

И

О П

А Ч Т

А К И Н Ф

Т



Фрицу Бруннер-Линхарту
в знак дружбы
и признательности



Типографика Руководство по оформлению

Введение	5
Письмо и печать	21
Функция и форма	33
Форма и контрформа	51
Техника типографики	63
Членение	81
Геометрическое, оптическое и органическое	93
Пропорции	107
Точка, линия, плоскость	117
Контрасты	131
Тональная цветность	143
Цвет	157
Единство текста и формы	167
Ритм	185
Спонтанность и случайность	199
Комплексное решение	213
Вариации	231
Кинетика	249
Шрифт и изображение	261
Послесловие / Комментарий	275

ББК85.154
Р83

Оформление и обложка: Эмиль Рудер,
Швейцарский Веркбунд, Базель.
(Адаптация оригинальной шрифтовой
композиции Эмиля Рудера
для обложки русского издания:
Максим Жуков.)

Перевод с немецкого,
Послесловие / Комментарий:
Максим Жуков.

Все иллюстрации, содержащиеся в книге,
воспроизводят учебно-методические
работы, исполненные автором
или слушателями курсов типографики
Высшей школы ремесел в Базеле.
Фотографы: Вернер Блазер, Андре Гюртер,
Армин Хофман, Базельский музей искусств.
Офсетные пленки: Нейе Хемиграфи АГ,
Цюрих.
Издание третье, 1977.

© 1967, Издательство Артура Нигли, Лтд.
CH-9052 Нидертёйфен, Швейцария.

© Перевод на русский язык,
Послесловие / Комментарий.
Издательство «Книга», 1982

© Электронная версия.
Павел Кондратович
RU.DTP, 2002



Р 4 903 040 000-016 16-82
002(01)-82

Автор этих строк преподает типографику на протяжении двадцати пяти лет. Работы, воспроизведенные здесь, выполнены им самим либо его учениками во время занятий. Книга не претендует на непогрешимость, не стремится дать какие-то рецепты, не посягает на последнее слово в данной области.

Книга называется «руководство по оформлению», поскольку типографика, имеющая техническую основу, неотделима в то же время и от формообразования. Малейшие технические манипуляции в типографике имеют свой художественный аспект. И нет типографа*, который бы не был одновременно оформителем.

Постулаты, закономерности имеют важное значение в современном художественном творчестве, и подчас кажется, будто хорошее оформление — нечто само собой разумеющееся. Но видимость обманчива, потому что бьющее на эффект исполнение и современная внешность порой вводят в заблуждение. И даже в лучшем случае нужно признать, что необходимо еще основательно потрудиться, чтобы знания, которыми мы располагаем, получили достойное и точное применение.

В работе типографа имеются две важные предпосылки: учет существующего опыта и чувство новизны. Известно, как заманчивы торные пути. Занятия экспериментальной типографикой, когда мастерская превращается в лабораторию, опытное поле, особенно важны, если типографика не хочет окостенеть в раз и навсегда принятых формах. Не должно отрекаться от создания живых, исполненных духа времени работ; сомнение, неудовлетворенность — хорошие опоры, мешающие сползти на путь наименьшего сопротивления.

Автор книги ставит своей целью показать, что самое увлекательное в деятельности типографа — это, пожалуй, целенаправленность его труда при ограниченности в средствах выражения. Задача данной работы — выявить своеобразную силу языка типографики, который во многом определяет образ современного мира.

Стр.
281** Удалось ли автору избавить текст и приводимые примеры от преходящих моментов изменчивой моды — пусть о том судит читатель.

* В тексте книги Рудера слово «типограф» употребляется, как правило, в значении «художник, оформляющий печатное издание средствами набора». Однако изредка этот же термин служит синонимом слова «наборщик».

** Здесь и далее: цифры, помещенные слева от текстовой колонки, указывают на страницу Послесловия, где дан комментарий к соответствующему фрагменту текста.

Стр.
279 Задача типографики ясна и недвусмысленна: служить передаче письменной информации. Никакие доводы, никакие соображения не в силах izbavit' ee ot etogo dolga. Произведение печати, которое нельзя прочесть,— плод напрасного труда.

Стр.
285

Все усилия, предпринимавшиеся с начала книгопечатания в XV веке до изданий XX века, преследовали (и преследуют) одну цель: удешевление и ускорение распространения информации. Единственное исключение — книги, напечатанные вручную на рубеже XIX и XX веков, в эпоху слепого преклонения перед техническим прогрессом и индустриализацией. Чтобы возродить утраченное тогда чувство материала и качество исполнения, пришлось пойти на то, что едва ли отвечает природе типографики: на ограничение тиража художественных изданий, хотя это превращало каждый экземпляр в раритет и тем самым повышало его цену. Тем не менее благодаря таким книгам обрели признание многие особенности типографики: чувство и понимание рисунка шрифта; соотношение знаков, составляющих слово, строку, полосу набора, понимаемую как единая плоскость в противовес чистой поверхности полей; разворот как основа структуры книги; единство шрифта; ограничения в применении шрифтов разного рисунка и кегля.

Уже в начале XX века возникла реакция против библиофилии: книга, которая «всего лишь» красива, но ограничена в тираже, не имеет смысла; книга должна быть *красива и доступна*, что обязывает к возможно более высокому тиражу. Библиофильские издания подвергались осмеянию как отжившая, устаревшая книжная форма.

Сегодня книга превратилась в общедоступный товар, перекочевавший с полок книжных магазинов на прилавки универмагов, а затем и в киоски, на улицу, по соседству с газетами, объявлениями, плакатами. Тем самым типографика осознала свое предназначение как средства массовой коммуникации.



permettant l'arrivage de
PIERRE MORELLI de LOUTREL
 1932

PIERROT LE FOU

recherche pour l'attaque de l'Hôtel des Postes de Nice
 le meurtre de l'ouvrier du Grand Lyonnais d'Alsace
 Discretion garantie
 S'adresser au CAPITOLE REALTO à partir du 15 à 18h
 14 rue de la République 27-28 et Orange 29-34

donnan

Président consenti à la personne de l'Amateur de l'Amateur

La propriété du transféré au peuple russe

R. CAPITAN

Initié **FRANCO-SOVIET**

Типограф выбирает подходящие для себя шрифты из большого ассортимента гарнитур, к созданию которых он не имеет отношения. Это объясняет то неудовольствие, которое он иногда испытывает, тяготясь зависимостью от художника шрифта и словолитчика. Особенно досадно, когда имеющиеся шрифты не отвечают ни техническим, ни художественным запросам типографа. Типограф должен хорошо понимать, что место, которое ему принадлежит в печатном деле, с одной стороны, ставит его в зависимость от результатов чужого труда (шрифт, бумага, краска, инструменты, машины), а с другой — обязывает обеспечить прохождение его собственной работы на последующих этапах (печатные, отделочные процессы). Он не может принимать решения независимо и свободно; он обязан исходить из того, что уже сделано, и учитывать то, что еще только предстоит сделать.

Тот факт, что типограф, не причастный к работе над рисунком шрифта, принимает последний таким, как есть, — естествен для типографики и не может его ущемлять, напротив: проектирование шрифта не исключительно художественная сфера, так как рисунок букв во многом обусловлен технологическими условиями, которые неведомы типографу.

Стр. 283 Проектируя шрифт, художник должен по возможности воздерживаться от выражения своих личных пристрастий, чтобы не воспрепятствовать его универсальному применению. Известно, что художнику зачастую не удается успешно применить в оформлении спроектированный им же самим шрифт, поскольку он порой не способен к объективному, отстраненному его восприятию. Однако такой способностью беспристрастной оценки обладает типограф, и это очень помогает ему в работе, ибо чувство внутренней дистанции в типографике — несомненное достоинство. Дар подобного самоотречения — профессиональная необходимость; произвол и эмоция малоприложимы к типографике.

Общее число готовых компонентов в типографике столь велико, что оно обеспечивает бесконечно много новых вариантов в их сочетаниях. Так что об исчерпании круга возможных комбинаций и речи быть не может. В отборе типографских форм следует намеренно ограничиться немногими условиями, чтобы не довести композицию до сухости и схематизма.

E	E	E
E	E	E
E	E	E
E	E	E
E	E	IE
E	E	E
E	E	E

Шрифт был и остается основой любого произведения печати. Шрифт, однако, вовсе не открытие новейшего времени: это культурное наследие, сложившееся на протяжении веков, которое досталось нам и должно быть нами же завещано потомкам в целостности и сохранности. Как все исторически образовавшиеся формы, шрифт исполнен противоречий, что требует от типографа понимания его развития и проблематики, с тем чтобы по возможности представлять направление дальнейшей эволюции.

Наше теперешнее — слева направо — направление чтения определилось в древнегреческих монументальных надписях, прошедших этап бустрофедона, и та же эволюция в дальнейшем привела к превращению прописных букв в строчные. Часть букв античного маюскула очаровательно преобразилась в строчные, немногие из них сохранили форму прописных. Строчные буквы, первоначально — в каролингском минускуле, обеспечили более связанное написание слов и, благодаря наличию у букв выносных элементов — над- и подстрочных, большую скорость чтения. Этим завершилось развитие письма, дальнейшее — лишь вариации и смешение.

Вариации: каролингский минускул принимал образ готических шрифтов, письма итальянского и немецкого Возрождения, новейших гротесков; тем не менее его первооснова не претерпела сколько-нибудь значительных изменений.

Смешение: гуманистический минускул представляет собой весьма разнородный сплав; его строчной алфавит был дополнен прописными буквами античных времен, западное письмо позаимствовало цифры из арабской письменности. Не только художник шрифта, но и типограф должен сознавать эту сложность структуры шрифта. Быть может, наше положение сравнимо с тем, в каком был Карл Великий, ощущавший необходимость создания минускульного алфавита, в котором скрестились все переходные формы письма минувших эпох. Ныне живые, обоюдные контакты, связи между народами всех стран не оставляют более места шрифтам с ярко выраженным национальным характером.

Стр. 282
Нейтральный шрифт наднационального характера отчасти уже стал действительностью. Технический прогресс тяготеет к упрощению, и едва ли можно оправдать применение в наборе обычного текста пяти различных алфавитов: прописных (прямых и наклонных), строчных (прямых и курсивных) и капители. Сегодня, когда линии прямой телеграфной связи соединяют весь мир, разрабатываются алфавиты для их оптического распознавания автоматическими читающими устройствами. Техника обязывает к новому мышлению, порождая новые формы — подлинное отражение нашего времени.



Работа типографа, как и всякое ремесло, неизбежно несет на себе знак эпохи. Современными средствами печать призвана удовлетворять современные потребности. В занятии типографией есть две стороны: прежде всего она выполняет свою практическую задачу, а затем, сверх того, проявляет себя в сфере художественной формы. Оба эти аспекта — утилитарный и художественный — порождение своего времени; порой упор делается на форму, иногда, напротив, на функцию, и в особо счастливые эпохи функция и форма предстают в гармоническом согласии.

Стр. 283
Призыв к поискам современных типографических форм настойчиво повторяется в профессиональной литературе. Пауль Реннер писал в 1931 году: «Типография — не костюмерная. Наша задача — не подбор подходящего наряда к данному тексту; мы должны быть озабочены только тем, чтобы он получил облик, созвучный нашему времени. Ибо мы хотим типографической жизни, а не типографического театра или маскарада». А Стенли Морисон в 1948 году утверждал: «Печать не желает быть искусством как таковым, но скорее наиболее ответственной, сознательной частью нашего общественного, хозяйственного и духовного уклада».

Стр. 281
Издав далеко каждая эпоха представляется чем-то единым и цельным. Готическая типографика поразительно близка по образу произведениям иных искусств того же времени; стиль модерн начала века находит отражение в шрифте Отто Экмана, а конструктивизм двадцатых годов — в типографике Баухауза. И хотя для современников настоящее не представляет цельной картины, но предстает во всей сложности и полноте, следовало бы четко выявить черты, свойственные XX веку. Эти приметы выражаются в поисках наилучшего решения задач, стоящих перед нами, именно тогда произведение Печати обретает ценность документа, несущего неоспоримые черты нашей эпохи. Творчество неделимо на отдельные, автономные области, и невозможно исключить типографику из общего развития. Тем самым она была бы обречена на бесплодие. Ее специфика, обусловленная техническими аспектами, пребудет и сохранится при сколь угодно тесной взаимосвязи с иными областями. Хотя подверженность типографии веяниям времени порой достойна сожаления, это все же много лучше, чем изоляция. Однако творческий ум мало печется о стиле эпохи — он знает, что стиль нельзя намеренно придумать: он возникает нечаянно.



**Johannes und der Basler Buchdruck
Froben des 16. Jahrhunderts**

Стр. 284 В типографике значительно больше, чем в прикладной графике вообще, сказываются влияние техники, точность и порядок. В типографике не

проходят претензии на порывы творческого вдохновения, вся она — по-денный труд, в котором находят решение проблемы как функции, так и формы. Машинное изготовление шрифта, набор в прямоугольных координатах, повинующийся точной системе мер, обязывают к четкой композиции с ясно выраженными отношениями частей.

Непременное требование, которому должна удовлетворять типографика, — расчленение и организация самых разных моментов. Необъятный текст книги следует разделить на страницы — с тем, чтобы читатель мог легко его осилить; причем нужно найти такие формат набора и интерлиньяж, которые обеспечили бы беглое чтение: строки, вмещающие свыше 60 знаков, читаются с трудом, слишком тесные междустрочия нарушают линию строки, излишне просторные — чрезмерно акцентируют чересполосицу строк и шпонов.

Набор таблиц ярко выражает тяготение типографики к порядку, организации не в ущерб чисто функциональному характеру его форм. В табличном наборе есть своя красота и техническая эстетика, и простое расписание поездов может стоять любой многокрасочной и затейливой акциденции.

Однако и реклама ставит перед типографикой свои задачи. Наше время нуждается в работах, способных привлечь внимание на этой ярмарке идей и изделий. Сделать точный выбор из громадного ассортимента разнообразных шрифтов — крупных и мелких, жирных и светлых, узких и широких — и с помощью этих шрифтов разыграть и интерпретировать текст. Типографы должны располагать начертаниями шрифта, хорошо согласующимися друг с другом. В связи с этим стоит указать на превосходно построенную и хорошо продуманную гарнитуру Универс. Хотелось бы надеяться, что этот пример укажет путь к преодолению более или менее хаотического состояния, в каком ныне пребывает искусство шрифта.

Многие произведения печати прекрасны именно потому, что они без художественных амбиций, скромно решают практические задачи. Они отвечают пожеланию Стенли Морисона о том, чтобы произведение печати, являясь средством общения, было тонко продумано и в высшей степени целесообразно.

onde

39

onde

45

onde

46

onde

47

onde

48

onde

49

onde

53

onde

55

onde

56

onde

57

onde

58

onde

59

onde

63

onde

65

onde

66

onde

67

onde

68

onde

73

onde

75

onde

76

onde

83

В архитектуре барокко, в современном зодчестве и скульптуре, в искусстве и философии Дальнего Востока как собственно форме, так и производной от нее контрформе придается одинаковое значение, поскольку они рассматриваются как равноценные противоположности.

Причина обращения современной архитектуры к наследию барокко отчасти в том, что включение пространства в общую композицию хорошо согласуется с постулатами сегодняшнего искусства. Жилые помещения объединяются в большие кубические объемы, а пустое пространство между сооружениями входит в общую структуру. Это дает возможность вычленивать свободное место для «общения в занятиях, беседах и праздных прогулках» (Якоб Буркхардт).

Согласно дальневосточной философии, именно пространство первично по отношению к форме. Без внутренней емкости кувшин есть просто ком глины, и только наличие пустоты внутри делает его сосудом, о чем гласит одиннадцатый афоризм Лао-цзы:

«Тридцать спиц сходятся в ступице,
но как раз промежутки меж ними составляют суть колеса.
Из глины делаются горшки,
но как раз пустота внутри них составляет суть горшка.
Стены с дверями и окнами образуют дом,
но как раз пространство между ними составляет суть дома.
Мораль: телесное емлет пользу,
бестелесное составляет суть бытия».

Эти соображения могут и должны быть приложены к типографике. В противоположность Ренессансу, когда незапечатанное пространство рассматривалось лишь как фон для типографической композиции, современная типографика давно оценивает незапечатанную плоскость как элемент художественного решения. Типографу понятно значение белого как художественного средства, ему ведомы оптические вариации белого.

Пример на странице справа показывает участки белого разного размера, различной степени яркости, образованные сопоставлением трех букв. Промежутки между литерами узки и оттого очень ярки, белое внутри «о» несколько мягче, тогда как белое, расположенное над «о», — самое слабое. Образуются вариации белого, на которые влияют черные плоскости разных размеров.



Ритм — предпосылка всего живого, свойственная всему существу. Рост всякого создания следует ритмическим интервалам; повинуясь ветру, ритмично колышутся дым, лес, нива и сыпучие пески. С машинами пришло новое понимание ценности рабочего ритма, и известно, насколько душевное равновесие, здоровье трудящегося зависят от ритмичного выполнения им работы. В произведениях искусства всех времен ощутимо воплощение всевозможных ритмов. И особенно ярко значение и сила композиционного ритма отражены в искусстве XX века.

