

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
(ФГБОУ ВО «АмГУ»)

ТИПОГРАФИКА

сборник учебно-методических материалов

направление подготовки 54.03.01 – Дизайн;
направленность (профиль) «Графический дизайн»

Благовещенск, 2017

*Печатается по решению
редакционно-издательского совета
факультета дизайна и технологии
Амурского государственного
университета*

Составитель: Станишевская Л.С.

Типографика: Сборник учебно-методических материалов для направления подготовки 54.03.01.
Направленность (профиль) образовательной программы Графический дизайн. - Благовещенск:
Амурский гос. ун-т, 2017, 42 с.

© Амурский государственный университет, 2017

© Кафедра дизайна, 2017

© Станишевская Л.С., составление

Содержание

1	КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ЛЕКЦИОННОГО МАТЕРИАЛА	4
1.1	Введение в типографику.	4
1.1.1	Лекция 1. Понятие типографики. Гарнитур (семейства) шрифтов. Анатомия шрифта. Засечки, выносные элементы. Основные характеристики шрифта. Насыщенность. Наклон. Плотность.	4
1.2	Стили в типографике	11
1.2.1	Лекция 2. Типографика первопечатников. Классическая типографика. Типографика 19 века.	11
1.2.2	Лекция 3. Модерн. Супрематизм. Конструктивизм.	21
1.2.3	Лекция 4. Ар-деко. Швейцарская типографика, Гельветика. Постмодернизм.	23
1.3	Современная типографика	26
1.3.1	Лекция 5. Современные типографские тенденции.	26
1.4	Типографский набор	28
1.4.1	Лекция 6. Ширина полосы набора, кегль и интерлиньяж. Переносы и выключка. Принцип действия переноса и выключки.	28
1.5	Кернинг и трекинг	31
1.5.1	Лекция 7. Кернинг и трекинг – определения. Применение трекинга.	31
1.6	Основные принципы верстки	32
1.6.1	Лекция 8. Отступ – атрибут абзаца. Постоянные отступы. Выравнивание букв и текстовых блоков. Тире и дефисы. Буквицы.	32
1.7	Структура документа и верстка макета	35
1.7.1	Лекция 9. Структура наборного текста. Композиция и ритмика в типографике. Комбинаторные возможности шрифтовых выделений.	35
2	МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ	38
3	МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ	40
3.1	Цели и порядок организации самостоятельной работы	40
3.2	Методические рекомендации по выполнению графических работ	40
3.3	Критерии оценки к зачету	41

1 КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1.1 Введение в типографику.

1.1.1 Лекция 1. Понятие типографики. Гарнитур (семейства) шрифтов. Анатомия шрифта. Засечки, выносные элементы. Основные характеристики шрифта. Насыщенность. Наклон. Плотность.

План лекции:

1. Понятие типографики.
2. Гарнитур (семейства) шрифтов.
3. Анатомия шрифта. Засечки, выносные элементы
4. Насыщенность. Наклон. Плотность.

Цели и задачи: организация целенаправленной познавательной деятельности студентов по овладению теоретическим материалом дисциплины и обеспечение формирования системы знаний по теме лекции.

Ключевые вопросы: общие сведения об объеме и содержании дисциплины. Гарнитур (семейства) шрифтов. Анатомия шрифта. Засечки, выносные элементы. Основные характеристики шрифта. Насыщенность. Наклон. Плотность.

Типография (от греч. τύπος «отпечаток» + γράφω «пишу») — искусство оформления при помощи наборного (не рисованного) текста, базирующееся на определённых, присущих конкретному языку правилах, посредством набора и вёрстки.

Типография, с одной стороны, представляет собой одну из отраслей графического дизайна, с другой — свод строгих правил, определяющих использование шрифтов в целях создания наиболее понятного для восприятия читателя текста.

Типография – краеугольный камень любой области дизайна. Безусловно, она – один из самых важных элементов любого проекта. Но вопреки здравому смыслу, работу над типографикой откладывают на самый последний момент, или вообще не берут в расчет. Многие дизайнеры побаиваются типографики, и в результате выходит либо никудашный дизайн, либо дизайнер просто заикливается на использовании одного-двух «проверенных» шрифтов в своей работе.

Многие люди считают термины «шрифт» и «гарнитура» синонимами. На самом деле это два разных понятия.

Гарнитур – это набор типографических знаков и символов. Это буквы, цифры и другие символы, при помощи которых мы составляем слова на бумаге (или экране).

Шрифты, с другой стороны, это то, что мы привыкли называть полным набором знаков внутри гарнитур, часто определенного стиля и размера. Шрифтами также часто называют специальные компьютерные файлы, которые содержат все символы и глифы одной гарнитур.

Когда большинство из нас говорит «шрифты», на самом деле мы подразумеваем гарнитуры, семейства начертаний шрифта (группы шрифтов, имеющих общие стилевые особенности).

Семейство, гарнитура, шрифт, начертание.

«Семейство» — это набор связанных гарнитур объединенный общим стилем (serif, sans-serif, mono, condensed и др.), например PtSans, PtSerif и PtMono входят в семейство Publictype (Pt), а Roboto, RobotoSlab и RobotoCondensed входят в семейство Roboto.

«Гарнитура» — это набор шрифтов, часть шрифтового семейства, объединенная общим дизайн-решением содержащая различные начертания и насыщенность. Гарнитура обычно содержит алфавитно-цифровые, пунктуационные знаки и специальные символы. Roboto или PtSerif, например, — это гарнитуры.

«Шрифт» — это графический рисунок начертаний букв и знаков, составляющих единую стилистическую и композиционную систему, набор символов определенного размера и рисунка, в конкретной насыщенности и стиле. RobotoBold или RobotoItalic, например — это шрифт, файл, который вы используете в своей системе.

«Начертание» — это графическая разновидность шрифта в пределах одной гарнитуры. Характеризуются едиными стилевыми особенностями рисунка, определенными пропорциями (узкое, нормальное, широкое и др.), насыщенностью (светлое, полужирное, жирное и др.), постановкой очка, или наклоном знаков (прямое, курсивное или наклонное), декоративной обработкой контура знаков (контурное, оконтуренное, оттененное и др.).

Классификация шрифтов

Существует несколько классификаций гарнитур. Самая общая – классификация по техническому стилю: антиква, гротески, рукописные, акцидентные и так далее. Гарнитуры можно классифицировать и по другим техническим особенностям, например, пропорциональные шрифты и моноширинные, и даже по более тонким критериям – например, по настроению, которое они отражают.

Антиква (Serif). Собирает название шрифтов с засечками. Засечки – это короткие штрихи, обрамляющие основные штрихи знаков. Засечки бывают односторонними и двусторонними. Их форма может быть разнообразной: треугольной, прямоугольной, закругленной, декоративной, в виде тонкой горизонтальной линии и так далее. Антикву с одинаковым успехом используют и для набора основных текстов в печатных документах, и для оформления текстов и заголовков в Интернете. Удобочитаемость антиквы с экрана монитора до сих пор спорный вопрос, и некоторые дизайнеры предпочитают не использовать данный тип гарнитур для больших блоков текста.

Антиква старого стиля (OldSerifs). Представляет собой первый этап развития антиквенных шрифтов (с конца XV по начало XVIII века). Форма знаков этого шрифта основана на дуктальном (рукописном) принципе, она характеризуется умеренной контрастностью, скруглением засечек в местах примыкания к основному штриху и наклоном осей овальных элементов. В ранних образцах хорошо прослеживается зависимость форм наборного шрифта от рукописного книжного почерка – гуманистического минускула, выполненного ширококонечным пером. С течением времени контраст увеличивается, засечки становятся острее, а оси овалов становятся почти вертикальными.

Переходная антиква (TransitionalSerifs). Шрифты начала и середины XVIII века, сочетающие черты шрифтов старого стиля, характерные для письма широким пером, и элементы шрифтов нового стиля, форма которых связана с особенностями процесса гравировки по металлу. До сих пор остается в ходу и пользуется большим спросом. К этому типу относятся такие гарнитуры, как TimesNewRoman, Baskerville, Caslon, Georgia и Bookman. Разница между основными и соединительными линиями в переходной антикве более явная, чем в старом стиле, но менее четкая, чем в антикве нового стиля.

Антиква нового стиля (ModernSerifs). Антиква нового стиля, к которой можно причислить такие гарнитуры, как Didot и Bodoni, отличается более сильным контрастом между основными и соединительными линиями, строго вертикальными овалами, тонкими и длинными засечками. Гарнитуры нового стиля появились в конце восемнадцатого века и на протяжении всего девятнадцатого служили для набора текста. Только в двадцатом веке их сменила в этом качестве антиква старого и переходного стиля.

Брусковая (SlabSerifs). И последний значимый подтип антиквы – брусковая. В брусковой разница между основными и соединительными линиями либо малозаметна, либо ее нет совсем, засечки мощные, прямоугольной формы. Эти шрифты впервые возникли в начале девятнадцатого века в Англии и применялись сначала как титульные, но в двадцатом веке они завоевали популярность как текстовые шрифты машинного (особенно газетного) набора. В зависимости от формы овалов и засечек, контраста и разноширинности брусковые шрифты делятся на следующие подгруппы: египетские шрифты, геометрические шрифты, гуманистические шрифты и шрифты типа Кларендон.

