Ян Чихольд

Облик книги

Jan Tschichold

Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie

Birkhauser Verlag Basel
1975

Ян Чихольд

Облик книги

Избранные статьи о книжном оформлении и типографике

*

Перевод с немецкого Е. Шкловской-Корди
С комментариями В. Ефимова

Москва
Издательство Студии Артемия Лебедева
2009

УДК 655.1
ББК 37.8
Ч71

Чихольд Я.

Ч71 Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении и типографике / Ян Чихольд; [пер. с нем. Е. Шкловской-Корди]. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2009. — 228 с.

ISBN 978-5-98062-018-9

Издание объединяет важнейшие статьи Яна Чихольда о типографике и эстетике книги, публиковавшиеся в разное время в специализированных европейских журналах. Сборник помогает понять, почему столь многие книги выглядят уродливо, и по-настоящему оценить редкие, поистине прекрасно выполненные издания. Поэтому он будет интересен типографам, издателям и дизайнерам, а также всем читателям, любящим книгу.

УДК 655.1
ББК 37.8

ISBN 978-5-98062-018-9 (рус.)
ISBN 718-3-83342-338-1 (нем.)

© Jan Tschichold, 1975
© Е. Шкловская-Корди, перевод на русский язык, 2009
© Студия Артемия Лебедева, 2009

Оглавление

Ян Чихольд 7
Как глина в руках гончара... 9
Графика и искусство книги 14
О типографике 18
Значение традиции в типографике 31
Симметричная или асимметричная типографика? 41
Продуманные пропорции страницы и полосы набора 45
Типографика традиционного титульного листа 75
Издательские правила набора текста 106
Как должны выглядеть пробные полосы 109
Последствия набора на треть круглой 113
Для чего нужны абзацные отступы 116
Курсив, капитель и кавычки в наборе книг и научных журналов 122
Об интерлиньяже 134
Набор надстрочных цифр и примечаний 139
Многоточие 145
Тире 148
Висячие строки в конце и в начале полосы набора 151

Верстка полосных иллюстраций 154
Сигнатура и корешковая метка 174
Каптальная лента, цвет книжного обреза,
бумага для форзацев, ляссе 179
Книги и журналы должны иметь название
на корешке 186
Суперобложка и «рекламный поясок» 189
О широких, слишком больших
и квадратных книгах 195
Белая или тонированная бумага
для книжной печати? 198
Десять главных и самых частых ошибок
при издании книги 205
Литература к статье «Продуманные пропорции
страницы и полосы набора» 207

Комментарии 210
Предметно-именной указатель 220

Ян Чихольд

Ян Чихольд родился 2 апреля 1902 года в Лейпциге.

В 1919 году он поступил в Академию книжного искусства и графики (Лейпциг). С 1922 по 1925 год преподавал там каллиграфию на вечерних курсах.

В 1925 году в Лейпциге вышла его брошюра «Элементарная типографика», которая вместе с изданной в Берлине в 1928 году книгой «Новая типографика» изменила представления об оформлении книг. Эти работы остаются актуальными и по сей день.

С 1926 года Чихольд преподавал основы стиля и каллиграфию в Школе мастеров немецкого книгопечатания (Мюнхен). В 1933 году, сразу после прихода к власти фашистов, он и его жена были арестованы, так как открыто выступали против национал-социализма. Хотя их отпустили через два месяца, Чихольд был уволен с работы и они уехали из Германии.

Чихольд поселился в Базеле (Швейцария). Здесь он стал приверженцем чистого традиционализма. Сейчас он считается представителем академического, классического стиля в типографике.

В 1946 году знаменитое издательство «Пингвин букс» пригласило Чихольда в Англию для разработки нового стиля оформления книг. После окончания этой огромной работы он вернулся в Базель, где устроился в «Хоффманн-Ля Рош», одну из крупнейших международных фармацевтических фирм. В 1954 году Чихольд был избран директором Мюнхенской академии графики, но отказался от этого предложения.

Чихольд спроектировал множество швейцарских и английских книг. Его теория и опыт оказали сильное влияние на несколько поколений художников книги в Европе и Америке. Больше пятидесяти его работ о шрифтах, их истории, типографике и китайской графике переведены на другие языки и выдержали множество изданий.

В 1954 году он получил высшую награду полиграфической промышленности США, которой ранее были удостоены лишь немногие европейцы, — золотую медаль Нью-Йоркского Американского института графического искусства. Ян Чихольд являлся почетным членом Клуба двойной короны (Лондон) и Французского типографического общества. В июне 1965 года Королевское общество искусств (Лондон) удостоило его звания почетного королевского дизайнера.

3 июля 1965 года, во время празднования восьмисотлетия Лейпцига, Чихольд получил высшую европейскую награду в области типографики — премию Гутенберга.

В 1967 году он был избран членом-корреспондентом Немецкой академии искусств (Берлин).

Ян Чихольд умер 11 августа 1974 года.

Как глина в руках гончара...

Совершенная типографика — это скорее наука, чем искусство. Полностью овладеть ремеслом необходимо, но недостаточно. Потому что безошибочный вкус, благодаря которому рождается совершенство, основывается на точном знании законов гармонии. И хотя частично хороший вкус основывается на первоначальных впечатлениях, от них мало толку, если с их помощью нельзя сделать четкий выбор. Поэтому не бывает прирожденных гениев типографики, и лишь постепенно можно дорасти до мастерства.

Неправда, что о вкусах не спорят, если речь идет о хорошем вкусе. Но мы не рождаемся с ним, как и с настоящим пониманием искусства. Ведь умение распознать, что изображено на картине, так же далеко от искусства, как и суждения профана о соотношениях ширин в римских буквах. Спорить о вкусах не имеет смысла. Кто хочет убедить, пусть делом доказывает свою правоту.

Хороший вкус, как и идеальная типографика, выше индивидуальности. В наше время хороший вкус нередко ошибочно считается устаревшим понятием, потому что

человек из толпы, пытаясь самоутвердиться, предпочитает оригинальность объективным нормам вкуса.

В хорошей типографике почерк мастера не бросается в глаза. Некоторые считают индивидуальным стилем мелкие, ничтожные, а иногда и вредные особенности, выдаваемые за новаторство: использование только одного вида шрифта, будь то гротеск или один из странных шрифтов девятнадцатого века, любовь к определенным сочетаниям шрифтов или применение правил, кажущихся смелыми (вроде использования одного кегля для всей сложной работы и т. п.). Индивидуальность в типографике — это недостаток. Стремятся к ней только новички и дураки.

Совершенная типографская работа создается полной гармонией всех частей целого. Поэтому мы должны неустанно учиться правилам гармонии. Гармония зависит от хороших соотношений или пропорций. Пропорции важны во всем: в величине полей, в соотношении четырех полей на странице, в соотношении величин полосы набора и книжной страницы, в расстоянии от полосы набора до колонцифры, в величине разрядки в строках, набранных прописными буквами, по отношению к сплошному набору и не в последнюю очередь — в величине межсловных пробелов; то есть и в целом, и в каждом элементе по отдельности. Только неустанные упражнения, критическое отношение к себе и долгое учение дают возможность понять, что собой представляет хорошо сделанная работа. Большинство, к сожалению, останавливается на полпути и довольствуется этим. Многим наборщикам тщательно выверенные пробелы и правильная разрядка прописных букв еще неведомы или кажутся ненужными, но тот, кто ищет, без труда найдет верные методы.

Типографика обращена ко всем и к каждому, поэтому она не дает простора для новаторских изменений. Решительно меняя форму одной-единственной буквы, мы нарушаем традиционный для нашего языка рисунок шрифта и делаем его непригодным для чтения.

Высший принцип любой типографики — удобочитаемость. Судить о ней может только опытный читатель. Не всякий человек, способный прочесть букварь или газету, может быть судьей: как правило, шрифты этих изданий специально сделаны разборчивыми и упрощенными. Идеально читающийся текст — это совсем не то же самое, что упрощенный. Удобочитаемость зависит от того, какой выбран шрифт и способ набора. Добиться совершенства в типографике невозможно без глубокого знания истории наборных шрифтов. Еще ценнее практические навыки каллиграфии.

Типографика большинства газет находится на очень низком уровне. Они настолько уродливы, что хорошему вкусу неоткуда взяться: ведь многие люди ленятся и чаще читают газеты, чем книги. Неудивительно, что персонал типографий, печатающих книги, так плохо разбирается в типографике. Откуда у наборщика, читающего больше газет, чем книг, возьмется представление о хорошем типографском вкусе? Как привыкают к скверной пище, когда нет ничего другого и нельзя сравнить, так многие современные читатели привыкли к убогой типографике, ведь они чаще читают газеты, чем книги, справедливо полагая,

что так они убивают время. Они не знакомы с хорошей типографикой и поэтому ничего и не требуют. А остальные читатели не имеют ни сил, ни возможности заявить о том, что типографские работы могли быть лучше.

Новички и дилетанты придают слишком большое значение случайному озарению. Хорошая типографская работа создается главным образом путем выбора между различными возможностями, знание которых приходит вместе с опытом. Правильный выбор зависит от чувства меры. Хорошая типографика не должна быть остроумной. Она не имеет ничего общего с изобретательством. Поэтому от озарения в этом деле зависит очень немногое или вообще ничего. Озарение не ценится, потому что использовать его можно только один раз. В хорошей типографской работе формы всех элементов должны быть взаимосвязаны, и в процессе создания книги соотношения частей устанавливаются постепенно. Хорошая типографика сейчас — по преимуществу логическое искусство, и даже дилетанты признают, что от других искусств она отличается именно логикой. И все же, например, применение слишком многих кеглей шрифта, даже серьезно продуманное, под давлением обстоятельств может быть принесено в жертву более простому решению.

Чем значительнее содержание книги, чем дольше ее будут читать, тем тщательнее, продуманнее и совершеннее должна быть ее типографика. Самую строгую критику должны выдерживать не только пробелы между буквами и словами и интерлиньяж. Соотношения полей, использованные кегли шрифтов, композиция титульного листа тоже должны иметь благородные пропорции. Необходимо найти единственно верные соотношения, чтобы потом ничего не хотелось изменить.

Решения на высших ступенях типографики (например, относительно титульного листа), как и настоящий хороший вкус, напрямую связаны со свободными искусствами. Гармоничные типографические формы не уступают хорошей живописи и скульптуре. Знатоки ценят их даже выше, потому что жесткая структура текста связывает типографа больше, чем любого другого художника, и только мастер может оживить застывшие типографские литеры.

Совершенная типографика — труднейшее из всех искусств. Живое монолитное единство должно получиться из застывших, взаимосвязанных, заранее заданных элементов. По хрупкости высокая типографика может сравниться разве что с резьбой по камню. Большинство людей не очень чувствуют эстетическое очарование совершенной типографики, его сложно воспринимать, как и серьезную музыку. В лучшем случае эти творения с благодарностью принимают.

Единственная награда типографа за нескончаемые годы учения — знать, что ты служишь высокому искусству и узкому кругу людей с обостренным зрительным восприятием.

Написано в Англии, конец 1948 г.

Графика
и искусство книги

Работа художника книги очень отличается от работы художника-графика. Если последний постоянно ищет новые изобразительные средства, чтобы выразить свою индивидуальность, то художник-оформитель должен верно и тактично служить слову, не допускать, чтобы форма типографики была важнее текста или искажала его восприятие. Работа художника отвечает требованиям дня и редко живет долго (исключение составляют собрания графики), книга же должна быть долговечна. Цель художника-графика — самовыражение, а задача оформителя книги, осознающего свою ответственность и долг, — самоустранение. Тому, кто хочет «выразить дух своего времени» или «создать что-то новое», не стоит работать в области книги. В книжной типографике ничего нового, в строгом смысле этого слова, быть не может. Многовековые методы и правила создания совершенных книг не нужно улучшать, их нужно возрождать и применять, потому что в течение последнего столетия они все больше и больше забывались. Цель настоящего книжного искусства заключается в том, чтобы оформление идеально соответствовало содержанию книги, а к новизне и неожиданности должна стремиться рекламная графика.

Книжная типографика не должна ничего рекламировать. Если в книге используются приемы рекламной графики, текст попадает в зависимость от тщеславия оформителя, не готового отойти на задний план ради служения книге. Это вовсе не означает, что работа книжного дизайнера должна быть бесцветной и невыразительной или что книга, оформленная безымянным художником, не может быть красивой. Благодаря деятельности Стенли Морисона, художественного руководителя корпорации «Монотайп» (Лондон), за последние двадцать пять лет значительно увеличилось число превосходных типографских шрифтов. Художник книги может усилить наслаждение от чтения хорошей литературы, если выберет самый подходящий к содержанию шрифт и спроектирует красивую удобочитаемую страницу с хорошим интерлиньяжем, не слишком большими пробелами, гармонично уравновешенными полями, подходящим кеглем заголовков и по-настоящему красивым, заманчивым и гармонирующим с типографикой текста титульным листом. Если использовать модные шрифты вроде гротеска или немецких рукописных шрифтов для ручного набора (они не всегда уродливы, но в книге выглядят претенциозно), то книга будет напоминать безвкусную безделушку. Это годится для печатной продукции, которую просматривают всего один раз, а для настоящей книги неприемлемо. Чем значительнее книга, тем меньше должен художник подчеркивать свою индивидуальность, свой стиль, по которому сразу

Стенли Морисон (1889—1967) — британский типограф, историк книжного дела

можно определить, что именно он, а не кто-либо другой оформил эту книгу. Безусловно, в книгах по современной архитектуре и живописи можно использовать типографские шрифты, подходящие по стилю, но такие исключения встречаются редко. Мне кажется, что даже в книге о Пауле Клее не стоит использовать обычный гротеск, потому что скромность этого шрифта слишком противоречит изысканности художника. Не может быть и речи о том, чтобы набирать этим псевдосовременным шрифтом книги по философии или классическую поэзию. Оформитель книги должен целиком и полностью отречься от своей индивидуальности. Прежде всего он должен иметь явную склонность к литературе и разбираться в ней, чтобы правильно судить об ее уровне. Для оформления книг не годятся художники с чисто визуальным восприятием, без литературных интересов, потому что им трудно признать, что в их творениях нет уважения к литературе, которой они должны служить.

В настоящем книжном искусстве главное — прежде всего хороший вкус, который нынче очень редко ценится по достоинству, а также чувство меры. Ведь от совершенства, к которому стремится художник книги, как и от любого идеала, почти всегда всего лишь шаг до скуки, и неискушенные их путают, поэтому стремление к совершенству не выдерживает конкуренции, особенно в такие времена, когда явно предпочитается новаторство. Немногие знатоки могут оценить действительно хорошо сделанную книгу, большинство читателей только смутно ощущают ее исключительное качество. По-настоящему прекрасная

книга и во внешнем оформлении должна быть не новаторской, а всего лишь совершенной.

Только суперобложка позволяет дать волю фантазии в решении формальных задач. Хоть и не будет ошибкой оформить суперобложку в том же стиле, что и книгу, но она, как маленький плакат, должна бросаться в глаза, поэтому тут позволено многое из того, что в самой книге недопустимо. К сожалению, в наши дни из-за роскошных цветных суперобложек часто злостно пренебрегают настоящей одеждой книги — переплетом. Наверное, поэтому многие люди имеют скверную привычку сохранять суперобложку и в ней ставить книгу на полку. Я допускаю это только в том случае, если переплет очень убог или уродлив; суперобложки должны отправляться туда, куда и пачки от сигарет, — в корзину для мусора.

См. также «Суперобложка и „рекламный поясок“», стр. 189

Но в самой книге дизайнер, сознающий свою ответственность, должен отказаться от индивидуальности. Он не хозяин текста, а его слуга.

О типографике

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Карл Эрнст Пёшель (1874—1944) — немецкий книгоиздатель и типограф

Якоб Хегнер (1882—1962) — писатель, переводчик, издатель, также занимался оформлением книг

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

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

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

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

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

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

Но одновременно с гротескными проектировались и другие шрифты. Тогда они не были популярными, но некоторые используются до сих пор. Из шрифтов ручного набора отметим работы Эмиля Рудольфа Вайса — безусловно, он внес ценнейший вклад в типографику тридцатых годов нашего века. Из шрифтов для наборных машин разных систем сохранили значение матрицы классических шрифтов, например, антиква и фрактура Вальбаума, а также некоторые вновь нарезанные шрифты, более или менее точно соответствующие старым образцам. С современной точки зрения по-настоящему хороши только те шрифты, форма которых близка к дошедшим до нас классическим образцам.

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

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

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

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

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

☞ Начало абзаца должно обязательно отмечаться отступом. К сожалению, в Германии (и только там) часто набирают без абзацного отступа. Это скверная привычка, от которой надо избавиться. Отступ, обычно в круглую, — это единственно надежное средство отметить абзац. Дойдя до конца строки, взгляд слишком «замыливается», чтобы заметить короткую концевую строку, да к тому же при наборе без отступа ее часто приходится набирать дополнительно. Нужно больше заботиться не о спокойном очертании полосы сплошного набора, а о ясности и удобочитаемости. Поэтому набор без отступов — ошибка.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Giambattista Bodoni. Manuale tipografico. Parma, 1818

Charles Derriey. Spécimen-Album. Paris, 1862

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

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

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

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

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

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

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

Значение традиции в типографике

Множество зданий и предметов обихода вокруг нас — знаки современности. Изменившиеся методы строительства совершенно преобразили архитектуру, а новые способы изготовления и материалы — форму большинства бытовых предметов. Тут традиции не так важны. Современные дома и вещи, которыми мы пользуемся, — нетрадиционны, если не учитывать кратковременную традицию в несколько десятилетий.

Но форма и элементы книги, да и другой печатной продукции, очень четко определяются прошлым, даже если книга выходит миллионными тиражами. Сама форма шрифта прочно связывает каждого человека с прошедшим, даже если он этого не осознает. Читатель может и не знать, что современные наборные шрифты близки по форме к шрифтам эпохи Возрождения, а часто ими и являются, — ему это безразлично. Буквы для него привычные и неизменные коммуникативные знаки.

Типографика всем обязана традиции и конвенции. Слово traditio происходит от латинского trado («я передаю») и означает «передача, вручение, предание, преподавание, учение». Слово «конвенция» происходит от convenio («я

схожусь») и означает «соглашение, договор». Я употребляю это слово, как и производное от него слово «конвенционный», только в его первоначальном, а не в негативном смысле.

Форма наших букв, как в старых рукописях и надписях, так и в современных шрифтах, отражает постепенно устоявшийся договор, конвенцию, заключенную после долгих боев. И после эпохи Возрождения во многих европейских странах готические «ломаные» местные шрифты противопоставлялись антикве, напоминавшей о латинской образованности; даже сейчас, я надеюсь, фрактуру еще не похоронили. Если не считать фрактуры, вот уже много столетий наш шрифт — это строчная антиква эпохи Возрождения. Потом было сделано много нововведений в соответствии с модой, иногда они искажали благородные формы, но никогда не улучшали их. Шрифты Клода Гарамона, созданные в Париже около 1530 года, настолько четкие, удобочитаемые и красивые, что превзойти их невозможно. Он нарезал эти шрифты в то время, когда западная книга избавилась от средневековой тяжеловесности и приняла оптимальную форму, сохраняющуюся и по сей день: удлиненный вертикальный прямоугольный блок из сфальцованных в тетради листов, сшитых в корешке, с переплетом, выступающие канты которого защищают обрез.

Клод Гарамон (1480—1561) — французский издатель, создатель книжных шрифтов

Последние полтораста лет облик книги всячески изменяли. Сперва наборные шрифты заострились и стали тонкими, пропорции книги произвольно расширились, и она стала не такой удобной; потом стали так сильно выглаживать бумагу, что портились волокна и уменьшилась прочность книги; наконец, начались реформы и поиски англичанина Уильяма Морриса и его последователей; и в конце концов, в три первые десятилетия двадцатого века, появились немецкие типографы с новыми шрифтами, большая часть которых теперь забыта.

Уильям Моррис (1834—1896) — английский художник, писатель. В 1891 году основал издательство «Келмскотт пресс», для которого разработал несколько шрифтов

Все эти эксперименты, давшие значительные для своего времени результаты, интересные историкам и ценителям книг, имеют причину — недовольство тем, что уже существовало. Само стремление специально творить по-новому, иначе, свидетельствует об этом недовольстве. Удовольствие от привычного испорчено смутным желанием сделать по-другому, лучше. Что-то кажется плохим, но не можешь разобраться — почему и делаешь просто иначе. Имеют значение и меняющиеся в соответствии с модой представления о форме, комплекс неполноценности и новые технические возможности, но все это менее важно, чем протест молодежи против мира, созданного старшим поколением. И этот протест почти всегда обоснован. Ведь совершенство так редко встречается! Но протест неплодотворен, результаты его остаются сомнительными, пока мало-мальски не выучишься и не познаешь в деталях пути развития типографской грамматики. Только она одна дает инструмент конструктивной критики — знание.

О печатном искусстве судят прежде всего по тому, что у нас каждый день перед глазами: сперва книжка с картинками и букварь, потом хрестоматия, учебник, роман, газета, ежедневные рекламные проспекты. Мало что из этого нам нравится на вид или хотя бы чуть-чуть радует. При этом сделать хорошую детскую книгу, напечатать красиво

набранный роман стоит не дороже обычных изданий. Поистине прогнило что-то в типографском королевстве. Но, не выявив причин дисгармонии, не вооружившись методами всестороннего анализа, только наивный может верить, что в любом случае будет лучше, если все переиначить. И всегда найдутся люди, которые предложат ему простейшие рецепты в качестве истины в последней инстанции. Нынче это набор строк на стихотворный манер, гротеском и по возможности одним кеглем.

Истинная причина проблем в типографском дизайне состоит в том, что мы забыли или наотрез отказались от традиции и конвенции. Если чтение дается нам легко, так это благодаря общепринятым соглашениям о форме букв. Мы умеем читать, потому что знаем и уважаем эти соглашения. Если эти конвенции выбросить за борт, возникнет опасность того, что текст станет нечитаемым. Книги с непривычным для нас рисунком шрифта, например прекрасные средневековые манускрипты, читать гораздо труднее, чем наши книги, даже если хорошо знаешь латынь, а книги, набранные габельсбергеровской стенографией, сегодня вообще не нужны, потому что никто не может понять там ни единого слова. Использование общепринятых букв и системы письма — необходимое условие для понятной всем, удобочитаемой типографики. Тот, кто этого не понимает, забывает о читателях.

Этот принцип определяет прежде всего форму букв. История типографских шрифтов насчитывает много тысяч всевозможных гарнитур, и почти все они происходят от окончательно выкристаллизовавшей формы нашего

шрифта, прародителя антиквы — гуманистического минускула эпохи Возрождения. Но качество у этих гарнитур очень разное. При этом красота формы — это только один критерий, едва ли важнейший. Кроме необходимого ритма, должна быть прежде всего ясная, четко обозначенная, неизменная форма, тончайшее равновесие между ассимиляцией и диссимиляцией в каждой букве. Это значит, что все буквы должны быть похожи и в то же время каждая должна отличаться от другой. Это дает идеальную удобочитаемость. Совершенная форма наших букв создана, как уже упоминалось, великим пуансонистом Клодом Гарамоном. Четверть тысячелетия его шрифт был единственной антиквой в Европе, если не считать бесчисленных подражаний. Старые книги тех лет мы читаем так же легко, как наши прадеды, и часто легче многих современных, даже несмотря на то, что не всё в этих старых книгах набрано так тщательно, как требуется для современного взыскательного знатока. Но шероховатая бумага и нередкие дефекты печати скрадывают эти недостатки. Хороший набор — это плотный набор, неплотный набор плохо читается, потому что пустоты мешают плавному течению строки и соответственно восприятию мысли. При сегодняшнем машинном наборе не нужно никаких фокусов, чтобы делать равномерные межсловные пробелы. По любой книге, напечатанной ранее 1770 года, можно видеть, как искусно наборщик управлялся со шрифтами и пробелами в те времена. Тогда не было понятий «издание для библиофилов» или «подарочное издание», качество было в основном на одном уровне. Насколько легко сейчас

найти уродливую книгу (возьмите первую попавшуюся), настолько трудно обнаружить по-настоящему некрасивую книгу, изданную до 1770 года.

Нездоровые поиски новизны приводят к тому, что сегодня нередко пренебрегают разумными пропорциями бумаги и другими важными параметрами, и страдают от этого беззащитные читатели. Раньше создатели книг редко отклонялись от по-настоящему прекрасных и радующих глаз пропорций 2:3, 1:3 и «золотого сечения»; множество книг, напечатанных между 1550 и 1770 годами, выдерживают эти соотношения с точностью до полумиллиметра.

Чтобы это понять, нужно тщательно изучать старые книги. Увы, этим почти никто не занимается. Польза от этого изучения огромная. Надо поощрять тщательное исследование старинных книг, поэтому учебные заведения, где преподают типографику, и библиотеки, где хранятся старинные книги, должны делать постоянные и временные экспозиции книжных сокровищ. Недостаточно посмотреть на красивый книжный разворот или только на титульный лист с поверхностным интересом. Такие книги нужно держать в руках, изучая их цельное типографское построение последовательно, страницу за страницей. Для этого можно брать старые книжки, по содержанию незначительные, то есть не очень ценные. Человек рождается зрячим, но наши глаза медленно раскрываются настолько, чтобы видеть красоту. Гораздо медленнее, чем принято считать. Кроме того, нелегко найти наставника, который мог бы помочь. В общее образование это не входит, очень часто и учителя этого не знают.

Примерно в 1930 году один преподаватель искусства был возмущен, что типограф должен хорошо знать историю шрифтов за последние две тысячи лет. А тогда требования были гораздо умеренней, чем теперь. Мы впадем в варварство, если пустим по ветру наследство старой типографики. Тот, кто не понимает, что он делает, глупец и пустомеля.

Среди старых книг не встретишь непродуманных форматов, которые у нас теперь выдают за произведения книжного искусства. Встречаются большие форматы, но это всегда оправдано, объясняется необходимостью, а не тщеславием и денежными махинациями. Непригодные для чтения библиофильские фолианты (по содержанию часто пустое чтиво), похожие на современных роскошных монстров, были редчайшим исключением (наверное, они печатались для королей). Размеры старых книг были продуманными, и это достойно подражания.

Вдумчиво изучая книги эпохи Возрождения, когда в книгопечатании был настоящий расцвет, а также эпохи барокко, мы научимся продумывать структуру книги. Такую книгу часто легче читать, чем некоторые современные рекламные проспекты. Мы видим чудесный ровный набор, четко разделенный на редкие абзацы, всегда открывающиеся отступом в круглую. Такой метод обозначения пауз был найден случайно, но он — единственно верный. Его использовали на протяжении веков до наших дней. Теперь многие считают, что это несовременно, и начинают абзац без отступа. Это просто неправильно, потому что разрушает необходимое членение, которое должно

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

быть заметно с левого края полосы набора. Отступ в круглую — ценнейшее наследство, оставленное нам историей типографики.

Далее мы видим начало главы, обозначенное инициалом. Конечно, он служит и для красоты, но в первую очередь он указывает на начало главы. Сегодня инициалы почти забыты, но ведь можно было бы их опять применять, хотя бы в форме неорнаментированной крупной литеры. Но и отказавшись от инициалов, мы обязаны ясно обозначить начало главы, набрав первое слово прописными буквами или капителью, лучше без отступа, поскольку под заголовком, выключенным по центру, он не имеет смысла. Недостаточно выделять основные куски текста внутри главы пробельной строкой, ведь последняя строка одного из разделов внутри главы легко может оказаться и последней строкой на странице! Поэтому первая строка раздела набирается без отступа, а первое слово опять выделяется прописными или капителью. Еще лучше обозначить начало нового раздела вставкой, например звездочкой, посредине над начальной строкой раздела.

Во времена Возрождения не знали страха перед заголовками, набранными крупным кеглем, которого теперь боятся. Набирали их часто не прописными, а строчными — такой форме набора стоит подражать. Боясь ошибиться, сегодня дизайнеры часто слишком осторожны в выборе кегля основных строк титульного листа. Кроме того, наши маленькие издательские марки не уравновесили бы крупных верхних строк.

Книга эпохи Возрождения учит нас, в частности, осмысленному применению курсива для выделений в тексте и для предисловия, правильному употреблению и способу набора капители, рациональной втяжке при продолжении строки в оглавлении и многому другому.

Наконец, она учит нас и непревзойденной, нестареющей красоте пропорций, которые образуют полоса набора и книжная страница. Мы восхищаемся тем, как удобно старинная книга лежит в руке, и восславляем благородную гармонию типографской краски и естественного, то есть не ослепительно-белого, цвета бумаги.

Старинная композиция набора по центру родственна стремлению к гармонии, характерному для эпохи Возрождения, но годится на все времена. Когда мы набираем по центру заголовки первого и второго порядка, можно сдвигать влево заголовки последнего, низшего порядка, это яснее, богаче и удобнее, чем композиция, отвергающая симметрию, ведь тогда заголовки часто приходится выделять только полужирным шрифтом.

Типографика старой книги — драгоценное наследство, достойное того, чтобы мы им пользовались. Существенно изменить форму европейской книги — дерзкое и бессмысленное желание. Могла ли наша так называемая «экспериментальная типографика» вытеснить то, что прошло многовековую проверку временем — например, хотя бы абзацный отступ в круглую? Только бесспорные улучшения имеют смысл. Подлинные экспериментаторы ищут новые пути. Их эксперименты служат поиску истины и являются доказательством правоты, но сами по себе они — не искусство. Неисчислимая энергия тратится попусту, ведь

каждый мнит, что должен на свой страх и риск начать все сначала, вместо того чтобы сперва по-настоящему выучиться. Тому, кто не хочет быть учеником, трудно будет достигнуть мастерства. Уважение традиций не имеет ничего общего со стилизаторским историзмом. Всякая стилизация мертва. А лучшие шрифты прошлого продолжают жить. Два или три шрифта еще ждут, чтобы их вновь открыли.

Типографика — это и искусство и наука одновременно. Если мы будем ограничиваться беспорядочными знаниями, передаваемыми учениками учеников, и вместо вдумчивого изучения подлинников копировать поздние издания, полные ошибок, то стоящего результата не получим. Типографика самым тесным образом связана с техникой, но из одной техники не возникает искусство.

Традиция, о которой я говорю, не имеет отношения к работам типографов предыдущего поколения, хоть они часто прикрывались ею. Мы должны изучать великую традицию книги эпохи Возрождения и барокко по подлинникам и возродить ее к новой жизни. Поиски новых методов в несовершенных, часто неудачных книгах нашего века нужно сверять с этим ориентиром. Новаторские эксперименты увлекательны и интересны, по крайней мере для самого экспериментатора. Но долговечная традиция вырастает не из них, а только из наследия настоящих мастеров.

Ars typographica Lipsiensis vivat et floreat!*

* Пусть живет и процветает искусство типографики Лейпцига! *Лат.*

Симметричная или асимметричная типографика?

Вопрос, поставленный в такой форме, требует прежде всего объяснения терминов. Слово «симметричный» не годится, когда речь идет о типографской структуре книги, потому что симметричное — это нечто, одна половина которого зеркально отражает другую. Правда, первоначально слово «симметрия» значило просто «равновесие», но постепенно значение его сузилось до упомянутого выше. Строго симметричные предметы необязательно совсем уродливы, но они редко бывают по-настоящему прекрасны. Вспомним старые платяные шкафы, на правой дверце которых была настоящая замочная скважина, а на левой — фальшивая. Было время, когда эта поддельная скважина казалась необходимой.

Так как левая половина центрированного титула или только одной центрированной строки не является зеркальным отражением правой, то вся композиция не симметрична в строгом смысле слова. Итак, нет никакой симметричной типографики, и нечего о ней говорить, но есть центрированная, когда строчки выключены по центру.

Попутно замечу, что нет и никакой «средней оси», а поэтому нет и типографики, построенной на принципе средней оси. Выражение «средняя ось» — тавтология. Ось всегда расположена посредине того, что вокруг нее вращается, это что-то может быть и асимметричным.

Рамка вокруг набора, конечно, как правило, симметрична, но это дополнительный элемент, который мы здесь не будем обсуждать.

Бесчисленные природные формы симметричны, по крайней мере внешне: фигура человека, тело животного, семя растения, яйцо. Или они стремятся к определенной симметрии, вроде свободно растущего дерева. Симметричный облик человека, с двумя глазами и двумя руками, отражается в симметричном облике книги и книжного титула, строки которого выключены по центру. Симметричная архитектура эпохи Возрождения таким же образом отвечала симметрии стоящего перед ней человека. Симметричный порядок — не признак стиля и тем более не отражение общественного устройства, это только форма, развивающаяся практически сама по себе, которая существует во все времена и при самых разных общественных строях. Правда, симметричный порядок отличается тем, что он явно тяготеет к равновесию, к середине.

Почему же многие симметричные и почти симметричные формы нам кажутся красивыми?

Строгий, регулярный парк в стиле рококо, когда он пуст, кажется нам скучным и невыносимо напыщенным. Но идущий человек или гуляющая парочка создают в нашем сознании контраст между геометрической

строгостью и живым движением, и всё вместе доставляет наслаждение.

Хотя человек внешне симметричен, но одна половина лица отличается от другой, часто даже сильно отличается, и это различие по меньшей мере делает лицо выразительным, а иногда именно эта неправильность делает его прекрасным. Морская галька радует нас больше, чем шар. Выразительность и жизнь — это движение. Неподвижная симметрия лишена напряжения и оставляет нас равнодушными.

Возможно, роскошная барочная рама или любая другая симметричная рама с орнаментом кажется нам красивой только потому, что движение орнамента нарушает общую статику.

Действительно, красота требует нарушения идеальной симметрии. То, что не совсем симметрично, гораздо красивее безупречной симметрии. Никогда в искусстве не изображают обнаженные фигуры, стоящие по стойке «смирно», но всегда в чуть асимметричной позе: нарушение симметрии необходимо.

Так и кажущийся симметричным книжный титул прекрасен и полон выразительности благодаря тому, что подсознательно мы воспринимаем противостояние асимметрии слов и строк и стремимся увязать эти элементы в плотный, «симметричный» порядок: порядок в свободном окружении. И наоборот, когда мы встречаем в типографически динамичном тексте симметричные статичные буквы (A, H, M, T, V), мы на мгновение останавливаемся, и это приятно.

Иногда (чаще всего в журналах) само чередование мнимосимметричного и динамичного порядков, спроектированное с мастерской точностью, доставляет удовольствие; но в искусстве рецептов не бывает. По новейшим образцам акцидентной типографики видно, что даже изначально простой центрированный набор можно сделать перегруженным и придать ему бесполезно напыщенный вид, не соответствующий задаче. В результате получается безвкусица.

Типографика не хозяйка, а только прислуга, и поэтому что правильно, а что нет определяется утилитарностью, так что вполне уместно, если книгу открывает центрированный титул, заголовки глав выключены по центру, а заголовки разделов внутри глав выключены влево: это удобно и так часто делают.

Итак, никакого противоречия между псевдосимметричной и асимметричной типографикой нет, а есть только стремление к более центрированной или более динамичной композиции, проявляющееся на разных уровнях. Причем любой вариант может подойти, а может и не подойти — зависит от цели работы. Будем надеяться, что получится еще и красиво.

Продуманные пропорции страницы и полосы набора

Пропорции хорошо сделанной книги определяются двумя постоянными: это рука и глаз. Здоровый глаз всегда отдален на две пяди от книжной страницы (приблизительно 30 см). Все люди держат книгу примерно одинаково.

Формат книги зависит от назначения. Обычно книги бывают среднего формата и рассчитаны на руку взрослого. Детские книжки не должны печататься форматом инфолио, потому что детям неудобно их держать в руках. Книга должна быть очень удобной или хотя бы достаточно удобной: книга огромная, как стол, — абсурд, а размером с почтовую марку — забавная игрушка. Нехорошо, когда книга слишком тяжелая: пожилые люди, возможно, не смогут ее поднять без посторонней помощи. У великанов книги и газеты были бы огромных размеров, а для карликов многие наши книги оказались бы слишком большими.

Книги можно поделить на две основные группы: те, что мы кладем на стол, чтобы их изучать, и те, которые мы читаем сидя, откинувшись на стуле, в кресле или в поезде. Настольные книги нужно бы ставить наклонно перед собой. Но на это хватает духу у очень немногих. Склоняться

над книгой так же вредно для здоровья, как и писать, сидя за плоским столом. Средневековый писец писал на пюпитре, который и пюпитром-то трудно назвать, настолько он был отвесный (крепился под углом, доходящим до 65 градусов). Пергамент прикреплялся поперечной лентой, и его постепенно протягивали наверх. Линия письма, строго горизонтальная, всегда находилась на уровне глаз, и писец сидел почти прямо перед пергаментом. Еще на рубеже веков священники и чиновники писали стоя за конторкой: здоровая, разумная поза для письма и чтения, которая, к сожалению, сейчас почти не встречается.

Но поза читателя не имеет отношения к форматам и толщине настольных книг. Их форматы охватывают размеры от большого ин-октаво до большого ин-кварто; бо́льшие форматы — уже исключение. Книги для изучения лежат на столе, их нельзя читать, держа в руке.

Книги, которые удобно читать, держа в руках, бывают всех видов формата ин-октаво. К сожалению, книги еще меньшего формата сейчас редкость. Они узкие, и их без усилий можно часами держать в руках. Вертикально стоящую книгу читают только во время богослужения: глаза чтеца могут находиться на расстоянии вытянутой руки от текста. Обычно книжная страница удалена от глаз читателя на расстояние локтя. Речь пойдет только о светских книгах: не все соображения и правила, о которых мы будем говорить, годятся для религиозных книг.

Существует множество пропорций страницы, то есть соотношений ее ширины и высоты. Каждый знает хотя бы понаслышке о пропорции «золотого сечения»: ровно

1:1,618. Пропорция 5:8 приближается к «золотому сечению». Чуть дальше от него отстоит пропорция 2:3. Кроме пропорций 1:1,618, 5:8, 2:3, для книг чаще всего используют 1:1,732 ($1:\sqrt{3}$) и 1:1,414 ($1:\sqrt{2}$). См. *рис. 18*.

На *рис. 1* показан прекрасный, но не очень известный прямоугольник, построенный на основе пятиугольника; пропорция 1:1,538.

Рис. 18 — стр. 69

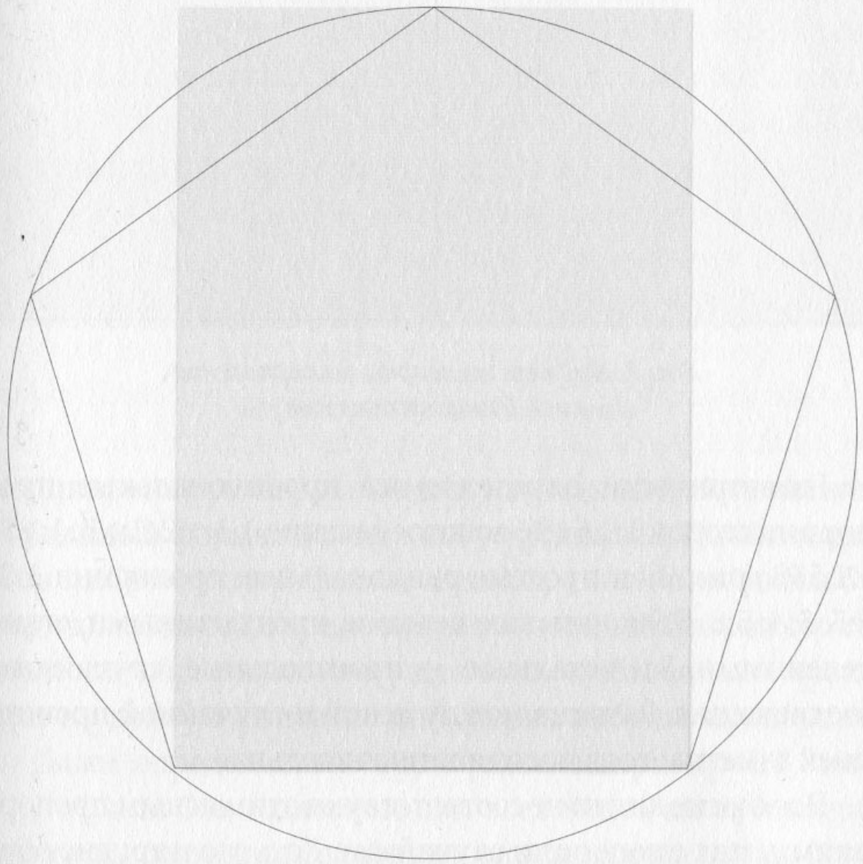


Рис. 1. Прямоугольник, выстроенный из пятиугольника. Пропорция 1:1,538 (иррациональная)

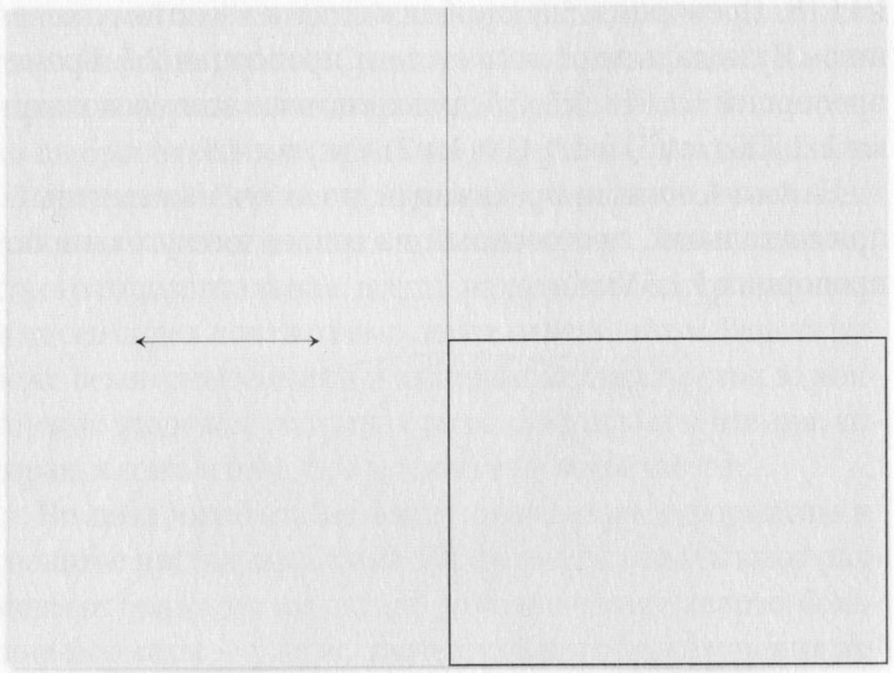


Рис. 2. Формат ин-кварто и направление в нем бумажных волокон

Геометрически определяемые иррациональные пропорции сторон 1:1,618 («золотое сечение»), $1:\sqrt{2}$, $1:\sqrt{3}$, $1:\sqrt{5}$, 1:1,538 *(рис. 1)* и простые рациональные пропорции 1:2, 2:3, 3:4, 5:8, 5:9 я называю ясными, продуманными, определенными. Все остальное — произвольные, случайные соотношения. Разница между ясной и случайной пропорцией заметна, хотя часто и незначительна.