Типографика открывает много возможностей для работы с элементами ритма. Книжный шрифт дает ритмическую картину, образованную чередованием прямых, кривых, поперечных, продольных и косых, исходных и производных форм. Кусок простого текста полон ритма: над- и подстрочные элементы букв, округлые и остроконечные, симметрические и асимметрические формы. Междусловные пробелы членят строку и полосу на отдельные слова различной длины, образуя ритмическую игру элементов разного веса и протяженности. Концевые строки и отбивки способствуют дальнейшему расчленению массы набора, и, наконец, градация кеглей шрифта исключительно действенна как средство ритмизации в типографике. Достаточно лишь хорошо набрать обычный текст, чтобы сообщить работе ритмическую внешность.

Также и формат бумаги являет собой ритмический момент — в равновесии сторон квадрата либо в контрасте коротких и длинных сторон прямоугольника. Типограф располагает неограниченными возможностями ритмизации в решении страницы и полосы набора. Ритмика наборной полосы может совпадать с ритмом бумажного листа или противоречить ему.

Макетист должен испытать все варианты, избавляющие его от монотонных повторов и следования жесткой схеме,— и не только для оживления формы, но и ради лучшей удобочитаемости.

Письмо и печать

Возникновение книгопечатания отмечено изданиями, в которых смысл и значение этого большого рывка и новой технологии (печатание подвижными литерами) раскрыты весьма слабо. Гутенберг, Фуст, Шеффер и другие первопечатники в первую очередь тщились сохранить образ прежних рукописных форм шрифта. Раскраской полей и буквиц, но прежде всего щедрым применением лигатур произведение печати уподоблялось рукописной книге, что породило немало путаницы — вплоть до новейших времен. В этом отношении изобретение книгопечатания явно отличается от других открытий. В литографии, например, суть новой технологии раскрылась в подлинных шедеврах.

Первопечатным изданиям противостояли рукописные книги, и это противостояние породило у печати комплекс неполноценности. Рукописная книга единична, незаменима, нетиражна. Произведение печати, напротив, воспроизводимо в любом потребном количестве и тем самым теряет в ценности, поскольку его отдельный экземпляр уже не обладает достоинством оригинала, что отличает рукописную книгу.

Хотя даже в облике изданий XVII века сознательно выявлялись сила и самобытность произведения печати, на всех этапах истории книгопечатания, вплоть до нашего времени, имелись и тенденции к смазыванию этой самобытности.

Стр. 282 Есть основания рассматривать письмо и печать как две различные, несовместимые техники, которые следует четко разделять. Написанная буква есть нечто личностное, органическое, уникальное, спонтанное. Она отражает характер и индивидуальность пишущего, а зачастую и его преходящее душевное состояние. Печатная литера, напротив, будучи отлита с единой матрицы в любом количестве, повторяет себя в точной, неизменной форме. Она имперсональна, нейтральна, объективна по своей сути, и именно эти качества дают типографу возможности применять ее универсально и создавать неизменно новые композиционные вариации.

Хороший оформитель должен избегать смешения рукописного и печатного. Спонтанность письма недостижима ни в одном печатном шрифте (либо передана очень приблизительно), и варианты начертания отдельных букв и лигатуры, призванные приблизить печатный шрифт к рукописному, суть орудия обреченной попытки совместить несовместимое. В так называемых каллиграфических шрифтах, старых и новейших, красота скорописи, переведенной в жесткие, повторяющиеся формы, оборачивается подделкой.

Шедевры печати всех времен демонстрируют силу и своеобразие технологии. Они отмечены завораживающей, холодноватой красотой; свободны и от чужеродных заимствований, и от комплекса неполноценности, который рожден ложным противопоставлением, восходящим к заре книгопечатания.

a

a

a

a

a

a

a

a

a

a

a

a

d

a

d

d

a

d

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

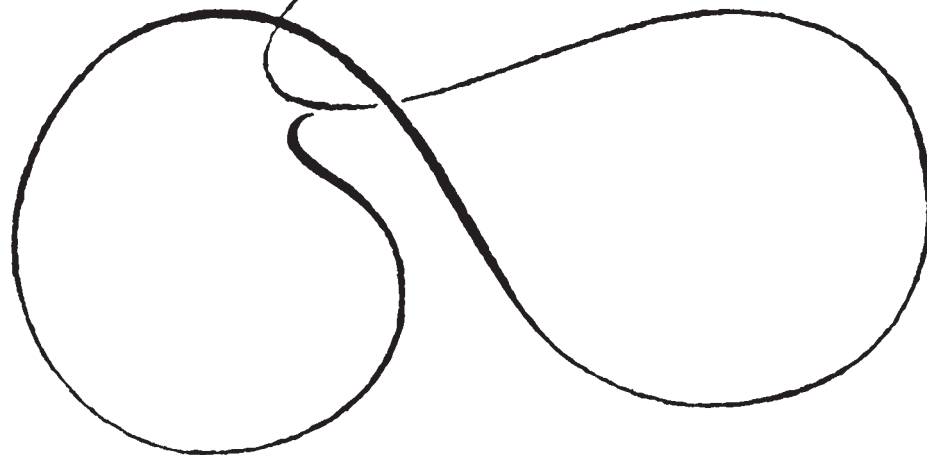
A

et locauit eā agricol
fedus est. Cum autē
appropinquasset: n
ad agricolas ut acc
Et agricole apphens
um ceciderūt. glūm oc
lapidauerūt. Itetū n
plures prioribus: r
ter. Aquissime aute
lūm suū dicens: uci
Agricole autē uidet

Печатные литеры Гутенберга выполнены так, что при сопоставлении в строках они создают впечатление рукописи. Во фрагменте текста 42-строчной Библии (слева) и алфавитном перечне знаков (справа) обращает на себя внимание множество лигатур (групп из нескольких знаков, отлитых на общей ножке) и вариантов начертания, предназначенных для передачи в печати рукописной плетенки готической тектуры. Первопечатные издания имитируют рукописи, сила и своеобразие печатной формы в них еще не осознаны.

cio nostro subiunxerimus. Quanqū enim hic noster in scribendo ac d
do labor, complures non modo in anatomes cognitione, sed etiam i
ni sententiæ interpretatione iuuare poterit: tamen interdū veremur,
busdam nomen hoc anatomicum sit inuisum: mirenturq; in ea disse
tantum nos operæ & temporis ponere: cum alioqui ab ijs qui num
potius quàm artis aucupio dant operam facile negligatur. Atq; ita ne
curritur, dum quærunt: satísne constanter facere videamur, qui cum
ris humani partiū longiori indagationi studemus, quæ magis sunt
imprimisq; necessaria prætermittimus: satius esse affirmantes, eius rei
tionem sicco (vt aiūt) pede percurrere, in qua alia certa, alia incerta
cunt: alia probabilia, alia minus probabilia inueniri. Quod certe dic
qui tamen inuehiantur qui hoc dicant) hominum mihi videtur par
syderate loquentium: atq; in maximis rebus errantium. Quibus vell
tis cognita esset nostra sententia. Non enim (vt inquit quidā) stūmus
rum vagetur animus errore: & incertis rebus demus operam, neque l
mus vnqū quod sequamur. Quid enim est, per deos, absoluta anaton
gnitione optabilius? quid præstantius? quid Medico utilius? quid Ch
dignius? quã qui expetunt & adsequuntur, tandem Medici ac Chir
cendi sunt: nec quicqū est aliud, quod Medicum aut Chirurgum magi
mendet, quàm ipsa anatome. Cuius studium qui vituperat, haud fanè
go quidnam sit quod laudādum in huiusmodi viris aut artibus putet
sive oblectatio quæratur animi: quid æquè delectat, aut ingenuos an
ficat, atq; conditoris nostri, in hoc microcosmo procreando, diligenti
scrutatam artificium? siue perfectio, & absoluta quædam ars petitur

Gedruckt in der Kayserlichen
 Stat Augspurg durch
 den Aetern Hansen
 Schönsperger
 im Jar Tau-
 sene funffhun-
 dert vnd im
 Neunze-
 henden.



На левой странице: итальянские и французские издания Возрождения отражают осознание закономерностей и эстетики печати: отдельные литеры, набранные без сопряжения, неизменная форма буквы, обусловленная отливкой, выдержанные расстояния и объективность — в противоположность интуитивной, рукописной форме.

Сверху: колофон Ханса Шёнспергера. Аугсбург, 1519. Фрактура немецкого Ренессанса передает в печати характерные черты письма. Соединить в технике набора и печати витиеватость прописных букв, украшенный знак параграфа и концевой росчерк — большое достижение. Однако пытаться запечатлеть спонтанность и уникальность письма в упрямых, повторяющихся формах — напрасный труд.

Sehr geehrter Herr Rupf

Es tat mir leid, Sie diesen Sommer durch die Zeitumstände nicht sehen zu können. Was für ein Unglück für uns alle ist dieser Krieg, und insbesondere für mich, der ich Paris so viel verdanke und geistige Freundschaft mit den dortigen Künstlern pflege. Wie wird man nachher sich gegenüberstellen! Welche Scham über die Vernichtung auf beiden Seiten!

Können Sie mir sagen, wer von den Parisern am Krieg beteiligt ist? Ich konnte bis dahin von niemand etwas erfahren. Von hier ist August Macke schon gefallen, der Franzosenfreund! und Marc bei der Munitionskolonnen, Gott sei Dank nicht exponiert.

Sie selbst waren od. sind im Feld, zum Glück unblutig! Sie haben nie

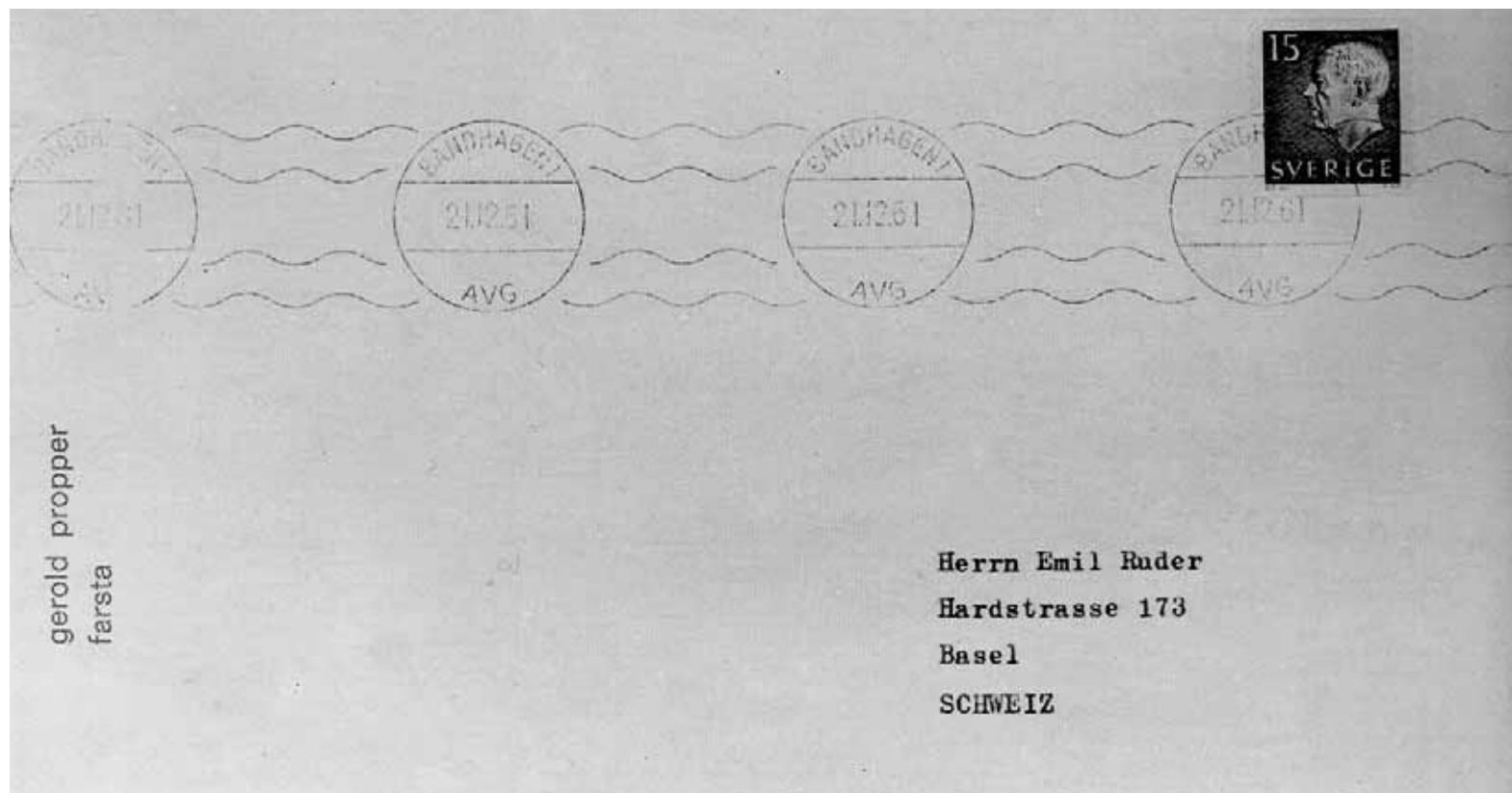
Письмо Пауля Клее бернскому коллекционеру Герману Рупфу — в наборе и в факсимильной репродукции. В почерке Пауля Клее отразились взволнованность, нервозность и трагизм эпохи. Тот же текст в наборе выглядит деловито, объективно и документально.

liebester Herr Rupp

Es tut mir sehr leid, Sie diesen Sommer
 durch die Zeitumstände nicht sehen zu
 können. Was für ein Unlück für uns
 alle ist dieser Krieg, und insbesondere
 für mich, daß ich Paris so viel Verdanke
 und geistige Freundschaft mit den
 dortigen Künstlern genieße. Wie wird
 man nachher sich sehen überstehen!
 Welche Scham über die Vernichtung
 auf beiden Seiten!

Können Sie mir sagen was von
 den Pariseren am Krieg beteiligt ist?, ich
 konnte bis dahin von niemand etwas
 erfahren. Von hier ist August Maceo
 schon gefallen, der Franzosenfreund! — und
 Marc bei der Munitionskolonne, Gott sei
 Dank nicht exponiert.

Sie selbst war esod. Sind im Feld,
 zum Glück unblutig! Sie haben wie



gerold propper
farsta

Herrn Emil Ruder
Hardstrasse 173
Basel
SCHWEIZ

Emil Ruder
Basel Hardstrasse 173 Telephon 41 95 35
7.5.58

Schweizerischer Werkbund
Sekretariat
Bahnhofstrasse 16
Zürich 1

Взаимоотношения печати и письма.

Слева: четкость воспроизведения марки, выполненной резцовой гравюрой, и печатных букв находится в намеренном контрасте с мягким оттиском штемпеля гашения и расплывчатыми, неясными буквами машинописи.

Сверху: увеличенный фрагмент надписанного конверта. Увеличение выявляет противоположность печати и письма: напечатанные строки имеют ровный оттиск и однородную черноту, серый цвет машинописных строк колеблется от различной силы удара по клавишам.

Функция и форма

Типограф сообщает слову зримую форму и сохраняет его для грядущего. Простейшая типографическая работа рождает проблему формы, решение которой зависит не только от типографа, но и от проектировщика шрифта и словолитни. Междусловные и междустрочные пробелы, имеющие решающее значение для удобства чтения,— суть факторы формы, которые типограф должен чувствовать и сознательно применять. В любом произведении типографики, даже явно незатейливым, следует считаться с формальным аспектом.

Техника, функция и формообразование в типографике — понятия нерасторжимые. Методика преподавания типографики, согласно которой на ранних стадиях обучения происходит знакомство с техническими проблемами, а на позднейших — с художественными, в корне неверна.

Облечение слова в зримую форму манило и завораживало человечество с первобытных времен. С изобретением книгопечатания и, следовательно, с возросшими читательскими запросами отношения функции к форме сделались многосложными. Известны периоды гипертрофии типографической формы, безразличной к сути слова, будь то титульные листы эпохи барокко или конструктивистская типографика времен Баухауза. С другой стороны, первоиздания Гете и Шиллера показывают, как формообразование может быть поправлено из соображения удобочитаемости.

Шедевры типографики демонстрируют совершенное единство слова и типографической формы. В венецианских изданиях XVI века и в поздних работах Джамбаттиста Бодони высокая культура формы не препятствует, однако, смысловому раскрытию слова. Эти произведения выражают, безусловно, гармоническое согласие функции и формы. Они учат типографов тому, что форма должна строиться в соответствии с целью. Они доказывают также, что чистый функционализм еще не гарантирует хорошей формы.

