаменитых альбома шрифтов, оба — настоящие памятники типографского искусства. Один все знают, по крайней мере, по названию: Джамбаттиста Бодони, «Учебник типографики». Другой альбом, еще более поразительный с технической и художественной точек зрения, знают немногие. Я говорю об «Альбоме шрифтов» Шарля Деррье. Бесчисленные шрифты, сотни ярких красок и тысячи узоров набраны и напечатаны с огромным вкусом и поразительной точностью приво́дки цветных форм. Хотя этой работой восхитится и наборщик, но это не типографское искусство. Это обманчивая имитация литографических эффектов типографскими средствами, мнимая победа типографики над литографией. От этих заблуждений остались в наших шрифтовых кассах сублильные английские рукописные шрифты. Они подражают литографии и именно поэтому не годятся для книгопечатания. Хорошие литеры должны быть прочными, а слишком тонкие волосные штрихи, чересчур узкие шрифты не подходят для типографики.

Хорошая типографская работа должна быть простой по композиции. Строка, выключенная по центру, — важнейший композиционный прием хорошего дизайна. Этот прием популярен и сейчас, и всегда. Когда пишешь от руки или печатаешь на машинке, неохотно ставишь заголовки посредине, поскольку это требует дополнительных усилий. Только в типографской работе такое построение имеет смысл. Расположение шрифтов разного кегля друг

под другом — простейший и наилучший метод, потому что интерлиньяж можно легко и быстро изменить в гранках. Можно сказать, что типографическое искусство в значительной степени таится между строк. Вертикально расположенные строки не только хуже читаются, но и технически неудобны, так как с ними трудно работать. О наклонном наборе нечего и говорить, ведь он противоречит всей типографической системе. Конечно, при изготовлении форм можно использовать гипс для фиксации наклонных строк, но это уже не типографика.

Хорошая типографика экономна в средствах и экономит время. Тот, кто может набрать обычную книгу (за исключением титула) одним кеглем шрифта с курсивом, знает свое дело. Тот, кому для небольшой акцидентной работы или краткого титула нужно больше трех шрифтовых касс, должен еще учиться и учиться. Но и тот, кто собирается набрать бланк для письма одним кеглем, пусть не думает, будто нашел философский камень. Он путает свое удобство с удобством читателя и забывает, что в тексте есть части более важные, а есть менее важные.

Наши действия всегда должны четко определяться потребностями. Когда мы сами не знаем, чего хотим, — дело плохо. Действовать на грани фола, может быть, забавно, но быстро надоедает. Наборщик — мастер, а не клоун, который каждый день паясничает по-новому.

Спор о симметрии и асимметрии не имеет смысла. Оба принципа имеют свои области применения и особые возможности. Только не надо думать, что раз асимметричный способ набора возник позже, то он современнее и

лучше во всех отношениях. Он никак не проще и не легче симметричного способа набора, от которого лишь неучи воротят нос под тем предлогом, что он якобы устарел. Каталог, оформленный по асимметричному принципу, может блистать военным порядком. Но в книге асимметрия мешает легкости чтения. Асимметрия лучше симметрии в бланке для письма, но асимметрично набранные на одной полосе маленькие объявления смотрятся отвратительно. Для типографики не важно, старый ли это стиль или новый, важен лишь результат.

В следующей главе приводится выступление автора 9 октября 1964 года на праздновании двухсотлетия Высшей школы графики и книжного искусства в Лейпциге.