Гротески или рубленные шрифты (Sans-Serif). Гротески – это шрифты без засечек. Они гораздо моложе антиквы, и впервые появились в конце восемнадцатого века. Вначале применялись исключительно как акцидентные, но в двадцатом веке стали использоваться для набора текста. Существует четыре подтипа гротесковых гарнитур: старые гротески, новые гротески, гуманистические и геометрические.

Старые гротески (Grotesque). Самые первые из появившихся гротесков. К ним относятся FranklinGothic и AkzidenzeGrotesk. По форме букв они очень близки к гарнитурам антиквы, за

вычетом засечек. Это шрифты с небольшим контрастом, одноширинные, полузакрытые и открытые. Знаки имеют простую и даже грубую геометрическую форму. Шрифты в целом оставляют впечатление сурового грубого реализма.

Новые гротески (Neogrotesques). Примерами новых гротесков являются всем известные гарнитуры: MS SansSerif, Arial, Helvetica и Univers. Новые гротески гораздо изящнее своих предшественников и почти не имеют отличительных черт, что позволяет характеризовать эти шрифты как стандартные и незаметные. Это одноширинные шрифты почти без контраста, с крупным очком строчных знаков, сильно развитые по начертаниям.

Гуманистические гротески (Humanist). К гуманистическим гротескам можно отнести гарнитуры GillSans, Frutiger, Tahoma, Verdana, Optima, и LucideGrande. Они гораздо «каллиграфичнее» остальных гротесков, и самые удобочитаемые (отсюда и их популярность в качестве шрифтов для основных текстов на сайтах). Под каллиграфичностью подразумевается большая контрастность в толщине штрихов.

Геометрические гротески (GeometricSans-Serifs). Геометрические гротески принципиально строятся на основе простейших геометрических форм – окружности, квадрата, равностороннего треугольника. Обычно, «О» повторяет форму круга, а буква «а» – круг с хвостиком. Геометрические гротески почти никогда не используют для набора основных текстов.

Рукописные шрифты (Script). Рукописные гарнитуры, исходя из названия, имитируют чей-то почерк или каллиграфический стиль. Различают два подтипа: форменные и неформальные.

Формальные (Formal). Формальные часто напоминают стиль рукописных букв 17-го и 18-го веков. Некоторые рукописные шрифты основываются на почерках таких известных мастеров как Джордж Шелл и Джордж Бикам. Существуют и современные шрифты этого типа, например, Kuenstlerscript. У всех них есть нечто общее – элегантный, благородный типографический дизайн. Такие гарнитуры не подходят для набора основных текстов.

Неформальные (Casual). Неформальные рукописные шрифты больше напоминают современные почерки, и появились в середине 20 века. Они не такие строгие по форме, с широкими штрихами и часто напоминают имитацию письма мягкой кистью. Пример подобных шрифтов – Mistral и Brushscript.

Акцидентные шрифты (Display)

Акцидентные (декоративные) шрифты – пожалуй, самая большая по количеству шрифтов категория. Главная их отличительная черта – они не годятся для набора основного текста и предназначены для заголовков и других небольших отрывков текста с целью привлечения и акцентирования внимания. Акцидентные шрифты могут быть формальными или неформальными, и отражать любое настроение. Чаще всего их используют в полиграфии, но с недавних пор благодаря новой технологии подключения веб-шрифтов акцидентные шрифты быстро набирают

популярность в Интернете. К акцидентным можно отнести и готические гарнитуры, по рисунку имитирующие средневековые рукописные почерки ширококонечным пером.

Неалфавитные и символные шрифты (Dingbats). К этой группе относятся комплекты специальных знаков (математические, лингвистические, фонетические, химические, нотные, шахматные, клавиатурные и т.д.), линейки, бордюры, орнаменты, виньетки и другие наборные украшения. Wingdings, пожалуй, самый известный символный шрифт, но помимо него существуют тысячи других.

Пропорциональные и моноширинные. В пропорциональных шрифтах ширина знака варьируется в зависимости от конструкции букв. Например, буква «i» по ширине гораздо меньше чем буква «m». TimesNewRoman – пропорциональный шрифт. В моноширинных шрифтах каждый знак занимает одну и ту же ширину. Более узкие знаки просто получают больше пустого пространства вокруг себя, чтобы нивелировать разницу по ширине. CourierNew – пример как раз такого моноширинного шрифта.

Курсив и наклонный шрифт (ItalicandOblique). Курсив и наклонный шрифт часто путают, считая их одним и тем же, но это разные стили. Наклонный шрифт (Oblique), исходя из названия, представляет собой механически или программно наклоненный шрифт и не отличается строением букв от прямого начертания. Вы сами можете создать подобный стиль, нажав на нужную кнопку в Фотошопе, хотя иногда уже готовый вариант присутствует внутри гарнитуры. Курсив (Italic) также наклонный, но со своим собственным уникальным набором знаков, значительно отличающимися от прямого начертания более рукописной формой строчных букв. Английское название Italic указывает на то, что впервые подобный шрифт появился в 1501 г. в Италии, в типографии Альда Мануция в Венеции. Он был нарезан болонским гравером на основе рукописных курсивов папской канцелярии и не имел прописных. Как правило, сейчас применяется вместе с прямым начертанием как выделительное. Курсив – от лат. cursivus – бегущий.

Анатомия шрифта

Апекс, вершина (apex). Соединение двух штрихов, образующее острый угол.

Основной штрих, штаб (stem). Вертикальный, наклонный или закругленный штрих (наплыв), составляющий основу знака. В контрастных шрифтах основные штрихи шире соединительных.

Соединительный штрих (hairline). Вертикальный, наклонный или закругленный штрих (плечо, дуга), дополняющий знак, соединяющий основные штрихи. В контрастных шрифтах соединительных штрихи уже основных.

Переключатель (bar, crossbar). Горизонтальный штрих, соединяющий два основных штриха (как в буквах А, Н) либо пересекающий один основной штрих (как в букве Т).

Засечка (serif). Небольшой узкий штрих, расположенный на конце основного штриха, обычно перпендикулярно ему. Засечки применяются в антиквенных и брусковых шрифтах. Засечка может выступать как в обе стороны основного штриха, так и лишь в одну.

Внутрибуквенный просвет (counter). Пустое пространство, создающее внутренний объем знака. Может быть как закрытым, так и открытым.

Концевой элемент (terminal, finial). Окончание штриха, не имеющего засечки.

Ухо (ear). Каплевидный элемент на ножке, характерный для некоторых начертаний строчной латинской g и г.

Овал (bowl). Замкнутый округлый контур, являющийся элементом таких букв, как Q, O, g. Для овалов шрифта характерен такой признак, как наклон оси.

Ось овалов (axis). Признак овалов, особенно выраженный в контрастных шрифтах, где он определяет как ось наклона овала, так и расположение наплывов. Наплывы располагаются по сторонам от оси овалов, а сама она проходит через овал в наиболее тонких местах. Это связано с характером каллиграфии широким пером, унаследованном в некоторых современных шрифтах. Таким образом, мы видим, что форма буквы O и овалов в прочих буквах не обязательно круглая, но может быть сжата с боков в эллиптическую форму, наклонена (обычно влево, по характеру обычного наклона пера у правшей) и иметь соответствующие наплывы; и также может иметь дуктальный характер, то есть писаться двумя последовательными движениями и вследствие этого иметь иррегулярную форму, более сложную чем овал. Для разных знаков шрифта наклон оси овалов может быть разным.

Присоединение (link). Штрих, соединяющий основные элементы знака.

Петля (loop). Элемент знака, по своей динамике, описывая окружность, возвращающийся к собственному началу. Может быть как замкнутым, так и слегка разомкнутым. Обычно петлей называется нижняя часть некоторых начертаний строчной латинской g.

Вертикальная засечка (beak). Вертикальная, либо слегка наклонная засечка, завершающая горизонтальные штрихи и дуги. Как и обычные засечки, может быть односторонне или двусторонней.

Спина (spine). Штрих, изогнутый в противоположные стороны, e.g. Основной штрих латинской S.

Капля (ballterminal, drop, teardrop). Концевой элемент знака, представляющий собой не засечку и не утоньшение, а наплыв, образующий на конце штриха округлую форму различного характера, от практически идеального круга, до слабо выраженного утолщения.

Наплыв (stress). Утолщение штрихов в овалах и дугах контрастных шрифтов. По своему расположению соответствует основным штрихам. I.e. если округлый шрифт спрямить - как это

происходит, например, в пиксельных шрифтах малых кеглей - то на месте его наплывов появятся основные штрихи. Расположение наплывов прямо зависит от наклона оси овалов.

Точка (dot). Диакритический знак, чаще всего встречающийся в строчных латинских *i* и *j*, где он не несет никакой вспомогательной информации, войдя в стандартный рисунок этих букв, вероятно, для лучшей их распознаваемости, отделения их от строчной *l* и прописной *I*. Располагается, равно как и прочая диакритика, в диапазоне верхнего выноса. В русском языке двойная точка, диэрезис используется в обозначении буквы ё.

Верхний выносной элемент (ascender). Часть строчной буквы, вынесенная над линией строчных в диапазон верхнего выноса. Как правило, верхние выносные элементы строчных выше прописных букв.

Горизонталь, рука (arm). Горизонтальный (либо диагональный, как в строчной латинской *k*) элемент, одним концом соединенный с основным штрихом, а другим повисающий в пространстве.