Рис. 1 — стр. 47

Но многие книги не соответствуют этим ясным пропорциям, у них пропорции случайные. Хоть это и трудно объяснить, однако доказано, что человеку кажутся приятней или красивее геометрически ясные, продуманные про-

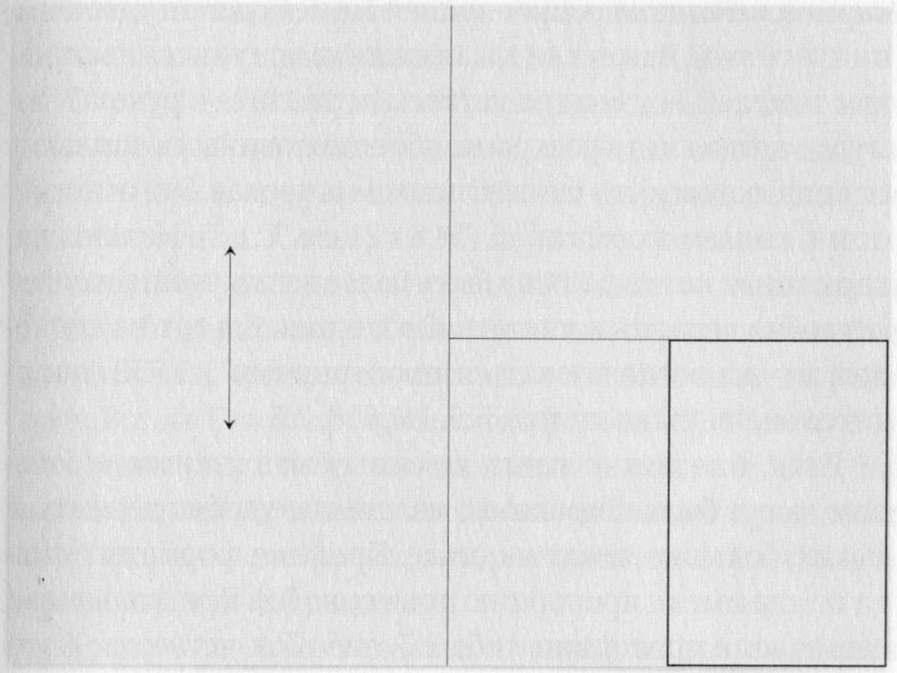


Рис. 3. Формат ин-октаво требует другого направления бумажных волокон

порции, а не произвольные, непродуманные соотношения. Уродливый формат делает книгу уродливой. Польза и красота любого типографского изделия, книги или пачки бумаги для записей, определяется пропорцией бумажного листа после обрезки, поэтому для того, чтобы сделать красивую и удобную книгу, нужно сперва выбрать пропорции.

Даже определенные пропорции, например 2:3, или 1:1,414, или 3:4, годятся не для всех видов книг. Размеры книги и пропорции ее страниц определяются целью издания. Например, широкая пропорция 3:4 прекрасно подходит для книг ин-кварто, потому что они лежат на столе. Но

карманное издание с пропорцией 3:4 не будет ни удобным, ни красивым. Даже если такая книжка получится не слишком тяжелой, мы быстро устанем держать ее в руках. К тому же, когда книга раскрыта, обе ее половины свешиваются вниз, потому что книга слишком широкая. Это относится и к книгам формата А5 (14,8×21 см, $1:\sqrt{2}$). Маленькая, карманная книга должна быть более вытянутой, иначе ее неудобно держать и листать. Пропорция 3:4 тут не подходит, лучше воспользоваться пропорциями 1:1,732 (получится очень узкая книга), 3:5, 1:1,618, 2:3.

Итак, маленькие книги должны быть узкими, а большие могут быть широкими; маленькие удобно держать в руках, большие лежат на столе. Прежние форматы бумаги всегда имели пропорцию примерно 3:4. При фальцовке они давали пропорции либо 2:3, либо 3:4: четверть — это ин-кварто или 3:4, восьмушка — ин-октаво или 2:3. Две главные пропорции 2:3 (октаво) и 3:4 (кварто) составляют гармоничную пару, как мужчина и женщина. Попытки использовать вместо них «двуполое» соотношение $1:\sqrt{2}$ (так называемый «нормальный» формат) так же неестественны, как попытки стереть различия между полами.

В новых форматах бумажных листов уже нет чередования 3:4 — 2:3 — 3:4 — 2:3. Если их согнуть пополам, то они сохраняют изначальную пропорцию. Это пропорция 1:1,414. Листы с направлением бумажных волокон, подходящим для формата ин-кварто, я не могу использовать для книг формата ин-октаво, потому что направление волокон получается поперечное. Для книжек в шестнадцатую долю листа они не годятся, потому что бумага для них

слишком плотная. Поэтому мы вполне могли бы обойтись без форматов с пропорцией 1:1,414. Ср. *рис. 2* и *3*.

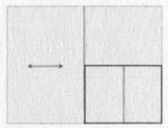


Рис. 2 — стр. 48

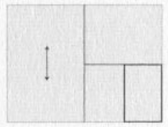


Рис. 3 — стр. 49

Формат А4 (21×29,7 см) неплохо подходит для журнального набора в две колонки, и А5 для этого годится. При наборе в одну колонку оба эти формата редко смотрятся хорошо. К тому же А5 неудобно держать в руках, он слишком широкий, неизящный. Когда-то, во времена позднего Средневековья, многие книги переписывались в две колонки, и тогда соотношение 1:1,414 часто встречалось. Все же Гутенберг предпочел формат 2:3. В эпоху Возрождения редко встречаются книги формата 1:1,414. Напротив, тогда появилось множество небольших, изящных книг формата ин-фолио, которые должны служить нам примером для подражания.

Кроме Синайского кодекса — одной из самых старых книг на свете, написанной в четыре колонки (сейчас она хранится в Британском музее), — существовало мало книг квадратного формата. Они были не нужны. Для книг, которые мы изучаем за столом, широкий формат не требуется, а что касается книг, которые держат в руках, то чрезмерная ширина, как ничто другое, делает их неудобными и неизящными. И лишь когда воцарился «уютный» стиль бидермейер, а типографика и книжное искусство оказались в упадке, стали часто появляться почти квадратные книги ин-кварто и очень широкие ин-октаво.

Синайский кодекс (Codex Sinaiticus) — один из древнейших списков Нового завета

Бидермейер — стилевое направление в немецком и австрийском искусстве (1815—1845), для которого характерна переработка форм ампира в духе домашнего уюта (в живописи — тонкое изображение природы и бытовых деталей)

На рубеже веков стало ясно, насколько уродливые книги печатались в девятнадцатом столетии. Полосу набора располагали точно посредине страницы, все поля были одинаковой ширины. Разворот книги распадался на части,

потеряв целостность. Когда над этим начали задумываться, то справедливо решили, что проблема заключается в соотношениях четырех полей, и попытались сформулировать это математически.

Но эти усилия приняли неверное направление. Только при определенных условиях соотношения полей (внутреннее поле к верхнему, боковому и нижнему) можно выразить с помощью рациональной прогрессии, то есть выразить ее простыми числами, например 2:3:4:6. Такое соотношение полей возможно только тогда, когда формат бумаги имеет пропорцию 2:3 и формат полосы набора ему соответствует. Но если взять бумагу другого формата, с пропорцией примерно $1:\sqrt{2}$, то при соотношении полей 2:3:4:6 получится полоса набора, пропорции которой отличаются от пропорций страницы. Это негармонично. Так что секрет красоты книжной страницы необязательно заключается в соотношении полей, которое можно выразить простыми числами.

Гармония между форматом страницы и полосой набора создается совпадением пропорций. Если удается прочно связать расположение полосы набора и формат страницы, то соотношения полей будут строго задаваться форматом и композицией. Итак, не соотношения полей управляют композицией страницы, а наоборот: эти соотношения зависят от формата страницы и от закона формообразования. Что же это за закон?

До изобретения книгопечатания книги переписывались от руки. Рукописные книги были образцом для Гутенберга и первопечатников. Типографы переняли зако-

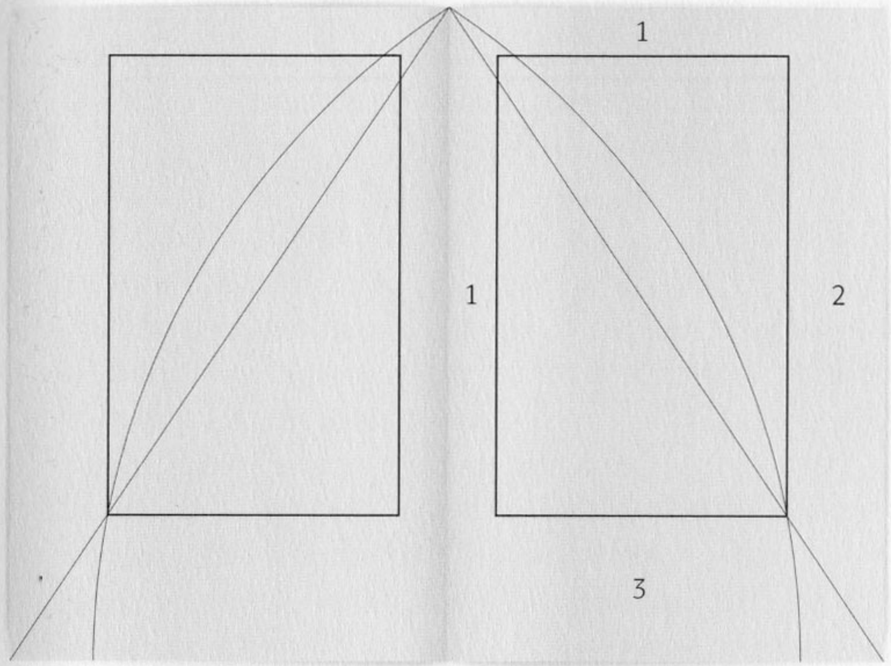


Рис. 4. Схема идеальной пропорции средневековой рукописи с текстом в одну колонку. Разработана Яном Чихольдом в 1953 году. Пропорции страницы 2:3. Соотношения полей 1:1:2:3. Полоса текста выстроена по «золотому сечению»! Только наружный нижний угол колонки текста определен диагональю

номерности книжных форм, найденные писцами. Безусловно, существовали какие-то правила, секреты ремесла. Во многих средневековых рукописях имеется значительное соответствие между пропорциями форматов и расположением текста. Но эти правила до нас не дошли, потому что их держали в тайне. Однако, изучая и измеряя средневековые рукописи, мы можем попытаться найти следы этих правил.

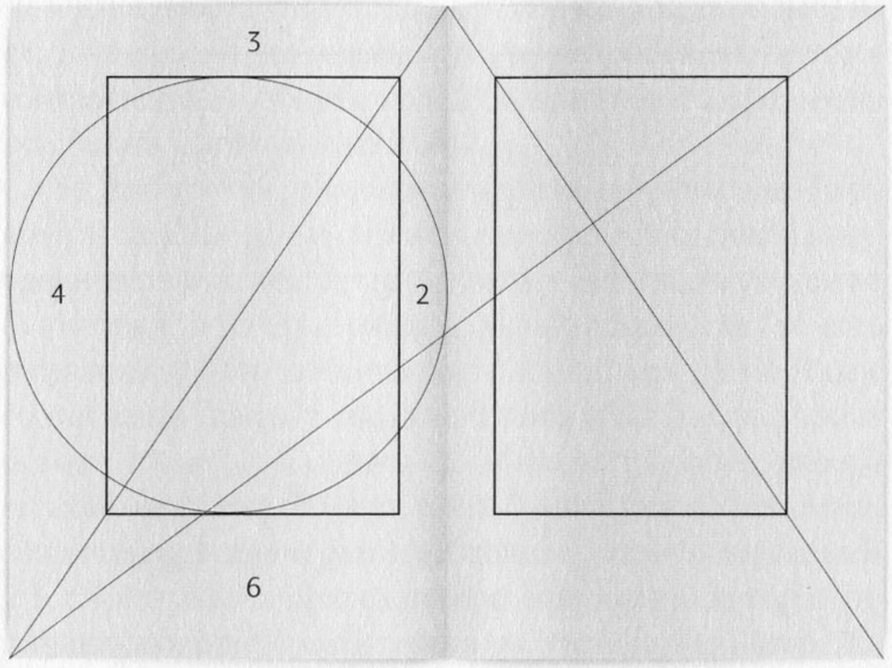


Рис. 5. Тайный канон, в соответствии с которым создавались многие рукописи и инкунабулы позднего Средневековья. Открыт Яном Чихольдом в 1953 году. Пропорция страницы 2:3. Пропорции полосы текста и страницы совпадают. Высота полосы текста равна ширине страницы. Пропорции полей 2:3:4:6

Гутенберг тоже никакого нового закона построения форм не открывал. Он пользовался секретами ремесла, которые были известны посвященным. Возможно, к этому был причастен замечательный каллиграф Петер Шёффер, который наверняка знал эти тайные готические правила.

Петер Шёффер (1425—1503) — немецкий книгопечатник, работавший с Гутенбергом

Я измерил множество средневековых рукописей. Далеко не каждая точно следует канону — ведь и тогда были книги, сделанные неискусно. В расчет принимаются только хорошо продуманные и мастерски выстроенные рукописи.

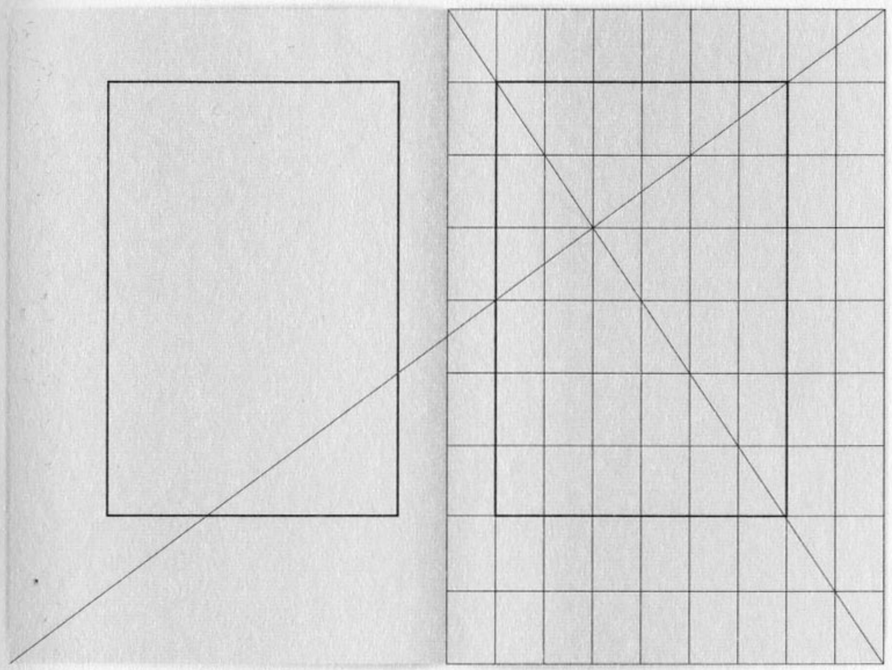


Рис. 6. Деление высоты и ширины страницы на девять частей по принципу Розариво. Пропорция листа 2:3, как и на рис. 5. Результат совпадает с изображенным на рис. 5, только метод другой. Этот канон применяли Гутенберг и Петер Шёффер

В 1953 году, после долгих трудов, мне наконец удалось реконструировать «золотой канон», который использовали лучшие позднеготические писцы для композиции книжной страницы. Он изображен на *рис. 5*. На *рис. 4* изображен закон, который я вывел, работая с более старыми рукописями. Он прекрасен, но сегодня больше не при-

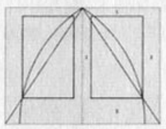


Рис. 4 — стр. 53

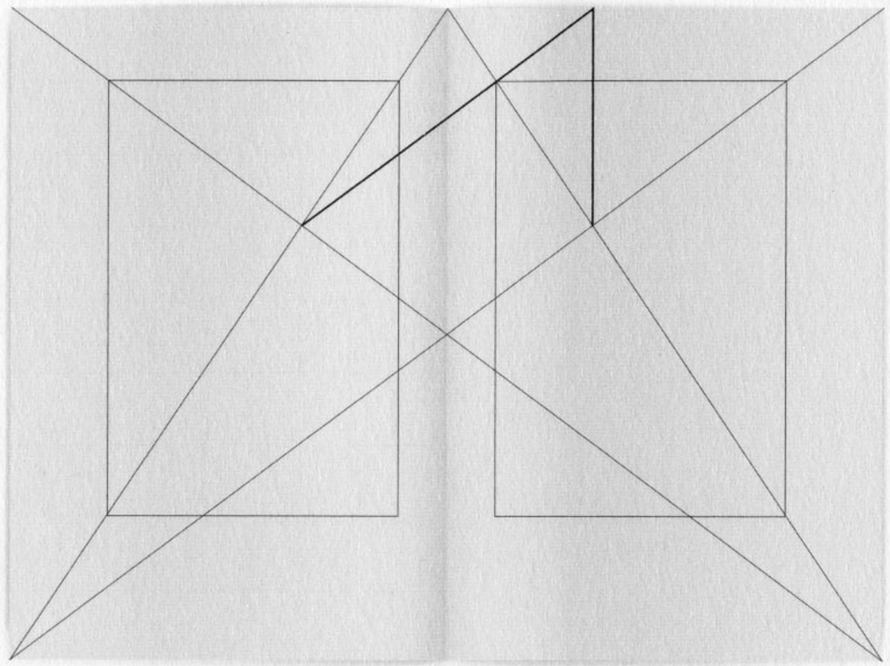


Рис. 7. Деление на девять частей по принципу ван де Граафа, показанное на странице с пропорциями 2:3. Простейший способ построения канона, показанного на рис. 5. Геометрия заменяет расчет в миллиметрах

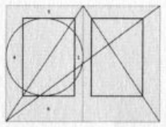


Рис.5 — стр. 54

меняется. На *рис. 5* высота колонки текста равна ширине страницы: при пропорции страницы 2:3 (это обязательное условие) размер внутреннего поля составляет одну девятую часть от ширины страницы, две девятые для внешнего поля, размер верхнего поля — одна девятая высоты страницы, две девятые для нижнего поля. Пропорции колонки текста и формата бумаги геометрически соответствуют друг другу. В других схемах, полученных эмпирическим путем, тоже иногда получалось подобное

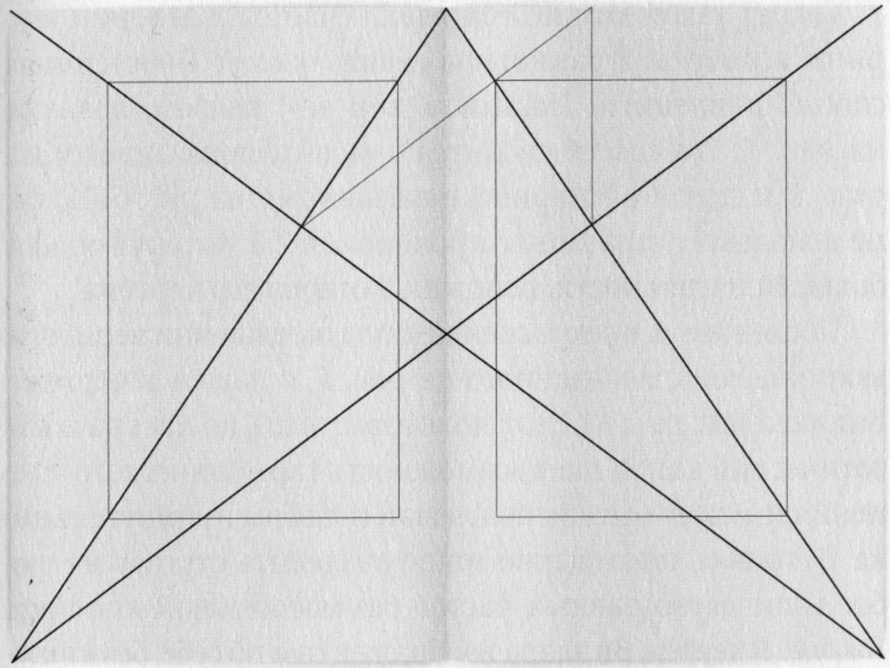


Рис. 8. Чертеж Виллара. В диаграмме конструкции разворота содержится и вариация чертежа Виллара. Так называют гармонический канон пропорционирования Виллара де Оннекура. С помощью этого канона, показанного жирными линиями, можно без масштабной линейки делить отрезок на любое количество равных частей

соотношение полосы набора и формата страницы, но оно не было увязано с диагональю разворота, которая здесь впервые стала элементом композиции.

Открытый мной канон для рукописей в точности совпадает с каноном Гутенберга, который Рауль Розариво нашел в результате экспериментов. Канон Гутенберга определяет размер и расположение полосы набора с помощью деления диагонали страницы на девять частей *(рис. 6)*.

Рауль Розариво (1903—1966) — аргентинский типограф, художник, иллюстратор

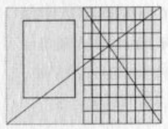


Рис. 6 — стр. 55

Иоганн ван де Грааф — голландский типограф

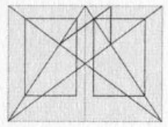


Рис. 7 — стр. 56

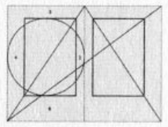


Рис. 5 — стр. 54

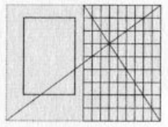


Рис. 6 — стр. 55

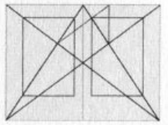


Рис. 8 — стр. 57

Виллар де Оннекур (XIII в.) — французский архитектор. В Парижской национальной библиотеке хранится альбом с его рисунками и чертежами, выполненными около 1230 года

Секрет такой композиции заключается в делении ширины и высоты страницы на девять частей. Простейший способ, найденный Иоганном ван де Граафом, показан на *рис. 7*. Его способ сводится к моему, показанному на *рис. 5*, и способу Розариво, показанному на *рис. 6*. Но он не использует страницу с пропорцией 2:3, которую я, для большей наглядности, положил в основу его чертежа.

Последнее и прекраснейшее подтверждение верности моего вывода, показанного на *рис. 5*, я нашел в чертеже Виллара *(см. рис. 8)*. Этот малоизвестный, но прекрасный готический канон дает возможность гармонического членения и может быть использован в любом прямоугольнике. С его помощью можно точно разделить отрезок на любое количество равных частей без масштабной линейки. На *рис. 9* чертеж Виллара изображен сам по себе, без книжной страницы.

Исследования Рауля Розариво доказали, что первопечатники использовали открытый мною канон, а это подтверждает его правильность и значимость. Но не нужно думать, что формат пропорции 2:3, на котором мы строили этот канон, подходит для любых книг. В конце Средневековья книга не должна была быть ни изящной, ни компактной. Только в эпоху Возрождения начали издавать изысканные, легкие и удобные книги. Все чаще и чаще печатались небольшие книги с пропорциями 5:8, 21:34, $1:\sqrt{3}$, а также формата 3:4 ин-кварто. Все эти форматы используются и сегодня. Как ни хороша пропорция 2:3, она не годится для всех книг без исключения. Тема книги и ее предназначение часто требуют других четких пропорций.

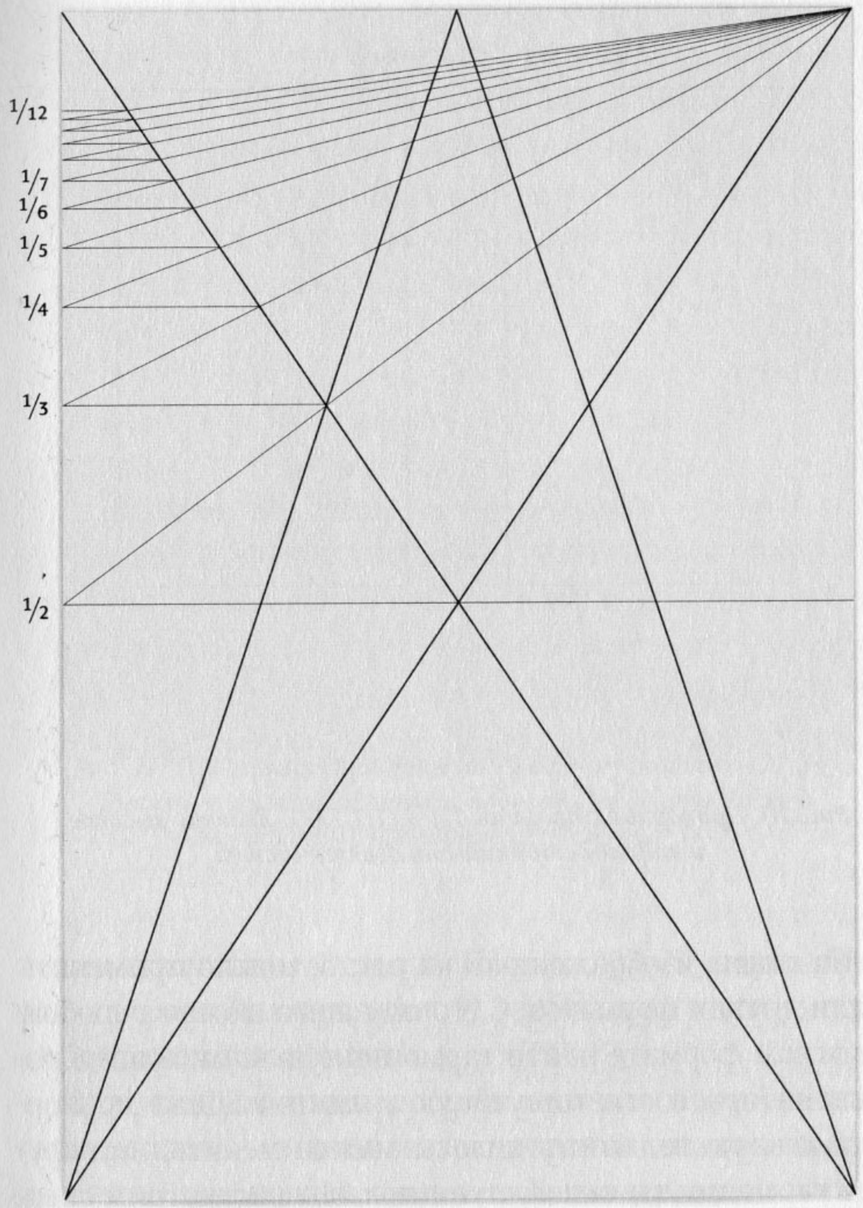


Рис. 9. Канон деления Виллара, вписанный в прямоугольник 2:3. Длинная сторона страницы разделена на части до двенадцатой доли

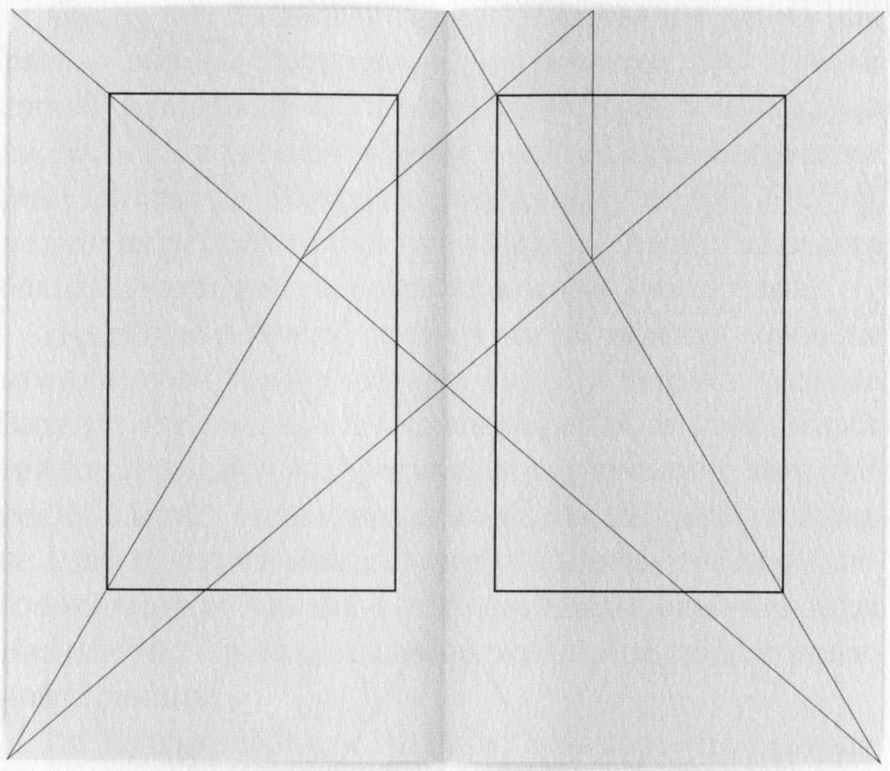


Рис. 10. Пропорция страницы 1:$\sqrt{3}$ (1:1,732). Деление высоты и ширины страницы на девять частей

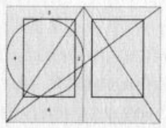


Рис. 5 — стр. 54

Но канон, изображенный на *рис. 5*, можно применять и для других форматов. С его помощью можно в любом книжном формате найти гармоничную композицию полосы набора, соответствующую традиции. Даже пропорциональную величину полосы можно менять, не нарушая гармонии книжной страницы. Мы рассмотрим сперва книжные форматы «золотого сечения» с пропорциями 1:$\sqrt{3}$, 1:$\sqrt{2}$ и ин-кварто (3:4), используя девятичастное членение, показанное на *рис. 5*. На *рис. 10—13* использован еще и чертеж Виллара *(рис. 9)*, так как и он подходит для любого прямоугольника.

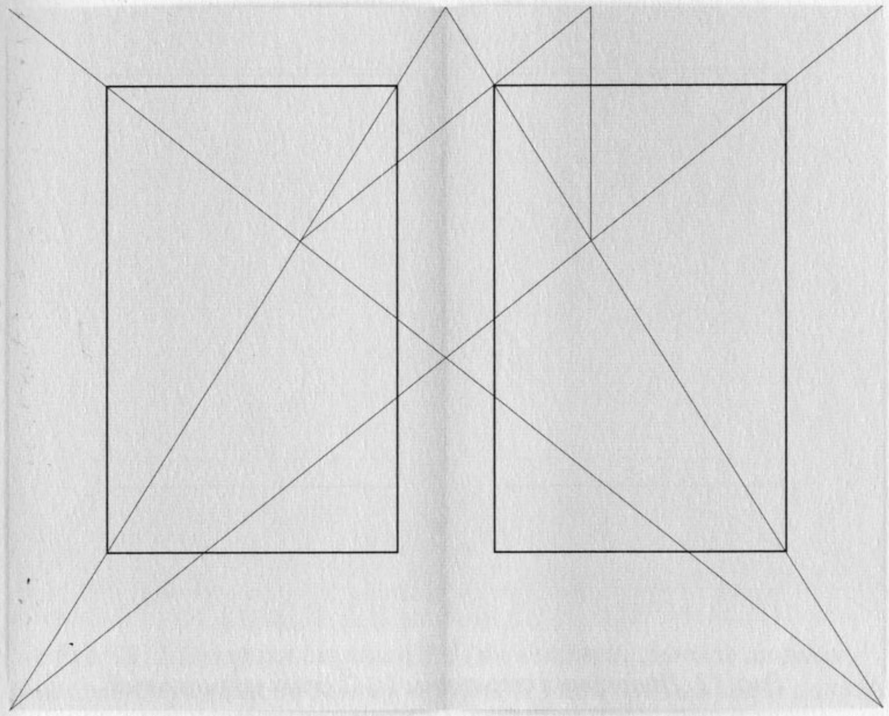


Рис. 11. Пропорция страницы по «золотому сечению» (21:34). Высота и ширина страницы поделены на девять частей (для страниц с пропорцией 2:3 см. рис. 5—7)

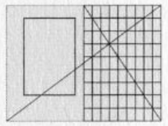


Рис. 6 — стр. 55

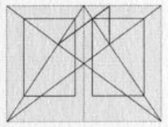


Рис. 7 — стр. 56

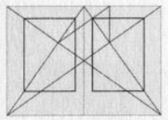


Рис. 12 — стр. 62

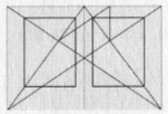


Рис. 13 — стр. 63

Рис. 9 — стр. 59

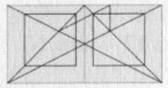


Рис. 14 — стр. 64

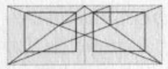


Рис. 15 — стр. 65

При помощи этого способа можно спроектировать гармоничные, логически выстроенные полосы набора даже для необычных форматов — квадратного и горизонтального, как можно видеть на *рис. 14* и *15*. Горизонтальные форматы подходят для нот и книг с широкими

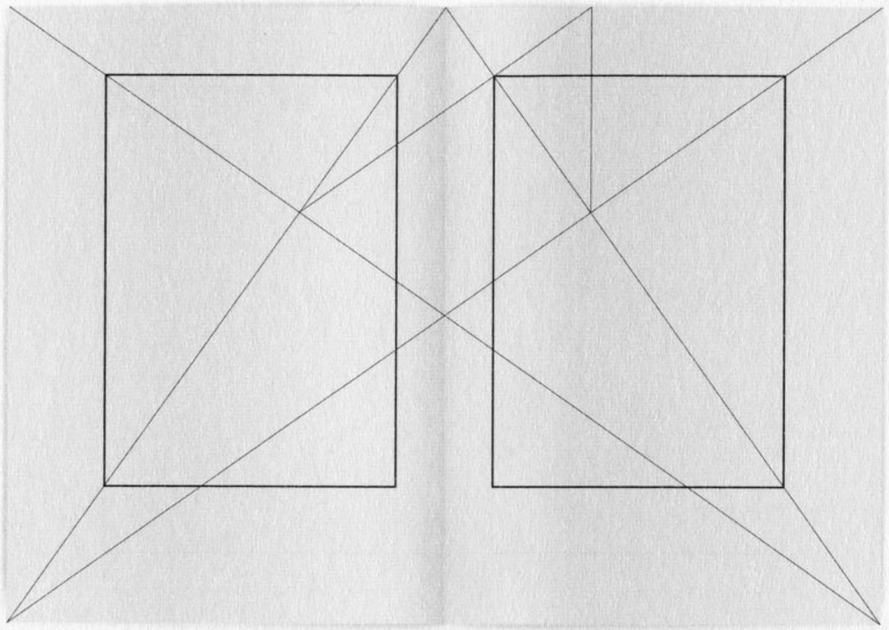


Рис. 12. Пропорция страницы 1:√2 (так называемый «нормальный» формат). Деление высоты и ширины страницы на девять частей

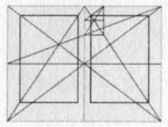


Рис. 16 — стр. 66

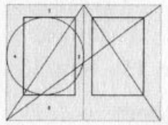


Рис. 5 — стр. 54

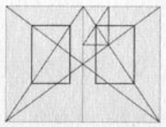


Рис. 17 — стр. 67

иллюстрациями; в этом случае пропорция 4:3 гораздо лучше, чем более широкая страница с пропорцией 3:2.

Деление страницы на девять частей хоть и красиво, но не является единственно правильным. Если мы разделим страницу на двенадцать частей, то, как видно на *рис. 16*, полоса набора будет больше, чем на *рис. 5*. На *рис. 17* показано деление на шесть частей по высоте и ширине страницы с пропорцией 2:3. Это страница маленького итальянского молитвенника, написанного Маркусом Винчентинусом, или Маркусом де Крибелларисом, в конце пятнадцатого века; ее репродукция вос-

Маркус Винчентинус, Маркус де Крибелларис (1470—1480) — писатель из Виченцы

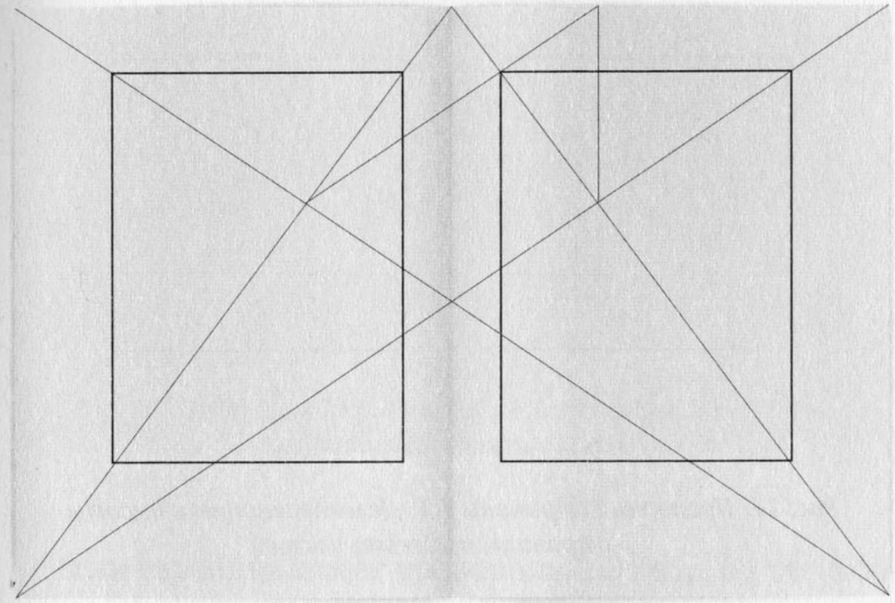


Рис. 13. Пропорция страниц 3:4 (ин-кварто). Деление ширины и высоты страницы на девять частей. И здесь полоса набора должна соответствовать пропорциям страницы

произведена в знаменитом учебнике Эдварда Джонстона на иллюстрации XX. Я был по-настоящему счастлив, когда с помощью моего канона нашел ключ к чудесной композиции шедевра каллиграфии, удивлявшего меня на протяжении более сорока лет. Колонка текста занимает половину высоты пергамента; на странице размером 13,9×9,3 см помещаются двенадцать строчек по двадцать четыре буквы.

При необходимости высоту страницы можно поделить на любое количество частей. Можно сделать даже более узкие поля, чем на *рис. 16*. Но полоса набора должна быть

Эдвард Джонстон (1872—1944) — британский каллиграф и типограф. Спроектировал логотип лондонского метрополитена

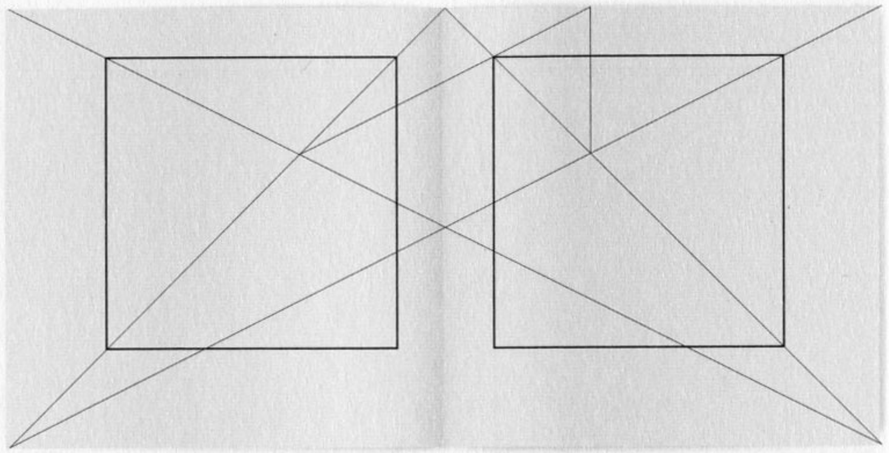


Рис. 14. Пропорция страницы 1:1. Деление ширины и высоты страницы на девять частей

связана с диагоналями каждой страницы и разворота, поскольку только так ее расположение будет гармоничным.

Принятая в типографике двенадцатиричная система, единицей измерения в которой служит цицеро, поделенный на двенадцать пунктов, никак не связана ни с открытым мною каноном, ни с книжной пропорцией 2:3, которую использовали Гутенберг и Петер Шёффер. В раннем книгопечатании не пользовались цицеро, поделенным на двенадцать долей. Не было общепринятых единиц измерения. Меры, соответствующие телу человека, — шаг (сажень), локоть (аршин), ступня (фут), верхняя фаланга большого пальца (дюйм) — не были точно определены. Возможно, эти отрезки делились при помощи чертежа Виллара, и каждый пользовался собственными единицами измерения, которые не были строго определены для всех.