На странице справа на примере слова «bush» (книга) исследуется взаимосвязь между словом и формой:

- 1 «bush» читается самопроизвольно, то есть воспринимается в первую очередь как слово, а уже потом как форма.
- 2 Зеркальный рисунок слова привычен типографу и будет им прочитан сразу же. Профаноном, однако, строка читается с трудом, и для него она выглядит прежде всего как форма.
- 3 В строке, написанной снизу вверх, удобочитаемость понижается, а формальный аспект усиливается.
- 4 Строка, написанная сверху вниз, читается еще труднее и еще острее смотрится как форма.
- 5 Перевернутая строка представляет почти чистую форму, читаемость которой спорна.
- 6 Перестановка букв делает слово неудобочитаемым и акцентирует форму.
- 7 То же слово на английском языке сильнее работает как форма. В типографике иностранного слова форма всегда активнее.
- 8 Непривычно построенная строка становится формой, несущей минимум информации.

buch

1

buch

3

puɔ

2

ɔɔɔ

4

ɔɔɔ

5

ɔɔɔ

6

book

7

ɔɔɔ

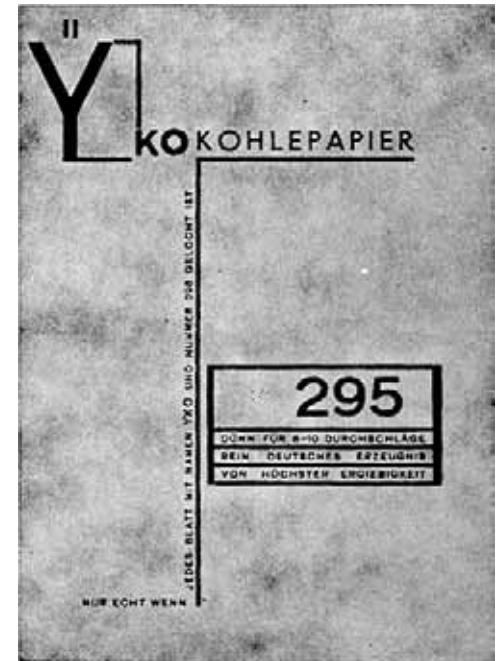
8



1



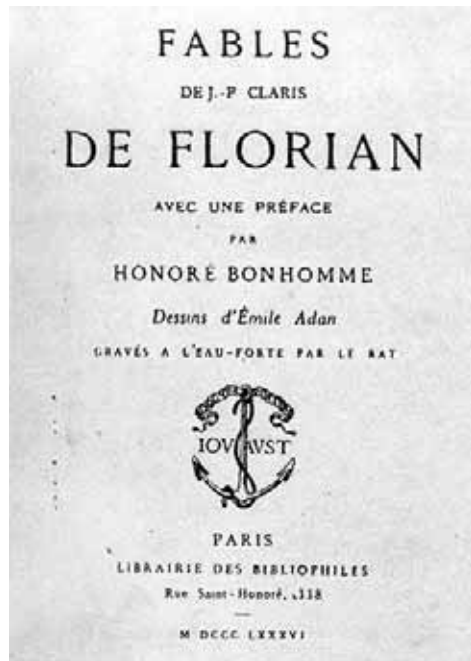
2



3

Необузданная форма становится нарочитой и произвольной. Функция (удобочитаемость, информация) второстепенна. Все три работы демонстрируют формальный принцип: барочную чрезмерность, взрывчатость и динамику футуризма и конструктивизма эпохи Баухауза.

- 1 Титульный лист, Кристоф Фрошауэр, Цюрих, 1586.
- 2 Футуристический манифест, Маринетти, Милан, 1914.
- 3 Листовка, Йост Шмидт, Баухауз, Дессау, 1925.



4



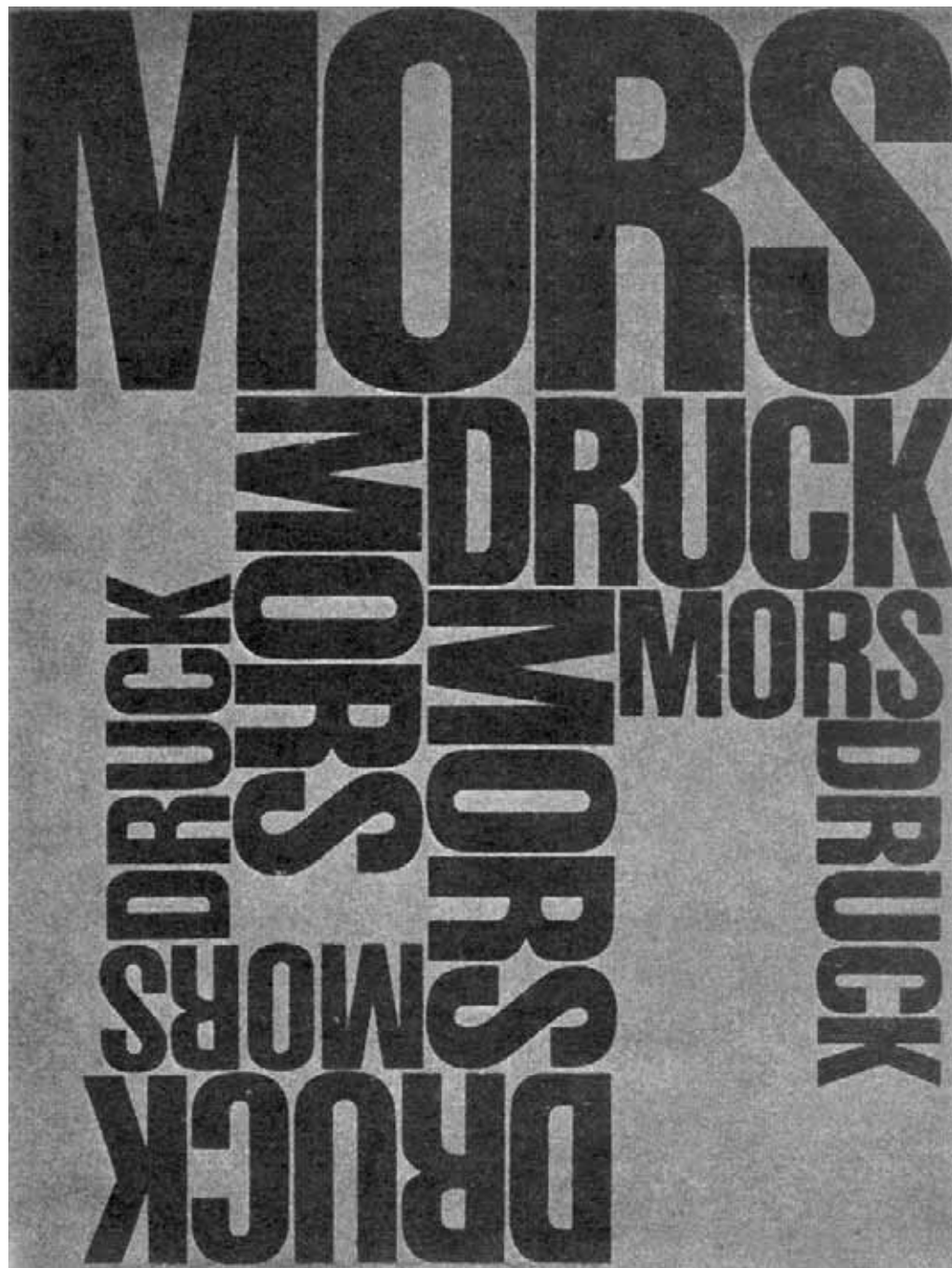
5

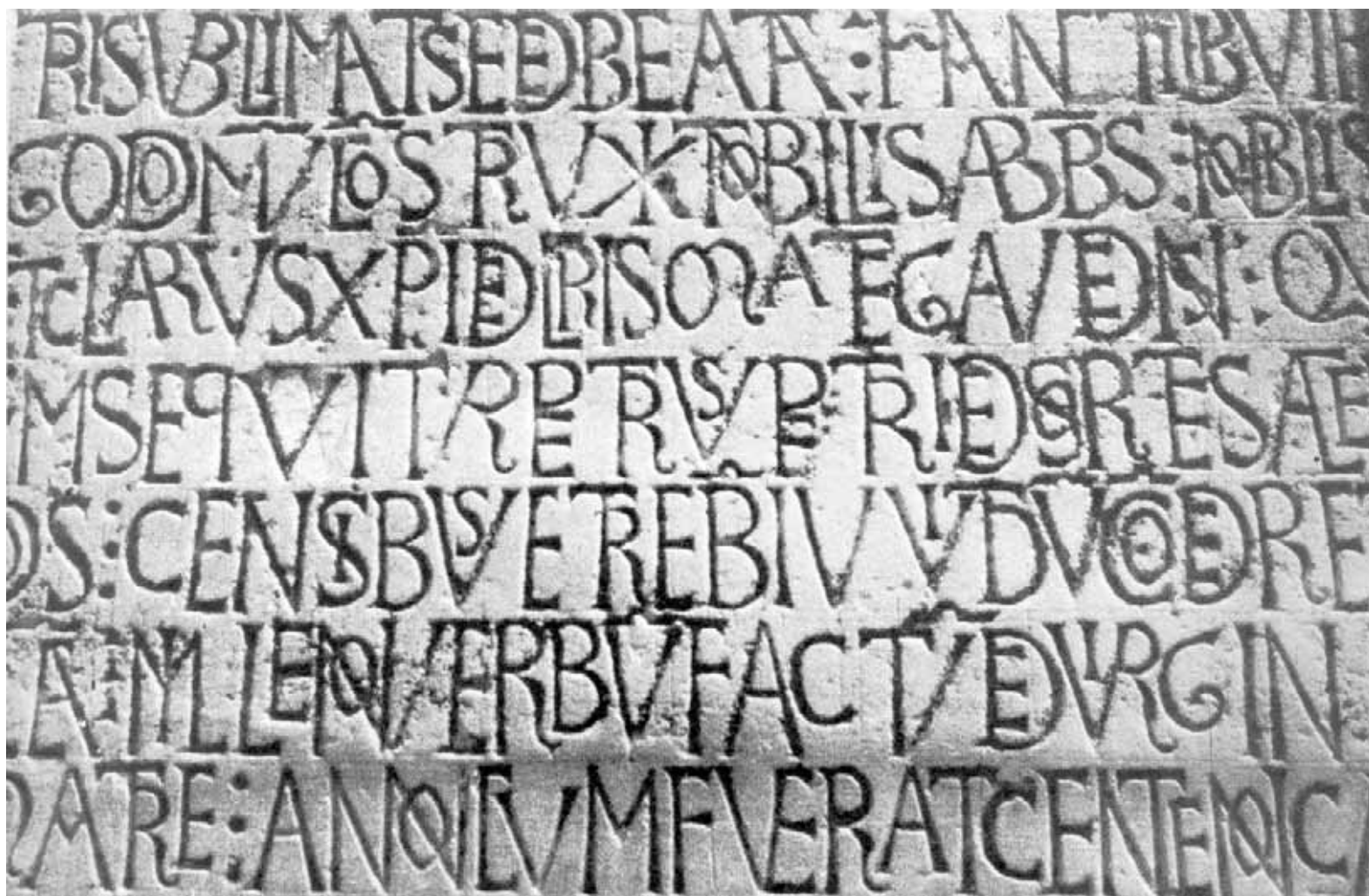


6

Форма слабеет, удобство чтения до некоторой степени обеспечено. Нетворческое и вялое оформление не стимулирует чтение и сразу же отталкивает читателя своей внешностью.

- 4 Титульный лист. Париж, 1886. Центральная ось и единство рисунка шрифта придают известную устойчивость этой, по существу, слабой работе.
- 5 Титульный лист первого издания Гете. Штутгарт, 1814.
- 6 Титульный лист. Лейпциг, 1897. Произведение печати, отмеченное всеми пороками типографии рубежа веков.





Стр. Слева: спинка рекламного календаря печатни.
 285 Типографической форме намеренно придано
 первостепенное значение — игра размерами
 шрифта и различными направлениями чтения;
 функция в этом случае может быть отодвинута
 на задний план.

Сверху: высеченный на камне маюскул из Ра-
 венны, раннехристианский период. Этот текст
 сознательно сделан неудобочитаемым посредст-
 вом богатой и остроумной игры сокращениями
 и лигатурами. Он запутан, чтобы быть менее
 доступным. Надпись на плите — прежде всего
 форма и только затем сообщение.

Иноязычные, непонятные формы шрифта завораживают нас: мы упиваемся их формами, подобно тому, как любим произведениями искусства. Умей читать эти письмена, мы потеряли бы интерес к их форме. Как сказал Честертон при виде огней ночного Бродвея в Нью-Йорке: «Каким фантастическим волшебным садом представилось бы все это тому, кто имеет счастье быть неграмотным!»

- 1 Еврейское квадратное письмо, II–I вв. до н. э.
- 2 Письмо деванагари, XI в.
- 3 Руническое письмо, Швеция.
- 4 Сабейское письмо, I в. н. э.
- 5 Древневавилонская клинопись, около 2000 г. до н. э.
- 6 Древнеперсидская клинопись, 500–400 г. до н. э.
- 7 Арабское кувфическое письмо эпохи Саманидов, 874–999 гг. н. э. Текст: «Велик Господь, научающий людей письму и отрешающий их от невежества».



1



2



3



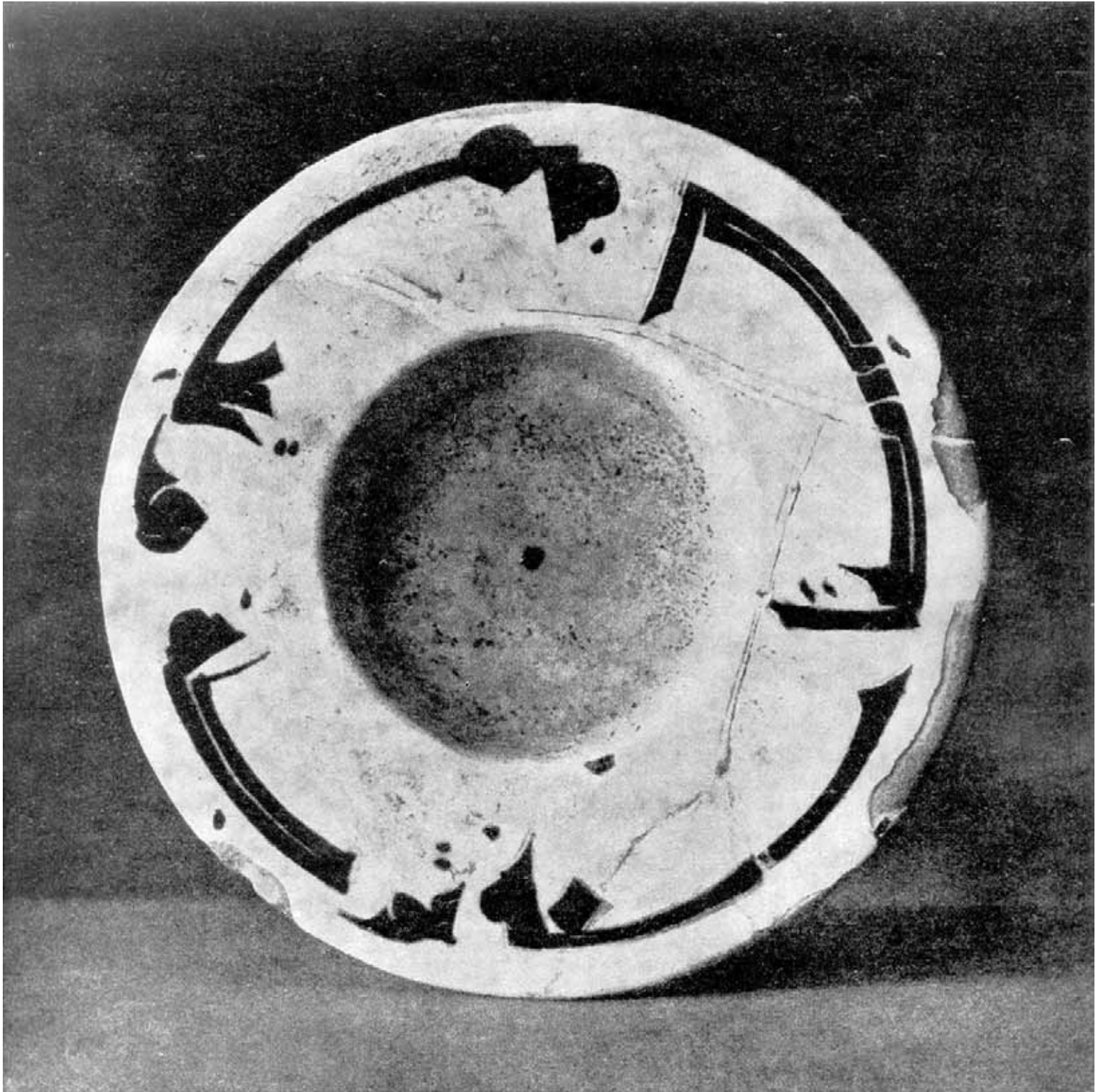
4



5



6



Schöpferisch sein, ist das Wesen des Künstlers; wo es aber keine Schöpfung gibt, gibt es keine Kunst. Aber man würde sich täuschen, wenn man diese schöpferische Kraft einer angeborenen Begabung zuschreiben wollte. Im Bereiche der Kunst ist der echte Schöpfer nicht nur ein begabter Mensch, der ein ganzes Bündel von Betätigungen, deren Ergebnis das Kunstwerk ist, auf dieses Endziel hinausrichten kann. Deshalb beginnt für den Künstler die Schöpfung mit der Vision. Sehen ist in sich schon eine schöpferische Tat, die eine Anstrengung verlangt. Alles, was wir im täglichen Leben sehen, wird mehr oder weniger durch unsere erworbenen Gewohnheiten entstellt, und diese Tatsache ist in einer Zeit wie der unsrigen in einer besonderen Weise spürbar, da wir vom Film, der Reklame und den illustrierten Zeitschriften mit einer Flut vorgefertigter Bilder überschwemmt werden, die sich hinsichtlich der Vision ungefähr so verhalten wie ein Vorurteil zu einer Erkenntnis. Die zur Befreiung von diesen Bildfabrikaten nötigen Anstrengungen verlangen einen gewissen Mut, und dieser Mut ist für den Künstler unentbehrlich, der alles so sehen muß, als ob er es zum ersten Mal sähe. Man muß zeitlebens so sehen können, wie man als Kind die Welt ansah, denn der Verlust dieses Sehvermögens bedeutet gleichzeitig den Verlust jeglicher originalen, das heißt persönlichen Ausdrucks. Schöpfen heißt, das ausdrücken, was man in sich hat. Jede echte schöpferische Anstrengung spielt sich im Innern ab. Aber auch das Gefühl will genährt werden, was mit Hilfe von Anschauungsobjekten, die der Außenwelt entnommen werden, geschieht. Hier schiebt sich die Arbeit ein, durch die der Künstler die äußere Welt sich stufenweise angleicht und sich einverleibt, bis das Objekt, das er zeichnet, zu einem Bestandteil von