Узел (knot, juncture, joint). Соединение нескольких штрихов, как например в середине строчной латинской *k*.

Нога (leg). Элемент, аналогичный горизонтали, но направленный от основного штриха вниз, к линии шрифта. Знак как бы опирается на него. Используется в *R, K, Ж, Я*.

Плечо (shoulder). Элемент, подобный горизонтали, но закругляющийся на конце вниз.

Полуовал (bowl). Овал, примкнувший к основному штриху и ставший как бы обрезанным с этой стороны. Используется в *B, D, P, R, Б*.

Нижний выносной элемент (descender). Часть буквы, вынесенная ниже линии шрифта.

Дуга (arc). Закругленный штрих.

Хвост (tail). Элемент прописной латинской *Q*.

Насыщенность и стили

Шрифты одной гарнитуры могут различаться по характеристикам начертания, например, по стилю и насыщенности. Насыщенность (Weight) – отношение толщины основных штрихов к высоте прямого знака. Изменения этого отношения образуют сверхсветлое (UltraLight, ExtraLight, Thin), светлое (Light), нормальное (Book, Regular, Roman), полужирное (Medium, DemiBold, Semibold), жирное (Bold, Heavy), сверхжирное (ExtraBold, Black, UltraBold) начертания. Количество степеней насыщенности может быть еще большим, а их названия могут варьироваться. Многим шрифтам присущи три общих стиля: курсив, наклонный шрифт и капитель.

1.2 Стили в типографике.

1.2.1 Лекция 2. Типографика первопечатников. Классическая типографика.

Типографика 19 века.

План лекции:

1. Типографика первопечатников
2. Классическая типографика
3. Типографика 19 века

Цели и задачи: организация целенаправленной познавательной деятельности студентов по овладению теоретическим материалом дисциплины и обеспечение формирования системы знаний по теме лекции.

Ключевые вопросы: общие сведения об объеме и содержании дисциплины. Типографика первопечатников. Классическая типографика. Типографика 19 века.

Типографика первопечатников

Римское капитальное письмо

От греческого алфавита (возможно, через посредство этрусского) произошел латинский алфавит. В I — II вв. н.э. достигает своего совершенства римское капитальное письмо (лат. *capitalis* — большой, главный, солидный). Другое название — маюскул (лат. — несколько больший). Надпись, выполненная маюскулом, укладывается строго между двумя горизонталями, ни единой черточкой не выходя за пределы образованной им строки.

Маюскул — это шрифт торжественных надписей, высекавшийся на колоннах, триумфальных арках, стенах. Его технология исполнения не является повторением технологии скольжения тростниковой палочки, а является медленным высеканием в каменной плите по заранее намеченному контуру (как правило, кистью, чем объясняется некоторая сложность построения овальных букв).

Постепенно буквы стали более правильными и вычерченными, а не написанными. Затем сформировалась совсем новая деталь — засечка (сери́ф), а также впервые определились различия в толщине между разными штрихами.

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

Латинских манускриптов дошло до наших времен немного. Древнейшие памятники являются по большей части эпиграфическими (высеченными на камне). Без сомнения, буквы, написанные от руки и высеченные на камне, были когда-то одинаковыми. Но постепенно они начинают все больше отличаться друг от друга. Если эпиграфическое письмо стремилось к

монументальности, то написанное от руки тяготело к простоте, округленности форм и лучшей связи букв между собой, что обуславливалось необходимостью писать быстро.

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

Римское курсивное письмо

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

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

Квадратные капиталы IV века

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

Рустика V века

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

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

Унциальное письмо

Вырабатывается новый стиль — унциальное письмо (*scriptura uncialis*). Унциальное письмо, развившееся полностью в IV столетии, стало вскоре господствующим книжным письмом, и почти вся дошедшая до нас литература того времени исполнена унциалом. Так как унциалом писать было много легче и быстрее, чем квадратным капиталом, и он был более четок, чем рустика, то его считают первым письмом, специально предназначенным для письма ширококонечным пером.

Унциальное письмо (старое) IV века

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

Следует различить унциал старый и новый. Простейшим признаком старого унциала (IV–VI вв.) является диагональное, примерно 45 градусное направление пера и отсутствие засечек. В новом унциале (VI–VIII вв.) наблюдаются в общем легкие засечки и горизонтальное направление пера. Но встречаются и такие рукописи, в которых техника старого и нового унциала смешаны. Реже встречается унциал, писанный наклонно. Если в капитальном письме слова друг от друга еще не отделены, то в унциальном письме VII века это новшество уже введено в употребление.

Унциальное письмо (новое) VII века

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

Возникшая на основе курсива модификация унциального письма, так называемое полуунциальное письмо (*scriptura semiuncialis*) переняла все эти новшества, в результате чего писать и читать такое письмо практически стало гораздо легче. Верхние и нижние удлинения некоторых букв (d, h, l, f, p, q) отчетливо выделяли своеобразные формы этих букв среди других букв строки.

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

Полуунциальное письмо VI века

После падения Римской империи и переселения народов в Европе возник целый ряд новых государств. Государства эти освободились от политического и культурного влияния Рима, и в них стали свободно развиваться свои виды письма, применявшиеся до того очень ограниченно.

По-прежнему быстро развивается полуунциал.

Возникают новые виды латинского письма. Их подразделяют в основном на четыре большие группы: ирландско-англосаксонское (Ирландия и Англия), меровингское (Франция), вестготское (Испания) и старо-италийское (Италия).

Старо-италийское письмо

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

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

Беневентское письмо XII века

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

Нет надобности анализировать каролингские минускулы, ибо они содержат почти все, что нам известно под именем строчных букв в нынешнее время. Беглому чтению мешает только унциальное t, длинные буквы s и f и часто встречающееся литературное g. Чтение затрудняет также отсутствие точки над буквой i. В наиболее совершенной художественной форме каролингский минускул представлен в IX столетии. Письмо того времени было особенно удобочитаемым и формы отдельных букв, большей частью не соединенных с соседними, отличались чистотой стиля.

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

Готика

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

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

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

Немецкая рукопись XII в.

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

Виды готического шрифта:

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

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

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

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

Ротунда. В Италии развивается особый вид раннего готического письма — так называемое круглоготическое письмо или ротунда (итал. *rotondo* — круглый, округлый). В его буквах сохраняются закругления, они размашисты и стремительны. Надломлены только верхние концы стоек. Круглоготическое письмо шире и просторнее других видов готического письма и по праву рассматривается в настоящее время как промежуточная форма между готикой и антиквой. Это один из немногих видов готического письма, к которым можно было приспособить маюскулы антиквы.

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

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

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

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

Фрактура. Следующий вид позднеготического письма — фрактура (*fractura* — надлом). Своими изысканно-изящными линиями и слегка округлым росчерком пера это письмо указывает на свое происхождение из придворных канцелярий. Фрактурой выполнялись каллиграфически оформленные грамоты уже в конце XV столетия. В 1513 году по указанию императора Максимилиана, известного любителя книг, в городе Аугсбурге был напечатан так называемый «Молитвенник Максимилиана». Этому изданию придают в истории искусства довольно большое значение, так как один экземпляр молитвенника, отпечатанный на пергамене, иллюстрирован Альбрехтом Дюрером, Лукасом Кранахом, Гансом Бургкмайром и другими художниками. Для этой книги был разработан специальный фрактурный шрифт.

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

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

Классическая типографика

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

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

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

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

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

Самая ранняя форма антиквы называется старинной антиквой. Ее главные признаки — наклонные нажимы в округлых формах и покатое начало букв. Это обусловлено наклонным положением ширококонечного пера при письме (примерно в 25—45 градусов), контраст между основными и соединительными штрихами небольшой; их соотношение примерно от 1:2 до 1:4. Старинной антикве свойственны мягкие, округлые засечки, известные нам уже из капитального шрифта Траяновой колонны. Наклонные штрихи букв А, М и N в большинстве случаев имеют засечки (у соответствующих букв римского капитального шрифта они отсутствуют).

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

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

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

Третья модификация антиквы — новая антиква — возникает в связи с возрастающим распространением и популярностью гравюры на меди во второй половине XVIII века. Этот шрифт полностью нарисован, и связь с рукописной техникой пера совсем не ощущается. Нажимы округлых форм не имеют наклона. Соединительные штрихи очень тонки и составляют сильный контраст с основными штрихами. Засечки в виде тонких линий не имеют круглений.

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

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

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

Виды антиквы:

старинная антиква;	гротеск (рубленный);
переходная антиква;	египетский (брусковый);
новая антиква;	кларентон;
ленточная антиква;	итальянский шрифт
антиква пером	

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

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

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

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

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

Каллиграфия. Вместе с курсивом антиквы из минускула гуманистов образовалось наше рукописное письмо, стилистически безупречное исполнение которого называется каллиграфией (Каллиграфия — от греческого слова kallos — красота и graphein — писать.). Каллиграфическое письмо выполняют тонким или обыкновенным пером. Некоторые виды этого письма, особенно крупные, рисуются при помощи тонкого пера, кисти и линейки.

В разные времена каллиграфические шрифты имели особые виды. Начиная с XVIII века, одной из распространеннейших форм каллиграфии являлось английское письмо. Оформленное на основе этого вида во второй половине прошлого века русское каллиграфическое письмо знатоки считают одним из красивейших каллиграфических писем вообще.