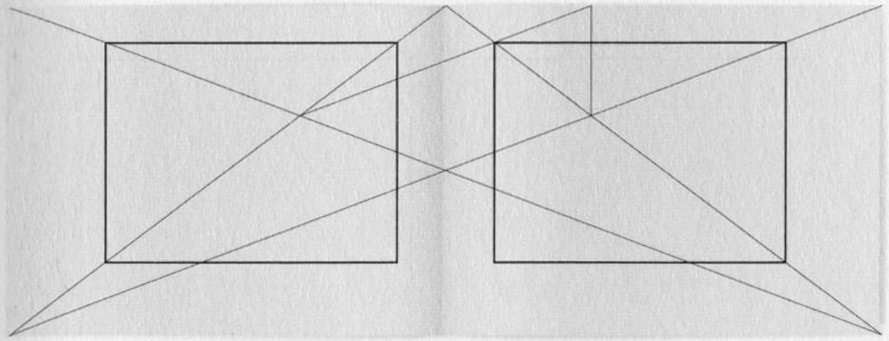


Рис. 15. Пропорция страниц 4:3. Деление ширины и высоты страницы на девять частей

Если страница имеет пропорции 2:3 *(рис. 5)*, то удобно вести все расчеты и измерять формат бумаги в цицеро. Но только при такой пропорции. Тому, кто все время имеет дело с пропорциями, нужна логарифмическая линейка, круглая или прямая. Когда с 1947 по 1949 год я в Лондоне занимался полным обновлением оформления книг издательства «Пингвин букс», я постоянно работал с пайками (pica — одна шестая часть дюйма), дюймами и сантиметрами при помощи круглой логарифмической линейки: определял пропорции в дюймах и восьмых дюйма, переводил эту величину в сантиметры и миллиметры, высчитывал эквивалент в десятичных дробях и проверял их соотношение на круглой счетной линейке. Так как в Англии почти не используется десятичная система счисления, то и логарифмическая линейка в британском печатном деле почти не применяется. Иррациональное соотношение, например «золотое сечение», там определяют геометрически.

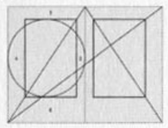


Рис. 5 — стр. 54

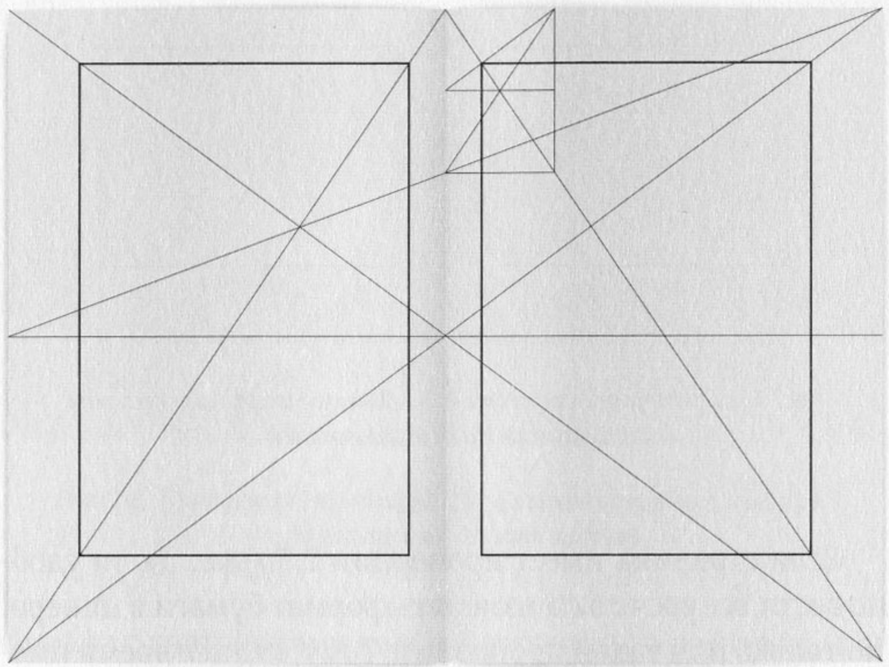


Рис. 16. Пропорция страницы 2:3. Деление высоты и ширины страницы на двенадцать частей при помощи чертежа Виллара, как это показано на рис. 9. Это геометрическое деление на двенадцать частей проще и лучше, чем расчет в миллиметрах

Рис. 9 — стр. 59

Не помешает выучиться и этому. А на логарифмической линейке я устанавливаю соотношения 1:1,618 или 21:34 и получаю, что книга, соответствующая «золотому сечению», при высоте 18 сантиметров должна быть шириной 11,1 сантиметра.

Естественно, формат полосы набора должен быть определен, по возможности, в квадратах (1 квадрат равен 4 цицеро) или в цицеро, а при необходимости и в полуцицеро. А ширину верхнего поля после обрезки и обрезной фор-

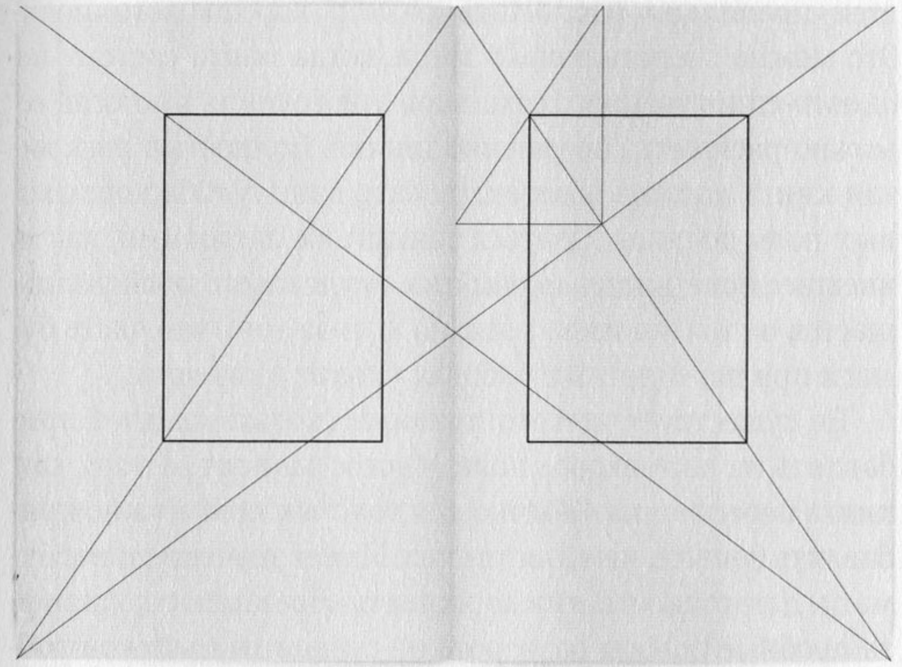


Рис. 17. Пропорция страницы 2:3. Деление высоты и ширины страницы на шесть частей. Композиция маленького молитвенника, написанного в конце пятнадцатого века Маркусом Винчентинусом

мат дают в миллиметрах, потому что переплетчик работает только в миллиметрах. Все эти данные должны содержаться на пробном развороте, который делается до начала производства книги.

На деле формат и композиция полосы набора редко делаются с математической точностью. Мы должны радоваться, если удается хотя бы приблизиться к идеалу. Не всегда получается сделать высоту полосы набора так типографически точно, как хотелось бы, но еще реже уда-

ется правильно рассчитать размер корешкового поля. Это можно сделать только тогда, когда книга состоит из одного-единственного сфальцованного листа или если ее можно раскрыть совершенно плоско. Полностью раскрытая книга должна соответствовать канону. Оба корешковых поля должны казаться такими же широкими, как и внешнее поле: видимая ширина корешкового поля уменьшается не только из-за тени, но и из-за того, что часть бумаги при переплетных работах уходит в корешок.

Не существует четкого правила, сколько следует прибавлять на корешковое поле. Многое зависит от того, как книга переплетена. Обычно для толстых книг нужно прибавлять больше, чем для тонких. Имеет значение и вес бумаги. Для точности нужно вклеить обрезанные до шрифта пробные полосы разворота на страницы пустого пробного блока из бумаги, выбранной для издания. Из-за прибавки в корешке он должен быть шире точной пропорции, иначе не получится точного размера внешнего поля. Может быть, после этого придется подгонять книжный блок, делать его шире или у́же. Если блок получается на миллиметр шире, это не повредит пропорции переплета, потому что крышка переплета сбоку примерно на два с половиной миллиметра больше книжного блока, а также сверху и снизу — на два миллиметра (то есть вместе на четыре миллиметра). Важно, как выглядит раскрытая книга, как выглядит корешковое поле. А размер переплетной крышки, покрывающей книжный блок, не так важен.

Выбор кегля шрифта и интерлиньяжа еще существеннее для красоты книги. В строке должно быть от восьми до

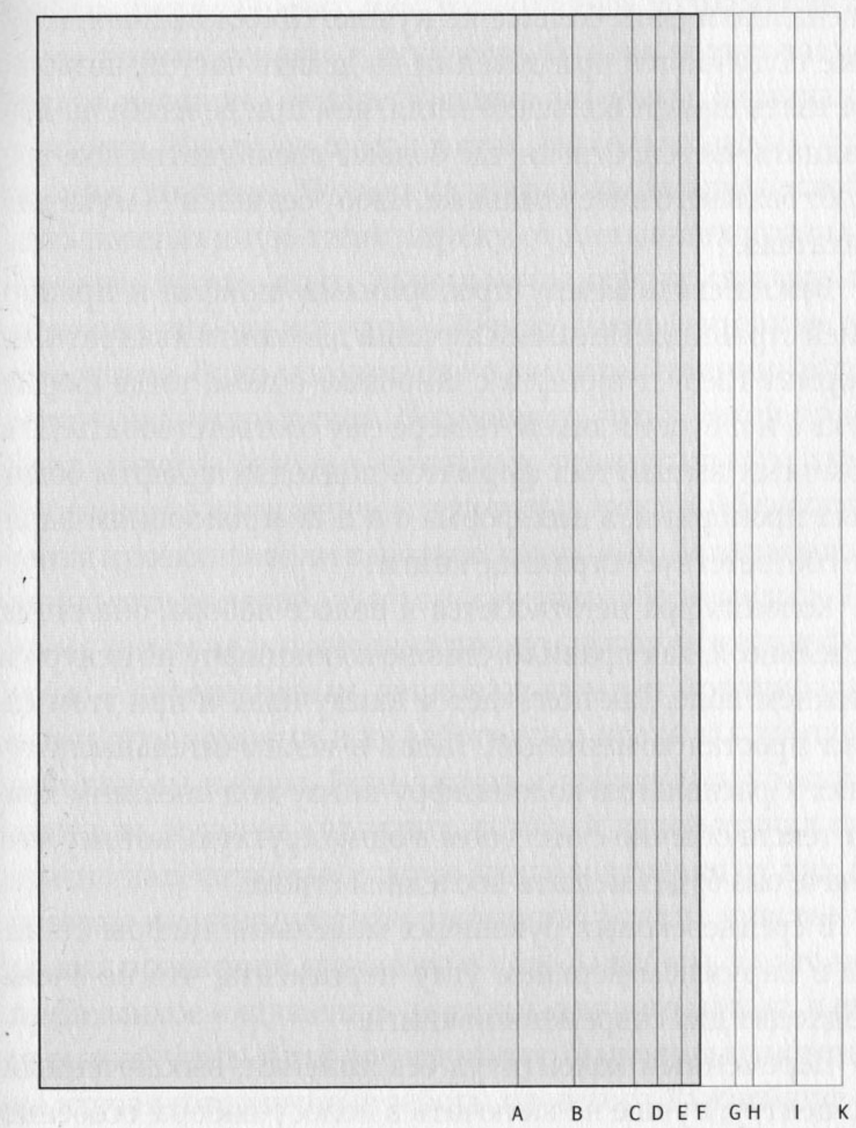


Рис. 18. Сравнительная ширина различных прямоугольников: A 1:2,236 (1:√5), B 1:2 (1:√4), C 5:9, D 1:1,732 (1:√3), E 3:5, F 1:1,618 (21:34) — «золотое сечение», G 1:1,538 — см. рис. 1, H 2:3, I 1:1,414 (1:√2), K 3:4

двенадцати слов, больше не нужно. Широкие поля, которые получаются при делении на девять частей, позволяют взять шрифт большего кегля, чем при делении на двенадцать частей. Строки, где больше двенадцати слов, требуют большего интерлиньяжа. Набор без шпон — мука для читателя.

Важна связь между пропорциями шрифта и пропорцией страницы. Не самый лучший для книги квадратный формат требует шрифта с широким очком, тогда форма букв o и n будет в какой-то мере ему соответствовать. Для обычных вытянутых форматов подходят шрифты обычных пропорций, в них форма o и n по пропорциям вполне соответствует странице книги.

Колонцифра не относится к полосе набора, она стоит отдельно. Я, как правило, ставлю колонцифру по центру в нижнем поле. Так получается наилучшая и при этом самая простая композиция. Лишь в исключительных случаях я располагаю колонцифру внизу под внешним краем текста обычно с отступом в одну круглую, потому что иначе она будет мешать последней строке.

В средневековых рукописях маленькие цифры ставили в наружном верхнем углу пергамента, что не очень подходит для современной книги.

Переменный колонтитул без линейки, выключенный по центру, лучше не включать в полосу набора, особенно если колонцифра стоит на нижнем поле. Если же между колонтитулом и текстом стоит разделительная линия, то и то и другое относится к полосе набора.

В конце девятнадцатого века, когда типографика была безнадежно больна, началось наивное подражание самым разным стилям в искусстве. Однако копировались только внешние, несущественные элементы, инициалы, виньетки. Никто не думал о том, насколько важны пропорции страницы. Потом художники попытались освободить поверженную типографику от застывших правил и боролись против всего, до чего могла добраться вновь обретенная свобода искусства. Точные пропорции их не интересовали. Одно упоминание о «золотом сечении» вызывало у них отвращение. Несомненно, что в какой-то момент «золотое сечение» считалось универсальным художественным принципом и некоторые люди всё без исключения проектировали в соответствии с ним. Естественно, в результате понятие «золотого сечения» обесценилось. Поэтому никто не использовал продуманные книжные форматы с определенным рациональными и иррациональными пропорциями и не заботился о правилах композиции полосы набора. Если иногда и появлялась красивая книга, то делал ее художник, который долго изучал прекрасно напечатанные старые книги и перенял от них некоторые композиционные принципы, а также чувство хороших пропорций страницы и полосы набора. Но это неопределенное «ощущение» не дает надежного метода, и ему нельзя обучить. Идти вперед можно было, только неустанно изучая совершенные работы прошлого. Важнейшие современные типографские шрифты появились благодаря скрупулезному изучению старых наборных шрифтов. Так и теперь исследование старых книг и полос набора может сильно приблизить нас к настоящему искусству книги.

В первой половине двадцатого столетия казалось, что существует слишком много типов листовой и рулонной бумаги. Было решено ограничить число этих форматов. Весьма разумной была пропорция прежнего бумажного формата 3:4, дававшая формат ин-кварто 3:4 и ин-октаво 2:3. Но пропорциональные различия форматов ин-кварто и ин-октаво показались недостатком: так получился сегодняшний, так называемый «нормальный» формат с пропорцией $1:\sqrt{2}$, которая при делении пополам воспроизводится. Свершилось отмщение за то, что раньше не обращали никакого внимания на пропорции. Получилось, что вместе с водой выплеснули и ребенка. Вместо множества прежних форматов появился практически один-единственный. Многие люди верят, что строгий стандарт решит все проблемы форматов бумаги. Это ошибка. Выбор стандартных форматов очень мал, а «двуполая» пропорция $1:\sqrt{2}$ — одна из многих и уж точно не самая лучшая.

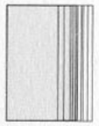


Рис. 18 — стр. 69

На *рис. 18* изображены все упоминавшиеся в этой статье пропорции прямоугольников и еще одна редкая пропорция — $1:\sqrt{5}$. A, D, F, G, I — рациональные пропорции, B, C, E, H, K — иррациональные.

Каждый, кто проектирует книгу или другую печатную продукцию, должен сперва подобрать бумагу нужного размера и подходящей, продуманной пропорции. Если формат сам по себе уродливый, как, например, A5, то и красивейший шрифт не поможет. Точно так же негармоничная и неудачно расположенная полоса набора разрушит всю красоту.

Очень часто полосу набора проектируют слишком высокой, особенно в случае узких форматов. Если мы, повинуясь врожденной интуиции, проектируем полосу набора по «золотому сечению» или в близких к нему пропорциях, то полоса начинает спорить с форматом страницы пропорции $1:\sqrt{2}$ или 3:4. Так получаются диссонирующие, негармоничные книжные страницы. Для достижения гармонии нужно или изменить ее формат, или сделать пропорции полосы набора геометрически подобными пропорциям страницы.

О хорошей пропорции бумаги нечего говорить, пока только один стандартный формат признан правильным. Другое условие создания красивой книги — правильная полоса набора — до сих пор встречается очень редко и еще реже методически исследуется. К тому же в девятнадцатом веке ее пропорциями так пренебрегали, что казалось, будто можно изменять все, что угодно. В наше время делаются все новые и новые попытки заменить устаревшие пропорции чем-то необычным и неожиданным.

Все это — произвол. Закон гармонии был давно утрачен, и «ощущения» не помогали его отыскать. Мне это удалось благодаря тому, что я много раз измерил рукописные книги Средневековья. Канон, о котором я пишу, кладет конец произволу и тягостным блужданиям в потемках.

Список произведений, упоминаемых в статье, см. на стр. 207

Издательская марка работы Яна Чихольда

Типографика традиционного титульного листа

Титульный лист по своей типографической форме — часть книги и должен соответствовать остальному оформлению книги.

Но титулы множества книг часто мало связаны со следующими за ними страницами. Если титул нам не нравится и кажется слабым, то даже при безупречном машинном наборе книга нас разочаровывает. Средства выражения должны быть простыми, но не убогими. Титульные страницы многих книг выглядят так, будто их набрали в последнюю минуту и без всяких поправок сдали в печать или будто их проектировал и набирал человек, который не любит свою профессию. Такие титулы похожи на нищих, худосочных, запуганных сирот. Похоже, что традиционное искусство центрированного оформления утрачено. Титул — провозвестник текста. Он должен быть в отличной форме, иметь свежий вид и не переходить на шепот. В наши дни редко встретишь титул, который пышет здоровьем. А красивый, точно выстроенный титульный лист встречается так же редко, как любой идеал.

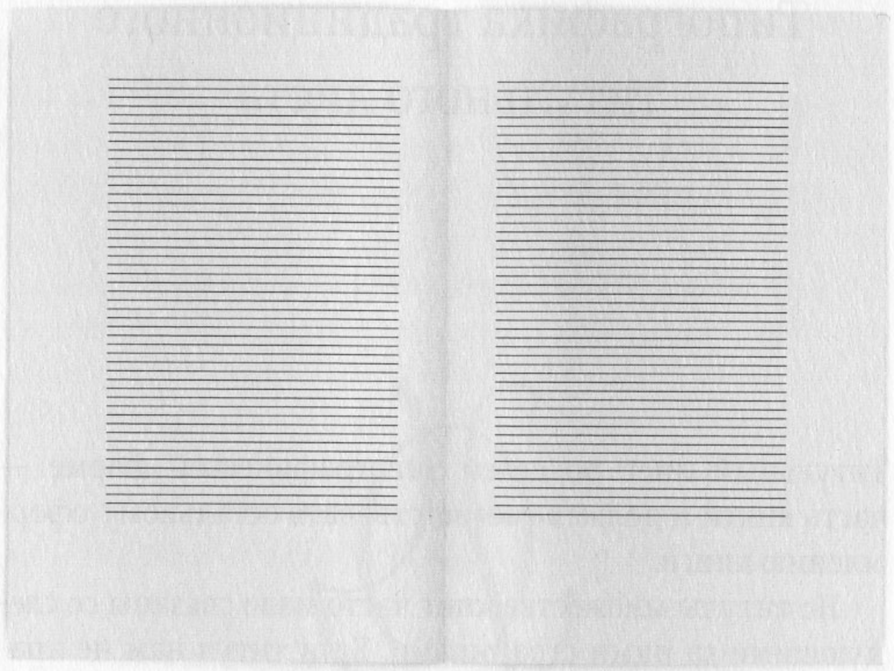


Рис. 1. Схема разворота для сравнения с неправильной композицией титульного листа на рис. 2. Титул не должен сдвигаться по горизонтали с центра полосы набора

Важное предварительное условие — название должно быть хорошо сформулировано. Например, заголовок «Маттиас Грюневальд // Изенгеймский алтарь» сформулирован неточно и не подходит для титула. Правильное название — «Изенгеймский алтарь // Матиаса Грюневальда». Весьма сомнительное название — «Эдуард Мёрике // Избранные сочинения». Точнее было бы было бы — «Избранные сочинения // Эдуарда Мёрике»; но совсем уж никуда не годится название «Избранные сочинения // из Эдуарда Мёрике», поскольку это просто неправильно. Совсем другое дело — такое название: «Эдуард Мёрике // Прогулки художника» или «Прогулки художника // Из сочинений Эдуарда Мёрике». Нужно точно различать оригинальное авторское название и приблизительную издательскую формулировку. Неправильное или неточное название очень сильно мешает созданию хорошего титульного листа.

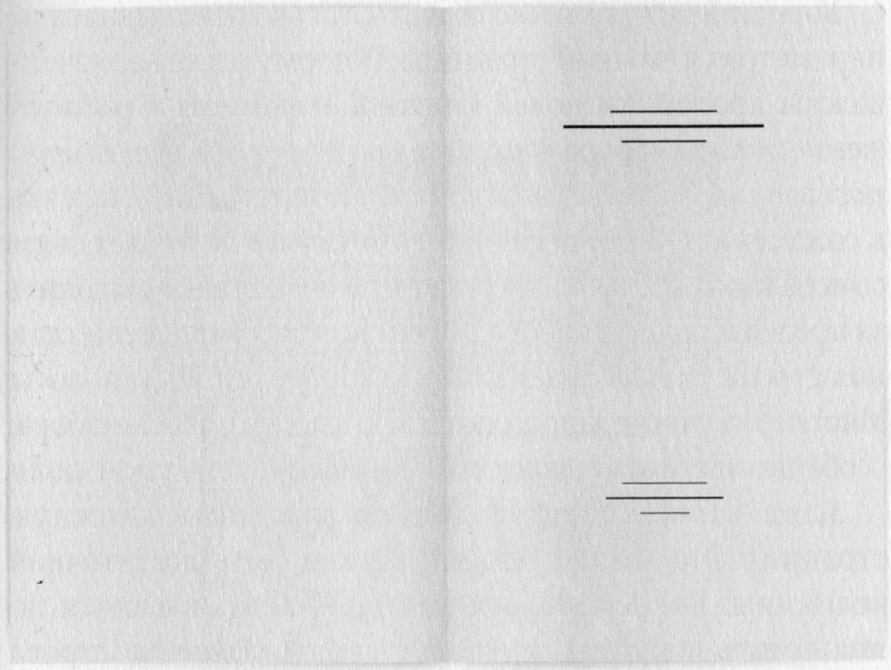


Рис. 2. Если книжные поля не слишком маленькие, то верхние и нижние строки титула расположены правильно. Но ошибка в том, что этот титул расположен посредине ширины страницы

Если не иметь перед глазами точного макета книги, невозможно правильно разместить титул и нельзя судить о качестве композиции.

Хороший титул можно создать, только основываясь на параметрах книжной страницы. Поэтому и для него очень важны пропорции полей книжной страницы и расположение полосы набора *(рис. 1)*: *нельзя располагать титул посередине ширины книжной страницы (рис. 2)*, как это, к сожалению, часто делают. В этом случае он теряет связь со всей книгой. Строки титула нигде не должны выходить за пределы полосы набора. Почти всегда лучше, если главная строка титула будет заметно короче ширины полосы. Многие титулы не заполняют и всю высоту полосы набора; особенно часто это бывает, когда у книги очень узкие поля.

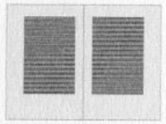


Рис.1 — стр. 76

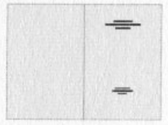


Рис. 2 — стр. 77

Даже короткий титул должен заполнить книжную страницу. Это значит, что он должен быть достаточной величины. Но, похоже, оформители часто опасаются использовать шрифты крупных кеглей. Главная строка должна быть по крайней мере на два кегля больше основного шрифта книги. Однако строгих правил тут нет, потому что главное в наборе титула — это чувство формы. Даже короткий титул, набранный не очень крупным шрифтом, может заполнить лист, если его хорошо скомпоновать. Иногда можно разделить длинную главную строку. Тогда получаются две короткие строки, и титул приобретает форму плоскости, а не линейки (как в случае одной строки). Пространство между строками заголовка и выходными данными не должно казаться пустым и случайным. Напряженность белого пространства должна участвовать в общем впечатлении. Тут пришлась бы к месту хорошая ☞ издательская марка, но она ни в коем случае не является обязательной. Она должна графически подходить к шриф-

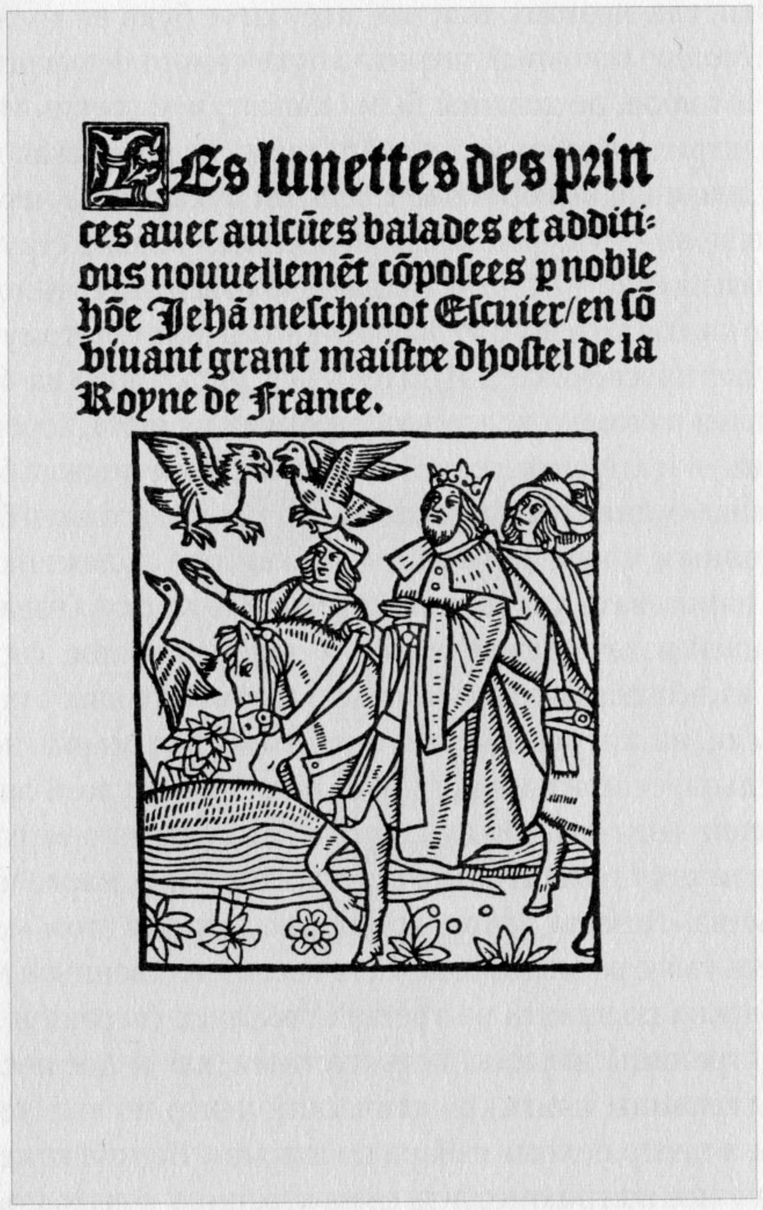
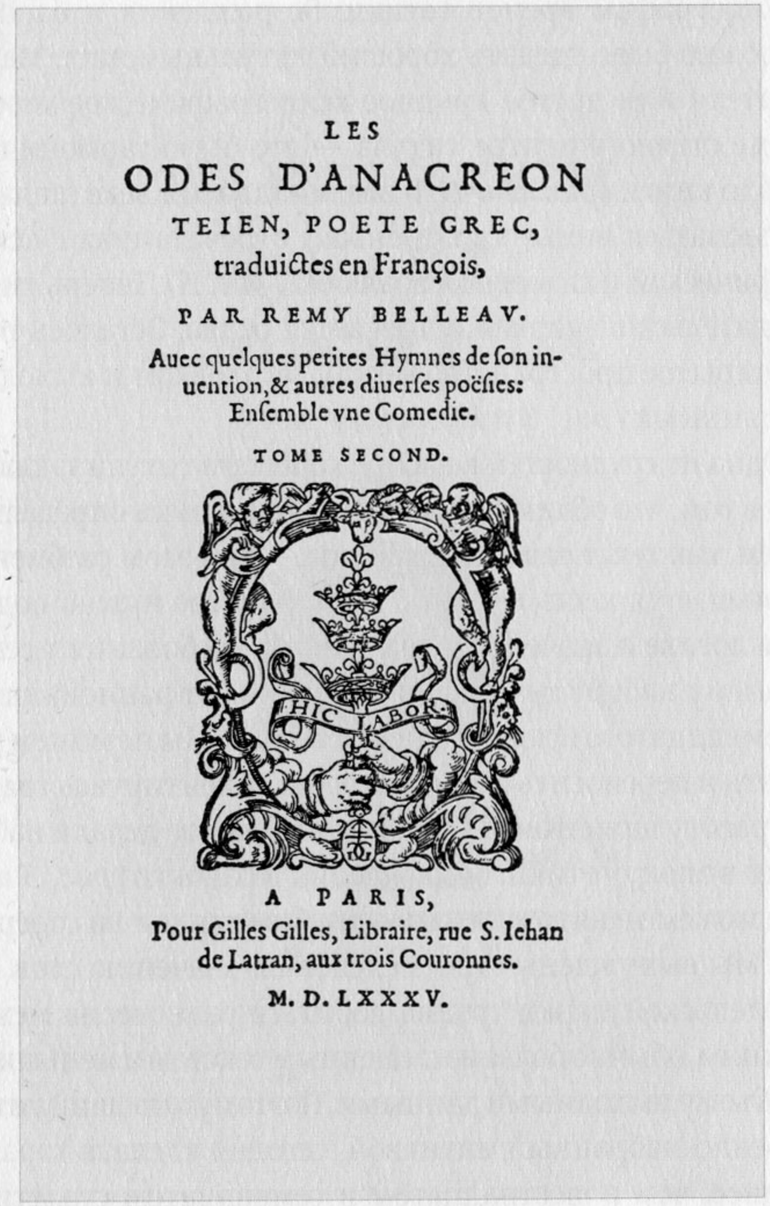


Рис. 3. Титул французской книги 1510 года. Сегодня такая разбивка строк — табу

там титула, поэтому толстые штрихи ее букв не должны быть толще основных штрихов букв самого большого кегля, а тонкие не должны быть тоньше, чем соединительные штрихи самого маленького кегля. Издательская марка, сделанная выворoткой, с белыми буквами на черной плашке, кажется уродливым инородным телом в структуре титула *(рис. 9)*. Она не только не соответствует типографике книги, но и портит оборотную страницу, потому что обычно просвечивает. Издательская марка должна быть легкой и по тону совпадать со строками шрифта. Хорошая марка — это произведение искусства. Она не должна быть слишком миниатюрной, потому что титул не должен быть жеманным и нерешительным. Не каждый художник может нарисовать удачную издательскую марку. Создание хорошей издательской марки — дело непростое, состоящее из нескольких трудоемких и дорогостоящих этапов.

Рис. 9 — стр. 87

Если на титульном листе издательская марка нежелательна, ее можно напечатать на шмуцтитуле. В эпоху модерна издательскую марку начали ставить в верхнем правом углу полосы шмуцтитула. Например, марка издательства «Инзель» долгое время печаталась в этом месте. Теперь такое расположение кажется неестественным. Марку можно поставить на третьей странице (первая и вторая страницы должны быть пустыми, как и две последние страницы книги) в оптический центр по высоте листа и в центр полосы набора по ширине. Но мне кажется, что лучше всего поместить ее на страницу с выходными данными, если их, вопреки общепринятой практике, поместить в конец книги.



LES
ODES D'ANACREON
TEIEN, POETE GREC,
traduictes en François,
PAR REMY BELLEAV.
Auec quelques petites Hymnes de ſon inuention, & autres diuerſes poëſies:
Enſemble vne Comedie.
TOME SECOND.

A PARIS,
Pour Gilles Gilles, Libraire, rue S. Iehan de Latran, aux trois Couronnes.
M. D. LXXXV.

Рис. 4. Прекрасный французский титул эпохи Возрождения с большой издательской маркой Париж, 1585

Типографам времен готики, Возрождения и барокко несложно было сделать хороший титульный лист. Марка издателя или другое крупное ксилографическое изображение стояло в центре титула — это было гармоничное начало книги *(рис. 3 и 4)*. В восемнадцатом веке стала использоваться виньетка поменьше, отпечатанная с ксилографической или медной гравюры *(рис. 5)*. Теперь титул с издательской маркой встречается редко. Осталось только открытое пространство между заголовком и выходными данными *(рис. 8 и 17)*.

Рис. 3 — стр. 79

Рис. 4 — стр. 81

Рис. 8 — стр. 86

Рис. 17 — стр. 101

Рис. 10 — стр. 87

Рис. 14 — стр. 96

Одна из трудностей в наборе хорошего титула заключается в том, что облик титульной типографики определяется тем, как текст разбит на группы — при этом разбиении уменьшается кегль шрифта. И то и другое нужно подчинить логике и значению слов. Многие требования к сегодняшнему набору титула унаследованы от рационализма восемнадцатого и девятнадцатого веков. Мы не можем разбивать и переносить слова и строки, ориентируясь только на красоту шрифтовой композиции, как это делали наборщики в эпоху готики, Возрождения и барокко *(рис. 3 и 4)*, и не можем менять кегль шрифта без оглядки на содержание. Мы вынуждены строго следовать значению слов. Без издательской марки трудно добиться равновесия между верхним, обычно более насыщенным текстом и меньшими по объему выходными данными. Поэтому хороший титул, особенно набранный антиквой, сегодня сделать гораздо труднее, чем в шестнадцатом и семнадцатом столетиях.

Конечно, для титула лучше всего подходит набор в форме кубка *(рис. 10 и 14)*, если только это возможно. В таком

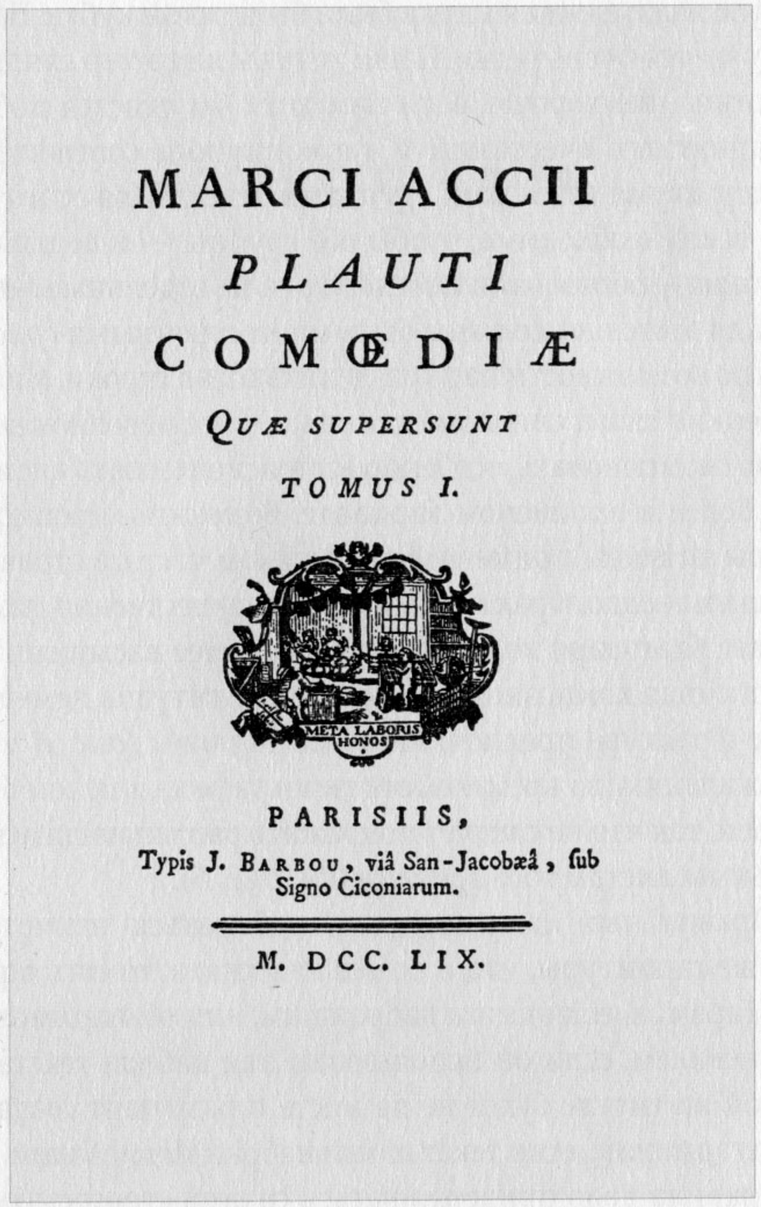

MARCI ACCII
PLAUTI
COMŒDIÆ
QUÆ SUPERSUNT
TOMUS I.
META LABORUS HONOS
PARISIIS,
Typis J. Barbou, viâ San-Jacobæâ, ſub Signo Ciconiarum.
M. DCC. LIX.

Рис. 5. Французский титул работы Барбу с гравированной на дереве типографской маркой. 1759

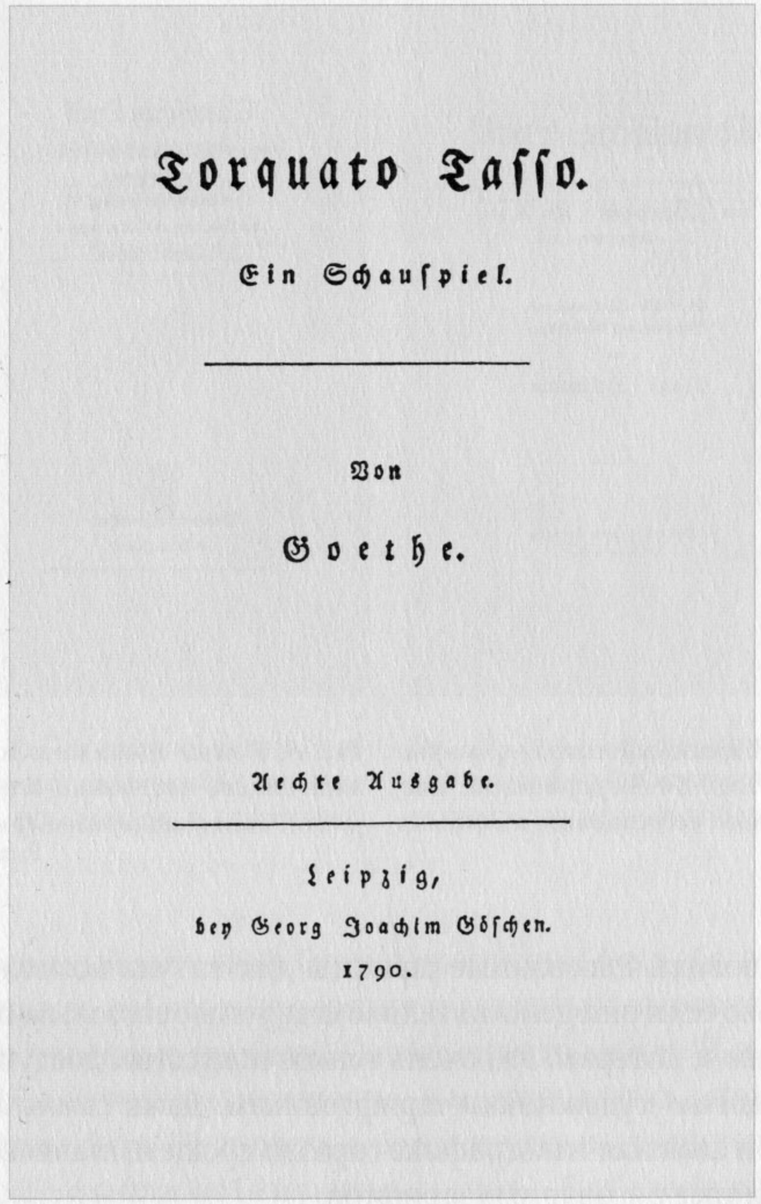
титуле издательская марка была бы ножкой кубка. Но это получается очень редко. Наши титулы для этого слишком коротки. Уже хорошо, если нам хотя бы удастся добиться приятных очертаний и гармоничного соотношения между двумя главными группами текста. Для этого прежде всего необходимо, чтобы обе группы — и верхняя, и нижняя — образовали *плоскость,* а не отдельные линейки. Для этого они должны быть многострочными *(рис. 2)*, или по возможности надо разделить их на строки. Многие немецкие слова слишком длинные, и их невозможно хорошо скомпоновать, особенно если использовать антикву, тем более в прописном варианте. Возможно, прописные буквы антиквы применяются слишком часто, а строчные слишком редко. Фрактурный шрифт существенно у́же антиквы, благодаря этому получается более насыщенная и энергичная композиция. Поэтому для титулов немецких книг фрактура предпочтительнее антиквы *(рис. 8 и 12)*. К сожалению, во времена Гете типографика в целом была слабой, так что не следует подражать рассыпающимся титульным листам того времени (см. *рис. 6*).