1

Schöpferisch sein, ist das Wesen des Künstlers; wo es aber keine Schöpfung gibt, gibt es keine Kunst. Aber man würde sich täuschen, wenn man diese schöpferische Kraft einer angeborenen Begabung zuschreiben wollte. Im Bereich der Kunst ist der echte Schöpfer nicht nur ein begabter Mensch, der ein ganzes Bündel von Betätigungen, deren Ergebnis das Kunstwerk ist, auf dieses Endziel hinausrichten kann. Deshalb beginnt für den Künstler die Schöpfung mit der Vision. Sehen ist in sich schon eine schöpferische Tat, die eine Anstrengung verlangt. Alles, was wir im täglichen Leben sehen, wird mehr oder weniger durch alle unsere erworbenen Gewohnheiten entstellt, und diese Tatsache ist in einer Zeit wie der unsrigen in einer besonderen Weise spürbar, da wir vom Film, der Reklame und den illustrierten Zeitschriften mit einer Flut vorgefertigter Bilder überschwemmt werden, die

2

Schöpferisch sein, ist das Wesen des Künstlers; wo es aber keine Schöpfung gibt, gibt es keine Kunst. Aber man würde sich täuschen, wenn man diese schöpferische Kraft einer angeborenen Begabung zuschreiben wollte. Im Bereiche der Kunst ist der echte Schöpfer nicht nur ein begabter Mensch, der ein ganzes Bündel von Betätigungen, deren Ergebnis das Kunstwerk ist, auf dieses Endziel hinausrichten kann. Deshalb beginnt für den Künstler die Schöpfung mit der Vision. Sehen ist in sich schon eine schöpferische Tat, die eine An-

3

Wenn von unserem wunderschönen Lande oberhalb der Enns die Rede ist und man die vielen Herrlichkeiten preist, in welche es gleichsam wie ein Juwel gefaßt ist, so hat man gewöhnlich jene Gebirgslandschaft vor Augen, in denen der Fels luftblau emporstrebt, die grünen Wässer rauschen und der dunkle Blick der Seen liegt: wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit Freuden an sie zurück, und ihr heiteres Bild mit dem duftigen Dämmern und dem funkelnden Glänzen steht in der Heiterkeit seiner Seele. Aber es gibt andere, unbedeutendere, gleichsam schwermütig schöne Teile, die abgelegen sind, die den Besucher nicht rufen, ihn selten sehen und, wenn er kommt, ihm gerne weisen, was im Umkreise ihrer Besitzungen liegt. Wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit süßer Trauer an sie zurück wie an ein bescheidenes, liebes Weib, das ihm gestorben ist und das nie gefordert, nie geheischt und ihm alles

1

Wenn von unserem wunderschönen Lande oberhalb der Enns die Rede ist und man die vielen Herrlichkeiten preist, in welche es gleichsam wie ein Juwel gefaßt ist, so hat man gewöhnlich jene Gebirgslandschaft vor Augen, in denen der Fels luftblau emporstrebt, die grünen Wässer rauschen und der dunkle Blick der Seen liegt: wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit Freuden an sie zurück, und ihr heiteres Bild mit dem duftigen Dämmern und dem funkelnden Glänzen steht in der Heiterkeit seiner Seele. Aber es gibt andere, unbedeutendere, gleichsam schwermütig schöne Teile, die abgelegen sind, die den Besucher nicht rufen, ihn selten sehen und, wenn er kommt, ihm gerne weisen, was im Umkreise ihrer Besitzungen liegt. Wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit süßer Trauer an sie zurück wie an ein bescheidenes, liebes Weib, das ihm gestorben ist und das nie gefordert, nie geheischt und ihm alles

4

Слева: текст, набранный излишне широко, нормально и узко. Число букв в строке имеет значение для удобства чтения. Строка емкостью от 50 до 60 знаков читается без труда. Слишком широкий набор превращается в серый узор и мало стимулирует чтение. Возобновление чтения с каждой новой строкой работает как стимул: начало строки читается более свежо, а к концу строки наступает утомление. В чересчур длинных строках импульсы редуют: набор читается с трудом. Слишком узко набранный текст повышает частоту импульсов, вызывает неравномерность междусловных пробелов и умножает переносы слов.

Wenn von unserem wunderschönen Lande oberhalb der Enns die Rede ist und man die vielen Herrlichkeiten preist, in welche es gleichsam wie ein Juwel gefaßt ist, so hat man gewöhnlich jene Gebirgslandschaft vor Augen, in denen der Fels luftblau emporstrebt, die grünen Wässer rauschen und der dunkle Blick der Seen liegt: wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit Freuden an sie zurück, und ihr heiteres Bild mit dem duftigen Dämmern und dem funkelnden Glänzen steht in der Heiterkeit seiner Seele. Aber es gibt andere, unbedeutendere, gleichsam schwermütig schöne Teile, die abgelegen sind, die den Besucher nicht rufen, ihn selten sehen und, wenn er kommt, ihm gerne weisen, was im Umkreise ihrer Besitzungen liegt. Wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit süßer Trauer an sie zurück wie an ein bescheidenes, liebes Weib, das ihm gestorben ist und das nie gefordert, nie geheischt und ihm alles

2

Wenn von unserem wunderschönen Lande oberhalb der Enns die Rede ist und man die vielen Herrlichkeiten preist, in welche es gleichsam wie ein Juwel gefaßt ist, so hat man gewöhnlich jene Gebirgslandschaft vor Augen, in denen der Fels luftblau emporstrebt, die grünen Wässer rauschen und der dunkle Blick der Seen liegt: wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit Freuden an sie zurück, und ihr heiteres Bild mit dem duftigen Dämmern und dem funkelnden Glänzen steht in der Heiterkeit seiner Seele. Aber es gibt andere, unbedeutendere, gleichsam schwermütig schöne Teile, die abgelegen sind, die den Besucher nicht rufen, ihn selten sehen und, wenn er kommt, ihm gerne weisen, was im Umkreise ihrer Besitzungen liegt. Wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit süßer Trauer an sie zurück wie an ein bescheidenes, liebes Weib, das ihm gestorben ist und das nie gefordert, nie geheischt und ihm alles

3

Сверху:

- 1 Набор без выключки строк. Равные промежутки в словах и потому ровный серый цвет массы текста. Неровный правый край набора раздражает глаз, привычный к единой длине строк. При большом объеме текста чтение замедляется.
- 2 Неровный левый край набора. Начало чтения меняет место от строки к строке. Приятное чтение более невозможно.
- 3 Неровные края строк слева и справа ухудшают читаемость.
- 4 Ручной и машинный набор обеспечивают легкость выключки строк для выравнивания левого и правого края набора. В противоположность машинописи этим преимуществом обладает типографская техника.

Вскоре после возникновения книгопечатания, когда инкунабулы издавались только на латыни, в отдаленных друг от друга культурных центрах Европы начали печатать на разных национальных языках, различными национальными шрифтами. Параллельно размежеванию национальных языков развивались национальные шрифты. Шрифт Гарамон связан с французским языком, Кезлон — с английским, а Бодони — с итальянским. Любой из этих трех шрифтов, употребленный в наборе на другом языке, может понести ощутимый эстетический урон. Например, Бодони, примененный в немецком наборе,— уже не тот шрифт; картина иностранного текста, пестрящего прописными буквами, ему противопоказана.

- 1 Шрифт Гарамон в наборе на родном французском языке и на чуждом немецком.
- 2 Шрифт Кезлон в наборе на родном английском языке и на чуждом немецком.
- 3 Шрифт Бодони в наборе на родном итальянском языке и на чуждом немецком.

Porbus s'inclina respectueusement, il laissa entrer le jeune homme en le croyant amené par le vieillard et s'inquiéta d'autant moins de lui que le néophyte demeura sous le charme que doivent éprouver les peintres-nés à l'aspect du premier atelier qu'ils voient et où se révèlent quelques-uns des procédés matériels de l'art. Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l'atelier de maître Porbus. Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusque aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce; mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d'une cuirasse de reître suspendue à la muraille, rayaient d'un brusque sillon de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique dressoir chargé de vaisselles curieuses, où piquaient de points éclatants la trame grenue de quelques vieux rideaux de brocart d'or aux grands plis cassés, jetés là comme modèles. Des

1

Unfortunately, by the end of the great enclosing period the labourer had become more than a blot on a fair landscape; he had become a menace. All the economic literature of that period reiterates the burden of the Everlasting Poor. How to get rid of the burden! There was the bright idea of making up their wages to bare subsistence, so that the farmer could buy his labour dirtcheap; but the difference had to come out of rates. You could demolish cottages to avoid the charge the inhabitants might be on parish. You could deport beggars to the next parish. You could hasten emigration to the towns and the colonies. You could transport those caught poaching to the other side of the world. But the system encouraged breeding, especially of the illegitimate kind, and eventually society hit on yet another plan. It was cheaper to feed the poor in mass and easier than to get work out of the children. So in the workhouse England found the ultimate grim and hideous alternative to the old village life. The Hammonds

2

La dottrina pura del diritto è una teoria del diritto positivo. Del diritto positivo semplicemente, non di un particolare ordinamento giuridico. E teoria generale del diritto, non interpretazione di norme giuridiche particolari, nazionali o internazionali. Essa, come teoria, vuole conoscere esclusivamente e unicamente il suo oggetto. Essa cerca di rispondere alla domanda: che cosa e come è il diritto, non però alla domanda; come esso deve essere o deve essere costituito. Essa è scienza, del diritto, non già politica del diritto. Se ne indicata come dottrina « pura » del diritto, ciò accade per il fatto che vorrebbe assicurare una conoscenza rivolta soltanto al diritto, e vorrebbe eliminare da tale conoscenza tutto ciò che non appartiene al suo oggetto esattamente determinato come diritto. Essa vuole liberare cioè la scienza del diritto da tutti gli elementi che le sono estranei. Questo è il suo principio metodologico fonamen-

3

Mit wachsender Kultur mußten die Bedürfnisse mannigfaltiger werden und der Wert der Mittel ihrer Befriedigung umso mehr steigen, je weiter die moralische Gesinnung hinter allen diesen Erfindungen des Luxus, hinter allen Raffinements des Lebensgenusses und der Bequemlichkeit zurückgeblieben war. Die Sinnlichkeit hatte viel zu schnell ungeheures Feld gewonnen. In eben dem Verhältnisse, als die Menschen auf dieser Seite ihre Natur ausbildeten und sich in der vielfachsten Tätigkeit und dem behaglichsten Selbstgefühl verloren, mußte ihnen die andere Seite ganz unscheinbar, eng und fern vorkommen. Hier nun meinten sie den rechten Weg ihrer Bestimmung eingeschlagen zu haben, hiefür alle Kräfte verwenden zu müssen. So wurde grober Eigennutz zu Leidenschaft und zugleich seine Maxime zum Resultat des höchsten Verstandes; und all dies machte die Leidenschaft gefährlich und unüberwindlich. Wie herrlich wäre es, wenn der jetzige König sich

Mit wachsender Kultur mußten die Bedürfnisse mannigfaltiger werden und der Wert der Mittel ihrer Befriedigung umso mehr steigen, je weiter die moralische Gesinnung hinter allen diesen Erfindungen des Luxus, hinter allen Raffinements des Lebensgenusses und der Bequemlichkeit zurückgeblieben war. Die Sinnlichkeit hatte viel zu schnell ungeheures Feld gewonnen. In eben dem Verhältnisse, als die Menschen auf dieser Seite ihre Natur ausbildeten und sich in der vielfachsten Tätigkeit und dem behaglichsten Selbstgefühl verloren, mußte ihnen die andere Seite ganz unscheinbar, eng und fern vorkommen. Hier nun meinten sie den rechten Weg ihrer Bestimmung eingeschlagen zu haben, hiefür alle Kräfte verwenden zu müssen. So wurde grober Eigennutz zur Leidenschaft und zugleich seine Maxime zum Resultat des höchsten Verstandes; und all dies machte die Leidenschaft gefährlich und unüberwindlich. Wie herrlich wäre es, wenn der jetzige König sich wahrhaftig überzeugte, daß

Mit wachsender Kultur mußten die Bedürfnisse mannigfaltiger werden und der Wert der Mittel ihrer Befriedigung umso mehr steigen, je weiter die moralische Gesinnung hinter allen diesen Erfindungen des Luxus, hinter allen Raffinements des Lebensgenusses und der Bequemlichkeit zurückgeblieben war. Die Sinnlichkeit hatte viel zu schnell ungeheures Feld gewonnen. In eben dem Verhältnisse, als die Menschen auf dieser Seite ihre Natur ausbildeten und sich in der vielfachsten Tätigkeit und dem behaglichsten Selbstgefühl verloren, mußte ihnen die andere Seite ganz unscheinbar, eng und fern vorkommen. Hier nun meinten sie den rechten Weg ihrer Bestimmung eingeschlagen zu haben, hiefür alle Kräfte verwenden zu müssen. So wurde grober Eigennutz zur Leidenschaft und zugleich seine Maxime zum Resultat des höchsten Verstandes; und all dies machte die Leidenschaft gefährlich

Porbus s'inclina respectueusement, il laissa entrer le jeune homme en le croyant amené par le vieillard et s'inquiéta d'autant moins de lui que le néophyte demeura sous le charme que doivent éprouver les peintres-nés à l'aspect du premier atelier qu'ils voient et où se révèlent quelques-uns des procédés matériels de l'art. Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l'atelier de maître Porbus. Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusque aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce; mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d'une cuirasse de reître suspendue à la muraille, rayaient d'un brusque sillon de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique dressoir chargé de vaisselles curieuses, où piquaient de points éclatants la trame grenue de quelques vieux rideaux de

1

Unfortunately, by the end of the great enclosing period the labourer had become more than a blot on a fair landscape; he had become a menace. All the economic literatures of that period reiterates the burden of the Everlasting Poor. How to get rid of the burden! There was the bright idea of making up there wages to bare subsistence, so that the farmer could buy his labour dirtcheap; but the difference had to come out of rates. You could demolish cottages to avoid the charge the inhabitants might be on parish. You could deport beggars to the next parish. You could hasten emigration to the towns and the colonies. You could transport those caught poaching to the other side of the world. But the system encouraged breeding, especially of the illegitimate kind, and eventually society hit on yet another plan. It was cheaper to feed the poor in mass and easier then to get work out of the children. So in the workhouse England

2

La dottrina pura del diritto è una teoria del diritto positivo. Del diritto positivo semplicemente non di un particolare ordinamento giuridico. È teoria generale del diritto, non interpretazione di norme giuridiche particolari, nazionali o internazionali. Essa, come teoria, vuole conoscere esclusivamente e unicamente il suo oggetto. Essa cerca di rispondere alla domanda: che cosa e come è il diritto, non però alla domanda: come esso deve essere o deve essere costituito. Essa è scienza, del diritto, non già politica del diritto. Se viene indicata come dottrina « pura » del diritto, ciò accade per il fatto che vorrebbe assicurare una conoscenza rivolta soltanto al diritto, e vorrebbe eliminare da tale conoscenza tutto ciò che non appartiene al suo oggetto esattamente determinato come diritto. Essa vuole liberare cioè la scienza del diritto da tutti gli elementi che le sono estranei. Questo è il suo principio metodologico fondamentale e sembra

3

Porbus s'inclina respectueusement, il laissa entrer le jeune homme en le croyant amené par le vieillard et s'inquiéta d'autant moins de lui que le néophyte demeura sous le charme que doivent éprouver les peintres-nés à l'aspect du premier atelier qu'ils voient et où se révèlent quelques-uns des procédés matériels de l'art. Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l'atelier de maître Porbus. Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusqu'aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce; mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d'une cuirasse de reître suspendu à la muraille, rayaient d'un brusque sillon de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique dressoir chargé de vaisselles curieuses, ou piquaient de points éclatants la tra-

4

Unfortunately, by the end of the great enclosing period the labourer had become more than a blot on a fair landscape; he had become a menace. All the economic literature of that period reiterates the burden of the Everlasting Poor. How to get rid of the burden! There was the bright idea of making up their wages to bare subsistence, so that the farmer could buy his labour dirtcheap; but the difference had to come out of rates. You could demolish cottages to avoid the charge the inhabitants might be on parish. You could deport beggars to the next parish. You could hasten emigration to the towns and the colonies. You could transport those caught poaching to the other side of the world. But the system encouraged breeding, especially of the illegitimate kind, and eventually society hit on yet another plan. It was cheaper to feed the poor in mass and easier then to get work out of the children.