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

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

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

Типографика 19 века

В 19 столетии и в начале 20 столетия широко распространилось круглое письмо рондо. Его можно считать последней ступенью старого искусства гусиного пера, мало что сохранившей от курсива гуманистов. Это скорее каллиграфическое письмо, выполненное ширококонечным пером.

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

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

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

У египетского шрифта есть два подвида. Первый из них — это итальянский шрифт, который был очень распространен в 19 столетии. Это большей частью узкий шрифт, похожий на рустуку. Его горизонтальные штрихи в несколько раз толще вертикальных. Менее популярен был широкий итальянский шрифт. Одним из красивейших шрифтов типа итальянских следует считать изготовленный англичанами плейбил.

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

1.2.2 Лекция 3. Модерн. Супрематизм. Конструктивизм.

План лекции:

1. Модерн
2. Супрематизм
3. Конструктивизм

Цели и задачи: организация целенаправленной познавательной деятельности студентов по овладению теоретическим материалом дисциплины и обеспечение формирования системы знаний по теме лекции.

Ключевые вопросы: общие сведения об объеме и содержании дисциплины. Модерн. Супрематизм. Конструктивизм.

Модерн

На рубеже 19-20 веков, заметный след в типографике оставил стиль модерн (ар нуво, югендстиль) с его стремлением к экспрессии органических форм. Контрастное сочетание растительного орнамента, декоративно-силуэтных иллюстраций и обостренной геометрики линейного обрамления во многом определяло специфику облика книжной полосы в изданиях, оформленных в духе модерна. Типографике модерна отдали дань многие видные художники книги: Э. Грассе, А. Муха, О. Бердсли, Ч. Рикетс и Л. Хаусмен, Т. Моррис и Л.С. Бакст. Модерн спровоцировал поиск новых шрифтовых рисунков, использующих гибкую, текучую линию и получивших применение главным образом в акциденции (О. Экман, П. Беренс).

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

Экман-шрифт. Один из первых типографских шрифтов модернистского стиля.

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

Супрематизм

Лазарь Мордухович Лисицкий (с 1920 г. артистическое имя «Эль Лисицкий») (1890—1941), получив образование на архитектурном факультете Высшей политехнической школы в Дармштадте и в Рижском политехническом институте, в 1919 г. по приглашению М. Шагала начал преподавать в Витебском Народном художественном училище, где под влиянием Малевича обратился к супрематизму. В супрематической стилистике выполнены его плакаты и книжные иллюстрации начала 1920-х гг.

Именно благодаря Элю Лисицкому появился термин «типографика». Впервые мысль о выразительных возможностях набора и верстки и о необходимости использовать изобразительные возможности шрифта пришла к Л. М. Лисицкому еще в 1919г. В работе «Топография типографики» (1923) Лисицкий сформулировал восемь принципов нового искусства:

1. Слова, напечатанные на листе, воспринимаются глазами, а не на слух.
2. С помощью обычных слов представляются понятия, а с помощью букв понятия могут быть выражены.
3. Экономия восприятия — оптика вместо фонетики.

4. Оформление книжного организма с помощью наборного материала по законам типографской механики должно соответствовать силам сжатия и растяжения текста.

5. Оформление книжного организма с помощью клише реализует новую оптику. Супернатуралистическая реальность совершенствует зрение.

6. Непрерывная последовательность страниц — биоскопическая книга.

7. Новая книга требует новых писателей. Чернильница и гусиные перья мертвы.

8. Напечатанный лист побеждает пространство и время. Напечатанный лист и бесконечность книги сами должны быть преодолены». Прodeкларированные принципы типографики были с успехом применены им в дизайне сборника стихов В. В. Маяковского «Для голоса» (1923). Л. М. Лисицкий писал: «Эта книга стихотворений Маяковского предназначена для публичного чтения. Чтобы облегчить поиск определенного стихотворения, я использовал регистр. Книга выполнена при помощи лишь тех материалов, которые есть в наборной кассе. Используются возможности двухкрасочной печати (наслаивание, перекрестная штриховка и т.д.). Мои страницы сопровождают стихотворения так же, как рояль, который аккомпанирует скрипке. Как и поэт, строящий здание на единстве мысли и звука, я хотел добиться единства стихотворения и элементов типографики.

Конструктивизм

Примерно к тому же периоду относятся и первые опыты экспрессивной типографики, стремившейся как бы воссоздать образность авторской речи путем перемены шрифтовых кеглей и начертаний, активизации незапечатанного фона, а порой и уподобления наборной полосы некоему изображению. Заметными достижениями в области экспрессивной типографики можно отметить творчество представителей конструктивизма 1920-30-х гг. (П. Зварт, Х. Байер, Я. Чихольд, Эль Лисицкий, А.М. Родченко, В.Ф. Степанова, С.Б. Телингатер и др.). Их основные достижения относятся к сфере рекламной типографики, акциденции, а также типографике деловых и периодических изданий. Для конструктивизма характерны предпочтение гротескам с их простотой шрифтового рисунка, отказ от орнаментации, усиление активности заголовков, широкое применение жирных линеек в целях членения и акцентировки текста, нарушение традиционной симметрии, использование флагового набора. Конструктивистские поиски новой типографической структуры перекликаются с исканиями пионеров современного индустриального дизайна.

1.2.3 Лекция 4. Ар-деко. Швейцарская типографика, Гельветика. Постмодернизм.

План лекции:

1. Ар-деко
2. Швейцарская типографика, Гельветика
3. Постмодернизм

Цели и задачи: организация целенаправленной познавательной деятельности студентов по овладению теоретическим материалом дисциплины и обеспечение формирования системы знаний по теме лекции.

Ключевые вопросы: общие сведения об объеме и содержании дисциплины. Ар-деко. Швейцарская типографика, Гельветика. Постмодернизм.

Ар-деко

«Ар деко» зародился накануне Первой мировой войны, когда преобладали тонкие, гибкие формы, присущие модерну, или «ар нуж» (по-французски «Art Nouveau» – «новое искусство»).

Название стилю «ар деко» дала прошедшая в 1925 г. в Париже Выставка декоративных искусств, по-французски – «artsdecoratifs». Эти тенденции вместе с послевоенным стремлением ко всему красивому и новому сложились в 1920-е годы в оригинальный стиль «ар деко». Его главными чертами стали смелые, упорядоченные формы, яркие, чистые цвета и – что немаловажно – современные материалы.

На рекламных щитах, обложках книг, посуде и в витражных окнах загородных домов использовался упрощенный рисунок с большими одноцветными площадями вместо внутренних деталей. В то время как формы модерна отличались филигранностью исполнения, линии «ар деко» были строгими и сдержанными – настолько сдержанными, что походили на геометрические фигуры. Плакаты были одними из наиболее ярких порождений «ар деко». Четкие линии, насыщенные цвета и рубленый шрифт – отличительные атрибуты стиля – были идеальны для этого мощного средства воздействия на массы. Многие первоклассные художники плаката этого времени занимались рекламой.

Швейцарская типографика, Гельветика

В 1940-60 гг. ведущую роль в мировой типографике заняла Швейцария, где сложилась строго функциональная система художественного проектирования произведений печати. В отличие от конструктивизма, типографика послевоенной швейцарской школы носит подчеркнуто деловой характер. Упорядочение книжной композиции, приведение к единому модулю всех визуальных элементов книги – ее отличительные особенности. При этом роль композиционного каркаса играет математически рассчитанная, состоящая из равных прямоугольников и просветов между ними модульная сетка, параметры которой выдерживаются в изданиях от первой до последней страницы. Для швейцарской школы характерно предпочтение гротескам (особенно Гельветике, спроектированной М. Мидингером в 1956), флаговому набору, фотоснимку в качестве иллюстрации. Послевоенный расцвет швейцарского графического дизайна связан с именами видного теоретика и педагога Э. Рудера; мастера развитых модульных построений И. Мюллера-Брокмана; создателя популярнейшего гротеска Юнивер А. Фрутигера и другими.

Постмодернизм

Определяющая роль швейцарского интернационального стиля в 1950—1960-х гг. и его тотальное преобладание в визуальной среде современного города во многом обусловлены его социально ориентированным подходом к проектированию и стремлением с помощью дизайнера привнести в культуру порядок, ясность, социальную ответственность, улучшить этический климат в обществе.

Однако протестные события конца 1960-х гг., вызванные войной во Вьетнаме, холодной войной, убийством М. Л. Кинга и т.д., которые в целом носили антиимпериалистический, антивоенный и леворадикальный пафос, привели к началу смены культурных парадигм. Взамен рационалистической парадигмы модернизма наступала эпоха постмодернизма с ее принципами и ценностями, вызванными к жизни иррационалистическими факторами в развитии общества.

К середине 1980-х гг. общество потребления достигло той стадии зрелости, которая означала его переход в стадию избыточного потребления, а в сфере коммуникации произошел прорыв, связанный с внедрением в профессиональную практику новых компьютерных технологий.

Термин «постмодернизм» входит в широкий оборот во второй половине 1970-х гг. с подачи американского архитектора Чарльза Дженкса (р. 1939), работающего в Великобритании. В искусствоведении термин «постмодернизм» нестрого объединяет все направления, программно противопоставлявшие себя модернизму и абстрактному искусству, в частности.