Рис. 2 — стр. 77

Рис. 8 — стр. 86

Рис. 12 — стр. 91

Правильный титул должен набираться шрифтами той же гарнитуры, что и остальная книга, то есть шрифтом Гарамон, если книга набрана им, или обыкновенным Медиевалем, если он использован для набора текста. Гарамон на титуле будет не на месте и разрушит создаваемую гармонию, если текст книги набран Медиевалем. Этого правила надо придерживаться со всей строгостью. Полужирные шрифты, даже если они подходят к основному шрифту, никогда нельзя применять на титуле. Для этого



Torquato Tasso.

Ein Schauspiel.

Von

Goethe.

Aechte Ausgabe.

Leipzig,

bey Georg Joachim Göschen.

1790.

Рис. 6. Немецкий титульный лист времен Гете — не пример для подражания. Фрактура, набранная на манер антиквы

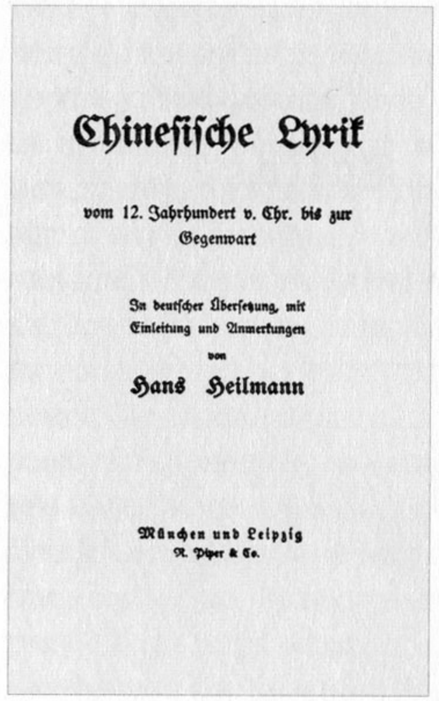


Рис. 7. Книжный титул (примерно 1905 год). Он бесформенный, имеет много недостатков в деталях

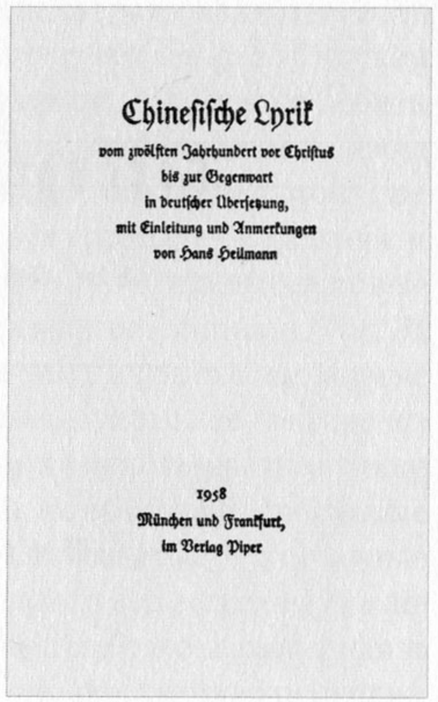


Рис. 8. В наше время тот же самый текст, набранный без разрядки, выглядит гораздо лучше

нет повода. Рисованные шрифты для титула возможны, только если они действительно созвучны текстовым страницам и литерам. Это очень тонкое искусство, доступное немногим художникам-шрифтовикам. Даже самая лучшая и сложная типографика гораздо проще и, главное, динамичнее рисованных шрифтов.

Чтобы получить хороший титул, важно понимать взаимоотношения между буквами. Мы имеем в виду титул,

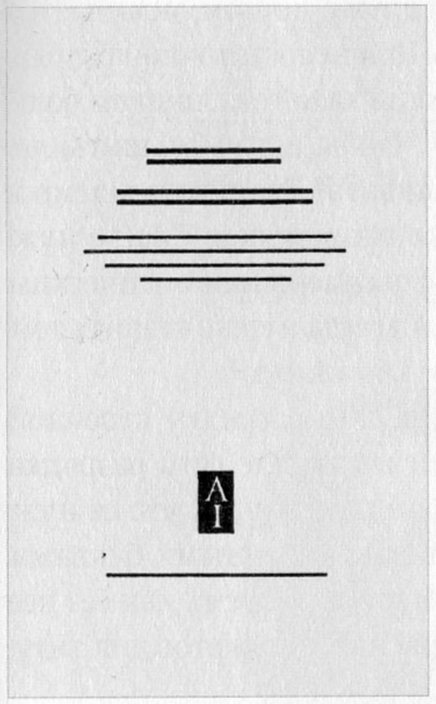


Рис. 9. Современный титул (к сожалению, типичный) с головой в области живота и негативной маркой

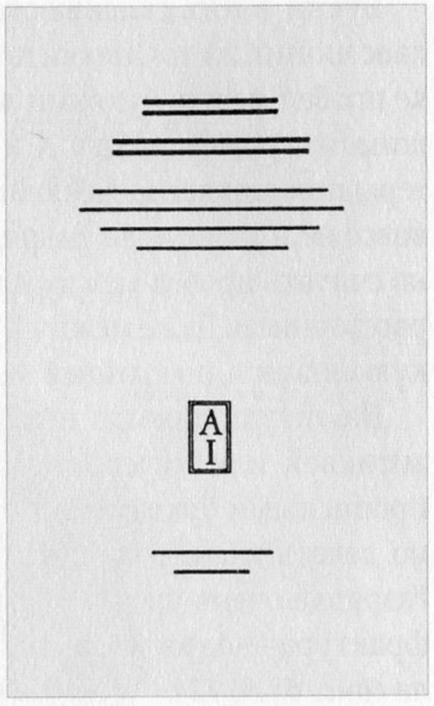


Рис. 10. Тот же титул, приведенный в порядок. Издательская марка выполнена черным по белому

набранный антиквой. Строки прописных букв обязательно нужно набирать вразрядку и тщательно выравнивать межбуквенные пробелы. Одного пункта между H и I ни в коем случае не достаточно, в мелких кеглях разрядка должна быть 1½ пункта, в более крупных, до цицеро, от 2 до 2½ пункта, от 14 пунктов и выше — 3 и более пунктов. Строки прописных букв без разрядки или с недостаточной разрядкой всегда уродливы[1].

Цифрами в тексте помечены комментарии В. Ефимова, см. стр. 210—219

Буквы в них склеиваются друг с другом, получается хаос линий, их трудно читать. При недостаточной разрядке пробел между буквами иногда кажется слишком большим, например между A и V. Чтобы его уменьшить, литеры приходится даже подпиливать[2]. Это неприемлемо и вовсе не нужно, если разрядка правильная. Просто нужно считать пробел между A и V наименьшим оптическим расстоянием. Даже между L и A всегда нужно ставить тонкую шпацию, по крайней мере картонную[3].

Рис. 6 — стр. 85

Рис. 8 — стр. 86

Рис. 12 — стр. 91

На титуле никогда нельзя делать разрядку строчной антиквой или курсивом. Если на титуле есть разрядка прописными буквами, это вовсе не означает, что ее нужно делать и в строках, набранных строчными буквами. Разрядка очень уродует фрактуру, в то время как без нее фрактура — один из самых красивых шрифтов для титула *(рис. 6, 8, 12)*.

В современных изданиях обычно так не делают

Цифры в тексте титула («с 240 иллюстрациями») надо набирать прописью («с двумястами сорока иллюстрациями», «восемнадцатый век»); только годы — арабскими цифрами (1958). Лишь в значительных произведениях год может быть обозначен римскими цифрами (MCMLVIII), в особенности если весь титул набран прописной антиквой.

Рис. 16 — стр. 99

Чем меньше кеглей шрифта на титуле, тем лучше. Несколько сортов масла могут испортить кашу, а слишком много кеглей — титул. Трудно правильно расположить четыре-пять кеглей *(рис. 16)*. Больше трех кеглей нужно использовать только в исключительных случаях, иногда даже двух кеглей бывает достаточно *(рис. 8 и 11)*.

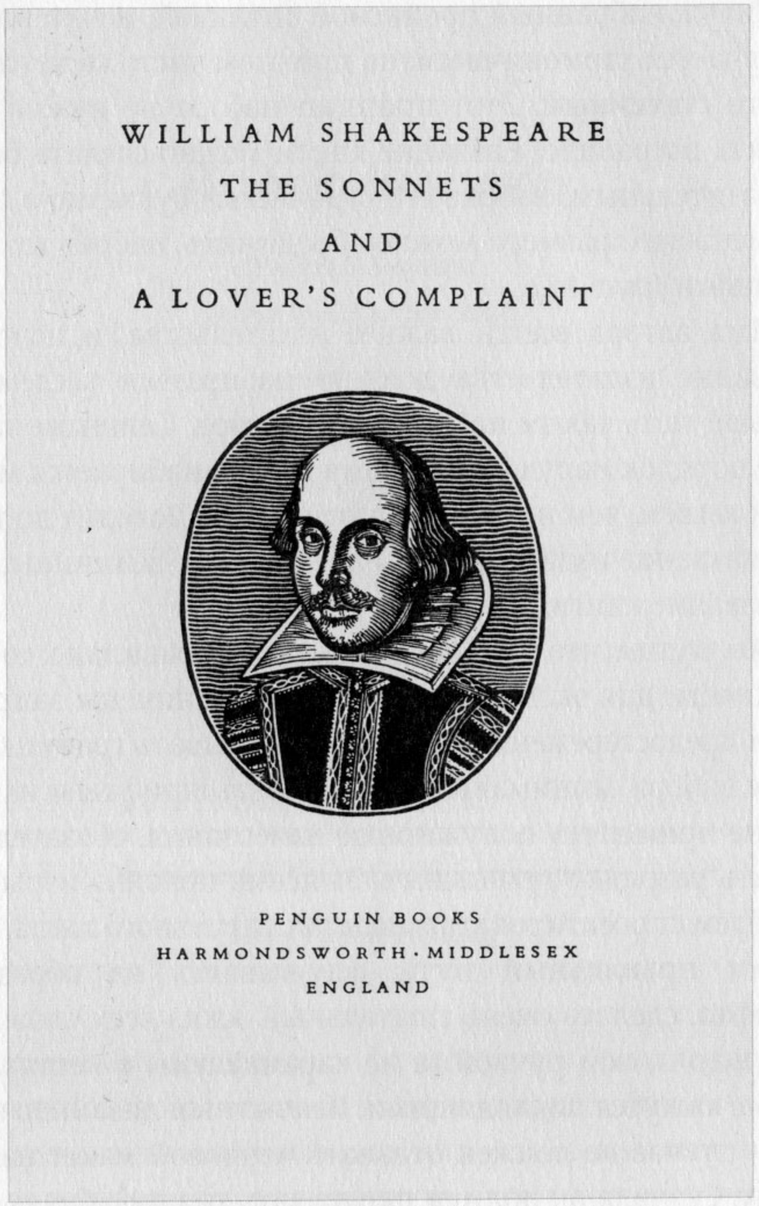


Рис. 11. Титул работы автора (гравюра на дереве Рейнольдса Стоуна). 1947

Титул, набранный прописной антиквой, почти всегда получается гармоничным, но при этом часто кажется немного статичным. Этот принцип набора не нужно возводить в правило. Название книги можно сделать более выразительным, набрав его строчными буквами, а строки меньшего размера можно объединить, набрав их прописными *(рис. 15)*.

Рис. 15 — стр. 97

Имя автора всегда важнее издательства, и поэтому название издательства должно набираться кеглем не больше того, каким набрано имя автора. Слишком часто этот порядок нарушается, и имя автора набирается меньшим кеглем, чем название издательства! Доходит до того, что название издательства делают той же величины, что и название книги!

Мы видим, что если набирать титул правильно, то возможности для эксперимента очень ограничены запретами и предостережениями: нужно учитывать границы полосы набора, минимально варьировать шрифты и их кегли, не применять полужирные начертания, обязательно делать разрядку прописных. Выяснив правила игры, попробуем спроектировать оригинал титульного листа.

Вот правильный путь: основываясь на образцах шрифта, сделать очень тщательный эскиз всех слов черной шариковой ручкой (а не карандашом) в кеглях, которые кажутся подходящими. Неопытный дизайнер ни в коем случае не должен отдавать черновой макет наборщику. Сначала он должен нарисовать каждую букву как можно точнее. Только опытный мастер может работать с кажущейся небрежностью. Прямоугольные плашки

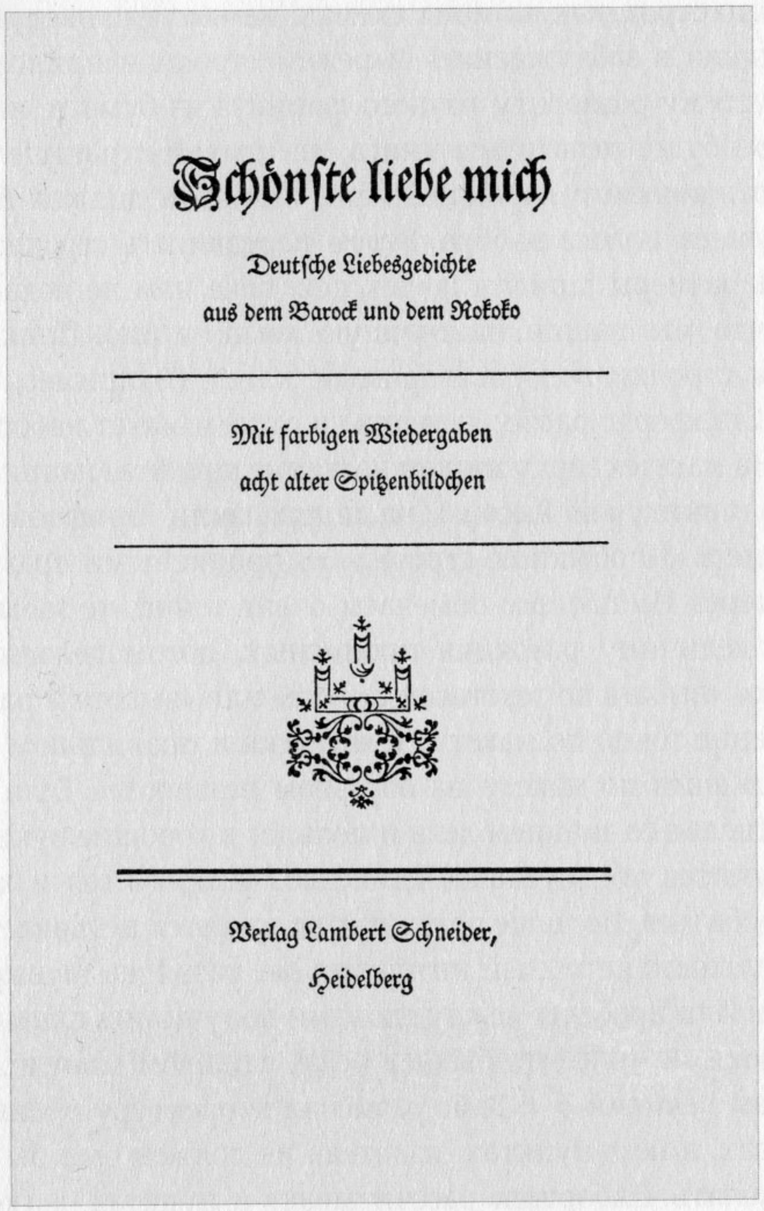


Рис. 12. Титул работы автора. В стиле немецкого рококо. 1957

вместо строк, как на моих схемах, неминуемо введут наборщика в заблуждение! Вырежем строки и приложим к пустому развороту точного формата из бумаги, на которой будет печататься книга; на правой странице разворота тонкими карандашными линиями должна быть намечена полоса набора. Будем передвигать строки, менять размеры шрифта до тех пор, пока нам не покажется, что мы нашли наилучшую композицию. Приклеиваем строчки водорастворимым клеем (например, клеем «Стэнфордс раббер цемент») и отдаем макет наборщику. На макете сверху пишем название шрифта (например, «все гарнитурой Янсон»), на полях кегли шрифтов (например, «10 обыкнов. строчн.», «8 прописными вразрядку через 1½ п.»), все помечаем очень точно, не забывая про величину разрядки прописных, потом делаем отметки «высота по текстовой полосе» или «высота и расположение точно по макету» и «оттиски в правильном расположении по макету на обрезном развороте». Если макет сделан со знанием дела и попадет в хорошие руки, то получится убедительное единство, которого мы и хотели добиться. Но чаще результат получается неудовлетворительным: неточный интерлиньяж, разрядка не выровнена. Или пробелы между словами получились слишком широкими, или, что бывает реже, слишком узкими. Хотя сам великий Э. Р. Вайс размечал корректуру в миллиметрах, а не в пунктах, издатель не должен был бы это позволять. Наборщик рассчитывает в пунктах, а сколько пунктов составят полмиллиметра? «½ п.» — это ясно, а указание «чуть больше шпации» может означать все, что

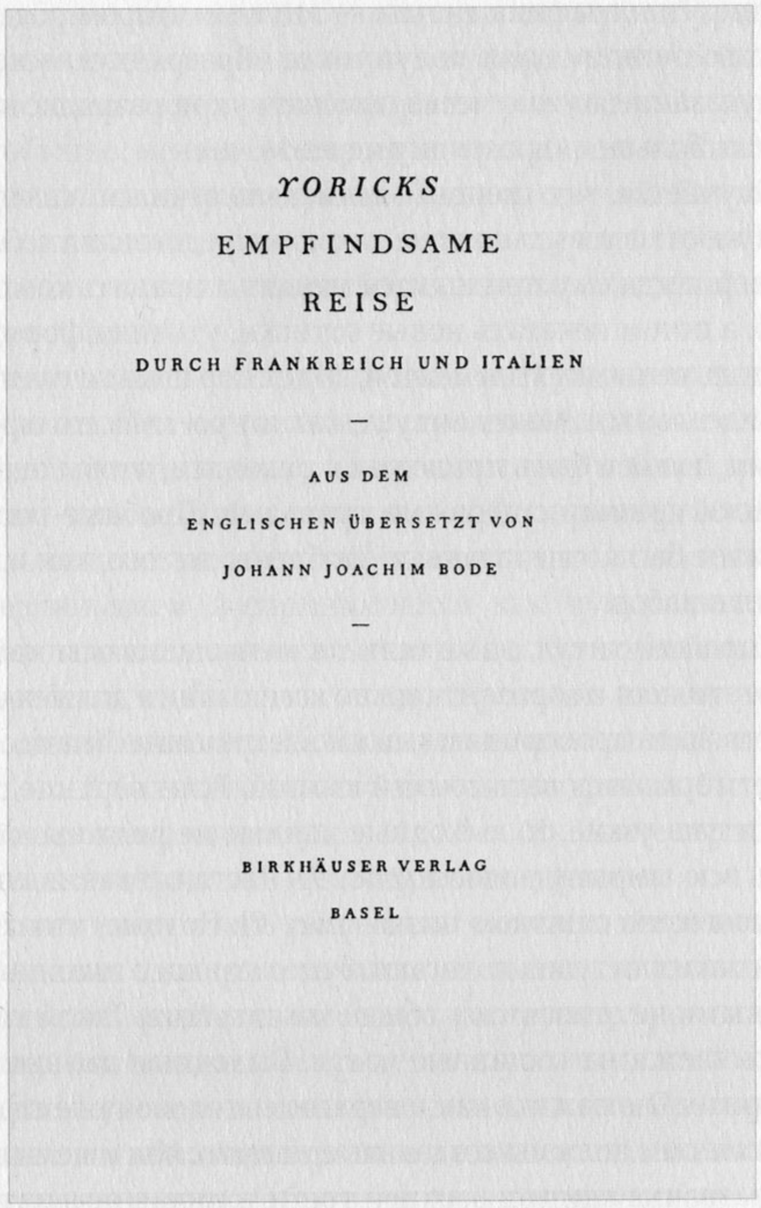


Рис 13. Титул работы автора. Набран гарнитурой Монотайп Белл. 1954

угодно. Типографика титула — это в некотором роде «искусство пункта», даже полупункта. «Вразрядку» — неточное указание; нужно четко помечать «при разрядке взять на ½ п. больше», «вразрядку через 1½ п.».

Случается, что первый оттиск получился удачным. Или же оттиск выглядит не так, как представлял себе дизайнер, тогда ему приходится менять и править композицию, а потом печатать новые оттиски, уточняя формат и расположение всех элементов, до тех пор пока титул не будет идеальным. Макет титула, как и проект всего оформления, должен быть приложен к рукописи, чтобы первые оттиски пришли с первыми гранками. Пробные полосы должны быть отпечатаны и одобрены до того, как книга уйдет в набор.

Хороший титул, даже если он меньше полосы набора по вертикали и горизонтали, по композиции должен соответствовать пропорциям книжной страницы. Иначе он не будет гармонировать со всей книгой. Если верхние строки титула узкие, то выходные данные не должны заполнять всю ширину полосы *(рис. 9)*. Часто название книги расположено слишком низко *(рис. 9)*. Похоже, что создатели таких титулов полагают, будто строки с выходными данными не относятся к общей композиции. Такой титул рассыпается на составные части. Выходные данные так же зрительно важны, как и верхние заголовочные строки. *Вместе* они должны создавать единство. Мы ищем глазами название книги в верхней трети, а никак не в оптическом центре титульной страницы! Титулы вроде того, что на *рис. 9*, никуда не годятся. Строка с выходными данными набрана строчными буквами, растянута и изуродована разрядкой. Нужно изменить ее форму так, чтобы она соответствовала округлой форме строк верхней группы. Как обычно, меньше всего для этого подходят строки почти равной длины, следующие одна за другой. Титул выстроился только тогда, когда верхняя группа строк была приподнята, а нижняя разбита на несколько строк и стала у́же *(рис. 10)*.

Рис. 9 — стр. 87

Легко сказать — «подходящий» интерлиньяж, да трудно сделать. Расстояние между строками должно не только соответствовать смыслу, но и участвовать в общей композиции — так же, как и сами строки. Как правило, большая часть листа остается пустой, поэтому строки с маленьким интерлиньяжем воспринимаются как чужеродные. Белый фон должен протекать сквозь них. Большие белые поля требуют, чтобы даже между строками, напечатанными одинаковым кеглем, был достаточно большой интерлиньяж. В большинстве случаев титул должен быть достаточно прозрачным *(рис. 11, 12 и 13)*. Иначе строки не сочетаются с фоном, и не достигается единство.

Если в книге очень узкие поля, что часто встречается в карманных изданиях, то титул не должен заполнять все зеркало набора. Иначе заголовочная группа строк окажется слишком высоко, и ее придется опустить ниже. Соответственно, нужно поднять и выходные данные. Пропорциональное соотношение верхнего и нижнего полей на книжной странице должно быть повторено в титуле.

Если первая строка заголовка — название книги, то заголовочные строки часто приходится немного опускать,

Рис. 10 — стр. 87

Рис. 11 — стр. 89

Рис. 12 — стр. 91

Рис. 13 — стр. 93

DIE

FÜRSTIN VON CLEVE

VON

MARIE MADELEINE

GRÄFIN VON

LAFAYETTE

IM VERLAG ZUM EINHORN

ZU BASEL

Рис. 14. Этот воображаемый титул набран хорошо, однако ему недостает индивидуальности

DIE

Fürstin von Cleve

VON

MARIE MADELEINE

GRÄFIN VON

LAFAYETTE

IM

VERLAG ZUM EINHORN

ZU BASEL

Рис. 15. Тот же текст, но заглавие набрано строчными буквами без разрядки. Гораздо лучше, чем на рис. 14

одновременно поднимая выходные данные. Очень хорошо, если верхняя строка короткая, да еще меньшего кегля, чем название, но так не всегда бывает. Ведь имя автора может стоять и над названием, и под ним, соединяясь с ним словом von («из»). Иногда можно поставить это маленькое слово на отдельную строку и таким образом выделить среднюю линию композиции *(рис. 14)*; в других случаях эта строка не нужна и von набирают перед именем на той же строке *(рис. 8)*.

Рис. 14 — стр. 96

Рис. 8 — стр. 86

На обороте титула почти всегда печатают разные сведения, если не о редакторе, то о тираже и типографии (иногда там почему-то оказываются и сведения о художнике суперобложки, которая вообще к книге не относится, ничего интересного собой не представляет и к тому же плохо сделана). В совсем дешевых изданиях иначе нельзя, потому что в конце книги для этих сведений нет места. Но даже и в таких книгах выходные данные не заслуживают того, чтобы их набирали без любви. Можно выбрать самый мелкий кегль основного шрифта (без разрядки), хорошо скомпоновать строчки и подобрать интерлиньяж примерно такой же, как в текстовых страницах. Гораздо аккуратнее и спокойнее выглядит слегка разреженная капитель очень мелкого кегля, с интерлиньяжем, как в основном тексте. Текст выходных сведений на обороте титула должен быть как можно более коротким. Эти строки обычно просвечивают на титульный лист, поэтому их нужно располагать так, чтобы они, где только можно, совпадали с текстовыми группами и отдельными строками титула и, по возможности, не нарушали его композицию.

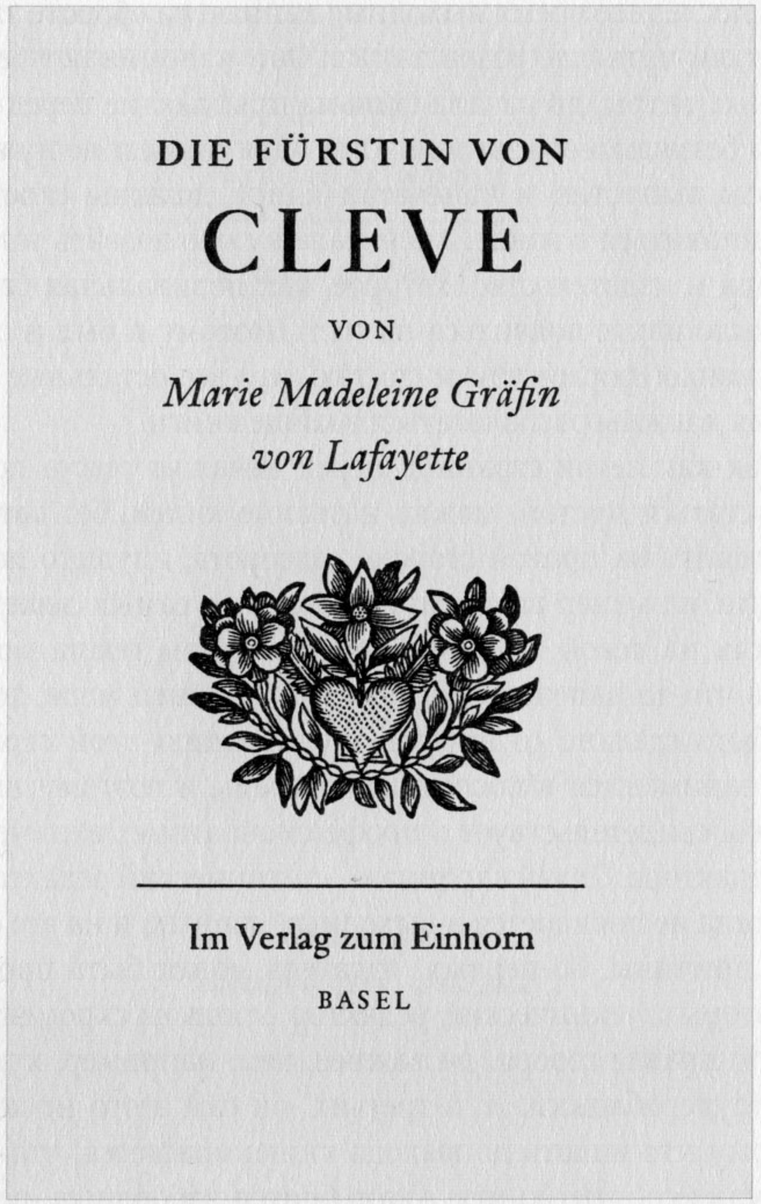


Рис. 16. Только в этом варианте типографическими средствами передан дух времени. Этот титул совсем не так прост, как кажется

В последнее время выходные данные на обороте титула стали пугающе разрастаться. Они напоминают бесконечные титры, до начала фильма прыгающие перед глазами беззащитного зрителя. Они навязчивы и не нужны. Те, кто выпустил и напечатал книгу, должны скромно представиться в конце. А в начале нужно назвать только автора и издательство, которое, как повивальная бабка, помогло книге появиться на свет. Поэтому я был и остаюсь нонконформистом и считаю, что все остальные сведения должны располагаться в конце книги.

Так как левая страница перед началом текста должна остаться пустой, можно название книги, без автора, повторить на правой стороне разворота, идущего после титула, на манер шмуцтитула. Только в самых дешевых книгах на левой странице перед началом текста может быть что-то напечатано. Но это, по крайней мере, должно быть сделано со вкусом. К сожалению, этой страницей занимаются в последнюю очередь, и поэтому именно она свидетельствует о профессионализме технического редактора. Серый кардинал — технический редактор — никогда не появляется в выходных данных, и на это есть три причины. Во-первых, издатель может быть против. Во-вторых, технический редактор слишком скромен, хотя, по правде говоря, он важнее, чем, например, художник суперобложки. И, в-третьих, он сам этого не хочет, потому что вплоть до выхода книги опасается, что что-нибудь испортит книгу. Автор боится наборщика, печатник переплетчика, а технический редактор боится всех четверых больше, чем они его. Ответственный техниче-

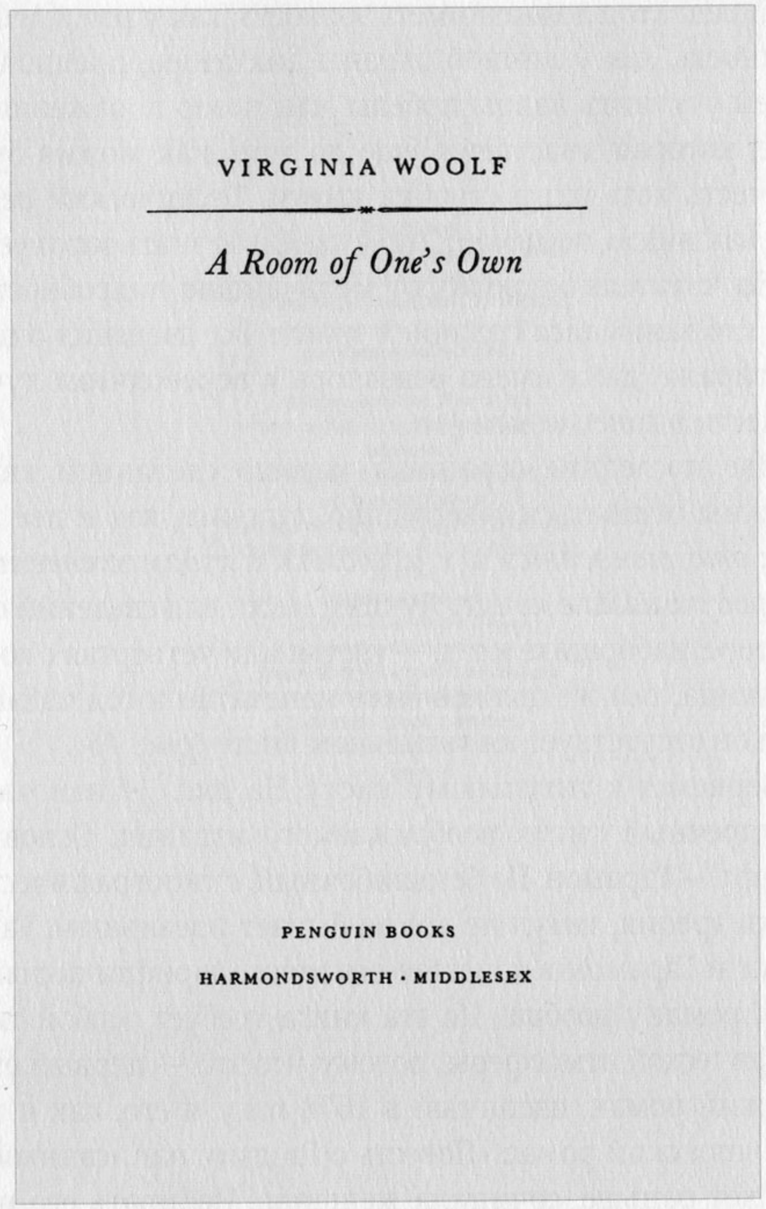


Рис. 17. Титул работы автора. Стандартное решение, которое легко можно модифицировать

ский редактор должен иметь зоркость, как у рыси, и осторожность, как у личной охраны диктатора, предпочитающей уступить лавры победы или позор поражения пехоте, которая хвастается еще до того, как можно будет прочесть хоть одну строчку книги. Технический редактор, как никто, понимает: ничего нельзя знать заранее.

Но читателя не волнуют мельчайшие подробности о тех, кто занимался изданием книги. Все сведения о печати, тираже, даже имена редактора и переводчика лучше вынести в конец книги *(рис. 18)*.

Две последние страницы хорошо сделанной книги должны оставаться совершенно пустыми, как и две первые; *это относится и к альбомам с художественными репродукциями в конце.* Лучшее место для сведений о редакторе, наборщике и т. д. — третья или четвертая с конца страница, там же должен быть напечатан и год издания, если он отсутствует на титульном листе *(рис. 18)*.

Рис. 14 — стр. 96

Вернемся к титульному листу. На *рис. 14* напечатан безупречный титул воображаемого издания. Основной шрифт — Гарамон. Но безошибочный, с типографической точки зрения, титул не всегда бывает идеальным. Такой титул и Гарамон в качестве основного шрифта подошли бы к роману вообще. Но эта книга требует особой типографической атмосферы, потому что это — первый европейский роман, изданный в 1678 году, и его, как и первый японский роман «Повесть о Гэндзи», написанный на 670 лет раньше, сочинила женщина. Набирать его нужно антиквой Янсон, а еще лучше — готической фрактурой Лютера. На *рис. 15* показан первый вариант титульного

Рис. 15 — стр. 97

Die Originale
der abgebildeten acht Spitzenbilder gehören
Jan Tschichold in Basel,
der auch die Zusammenstellung der Gedichte,
die Typographie und den Entwurf
zum Einbande dieses Buches
besorgt hat.
Die typographischen Zieraten sind
einem Straßburger Druck aus dem Jahre 1764
entnommen.
Satz und Druck der Buchdruckerei
H. Laupp jr, Tübingen.
Fünffarbenätzungen und Druck der Abbildungen:
Graphische Kunstanstalten F. Bruckmann KG,
München.
Werkdruckpapier von
Robert Horne & Co. Ltd, London.
Kunstdruckpapier von der
Papierfabrik Scheufelen, Oberlenningen.
Buchbinderarbeiten
von Willy Pingel, Heidelberg.
Erstes bis sechstes Tausend.
1957

Рис. 18. Выходные данные, объединенные с библиографией, в конце книги, титульный лист которой изображен на рис. 12

Рис. 12 — стр. 91

листа, набранного антиквой Янсон. Но и в нем не чувствуется дух времени. Лишь титул на *рис. 16* можно назвать удачным. В нем нет стилизаторского историзма, характерного для восьмидесятых годов девятнадцатого века. Этот вариант объединяет стиль 1678 года и современные формы. Страсть к модернизации — это ребячество. Книги не должны следовать моде. Только невежественный глупец сделал бы титул для этой книги «в духе современности», похожим на стальную мебель, автомобили или спутники. На *рис. 12* показано удачное решение похожей задачи — воплощение типографическими средствами духа «Сентиментального путешествия» Стерна.

Рис. 16 — стр. 99

Рис. 12 — стр. 91

Но чаще всего мы уже должны быть довольны, если титул хотя бы не противоречит здравому смыслу и не оскорбляет вкус, если он соответствует законам построения хорошей, гармоничной, формы, а главное, если он правильно расположен на странице. Videant sequentes*.

* Поживем — увидим. *Лат.*

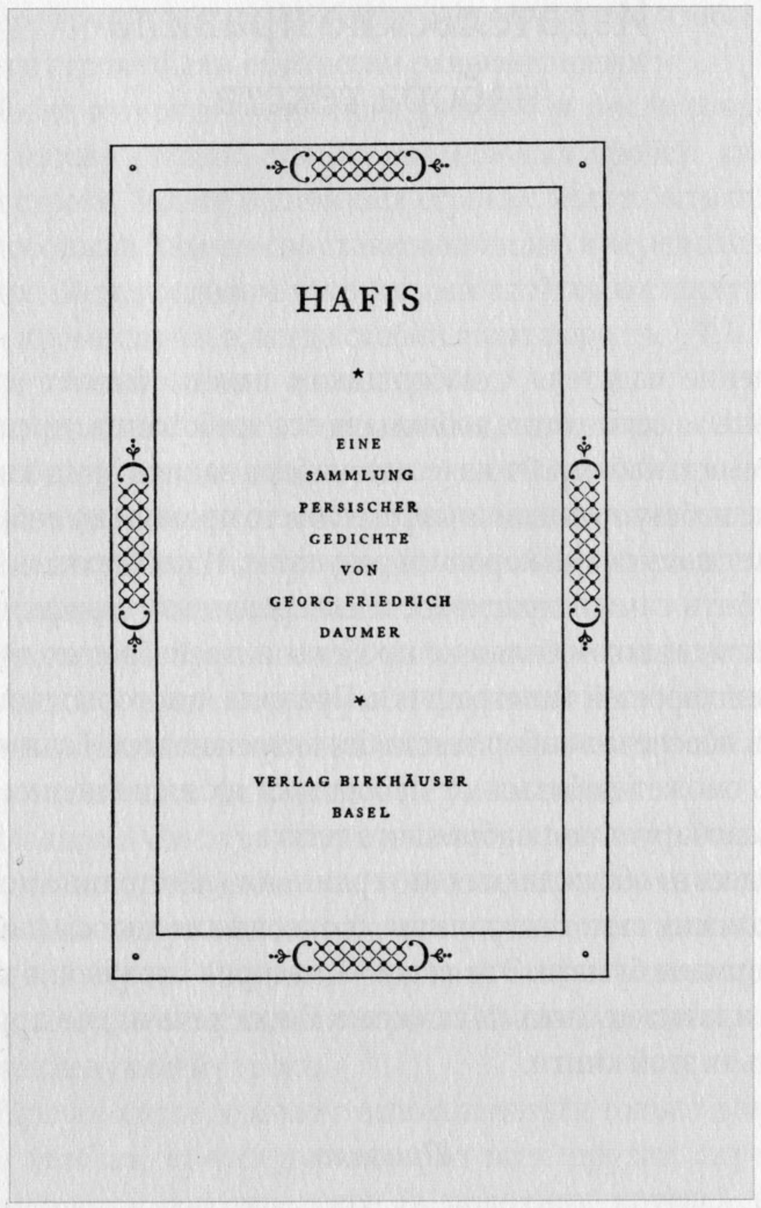


Рис. 19. Титул работы автора. Шрифт — антиква Кэзлон, орнамент Э. Р. Вайса. 1945

Издательские правила набора текста

Общение издателя с наборщиком иногда бывает мучительным, если тот не соблюдает все требования, предъявляемые к набору. От качества набора зависит вид книги. Даже небезупречный шрифт, если его правильно набрать, может дать очень хороший результат. И наоборот, можно загубить самый красивый и совершенный шрифт, если делать слишком большие пробелы и пренебрегать тонкостями хорошей типографики. Правила, о которых пойдет речь, обеспечат набор текста без погрешностей. Если издатель сможет добиться от наборщика их выполнения, его не разочарует вид набранного текста.

См. также «Об интерлиньяже», стр. 136, и «Продуманные пропорции страницы и полосы набора», стр. 45

Здесь не обсуждаются интерлиньяж (расстояние между строками), высота страницы, соотношение полосы набора и формата бумаги. Эти вещи — материя сложная, в кратких правилах о них не скажешь. О них речь идет в других статьях этой книги.

Правила

Во всех заголовках и тем более в сплошном наборе пробел должен составлять *одну треть кегельной шпации.* При

наборе вручную надо особенно следить за тем, чтобы пробелы в строке были оптически равномерными.

После *точек* в конце предложений и после сокращений нужно ставить только *нормальный* пробел, как во всей строке. Только в длинных строках могут быть пробелы побольше. Там можно ставить шпацию и перед запятой и тире. Между словом и круглыми скобками ставят шпацию, кроме случаев, когда скобки стоят перед A, J, T, V, W, Y, после точки и в очень узких строках.

Отдельные буквы и сокращения, такие как *т. д.*, *н. э.*, К. Ф. Мейер, всегда набираются с *уменьшенным* пробелом.

В конце заголовков и титулов точка не ставится.

Нельзя набирать строчными буквами вразрядку. Вместо разрядки всегда применяется курсив.

Прописные буквы всегда набираются с разрядкой (от 8 пунктов и выше минимум 1½ пункта), а пробелы между ними тщательно выравниваются, причем лучше в сторону увеличения разрядки, а не уменьшения.

Абзацный отступ всегда делается *в круглую.* Большие втяжки не прибавляют ни красоты, ни внимания читателя. Они могут использоваться только при непомерно длинной строке. Слишком большой отступ может привести к тому, что последняя строка абзаца будет короче отступа следующей строки.

Тире на круглую может использоваться только *при наборе таблиц прейскурантов.* Во всех других случаях применяется короткое тире (в половину круглой шпации). Нельзя набирать дефис вместо тире[4].

Как правило, при наборе антиквой используются *оди-*

нарные французские кавычки (полукавычки): ‹ ›. Они должны быть одинаковой формы во всей книге. Они отбиваются от слова тонкой шпацией (кроме случаев, когда строка узкая). В цитате второго уровня (внутри цитаты) используют двойные французские кавычки: « »[5].

Цифры, обозначающие примечания, должны быть набраны тем же шрифтом, что и основной текст. После знака примечания в виде цифры или звездочки не ставится скобка — ни в тексте, ни тем более в примечании. Знак сноски от предшествующего слова отбивается *тонкой шпацией.*

Подстрочные примечания отделяются от основного текста пустой строкой или сплошной тонкой линейкой. Пустое пространство выше и ниже этой линейки должно быть не меньше интерлиньяжа основного текста страницы.