5

La dottrina pura del diritto è una teoria del diritto positivo. Del diritto positivo semplicemente, non di un particolare ordinamento giuridico. È teoria generale del diritto, non interpretazione di norme giuridiche particolari, nazionali o internazionali. Essa, come teoria, vuole conoscere esclusivamente e unicamente il suo oggetto. Essa cerca di rispondere alla domanda: che cosa e come è il diritto, non però alla domanda: come esso deve essere costituito. Essa è scienza, del diritto, non già politica del diritto. Se viene indicata come dottrina « pura » del diritto, ciò accade per il fatto che vorrebbe assicurare una conoscenza rivolta soltanto al diritto, e vorrebbe eliminare da tale conoscenza tutto ciò che non appartiene al suo oggetto esattamente determinato come diritto. Essa vuole liberare cioè la scienza del diritto da tutti gli elementi che le sono estranei. Questo è il suo principio

6

Слева: оживленные международные контакты требуют шрифта, который можно применять в наборе на самых разных языках без ущерба эстетике. Формы шрифта Меридиен Адриана Фрутигера таковы, что он может сохранять привлекательность в наборе на любом языке. Прописные буквы в нем ниже, чем надстрочные элементы строчных букв, что позволяет преодолеть нагромождение прописных в немецком тексте (примеры 1–3).

Универс Адриана Фрутигера хорош в наборе на любом языке. Благодаря крупному очку и небольшому надстрочному элементу строчных букв прописные, даже в большом числе, хорошо вписываются в массу набора (примеры 4–6).

Сбоку: машинописный шрифт имеет то достоинство, что его формы применимы во всех языках. Он был первым шрифтом интернационального характера.ф

Porbus s'inclina respectueusement, il laissa entrer le jeune homme en le croyant amené par le vieillard et s'inquiéta d'autant moins de lui que le néophyte demeura sous le charme que doivent éprouver les peintres-nés à l'aspect du premier atelier qu'ils voient et où se révèlent quelques-uns des procédés matériels de l'art. Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l'atelier de maître Porbus. Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusqu'aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce, mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d'une cuirasse de reître suspendu à la muraille, rayaient d'une brusque sillonne de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique

1

Unfortunately, by the end of the great enclosing period the labourer had become more than a blot on a fair landscape, he had become a menace. All the economic literature of that period reiterates the burden of the Everlasting Poor. How to get rid of the burden. There was the bright idea of making up their wages to bare subsistence, so that the farmer could buy his labour dirtcheap, but the difference had to come out of rates. You could demolish cottages to avoid the charge the inhabitants be on parish. You could deport beggars to the next parish. You could hasten emigration to the towns and the colonies. You could transport those caught poaching to the other side of the world. But the system encouraged breeding, especially of the illegitimate kind, and eventually society hit on yet another

2

La dottrina pura del diritto è una teoria del diritto positivo. Del diritto positivo semplicemente, non di un particolare ordinamento giuridico. E teoria generale del diritto, non interpretazione di norme giuridiche particolari, nazionali o internazionali. Essa, come teoria, vuole conoscere esclusivamente e unicamente il suo oggetto. Essa cerca di rispondere alla domanda, che cosa e come è il diritto, non però alla domanda, come esso deve essere costituito. Essa è scienza, del diritto, non già politica del diritto. Se viene indicata come dottrina pura del diritto, ciò accade per il fatto che vorrebbe assicurare una conoscenza rivolta soltanto al diritto, e vorrebbe eliminare da tale conoscenza tutto ciò che non appartiene al suo oggetto esattamente determinato come diritto. Essa vuole

3



1



2



3

Направление чтения определяет форму букв и композицию. В тысячелетней истории шрифта можно встретить любые направления чтения: сверху вниз, справа налево и слева направо попеременно и, наконец, привычное нам — слева направо.

- 1 Направление чтения египетских иероглифов — сверху вниз.
- 2 Чередование чтения слева направо и справа налево в древнегреческой эпиграфике эпохи архаики.
- 3 Наше направление чтения слева направо в древнегреческой эпиграфике.
- 4 Биржевые сводки лондонской газеты «Таймс». Форма букв и композиция показывают два направления чтения: слева направо и сверху вниз в алфавитном порядке.

Celaneose of America, 543
 Clonox (5), 12P; 5% Pref.
 1517
 Cementation (5), 1211/12
 1540; 13/14; 21/22; 13/14;
 13/14; 51% Pref., 1913
 (7-7)
 Cent. Line Sial (10), 7143
 17-7
 Cent. Wagon (10), 2219 13
 (6-7)
 Ceramic (10), 1416 (5-7)
 Gifford (5), 341 3/9 40/4
 Chamberlain (W.), 221
 1410/12; 9/14; 18/4
 Chambers Wharf (5),
 3210/6 1/9 219 13 2
 18/4
 Chamberlain Salt (4), 7110
 18/4
 Cheswick and Wright (1),
 316 14/2
 Chinese Eng. (Reg.), 713;
 (Beard), 816 10/1 (5-7)
 Chivers, 3919 40 (6-7);
 51% Pref., 1810/13 17/1
 (5-7) 1810/13; 5% Deb.,
 89 (4-7)
 Christie Elect. Storage A.
 7610 719; B. 7616
 Trivier Bros., 211012
 (4-7); 5% Pref., 1716
 (6-7)
 C.I. (4), 1916/6 1810/6
 Church (5), 8171 (5-7)
 Churchill (Charles) (2),
 1414/16 16 14/2
 Churchill Machine Tool
 (5), 3213 16 16/7 3216/6
 Cinema-Television (6),
 3104 12/4 11/1 (6-7);
 51% Pref., 1416 (5-7)
 Ciano, 416 1814 (6-7);
 51% Pref., 1416 (5-7)
 Ciro Pearls (1), 3114 13
 11/1 (7-7)
 Civil Service Supply (5),
 819/4 9111 8101/2
 Clapton Stud. (1), 1710 17
 17
 Clarke (T.) (2), 5113 (5-7)
 Clarke (W. G.) 51% Pref.,
 1416 (5-7)
 Clarence Dewandre, 721
 (4-7)
 Cleaver-Hume Press (4),
 2111/4 3014
 Clifford Motor (2), 10101/2
 11/1; 1011; 10171; New
 221; 1113/4 11/1 10171;
 1111/1; 13 1019 1014
 Climax Drill (5), 6611
 41% Deb., ad. 81 (5-7)
 Clonon Dairies (5), 719
 (6-7)
 Clover Paint (2), ad., 61
 12 11/1 (7-7)
 Clouston and Kemp (5),
 1016 11/1 13
 Clyde Crane (4), 1614/1
 (7-7)
 Clydesdale Supply (1),
 6114 19 1101 1814 (5-7)
 1810/6 1414/4; 71% Pref.,
 1810/4
 Coalite (2), 4161 16 17 1613
 1614
 Coates Bros. (5), 1714/2
 Coats G. and P., 2711/2
 71 6101/2 713 719 11/1;
 6% A. Pref., 2219 (7-7)
 2210/1; B. 2214/3
 Coatsworth Farm Equip.,
 3112 (5-7)
 Cohen (A.) (4), 1613
 Cohen and Wilks 7% Ptpg.
 Pref., ad. 131 (7-7)
 Cohen (George) (5), 1410
 1014/3 11/1 12/4 11/1 14/1;
 41% Pref., 1617/1 (5-7)
 Cohen Weenen 7% Ptpg.
 Pref., ad. 1413 (6-7)
 Cole (E. S.) (5), 2310 1411
 19 1411 11/1 13 19 1011;
 41/4 41/1 3171
 Cole Metals (2), 4111 13
 6114 19 1101 1814 (5-7)
 Collect (4), 316
 Collins (William), 3316 4
 (6-7)
 Colthrop Board, ad., 6114
 7
 Coltness Iron (6), 1314/1
 Comb. Eng. Mills 1419/4
 11014
 Compressed Paper (2), 91
 316
 Compton and Webb (4),
 1513/13 11/1
 Concrete 6% Pref., 211
 (6-7)
 Connaught Hotel (5), 71
 (4-7)
 Connaught Rooms (1), 71
 (6-7)
 Cons Signal (8), 1910 (5-7)
 Cons Sial (1), 1810
 1710/10 1710 1810
 Cont. Tin Smelters, 3416
 (7-7); 7% Pref., 2019 19
 Constant, Hart, 2716
 Constructors (5), 61014
 716 (6-7)
 Contactor Switchgear (5),
 16101/2

Drayton Regulator (2),
 1016 19 (7-7) 1014/10
 Dreyfus (4), 31113 (5-7)
 Driveway (5), 5171 1011
 Dryad (5), ad., 51114
 (7-7)
 Du Barry Perfumery (1),
 11114 (6-7); 71% Pref., 181
 11/1
 Duxley Condenser (1),
 5111; 51; 10% Pref., 1101,
 14101/2 (5-7)
 Jackworth G. (1), 113 14/2
 (5-7)
 Duxley 5% Pref., 1101, 613
 (5-7)
 Dufay (2), 1814 1912
 Dumpton Greyhounds (2),
 11101; 6-7; 31101/4
 Dunlop and Goodricke,
 4219 316 13 (6-7)
 Dunhill, 91101/2 (7-7)
 Dunlop Cotton 61% Pref.,
 ad., 23190 1714 19
 Dunlop Rubber (10),
 30101/2 1111; 13 1411 11
 3019 3121; 51% Pref.,
 21111 2019 113; 31%
 Deb., 8314; 41% Deb.,
 9711 71 5010
 Dunst. (2), 4171 (6-7)
 Dupic Motor (4), 6141 11/1
 910/6
 E. J. (5), 11101/2 (6-7)
 E. J. Linnar, 510 161 11/1
 (7-7)
 E.R.F. (Holdings) (5), 1613
 Earls Court (5), 911 (7-7);
 5% Deb., 3712 812 (7-7)
 Early 6% Pref., 171 1619
 (4-7)
 E. African Sial (10), 1313
 (7-7)
 Eastern (2), 4114/1 (5-7)
 12/1; 5% Pref., 1119/1 (7-7)
 Eastova (5), 10101/2 16 171
 (6-7)
 Eastwoods, 7816/6 9; 7%
 Pref., ad. 261; 5% Deb., 102
 1 (7-7)
 Ebonite Container (4), 2416
 161
 Ebonite Containers (5),
 5511/4 416 19 51 413
 Edmunds Walker (5), ad.,
 191 (6-7)
 Edwards Vacuum (4),
 611
 Edwards A (5), 1413 (7-7)
 Edw. and Musical Ind.
 (10), 3214/4 210 31 13/2
 21 11101/1 39; 41%
 Pref., 1617; 51% Pref.,
 181414
 Elec. Construction, ad.,
 3149 613; 7% Pref., 2319
 (6-7)
 Elec. Apparatus (5), 241
 Elec. Peripherals (5),
 1916 (7-7) 19171/2
 Elephant Trading (5), 1513
 1514; A. 510, 1513
 (7-7) 1712
 Elliotts Duplicate (1), 416
 Elliott (B.) (1), 416
 Elliott Bros. (5), 5713/6
 6113
 Ellis (Richmond) (1), 411
 41 (4-7)
 Elswick Hopper (5), 5141;
 Elswick (5), 9141; 41%
 Pref., 1419 (5-7)
 Emu Wine A (5), 6171;
 B. (5), 613 141 (6-7); 51%
 Pref., 1913
 Emu Wool (5), 8111; 51%
 Pref., 1513 111 (6-7)
 En-Tout-Cas Prtd. (4), 419
 Engraver Foods (2), 713
 816 1413 (6-7)
 Enfield Cable, 201 (7-7)
 201/4; 4% Deb., 79 (7-7)
 1810/6
 Enfield Cycle (5), 7141;
 Enfield Mills Sec. 7516;
 (1), 34171/2 51/4 414/2;
 5111; 13 51 419 191; 41%
 Pref., 171 141 (4-7)
 Enfield and Equip. (5),
 221; 61 51114 (7-7)
 Eng. Components (5),
 1416/6 141; 16 13 19
 England (1), 11013
 Eng. Card Clothing (5),
 716
 Eng. China Clays, 8316 19
 Eng. Elec., 8016/6 7919/6
 8119/6 8016/6 116 11 13
 1411; 9 21; 1114 134
 111 191 8019; 61% Pref.,
 241; 31% 14171; 4%
 Deb., 1951-68; 95; 1925-97
 (6-7) 921/6
 Eng. Sewing Cotton, 2919
 3013 3019 29101/2 30111;
 8% Pref., 1819 (7-7); 31%
 Deb., 90 (5-7)
 Eng. Stockings (4), 11014
 Eng. Velvets, 1916
 Epsom Grand Stand
 (5), 14113 13 (6-7)
 Ericon Telephones (5),
 1510

Goldrey's (1), 219/4
 Golden, Foucard (5), ad.,
 9171 16 (4-7)
 Golden Sial, 16111 (6-7)
 Goodlass Wall (10),
 1814/4 719 11012 81 13;
 7% Pref., 1101/2, 1171/1;
 7% Pref., 25171
 Gowditch 5% Pref., 131
 (6-7)
 Goodyear Tyre 4% Pref.,
 1514/2 (5-7)
 Gordon Kola, 6111; 51%
 Pref., 1513
 Gorrine, 4013 (6-7); 5%
 Ptpg. Pref., 1916 (7-7)
 Gossage (William) 61%
 Pref., 2314/2 (7-7)
 Gossard (5), 18130 17111/4
 18112 17101/2
 Grainger and Smith (10),
 7151/4
 Grand Theatres 41%
 Pref., 13141 (6-7)
 Grand Hotel, Eastbourne
 (5), 4216 (7-7)
 Grand Hotel (Ston Row)
 (1), 1011; 1114 (6-7)
 Grant Warehouse (5),
 4710 13 619 1012 71 11/2
 Graves Ptd. (5), 916 (6-7)
 910/6
 Gray's Carpets (5), 616;
 5% Pref., 919 (6-7)
 Gt. Universal Stores (5),
 5919 5012 601 5916 6019
 5919/2 6014; A. 5710/6
 16/6 13111/4 41/4 1013
 9 616 7141 6101/1 111
 10101/2 712 71 111 6171/1
 9 716 413 5%
 17141/1 1101/2 (5-7); 41%
 Pre-Pref., 16171 (6-7)
 Greatmans Stores (5),
 1319 1411/1 (6-7); A (5),
 11141/4 1012
 Green-Chem. (5), 1810 19 16
 191 18101/2
 Green (Harry) (1), 71 (7-7)
 Green Hean (2), 61914 1012
 71 (4-7)
 Greengate Rubber (4), 2416
 Greening (5), 1016 (6-7);
 New (5), 111
 Greyhound Racing (1), 21
 1014 21; 8% Pref., 1101,
 91814 1614 (7-7)
 Grieve (4), 3101/2 (7-7); 6%
 Pref., 1101, 7141 11/1
 Griffin and Diggins (5), 391
 16
 Griffiths Hughes, 1619; 51%
 Pref., 1611/1 (7-7)
 Griffiths (William) (10),
 1101/6
 Grosvenor Cons. (5), 1716
 (4-7)
 Grosvenor House (5), ad.,
 816; 31% Deb., 81 (7-7)
 Guff Key, 10219 314 19 19
 210/1; 5% 1st Pref., 2916
 8101/2 (5-7) 2916; 5%
 2nd Pref., 27101/2 712 (7-7);
 41% Pref., 18101 (6-7)
 Gunner (1), 141; (7-7)
 Guy Motors (1), 21214 13;
 6% Pref., 2013 (5-7)
 H. B. Sauer (5), 2311/2 (6-7)
 16; 7% Pref., 26111 (6-7)
 Hackbridge and Hewitt
 (5), ad., 341 319
 Hackbridge Cable (5),
 2019 11/1 1311 111/2;
 5% Pref., 1816 (6-7)
 Hackney Greyhounds (1),
 31 2101/2
 Haasle, 5810
 Haighton (1), 3112
 Hale and Hale (5), ad., 141
 Hall and Co., 9716 (5-7);
 6% Pref., 21; 41% Pref.,
 1613
 Hall and Earl (1), 1714
 (6-7)
 Hall (Ben) (4), 516 1412 19
 (5-7)
 Hall G. P. (5), 1116/2 (7-7)
 Hall (L.) (5), ad., 913 (6-7)
 Hall (Matthew) (5), 2813 19
 16
 Hall Telephone (10), 2310
 1616
 Halstead 51% Pref., 919
 (5-7)
 Hammermill Palis (1), 316
 Hammer (C. and J.) (5),
 1101
 Hampton Timber (1), 619
 (6-7); 61% Pref., 1151/6,
 71114 (4-7)
 Handley Page (5), 1419 1712
 16 141; 10% Pref., 35110/1
 (6-7)
 Hanson (Sam'l.) 25% Ptpg.
 Pref., ad. 31 471/6
 Harbans (5), 317; 6% Pref.,
 1513 (5-7)
 Hardman and Holden (5),
 11114
 Hardman (Thos.) (2), 5124
 Harland Engrs. (5), 131
 Harper Aircraft (1), 2141;
 1514