Постмодернизм — зонтичное определение, относящееся к совокупности разнородных и даже враждебных друг другу художественных явлений, которые объединяет только их противоположность модернизму, точнее, стерильности эстетики геометрических форм, усталость от которой ощущалась и в профессиональных дизайнерских кругах, не говоря уже о рядовых потребителях. На смену ценностям тотального преобразования среды на основе разумного, рационального подхода приходят ценности совершенно иного порядка — художественного, творческого, ироничного отношения ко всем аспектам бытия.

Началом эпохи постмодернизма условно считается 1975 г. В эпоху постмодернизма, по выражению канадского культуролога М. Маклюэна, планета постепенно приобретает статус произведения искусства, а человек превращается в объект художественных манипуляций [1]. В результате человеческой деятельности окружающая среда преобразуется по законам творчества, а граница между искусством и реальностью исчезает. Дизайн становится ключевым видом профессионально-творческой деятельности, а в связи с развитием сферы Интернета особую, флагманскую роль начинает выполнять графический дизайн.

Основной тезис классического понимания сущности дизайна — «форма следует функции» — перестал быть главным, а важнейшая роль дизайнера стала заключаться не столько в

удовлетворении потребностей человека, сколько в установлении коммуникации с ним как с потенциальным потребителем.

При этом произошла полная победа визуальной культуры — исчезла потребность в удобочитаемости шрифта, так как развороты журналов воспринимаются как целостная картинка — вместе с акцидентными шрифтами и колонками текста. На первое место выходит проблема метафорического формообразования, которое направлено на создание игровой ситуации как наиболее эффективного контекста рецепции потребителем заложенной в проект концептуальной идеи.

1.3 Современная типографика.

1.3.1 Лекция 5. Современные типографские тенденции

План лекции:

1. Современные типографские тенденции

Сегодня многие дизайнеры ощущают потребность в новых шрифтах, которые бы позволили придать тексту так необходимую ему индивидуальность. Существует множество способов работы с типографикой и каждый из них преследует одну и ту же цель – уйти от безликости цифровых гарнитур. В ход идет все – визуальная иерархия, цветовой контраст, иллюзия объема, отрицательное пространство, словом все, что может превратить стандартный шрифт в чуть менее стандартный.

И в этой связи можно отметить три набирающих силу тренда, которые демонстрируют стремление дизайнеров вновь вернуть шрифтам утраченную достоверность. Главных тенденций в типографике всего три, но их трудно не заметить, так как они проявляются буквально везде. Речь идет о таких стилях как ретро, акварель и капс.

Винтажная гранж-типографика. Ретро и винтаж как никогда актуальны. Сегодня куда ни глянь – дизайнеры используют шрифты «под старину» со сложным начертанием, слегка потертые и шероховатые. Гарнитуры выглядят как печатный текст с отслуживших свой срок литер и это очень необычно, так как в таких шрифтах неожиданно появляется что-то живое и настоящее.

Перфекционисты готовы возненавидеть ретро-шрифты. Большинство таких гарнитур не являются доступной всем халявой типа GoogleFonts или Typekit и совершенно не подходят для масштабных печатных проектов. Многие из этих шрифтов создавались под конкретный дизайн и не имеют различных вариаций и дополнительных символов.

Несмотря на свои недостатки, многие из этих шрифтов открывают перед дизайнерами большие возможности. Главное здесь – не переборщить, так как неумеренное применение

винтажных шрифтов только повредит дизайну. Однако одно или два слова, набранных ретро-стилем позволит расставить акценты или создать центр притяжения внимания.

Акварельная типографика. Акварельный тренд наконец-то добрался и до шрифтов. На протяжении нескольких последних лет акварельные фоны и иллюстрации доминировали в графическом и веб-дизайне, подкупая своей легкостью и эстетикой. Дизайнеры обращаются к акварельным шрифтам, так как чувствуют, что эти немного неуклюжие буквы выглядят так, как будто бы были нарисованы от руки. Такие шрифты красивы, у них есть душа, они легкие, светлые и прозрачны.

Конечно, акварельные шрифты использовать довольно трудно – далеко не везде они будут выглядеть уместно. Одним из ограничений является цвет шрифта, который зачастую включает в себя несколько оттенков. Другая проблема заключается в том, что акварельные шрифты почему-то считаются «женскими». Так что в проектах общего характера использование акварельных гарнитур связано с определенными трудностями.

Но те дизайнеры, которые примут вызов, найдут этот опыт весьма полезным. Это позволит улучшить навыки проектирования и позволит научиться планировать проект таким образом, чтобы шрифт играл там главную роль. Как и в случае с ретро-стилем, акварель должна вписываться в дизайн, несмотря на свою необычность и кардинальное отличие от стандартных шрифтов.

Капс-типографика. У современного интернет-пользователя использование капса прочно ассоциируется с повышенными интонациями или даже криком. Но иногда использование прописных букв оправдано, особенно, если нужно донести до зрителя важное сообщение.

Многие люди люто ненавидят все заглавные буквы и просто не готовы воспринимать дизайн, где используется капс-типографика. Они утверждают, такой шрифт трудно читать и это отчасти правда. Кроме того, некоторые шрифты отвратительно смотрятся в верхнем регистре. Капс нужно использовать с большой осторожностью, здесь грань между красивым и ужасным очень тонка, и тем, кто ее не чувствует, лучше не начинать эксперименты с прописными буквами.

Но есть и сравнительно безопасные варианты. Хорошо сбалансированные тонкие шрифты без засечек прекрасно смотрятся, будучи набраны заглавными. Достаточно посмотреть титры новых фильмов или сериалов, чтобы убедиться, что при умеренной подаче капс смотрится просто потрясающе.

То же можно сказать и о классических шрифтах с засечками. Ностальгия по прошлому ощущается и здесь. Традиция писать прописными буквами зародилась еще в Древнем Риме – это так называемое капитальное или монументальное письмо. Римляне достигли больших успехов в этом деле – в чередовании прямых и округлых линий антиквы прослеживаются принципы, пришедшие в типографику из архитектуры. Кстати, мало кто знает, что вначале римляне писали

справа налево и лишь в конце III века до н. э. перешли на привычный нам стандарт. Хорошо, что ностальгия современных дизайнеров не простирается так далеко.

Использование в дизайне капитальных (и не только) шрифтов требует от дизайнера большого умения. Несмотря на хорошую читаемость, шрифту, если он набран капсом, требуется много пространства. Если расстояние между символами будет подобрано правильно, заголовки и отдельные слова, набранные капсом, будут отлично смотреться и хорошо впишутся в дизайн.

1.4 Типографский набор

1.4.1 Лекция 6. Ширина полосы набора, кегль и интерлиньяж. Переносы и выключка.

Принцип действия переноса и выключки.

План лекции:

1. Ширина полосы набора
2. Кегль и интерлиньяж
3. Переносы и выключка. Принцип действия переноса и выключки.

Ширина полосы набора

Вопрос о ширине полосы набора — это вопрос не только оформления или формата, не менее важна и удобочитаемость. Читателю должно быть легко и удобно воспринимать текстовую информацию. Это зависит во многом от размера шрифта, длины строк и расстояния между ними (интерлиньяжа). Печатная продукция нормального формата обычно читается с расстояния 30–35 сантиметров. Это расстояние определяет размер шрифта. Слишком маленький, как и слишком большой, шрифт читать утомительно. Читатель быстрее устает. По опыту известно, что для комфортного чтения длинного текста в строке должно быть примерно семь слов. Если мы хотим, чтоб в строке было от семи до десяти слов, длину строки легко рассчитать. Чтобы картина набора воспринималась легко и свободно, интерлиньяж, то есть расстояние между строками по вертикали, следует выбирать в соответствии с кеглем шрифта. Еще одна проблема, которую принес фотонабор, — расстояние между буквами. При металлическом наборе межбуквенные пробелы определялись и выравнивались в зависимости от кегля шрифта. При фотонаборе межбуквенные пробелы каждый раз устанавливаются заново на фотонаборной машине. Поэтому получается неравномерная и, к сожалению, часто слишком плотная картина набора. Хорошо, если дизайнер при заказе фотонабора потребует установить нормальное расстояние между буквами. Всякое затруднение при чтении приводит к потере в качестве восприятия и запоминания прочитанного текста. Утомляют и слишком длинные, и слишком короткие строки. Глаз воспринимает длинные строки с напряжением, по тому что на то, чтобы удерживать взгляд слишком долго на горизонтальной линии, уходит много сил; при короткой строке чтению мешает

частый пере ход от строки к строке. Правильная ширина полосы набора задает равномерный и удобный ритм чтения, дает возможность читать без напряжения и полностью концентрироваться на смысле текста.