Умляуты Ä, Ö, Ü не должны обозначаться Ae, Oe, Ue (Ärzte, Äschenvorstadt).

При *наборе чисел* запятая используется только в десятичных дробях. Разряды тысяч разделяются *шпациями,* а не запятыми или точками. 300,000 — не триста тысяч, а просто триста. Триста тысяч набирают так: 300 000. Для разделения разрядов тысяч точки не используют. В десятичных дробях используется запятая: 3,45 м; 420,500 кг. Но, обозначая время, набирают точку: 2.30 ч. При наборе *телефонных номеров* лучше разделять цифры шпациями, а не точками: Nr. 32 81 71 (в немецком языке набирают Nr., а не No.)[6].

Как должны выглядеть пробные полосы

Когда издатель готовит к печати книгу, типография должна отпечатать пробные полосы. После многих поправок и исправлений их наконец одобряют, и теперь они должны служить наборщику и печатнику образцом.

Поэтому нужно, чтобы пробные полосы были подготовлены как можно тщательнее. Например, высота полосы набора должна быть обозначена совершенно точно. Если книга печатается двумя разными кеглями, надо набрать одну из полос *разворота целиком* основным шрифтом, чтобы установить точную высоту полосы. На этой полосе не должно быть подзаголовков. Это делается не только для того, чтобы можно было судить о том, как будет выглядеть книга, но и потому, что будет видно, как набрано начало главы. Это очень важно и для оператора машинного набора, и для ручного наборщика. Лучше всего страницу с начальной полосой ставить слева, а обычную текстовую справа. Если книга типографически очень сложная, может быть, придется сделать три, четыре или даже семь пробных полос. Потому что на пробных полосах должны быть представлены все характерные для книги виды набора.

Только после того, как наборщик подготовит пробные полосы к печати, можно рассчитывать объем издания. Иначе могут быть расхождения в объеме. Эскизный макет не должен быть лишь теоретической или бюрократической работой. «Все было предварительно рассчитано» — не оправдание для уродливой книги.

Пробные полосы должны быть сделаны не менее тщательно, чем сама книга. Допуская опечатки на пробной полосе, типография подрывает доверие издателя к корректору. Если заказчик настаивает на соблюдении своих собственных правил, они должны быть выполнены, и важнейшие указания надо зафиксировать на первой странице (см. пример справа).

Если в книге есть примечания, нужно набрать самый сложный пример.

Обрезной формат, корешковое и верхнее поля должны абсолютно точно совпадать с заданными. Хороший печатник постарается сделать такие пробные полосы, к которым издатель не сможет придраться.

Бумага для пробных полос должна быть такой же, какая будет использоваться для печатания будущей книги. Если такой бумаги еще нет в типографии, то для пробных полос берется как можно более похожая бумага.

Печать должна быть первоклассной. Ни в коем случае нельзя забывать о приправке, подача краски должна точно соответствовать бумаге и виду шрифта. Страницы текста не должны быть ни бледными, ни перенасыщенными краской. На пробные полосы будет ориентироваться печатник.

PROBESEITEN

2. Vorschlag – 2. September 1965

Werk: Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*
Verlag: Zum Venedig, Basel
Drucker: Jakob Schnellhase, Basel

—

Seitengröße beschnitten: 17,3 mal 10 Zentimeter.
Grundschrift: Mono Centaur 252–10 auf 11, 18 Cicero, 31 Zeilen.
Bundsteg pro Seite: 2 Cicero.
Kopfsteg beschnitten: 2 Cicero.
Ä, Ö, Ü, ß. ‹ ›. Halbgeviert-Gedankenstriche! Statt Sperrung Kursiv. Wortausschluß nach Satzschlußpunkten.
Geschätzter Umfang: 576 Seiten (einschließlich 8 Seiten für Schmutztitel (= Seite 1), Titel und Vorwort sowie 2 Seiten Inhalt am Ende des Bandes). Neue Kapitel anhängen.

Образец первой пробной страницы с требованиями к набору

Часто типография делает только одну жалкую страницу, да еще иногда с концевой строкой, которая искажает нижнее поле страницы. По-хорошему, пробных полос должно быть больше, чем минимальный разворот: на первой странице четырехстраничной пробы должны быть указаны данные, как на образце, напечатанном на предыдущей странице. Только тогда наборщику, печатнику и их коллегам все будет понятно. Если формат пробных полос вместо 17,3×11 см будет 17,25×10,9 см, может возникнуть сомнение, а не нужен ли на самом деле формат 17,2×10,9 см. После каждого нового пробного разворота нужно пересчитывать первоначальный объем издания, потому что не обязательно первый вариант пробных полос будет одобрен издателем. Пробы должны быть пронумерованы и датированы.

Рекомендуется проставлять размеры корешкового и верхнего полей на первой странице пробных полос, чтобы не было никаких недоразумений.

Типография должна сделать достаточное количество экземпляров пробных полос. Не менее четырех экземпляров направляются заказчику и не менее четырех идут в портфель заказов[7].

Если точно следовать всем этим рекомендациям, то можно быть уверенным, что готовая книга не разочарует всех, кто над ней работал, в том числе и самого заказчика.

Последствия набора на треть круглой

Плотный набор, который обычно, хоть и не совсем правильно, называют набором на третную шпацию, заставляет пересмотреть определенные типографические правила, принятые в девятнадцатом веке и использующиеся до сих пор. Некоторые старые правила настолько противоречат плотному набору, что приходится выбирать что-то одно — компромисс между этими правилами и плотным способом набора невозможен.

Визуальные наблюдения над старым способом набора, с пробелами между словами в полукруглую шпацию, показали, что при нем предложения выглядят разорванными, а это затрудняет восприятие текста. Это вызвало потребность в плотном наборе. При старом способе набора общая картина получалась беспокойной, разорванной белыми пятнами, слова в строках часто стояли ближе по вертикали, чем по горизонтали и нарушалась их осмысленная зрительная последовательность.

У Гутенберга в пятнадцатом и шестнадцатом веках межсловные пробелы были у́же, чем требуется сегодня. Пробел был меньше i, то есть составлял около четверти

круглой шпации. Правда, в те времена наборщик имел возможность более или менее свободно сокращать одно или несколько слов внутри строки. Только этим можно объяснить феноменальную красоту набора инкунабул, а также итальянских и французских печатных книг шестнадцатого века.

Идеальную картину дает антиква при наборе латыни, для которой она и была создана. Немецкий язык в современной орфографии, с его длинными словами и барочным нагромождением прописных букв, гораздо труднее красиво набрать, чем английский, который из всех живых языков дает самую спокойную типографическую картину, потому что в нем немного прописных букв, нет акцентов и слова в основном короткие.

Современные романские языки не дают такого идеального набора, как их прародительница латынь, они обзавелись акцентами, в них нередко встречаются инородные для антиквы знаки z, j и даже k. Но все же они похожи на латынь, и у них нет множества прописных букв внутри предложения, как в немецком.

При наборе немецкого текста длинные слова приходится переносить на другую строку гораздо чаще, чем в других языках. Во французских и английских книгах добиться хорошего плотного набора, даже следуя правилам переносов девятнадцатого века, не так сложно. В немецком языке при плотном наборе приходится не просто ослаблять, а вообще отменять правила переноса слов (как, например, запрет на переносы ergan-gen, aufge-bracht, Tirol). *Невозможно плотно набирать текст и при этом*

избежать неправильных переносов. Потому что иначе мы получим то строки, набранные слишком плотно, то строки, набранные слишком свободно. В немецком языке при хорошем плотном наборе очень трудно выполнить правило, согласно которому нельзя допускать больше трех переносов подряд[8].

Само собой разумеется, что при плотном наборе после точки пробел должен быть таким же, а иногда и у́же, чем между словами. Нужно наконец отменить устаревшее правило об увеличенном (иногда до дыры) пробеле после конца предложения. Для наборщика, работающего на машине, было бы большим облегчением не следить за концевыми точками.

Плотный набор влияет и на *верстку.* По правилам новая страница не должна начинаться с концевых строк, но при плотном наборе это очень трудно выполнить. Конечно, это некрасиво, но очень трудно избежать этих строк, если невозможно их ни разогнать, ни вогнать. Об этом читайте на страницах 151—153.

Начальная строка в конце полосы не считается ошибкой. Требовать, чтобы и их не было, — это уж слишком. Тогда пришлось бы постоянно обращаться к автору, чтобы он что-то вычеркнул из текста, а что-то прибавил. Это была бы победа формы над содержанием, чего хороший наборщик не должен допускать[9].

Для чего нужны абзацные отступы

Автор пишет, следуя ходу мысли, и разбивает текст на группы предложений, связанных по смыслу. Эти группы мы называем абзацами. Раньше их называли параграфами. Наш некрасивый знак параграфа § — это выродившийся вариант средневекового знака ¶, который первоначально ставился внутри строки и выделялся цветом. Он обозначал начало новой группы предложений. В конце Средних веков эти группы фраз стали писать с новой строки, но оставался обычай спереди ставить знак абзаца, чаще всего красного цвета. Некоторые первопечатники вырезали его, как литеру, и печатали черным. Но первоначально рубрикатор еще вписывал его в инкунабулы от руки красным цветом (отсюда и название профессии: rubrum — на латыни «красный»). Для этого знака наборщик оставлял место в наборе. Но часто знак так и не вписывали и, наконец, решили, что отступ в круглую — так мы сегодня называем это пустое пространство — и без красного значка достаточно четко обозначает абзац.

До сих пор еще не нашли другого, более экономичного или хотя бы столь же хорошего способа выделить начало абзаца. Было много попыток заменить этот старый обычай новым. Но разрушать что-то старое имеет смысл, только если это необходимо, а новое приживается, только если оно лучше старого.

Однако этого не скажешь про набор без абзацного отступа, который распространяется все шире. У него тоже есть история, правда, покороче. В наше время стремление к простоте — реакция на вычурный стиль наших предшественников — иногда выражается в болезненной страсти к упрощению. Смена представлений имела тяжелые последствия. На рубеже веков некие английские типографы отказались от абзацного отступа. Этот опрометчивый шаг, который, кстати, в Англии не имел последователей до недавнего времени, переняли молодые издатели в Германии. Одно очень уважаемое издательство, прежде находившееся в Лейпциге, стало выпускать множество книг без абзацного отступа, что привело к распространению этого сомнительного способа набора. Если наборщик, корректор и редактор стараются изо всех сил, чтобы строка перед началом нового абзаца была выделена хотя бы небольшим концевым пробелом (иногда он бывает всего 3 или даже 2 типографских пункта!), то это еще не страшно. Но во второсортных изданиях при многоколонном наборе, то есть в газетах, журналах и прочей печатной продукции, такой способ набора (который, кстати, ничуть не дешевле набора с абзацными отступами) становится просто опасен.

В газетах между абзацами закладывают дополнительные шпоны, величиной 2 или больше пунктов, отчасти

потому, что в газетах не может быть такой тщательной верстки, как в книгах. Но этому примеру не стоит подражать.

У наборщика газеты нет времени следить, чтобы каждая последняя строка абзаца имела явно «концевой» вид, то есть оставался пустой остаток строки. Иногда и в середине абзаца строка кончается точкой. Верстальщик смотрит на точки в конце строк; под эти строчки он ставит дополнительные шпоны, заменяющие абзацные отступы. Разве он не может ошибиться? У него нет времени читать текст. Корректор читает набор в огромной спешке, у него тоже не хватает времени следить за этим. В результате получаются разорванные не там, где нужно, и соединенные не по смыслу куски текста. К тому же этот дополнительный интерлиньяж возникает нерегулярно и портит внешний вид набора. Все это замечает только внимательный и серьезный читатель.

Однако даже если наборщик, корректор и редактор книги с полным вниманием будут следить за неотчетливо обозначенными абзацами, с трудом добиваясь искусственной концевой строки перед началом нового абзаца, то неужто эти трое действительно нигде не пропустят этот нечеткий знак?

Но книга печатается для читателя. В конце строки его взгляд тоже чуть менее внимателен, чем в начале. Начало абзаца без отступа (немецкие типографы называют его «тупым») создает у читателя ощущение непрерывного бега мысли, за которой трудно угнаться, но ведь хороший писатель делит текст на абзацы продуманно и хочет, чтобы его ритм был точно соблюден. Итак, набор без отступа

затрудняет восприятие текста. И это его главный недостаток. «Тупая» строка без отступа делает набор «ровнее», чем он обычно выглядит, но за это приходится платить тем, что теряется членение текста. А оно необходимо. Ведь книга должна быть идеальным воплощением текста, передающим ритм мысли автора. Отрезки текста должны быть явным образом отмечены слева, в начале строки, а не в конце, где чтение прерывается. Как утомительно снова объяснять эти прописные истины!

Только в одном случае абзацный отступ делать бессмысленно и некрасиво: под расположенным *по центру* заголовком. Первый абзац должен начинаться без отступа. Но под заголовком, выключенным влево, абзацный отступ необходим.

Есть еще две дурные привычки нечеткого обозначения абзацев, которые недавно возникли: при наборе без абзацных отступов с пустой строкой, разделяющей абзацы, разрывы получаются слишком большие, и в определенных случаях возникает сомнение, не начинается ли новая страница с абзаца; а если ориентироваться на концевую строку, выключенную вправо, деление на абзацы становится нечетким, а чтение — очень утомительным.

Есть только один правильный, технически безупречный и при этом самый простой и экономичный способ отмечать начало абзацев — это абзацный отступ, обычно в одну кегельную (то есть при 10 кегле — 10 пунктов). Он может быть немного меньше, а в некоторых случаях немного больше. О нем не забудет наборщик, корректор сможет его отследить, читатель его не пропустит. Неправда,

что он не слишком красив. Набор без абзацного отступа только кажется проще и спокойнее, но это дается ценой потери ритма — обязательного признака красивой типографики. В наше время такой набор встречается часто, но это вовсе не означает, что он хорош.

Сегодня без абзацного отступа печатается множество прекрасной литературы, даже научные книги. То, что было данью моде на рубеже веков, превратилось в твердое правило. Похоже, что люди не понимают, насколько хуже читается текст без абзацного отступа. Это признак утраченного внимания к слову и к буквам. Редактор одного специального журнала даже подумал, что набор с абзацным отступом — новшество, удобство которого еще нужно доказать! Но набор с абзацными отступами прошел уже более чем четырехсотлетнюю проверку. Только в Германии и Швейцарии им часто пренебрегают. В Англии, Франции, Скандинавских странах и США только в исключительных случаях встречается «невнятный» набор без отступов, по большей части в равнодушно сделанной печатной продукции.

Нормальный старый способ набора с абзацным отступом намного лучше и яснее, чем приглаженный «тупой» без отступа. Старый метод нельзя улучшить. Это, может быть, случайно найденное, но идеальное решение. Издатели и наборщики, которых это касается, должны к нему как можно скорее вернуться.

☞ Неправильный способ набора так широко распространен отчасти и потому, что так повсеместно печатают письма и рукописи на пишущей машинке: вместо четкого и

всегда заметного отступа тоже делают «тупую» начальную строку и разделяют абзацы пропуском строки. Абсолютно не разбираясь в типографике, сегодня в коммерческих колледжах учат будущих секретарей, что абзацный отступ устарел, а набор без отступа выглядит «современно». Это совершенно ошибочное мнение. Было бы хорошо и тут вернуться к старому методу: отступу шириной в три-четыре буквы в начале абзаца.

Курсив, капитель и кавычки в наборе книг и научных журналов

Историческое вступление

Во времена барокко в типографике начали применять разные виды текстового набора. Тогда в наборе антиквой стали использовать курсив для выделений. В немецких книгах, печатавшихся только фрактурой, в это время возникла мода набирать иностранные слова антиквой; если это было иностранное слово с немецким окончанием, то корень набирался антиквой, а окончание фрактурой.

В восемнадцатом веке появились уже более или менее твердые правила для такого смешанного набора, касающиеся, прежде всего, научных книг. Были и всегда будут книги, текст которых воспринимается гораздо яснее, если используются разные шрифты. Мы с завистью рассматриваем набор книги Э. И. Г. Шеллера «Подробная грамматика латинского языка» (иллюстрация справа). Основной шрифт — фрактура того времени. Переводы на немецкий набраны швабахером. Этот красивый сильный шрифт до И. Ф. Унгера заменял полужирное начертание (настоящая полужирная фрактура появилась только в девятнадцатом веке). Унгеру этот шрифт казался уродливым, и его усилиями швабахер был вытеснен из типографского обихода. Для выделений во фрактуре Унгер заменил швабахер фрактурой, набранной вразрядку, и мы до сих пор пытаемся изжить этот способ. Еще и теперь для выделений в антикве иногда совершенно неправильно используют вместо курсива антикву, набранную вразрядку (правда, только в Германии, Швейцарии и Австрии). В наборе антиквой никогда не используется разрядка (исключение составляют только прописные буквы и капитель).

Imman. Joh. Gerh. Scheller. Ausführlichen lateinischen Sprachlehre. Leipzig, 1782

Иоганн Фридрих Готлиб Унгер (1753—1804) — немецкий издатель и книгопечатник

II) In allgemeinen Sätzen, die sich im Deutschen mit Man anfangen, als man sagt, glaubt, ist ꝛc. wird 1) die dritte Personalendung *numeri pluralis* ohne einen Nominativ gebraucht, als aiunt, dicunt, man sagt, wobey homines fehlt. Auch kann *philosophi, rhetores, oratores cet.* fehlen, wenn von einer solchen Materie die Rede ist: als virtutem *praecipiunt* propter se ipsam esse amandam man sagt, man müsse die Tugend um ihrer selbst wegen lieben: eigentlich sie sagen scil. philosophi. Wir sagen im Deutschen auch: sie sagen (nämlich die Leute), der König werde morgen kommen. 2) Die dritte Personalendung des Passivi, z. E. creditur man glaubt, dicitur, fertur, man sagt: auch im Plurali bey vorhergehendem Nominativ, als tales res non amantur solche Sachen liebt man nicht. 3) Auch die erste im Plurali, wenn von einer Sache die Rede ist, woran wir, die wir reden oder

В книге Шеллера 1782 года латинские слова набирались антиквой и курсивом. Можно позавидовать автору и наборщику — в их распоряжении было четыре вида шрифтов одного кегля для четырех категорий слов.

Капитель тогда в Германии, видимо, использовалась еще реже, чем теперь. Иначе Шеллер мог бы применить и ее, если бы потребовалось. Но она была ему не нужна, поскольку больше четырех видов шрифтов в тексте не понадобятся никакому автору. Разве что для какой-нибудь книги по грамматике, но ни для каких других книг, сколь бы научными они ни были. Современный типограф, набирая ту же грамматику антиквой, имеет только три вида шрифтов — антикву, курсив и капитель, — и ему придется использовать полужирное начертание шрифта, если в тексте нужны четыре вида выделений (если бы типограф выбрал в качестве основного шрифта гротеск, ему пришлось бы еще хуже). Насколько лучше смотрится сочетание фрактуры Брейткопфа со старым швабахером, чем, например, сочетание светлого и полужирного начертаний Гарамона! Различие между немецким и латынью у Шеллера прекрасно выражается фрактурой и швабахером, с одной стороны, и антиквой и курсивом — с другой. В грамматике, набранной антиквой, было бы невозможно так же хорошо выделить латинские слова. Из-за того что мы не используем фрактуру, мы не смогли бы справиться с этой по-настоящему трудной задачей так же успешно, как справился наборщик восемнадцатого века.

Даже на этом примере видно, что в случае с фрактурой мы лишились сокровища, которому могли позавидовать люди, говорящие на других языках, если бы они в этом разбирались. К сожалению, теперь, как и раньше, одни проклинают фрактуру, а другие ее превозносят, при этом обе стороны используют одинаковые аргументы, которые

к делу не имеют никакого отношения. Никто не вспоминает о том, что фрактура и швабахер прекрасно подходят для немецкого языка, в котором много длинных слов, что это компактные шрифты, экономящие место, что форма этих шрифтов основана на графике, свойственной немецкому и трансальпийскому* искусству. Мы читаем напечатанные антиквой книги Иеремии Готтхельда, Готфрида Келлера, Мёрике, даже любовные стихи Гете или «Волшебный рог мальчика». И все-таки чувствуется, что эти книги «одеты с чужого плеча». Но это так, к слову. Если бы в середине девятнадцатого века кто-нибудь набирал антиквой научный текст, вроде книги Шеллера, ему пришлось бы использовать полужирное начертание Альдине (название этого шрифта напоминает об Альде Мануции без всяких оснований и только вводит в заблуждение). Кроме того, пришлось бы использовать курсив и капитель.

Курсив (лат. cursivus — бегущий) — это родственный антикве наклонный, обычно довольно узкий шрифт, который основан на скорописи, возникшей в эпоху гуманизма. Его функция в тексте — привлечь внимание читателя, поэтому он выделяется в строке (в основном благодаря наклону). Капитель напоминает по форме прописные

---

* К сожалению, я не нашел прилагательного лучше, чем это редко встречающееся слово. Термин «среднеевропейский» имеет дурной оттенок по вине некоторых субъектов из нашего недавнего прошлого; да и не отражает сути дела. «Трансальпийский» буквально означает «по ту сторону Альп». Когда римляне употребляли это слово, это означало «севернее Альп», а слово «цизальпийский» («по эту сторону Альп») означало «южнее Альп». *(Примеч. авт.)*

буквы, но по размеру она примерно равна или чуть крупнее строчных. Капитель для 5 кегля появилась уже в 1592 году во франкфуртских образцах шрифта Гарамон, выполненных Конрадом Бернером.

Ключевые слова предпочитают выделять, набирая их курсивом, а имена, а также иногда географические названия — капителью. В странах, где используют антикву, уже с середины девятнадцатого века выработаны и повсеместно используются полезные правила, которые мы должны перенять, если хотим правильно набирать антиквой. Придумывать другие правила — это абсурд. Разумные правила, давно доказавшие свою пригодность, вполне можно принять на вооружение. И если мы уважаем читателей, для которых немецкий язык — не родной, мы не должны набирать тексты иначе, чем это принято во всем мире. Поэтому мы не можем применять курсив и капитель так, как нам вздумается. Мы должны, наконец, повзрослеть и научиться правильно использовать курсив и капитель. До сих пор это случалось слишком редко.

Где курсив, где капитель

В художественных текстах почти не бывает выделений, сделанных курсивом или капителью. Лишь изредка слово выделяют курсивом, чтобы подчеркнуть его значение («Только *одно* средство помогло...»). Раньше в таких случаях это слово набирали с прописной буквы, что мне кажется правильней, чем печатать его курсивом или вразрядку.

Даже в учебниках нельзя злоупотреблять курсивом и капителью, используя их для привлечения внимания к определенным участкам текста (если это необходимо, то лучше поставить жирную звездочку над ключевым словом). Вообще курсив и капитель служат не для подчеркивания, а для большей четкости и дифференциации. «Рубрикация» текста создается системой заголовков и иногда маргиналиями, что еще наглядней для читателя. Переход от одной мысли к другой обозначается абзацами. Только в исключительных случаях ключевое слово или фраза могут быть набраны курсивом. Мастерство писателя состоит в умении построить фразу так, чтобы важное слово произвело впечатление на читателя. Во многих газетах выделяются полужирным шрифтом части фраз или целые фразы, но когда выделяют чуть ли не половину слов, читателю, если он хочет что-то понять, это мешает. Более того, ему кажется, что его принимают за слабоумного. Но еще хуже, чем слишком много шрифтов, другая крайность, когда все набирается одним кеглем и даже без курсива.

Маргиналии, или *«фонарики»,* — заголовки на боковых полях полосы. Маргиналиями также называются примечания на полях

Курсив используется в первую очередь для обозначения встречающихся в тексте названий книг, журналов, произведений искусства, зданий и кораблей. Тогда эти слова можно печатать без кавычек. Кроме того, слова и фразы на иностранных языках можно набирать курсивом без кавычек. Это твердое правило в английском, французском и многих других языках.

Капитель (точнее, капитель в сочетании с прописными буквами) служит для выделения имен. Иногда имена набирают целиком прописными, но тогда они выделяют-

ся чересчур сильно (Juan de Yciar смотрится лучше, чем JUAN DE YCIAR). К тому же если капитель сочетается с прописными, сразу становится ясно, что нужно писать прописными, а что строчными буквами. Имена и фамилии набираются прописными буквами с капителью. Составные термины, включающие имя собственное (например, «закон Ома», «рентгеновское излучение», «шекспироведение»), все же лучше набирать строчными.

Капитель *всегда* набирается с небольшой разрядкой; иначе ее трудно читать.

Выделять ли постоянно встречающиеся в длинной книге имена, должен решать оформитель. Это не обязательно. Иногда автор возражает против того, чтобы выделять одно и то же имя, если оно часто встречается. Но когда выделяют только первое упоминание имени в тексте, это редко бывает удачным решением. Или нужно повсюду применять выделения, или не использовать их совсем.

В библиографии, наоборот, имена авторов всегда набираются капителью с прописными буквами, а названия книг курсивом. Имена авторов журнальных статей тоже всегда набираются прописными с капителью, название статьи — строчными, а название журнала — курсивом (журналы — тоже книги).

Не слишком известные названия (например, «Salon des Refusés»), малоупотребительные выражения, а также выражения, употребляющиеся в переносном смысле (например, «сирота» в значении «последняя строка абзаца, попавшая в начало страницы»), заключаются в кавычки,

но набираются строчными, а не курсивом. Таким же образом и непривычные понятия, требующие объяснения (например, «схватывающая кисть»), лучше заключать в кавычки.

Цитаты набирают обычным шрифтом в кавычках.

Перечисленные правила соответствуют англо-французской системе, действуют во всех странах и предпочтительнее обычного для немецкоязычных книг произвола.

О полужирных шрифтах я лучше не буду говорить; лишь предостерегу от их использования в книгах, кроме справочников и, конечно, кроме набора заголовков. Они нужны для того, чтобы привлечь взгляд, а не для того, чтобы разделять текст.

Если, например, в предисловии основным шрифтом является курсив, то выделения делаются прямым начертанием, а не курсивом вразрядку.

Есть люди, которые возражают против любого членения текста. Они считают, что оно делает текст неровным. Но эти люди вместе с водой выплескивают и ребенка. На страницу текста не просто смотрят, текст должен хорошо и просто читаться. Небольшое «нарушение покоя» необыкновенно облегчает восприятие текста и прекрасно оживляет строки. Если текст перегружен кавычками вместо курсива, это тоже нехорошо. Кавычки и так приходится использовать слишком часто! Во всяком случае, правильное употребление курсива, капители и кавычек в книге требует от автора и редактора строгой внутренней дисциплины, и есть авторы, которым это не нравится.

Настоящая и фальшивая капитель

Настоящая капитель делается только для книжных шрифтов, да и то не для всех. Обычно она чуть крупнее, чем строчная буква n. Настоящую капитель выпускают для всех кеглей текстовых шрифтов, и она не совсем совпадает по форме с соответственно уменьшенными прописными буквами: она немного шире и по пропорциям чуть энергичнее[10].

Типография, у которой нет настоящей капители, вынуждена обходиться прописными буквами мелких кеглей. Это редко выглядит безупречно. Прописные буквы, как правило, или чуть больше, или чуть меньше, чем нужно, и всегда гораздо слабее по цвету по сравнению со строчными буквами основного шрифта. Кроме того, смешивать два кегля в строке очень неудобно, особенно, если это приходится делать часто.

6 KAPITÄLCHEN
8 KAPITÄLCHEN
9 KAPITÄLCHEN
6 VERSALIEN
10 KAPITÄLCHEN
8 VERSALIEN
9 VERSALIEN
10 VERSALIEN

Если у типографии есть капитель 6, 8, 9 и 10 кеглей, это дает немалые дополнительные преимущества. Капитель в шесть пунктов — это одновременно и мелкие «большие буквы», которые часто нужны при тонких печатных работах; и вместо четырех размеров прописных в тех же кеглях с капителью получаем восемь вариантов прописных тонкой градации. В хорошо оснащенной типографии необходимо иметь капитель[11].

Кавычки

В кавычки заключают прежде всего прямую речь. Это необязательно, да и не очень красиво, но текст становится более понятным, чем без кавычек. Например, в каком-нибудь пухлом романе, где речи героев занимают целые абзацы, кавычки, в сущности, не обязательны, потому что новый абзац (если он выделяется при помощи абзацного отступа) показывает, что началась речь другого персонажа. С кавычками все будет абсолютно точно, но набор они не украсят. Так что приходится выбирать: печатать эти значки или нет.

Есть несколько видов кавычек. Во-первых, немецкие *гусиные лапки*, которые встречаются во фрактуре. Впереди две запятые, сзади две перевернутые запятые: „n“. Без отбивки между буквой и значком! То же верно и для антиквы, только там используют запятые антиквы. И те и другие в основном отливаются парочками. Я хочу подчеркнуть, что концевые кавычки — это перевернутые запятые (“), а не висящие хвостиками вниз (”), потому что это получается двойной апостроф.

Другой вид кавычек называется *французские кавычки*, по-французски guillemets («n»). Во фрактуре их при-

менять нельзя. Для французских кавычек больше подошло бы название *гусиные лапки*, потому что немецкие кавычки на гусиные лапки не похожи. В Германии их набирают уголками к букве: »n«, в Швейцарии уголками наружу: «n». Их нужно всегда отбивать тонкой шпацией, кроме тех случаев, когда они стоят перед буквами треугольной формы или с большим расстоянием до основного штриха, например A, J, T, V, W, а также после точек.

В немецком наборе антиквой можно печатать и французские и немецкие кавычки, на выбор[12].

Дело усложняется, когда нужно показать отличие прямой речи от редко используемого слова. В этом случае некоторые используют два сорта кавычек: «n» и „n“. Другие заключают процитированное слово в одинарные кавычки, то есть ‹n› и ‚n‘ (ради бога, только не ‚n’ — апостроф не кавычка!). Что делать, если нет ‹n›, точно подходящих к «n»? Этих значков нет почти ни в каких шрифтах. В таком случае можно использовать одинарные кавычки из других гарнитур, подходящие по рисунку: например, одинарные кавычки линотипного Гарамона подойдут для шрифтов Гарамон и Янсон, а одинарные кавычки монотипного Бембо подойдут почти для всех вариантов антиквы. Одинарные кавычки лучше всего набирать для цитирования прямой речи, а барочные двойные кавычки для остальных, более редких случаев[13].

Если нужно набрать цитату внутри цитаты, некоторые набирают: «— ‚ ‘ —», другие «— „ “ —», используя форму кавычек, которые не применялись в основном шрифте. Трудно понять, зачем понадобилась эта смесь. Можно

ведь отлично набрать «— « » —», потому что внутренняя цитата обычно совсем короткая. Я делаю это таким образом ‹— « » —› потому, что вообще предпочитаю простейшую форму — одинарные кавычки ‹ ›.

Англичане различают single quotation marks (‘n’) и double quotation marks (“n”). Сейчас многие хорошие английские типографы для цитирования прямой речи используют single quotation marks, потому что двойные кавычки делают общую картину страницы очень неровной. В этом случае выражение внутри кавычек тоже отбивают тонкой шпацией, чтобы не путать концевую кавычку с апострофом[14].

В разных странах свои формы кавычек и правила их употребления[15]. Об этом можно справиться в книгах: *Wilhelm Hellwig.* Satz und Behandlung fremder Sprachen; и *Paul Grunow.* Richtlinien für den Satz fremder Sprachen.

Статья приводится в сокращенном варианте: изъят раздел о наборе библиографических списков, как полностью противоречащий русским стандартам в этой области.

Об интерлиньяже

Интерлиньяж — это расстояние между строками, которое заполняется пробельным материалом. В больших печатных изданиях (книгах и журналах) соразмерность этого пустого пространства особенно важна для удобочитаемости, красоты и экономичности набора текста[16].

В случае акцидентных изданий, объявлений и других печатных работ небольшого объема, предназначенных для повседневных нужд, трудно установить какие-то общие правила. Но одно почти всегда верно — чем больше концевых строк и строк разной длины, то есть чем беспокойнее форма полосы набора, тем больше должно быть расстояние между строками. Большой интерлиньяж подчеркивает линейность строк и тем самым в какой-то мере гармонизирует рваный силуэт набора.

Увеличив интерлиньяж, можно спасти текст, набранный со слишком большими межсловными пробелами, то есть набранный плохо. Типографика книг ушедшего девятнадцатого века была бы еще хуже, если бы не большой интерлиньяж, который часто применялся в то время. Он скрывал огромные пустоты между словами в строке.

Но большой интерлиньяж никак не освобождает от необходимости делать правильные межсловные пробелы. Хотя, конечно, уже было сказано, что при большом межстрочном расстоянии дыры между словами не так заметны и не так мешают, как при малом интерлиньяже. Но это не причина использовать в таких случаях полукруглую или еще бóльшую шпацию для пробелов между словами. Важнейшее требование к хорошему наборщику — это цельность строки текста, а она создается только при наборе на третную шпацию. В прежние времена и антикву набирали гораздо у́же, чем теперь: на оттиске оригинала антиквы Гарамона 1592 года при шрифте в 14 пунктов во всех строчках межсловный пробел составляет всего лишь около 2 пунктов, то есть одну седьмую круглой шпации! Так что никак нельзя сказать, что набор на третную шпацию слишком плотный.

Если интерлиньяж размером в кегль или больше кегля, можно набирать слова в строке немного «шире», чем при компактном наборе: иначе из-за большого расстояния между строками создается ощущение, что слова в строке слипаются, и это уменьшает удобочитаемость.

Не все понимают, что разные формы шрифтов требуют разного интерлиньяжа. Сильные шрифты (фрактуру, швабахер или текстуру) набирают очень «узко» (крупным кеглем с межсловными пробелами меньше, чем треть круглой), чтобы линия строки не распалась, так как эти темные шрифты не выносят и слишком большого интерлиньяжа; в сплошном наборе они должны выглядеть компактно. Это относится и к антикве старого стиля, напри-

мер, к Гарамону, но все же тут немного больший интерлиньяж не помешает. Совсем иначе обстоит дело со шрифтами нового стиля или с классическими антиквой и фрактурой восемнадцатого и девятнадцатого столетий (антиквы Дидо, Бодони, Вальбаума и фрактура Унгера). Всем им нужен большой интерлиньяж, и компактный набор для них не годится. Поэтому нельзя безболезненно заменить страницу, набранную шрифтом Гарамон, на такую же, набранную Бодони, — этот шрифт наверняка потребует большего интерлиньяжа. Следовательно, книги со щедрыми пробелами и большим интерлиньяжем надо скорее набирать антиквой нового стиля, а без шпон непременно антиквой старого стиля.

Интерлиньяж в книге зависит от размеров полей. Большой интерлиньяж предполагает широкие поля, тогда плоскость шрифта воспринимается гармонично. В книге, набранной антиквой старого стиля, при одинаковой полосе набора поля могут быть и уже и шире; в первом случае книга кажется попроще, а во втором — более «роскошной».

Иллюстрированные издания повествовательного характера — это особая тема. Здесь главное — полная гармония иллюстраций и полосы набора. Правильно было бы сперва спроектировать полосу набора, а затем заказать работу иллюстратору, чтобы его рисунки соответствовали облику страницы. Но если иллюстрации уже готовы, типограф должен стараться так спроектировать страницу, чтобы она как можно лучше подходила к рисункам. Особенно трудно найти подходящее типографическое решение для страниц с тяжеловесными обрезными (продольными) ксилографиями. Лучше всего тут подошел бы старый швабахер. Если уже выбрана антиква, задача очень усложняется. Может быть, выбор крупного кегля шрифта поможет преодолеть трудности. О полужирной антикве старого стиля и речи быть не может, а жирная антиква нового стиля хоть и насыщена по цвету, но не походит к обрезной гравюре на дереве.

Невозможно дать никаких общих советов относительно правильного интерлиньяжа для шрифтов, спроектированных современными дизайнерами. Чем ближе такой шрифт к антикве старого стиля, тем меньше должен быть интерлиньяж, и, соответственно, если шрифт приближается к антикве нового стиля, тем больше должно быть расстояние между строками. Окончательное решение можно принять, только посмотрев пробные оттиски.

И, наконец, длина строки, то есть количество букв в ней, тоже влияет на интерлиньяж. Строки, набранные текстовым шрифтом на формат больше 24 цицеро, всегда требуют набора на шпонах, и чем длиннее строка, тем бóльший нужен интерлиньяж, иначе глаз устает и читатель сбивается с одной строки на другую. Но длинные строки вообще плохи; где только можно, надо пытаться их сделать короче — или набирать в две колонки, или увеличить кегль шрифта.

Не существует идеального способа определить длину строки в книге. При шрифтах от петита до корпуса хорошо смотрятся строки длиной девять сантиметров (20 цицеро). Для антиквы кеглем в цицеро (12 пунктов) такой формат полосы набора слишком мал. Но если шрифт еще

крупнее, то при формате полосы набора в девять сантиметров (некоторые по ошибке считают его универсальным) набор получается отвратительным. В результате мы видим строки, в которых невозможно добиться равномерных красивых межсловных пробелов.

Набор надстрочных цифр и примечаний

Теперь поговорим о том, что уродливо, а потому и неправильно.

1. В надстрочных цифрах сносок в тексте книги:

а) неподходящее начертание мелких надстрочных цифр;
б) лишняя скобка после надстрочной цифры;
в) отсутствие отбивки между словом и последующей надстрочной цифрой.

2. В примечаниях:

а) надстрочные цифры, потому что они слишком малы, часто не читаются и к тому же обычно бывают из других, совсем неподходящих шрифтовых гарнитур;
б) отсутствие знака препинания после номера сноски;
в) ненужная и некрасивая тонкая линейка на формат 4 цицеро слева над примечанием;
г) слишком маленький интерлиньяж в строках;
д) путаное построение примечания из-за отсутствия абзацных отступов в нем.

Теперь, после перечисления ошибок, поговорим об их причинах и способах исправления. Рассмотрим примеры:

1а. Форма надстрочных цифр должна соответствовать основному шрифту или хотя бы приближаться к нему. Так как обыкновенная антиква больше не применяется, нельзя использовать и всюду имеющиеся надстрочные цифры из этого шрифта. Они не подходят ни к антикве Вальбаума, ни к Бодони.

При линотипном наборе используют «сквозные» надстрочные маюскульные цифры основного шрифта с очком в 6 пунктов (ручная матрица), в монотипном наборе используют матрицы с мелкими цифрами из основного шрифта или максимально подходящие к нему по форме. Неважно, какие это цифры — минускульные или маюскульные, потому что подходят и те и другие, если они из основного шрифта или очень похожи по форме. Все же предпочтительнее маюскульные цифры.

1б. Скобка после цифры уместна в рукописи, а в книге она ни к чему. Она бессмысленно уродует картину набора и утомляет читателя.

1в. При хорошем наборе обязательно нужно отбивать тонкой шпацией цифру ссылки, иначе цифра не выделяется. Она не должна приклеиваться к слову.

☞ 2а. Номера примечаний, набранные мелкими цифрами, должны гореть в типографическом аду. Цифры на 8 или 6 пунктов так малы, что их практически невозможно прочесть. А они должны быть ясно различимы, ведь ищут именно их. Так что нет никакого смысла делать их маленькими. Ссылка в тексте должна быть маленькой, поэтому там и используют мелкие надстрочные цифры. А сноска должна легко находиться, поэтому ее номер нужно набирать только нормальными цифрами того же кегля, что и текст, ни в коем случае не мелкими!

В русскоязычном наборе цифра ставится на верхнюю линию шрифта с полукегельной отбивкой от текста примечания и без точки

2б. После порядкового номера примечания, набранного цифрой нормальной формы и размера, обязательно ставится точка. Цифра, набранная без точки, выглядит ненужно и некрасиво. В первой строке сноски правильно будет сделать отступ в круглую шпацию. Отступ одинаковой величины в основном тексте и в сноске мне кажется неестественным и устаревшим, но в исключительных случаях может пригодиться и это устаревшее правило.

2в. Невозможно объяснить живучесть тонкой линейки формата 4 цицеро слева над примечаниями, хотя она совершенно не нужна. Предположим, что она отделяет текст от сноски и предваряет ее. Но для этого достаточно уменьшить кегль в сноске. Если разделение с помощью тонкой линейки все же требуется, нужно сделать ее на формат полосы.

2г. Полоса получится гармоничной, если и текст и примечание имеют одинаковый интерлиньяж, например: текст кеглем 10 пунктов и шпоны в 2 пункта, примечание кеглем 8 пунктов и шпоны тоже в 2 пункта. Но можно набирать примечания с интерлиньяжем на 1 пункт меньше, чем расстояние между строками в тексте, это не будет ошибкой. Сильное различие в интерлиньяже делает примечание заметно темнее основного текста, что нехорошо.

И в основном тексте книги между абзацами не должно быть отбивки, и между отдельными примечаниями на странице отбивка не нужна.

2д. Если кто-то пренебрегает отступами в начале абзаца, то он почувствует последствия этого ошибочного решения при наборе примечаний. Непрофессиональное разделение сносок с помощью интерлиньяжа в несколько пунктов, даже в 1 пункт, дает нечеткую, неритмичную, запутанную и поэтому уродливую картину набора. Это так же неприемлемо, как и набор простого текста без абзацного отступа. Получается не типографика, а безобразие.

Остановимся еще на некоторых деталях.

Если в книге только одна сноска или же примечания встречаются по одному на странице, будет странно обозначать сноску цифрой 1. В таких случаях лучше набирать звездочку (астериск). Если же на странице несколько сносок, то предпочтительнее обозначать их цифрами.

В русскоязычном тексте звездочка отбивается от предшествующего слова на два пункта и не отбивается от закрывающих кавычек

В тексте звездочку не отбивают от предшествующего слова, но в примечании после звездочки должна быть отбивка в 2 пункта.

Если примечание состоит из одного или немногих слов и стоит одно на странице, его можно выключить по центру; при общей выключке по центру это будет смотреться гармонично. Если же на странице несколько сносок, то неправильно выключать по центру только одну короткую.