Hillingworth, Morris (4),
 ad., 6112 13 (7-7); 61%
 2nd Pref., 171 (4-7)
 Hiltop Sugar, 16111 (6-7)
 Illustrated News, 51, 2614
 16 (6-7); 51% Pref.,
 (Ptpg.), 13101/2 (6-7)
 Ind. Chemical Ind.,
 56171/4 1010/19 19 131/2
 16 1914 1712 1412 131 1814
 13 161 161 71; 5% Pref.,
 201712 1412 16 1101/2; 41%
 L. 91
 Imp. Cold Storage, 4813
 Imp. Paper 5% Pref., 1101,
 91/6 819
 Imp. Tobacco Canada (5),
 841/6 3112 13
 Imp. Tobacco (G.B.), 641/3
 41/112 13 3101/2 19 171 191
 161; 51% Pref., 2111/2
 1412 11 2019; 6% Pref.,
 ad., 2311/2 13; 10% Pref.,
 ad., 3616 (7-7); 4% L.
 1960-70, 901/4 4 90 12
 901; 4% L. 1975-80,
 91 14/6 901 14
 Int. Typewriter (10),
 21171 (6-7)
 Inbucon (5), ad., 131
 Incheion and Lamberts (5),
 1011/2 (6-7)
 Independent Dairies (5),
 ad., 6101/2 71
 Indestructible Paint (4),
 101 (7-7)
 Ingersoll (1), 119
 Initial Services (5), ad.,
 3313 19 161 416 41 111
 3111/4; 8% Pref., 2819
 14 (4-7)
 Innt. (4), 2719 813 11/1
 Internat. Combusion
 (Holdings) (5), 22171, 31
 2101/2
 Internat. Nickel "Marking
 Names," 51344/6 13 231
 3 24 2 314 3; Prfd. 551;
 ad., 4919
 Internat. Paints (4),
 16101/1; 6% Pref., 2213
 Internat. Sleeping Car,
 1112 (7-7)
 Internat. Tea (5), 1416/6
 1010/6 1414 1712 1614 1514
 413 13; 6% Pref., 2310/3
 1913 1101 16
 Internat. Twist Drill (1),
 2191, 811 19
 Inverck Paper (4), 191 11/1
 1014 1811/4; 6% 1st Pref.,
 131 (6-7) 221/6; 6% 2nd
 Pref., 211
 Iris Mill 6% Pref., 441 216
 (4-7)
 Jacks (John) (2), 2181 (6-7)
 Jacks (William) (5), 12101/2
 (7-7) 1219/6
 Jackson and Steeple (4), 51
 Jackson Bros. (5), 2213
 Jacksons Millboard (5),
 261; ad., 24101/2
 Jacob (5), 18101 (7-7);
 5% 1811/1 13 (6-7)
 Jaguar Cars (5), 261 51
 1010/2 181; 181; 61%
 Pref., 20171 (6-7)
 Jameson (4), 5101/1 (5-7);
 A (4), 51114 (6-7)
 Jays and Campbells 51%
 Pref., 1914; 1114 (6-7)
 Jays; 14101/1; 1114 (6-7)
 1510 14101/2
 Jays 51% Pref., 1616 (5-7)
 1616
 Jenson and Nicholson (5),
 2111/2 16/6 13/6 11; 7%
 Pref., 2414/2
 Jentique (1), 3101/2
 Jerome (S.), 12141; 1101;
 (4-7)
 Jerome (S.) 6% Pref., 21014
 1214
 Jesshope (1), 1131 (7-7)
 Jesshope (S.), 1216 1101
 12171 41; 7% Pref.,
 12171 41; 7% Pref.,
 John Bull Rubber (5),
 13101/2 10/9 1114 1611/1
 15101/2 161
 Johnson and Barnes (5),
 719 (7-7) 7171/6 16/6
 Johnson and Phillips, 4419
 41; 41% Pref., ad., 16171
 Johnson and Slater (4), 716
 Johnson Bros. (Dyers) A.
 2813; B. 2813
 Johnson (H. and R.) (10),
 6113
 Johnson, Matthey, ad., 5413
 516 416 41 51; 5% Pref.,
 2019
 Johnson and Nephew, 4619
 4616 (5-7) 471/6
 Jones and Shipman 7%
 Pref., (5), 5171
 Jones (R. E.) (10), 1216
 161
 Jowett Cars (1), 210
 1111/4
 Jury Holloway (5), 716
 Jute Ind. (10), 2119 1101;
 2111
 K. Pref. (10), 819/4 91
 4111

Love (G. F.) (5), 1211/2
 1119 (5-7)
 Lover's 6% Pref., 61 (5-7)
 Lowson and Bonar (10),
 23101/2 (6-7)
 Lowe and Brydone (10),
 213
 Loyds Retailers 1519
 1010/2; A. (5), 101 (6-7)
 Lucas, 5013 11/1 501 491/9
 Lyons, 1001/6 116; A.
 10013 11 10016 311 171;
 6% Pref., 2119 (7-7); 5%
 Pref., 2019/4 2019/4
 Pref. 2610 5101/1 61 5191;
 8% Pref., 2919 3013 (5-7)
 30171/2; 4% Deb., 931/6
 414
 MacArd (1), 21114 (7-7)
 McCarthy Rodway 51%
 Pref., 1716 (5-7)
 McCosquodale 51% Pref.,
 2019 (5-7) 21/6
 McDonalds, 4916 81/6; 5%
 Pref., 1914/1
 Mellors (5), 4413
 Mackintosh, 7191/6 441/1;
 21113 1101/2 41% Pref.,
 1719 20171; 61% Pref.,
 2213 (7-7)
 Maleans 4% Pref., 1612
 McMichael Radio (5),
 1011/1; 8% Ptpg. Prfd.,
 2311
 Marnon (4), 911 (6-7)
 Marnoch Foods (5),
 3112 (6-7)
 Marnon (4), 1216
 Macpherson (5), 14171 16
 (7-7)
 Madame Tussaud's Mfd.
 (1), 313 (7-7)
 Macdon and Ireland (1),
 119/1 (7-7)
 Magnet Joinery (1), 41 11/1
 Maidenhead Brick (1), 21
 16 (5-7); 10% Ptpg. Pref.,
 11 (4-7)
 Major (2), 1119
 Malland (2), 6141 1514
 13 16 712 (3-7)
 Mallinson (George) (5),
 1914/2 711 (4-7)
 Mallinson (William), 301;
 13
 Manbré and Gaston (10),
 591; 5% Pref., 1816 (7-7)
 Manchester Garages (1),
 517
 Manders (10), 1913; 5%
 Pref., 1613 (6-7) 1616
 Mandleberg (10), 616 (7-7)
 Manfield (5), 1614/2
 Manganese Bronze (5),
 1713
 Mason and Overton (5),
 15111 (7-7)
 Mansell-Hoath (5), 211
 2016 1614 1714
 Maple, 3719/71/2 41 13 124
 14
 Mappin and Webb (10),
 751; 6% Pref., 181 (6-7)
 Marco Refrigerators (5),
 211; 6% Pref., 19171; 51%
 Pref., 9171 (6-7)
 Margate Estates (2), 2171;
 Marks and Spencer (5), 891
 819; A (5), 7219/6 416 313
 61 31 41 11/1 713 2101/9 9
 9; 5% Pref., 2619 31% Deb.,
 88 (5-7)
 Marley Tile (Holding) (5),
 1216/6 16; A (5), 1116/1
 919/2 161 (6-7) 19101/2 19
 Peters (G. D.), 21
 Peto-Scott (1), 4141
 Phillips Lamp (B.) (1), 101,
 851/6 51 413
 Phillips (C. and N.) 3616
 1101; 61% Pref., 1916
 (7-7); B. Pref. (61% Ptpg.),
 2116 (7-7)
 Phillips (Chas.) (1), 31
 Phillips Furnishing (2),
 8111/1 81 (4-7); A (2), 81
 719/1
 Phillips (Godfrey), 17101/2;
 6% Pref., 171 (7-7) 1716
 Phillips Rubber, 611 (7-7)
 601/1
 Phoenix Timber (5), 5101/2
 (5-7)
 Piccardio Tob. Pref. (61%
 Ptpg.), 413 (\$M/N100),
 3216 (6-7)
 Pickford, Holland (5),
 1011/2
 Pickles (R.L.) (1), 2181/4
 171
 Pickles (Wm.) (2), 118
 (7-7)
 Pinchin J. Johnson (10),
 861/6 191/9 11 71 616
 2nd Pref. (45), 1519 (7-7);
 51% L., 99 (6-7)
 Pitman 51% Pref., 1811/1
 (7-7)
 Plaster Prod. (5), 716 13
 (6-7); 6% Pref., 1513 (7-7)
 Platers and Stampers (5),

Rotary Hoes (5), 1211/1 13
 19 1514 1814 (11); A. Ord.
 (Fully-pd.), 1512, 1219; A.
 (5), 413/6 (12); 1114;
 1711 1614 1114 1101/1 13 51
 416 19 pm.
 Rotherham, 1213 (7-7)
 Rothmans 51% Pref., 111
 19 (7-7)
 Rothwell (2), 8171 (7-7)
 Rover (5), 2311/2
 2101/2 3112 13 19 16
 1614 131 1414 1715 13
 Rowan and Boden (5), 1613
 16
 Rowntree 6% Pref., 2216
 (11); 7% Pref., 26171;
 (7-7) 261/6
 Royal Sovereign Pencil
 71% Pref., 1414 (6-7)
 Royten Textile (5), 416/6
 Rubber Improvement (5),
 391/3 1101/2 91
 Rubber Regenerating (5),
 1416/4 19 16
 Rubens-Rembrandt Hotels
 (8), 8171; 161-7 910
 Ruberfeld (5), 1719; 51%
 Pref., 2010/3 (5-7)
 Rugby Portland Cement
 (5), 30101/2 141/2 16 3011
 171 13 19 11; A (1), 321
 41% Pref., 2319 (6-7);
 41% L., 9612
 Russell (5), ad., 1013 (4-7)
 Ruston and Hornsby, ad.,
 6119 21 (7-7) 621/6 116/6
 Ryeland Mills (1), 4134
 (5-7)
 Rvlands 6% Ptpg. Pref.,
 1711 (6-7) 1716/6
 S.K.F. B (K10), 2234 (6-7)
 231/6
 Saab (10), 711/2 (6-7)
 St. Martin Preserving (4),
 3171 (7-7)
 Sae. Madeleine Sugar, 3316
 (6-7)
 Saker, Barile (5), 1141 16
 (7-7)
 Salts (5), 816/6 711; 7%
 Pref., 1101, 919 (7-7)
 Sarnogour Jute, 1819 19
 (4-7)
 Sarnogour (5), 221 (4-7); A.
 (5), 211
 Sanbra (1), 2151/6 1311 1514
 1411 1514; New (1), 2141/6
 14 16 13; 6% Pref., 1101,
 1011/10 (7-7)
 Sanderson (5), 22171/6 119/6
 213; 5% Pref., 181 (7-7)
 Sanderson Bros. and New-
 bould (10), 3414 (6-7)
 Sanderson, Murray, 1411/1
 (4-7)
 Sandown Park (10), 1119
 (7-7)
 Sangamo Weston (10), 201
 (6-7); New (10), 2013
 (6-7)
 Sanitars (5), 1613 161 1514;
 51% Pref., 181 (6-7)
 "Sanitars" Co. 9% Pref.,
 2113
 "Sanitars" Trust (10), ad.,
 4113 4019 (7-7); 10% Pref.,
 2816
 Sankey (4), 1513 (5-7)
 Santa Rosa Milling (10),
 913
 Sauce Holdings (2), 413 17
 16 (7-7)
 Saunders (H. A.) 6% Pref.,
 1716 (6-7)
 Saunders Valve (5), ad.,
 2216/6 171 21; New (5),
 2216 221 (4-

Форма и контрформа

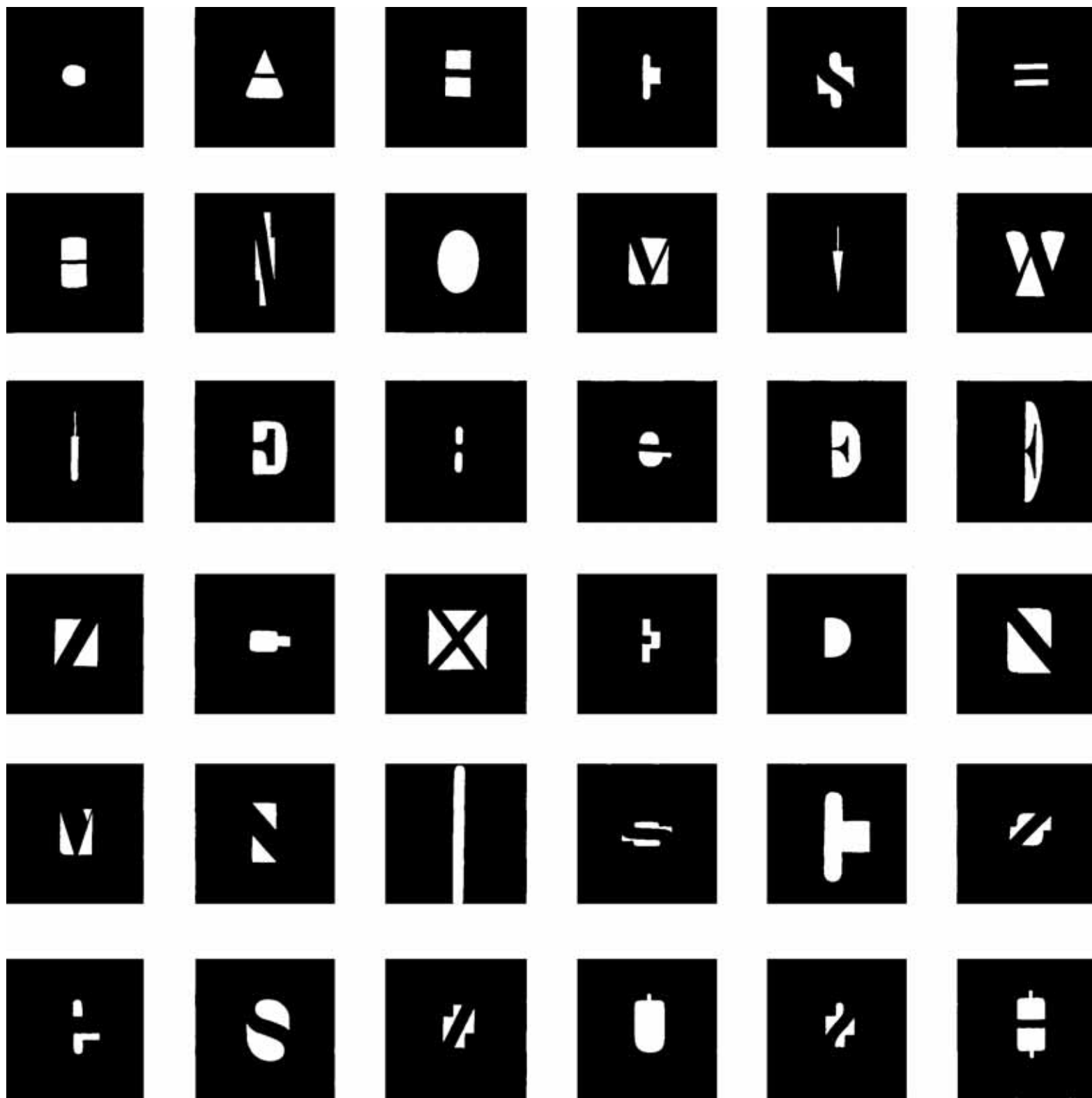
Типографические знаки, оттиснутые на белой бумаге, улавливают, усиливают свет и сообщают ему порядок; они различимы лишь в сопоставлении с незапечатанными участками. Оттиск предмета порождает его антипод, и они вкуче обуславливают целое. Незапечатанное не безликая пустота, но элемент оттиска.

Внутрибуквенный пробел участвует в построении знака, и художник шрифта, рисуя, должен всечасно соразмерять форму и контрформу. Набор букв образует игру внутри- и междубуквенных просветов. Плотный набор усиливает белое и одновременно акцентирует просветы внутри знаков. Можно установить такую разрядку в наборе букв, чтобы внутри- и междубуквенные пробелы оказались в гармоническом согласии. Разрядка служит типографу средством усиления или ослабления эффекта внутрибуквенных форм.