Как и к длине строки, так и к выбору расстояния между строками надо относиться очень внимательно, потому что как слишком длинные или слишком короткие строки влияют на удобочитаемость, так и интерлиньяж определяет вид полосы набора и, соответственно, удобочитаемость текста. Слишком тес но набранные строки снижают темп чтения, потому что верхняя и нижняя строчки оптически сливаются и читаются вместе. Глазу не удастся сосредоточиться на одной линии шрифта так, чтобы читать только одну строку, не «захватывая» одновременно соседние. Читатель отвлекается и быстрее устает. Это относится и к строкам с чересчур большим интерлиньяжем. Читатель с трудом находит продолжение текста на следующей строке, неопределенность возрастает, и вскоре приходит усталость. Правильный интерлиньяж помогает оптически вести глаз от строки к строке, придает устойчивость и уверенность, ритм чтения быстро стабилизируется, текст легче читается и лучше запоминается. Если не надо тратить усилия на чтение, смысл слов проясняется, они кажутся выразительнее и точнее, лучше врезаются в память. Правильный выбор интерлиньяжа — один из важных факторов, необходимых для достижения гармонии, функциональности и вневременной красоты в типографике. Еще один пункт, требующий внимания, касается полосы набора со шрифтами разных кеглей — трех, четырех или более. Чтобы правильно и красиво выстроить оформление такой полосы, междустрочные расстояния для разных кеглей шрифта должны гармонировать друг с другом. Величина интерлиньяжа определяет число строк на полосе набора. Чем больше интерлиньяж, тем меньше строк помещается на странице.

Полоса набора всегда окружена полями. Во-первых, по техническим причинам: обрезка страницы варьируется от одного до трех миллиметров, часто доходя до пяти, и без полей текст мог бы быть обрезан. Во-вторых, из эстетических соображений: гармоничные пропорциональные поля могут необычайно повысить удобочитаемость. У всех знаменитых книг прошлых веков поля бы ли тщательно рассчитаны по золотому сечению или другому математическому соотношению. Рекомендуется не делать поля слишком узкими — это позволит избежать дурного визуального впечатления при неточной обрезке по лей, которая случается время от времени. При маленьких полях сразу заметно, что страница обрезана криво. Чем больше поля, тем меньше влияет техническая неточность на общее впечатление от хорошо скомпонованной страницы. Восприимчивый дизайнер будет стремиться к тому, чтобы найти как можно более совершенные пропорции полей. По-настоящему может помочь изучение книжного оформления знаменитых типографов — Гутенберга, Кэзло на, Гарамона, Бодони — и творений новаторов XX века, таких как Ян Чихольд, Карел Тейге, Мохой-Надь, Макс Билл и других. Для иллюстрированных изданий

страница, напечатанная под обрез (без полей), предпочтительнее в тех случаях, когда иллюстрация должна производить монументальное впечатление. Иллюстрации могут печататься на четырёх страницах под обрез, то есть в максимальном размере. Обычно страницы с иллюстрациями под обрез чередуются со страницами с полями. При хорошем макете оформление может получиться великолепным.

Кегль и интерлиньяж

Традиционно размер шрифта измеряется в кеглях. Эта старая система измерения ведёт своё происхождение от наборных шрифтов для высокой печати. Чтобы удобнее было верстать вручную, все знаки шрифта одного размера помещались на одинаковые металлические плашки — литеры. Соответственно высота литеры включала в себя высоту строки, высоту всех выносных элементов и минимальное межстрочное расстояние. Эта высота, измеренная в типографских пунктах, и есть кегль. Длина выносных элементов у разных шрифтов различна, поэтому разные шрифты одного кегля могут значительно отличаться по высоте строки, обычно высота строки гротесков больше, чем антиквы того же кегля.

Для большого текста предпочтителен кегль 10 (если речь идет об изданиях для взрослых), допустимы кегли от 9 до 12. Заголовки обычно несколько крупнее — 11 — 14 кегль.

Минимальный читаемый размер шрифта — 5 кегль.

Для детской литературы и школьных учебников существуют особые требования к шрифту, и они верстаются по несколько другим правилам.

Интерлиньяж — расстояние между базовыми линиями соседних строк, измеряется в типографских пунктах. Нормальный интерлиньяж составляет около 120 % кегля, т.е. для шрифта кегля 10 интерлиньяж в норме составляет 12 пунктов. Если интерлиньяж меньше высоты шрифта, например 8 для шрифта кегля 10, такой интерлиньяж называется отрицательным. Компьютерные программы допускают отрицательный интерлиньяж, но применять его можно только с целью создания декоративных шрифтовых композиций или плакатов.

Переносы и выключка. Принцип действия переноса и выключки

Выключка. В полиграфии выключкой называют выравнивание столбца. Бывает так называемая флаговая выключка — влево (т.е. выравнивание по левому краю) и вправо (по правому краю). В этом случае интервалы между словами и буквами одинаковые, но «свободный» край получается неровным, что затрудняет чтение, особенно при верстке в несколько столбцов. В книгах и журналах в основном применяется выключка по формату, т.е. все строки имеют одинаковую длину и образуют прямоугольник.

1.5 Кернинг и трекинг

1.5.1 Лекция 7. Кернинг и трекинг – определения. Применение трекинга.

План лекции:

1. Кернинг и трекинг – определения
2. Применение трекинга

Кернинг и трекинг – определения

Кернинг — это уменьшение или увеличение расстояния между буквами, из которых складывается слово. Выбор правильного интервала превращается в отнюдь не простую задачу, поскольку символы по-разному заполняют собой пространство (в зависимости от регистра, высоты основного штриха (ствола буквы), выносных элементов, наличия или отсутствия засечек и т.п.).

Межбуквенные просветы. Понятие межбуквенного просвета связано с такими понятиями, как кернинг и трекинг. Если установить одинаковые межбуквенные просветы (апроши) для всех букв, для некоторых пар букв они будут зрительно казаться маленькими (например, Н и П), а для других (например, Г и А) — непропорционально большими, так как буквы алфавита имеют разную геометрическую форму. Поэтому при верстке выполняется дополнительная подгонка таких пар, называемая кернингом.

Трекинг (от англ. tracking) — равномерное изменение расстояния между буквами (межбуквенных пробелов). В отличие от кернинга, регулирующего расстояние между знаками в определенных парах («AV», «TA» и пр.), трекинг применяется к группе символов (слово, строка, абзац и т. д.).

Увеличение трекинга (разрядка) делает набор более разреженным, светлым; уменьшение — более плотным и тёмным.

Трекинг — эффективное средство вгонки и выгонки строк. Измеряется в тысячных долях круглой шпации (em/1000).

Применение трекинга

Трекинг применяется чаще всего к шрифту, у которого предполагается большой диапазон кеглей. Он используется для компенсации впечатления разреженности у набора шрифтом крупного кегля по сравнению с тем же шрифтом, набранным более мелким кеглем. Профессиональные наборные программы могут настраивать трекинг в зависимости от кегля шрифта. Автоматический трекинг позволяет вам установить значения кегля, после которых трекинг уменьшается, и величину этого уменьшения.

При изменении трекинга (т. е. расстояния между символами) необходимо учитывать особенности восприятия типографского текста. Как правило, разреженный (жидкий) или,

наоборот, плотный трекинг затрудняют чтение. При этом текст, набранный крупным шрифтом, лучше смотрится при несколько более плотном трекинге. Если надо, напротив, растянуть (или выделить) слово, можно использовать разрядку, т.е. очень редкий трекинг. Вытягивать шрифты (что позволяют делать многие графические редакторы) не следует, ведь при этом искажаются пропорции отдельных букв.

В русской и зарубежной типографской традициях слишком широкая разрядка строчных букв считается нежелательной, но поощряется увеличенная разрядка заглавных букв. Данная традиция связана с тем, что до появления компьютерной вёрстки для заголовков использовались более широкие начертания шрифта, уже имевшие достаточно свободного пространства между штрихами. Так как размер большинства компьютерных шрифтов регулируется простым масштабированием одного начертания, то расстояние, отделяющее заглавную букву от последующего текста, кажется недостаточным для разделения всех заглавных букв.

1.6 Основные принципы верстки

1.6.1 Лекция 8. Отступ – атрибут абзаца. Постоянные отступы. Выравнивание букв и текстовых блоков. Тире и дефисы. Буквицы.

План лекции:

1. Отступ – атрибут абзаца. Постоянные отступы.
2. Выравнивание букв и текстовых блоков. Тире и дефисы.
3. Буквицы.

Отступ – атрибут абзаца. Постоянные отступы

Абзац (с литературной точки зрения) - это часть текста, представляющая законченный по смыслу отрезок произведения, окончание которого служит естественной паузой для перехода к новой мысли.

Абзац может состоять как из одного слова (например, в случае заготовка к так и из произвольного числа строк.

Если при наборе текста достигается правое поле страницы, текст автоматически переносится на следующую строку.

Отступ первой строки (красная строка). Чаще всего абзац начинается отступом первой строки. Этот отступ может быть:

- положительным, когда первая строка начинается правее всех остальных строк абзаца, применяется в обычном тексте;
- отрицательным (выступ), когда первая строка выходит влево относительно остальных строк, применяется в словарях, определениях;
- нулевым, применяется для абзацев, выровненных по центру и для обычного текста.

Если красная строка зрительно отделяет абзацы друг от друга, то в случае нулевого отступа первой строки перед каждым абзацем устанавливают интервалы (отбивки).

Помимо отступа первой строки, весь абзац целиком может иметь отступы слева и справа, которые отмеряются от границы полей. Так эпиграф к художественному произведению или реквизиты адресата в заявлении имеют отступ слева, а при изготовлении углового штампа можно использовать отступ справа. Без форматирования абзацев не только невозможно подготовить грамотно оформленный текст, но также сформатировать таблицу, организовать список или разместить на странице рисунок.

Выравнивание букв и текстовых блоков. Тире и дефисы.