Бывает так, что несколько коротких примечаний следуют подряд, и они нарушат равновесие разворота, если их набрать одно под другим. Такие примечания можно набирать друг за другом по горизонтали, разделяя их пробелами величиной в круглую. В конце ставится точка.

Очень длинное примечание можно разделить, поставив одну половину на левую, а другую на правую часть

Was etwa die Abschrift der Enzyklopädie *De naturis rerum* des Rabanus Maurus zeigt[176], ist ein buntes Panoptikum aller Wunder dieser Welt, ein Bilderbuch voll naiver Freude an grünen Pferden und blauhaarigen Menschen[177].

Aber auch außerhalb dieser Handschriftengruppe herrscht im elften Jahrhundert lange in den Figuren der unruhige Geist eckig-gebrochener Zeichnung, mit zackiger Faltenbildung und einer Tendenz zur Isolierung der Einzelformen. Als reiner Zeichenstil[178] mußte er sich auch in den Schriftformen auswirken. So ist als Kompromiß mit dem Streben nach Regel und Zucht in der Schriftgestaltung das entstanden, was man als beneventanische ‹Brechung› bezeichnet hat.

Es ist kaum eine grössere Veränderung der Federführung dazu nötig gewesen als die Vollendung der Sagittalwendung, die schon in früherer Zeit erkennbar ist. Keineswegs ist die Tatsache der ‹Brechung› nur aus einer solchen ‹eigenartigen Druckverteilung›[179] zu begründen, wie Mentz und Thompson[180] dies tun. Allerdings kann man dafür anführen, schon die ersichtlich kurze Federfassung[181] sei dazu angetan, im Sinne der Bereicherung beziehungsweise der Zerlegung der Formen zu wirken.

176. (A. M. Amelli) ‹Miniature della enciclopedia Medioevale di Rabano Mauro dell'anno 1023› (*Documenti per la storia delle miniature e dell'iconografia*, 1896). Vgl. daraus unten Tafel 7.
177. Bertaux a.a.O. 200: ‹C'est l'image du Monde, dessinée et colorée par un enfant.›
178. G. Ladner in *Jahrbuch d. Samml. des ah. Kaiserhauses N.S. 5* (1931), 45, 65.
179. Mentz a.a.O. 124.
180. A.a.O. 355.
181. Vgl. unten Tafel 7.

Пример страницы с надстрочными цифрами и с подстрочными примечаниями

разворота, но не нужно этот прием слишком часто использовать.

Если формат полосы набора основного текста очень широкий и кегль шрифта равен цицеро или еще больше, можно попробовать набрать примечания в две колонки. Если одна колонка будет на строку короче другой, это лучше, чем пытаться уравновесить колонки, добавляя дополнительный пробел между строками.

Маргиналии — в данном контексте примечания на полях

Постраничные примечания — самая поздняя и самая развитая форма сносок. При маргиналиях широкие поля остаются и там, где примечаний нет и такие поля не нужны. Часто получается, что и маргиналии не так уж просто найти: если одно примечание очень длинное, следующее может оказаться не на той странице, где цифра сноски. Это старейшая форма примечаний.

Начинать сноски на каждой полосе с цифры 1 не стоит по многим причинам. Лучше сквозная нумерация сносок для всей книги или хотя бы для отдельных глав. Так можно проследить за тем, чтобы сноски стояли на правильных местах, не сдвигаясь. Примечания можно переносить в конец книги или главы, но это затрудняет чтение.

О безупречности типографики книги можно судить по тому, точно ли совпадает последняя строка примечания с интерлиньяжем в 2 пункта с последней строкой обычной страницы. К сожалению, такие совершенные книги встречаются редко.

Многоточие

Функция

Многоточие означает, что несколько букв слова, или одно слово, или несколько слов пропущены.

В грамматике пропуск слов называется эллипсис. Несравненным мастером многоточия был Лоренс Стерн. Иногда, правда, многоточие, как и тире, свидетельствует о том, что автор не может точно выразить мысль. Часто можно обойтись и без него.

Поэт пишет:

Не знаю, что стало со мною,
Душа моя грустью полна.
Мне все не дает покою
Старинная сказка одна.

Генрих Гейне. «Лорелея». Перевод Вильгельма Левика

Если переборщить с многоточиями, то получится так:

Не знаю, что стало со мною,
Душа моя грустью полна…
Мне все не дает покою
Старинная сказка одна…

Но бывает, что многоточие необходимо, оно передает нюансы смысла и интонации. Голос как бы замирает, держась на одной ноте, а перед точкой голос замолкает. Но только талантливому писателю нужны эти полутона, потому что, если слишком часто пользоваться многоточием, это превращается во вредную привычку. (Каким неопределенным стало бы это предложение, если бы я в конце поставил три точки! Я написал то, что я хотел и мог сказать, а поставив многоточие, я удерживал бы читателя на этом поле, посылая его искать другие цветы. Если я думаю, что все цветы уже сорвал сам, то невежливо отправлять читателя на поиски.)

В восемнадцатом столетии и еще в начале девятнадцатого на место пропущенных в имени букв ставили звездочки: мадам де Р***. Теперь это считается устаревшим. Современный писатель поставит или многоточие, или просто точку, обозначающую сокращение.

Особенности набора

В случае отдельных пропущенных букв в неприличном слове или в имени надо постараться поставить столько точек, сколько пропущено букв, чтобы читатель был уверен, что понял правильно. Если не обращать на это внимания и везде ставить три точки, то читателю трудно догадаться, о чем идет речь.

Если пропущено одно или несколько слов, никогда не ставят более трех точек, даже если в рукописи их четыре

или больше. Иногда набирают только две точки, но это нечетко и ненадежно. Правильно использовать именно три точки.

Часто эти точки набраны некрасиво. Во-первых, если они, как водится, набраны вразрядку, получаются дыры в ткани страницы. Поэтому их нужно или набирать совсем без шпаций, или вообще не набирать. Во-вторых, нелогично перед многоточием, обозначающим слова, ставить пробел такой же, как между точками. После слова должен стоять обычный для строки межсловный пробел. Вывод такой: три точки многоточия набирают без шпаций, и перед ними стоит межсловный пробел, принятый для строки: «Я думаю, что я очень ... боялся бы». Если после многоточия стоит знак препинания, он отбивается от последней точки шпацией в 1 пункт: «Also nahm sie solche ohne Weigerung an ... , und ich führte sie nach der Türe zur Wagenremise».

В русском языке запятая ни до, ни после многоточия не ставится

Точно так же точки, поставленные вместо пропущенных букв, набираются без разрядки, и перед ними, естественно, шпация не ставится.

Хорошая картина набора возникает, только если многоточие набирается без разрядки[17].

Тире

Функция

Тире редко стоит вместо невысказанной мысли. Обычно оно означает небольшую паузу, как будто автор задумался перед тем, как ответить; может быть, это объясняет немецкое название знака. Тире часто стоит в конце предложения и, как и многоточие, заменяет неприличное слово или ситуацию. Если бы название соответствовало сути, то можно было бы себе представить книгу, состоящую только из тире. Странно, что до этого до сих пор не додумались те, кто любит поиграть со знаками препинания.

Gedankenstrich: Gedanke — мысль, Strich — черта. *Нем.*

Бывает, что вместо тире лучше поставить запятую:

Он пришел — но неохотно.

Он пришел, но неохотно.

Более уместно тире при выделении речевых оборотов:

Я говорю тебе — будь осторожен, куда бы ты ни направлялся.

Тире используется при наборе диалогов:

— Стучат!

— Посмотри, кто там.

Иногда тире заменяет скобки, чтобы слова, стоящие между ними, не потеряли своей значимости:

Гарамон — самый употребительный современный шрифт — по форме противоположен шрифту Бодони.

Как точка с запятой и кавычки, тире — новый знак, в древности его не было. Гете и его современники редко им пользовались. Да и сегодня часто можно без него обойтись, заменяя его, где можно, запятыми или скобками.

Особенности набора

Обычное тире — это тонкая черта размером на круглую (—). Оно слишком длинное (или «широкое») и поэтому безнадежно портит любую самую искусную картину набора. Можно было бы немного исправить ситуацию, если до и после длинного тире (на круглую) делать пробелы у́же, чем во всей остальной строке, но про это очень легко забыть.

Правильно будет набирать короткое тире *на полукруглую* (–), ставя до и после него обычный для строки пробел между словами. Короткое тире называют указательным, поэтому в немецком оно используется в указателях направления, но в этом случае без отбивки: Basel–Frankfurt.

В русскоязычном наборе в таком случае используют длинное тире с отбивкой на 2 пункта от слов: *Базель — Франкфурт*

Короткие тире входят в обычный ассортимент монотипных шрифтов; для линотипа их надо специально отливать. Типограф, который хочет, чтобы книги были набраны безупречно, должен заказать эти знаки.

В шрифтах для ручного набора короткие тире, к сожалению, почти всегда отсутствуют. Исключения только подтверждают правила. Эти знаки необходимы, особенно для неординарных шрифтов. Остается загадкой, почему

их не отливают для каждого шрифта, чтобы они точно подходили по рисунку. Некоторые наборщики думают, что при ручном наборе можно дефис использовать вместо тире, если набирать его с межсловными пробелами, но это ошибка. Дефис слишком короток.

Форма

Как правило, это тонкий штрих. Точнее, штрих толщиной в соединительный штрих буквы е нужного кегля. Тонкий штрих подходит ко всем шрифтам, кроме гротесков и египетских, там его толщина тоже должна равняться толщине соединительного штриха е, но обычно в них тире бывает толще. Для большинства готических шрифтов типа фрактуры и швабахера также подходит тире толщиной в тонкий штрих. Некоторые наборщики считают, что лучше использовать более мощный штрих (как в гротесках), потому что длинное тире (на круглую) разрывает картину набора до дыр. Но этот недостаток лучше преодолеть, используя не плотное длинное тире, а, наоборот, короткий, на половину круглой, тонкий штрих. Толстый штрих для тире не подходит по стилю ни для каких шрифтов, кроме гротесков и египетских[18].

Длинное тире необходимо и обязательно только в одном случае: при табличном наборе прейскурантов.

Я пишу эту заметку о знаке, которому редко уделяют внимание, и пусть она поможет исправлению слишком частых изъянов в красоте типографики.

Висячие строки в конце и в начале полосы набора

Во всех учебниках по набору шрифта написано, что концевые строки в начале полосы набора недопустимы. Они действительно оскорбляют зрение и разум. Концевая строка нарушает прямоугольный формат полосы набора, обрывок фразы в начале страницы выглядит жалко.

Правило верное. Но нигде не говорится, как избавиться от этих висячих строк (по-немецки они называются «сукины дети», а по-английски — «вдовы»). Тому, кто между абзацами одного текста закладывает шпоны то в два, то в три или четыре пункта, они хлопот не доставят. Но это никуда не годная типографика книги.

Заботливый издатель требует прежде всего плотного набора. Разве можно при этом избежать висячих строк? Очень редко текст можно разогнать, не испортив плотный набор, а еще реже удается вогнать текст. Может, попросить автора, чтобы он пару слов прибавил или убавил, и тем самым помог нам выйти из типографического кризиса? Думаю, не стоит. Чем лучше текст, тем это труднее. Да и хозяин текста — не наборщик, а автор. И если он умер, его уже не попросишь.

Допустим, что писатель мертв, или недосягаем, или, что еще лучше, мы убеждены в том, что просьба изменить текст книги в угоду красивой типографике абсурдна. Сначала снова внимательно посмотрим — нельзя ли разогнать или вогнать текст на соседних страницах? Может быть, можно заголовок в начале главы набрать на строку теснее? Но наилучший метод, по моему мнению, — просто сделать предыдущую страницу на одну строку короче! Конечно, в конце полосы появится слепая (пробельная) строка, но это не страшно, если наверху стоит колонтитул, поля не слишком узкие и набор не двухколонный.

Или, в виде исключения, можно сделать одну страницу на строку длиннее. Правда, это возможно только в книге с большими полями (пример — страница 157 в этой книге).

Это вовсе не мое изобретение. Я заметил, что так делали на рубеже девятнадцатого века, и считаю этот способ достаточно надежным и проверенным, чтобы вновь им пользоваться.

Вгонка и выгонка текста требует перенабора большого куска, а это дорого. Если издатель не склонен оплачивать эти «лишние усилия», начинается скандал. Переверстка текста с помощью слепой строки, о чем я писал выше, не требует нового набора, и проблем нет.

Когда под переменным колонтитулом стоит тонкая линейка, то висячая строка не страшна. В этом случае сохраняется прямоугольность полосы набора.

Часто используют совершенно неприемлемый трюк: страницу делают на одну строку короче, а потом с помощью бумажных шпон разгоняют строки до правильной

высоты полосы набора. Дело не в том, что бумага разбухает, а в том, что сбивается нумерация строк, важный признак качества хорошей верстки.

Итак, висячие строки больше не появятся.

Но некоторые требуют избавиться еще и от начальных строк в конце полосы (их называют «сиротами» или «подмастерьями сапожника»). Мне кажется, это желательно, но не необходимо. Нельзя требовать слишком многого. Это пожелание можно было исполнить до тех пор, пока мы могли как угодно разгонять текст, то есть до того, как главным принципом типографики стал плотный набор. Начальные строки в конце страницы очень нежелательны, но возможны. Мешает конец предыдущей строки, стоящей над ними, над последней строкой полосы зияет пустое пространство. Может мешать и абзацный отступ, если под ним стоит колонцифра. Поэтому я ставлю колонцифру если не по центру, то с отступом в размер абзацного[9].

Верстка полосных иллюстраций

Есть два вида расположения полосных иллюстраций в книге: они могут быть заверстаны вместе с текстом или воспроизводиться отдельно. Текст должен хорошо читаться, а репродукции должны быть большими и четкими.

Естественное желание — сделать полосу набора равной максимальному размеру репродукции *(рис. 1)*. Несомненно, в этом случае книга получится гармоничной. Но неизвестно, будет ли при таком размере репродукция достаточно ясной и четкой, потому что при уменьшении, к сожалению, эти свойства ухудшаются. И все же это единственно правильный способ для репродукций, заверстанных вместе с текстом, и иллюстраций, печатающихся на той же бумаге, что и текст. Максимальная ширина клише равна ширине зеркала набора; максимальная высота меньше высоты зеркала набора на 7—11 миллиметров, оставленных для одной или двух строк подписи к иллюстрации, подпись входит в полосу набора.

Выбирая формат книги, не надо забывать, что большинство репродукций, особенно живописи, представляют собой гармоничные прямоугольники. Форматы, близкие к квадрату, встречаются реже. Пропорция репродукции удлиняется еще и за счет подписи в одну или две строки. Репродукция и подпись образуют стройный прямоугольник, близкий к «золотому сечению». Такая полоса набора больше подходит к вытянутому книжному формату, чем к ин-кварто, — в нем редко удачно получаются альбомы репродукций. Формат А4 — единственный из «стандартных форматов», который подходит для таких изданий. Хорош и малый обрезной формат 16×24 см.

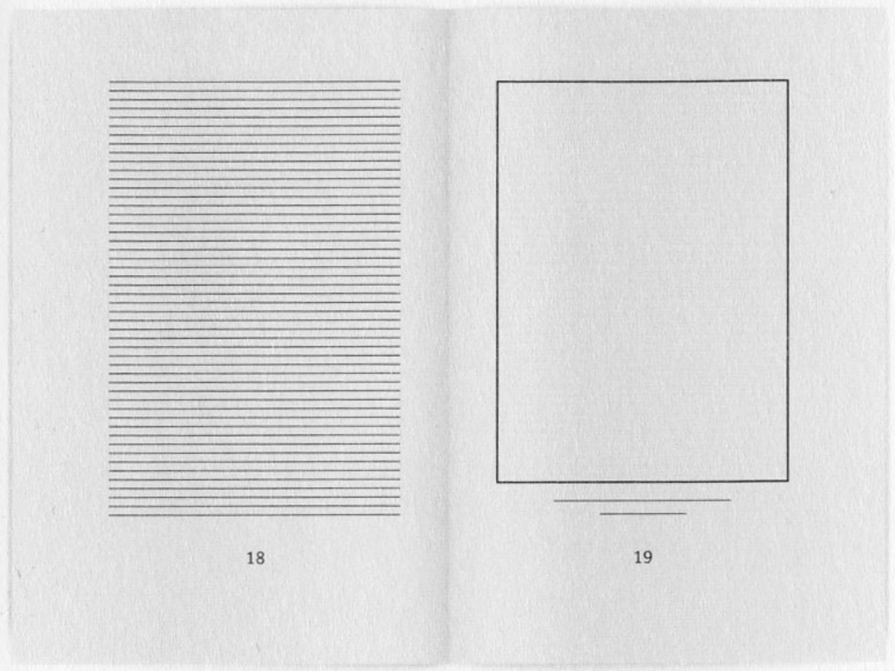


Рис. 1

После того как все это продумано, текстовой разворот спроектирован и хорошо набран, нужно напечатать

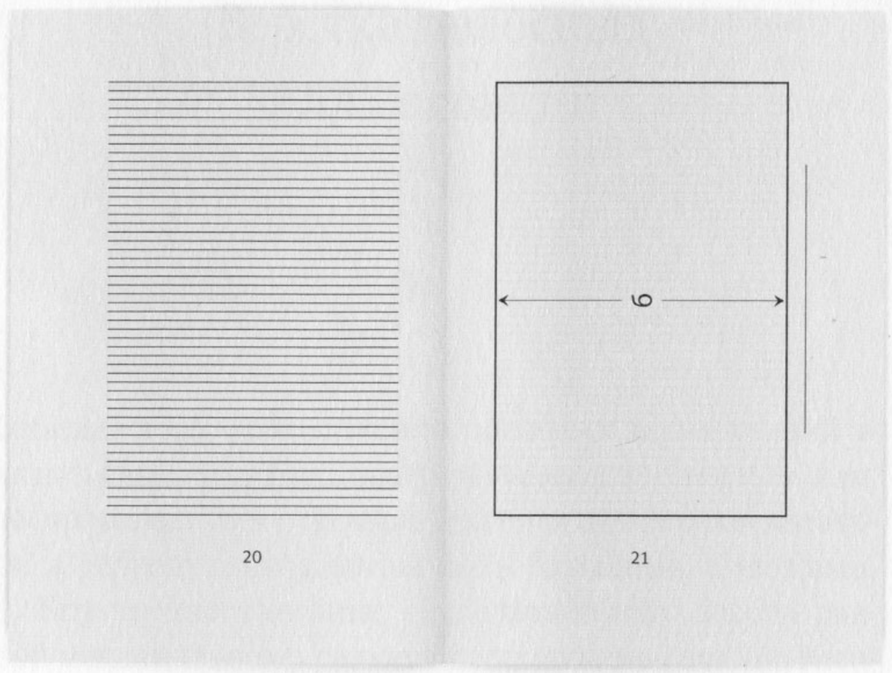


Рис. 2

в достаточном количестве макеты четырехстраничных полос набора точной величины и композиции в обрезном формате. Правые страницы разворота должны выглядеть, как на *рис. 4*. Эти полосы набора облегчают расклейку верстки, с их помощью безошибочно определяется расположение клише и композиция разворота в целом.

Рис. 4 — стр. 159

Иллюстрации горизонтального формата по размеру и расположению тоже должны соответствовать полосе набора *(рис. 2)*. Если у книги очень широкие поля, высота репродукции (б) может равняться ширине полосы набора, а подпись печатается на полях. Но в других случаях, как

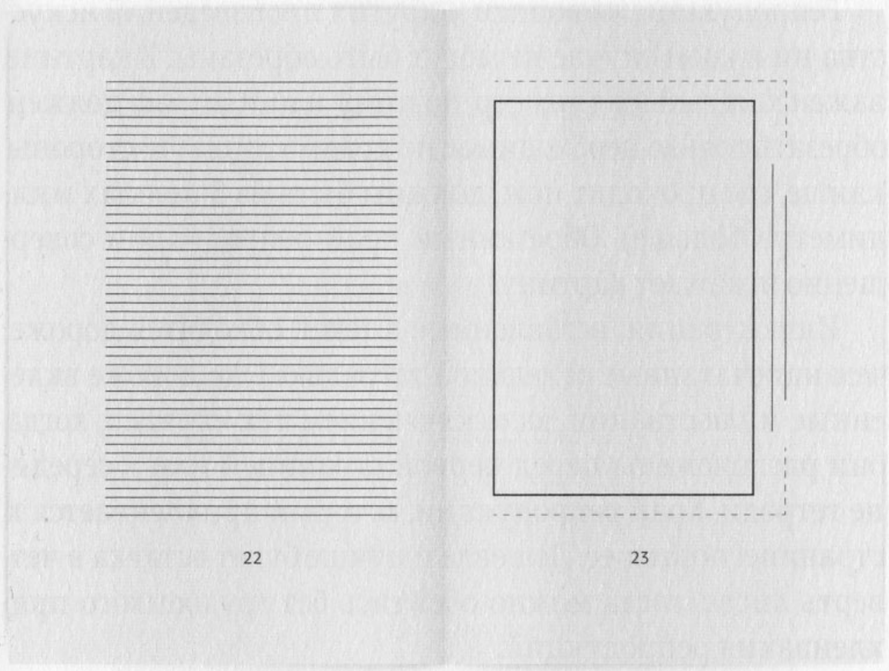


Рис. 3

правило, подпись должна стоять в пределах полосы набора и, соответственно, репродукция должна быть уменьшена *(рис. 3)*.

Пропорции картины, когда речь идет о репродукциях произведений искусства, остаются неизменными. Невозможно менять их для того, чтобы занять полосу набора целиком. Поэтому нельзя добиться того, чтобы репродукции всегда как по высоте, так и по ширине заполняли максимальное пространство зеркала набора. Если все репродукции имеют одну пропорцию, то высоту текстовой полосы надо проектировать по репродукции, с учетом подписи под ней.

Репродукции живописи и других произведений искусства ни в коем случае не могут быть обрезаны. В картине важен каждый миллиметр, поэтому и цинкограф должен обрезать только необходимое по краям клише (те стороны клише, где проходит нож, должны быть на 3 полных миллиметра больше). Обрезанный край репродукции совершенно искажает картину.

Иллюстрации, вставленные в текст, обходятся дороже, чем напечатанные отдельной тетрадью. Еще дороже вклеенные иллюстрации, за исключением тех случаев, когда они расположены перед первой страницей или в середине тетради. Край репродукции, который приклеивается к странице, портит ее. Дешевле и лучше будет вставка в четверть листа, тогда можно обойтись без трудоемкого приклеивания репродукций.

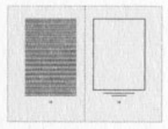


Рис. 1 — стр. 155

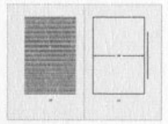


Рис. 2 — стр. 156

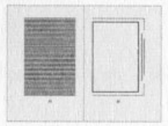


Рис. 3 — стр. 157

На *рис. 1, 2* и *3* видно, что репродукции должны быть расположены так же, как текст. Страница текста и иллюстрация, объединенные полями, образуют единую композицию. Альбом репродукций — книга, а основной принцип книги в том, что мы смотрим на весь разворот, а не на отдельную страницу. Если кто-то думает, что картинки — это вещь в себе и их можно печатать посредине страницы, то по крайней мере у него должно хватить ума на то, чтобы не делать иллюстрации больше зеркала набора. На примере иллюстрации, расположенной поперек страницы *(рис. 2)* хорошо видно, что репродукция должна быть расположена так же, как текстовая полоса. В этом случае нельзя забывать об общем облике книге и ставить иллюстрацию посреди страницы, не учитывая полосу набора.

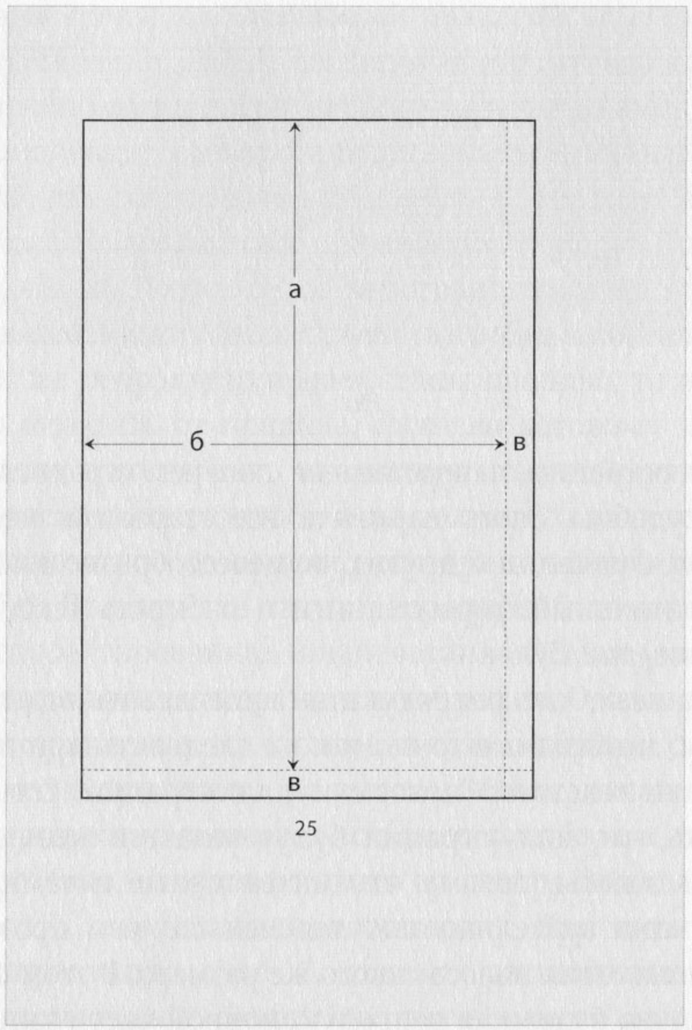


Рис. 4. *Пример схемы полосы набора для иллюстраций. Жирная линия показывает полный формат полосы набора,* а *— максимальная высота полосной иллюстрации вертикального формата,* б *— максимальная высота полосной иллюстрации горизонтального формата. Разница в формате иллюстрации* (в) *по сравнению с полным форматом полосы набора должна соответствовать месту для двух строчек подписи, то есть от 7 до 11 миллиметров*

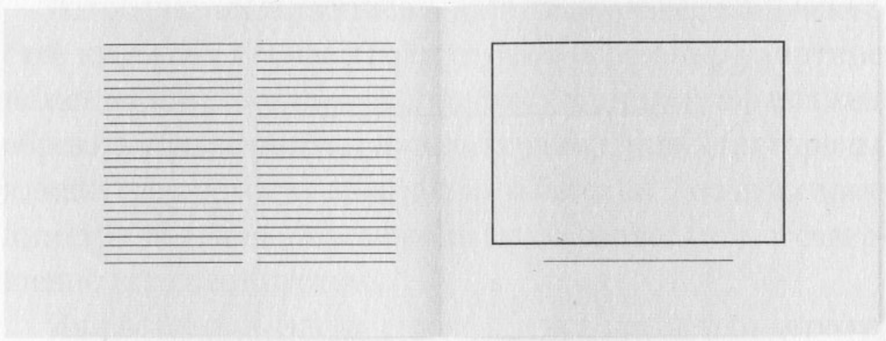


Рис. 5

Иллюстрации, заверстанные поперек страницы, всегда неудобны. Этого варианта все стараются избегать. Если их больше, чем других, то целесообразно выбирать горизонтальный формат книги и набирать текст в две колонки *(рис. 5)*.

В книгах, где репродукции напечатаны отдельным блоком, необходимо точно так же следовать принципам единства текстовой полосы и иллюстраций. Есть вероятность, что иллюстрации будут казаться меньше текстовой полосы, потому что интенсивные и темные репродукции зрительно кажутся меньше, чем прозрачно-серая текстовая полоса такого же размера. В этом случае правильно будет для репродукционной части книги выбрать формат полосы немного больший, но тех же пропорций, что и формат текстовой полосы.

Расположение таких иллюстраций зависит от того, размещаются ли они только на правой стороне разворота или печатаются с обеих сторон. Если они заверстаны только на одной стороне разворота, то зрительно воспринимаются почти как отдельный плакат. Если следовать классическому правилу, согласно которому корешковое поле должно составлять половину наружного поля, то общая композиция разворота будет казаться несколько нарочитой, для равновесия нужно чуть уменьшить корешковое поле. Но все же левое и правое поля не должны быть одинаковыми. Пустое белое пространство слева требует, чтобы иллюстрация была сдвинута глубже к корешку.

Если же репродукции заверстаны попарно, то нельзя сильно отходить от правила, согласно которому корешковое поле должно быть вполовину меньше наружного. Иначе распадется разворот, а он должен составлять единую композицию, даже если репродукции очень разные *(рис. 6б)*. При верстке таких репродукций помогает заранее спроектированная и напечатанная схема *(рис. 4)* с максимальными размерами иллюстрации. Оттиск репродукции приклеивается к схеме, и таким образом определяется ее расположение по высоте. Вертикальная, длинная репродукция занимает всю полосу набора в высоту, и, естественно, ее нужно ставить по центру полосы набора *(рис. 7, слева)*, соблюдая приводку. При этом меньшая репродукция *(рис. 7, справа)* располагается так, чтобы соотношение между расстояниями от иллюстрации до верхнего обреза и до нижнего обреза составляло 1:2 или 3:5.

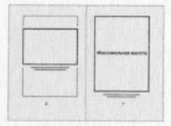


Рис. 6б — стр. 163

Рис. 4 — стр. 159

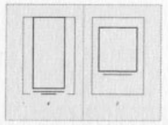


Рис. 7 — стр. 164

Приводка — соответствие зеркала набора, отпечатанного на одной стороне страницы, зеркалу набора на ее обороте — так, чтобы текст или иллюстрация не просвечивали на полях

Подписи располагаются под иллюстрациями. Конечно, можно ставить подписи на постоянной высоте, внизу полосы набора, но это получается только в определенных случаях. Если репродукции пронумерованы, как

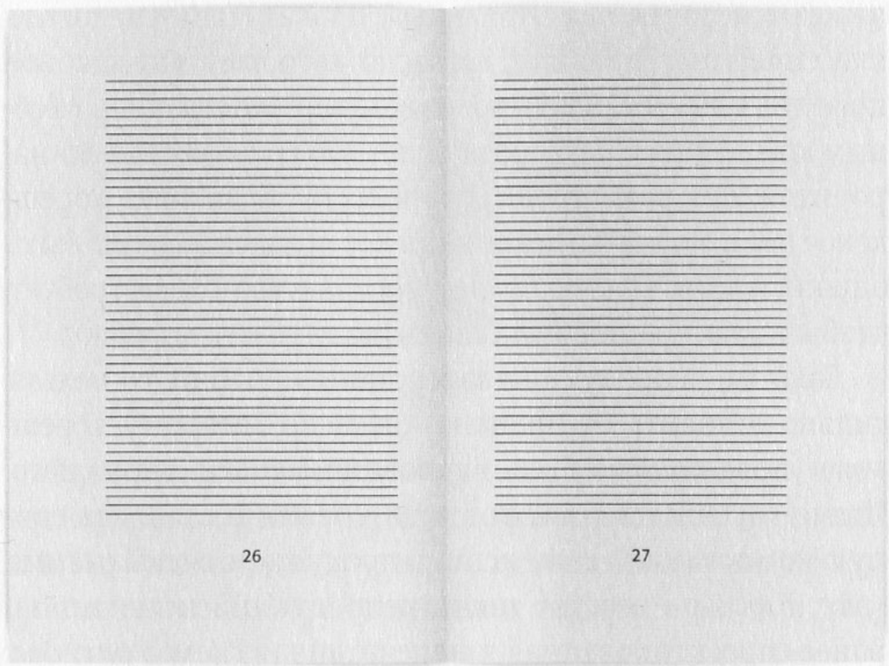


Рис. 6а. Текстовая часть книги

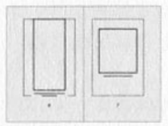


Рис. 7 — стр. 164

показано на *рис. 6б* и *7*, то цифры печатаются на постоянном для всех репродукций месте и должна быть точно соблюдена приводка. Иногда бывают альбомы, где нумерация иллюстраций печатается сверху, вне полосы набора. Это дорогой и не всегда оправданный способ. Он не подходит для книг и делает набор дороже. Даже если верстальщик и печатник будут работать очень тщательно и напечатают эти обозначения везде на одном и том же месте, то в готовой книге они будут заметно смещены и влево, и вправо, и вверх, и вниз из-за неизбежных мелких погрешностей при фальцовке.

Рис. 6б. Иллюстративная часть той же книги. Зеркало набора увеличено в соответствии с полосой набора текста

Для того чтобы номера иллюстраций отличались от колонцифр, можно набирать их курсивом или другим кеглем шрифта, отличным от того, что используется в текстовой части книги. Можно колонцифры в тексте декорировать скобкой. Когда репродукции больше зеркала набора, как в последнем случае, который мы рассматривали, их номера и так стоят ниже и дальше от центра, чем колонцифры.

Важно, чтобы репродукции разного размера во время печати точно попадали на предназначенное для них поле

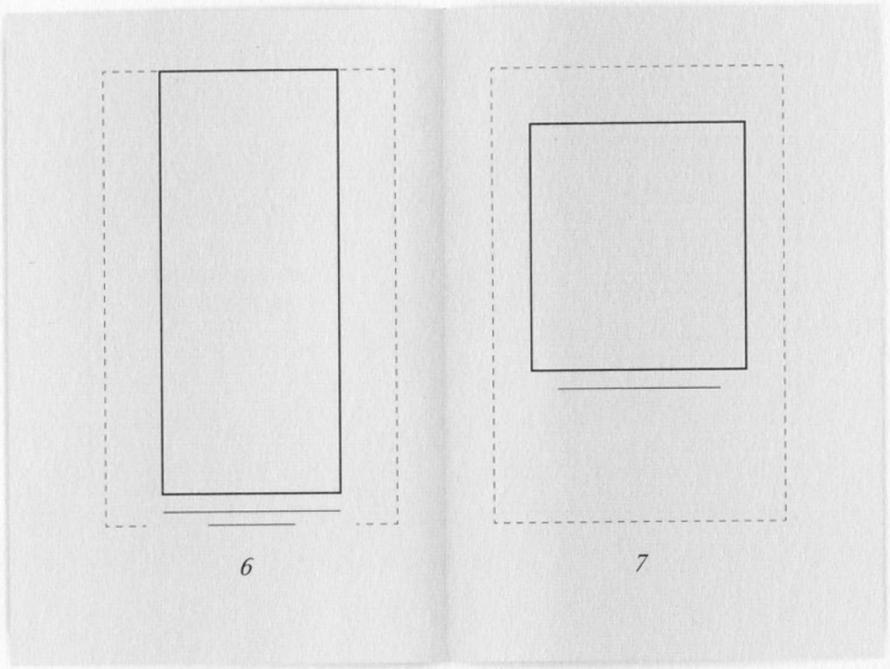


Рис. 7

набора, а не ставились «по внутреннему ощущению». Естественно, наборщик должен выверить клише и выровнять их по бóльшим сторонам, что определит результаты работы еще до того, как печатник получит формы. При просмотре первых, без приводки, точно обрезанных листов нужно еще раз проверить, достаточной ли ширины поля. Сами же иллюстрации уже никаким изменениям не подлежат.

На книжном рынке появляется все больше и больше книг с цветными репродукциями. И надо, наконец, сказать, что, когда цветная репродукция картины величи-

Рис. 8

ной в целую стену, а то и больше печатается размером с почтовую марку, — это безобразная подделка. Это уже никакое не воспроизведение, а фальшивка, и неважно, хорошо или плохо она сделана. Если уж приходится уменьшать изображение так сильно, то всегда лучше печатать черно-белые репродукции. Цветные репродукции должны быть максимальной величины, и лучше печатать фрагменты, чем целую картину. Цветная репродукция получается удовлетворительно только при уменьшении размера от половины до четверти. А иначе лучше воспроизводить фрагменты, по возможности в размер оригинала.

Проблему картин горизонтального формата пытаются обойти, выпуская книги почти квадратных форматов. С этим нужно как-то бороться, потому что появились настоящие книги-монстры, ужасающие любого любителя книги. Об этом читайте на стр. 197.

Рис. 8 — стр. 165

Очень важно направление бумажных волокон. Как и в бумаге для текста, в бумаге для репродукций направление волокон должно быть продольным, то есть идти вдоль корешка *(рис. 8)*.

Неверно, что репродукции для вклеивания можно печатать на бумаге с поперечным расположением волокон. Из-за этого получаются всем знакомые поперечные «волны». Если книга или журнал плохо открываются или закрываются, то виноваты в этом вовсе не переплетчики, как думает большинство людей, а неправильное расположение волокон бумаги в какой-нибудь одной части книги или во всех сразу: в текстовой бумаге, репродукционной, форзацной, в бумаге, обтягивающей крышку переплета, в холсте.

Расположение поперечных иллюстраций

Там, где нельзя обойтись без поперечных иллюстраций, нужно расположить их так, чтобы их было удобно рассматривать. Для этого есть определенные правила: *рис. 9а—9г* (большие цифры показывают, с какой стороны смотрится картина).

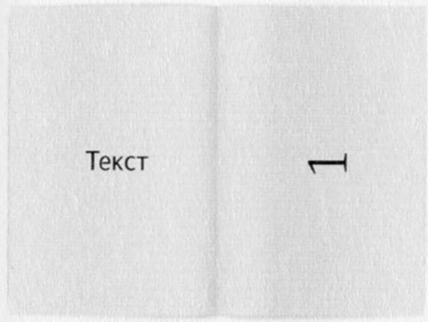


Рис. 9а. *Поперечная репродукция рядом с текстовой полосой*

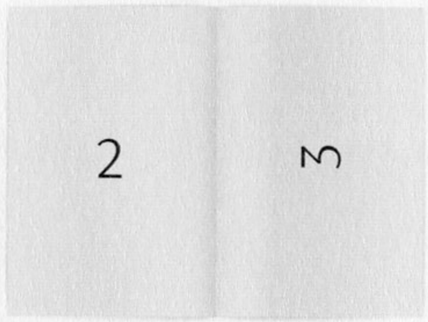


Рис. 9б. *Нормальная и поперечная репродукции*

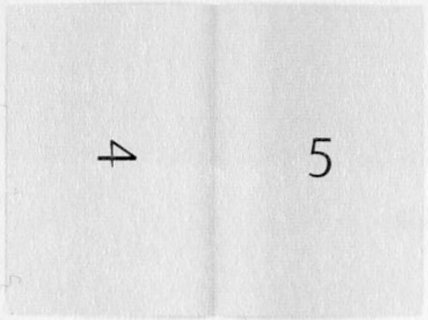


Рис. 9в. *Поперечная репродукция слева и нормальная справа (хуже, чем* 9б*; этот вариант применяется только в исключительных случаях). Итак, верх картины должен быть обращен к переплету! Вариант* 9в *ни в коем случае не исключает варианта* 9г

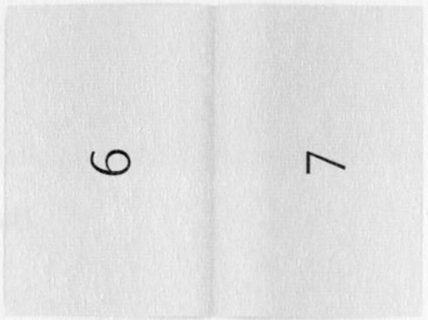


Рис. 9г. *Две поперечные иллюстрации, обе нужно смотреть с правой стороны; перевернуть картинку на левой полосе было бы ошибкой, поскольку читателя раздражает, когда ему приходится дважды переворачивать книгу*

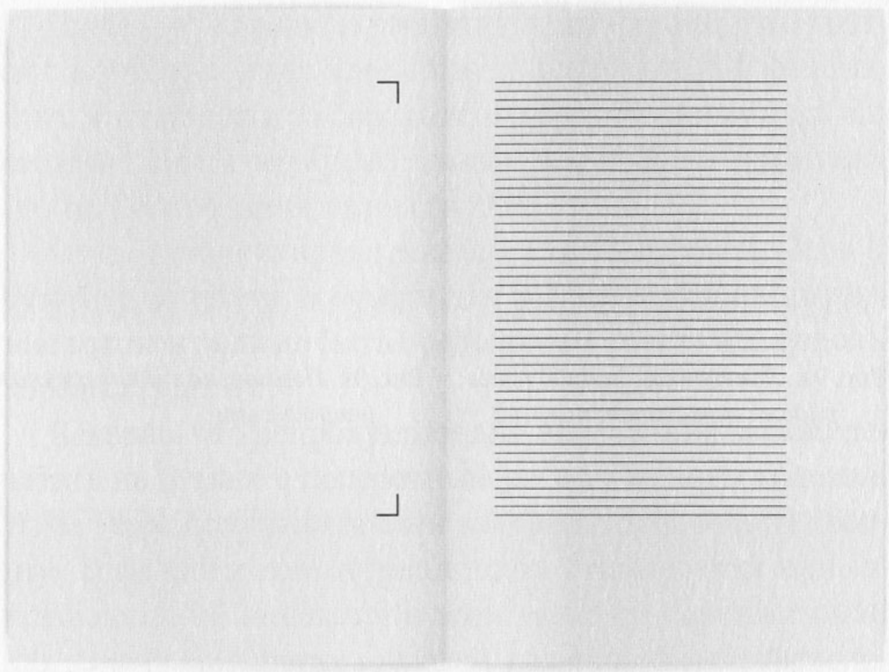


Рис. 10а

Рис. 10а

Иллюстрации, наклеенные на бумагу и полукартон

Иллюстрации, которые вклеиваются в книгу, обрезаются до края, только если это обыкновенные фотографии. Репродукции живописи или графики никогда не обрезаются до края, нужно оставлять маленькие двухмиллиметровые поля, чтобы при обрезке не повредить саму репродукцию. Поля у́же 2 миллиметров часто бывают неровными.