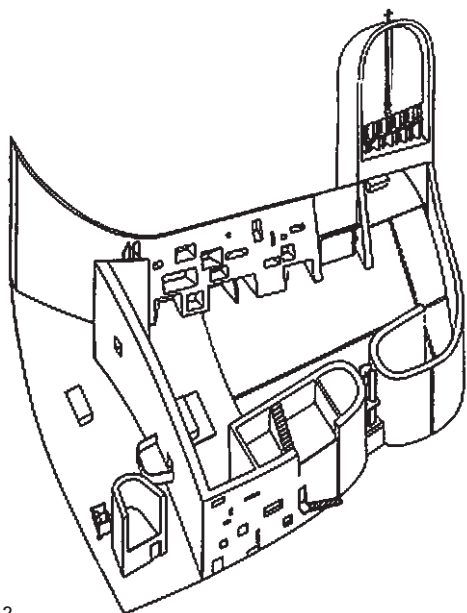
Читаемость набора может быть понижена чрезмерной разбивкой в строках, выделяющей белые полосы междустрочий, что привлекает внимание к этой контрформе в ущерб самой форме, серой строке букв, проигрывающей в удобстве чтения. В хорошо набранной полосе поверхности запечатанных участков и пробелов находятся в равновесии, так что оба начала — набора и линейное — строк — приходят в согласие.

Доля и мера пробелов должны быть заложены в общем замысле издания; при этом в обращении с ними следует избегать расточительства, дабы не снижать эффекта белизны. В современной типографике белое — не пассивный фон для печатных знаков; белое и печатные знаки равноправно взаимодействуют в данной плоскости. Пространство, заключенное между типографическими знаками,— как бы силовое поле, линии которого обтекают печатные элементы. Орнаментальный потенциал, содержащийся в пробельных участках, необходимо выявить и полностью раскрыть.

В книге «Цвет и аллегория» Матисса можно найти такие слова: «Для меня выразительность не в страсти, проступающей в лице или сказавшейся в бурном движении, но в самом построении моей картины: в поверхности, заключающей тела, в пустотах, окружающих их, в пропорциях».







2



Слева: пустые участки в этрусской живописи — составная часть композиции. Форма, заключенная между рукой и головой, не случайна.

1 Этрусская роспись из Триклинийской гробницы, Тарквинии, ок. 480 г. до н. э.

2 Капелла в Роншане Ле Корбюзье — это пластический образ освоения пространства. Как и в архитектуре барокко, кривые охватывают смежные пространства.

3 Анри Лоран: Большой Амфион, 1952. Современная скульптура выявляет роль пустых пространств, в нашем примере — в охвате рук.

2



MARCI TVLLII CICERONIS
 OFFICIORVM LIBRI TRES,
 CATO MAIOR, VEL DE SENECTVTE,
 LÆLIVS, VEL DE AMICITIA,
 PARADOXA STOICORVM SEX,
 SOMNIVM SCIPIONIS
 EX DIALOGIS DE REPVBLICA,
 CATO ITEM, ET SOMNIVM GRÆCE,
 OBSERVATIONES,
 DE QVIBVS CAVTVM EST
 SENATVS VENETI DECRETO.

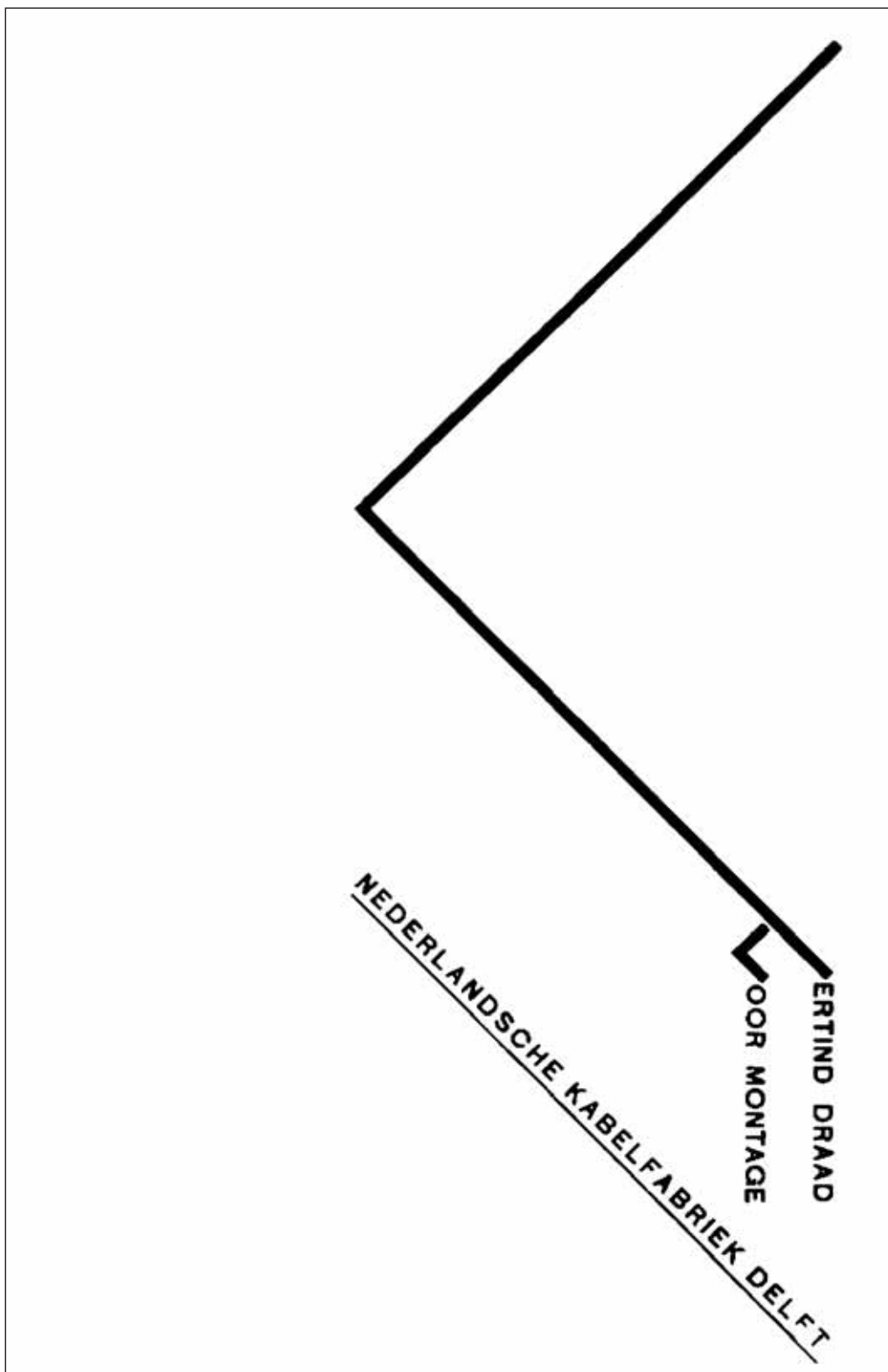
M D XXXVIII.

В эпоху Возрождения пространство понималось как фон, оно находится за объектом и окружает его. В леонардовском портрете Лукреции Кривелли свободная плоскость окружает центр картины, как и в титульном листе венецианской печати XVI века.



В современном искусстве, в противоположность Ренессансу, пространство обрело значение полноправного элемента композиции. На место обтекающего пространства пришло пространственное напряжение. В обрезной гравюре Эриха Хеккеля белые участки охвачены, оцеплены черным. Периферийные участки столь же важны, как и центр изображения, о чем свидетельствует ярко-белый кусок слева у рамки, ограниченный энергичным изгибом черного.

Типографике XX века — в рекламе делфтской кабельной фирмы (работы Пита Цварта) — придает незапечатанным участкам равное значение с запечатанными. Доминирующий угольник справа заключает яркую белизну как внутреннюю контрформу.

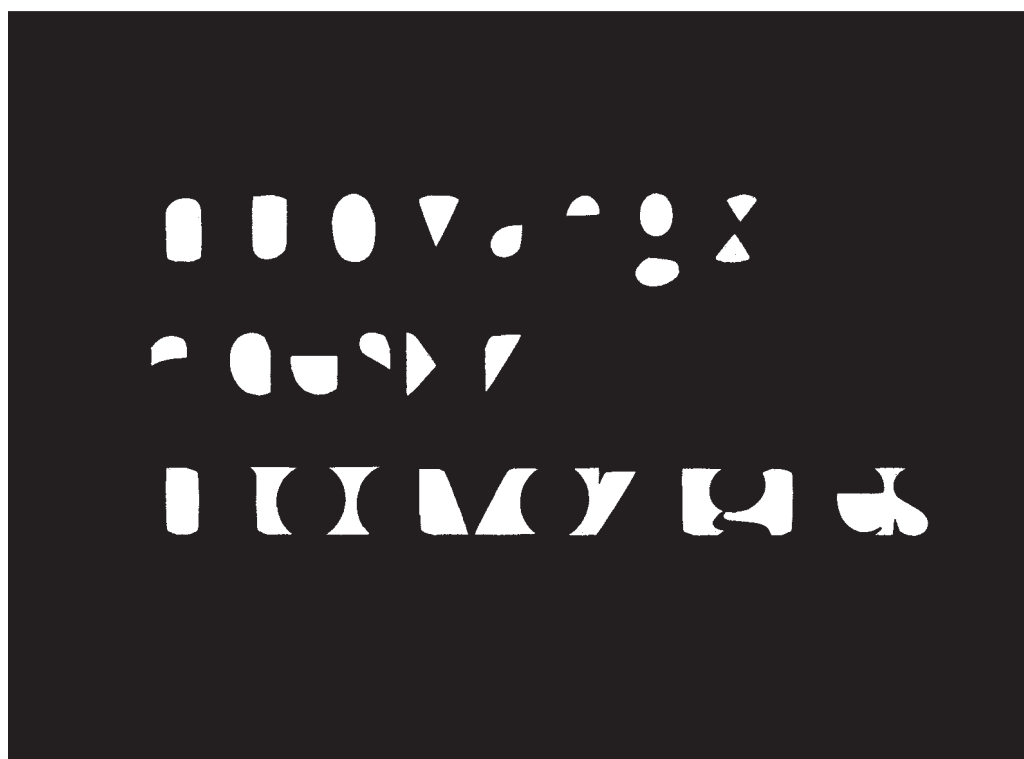
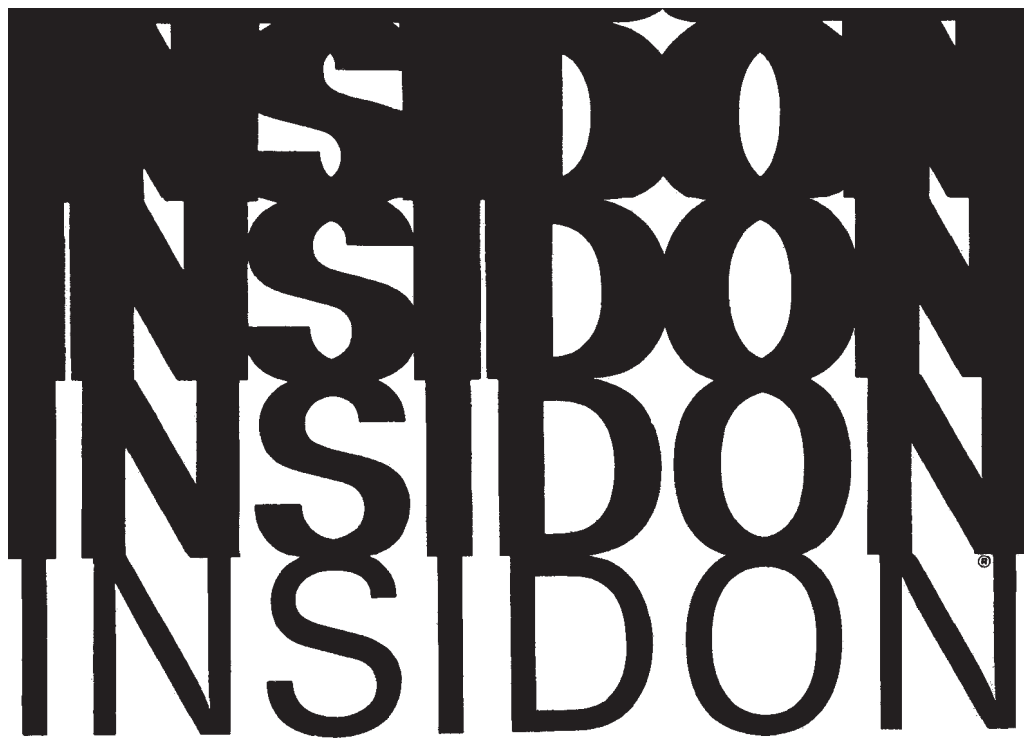




Тесная расстановка букв активизирует внутри-буквенные просветы; белизна апрошей не спорит с пробелами в буквах. В этой программе студенческой экскурсии, где крупные буквы означают дни недели, просветы в рисунке литер доминируют над всеми иными формами. Незапечатанные контрформы преобладают над печатными участками.

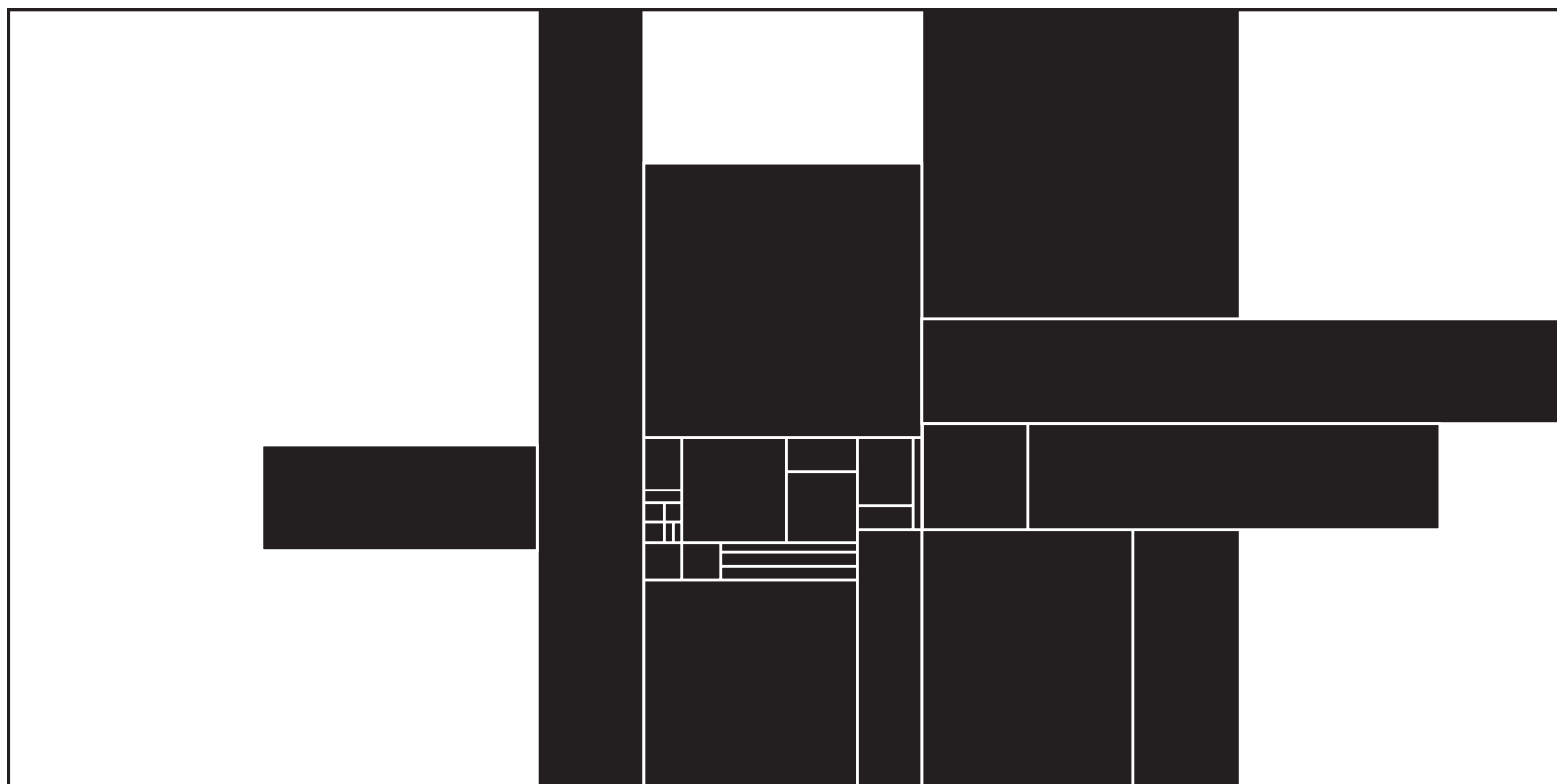
Сверху: реклама лекарства «Инсидон» (фирма «Гайги»), работы Харри Боллера. Жирность шрифта нарастает, а просветы уменьшаются снизу вверх. В нижней строке внутрибуквенные просветы малоактивны, их яркость нарастает с каждой строкой.