Висячие строки. В типографской практике висячими строками называют начальные абзацные строки, расположенные в конце полосы (т. е. страницы в готовом издании), а также концевые строки, расположенные в начале полосы.

Технические правила верстки категорически запрещают наличие таких строк в сверстанном издании, ибо они ухудшают удобочитаемость текста, а также искажают внешний вид полосы набора, лишая ее традиционной прямоугольной формы. Современные правила допускают только оканчивать полосу концевой строкой, начинать полосу абзацной строкой (т. е. первой строкой абзаца), а также размещать в конце или начале полосы абзац из одной строки (например, в прямой речи, когда строка является одновременно и концевой и абзацной). Кроме того, допускается начинать полосу короткими строками в математических рассуждениях (например, между формулами часто встречаются строки типа «и», «или», «здесь» и т.п.). Если в рекламной верстке достаточно избегать перехода на другую страницу одной-двух строк, то в книжной верстке висячими могут считаться и три, и пять строк. Висячие строки в процессе верстки обязательно удаляют, используя приемы вгонки и выгонки строк.

Тире и дефис — внешне очень похожие знаки, которые напоминают небольшую горизонтальную черту, но существенно отличаются по употреблению. Очень часто в интернете и даже в печатных изданиях авторы и редакторы не обращают внимания на правильное употребление тире и дефисов.

Дефис (стар. дивизь из нем. *Divis* — соединительный знак, знак деления, от лат. *divisio* — (раз)деление), чёрточка — небуквенный орфографический знак русской и многих других письменностей, который разделяет части слова. Графически дефис короче тире.

Он делит слово на слоги при переносе на новую строку, а также делит части составных слов, например, кирпично-красный, шкаф-купе, ярко-желтый, жар-птица, юго-запад, социал-демократ, Мамин-Сибиряк, Ростов-на-Дону, Дон-Кихот.

Также через дефис пишутся сокращения о-во (общество), д-р (доктор) и т. д.

Дефис используется для присоединения некоторых приставок или частиц к слову: скажи-ка, по-английски.

Через дефис пишутся частицы -то, -либо, -нибудь.

При переносе слова с одной строки на другую, дефис всегда остается на первой строке. Дефис пишется слитно со словами как предшествующими ему, так и с последующими, т. е. дефис никогда не отделяется пробелами. Единственный случай, когда после дефиса ставится пробел — когда ко второй части составного слова по очереди подставляются две первые части. Например: радио-, теле- и видеоспектакли.

Тире (фр. *tiret*, от *tiger* — растягивать) — один из знаков препинания, применяемый во многих языках. В русскую письменность тире ввёл писатель и историк Н. М. Карамзин. Тире бывает среднее (его еще называют коротким) и длинное.

Короткое тире еще называют «эн-дэш», «n-dash», потому что его длина равна ширине буквы N. Короткое тире ставится между числами, например, 5–10. В данном случае короткое тире не отбивается пробелами.

Длинное тире еще называют «эм-дэш», «m-dash», потому что его длина равна ширине буквы M). Длинное тире это и есть тире. Оно ставится между словами на синтаксическом уровне и от окружающих слов отделяется пробелами, т. е. оно разделяет части предложения: подлежащее и сказуемое, которые являются существительными в именительном падеже. Длинное тире обозначает длительную паузу в предложении. Например, «Тире — знак препинания». Также тире используется в неполных предложениях, когда нет сказуемого или обоих главных членов предложения. Например, «Над головой — безоблачное небо». С помощью тире выражают особую интонацию. Длинное тире используется в прямой речи.

Буквица

Инициал (лат. *iniġiālis* — «начальный»), или б́уквица в типографском искусстве — крупная, отличная от прочих начальная буква главы или статьи. Инициалы часто украшались миниатюрами, орнаментами и изображениями, обычно выполненными в технике гравюры.

Термин «инициал» в этом значении одно время хотел было уйти в устаревшие слова (так, «Малый энциклопедический словарь» Брокгауза и Ефрона (СПб., Т. 1, Вып. 2, 1907) однозначно относил его к «старым рукописям и книгам»), но в связи с развитием издательского дела на базе компьютерной техники и сраспространением англоязычной типографской терминологии вполне оживился и даже перестал быть узкопрофессиональным.

Существует мнение, что буквица служит для украшения, по крайней мере, так думали средневековые монахи, которые ее изобрели. На самом деле, использование буквицы — это художественный прием, позволяющий сделать текст более приятным для чтения. Сам Дэвид

Огилви (David Ogilvy) в книге «О рекламе» отмечал, что «буквица повышает привлекательность текста на 13%».

1.7 Структура документа и верстка макета

1.7.1 Лекция 9. Структура наборного текста. Композиция и ритмика в типографике. Комбинаторные возможности шрифтовых выделений.

План лекции:

1. Структура наборного текста. Композиция и ритмика в типографике. Комбинаторные возможности шрифтовых выделений.

Типографика работает с текстом как с графической структурой, рассматривая печатные блоки в качестве элементов композиции. Любой объект текстового пространства становится частью целого, и связан с остальными элементами макета определенными отношениями через пропорции, форму, цвет, динамику движения. При этом незапечатываемое поле листа также является важным звеном этой композиционной игры. То, как расположен текст на странице, наравне с формой письменных знаков играет в процессе восприятия немаловажную роль. Европейские традиции чтения слева направо сформировали представление о правильном и неправильном его размещении.

Практически не встречается компоновка вертикального текста по центру страницы, ведь в данном случае заголовок становится крайне неустойчив. К тому же в силу нестандартности ситуации начинающему типографу достаточно сложно справиться с подобной композицией, опытный же специалист может превратить любое препятствие в остроумную игру смыслов.

Еще большего внимания заслуживают диагонально поставленные строки. Текст приобретает динамичный формат. Способ чтения строк диктует нам перемещение слева направо как движение вперед.

Верх страницы — её начало, низ — конец. Соответственно, с верхнего левого в нижний правый угол скольжение нисходящее, ускоряющееся, а подъем с нижнего левого в верхний правый восходящее, медленное, затрудненное.

В каждой букве алфавита заложена конструктивная динамика, направленность, основанная на форме графемы по которой скользит взгляд. И слово благодаря «природному» сочетанию знаков несет в себе сумму этих динамик. Дизайнер через подбор шрифта и компоновку надписи может как усилить это движение, так и компенсировать.

Не просто через типографику передать движение назад. В художественной композиции этому бы соответствовало перемещение взгляда справа налево. Но особенности нашего чтения возвращают взгляд обратно. Всегда следует помнить, что дизайнер не просто располагает текст на странице, а режиссирует движение взгляда читателя, заставляет его замедляться и ускоряться,

возвращаться к прочитанному, заинтриговывать, делает информацию осмысленной, привлекательной или раздражающей, решает, что будет прочитано в первую очередь, что после, а что зрителю читать не захочется (ведь, иногда ставятся и такие задачи).

В полной мере искусством визуальной манипуляции овладели в середине XX века сторонники конструктивизма и новой типографики, достигнувшие в этом значительного мастерства. Внутренняя энергия шрифта заключена в конструктивных особенностях графем и именуется ритмом. «Ритм, создаваемый чередованием объемов, повторяющимися элементами, различными плоскостями, линиями, цветовыми пятнами вызывает ощущение условного движения, внутренней динамики». На самом базовом уровне ощущение движения возникает благодаря скольжению взгляда читателя по букве, и, по отдельным замечаниям, совпадает с последовательностью её написания. Еще один параметр, обеспечивающий шрифту внутреннюю динамику — это направленность элементов письменных знаков.

По наблюдению Юрия Гордона буквы имеют ярко выраженное лицо и спину, в связи с чем их можно разделить на три группы: развёрнутые анфас (Н,Т,А,М,О,Ф,П,И,Ш,Щ,Ы,Х,Ж,Ц,Д), смотрящие вправо (К,В,Б,С,Р,Б,Г,Е,Ь,Ю) и направленные влево (У,З,Э,Ч,Я). Прописные буквы более статичны, строчные, благодаря присутствию выносных элементов — динамичны. Естественно, что каждый алфавит несет свой резерв внутренней энергии. Каждое слово имеет уникальный набор буквенного сочетания, имеющий особую значимость для заголовков и логотипов.

Дизайнер, зная такое свойство букв, способен усилить динамику природного потенциала слова либо компенсировать таковую. Следующий уровень ритмической организации печатного пространства формируется чередованием основных и дополнительных штрихов и буквенных просветов. Шрифты жирные и контрастные обладают данной характеристикой в большей степени. Буквы, основанные на единообразном геометрическом построении (вписываемые в прямоугольник или квадрат) по своей ритмической организации монотонны и уравновешены.

Шрифт же свободного каллиграфического начертания уподобляется орнаменту — живому, игривому, непредсказуемому. В конечном счете, ритм отдельных букв сливается в единый ритм строк и композиции в целом.

Нелинейное расположение текста является преимущественно достоянием акциденции и рекламы. Волнообразные и деформированные строки приобретают игривый и неофициальный характер. Подобная форма обладает богатым творческим потенциалом и художественно-образным содержанием. Сейчас такая компоновка встречается редко, но в акциденции XIX века была весьма распространена.

По причине зрительного восприятия текста отдельными блоками на страницу действуют композиционные правила визуального равновесия. Если рассмотреть концепцию классической

типографики с данной точки зрения, то становится ясно, что все её законы учитывают основы зрительного восприятия и гармонии.