Подпись ставят на бумаге-подложке. На бумаге с иллюстрацией подпись плохо смотрится. Если репродукция со-

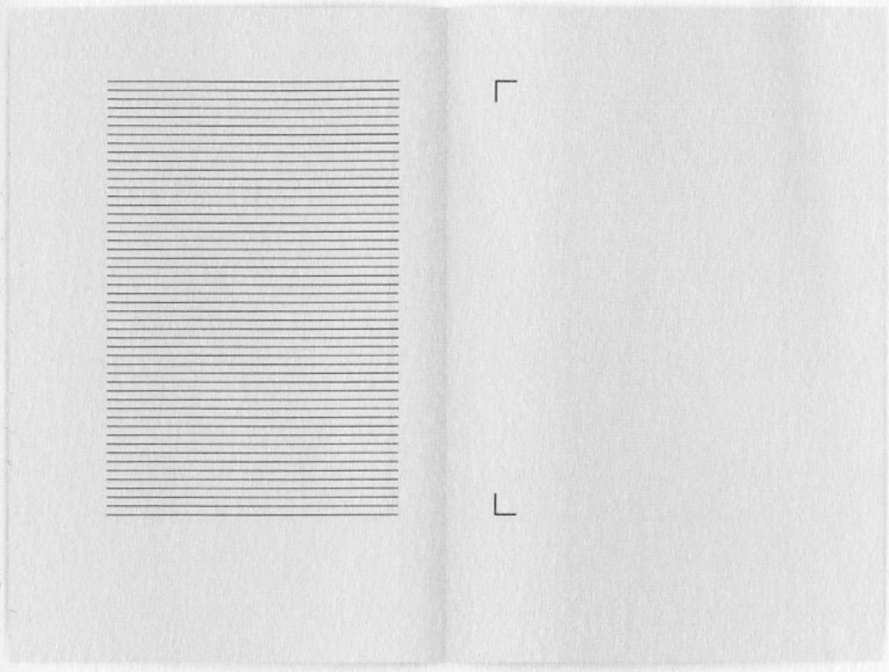


Рис. 10б

Рис. 10б

ответствует зеркалу набора соседней страницы, подпись можно печатать на ней («Напротив: ...»). От этого репродукция только выиграет. Однако углы приклейки для переплетчика печатают на подложке. Они должны быть сбоку у корешка (наверху и внизу, *рис. 10а* и *10б*). От верстальщика и печатника требуется очень большое внимание при печати этих подложек.

Подложкой может быть оборот незапечатанной текстовой бумаги, если она довольно плотная. Другие материалы (полукартон) должны быть достаточно гибкими, чтобы не торчать из раскрытой книги. Уже поэтому направле-

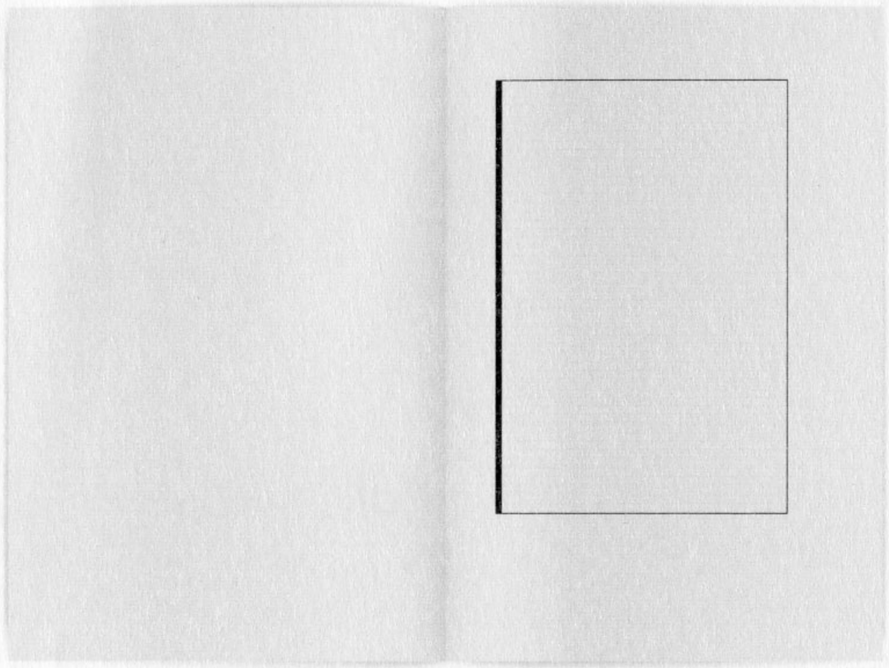


Рис. 11

ние волокон в них должно быть продольным. Неправильное направление волокон делает картон твердым, как доска, и дает поперечные волны в переплете.

Самый лучший цвет для подложки — это цвет текстовой бумаги. Когда речь идет о репродукциях картин или о чем-то, где важно восприятие цвета, лучше всего монтировать иллюстрации только на светло-желтоватую (шамуа) или белую подложку. В начале двадцатого века появилась скверная привычка использовать темную, да и к тому же цветную подложку, что всегда искажает восприятие цвета. Хуже всего коричневые и зеленые подлож-

Chamois — светло-кремовый цвет, похожий на оттенок верблюжьей шерсти. *Фр.*

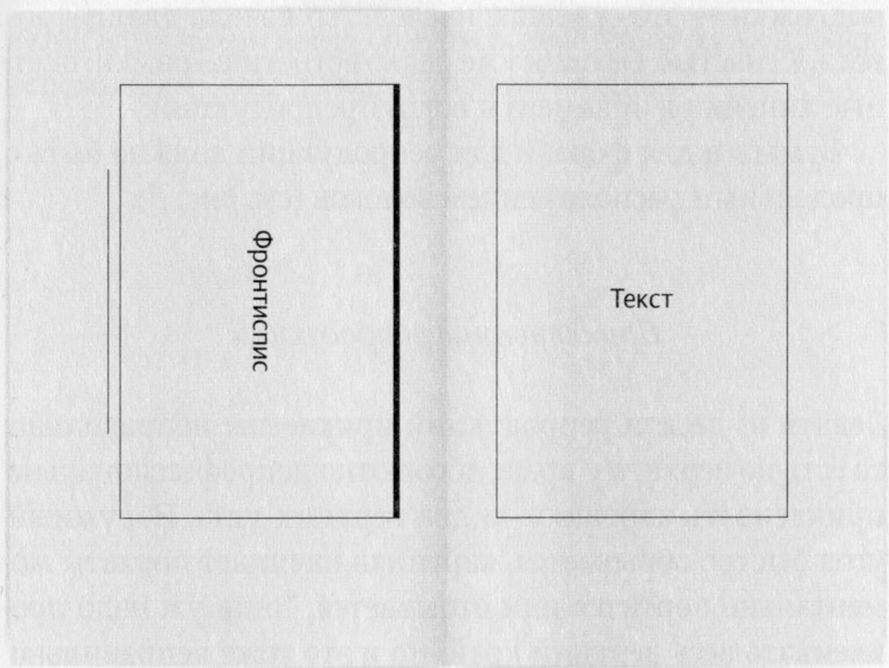


Рис. 12

ки, относительно терпимы черные, серые, землистые (то есть не очень цветные). Белый цвет текстовой бумаги для подложки лучше всего. (При выполнении работы в типографии это правило могут нарушить. В таком случае тонированная подложка неизвестно какого цвета будет под стать случайному фону рекламного проспекта, который мы обычно воспринимаем нормально. Хотя лучше бы этот фон тоже был не цветным, а белым, только не ярко-белым.)

Итак, для цветной вклейки шамуа или чуть тонированный белый цвет будут самым лучшим фоном, а темные

подложки — это скверное наследство начала двадцатого века. К счастью, сегодня уже редко встретишь рамки, цветные линейки и орнаменты вокруг репродукций.

Рис. 8 — стр. 165

Бумага и для фона, и для репродукции должна быть с продольным расположением волокон (см. *рис. 8*).

Приклеивание репродукций

Девять из десяти репродукций приклеены неправильно, то есть по верхнему краю. Абсолютно непрофессионально приклеивать картинку за два верхних угла. Наружный угол быстро обрывается, картинка начинает порхать, моментально портится или отрывается. Тогда уж надо проклеивать весь верхний край. Но и это тоже неправильно. Еще хуже приклеивать репродукцию за три угла, это обязательно приведет к поперечным складкам. Правильно приклеивать иллюстрацию обращенной к корешку вертикальной стороной (*рис. 11*; жирная линия обозначает полоску клея). Только так можно быть уверенным, что внутренние углы картинки не помнутся. Даже если на фронтисписе попадается поперечная картинка, ее вклеивают по этому правилу *(рис. 12)*. В этом случае «верх» картинки повернут к корешку (про это уже говорилось). «Низ» нельзя поворачивать к стоящему на противоположной странице титулу.

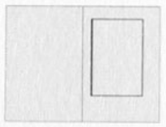


Рис. 11 — стр. 170

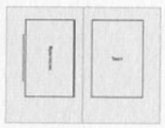


Рис. 12 — стр. 171

Наконец, надо проследить, чтобы последняя репродукция не была поперечной и чтобы последние две страницы в книге, которая заканчивается альбомной частью, а также две первые страницы первого печатного листа оставались пустыми. Когда об этом вспоминают (если вообще вспоминают), уже бывает слишком поздно.

Сигнатура и корешковая метка

Сигнатура

Каждый печатный лист книги должен на нижнем поле первой страницы иметь *сигнатуру*. Она состоит из номера листа и ключевого слова. Обычно это фамилия автора. Иногда печатают еще одно или два слова из названия книги. Вместо этих меток может стоять индекс.

Сигнатура нужна в первую очередь для переплетчика. По ней он проверяет последовательность сброшюрованных листов. При этом он берет их в правую руку и листает левой. Если сигнатура будет *справа* под полосой набора первой страницы, как часто неправильно учат и делают, переплетчику не так легко будет ее найти. Поэтому она должна набираться *слева*. Номер листа должен стоять *перед* ключевым словом, потому что он важнее для проверки; слово от номера отбивают пробелом на полукруглую.

Сигнатура набирается мелким кеглем шрифта, который непременно входит в гарнитуру основного шрифта книги. Набирать ее вразрядку неправильно. Это только делает ее заметней, она бросается в глаза и мешает читателю, для которого она не предназначена. Она печатается с таким же отступом, как абзацный отступ в тексте.

Если колонцифра стоит внизу, то сигнатура размещается на одной линии с ней.

Ключевое слово, набранное тоже очень мелким кеглем основного шрифта, может помещаться по центру поперек корешкового поля, довольно низко, между первой и последней страницами листа *(рис. 3)*. *Сигнатура* при этом должна оставаться слева под полосой набора.

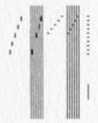


Рис. 3 — стр. 177

В дорогих изданиях сигнатуру заменяют строчными буквами основного шрифта (a, b, c и т. д.).

Корешковая метка

Рационализация труда в сегодняшнем книжном производстве требует вместо сигнатуры, напечатанной внизу первой страницы листа, или в дополнение к ней, поставить еще метку посредине корешкового поля первой и последней страниц листа. Эти жирные линии проставляются на определенном расстоянии друг от друга на каждом листе сверху вниз. Они называются *корешковыми метками листа* или просто *корешковыми метками*. Название *подборочная метка* не так точно отражает суть. При больших тиражах переплетные работы стоят дороже, если нет корешковых меток.

Иногда корешковые метки имеют форму черной плашки размером в круглую цицеро. Они безобразны, потому что такая большая метка всегда видна в переплетенной книге. Если фальцовка не очень точная, то с одной стороны разворота в корешковом поле бывает видно больше

половины этого большого черного пятна. Но и вертикальная линейка толщиной в 4 пункта не годится, потому что и она очень часто заметна в переплетенной книге. Да к тому же она недостаточно широка и при неточной фальцовке уходит со сгиба *(рис. 1б)*.

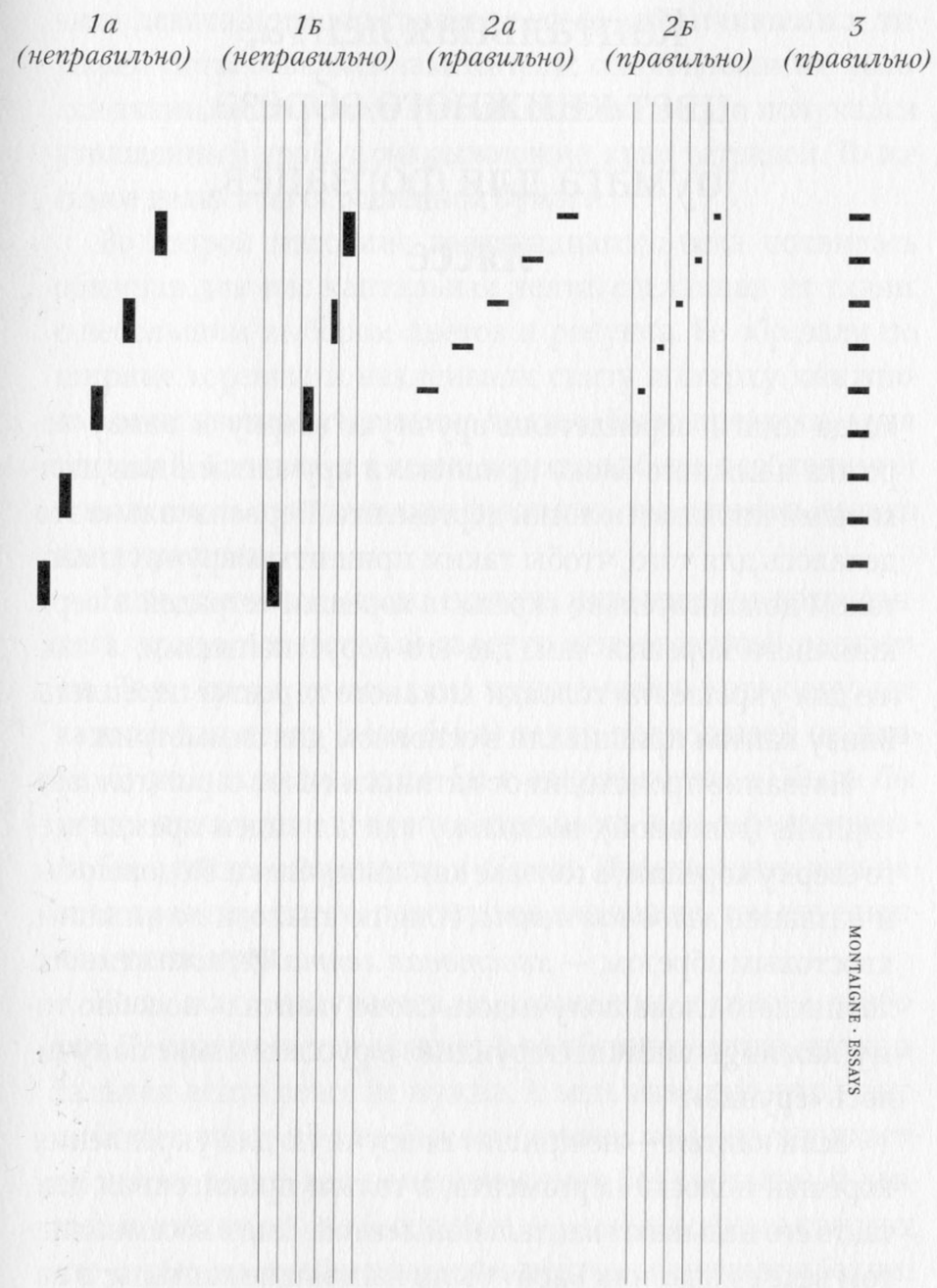
Правильно ставить только горизонтальную жирную двухпунктовую линейку форматом на 6 пунктов (но если сфальцованные тетради получились очень тонкими, то при той же толщине длина линейки должна быть 4 пункта). Жирную линейку длиной в 6 пунктов совершенно точно можно будет заметить на корешках сфальцованных листов, а в переплетенной книге она будет почти не видна и никому не помешает. Расстояние между этими корешковыми метками устанавливается в каждом конкретном случае. Обычно самое лучшее — ставить их через 10 пунктов сверху вниз.

Совсем точных промежутков между этими метками можно добиться, если набрать «шкалу» всех нужных корешковых меток *(рис. 3)*, изготовить стереотипы по числу листов и удалить лишние линейки.

Рис. 1а. *Общепринятые, но неправильные корешковые метки. Хотя они большие и черные, при таком направлении их можно не заметить на сгибе тетради, если лист сфальцован неточно. Иногда часть из них видна, а часть — нет* (рис. 1б)

Рис. 2а. *Правильно расположенные корешковые метки. Горизонтальная жирная (толщина 2 пункта) линейка форматом на 6 пунктов почти всегда выглядит приемлемо. Она видна на сгибе даже при неточной фальцовке* (рис. 2б)

Рис. 3. *Оттиск для стереотипа, с которого потом удаляют все ненужные метки. Для каждого листа остается только одна метка (и иногда ключевое слово внизу). Ключевые слова набираются капителью в 6 пунктов с небольшой разрядкой*



Каптальная лента, цвет книжного обреза, бумага для форзацев, ляссе

Когда книги переплетали вручную, вверху и внизу корешка книжного блока пришивали кручеными или шелковыми нитками полоски пергамента. Первоначально это делалось для того, чтобы таким пришитым вручную капталом дополнительно скрепить корешки тетрадей и верх книжного корешка там, где его берут пальцами, а также для украшения головки кожаного корешка переплета. Внизу каптал пришивали в основном для симметрии.

Название происходит от латинских слов caput (голова), capitalis (головной), поскольку каптал виден прежде всего сверху корешка, в головке книжного блока. Подошло бы и название *головная лента*. Или, по аналогии с нижним, хвостовым обрезом, — *хвостовая лента*. Из искаженного латинского слова получилось слово «каптал» подобно тому, как из gerundium (герундий) в русском языке получилось «ерунда».

Если каптал — не пришитая вручную для укрепления корешка полоска пергамента, а только приклеенная лента, то его называют каптальной лентой. Еще в восемнадцатом веке в изданиях Барбу были настоящие капталы; в начале девятнадцатого столетия из-за увеличившихся тиражей потребовались заменители: сфальцованные полоски ткани со шнуром в фальце склеивались, и получался утолщенный край, прикрывающий края тетрадей. То же самое делали из окрашенной бумаги.

Во второй половине девятнадцатого века появилась обычная для нас каптальная лента, сделанная из ткани, с небольшим выбором цветов и рисунка. Ее обрезали по ширине корешка и наклеивали снизу и сверху книжного блока; цветное утолщение должно было прикрыть края тетрадей. Каптальная лента перестала быть необходимой и выполнять техническую функцию, она осталась только как украшение.

Если, конечно, можно считать украшением потрепанный, криво повязанный галстук неподходящей расцветки. Даже среди новых книг трудно найти хоть одну, где каптальная лента была бы а) точно подходящей по длине, б) не махрилась хотя бы с одного конца, в) была бы ровно приклеена, г) крепко держалась и д) гармонировала бы с цветом переплета и обреза. Иногда лента вылезает за края переплета, потому что она толще, чем его слишком узкие края.

Чаще всего получается не украшение, а совсем наоборот. Не принимается в расчет и то обстоятельство, что каптальная лента вовсе не нужна. А ведь известно, что в английских книгах ее не бывает (точнее, там она попадается так же редко, как немецкие книги без каптальной ленты), и никого это не беспокоит. А у нас все время твердят, что «публика» требует наличия ленты и переплеты без нее

считает недоделанной дешевкой. Если прислушиваться к тому, что говорят, то получится, что книги должны печататься на бумаге, «не содержащей древесину» (!), с красивыми, широкими полями, чтобы переплет был из ткани (!) с золотым (!) тиснением, суперобложка должна быть противоударной и водостойкой (!), а стоить такая книга должна три марки. И, пожалуйста, непременно с каптальной лентой!

В любом случае книги без каптальной ленты мне нравятся гораздо больше, и они всегда выглядят аккуратней, чем с лентой, она ведь практически никогда не бывает прилично сделана, без растрепанных краев. Пожалуй, ей бы подошло название «лента с бахромой».

Не хочу сказать, что каптальная лента никогда не нужна: иногда это очень приятная возможность украсить переплет. Но по большей части она лишняя, как зуб мудрости, растущий вбок, который трудно удалить. Хотя из книжки каптальная лента легко удаляется при помощи пинцета.

Каптальная лента обычно плохо приклеена, но это еще полбеды. Даже если она правильной длины, то уж обязательно один конец ее будет с бахромой, и это неприятно.

Почему эта штука должна быть из искусственного шелка? Теперь можно было бы ее делать из пластика (с сильно перфорированной клеящейся частью), он легко режется и не махрится, видимую кромку можно сделать рифленой или еще как-нибудь обработать, чтобы она не была похожа на резиновую трубочку. Так мы, наконец, покончили бы с неряшливыми каптальными лентами!

Но пока этого нет, можно в дорогих изданиях использовать полоски кожи, цветной бумаги или холста с проклеенными нитями, делая из них разной толщины валик. Бумага, кожа и проклеенный холст тоже хорошо притираются к корешку, но не махрятся. Допустим, бахромы нет, лента хорошо приклеена, но зато обычно по цвету она совсем не подходит, как будто цвет выбирали наугад. Неужели не понятно, что цвет каптальной ленты не случаен, а должен соответствовать переплету и обрезу книги? Просто белая каптальная лента не годится: если бумага тонированная, тогда и лента должна быть тонирована или выделяться по цвету. Тонкая полоска каптальной ленты может быть контрастного цвета: если переплет коричневый, зеленая лента будет красиво выглядеть, но все зависит от нюансов! Каптальные ленты обычно настолько неудачные, что кажется, будто переплетчики, относящиеся к делу тщательно, забыли о них и выбирают ленты только халтурщики!

Дело становится гораздо сложнее, если помнить, что цвет верхнего обреза, цвета форзаца и ленточки-закладки также имеют значение.

* * *

Обрез окрашивают, чтобы защитить верх книжного блока, который пылится сильнее всего, когда книга закрыта, а также чтобы изменение цвета, которое неизбежно происходит, если обрез не окрашен, было бы не так заметно. Кроме того, чисто белый обрез, особенно у толстых книг, некрасиво выглядит. Обрез, окрашенный целиком, краси-

вее, чем тот, у которого окрашена только верхняя часть, но теперь так делают редко. Цвет обреза должен соответствовать цвету переплета и не слишком выделяться. Без сомнения, ярко-красный обрез иностранных карманных изданий определенного толка выглядит отвратительно.

Настоящие золотые и цветные обрезы, к тому же полированные, и сегодня иногда встречаются, они очень хорошо предохраняют книжный блок.

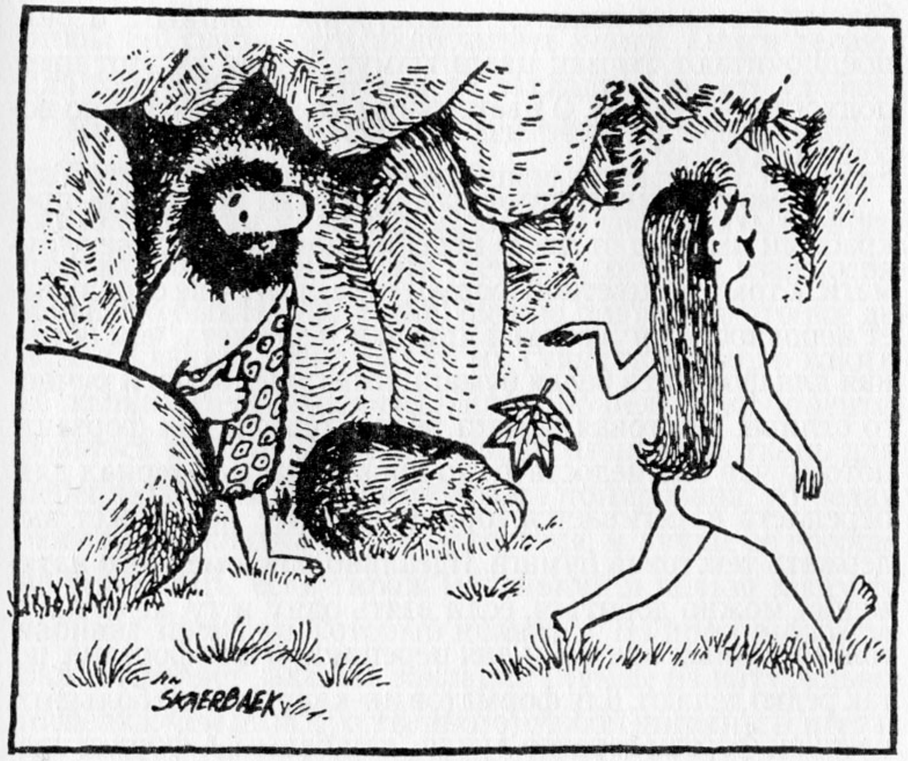
В книгах, полностью напечатанных на репродукционной бумаге или с вкладками из нее, нельзя золотить или окрашивать обрез, потому что страницы могут легко склеиваться.

Цвет всего обреза или его верхней части участвует в цветовой композиции внешнего оформления книги и может быть выдержан или в строгих желтовато-бежевых тонах, которые почти всегда подходят, или может быть более интенсивного, тщательно выбранного цвета. При этом нужно думать о сочетании его цвета с форзацем и каптальной лентой.

* * *

Сперва о самом форзаце. Это сокращенный термин, который целиком звучит как «форзацная бумага», а бумага по-немецки среднего рода, поэтому и форзац по-немецки среднего рода. Форзац находится перед книжным блоком, отсюда и название (букв. «перед набором»). Но бумага, которой приклеивают книжный блок к переплету сзади, тоже называется форзац (а не Hintersatz — «после набора»). Англичане, наоборот, entirely different from the Continentals as they are говорят end paper (букв. «конечная бумага») и никогда не говорят front paper («начальная бумага»).

В старинной литературе задний форзац иногда называется «нахзац», что означает «после набора»



Карикатура в датской газете: форзац-лист или фиговый лист?

Мы уже забыли, что форзацы бывают цветными. Куда ни посмотришь, везде белые форзацы, потому что большая часть книг, к сожалению, напечатана на «белоснежной» бумаге, вредной для глаз. Многим старомодным людям такой резкий прыжок от темного переплета к ярко-

Поскольку они совершенно другие, чем люди с континента. *Англ.*

белому форзацу кажется немного рискованным, и они предпочитают форзац цвета шамуа. Всегда ли этот цвет подходит — вопрос. О цвете ткани переплета обычно вообще не думают.

С помощью цветного форзаца можно построить прекрасный переход от цвета переплетной ткани к цвету бумаги, к тому же цветной форзац гораздо лучше скрадывает неровности внутренней крышки переплета, чем обычная для форзацев белая бумага, имитация бумаги ручного отлива. Текстовая бумага редко годится для форзаца, потому что она недостаточно проклеена, а материал для переплета натягивается гораздо сильнее, чем может выдержать текстовая бумага. Идеально равномерного натяжения можно добиться, если взять одну и ту же бумагу, только разных цветов, и для переплета и для форзаца, но так редко делают. Для форматов ин-кварто и еще бóльших цветной форзац гораздо лучше, чем белый. А форзац цвета шамуа при белой текстовой бумаге все-таки не годится.

* * *

Выбор ленточек-закладок (ляссе) еще беднее, чем каптальных лент. Редко их бывает больше полудюжины. Тонких ленточек нет, обычно они бывают только четырех-пяти цветов, которые не подходят к переплету и сами по себе уродливы. Понять, почему так редко используют ленточки-закладки, невозможно. Ведь для большого тиража их можно заказать любого цвета и ширины. Видимо, в голову не приходит, что они могут быть нужны. Ведь

чтобы это сообразить, надо читать книги. Книги делают для того, чтобы их читали, а с закладкой читать удобнее.

Мне кажется, что если есть ленточка-закладка, то должна быть и каптальная лента. Теперь посмотрим: переплет, каптал, форзац и закладка должны составлять единую цветовую композицию, все элементы которой взаимосвязаны. Это бывает так редко! Можно подумать, что все дело в закладках, потому что их существует всего каких-то жалких шесть разновидностей. Но нельзя же ориентироваться на цвет закладки, когда выбираешь ткань для переплета! Если текстовая бумага тонирована, то белая ленточка-закладка никак не годится, и лучше ее вообще не применять, если тираж маленький и нельзя заказать вариант закладки, который нравится. Но приличный тираж позволяет заказать закладки (лучше из натурального шелка, чем из искусственного) любой ширины и цвета!

* * *

Что касается выбора цвета каптальной ленты, то он чуть больше. Переплет, форзац и каптал должны составлять продуманную, гармоничную цветовую композицию. Давать тут какие-то конкретные советы невозможно. Это увело бы нас в область цветоведения. Но число возможных хороших решений так же велико, как и количество безобразных.

Книги и журналы должны иметь название на корешке

Редко бывает, что у книг достаточного объема на корешке нет названия. Разве что это какие-то тома из остатков, которые хотели переплести поскорее и подешевле, но это исключение. Даже полным профанам книга толщиной около двух сантиметров без названия на корешке покажется по крайней мере недоделанной.

Но есть бесчисленные издания, переплет которых около сантиметра шириной, а на корешке нет титульных данных. Представляете, на настоящих переплетах. На суперобложке это бывает гораздо реже. Но суперобложка — это не сама книга, ее рано или поздно снимут (в худшем случае — когда она уже придет в негодность), так что этого недостаточно. Автор и название должны стоять на корешке переплета книги и любой брошюры. Эти сведения несравненно важнее и нужнее на корешке, чем на передней крышке переплета, где они не так необходимы, потому что мы ищем книгу на полке по названию на корешке.

Поразительно, что многие издатели не понимают, насколько это важно. Неужели они так мало ценят свою продукцию и думают, что книги так и простоят на полках библиотек и их никто не купит? Каждый книготорговец знает, как тяжело разыскивать книги, журналы, брошюры без названий на корешках, да и владелец приличной личной библиотеки тоже присоединится к этим жалобам.

Не только книги в переплете, но и все брошюры объемом больше 64 страниц, даже каталоги и журналы всех родов с прямым корешком должны обязательно иметь на нем титульные данные — в этом, безусловно, заинтересованы издатели, продавцы и читатели книг, несмотря на возражения ленивого переплетчика.

В тонких брошюрах название печатается вдоль корешка, в немецких книгах снизу вверх[19]. В книгах толщиной в один сантиметр и больше надо непременно попробовать разместить название и имя автора горизонтально, что всегда лучше. Выходные данные, напечатанные вдоль корешка, на книгах толщиной от двух до четырех сантиметров мало радуют. Имя автора и название, напечатанные в одну строку, одним кеглем, вдоль корешка, воспринимаются гораздо хуже, чем четко структурированные поперечные выходные данные; название вдоль корешка выглядит как-то неубедительно и невнятно.

На корешке суперобложки может поместиться гораздо больше данных о книге, чем обычно печатается. Кроме имени автора, названия произведения, а внизу — названия издательства или его марки, там бывает достаточно места и для подзаголовка и других многочисленных сведений, вроде: «200 иллюстраций, 16 цветных репродукций и библиография». Тот, кто что-то смыслит в книгах, в книжном магазине не сразу берет книгу с полки, а

сперва читает названия на корешках, поэтому там выходные данные тоже важны (особенно для научных изданий — на других книгах они не так обязательны). В любом случае подробные данные о содержании книги на корешке суперобложки очень полезны.

К сожалению, нет надежды на то, что вдруг исчезнут привычные книги с пустыми корешками, но в принципе ни одна тонкая, хоть сколько-нибудь значительная книга не должна выходить без надписи на корешке.

Суперобложка и «рекламный поясок»

У старых книг конца пятнадцатого и начала шестнадцатого века, напечатанных типографами Антоном Кобергером или Альдом Мануцием, никаких суперобложек не было. Они появились только с началом индустриализации книжного дела, то есть в середине девятнадцатого века. Эти ранние суперобложки были сделаны для временного предохранения дорогого переплета, и на их передней сторонке (а не на самом переплете) печатались имя автора, название и другие данные. Обычно на суперобложке перепечатывался титульный лист, иногда заключенный в рамку. В первые десятилетия двадцатого века на самом переплете стали печатать рекламные сведения, от этого он только пострадал. Долгое время старались добиться разграничения функций переплета, который должен предохранять книгу долгие годы, и суперобложки, на которой печатаются рекламные сведения. В течение почти тридцати лет переплет становился все более невзрачным, а суперобложка, которая должна привлекать покупателей, все больше расцветала.

Антон Кобергер (1440/1445–1513) — немецкий ювелир, книгопечатник и издатель. В 1470 году основал в Нюрнберге первую типографию

Альд Мануций, или *Теобальдо Мануччи* (1449/1450–1515), — итальянский книгопечатник, основал издательство «Альдине пресс», где впервые в истории печатались книги с курсивом

Суперобложку нельзя путать с обложкой. Суперобложка просто обернута вокруг переплета, а обложка приклеена к корешку тетрадей книжного блока.

Суперобложка книги — это своего рода рекламный плакат. Она должна притягивать взгляд и предохранять переплет от света, грязи и трения, пока книга не попадет к покупателю. Издатель печатает ее не для того, чтобы будущий владелец получил книгу в защитной обертке, а для того, чтобы себя и книготорговца защитить от убытков. Заботливо изданные книги не должны поставляться без суперобложки, пусть даже самой скромной.

В действительности суперобложка не является частью книги. Сама книга — это только книжный блок. Даже переплет и форзац, строго говоря, лишь временно принадлежат книге — их выбрасывают, когда книгу переплетают заново. Необходимые выходные данные напечатаны в самой книге, на титульном листе. То, что стоит на суперобложке, библиографам не нужно. Неправильно даже специально упоминать о наличии суперобложки, потому что она — всего лишь рекламный проспект, прилагаемый к изданию, мимолетное дополнение, которое мы получаем в придачу к книге.

Поэтому иллюстрации на суперобложке, на обложке или даже наклеенные на картонный переплет к самой книге не относятся и не упоминаются в содержании книги. Если они важны для издания, они должны быть внутри книжного блока, пусть даже на фронтисписе. Иллюстрации на обложке или переплете быстро повреждаются.

Тот, кто не уверен, что у него чистые руки, может читать книжку в суперобложке, но настоящий читатель выбрасывает ее до того, как начал читать, если только он не коллекционирует суперобложки. Тогда он тоже снимает суперобложку и перекладывает ее в специальную коробку для хранения. Книгу в суперобложке неудобно держать в руках, и раздражает напечатанная на ней реклама. Платье книги — это переплет, суперобложка — это плащ от дождя. Покрывать ее сверху еще одной прозрачной обложкой (из целлофана), чтобы уберечь от повреждений, так же глупо, как дорогой кожаный чемодан в матерчатом чехле заворачивать еще и в бумагу.

На передней сторонке суперобложки, кроме имени автора и названия книги, часто печатают рекламный текст и название издательства. Иногда эта текстовая часть сопровождается картинкой, обычно довольно слащавой, которая проходит через корешок на заднюю сторонку суперобложки. Оформитель рассчитывает, что такая книга будет выставлена на витрине в раскрытом виде, но немногие книготорговцы используют эту возможность.

Загнутые концы (клапаны) суперобложки должны быть как можно шире. На переднем клапане часто печатают маленькую рецензию на книгу, а на заднем — рекламу других книг. В английских книгах внизу переднего клапана обычно стоит цена, этот кусочек отрезают, когда книгу дарят. Правда, тогда лучше сразу снять суперобложку. Суперобложка, прислуга переплета, не будет выглядеть «благородней», если клапаны и задняя сторонка останутся пустыми. Покупателю книги будет инте-

ресно прочесть информацию о других книгах этого издательства, поэтому, не задумываясь, надо печатать рекламу книг и новости издательства не только на клапанах, но и на задней сторонке суперобложки и на изнанке, которую обычно не используют. Другой вопрос, окупит ли тираж книги все эти расходы на набор; часто может оказаться выгодней приложить к книге проспект издательства, напечатанный на тонкой бумаге. Но ни в коем случае не надо стараться спроектировать суперобложку так, чтобы передняя сторонка была яркой, а все остальное было сдержанным и скромным (это не значит, что типографика не должна быть тщательной и красивой); наоборот, суперобложка должна быть сделана так же, как рекламный проспект, чтобы ее можно было просмотреть и выкинуть, не задумываясь. Только так можно бороться с досадной привычкой некоторых людей ставить на полку книгу в суперобложке, как в книжном магазине. (Я оставляю в суперобложке только те книги, у которых переплет еще ужаснее суперобложки. К сожалению, с годами их становится все больше!)

На корешке суперобложки нужно повторить все титульные данные, напечатанные на передней части. Люди, часто покупающие книги, обычно не каждую книгу достают с полки. Они должны иметь возможность прочесть на корешке нужные сведения — не только имя автора и название книги, но и, если позволяет место, имя редактора или составителя, объем, число иллюстраций и т. п., а также выходные данные. Корешок должен быть оформлен так же привлекательно, как и передняя сторонка.

Так как суперобложка не постоянная и уже поэтому не настоящая часть книги, то ее графическая форма не обязательно должна соответствовать оформлению самой книги. Благородный переплет вполне может быть закрыт суперобложкой, спроектированной так, чтобы нагло выбиться из массы других книг на витрине. Человеку со вкусом все же больше понравится книга, суперобложка которой по цвету и форме созвучна оформлению переплета и всей книге в целом. Чем дороже книга, тем прочнее должна быть бумага суперобложки. Для дешевых книг, которые быстро раскупаются, достаточно бумаги со смешанной структурой; дорогие издания, которые иногда подолгу остаются на витрине, должны иметь суперобложку из прочной бумаги, не содержащей частиц древесины.

Напечатать суперобложку так, чтобы она идеально подходила к книге, можно, только если в типографии будут точные образцы переплета с тиснением, иначе не избежать смещений и сдвигов. Готовая суперобложка по высоте должна ни на волос не отличаться от переплета. Ее тираж должен на десять процентов превышать тираж книги, чтобы можно было заменить поврежденные суперобложки.

Если книгу вставляют в простой картонный футляр (его, как и суперобложку, надо выбросить, перед тем как книгу ставить на полку), то на его переднюю сторону можно наклеить лист рекламы, а книгу достаточно обернуть в незапечатанную суперобложку. Такой вариант подходит, когда обложка книги очень мягкая и книга не стоит, а падает. Тогда продавец ставит книгу в футляре на витрину.

Бумажная лента-манжетка со строкой текста («рекламный поясок») сразу бросается в глаза, но портит переплет, если книга без суперобложки. Переплет выгорает на солнце там, где не прикрыт; он испорчен, и книгу уже не продашь. Поэтому манжетки должны быть только на книгах в суперобложке. Можно заменить настоящую манжетку напечатанной на суперобложке.

О широких, слишком больших и квадратных книгах

Ширина книги определяется не только тем, чтобы ее было удобно держать в руках, но и глубиной книжной полки. Поэтому книги шире 24 сантиметров неудобны. Обычно люди не любят с ними возиться. На полку их не впихнешь, какое-то время они пролежат на столе, пока владелец с плохо скрываемым облегчением не передарит их или не выкинет. Я вспоминаю юбилейные издания разных фирм, их всегда стараются сделать невероятного размера, при этом не печатают названия на корешке, но в данном случае это не самое страшное.

Тот, кто хочет, чтобы книга долго жила, чтобы ее легко можно было найти, должен сделать ее не слишком широкой и не забыть про название на корешке.

Конечно, речь не идет о больших альбомах по искусству с большими дорогими репродукциями. Владелец сделает для таких книг специальную полку. И все же надо стараться не делать книги слишком крупными без особой необходимости. Редко случается, чтобы маленькой книге трудно было найти место на полке.

В последние годы квадратные книги в большой моде у некоторых дизайнеров. Потребность в новаторстве сказалась не только в замене антиквы гротесками и в отказе от абзацных отступов, необходимых для членения текста, но нарушающих строгую геометрию зеркала набора, но и в том, что люди, которые считают себя ультрасовременными, охотно используют формат, близкий к квадрату. Сам по себе он лишь немногим некрасивее преувеличенно широкого формата ин-кварто, неуклюжего, как бегемот. Оптически скорректированный или даже точный квадрат вглядит лучше.

Есть три аргумента против книг квадратных форматов. Первый — их неудобство. Квадратные книги трудно держать в руках, еще неудобней, чем книги уродливого формата А5. Второй аргумент — их неудобно хранить. Если книга шире 24 сантиметров, ее уже нельзя поставить на полку, а можно только положить. А книги должны стоять на полке так, чтобы их легко можно было найти и достать. Третий аргумент требует пояснения. Вес книги в вертикальном положении удерживается корешком, как шарниром. Если книжный блок слишком тяжелый, а это, к сожалению, бывает слишком часто, книга перекашивается вперед, упирается в полку и покрывается пылью, от которой, в правильном положении, ее предохраняют канты переплета. Чем длиннее корешок по отношению к ширине книги, тем лучше книга стоит в правильном положении. Книга альбомного формата не уравновешивается корешком. То же самое происходит и с книгами квадратных форматов. На полке они тоже сразу перекашиваются. И поэтому от квадратных форматов нужно отказаться, это новшество ошибочно по своей сути.

Приемлемые размеры книг могут иметь самые разнообразные пропорции, то есть отношения ширины к высоте. Так как мы сбросили с корабля современности добрые традиции и нам приходится все изобретать заново, то перед началом работы нужно проверить геометрическую пропорцию любого формата, то есть точно ли он соответствует пропорциям 2:3 или 3:4 или «золотому сечению» (это лишь несколько основных пропорций).

См. также «Продуманные пропорции страницы и полосы набора», стр. 45

Простая пропорция 2:3 оказывается наилучшей чаще, чем кажется; это относится даже к книгам ин-кварто, если взять специально сделанную для этого бумагу. Вообще рецептов нет, но, изучая книги, напечатанные до 1790 года, можно многому научиться, в том числе и пропорциям.