Так, заголовок на титульной странице, будучи самым активным элементом, размещается чуть выше центра поля, дабы избежать сваливания пространства книзу, либо чрезмерного давления вверх. На основании данного свойства нижние поля всегда делают несколько больше верхних и боковых. По этим же правилам расположенные внизу страницы иллюстрации или текст насыщенного начертания утяжеляют её, соответственно, должны компенсироваться более активным заголовком и прочими художественными способами.

Правила композиционного равновесия играют большую роль в оформлении страниц журналов и газет, так как их содержание изобилует активными элементами — заголовками, иллюстрациями, врезками.

В целом, графическая рифма поддерживается макетом издания, уравновешенным (не обязательно симметричным) расположением иллюстраций и заголовков. На шрифтовые блоки действует правило «притяжения» или «приближенности» — элементы, расположенные рядом, воспринимаются как целое, из чего следует, что элементы, имеющие общий смысл, должны располагаться рядом.

Это свойство зрительного восприятия проистекает из блокового характера восприятия формы. Шрифтовая композиция не только воспринимается целиком, но и читается в строго определенном порядке слово за словом, строка за строкой. В этом смысле композиция длится во времени. Скорость прочтения информации зависит от её игнорировать при беглом просмотре и возвращаться к ней в последнюю очередь и лишь при крайней заинтересованности. Одним из основных принципов художественного оформления в типографике является контраст.

Читатель должен без труда отличать заголовок от подзаголовка, основной текст от акцентированного. Ясная структура печатного пространства возможна только при смелых, ярко выраженных морфологических различиях. Нюансные отношения для практической шрифтовой композиции губительны, так как размывают логику коммуникационного процесса, приводят к конфликту структурных единиц.

Одним из ведущих способов организации материала в типографике является выравнивание. Выделяют четыре основных типа: по левому краю, по центру, по правому краю, по ширине и каждый из них несет свой смысловой контекст. Так, организация материала по левому краю естественна для ручного почерка и поэтому воспринимается как неформальная, камерная. Более всего данный способ подходит для оформления документов неделового характера, художественной литературы, писем, стихов. Совершенно иначе оценивается выравнивание по центру. Данная подача наполняет текст торжественностью, парадностью. Это формат официальных посланий. Подходит для грамот, дипломов, юбилейных речей. Выравнивание по

ширине или блочное выравнивание — так же стиль официальных документов, является наследием концепции классической типографики. В качестве выравнивания для основного текста подходит для научной, справочной, учебной литературы. Его строгий вид, не допускающий юмора, своими четкими краями как бы диктует нам всеобъемлющее условие порядка и дисциплины. В многострочных заголовках же данный тип выравнивания выглядит весьма акцидентно и чаще всего появляется в современной рекламе и книгах по дизайну. Блочное выравнивание в основном тексте сопряжено с рядом условий, соблюдение которых в хорошей работе обязательно. Речь идет о так называемых разрывах в словах, которые возникают, когда настройки редакторской программы растягивают слово, выставляя слишком большие межбуквенные пробелы. Такие бреши являются следствием слишком узких столбцов текста при автоматических способах выравнивания. Даже ручная расстановка переносов, настраиваемый кернинг и трекинг не всегда способны привести узкие вертикальные столбцы текста к благородному однотонному «серебру». Достаточно часто подобные эффекты можно встретить в газетах, где материал формируется в крайне ограниченные сроки, и нет возможности провести качественное редактирование. Отсюда следует вывод, что данный формат подходит лишь для широкополосных текстовых блоков. Четвертый способ выравнивания — по правому краю. Для европейцев воспринимается как самый нестандартный. В связи с тем, что рваный левый край затрудняет поиск каждой новой строки, не используется для набора больших кусков текста. Подходит для цитат, выдержек, коротких стихотворений, заголовков.

2 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ

В процессе практических занятий осуществляется углубление теоретических знаний и овладение определенными методами графической работы. В основной части занятия студенты выполняют графические задания на стандартных форматах. Для работы в аудитории необходимо иметь графические инструменты (карандаш, тушь, перо и т. п.).

Практическое занятие №1

Упражнение на выразительные возможности шрифта (4 акад. часа)

Цель: закрепление практических навыков по теме «Введение в типографику».

Содержание задания: выполнение буквы в жирном и тонком написании, с засечками и без засечек, с выносным элементом и без него, буква с наклоном.

Практическое занятие №2

Изучение особенностей исторических шрифтов (4 акад. часа)

Цель – изучение особенностей шрифтов первопечатников, классических шрифтов, шрифтов 19 века.

Содержание задания: работа вручную пером, тушью. Выполнить слово из 5-6 букв одним из шрифтов первопечатников, классическим шрифтом, шрифтом 19 века.

Практическое занятие №3

Изучение особенностей исторических шрифтов (4 acad. часа)

Цель – изучение особенностей шрифтов эпохи модерна, супрематизма, конструктивизма.

Содержание задания: работа вручную пером, тушью. Выполнить слово из 5-6 букв одним из шрифтов эпохи модерна, супрематизма, конструктивизма.

Практическое занятие №4

Изучение особенностей исторических шрифтов (4 acad. часа)

Цель – изучение особенностей шрифтов ар-деко, гильветики, постмодернизма.

Содержание задания: работа вручную пером, тушью. Выполнить слово из 5-6 букв одним из шрифтов ар-деко, гильветикой, постмодернистским шрифтом.

Практическое занятие №5

Изучение особенностей современных шрифтов (4 acad. часа)

Цель – изучение особенностей современных шрифтов.

Содержание задания: работа вручную пером, тушью. Выполнить слово из 5-6 букв одним из современных шрифтов. Выполнить композицию из букв разных современных шрифтов.

Практическое занятие №6

Типографический набор (4 acad. часа)

Цель – практическое закрепление понятий кегля и интерлиньяжа.

Содержание задания: работа вручную. Выполнить кириллическую прописную и строчную букву 36, 48, 72 и 100 кеглем. Выполнить предложение шрифтом без засечек в три строки с различным интерлиньяжем.

Практическое занятие №7

Кернинг и трекинг (4 acad. часа)

Цель – практическое закрепление понятий кернинга и трекинга.

Содержание задания: закомпоновать на листе формата А4, вертикальная ориентация, в 3 строки имя и даты жизни выдающегося художника, типографа, дизайнера шрифта прошлого. При необходимости кернинг и интерлиньяж задавать вручную.

Практическое занятие №8

Основные принципы верстки (4 академ. часа)

Цель – практическое закрепление понятий выключки, отступов и буквиц.

Содержание задания: выполнить предложение из 3-4 строк с абзацем, с правой и левой выключкой, центрированием. Выполнить предложение из 5 строк с левой выключкой и буквицей.

Практическое занятие №9

Структура документа и верстка макета (4 академ. часа)

Цель – разработка комплексной типографики объекта.

Содержание задания: разработка рекламной афиши мероприятия (А3).

3 МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

3.1 Цели и порядок организации самостоятельной работы

Самостоятельная работа направлена на формирование готовности к самообразованию, создание базы для непрерывного образования, развитие созидательной и активной позиции студента. Самостоятельная работа студентов включает освоение теоретического материала, подготовку к практическим работам студентов, выполнение индивидуальных графических задач, подготовку к зачету.

Целью самостоятельной работы является:

- систематизация, закрепление и расширение полученных теоретических знаний и практических умений;
- формирование умений самостоятельно выполнять графические задания;
- развитие познавательных способностей и активности, творческой инициативы, самостоятельности, ответственности и организованности;
- формирование самостоятельности мышления.

По окончании второго семестра студенты сдают зачет. Подготовка к зачету состоит в повторении разделов курса и доработки графических заданий.

3.2 Методические рекомендации по выполнению графических работ

Выполнение графических работ - основной вид учебной самостоятельной деятельности студентов по освоению дисциплины. Цель - систематизация, углубление и развитие теоретических знаний, практических графических умений и навыков, полученных в процессе аудиторного и самостоятельного изучения типографики.

Графические работы по типографике выполняются на листах бумаги формата А4 (210x297 мм) вертикального формата, финальная графическая работа (афиша) выполняется на листе А3

(297x420 мм). А3 может располагаться и горизонтально, и вертикально, в зависимости от концепции.

Задания должны быть сброшюрованы в альбом и снабжены титульным листом (обложкой) с указанием названия дисциплины «Типографика», фамилии и имени студента, а также группы, курса и года обучения.

Также при выполнении графических работ следует пользоваться основной и дополнительной литературой, указанной в рабочей программе дисциплины.

3.3 Критерии оценки к зачету

«Зачтено» – проставляется при грамотном усвоении теоретического материала, владении основной терминологией. Все графические задания должны быть выполнены аккуратно, без помарок, с грамотным композиционным решением.

«Не зачтено» – незнание или непонимание большей или наиболее важной части теоретического материала. Неправильные ответы на вопросы преподавателя. Низкое качество графического исполнения, наличие в графической работе помарок, неверного композиционного решения.

Станишевская Любовь Сергеевна,
доцент кафедры дизайна АмГУ

Типографика: Сборник учебно-методических материалов для направления подготовки 54.03.01. Направленность (профиль) образовательной программы Графический дизайн. - Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2017, 42 с.

Усл. печ. л. 3,6.