И последнее соображение, чуть в стороне от нашей темы: вес книги. Наши книги почти всегда слишком тяжелые. Главным образом из-за мелованной бумаги для художественной печати. Толстые книги, напечатанные на такой бумаге, лучше разделять на два тома. Старые книги были гораздо легче. Китайские книги вообще легкие как перышко. Бумажные фабрики должны постараться делать более легкую бумагу, гораздо легче должны быть мелованные и офсетные бумаги.

Белая или тонированная бумага для книжной печати?

Бумажную массу химически отбеливают, чтобы придать ей чисто белый цвет. Небеленая бумага не только гораздо прочнее, но и красивее. Сегодня это большая редкость, такой бывает только бумага ручного отлива. Чудесный цвет старых печатных книг и еще более ранних рукописей до сих пор не изменился, если только книги не пострадали от воды или гнили. Когда раньше, хваля бумагу, называли ее «белой», то имелся в виду светлый оттенок, как у небеленого холста. Такой оттенок был у небеленой бумаги из льняных волокон и овечьей шерсти (в то время это было обычное сырье для бумаги). Этот цвет и сегодня самый красивый.

Неопытный взгляд среди образцов для высокой и офсетной печати сразу отмечает белую-пребелую офсетную бумагу. Но она предназначена не для печати книг, а для цветных иллюстраций, поскольку чем белее фон бумаги, тем точнее передается цвет. По тем же причинам большая часть мелованных бумаг для художественной печати имеет чисто белое покрытие. Многие годы я тщетно твержу о том, как нужна слегка тонированная бумага для художественной печати, только ее никогда нет на складе.

Может быть, служащим типографских фирм так нравится белоснежная бумага для печати потому, что она кажется им «современной» — напоминает холодильники, сантехнику и кабинет дантиста. Или потому, что белая офсетная бумага больше всего подходит к белой мелованной, а тонированная не востребована потому, что при печати требуется «блестящий» результат. Или все-таки дело в непрофессионализме и невежестве? Так или иначе, но печатается невероятное количество ярко-белых книг. Даже переплеты теперь часто щеголяют в белоснежном подвенечном уборе. Это прямо к делу не относится, но явно прослеживается та же тенденция.

Читают ли вообще люди, отвечающие за издание таких книг, свою продукцию? Так как им известны эти книги, то, может быть, они пару раз и взглянули на них. Но чтение — это совсем другой процесс. В конце концов, какие-то книги они читают и должны были бы заметить, как болезненно воспринимается эта слепящая белизна в книге. Белизна кажется не только холодной и неприязненной — она мешает, слепит глаза, как снежное поле. Книжная страница становится неприятно прозрачной; белый тон бумаги, вместо того чтобы сливаться воедино с зеркалом набора, отходит в глубину, образуя другую оптическую плоскость.

Когда белую офсетную бумагу неправильно используют вместо бумаги для высокой печати, это уже само по себе свидетельствует о недостаточно тщательной работе,

но при этом плохой результат усугубляется из-за гладкой пустоты бумажной поверхности, практически лишенной структуры. Большинство применяемых сегодня шрифтов отличаются преувеличенной ровностью и регулярностью, которые еще сильнее проявляются при машинном наборе, и возникает общее впечатление внешней гладкости и холодности, являющихся зеркальным отражением равнодушия к книжному делу. Хорошо сделанная книга не должна быть просто результатом искусного расчета и минимальных затрат энергии. И если в других странах восхищаются нашими изданиями, то это прежде всего относится к высокоразвитой технике печати, а не к настоящей красоте книг*. Во многих странах нет такой полиграфической техники, но равнодушие к книге там такое же. Если кому-то книга необходима, то, конечно, он не будет обращать внимания на ее типографские недостатки. То, что научная книга хорошо раскупается, вовсе не значит, что она хорошо издана. Элементарно необходимое — это еще не искусство. Настоящее искусство начинается там, где есть что-то, кажущееся ненужным, избыточным. Только если на книгу приятно смотреть, если она так прекрасна, что ее хочется сразу купить и унести домой, то мы можем говорить о настоящем произведении книжного искусства.

Для того чтобы книга производила прекрасное общее впечатление, бумага не менее важна, чем безукоризненная типографика. Этого слишком часто не замечают. Исключительно редко встречаются книги, бумагу для которых выбирал компетентный дизайнер. Проектируя книгу, нужно выбирать бумагу не только по весу и прочности на изгиб по отношению к формату издания. Не менее важно, чтобы ее структура, цвет и другие особенности соответствовали характеру шрифта и духу книги, создавая гармоничное созвучие всех частей. Наши бумажные фабрики могут и готовы выполнить эти пожелания. И это не будет стоить дороже.

В любом случае хотелось бы, чтобы чисто белая бумага применялась только там, где это требуется. Сам я с трудом могу представить себе такой случай. Если нам рекомендуют белую бумагу оттенка «цветов вишни», то коварно пользуются нашим пристрастием к любованию цветущей вишней. Насколько прекрасно цветение вишни, настолько бумага этого оттенка не годится для высокой печати. Про «белоснежную» бумагу речь идет уже реже — видимо, здравый смысл торжествует.

В годы нужды и лишений (и после них) много книг печаталось на серой и грязновато-желтой бумаге. Когда эти времена прошли, мы вправе были ожидать возвращения прочной, хорошей бумаги. Непрофессионал ошибается, когда думает, что хорошая бумага обязательно должна быть белой, а тонированная бумага непрочная.

Знаток, понимающий, что это не так, должен объяснять это непрофессионалам. У чисто белой бумаги через десять лет пожелтеют края, а сероватая бумага может быть превосходного качества! Это зависит от состава бумаги, неспециалист в этом плохо разбирается.

---

* Это и следующее предложения относятся к Швейцарии. *(Примеч. авт.)*

Итак, белизна не показатель качества и прочности бумаги. Чуть тонированная бумага для высокой печати, тон которой обычно почти не заметен, гораздо лучше, потому что не слепит глаза и возникает единство бумаги со шрифтом, которое при белой бумаге достигается только в исключительных случаях.

Но я говорю сейчас о необходимости тонировать бумагу, а не о ее качестве. Существует множество книжек и брошюр, которые должны печататься на дешевой бумаге. Как правило, самый светлый из возможных для такой бумаги тонов имеет сероватый и неприятный оттенок. Это можно преодолеть легким тонированием, придавая бумаге теплый оттенок шамуа, причем она не подорожает. У меня это много раз отлично получалось. Качество бумаги не улучшается, но она приятнее для глаз. Я сделал это для дешевых книг издательства «Пингвин букс», которые теперь стоят в Англии 3 шиллинга 6 пенни (2 франка). Бледно-серая бумага выглядела отвратительно, а теперь ее оттенок стал теплым и книги так же приятно читать, как и те, что в три раза дороже!

Было бы хорошо, чтобы наши газеты и журналы тоже использовали эту возможность. Обычная газетная бумага серая и убогая, точно такая же, какая раньше была у изданий «Пингвин букс». Если бы она была более теплого, желтоватого оттенка, удобочитаемость была бы лучше. Это не поможет типографике газет, по большей части уродливой, но наши глаза будут меньше страдать. Заметим, что бумага у лондонской газеты «Таймс» намеренно желтоватого оттенка — какой контраст с тоскливой серостью наших

газет! Сравните и убедитесь сами. Я только боюсь, что мои призывы ни к чему не приведут, как ни к чему не приведут и те замечания о производстве тонированной бумаги для высокой печати, что я делал раньше. Но ведь и то и другое очень важно для здоровья людей, для миллионов глаз.

Итак, белизна бумаги не признак ее прочности. Для высокой печати она не годится, потому что слепит глаза. Необходимо ее чуть-чуть тонировать, чтобы приблизиться к теплым оттенкам небеленого полотна или шамуа. Совсем дешевые книги, журналы и даже газеты надо печатать на тонированной, а не на серой бумаге.

Кроме того, определенным шрифтам требуются определенный тон и фактура бумаги. Особенно это касается новых версий классических шрифтов. Чем старше шрифт, тем более темной и шероховатой должна быть бумага. На белой бумаге антиква Полифилус (1499 года) не выявляется в полную силу[20]. Для нее хорошо подходит только бумага, по оттенку и характеру фактуры похожая на бумагу, делавшуюся в 1500 году. То же самое относится и к антикве Гарамон (около 1530 года). Позднее, в восемнадцатом веке, предпочитали «белую» бумагу (к счастью, ее еще не умели тогда так сильно отбеливать, как теперь), поэтому антиквы Баскервиль (около 1750 года) и Вальбаум (около 1800 года) лучше всего смотрятся на почти белой бумаге. Только антиква Бодони (около 1790 года) и только в больших кеглях и на страницах большого формата выдерживает совершенно белую бумагу, но она должна иметь определенную структуру поверхности. Бодони

намеренно добивался эффекта сильнейшего контраста между нервным черно-белым контуром литеры и белой почти абсолютно гладкой бумагой, что сильно мешает спокойному чтению. Вслед за ним так поступали и в девятнадцатом веке. Грязно-желтая бумага последних десятилетий девятнадцатого века в основном стала такой неприглядной неумышленно, это было следствием необдуманного ухудшения качества бумаги.

Сейчас бумагу тонируют, как правило добавляя пигменты. Возможны бесчисленные варианты оттенков, состава, проклейки и особой структуры поверхности бумаги. Нам надо не забывать об этом, а использовать эти возможности как можно чаще.

Десять главных и самых частых ошибок при издании книги

1. *Неподходящий формат:* слишком большие, широкие и тяжелые книги. Книги должны быть удобными. Издания шире пропорции 4:3 (ин-кварто), особенно квадратные, уродливы и непрактичны; самыми лучшими пропорциями для книг были и остались 3:2, «золотое сечение» и 4:3. «Двуполый» формат А5 никуда не годится, только «формат-гермафродит» А4 иногда может подойти. Книжный блок широкой книги, особенно квадратной, перекашивается на полке. Книги шире 25 сантиметров трудно хранить на полках.

2. *Неструктурированный, бесформенный набор* как результат отсутствия абзацного отступа. К сожалению, распространяется все шире из-за того, что секретарей в экономических колледжах так же неправильно учат печатать письма, по ошибке считая набор без абзацного отступа современным. Не думайте, что это только «вопрос вкуса». Здесь проходит различие между тем, кто читает, и тем, кто не читает.

3. *Начальные полосы, никак не выделенные*, стоящие наверху страницы, без отступа слева, которые выглядят случайными страницами текста. Кажется, что это обыкновенная, а не начальная страница. Начало главы должно

выделяться большим спуском перед начальной строкой, инициалом и еще как-нибудь.

4. *Бесформенность*, возникающая из-за того, что ошибочно используют только один кегль шрифта. В книге, где начальные полосы не акцентированы, заголовки и выходные данные набраны одним кеглем шрифта, даже без применения строк, набранных прописными буквами, читателю очень трудно ориентироваться.

5. *Белая и чересчур белая бумага.* Очень неприятна для глаз и вредит здоровью. Легкая ненавязчивая тонировка (цвета слоновой кости или темнее, но не кремовых оттенков) почти всегда гораздо лучше.

6. *Белый переплет.* Выглядит нелепо, как белый костюм, потому что такой же маркий.

7. *Прямой корешок переплета.* Корешок переплетенной книги должен быть слегка закруглен, иначе после чтения она перекашивается, а тетради в середине блока «вылезают».

8. *Название книги крупным кеглем, набранное вдоль корешка*, который достаточно широк для поперечного размещения надписей. Никто не читает название на корешке издалека.

9. *Корешок без названия книги и имени автора.* Непростительно для книг шире трех миллиметров. Как искать эти брошюры? Имя автора должно быть напечатано обязательно, потому что именно оно часто определяет место книги на полке.

10. *Незнание или пренебрежение правилами набора капители, курсива и кавычек*: см. стр. 122 и далее.

Литература к статье «Продуманные пропорции страницы и полосы набора»*

Gustav Milchsack. Kunst-Typographie // Archiv für Buchgewerbe. Leipzig, 1901. Heft 8. 291—295; Heft 10. 365—372. Попытка знатока-библиофила отыскать правила гармонии, по которым делались старые книги. Автор верил, что можно разрабатывать пропорции полей, выраженные в рациональных числах.

Edward Johnston. Manuscript and Inscription Letters. Second edition. London: John Hogg, 1911. Plate 1. Эмпирически установленные числовые соотношения полей. В одном из приведенных примеров — безупречные пропорции.

Edward Johnston. Writing & Illuminating, & Lettering. Seventh edition. London: John Hogg, 1915. Pages 103—7. Plate XX. Немецкое название — Handschrift, Zierschrift und angewandte Schrift. Теория размеров полей, основанная на наблюдениях и опыте. В том числе и в числовых пропорциях.

Friedrich Bauer. Das Buch als Werk des Buchdruckers. Leipzig: Deutscher Buchgewerbeverein, 1920. Работа знатока. В целом еще актуальна. Под влиянием Мильхзака и

* Список дан в хронологической последовательности.

других автор считает, что пропорции полей должны быть выражены в рациональных числах.

E. W. Tieffenbach. Über den Satz im schönen Buch. Berlin: Officina Serpentis, 1930. Важнейшая для нас идея высказана между прочим: «Проектирование формата страницы всегда в некоторой степени зависит от размера бумаги и величины ее пропорций». К сожалению, книга написана не очень хорошим языком. Жаль, что правильная мысль дальше не развивается.

Jan Tschichold. Die Maßverhältnisse der Buchseite, des Schriftfeldes und der Ränder // Schweizer Graphische Mitteilungen. St. Gallen. August, 1946. 65, 294—305. Ранняя работа автора. Больше фактов, чем теории. Много иллюстраций.

Joh. A. Van De Graaf. Nieuwe berekening voor de vormgeving // Tété. Amsterdam. November, 1946. 95—100. Показан простейший способ деления на девять частей ширины и высоты бумаги.

Hans Kayser. Ein harmonikaler Teilungskanon. Zürich: Occident-Verlag, 1946. Остроумно и глубоко написано, как и все книги этого автора. Упоминает тайный канон пропорций из альбома Виллара де Оннекура.

Jan Tschichold. Die Proportionen des Buches // Der Druckspiegel, 10. Stuttgart. Januar, Februar, März, 1955. 8—18, 87—96, 145—150. Написано в 1953 году. Первая публикация автора об обнаруженном им каноне писцов позднего Средневековья. Множество диаграмм и иллюстраций. Частично повторяется в статье «Продуманные пропорции страницы и полосы набора».

Jan Tschichold. Bokens Proportioner. Göteborg: Wezäta, 1955. Предыдущая статья, переведенная на шведский язык и изданная отдельной книгой. Издание красиво набрано, двухцветная печать. Одна из лучших шведских книг года.

Jan Tschichold. De proporties van het boek. Amsterdam: Intergrafia, 1955. Та же книга, на нидерландском языке.

Wolfgang Von Wersin. Das Buch vom Rechteck. Ravensburg: Otto Maier, 1956. Интерпретация свойств важнейших прямоугольников и их роль, в первую очередь, в архитектуре. О книге не говорится.

Raúl M. Rosarivo. Divina proportio typographica. Klefeld: Scherpe, 1961. Прекрасно сделанная книга с образцовыми рисунками. Опирается на найденный Чихольдом канон писцов позднего Средневековья *(рис. 5)*. Автор ошибочно склоняется к мнению, что книжная страница пропорции 2:3 и вообще эта пропорция единственно безупречные.

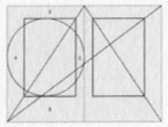


Рис. 5 — стр. 54

Комментарии

1 Стр. 87. *Строки прописных букв без разрядки или с недостаточной разрядкой всегда уродливы.*

Современные программы верстки позволяют менять межбуквенные расстояния в отдельном слове или фрагменте текста. Эта операция называется трекинг. Можно задать значение трекинга в широких пределах как с целью увеличения разрядки (положительный трекинг), так и с целью сокращения межбуквенных расстояний (отрицательный трекинг).

2 Стр. 88. *При недостаточной разрядке пробел между буквами иногда кажется слишком большим, например между A и V. Чтобы его уменьшить, литеры приходится даже подпиливать.*

В цифровых шрифтах возможен *кернинг* — индивидуальная регулировка апрошей литер. Как и трекинг, кернинг может быть положительным (увеличивающим межбуквенное расстояние) и отрицательным (сокращающим его). Кернинг необходим для выравнивания межбуквенных пробелов в критических сочетаниях литер, так называемых кернинговых парах, например AA, AT, ГА, AV и т. д. Исходный кернинг в каждом шрифте предусматривается его разработчиком, и информация о нем включается в шрифтовой файл. В современных шрифтах может быть заложено несколько сот и даже несколько тысяч кернинговых пар. Кроме исходного кернинга, современные программы верстки позволяют при необходимости индивидуально корректировать кернинг в процессе набора и верстки.

3 Стр. 88. *Даже между L и A всегда нужно ставить тонкую шпацию, по крайней мере картонную.*

В ручном металлическом наборе при нехватке тонких однопунктовых шпаций наборщики в ответственных работах вставляли между литерами кусочки картона, часто используя для этого колоду карт. Сейчас в современных программах верстки предусмотрена возможность различной отбивки знаков друг от друга, в том числе применение тонкой шпации.

4 Стр. 107. *Тире на круглую может использоваться только при наборе таблиц прейскурантов. Во всех других случаях применяется короткое тире (в половину круглой шпации). Нельзя набирать дефис вместо тире.*

В цифровых шрифтах короткое тире не всегда равно половине круглой (кегельной) шпации, так же как и длинное тире не всегда равно круглой. В русской типографской традиции в металлических шрифтах было только тире на круглую, которое сейчас называется длинным, и де-

фис. Поэтому рекомендации Чихольда о применении везде короткого тире можно принять только условно, потому что правила русского языка предусматривают только одно тире. Длинное тире в латинских цифровых шрифтах, особенно старых, гораздо длиннее, чем русское тире, потому что оно делалось с нулевыми апрошами для составления сплошных линеек. Тире в наших шрифтах всегда имело положительные апроши, чтобы к нему не прилипали соседние знаки, и поэтому при той же ширине кегельной площадки, что и у латинского длинного тире, оно выглядело гораздо короче. В недавних цифровых латинских шрифтах все тире тоже имеют положительные апроши. В любом случае при применении тире критерием должен быть внешний вид набора. Если длинное тире выглядит слишком длинным и разрушает однородность наборной полосы, можно использовать короткое тире или заложить в установках набора использование укороченного длинного тире. Чихольд не упоминает об этом, но короткое тире принято применять без отбивки и как указатель диапазона чисел, например 1998–2008.

5 Стр. 108. *В цитате второго уровня (внутри цитаты) используют двойные французские кавычки: « ».*

В русском языке независимо от шрифта в качестве основных традиционно применяются двойные кавычки-ёлочки: «». В качестве дополнительных (если нужно набрать цитату в цитате) применяются кавычки-лапки: „“. Одиночные кавычки в русскоязычном наборе не применяются. Эта традиция характерна для русского и других

языков, использующих кириллические шрифты на территории России и стран бывшего СССР.

6 Стр. 108. *Но, обозначая время, набирают точку: 2.30 ч. При наборе телефонных номеров лучше разделять цифры шпациями, а не точками: Nr. 32 81 71 (в немецком языке набирают Nr., а не No.).*

У нас при обозначении времени принято отделять часы от минут с помощью двоеточия: 2:30. Телефонные номера разделяют на группы по две или три цифры с помощью дефисов или тонких шпаций: 123-45-67 или 123 45 67.

7 Стр. 112. *Типография должна сделать достаточное количество экземпляров пробных полос. Не менее четырех экземпляров направляются заказчику и не менее четырех идут в портфель заказов.*

Современный издательский процесс в идеале тоже должен включать в себя печать пробных полос книги на тиражной бумаге, особенно для изданий повышенного качества, несмотря на то что при цифровой верстке объем издания выясняется совершенно точно еще до печати. Однако на практике издатели и типографии далеко не всегда придерживаются этого правила.

8 Стр. 115. *В немецком языке при хорошем плотном наборе очень трудно выполнить правило, согласно которому нельзя допускать больше трех переносов подряд.*

Хотя слова в русском языке в целом короче, чем в немецком, но у нас тоже существуют жесткие правила переноса

слов. Например, нельзя при переносах отделять одну букву от корня слова (прек-расный, пос-сорить, меща-нство и т. д).

9 Стр. 115. *Начальная строка в конце полосы не считается ошибкой. Требовать, чтобы и их не было, — это уж слишком. Тогда пришлось бы постоянно обращаться к автору, чтобы он что-то вычеркнул из текста, а что-то прибавил. Это была бы победа формы над содержанием, чего хороший наборщик не должен допускать.*

Стр. 155. *Начальные строки в конце страницы очень нежелательны, но возможны. Мешает конец предыдущей строки, стоящей над ними, над последней строкой полосы зияет пустое пространство. Может мешать и абзацный отступ, если под ним стоит колонцифра. Поэтому я ставлю колонцифру если не по центру, то с отступом в размер абзацного.*

По техническим правилам набора на русском языке в книжных изданиях висячие строки (концевая строка абзаца в начале полосы и первая строка абзаца в конце полосы) не допускаются.

10 Стр. 130. *Настоящая капитель делается только для книжных шрифтов, да и то не для всех. Обычно она чуть крупнее, чем строчная буква п. Настоящую капитель выпускают для всех кеглей текстовых шрифтов, и она не совсем совпадает по форме с соответственно уменьшенными прописными буквами: она немного шире и по пропорциям чуть энергичнее.*

В цифровых масштабируемых шрифтах капитель разрабатывается к отдельным начертаниям или ко всем начертаниям гарнитуры, предназначенной для книжного текстового набора.

11 Стр. 131. *Если у типографии есть капитель 6, 8, 9 и 10 кеглей, это дает немалые дополнительные преимущества. Капитель в шесть пунктов — это одновременно и мелкие «большие буквы», которые часто нужны при тонких печатных работах; и вместо четырех размеров прописных в тех же кеглях с капителью получаем восемь вариантов прописных тонкой градации. В хорошо оснащенной типографии необходимо иметь капитель.*

При верстке на компьютере есть возможность получения искусственной капители путем уменьшения прописных, однако этого способа следует избегать по тем же причинам, которые указывает Чихольд. Лучше выбрать другую гарнитуру, в которой есть настоящая капитель, разработанная шрифтовым дизайнером. Кириллических шрифтов, в которых хотя бы в одном начертании (обычно в прямом светлом) есть капитель, становится все больше.

12 Стр. 132. *В немецком наборе антиквой можно печатать и французские и немецкие кавычки, на выбор.*

В российском типографском жаргоне французские кавычки называются *кавычки-елочки*, они считаются основными и применяются уголками наружу: «». Немецкие кавычки называются *кавычки-лапки*, они считаются дополнительными и применяются так: „“. И те и дру-

гие от заключенных в них слов не отбиваются. В цифровых шрифтах в сочетаниях, аналогичных „А или Т“, пробел между кавычкой и буквой и наоборот выравнивается с помощью кернинга (см. комментарий 2).

13 Стр. 132. *Одинарные кавычки лучше всего набирать для цитирования прямой речи, а барочные двойные кавычки для остальных, более редких случаев.*

В кириллическом наборе принято использовать только двойные кавычки, хотя во всех цифровых гарнитурах есть также и одинарные.

14 Стр. 133. *Англичане различают single quotation marks ('n') и double quotation marks ("n"). Сейчас многие хорошие английские типографы для цитирования прямой речи используют single quotation marks, потому что двойные кавычки делают общую картину страницы очень неровной. В этом случае выражение внутри кавычек тоже отбивают тонкой шпацией, чтобы не путать концевую кавычку с апострофом.*

Чтобы набрать цитату в цитате, в Великобритании принято использовать одинарные кавычки как основные, а двойные — как дополнительные, а в Америке наоборот: 'такие "кавычки" в Англии', а "такие 'кавычки' в Америке".

15 Стр. 133. *В разных странах свои формы кавычек и правила их употребления.*

Например, в Финляндии, Греции и Турции одна и та же форма кавычек применяется и как открывающая, и как закрывающая: "кавычки в Финляндии".

16 Стр. 134. *Интерлиньяж — это расстояние между строками, которое заполняется пробельным материалом. В больших печатных изданиях (книгах и журналах) соразмерность этого пустого пространства особенно важна для удобочитаемости, красоты и экономичности набора текста.*

В современной компьютерной верстке под интерлиньяжем (linespace) понимается расстояние между линиями шрифта (baseline) соседних строк, выраженное в типографских пунктах. Обычно кегль набора и интерлиньяж обозначаются таким образом: кг. 10 на 12, или 10/12, что означает набор шрифтом десятого кегля при расстоянии между линиями шрифта соседних строк в 12 пунктов. По умолчанию в верстальных программах принимается интерлиньяж, увеличенный на 20% от значения кегля, хотя серьезный типограф всегда сам устанавливает значение интерлиньяжа в зависимости от величины очка конкретного шрифта, кегля набора, формата строки, насыщенности шрифта и других условий.

17 Стр. 147. *Хорошая картина набора возникает, только если многоточие набирается без разрядки.*

В цифровых шрифтах многоточие представляет собой отдельный знак, и в большинстве программ верстки при последовательном наборе трех точек подряд они автоматически заменяются многоточием. Расстояния между точками в многоточии зависят от гарнитуры, но, как правило, они равны удвоенным апрошам при наборе отдельных точек. С помощью многоточия можно набирать длинную линейку из точек, так называемое отточие.

18 Стр. 150. *Для большинства готических шрифтов типа фрактуры и швабахера также подходит тире толщиной в тонкий штрих. Некоторые наборщики считают, что лучше использовать более мощный штрих (как в гротесках), потому что длинное тире (на круглую) разрывает картину набора до дыр. Но этот недостаток лучше преодолеть, используя не плотное длинное тире, а, наоборот, короткий, на половину круглой, тонкий штрих. Толстый штрих для тире не подходит по стилю ни для каких шрифтов, кроме гротесков и египетских.*

В цифровых шрифтах короткое тире не всегда равно половине круглой (кегельной) шпации, так же как и длинное тире не всегда равно круглой.

19 Стр. 187. *В тонких брошюрах название печатается вдоль корешка, в немецких книгах снизу вверх.*

В книгах на русском языке традиционное направление чтения выходных данных, как в немецких, снизу вверх. Правда, ГОСТ 7.84–2002 требует размещать выходные данные сверху вниз, как принято в англоязычной литературе, но это противоречит российским издательским традициям.

20 Стр. 203. *Кроме того, определенным шрифтам требуются определенный тон и фактура бумаги. Особенно это касается новых версий классических шрифтов. Чем старше шрифт, тем более темной и шероховатой должна быть бумага. На белой бумаге антиква Полифилус (1499 года) не выявляется в полную силу.*

Чихольд имеет в виду великолепную антикву старого стиля, нарезанную Франческо Гриффо да Болонья, которой набрана знаменитая иллюстрированная книга Hypnerotomachia Poliphili, изданная Альдом Мануцием в Венеции в 1499 году, и более поздние подражания этому шрифту.

Предметно-именной указатель

абзацный отступ 24–25, 37–39, 107, **116–121**, 131, 139, 142, 153, 196, 205
Альдине 125
английские книги 8, 114, 180, 191
антиква:
— Баскервиль 24, 203
— Бембо 132
— Бодони 24, 136, 140, 149, 203
— Вальбаума 23, 24, 136, 203
— Гарамон 84, 102, 124, 126, 132, 135, 136, 149, 203
— Дидо 136
— Кэзлон 105
— нового стиля 24, 136, 137
— переходного стиля 24
— Полифилус 203
— прописные буквы 26
— старого стиля, Медиеваль 23, 84, 136, 137
— Янсон 104, 105, 132
апроши, межбуквенные пробелы 23, 87
асимметрия 21–22, 29–30, **41–44**
астериск 142

Барбу 83, 179
барокко 37, 40, 82, 122
Баскервиль антиква 24, 203
Bauer, Friedrich / Бауэр, Фридрих 207
без засечек шрифты 21–22 *см. также* гротески
белая бумага 186, **198–204**
Бембо антиква 132
Бернер, Конрад 126
бесформенный:
— набор 205
— титул 86
библиография 103, 128
библиофильские издания, фолианты 35, 37
бидермейер 51
бланк для письма 29, 30
Бодони антиква 24, 136, 140, 149, 203
Бодони, Джамбаттиста 28, 203
Брейткопфа фрактура 124
брошюры 186–187, 206
бумага:
— белая 184, **198–204**
— мелованная 197, **198–199**
— не содержащая древесину 180, 193
— офсетная 197, **198–199**
— форзацная 166, **182–184**

Вайс, Эмиль Рудольф 22, 92, 105
Вальбаума:
— антиква 23, 24, 136, 203
— фрактура 23
вгонка, вгонять (текст) 115, 152–153
Wersin, Wolfgang Von / Версин, Вольфганг фон 209
Винчентинус (де Крибелларис), Маркус 62, 67
виньетки 71, 82
висячая строка **151–153**
Возрождение 31–32, 37–38, 40, 42, 58, 81, 82
втяжка 39, 107
выгонка 152
выключка по центру 28, 38, **41–44**, 70, 142
высокая печать 198, 199, 201–203

газеты 6, 11, 19, 117–118, 127, 202–203
Гарамон антиква 84, 102, 124, 126, 132, 135, 136, 149, 203
Гарамон, Клод 32, 35
готика 82
готические шрифты 32, 150
готический канон 58
Грааф, Иоханн ван де 56, 58
гротески 10, 15–16, 21–22, 24, 34, 124, 150, 196 *см. также* без засечек шрифты
«гусиные лапки» (кавычки) **131–132**
Гутенберг, Иоганн 51, 52, 54–55, 57, 64, 113

двенадцатиричная система измерения 64
«двуполая» пропорция 50, 72
«двуполый» формат 205
Де Крибелларис (Винчентинус), Маркус 62, 67
Деррье, Шарль 28
детские книги 33, 45
дефис 107, 152
дешевые книги 98, 100, 193, 203
Johnston, Edward / Джонстон, Эдвард 207
Дидо антиква 136

египетские шрифты 24, 150
единицы измерения 64

журналы 43, 117, 127, 128, 134, 166, 186–187, 202–203
журнальный набор 51

засечки 19, 21
звездочка 38, 108, 127, **142**
зеркало набора 95, 154, 157, 158, 162, 163, 169, 196, 199
знаток, знатоки 13, 16, 18, 35, 201, 207

золотое сечение 36, 45–46, 48, 53, 55, 60–61, 65–66, 71, 73, 155, 197, 205
золотой канон 55

издательская марка 38, 74, 78, **80–84**, 87, 187
иллюстрации полосные **154–173**
индивидуальность, индивидуальный стиль 9–10, 15–17
«Инзель» (издательство) 80
инициалы (буквицы) 38, 71, 206
ин-кварто 46, **48–51**, 58, 60, 63, 65, 72, 184, 196–197, 205
ин-октаво 46, **49–51**, 72
интерлиньяж 15, 19, 29, 68, 70, 92, 95, 98, 106, 108, **134–137**, 139, 141, 142, 144
искусство типографики **12–13**, 18, 28–29, 40
историзм стилизаторский 40, 104
итальянские книги 114

кавычки 107–108, **131–133**, 149, 206
Kayser, Hans / Кайзер, Ганс 208
каллиграфия 7, 11, 63
капительные буквы, капитель 25, 38, 98, **122–131**, 206
каптальная лента, каптал **179–185**
каталоги 30, 187
квадратный книжный формат 51, 61, 70, 166, **195–197**, 205
классические шрифты 20, 23, 203
книги:
— английские 8, 114, 180, 191
— детские 33, 45
— дешевые 98, 100, 193, 203
— итальянские 114
— квадратные 51, 61, 70, **195–197**, 205
— немецкие 84, 122, 187
— рукописные 52
— старые, старинные 35–36, 38, 71–72, 189, 197, 198, 207
— французские 79, 81, 83, 114
— широкие 51, **195–197**
Кобергер, Антон 189
колонтитул 70, 152
колонцифра 10, **70**, 153, 163, 175
конвенция **31–32**, 34
контраст 23, 42, 202, 204
корешковая метка **175–177**
корешковое поле **68**, 110, 112, 162, 175
ксилография 82, 137
курсив 39, 88, **122–129**, 163
Кэзлон антиква 105

Лейпциг 7–8, 30, 40, 117
ленточка-закладка, лассе 181, **184–185**
линотипный набор 140, 149
литография 27–28
логарифмическая линейка 65–66
логика 12, 82
«ломаные» местные шрифты 32
Лютера фрактура 102

Manuale tipografico 28
Мануций, Альд 125, 189
матрицы шрифтов 20, 23, 140
машинный набор 35, 75, 109, 200
Медиеваль 23, 84 *см. также* антиква старого стиля
межсловные пробелы 10, 19, 24, 35, 113, 135, 138, 147, 150
мелованная бумага 197, **198–199**
Мильхзак, Густав 207
многоточие **145–147**
модные шрифты 15
«Монотайп» (корпорация) 15
Монотайн Белл 93
монотипный набор 140
Морисон, Стенли 15
Моррис, Уильям 33

набор:
— линотипный 140, 149
— машинный 35, 75, 109, 200
— монотипный 142
— плотный 35, **113–115**, 135, 151, 153
— ручной 15, 20, 22, 25, 107, 109, 149–150
— смешанный 122
— сплошной 10, 25–26, 106, 135
— текстовый 122
наборные машины 20, 23
наука типографика 9, 40
начальные строки в конце полосы 115, 153
немецкие книги 84, 122, 187
немецкие рукописные шрифты для ручного набора 15
необычные форматы 61
не содержащая древесину бумага 180, 193
новаторство 10, 16, 19, 20, 40, 196
«Новая типографика»:
— книга 7
— течение 21–22
новички 10, 12
новизна 15, 36
новое 14, 117
«нормальный» формат 50, 62, 72

оборот титула 80, **98–100**
обрез 32, 163, **179–182**
обрезной формат 66, 110, 155–156
одним кеглем набранное издание 29, 34
Оннекур, Виллар де **57–59**, 61, 64, 66, 208
орнамент 43, 105, 172
отказ от индивидуальности 16–17
отступ:
— абзацный 24–25, 37–39, 107, **116–121**, 131, 139, 142, 153, 196, 205
— в круглую 24, 37, 70, 107, 116, 141, 142
офсетная:
— бумага 197, **198–199**
— печать 198

пайка (pica) 65
«Пингвин букс» (издательство) 8, 65, 204
пергамент 46, 63, 70, 179
переплет 17, 68, 167, 170, **179–185**, 186–187, **189–194**, 196, 199, 206
переплетчик 67, 100, 166, 174, 181, 187
петит 137

печать:
— высокая 198, 199, 201–203
— офсетная 198
Пёшель, Карл Эрнст 21
плотный набор 35, **113–115**, 135, 151, 153
Повесть о Гэндзи 102
Полифилус антиква 203
полужирное начертание 25, 39, 90, 122, 124, 125, 127, 129
поперечные иллюстрации **166–167**, 172
премия Гутенберга 8
пробел в треть круглой 24
пробные полосы 67–68, 94, **109–112**
проектировать (книгу, полосу, титул) 8, 15, 27, 61, 72–73, 75, 90, 94, 136, 155, 157, 162, 201, 208
пропорции 10, 13, 32, 36, 39
пропорции книжной страницы и полосы набора традиционные **45–73**, 207–209
простота 21, 26, 117
пуансоны 20
пюпитр 46

разгонять (строку, текст) 152, 153
разрядка, набор вразрядку 10, **25–26**, 87–98, 107, 123, 126, 128, 129, 147, 174
реклама, рекламировать 15, 33, 37, 171, 189–194
рекламный поясок 189, 194
репродукция 62, 102, **154–173**, 195
Розариво, Рауль 55, 57–58
рукописи 32, **53–55**, 57, 70, 73, 94, 198
рукописные:
— книги 52
— шрифты 15
ручной набор 15, 20, 22, 25, 107, 109, 149–150

сигнатура **174–175**
симметрия 22, 29–30, 39, **41–44**, 179
Синайский кодекс 51
смешанный набор 122
сноски 108, **139–144**
совершенная типографика 9–13
сплошной набор 10, 25–26, 106, 135
Средневековье 51, 54, 58, 73, 208, 209
средняя ось 21, 41–42
старые, старинные книги 35–36, 38, 71–72, 189, 197, 198, 207
Стоун, Рейнолдс 89
суперобложка 17, 98, 100, 180, 186–188, **189–194**

таблицы, табличный набор 107, 150
«Таймс» (газета) 202
текстовый набор 122
текстура (шрифт) 135
типографика эпохи Гете 84
тире **148–150**
титульные данные на корешке книги **186–188**, 206
титульный лист, титул 12–13, 15, 25, 29, 36, 38, 41, 43, 44, **75–105**, 107, 190
Tieffenbach, E. W. / Тиффенбах, Е. В. 208
точка 24, 107–108, 115, 118, 142, 147
традиция **31–40**, 197

удобочитаемость 11, 15, 18–19, 25, 32, 34–35, 134–135, 202
Унгера фрактура 136
Унгер, Иоганн Фридрих 122

фолианты, библиофильские издания 35, 37
форзац 181, **182–185**, 190
форзацная бумага 166, **182–184**
форма буквы 19, 34, 70
форматы бумажных листов 50, 72
фрактура:
— Брейткопфа 124
— Вальбаума 23
— Лютера 102
— Унгера 136
французские книги 79, 81, 83, 114
французские кавычки 108, **131**

Хегнер, Якоб 21
хороший вкус 9–11, 13, 16
художник книги 8, **14–16**

цвет книжного обреза **181–182**
цель издания 49
цифры:
— в тексте титула 88
— сноски, на верхнюю линию 108, **149–144**
цицеро 64, 65, 66, 87, 139, 141, 144, 175

чувство:
— меры 12, 16
— формы 78

шамуа (цвет) **170**, 171, 184, 202, 203
швабахер 25, 122–125, 135, 137, 150
Шеллер, Э. И. Г. 122–125
Шёффер, Петер 54–55, 64
широкие книги 51, **195–197**
шмуцтитул 80, 100
шпоны 70, 117, 118, 136, 137, 141, 151, 152
шрифты:
— без засечек 21–22
см. также гротески
— готические 32, 150
— египетские 24, 150
— классические 20, 23, 203
— «ломаные» местные 32
— модные 15
— рукописные 15
— эпохи Возрождения 31–32

экспериментальная типографика 39
эксперименты 19, 22, 33, 39–40, 57, 90
«Элементарная типографика» 7

Янсон антиква 104, 105, 132

Ян Чихольд
Облик книги
Избранные статьи о книжном оформлении
и типографике

Арт-директор Артемий Лебедев
Метранпаж Сергей Федоров
Верстальщик Ждан Филиппов
Переводчик Екатерина Шкловская-Корди
Главный редактор Катерина Андреева
Научный редактор Владимир Ефимов
Редактор Надежда Моисеева
Корректор Елена Мигалина
Технолог Игнат Шаметько
Менеджер производства Дарья Туркина

Поиск по всем книгам издательства —
на сайте publishing.artlebedev.ru/search

Подписано в печать 25.03.2009. Формат 145×217,5 *мм*
Бумага офсетная. Гарнитура Артемиус
Печать офсетная. Тираж 1500 *экз.*

Студия Артемия Лебедева
Россия, Москва, 125993, Газетный пер., д. 5
publishing.artlebedev.ru

Отпечатано в типографии «Локус станди»
Россия, Москва, ул. Щепкина, д. 8

Ян Чихольд

Облик книги

Чихольд * Облик книги

ИЗДАЛ

Мало кто из пишущих о типографике и эстетике книги (а таких людей вообще не много) может высказать свою точку зрения и поделиться опытом с такой ясностью и определенностью, как Ян Чихольд. Более сорока лет он трудился в книжном деле. Начав с разрушения устаревших идей, он многого добился и обучил несколько поколений художников. Сам Чихольд спроектировал огромное количество швейцарских и английских книг, творчески выстраивая их форму.

ISBN 978-5-98062-018-9

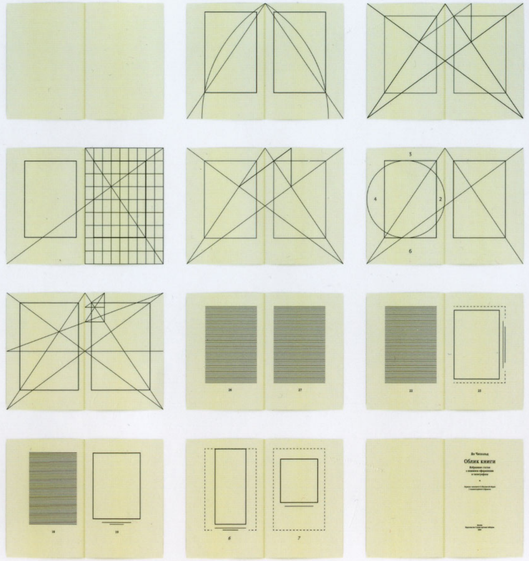
Чихольд Облик книги

ИЗДАЛ

Ян Чихольд

Облик книги

Избранные статьи о книжном оформлении и типографике



Издательство
Студии Артемия Лебедева

☞ Ян Чихольд был резким, бескомпромиссным критиком недостатков современной типографики и книжного оформления. Многие его статьи в свое время печатались в специализированных журналах по всей Европе. Это издание, объединяющее важнейшие эссе Чихольда, стало руководством, которое удобно всегда иметь под рукой. В него не вошли только те труды, в которых Чихольд выступает против временных заблуждений в типографике.

Сборник помогает понять, почему столь многие книги выглядят уродливо, и по-настоящему оценить редкие, поистине прекрасно выполненные издания. Поэтому он будет интересен не только типографам, издателям и иллюстраторам, а всем читателям, любящим книгу.