Снизу: внутрибуквенные просветы в шрифте Меридиен Адриана Фрутигера. Сопоставление внутренних пробелов алфавита демонстрирует красоту их форм и последовательность решения.





PRiNT
America's Graphic Design Magazine
September October 1966
PRiNT IX:5



На левой странице: обложка журнала «Принт»*. Буквы в строке «Print» образованы внутренними пробелами, заключенными в большой массе черного. Тем самым яркость белого доведена в них до крайней степени.

* «Print» («Оттиск») — журнал графического оформления, США.

Сверху: композиция из наборных элементов. Эффект белых линий, заключенных между черными плашками, сильнее, чем самих этих плашек. Преобладает не плоскостной черный цвет, но белое, резко работающее в линейной конструкции.

Техника типографики

Формообразующий инструмент, а часто и формоносите-
тель (воспринимающий материал, служащий основой)
в значительной степени участвуют в оформлении
шрифта.

Стр.
282 В формах шрифта всегда сказывается инструмент:
в рукописном шрифте — перо, в высеченном в кам-
не — резец, в прочерченном на воске — стилос, в гра-
вированном на меди — штихель, в печатных литерях —
два примененных инструмента: перо писца и резец
гравировальщика пунсонов.

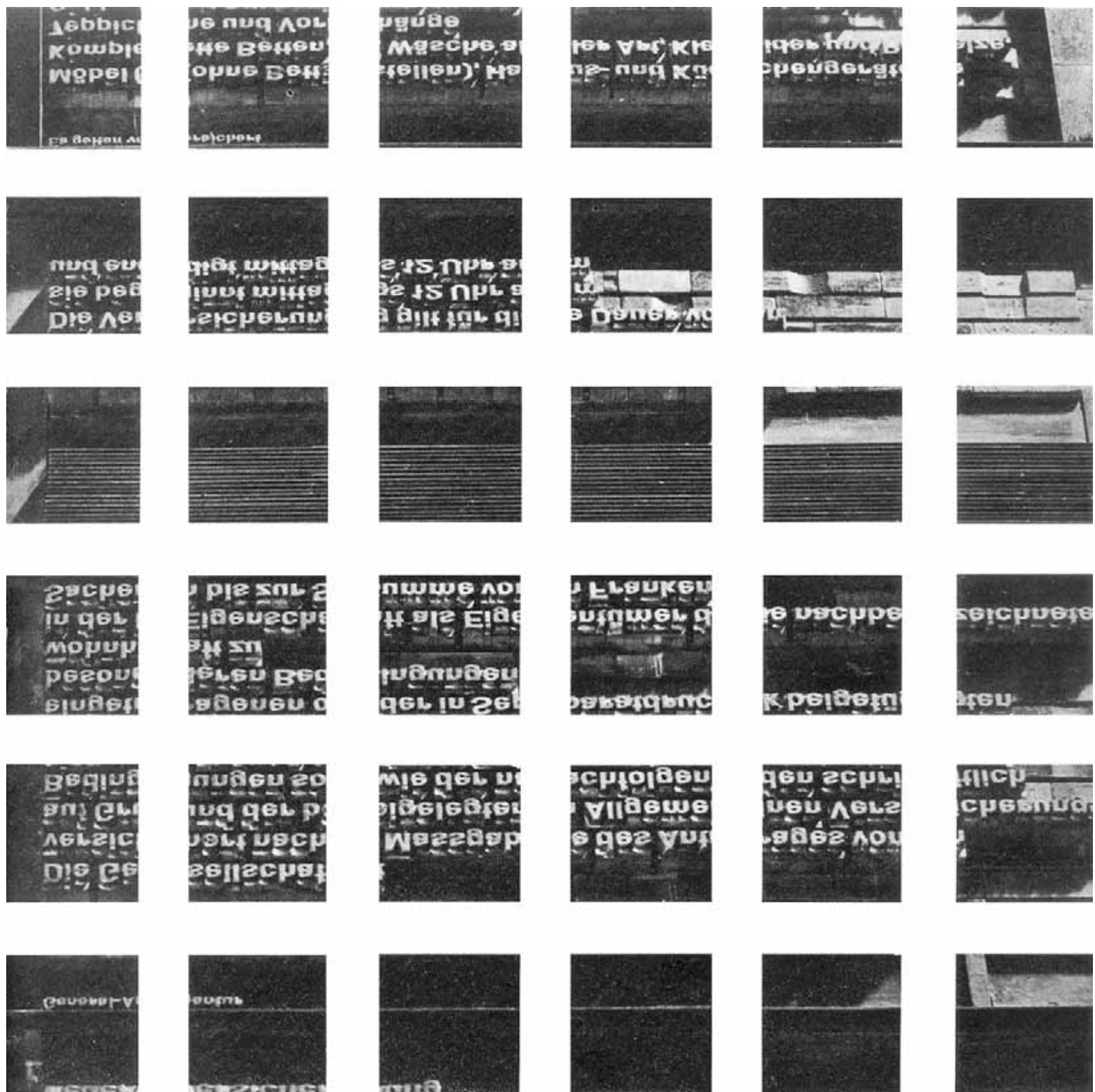
Отливка литеры в любом количестве с единой матри-
цы сообщает типографическим знакам характерный,
единообразный облик. Это единообразие букв и есть
основа красоты в типографике, ее сущность — в по-
вторяющемся рисунке букв и тиражной природе пе-
чати.

Металлические печатающие и пробельные элементы
организуются в прямоугольных координатах — иное
решение возможно лишь через насилие над техникой
набора. Прямоугольность, как и повторность форм,
лежит в основе специфики типографики. Правда,
в новейших типах фотонабора возможно прямоуголь-
ную компоновку менять на диагональную.

На типографическое изображение значительное влия-
ние оказывают характер бумаги и способ печати. Пе-
чатание с набора на мягкой бумаге с активной факту-
рой вызывает расплывчатость форм, неопределен-
ность, отечность контуров, рисунок букв теряет чет-
кость, они кажутся толще, чем на самом деле. Тот же
шрифт, напечатанный на мелованной бумаге высокой
гладкости, сохраняет резкость очка и чистоту, ясность
контуров. Рисунок шрифтов в первопечатных изданиях
XV века был рассчитан на печать по грубой бумаге
ручного отлива; применение этих шрифтов для печати
по лощеной бумаге искажает их характер.

Типограф должен учитывать в своем замысле харак-
тер печати. В ротационной высокой печати литеры от-
тискиваются в матрице, которая затем служит формой
для литья стереотипа. В ходе этих операций литеры
претерпевают неизбежные искажения, огрубение очка
неминуемо. В отличие от высокой печати, где набор
с силой оттискивается на бумаге, офсет — это способ,
в котором краска переходит со шрифта на поверх-
ность бумаги опосредованно, благодаря чему рисунок
несколько теряет в ясности и четкости. В глубокой
печати, основанной на ячеистом растре, точность пе-
редачи очка еще более уступает высокой печати. Од-
нако новейшая техника фотонабора сообщает рисунку
букв невозможную доныне точность, — предмет вожде-
лений печатников всех времен.

Типограф должен учитывать современное и будущее
развитие своей области, поскольку оно чревато новы-
ми художественными формами. Техника и формооб-
разование нерасторжимы, и любое печатное издание,
будучи документом эпохи, должно соединять в себе
присущие ей как технические, так и художественные
черты.



**stefan zweig
baumeister
der
welt
tolstoi
dickens
kleist
balzac
nietzsche
dostojewski
stendhal
hölderlin**

Свинцовый набор, в силу определенных технических правил, обуславливает прямоугольность формы. Построение и организация элементов могут быть выявлены в типографике листа; при этом верность материалу может во многом определять форму.

Слева: обложка книги; справа: ее наборное построение.



Mit wachsender Kultur mußten die Bedürfnisse mannigfaltiger werden und der Wert der Mittel ihrer Befriedigung umso mehr steigen, je weiter die moralische Gesinnung hinter allen diesen Erfindungen des Luxus, hinter allen Raffinements des Lebensgenusses und der Bequemlichkeit zurückgeblieben war. Die Sinnlichkeit hatte viel zu schnell ungeheures Feld gewonnen. In eben denn Verhältnisse, als die Menschen auf dieser Seite ihre Natur ausbildeten und sich in der vielfachsten Tätigkeit und dem behaglichsten Selbstgefühl verloren, mußte ihnen die andere Seite ganz unscheinbar, eng und fern vorkommen. Hier nun meinten sie den rechten Weg ihrer Bestimmung eingeschlagen zu haben, hierfür alle Kräfte verwenden zu müssen. So wurde grober Eigennutz zur Leidenschaft und zugleich seine Maxime zum Resultat des höchsten Verstandes; und all dies machte die Leidenschaft gefährlich und unüberwindlich. Wie herrlich wäre es, wenn der jetzige König sich wahrhaftig überzeugte, daß man auf diesem Wege nur das flüchtige Glück eines Spielers machen könne, das von einer so veränderlichen Größe bestimmt wird als die Imbezillität und der Mangel an Routine und Finesse seiner Mitspieler. Durch Betrogenwerden lernt man betrügen, und wie bald ändert sich da nicht das Blatt, und der Meister wird Schüler seines Schülers; ein dauerhaftes Glück macht nur der rechtliche Mann und der rechtliche Staat. Was helfen mir alle Reichtümer, wenn sie sich bei mir nur aufhalten, um frische Pferde zu nehmen und so nur schneller ihre Reise um die Welt zurückzulegen?

Mit wachsender Kultur mußten die Bedürfnisse mannigfaltiger werden und der Wert der Mittel ihrer Befriedigung umso mehr steigen, je weiter die moralische Gesinnung hinter allen diesen Erfindungen des Luxus, hinter allen Raffinements des Lebensgenusses und der Bequemlichkeit zurückgeblieben war. Die Sinnlichkeit hatte viel zu schnell ungeheures Feld gewonnen. In eben denn Verhältnisse, als die Menschen auf dieser Seite ihre Natur ausbildeten und sich in der vielfachsten Tätigkeit und dem behaglichsten Selbstgefühl verloren, mußte ihnen die andere Seite ganz unscheinbar, eng und fern vorkommen. Hier nun meinten sie den rechten Weg ihrer Bestimmung eingeschlagen zu haben, hierfür alle Kräfte verwenden zu müssen. So wurde grober Eigennutz zur Leidenschaft und zugleich seine Maxime zum Resultat des höchsten Verstandes; und all dies machte die Leidenschaft gefährlich und unüberwindlich. Wie herrlich wäre es, wenn der jetzige König sich wahrhaftig überzeugte, daß man auf diesem Wege nur das flüchtige Glück eines Spielers machen könne, das von einer so veränderlichen Größe bestimmt wird als die Imbezillität und der Mangel an Routine und Finesse seiner Mitspieler. Durch Betrogenwerden lernt man betrügen, und wie bald ändert sich da nicht das Blatt, und der Meister wird Schüler seines Schülers; ein dauerhaftes Glück macht nur der rechtliche Mann und der rechtliche Staat. Was helfen mir alle Reichtümer, wenn sie sich bei mir nur aufhalten, um frische Pferde zu nehmen und so nur schneller ihre Reise um die Welt zurückzulegen?

Mit wachsender Kultur mußten die Bedürfnisse mannigfaltiger werden und der Wert der Mittel ihrer Befriedigung umso mehr steigen, je weiter die moralische Gesinnung hinter allen diesen Erfindungen des Luxus, hinter allen Raffinements des Lebensgenusses und der Bequemlichkeit zurückgeblieben war. Die Sinnlichkeit hatte viel zu schnell ungeheures Feld gewonnen. In eben denn Verhältnisse, als die Menschen auf dieser Seite ihre Natur ausbildeten und sich in der vielfachsten Tätigkeit und dem behaglichsten Selbstgefühl verloren, mußte ihnen die andere Seite ganz unscheinbar, eng und fern vorkommen. Hier nun meinten sie den rechten Weg ihrer Bestimmung eingeschlagen zu haben, hierfür alle Kräfte verwenden zu müssen. So wurde grober Eigennutz zur Leidenschaft und zugleich seine Maxime zum Resultat des höchsten Verstandes; und all dies machte die Leidenschaft gefährlich und unüberwindlich. Wie herrlich wäre es, wenn der jetzige König sich wahrhaftig überzeugte, daß man auf diesem Wege nur das flüchtige Glück eines Spielers machen könne, das von einer so veränderlichen Größe bestimmt wird als die Imbezillität und der Mangel an Routine und Finesse seiner Mitspieler. Durch Betrogenwerden lernt man betrügen, und wie bald ändert sich da nicht das Blatt, und der Meister wird Schüler seines Schülers; ein dauerhaftes Glück macht nur der rechtliche Mann und der rechtliche Staat. Was helfen mir alle Reichtümer, wenn sie sich bei mir nur aufhalten, um frische Pferde zu nehmen und so nur schneller ihre Reise um die Welt zurückzulegen?

Строки набора в типографике могут быть как угодно отделены друг от друга. Примеры показывают виды разбивки — от избыточной до набора без шпонов. Со стороны формы движение происходит от светлого к темному, от линейного к плоскостному. Излишняя разбивка, создавая назойливый линейный эффект, затрудняет чтение, а при малом интерлиньяже важное для удобочитаемости течение строк гложет в плоской массе набора. Легче всего читается набор, где плоскостное и линейное начала пребывают в согласии.

Mit wachsender Kultur mußten die Bedürfnisse mannigfaltiger werden und der Wert der Mittel ihrer Befriedigung umso mehr steigen, je weiter die moralische Gesinnung hinter allen diesen Erfindungen des Luxus, hinter allen Raffinements des Lebensgenusses und der Bequemlichkeit zurückgeblieben war. Die Sinnlichkeit hatte viel zu schnell ungeheures Feld gewonnen. In eben denn Verhältnisse, als die Menschen auf dieser Seite ihre Natur ausbildeten und sich in der vielfachsten Tätigkeit und dem behaglichsten Selbstgefühl verloren, mußte ihnen die andere Seite ganz unscheinbar, eng und fern vorkommen. Hier nun meinten sie den rechten Weg ihrer Bestimmung eingeschlagen zu haben, hierfür alle Kräfte verwenden zu müssen. So wurde grober Eigennutz zur Leidenschaft und zugleich seine Maxime zum Resultat des höchsten Verstandes; und all dies machte die Leidenschaft gefährlich und unüberwindlich. Wie herrlich wäre es, wenn der jetzige König sich wahrhaftig überzeugte, daß man auf diesem Wege nur das flüchtige Glück eines Spielers machen könne, das von einer so veränderlichen Größe bestimmt wird als die Imbezillität und der Mangel an Routine und Finesse seiner Mitspieler. Durch Betrogenwerden lernt man betrügen, und wie bald ändert sich da nicht das Blatt, und der Meister wird Schüler seines Schülers; ein dauerhaftes Glück macht nur der rechtliche Mann und der rechtliche Staat. Was helfen mir alle Reichtümer, wenn sie sich bei mir nur aufhalten, um frische Pferde zu nehmen und so nur schneller ihre Reise um die Welt zurückzulegen?

Mit wachsender Kultur mußten die Bedürfnisse mannigfaltiger werden und der Wert der Mittel ihrer Befriedigung umso mehr steigen, je weiter die moralische Gesinnung hinter allen diesen Erfindungen des Luxus, hinter allen Raffinements des Lebensgenusses und der Bequemlichkeit zurückgeblieben war. Die Sinnlichkeit hatte viel zu schnell ungeheures Feld gewonnen. In eben denn Verhältnisse, als die Menschen auf dieser Seite ihre Natur ausbildeten und sich in der vielfachsten Tätigkeit und dem behaglichsten Selbstgefühl verloren, mußte ihnen die andere Seite ganz unscheinbar, eng und fern vorkommen. Hier nun meinten sie den rechten Weg ihrer Bestimmung eingeschlagen zu haben, hierfür alle Kräfte verwenden zu müssen. So wurde grober Eigennutz zur Leidenschaft und zugleich seine Maxime zum Resultat des höchsten Verstandes; und all dies machte die Leidenschaft gefährlich und unüberwindlich. Wie herrlich wäre es, wenn der jetzige König sich wahrhaftig überzeugte, daß man auf diesem Wege nur das flüchtige Glück eines Spielers machen könne, das von einer so veränderlichen Größe bestimmt wird als die Imbezillität und der Mangel an Routine und Finesse seiner Mitspieler. Durch Betrogenwerden lernt man betrügen, und wie bald ändert sich da nicht das Blatt, und der Meister wird Schüler seines Schülers; ein dauerhaftes Glück macht nur der rechtliche Mann und der rechtliche Staat. Was helfen mir alle Reichtümer, wenn sie sich bei mir nur aufhalten, um frische Pferde zu nehmen und so nur schneller ihre Reise um die Welt zurückzulegen?

Mit wachsender Kultur mußten die Bedürfnisse mannigfaltiger werden und der Wert der Mittel ihrer Befriedigung umso mehr steigen, je weiter die moralische Gesinnung hinter allen diesen Erfindungen des Luxus, hinter allen Raffinements des Lebensgenusses und der Bequemlichkeit zurückgeblieben war. Die Sinnlichkeit hatte viel zu schnell ungeheures Feld gewonnen. In eben denn Verhältnisse, als die Menschen auf dieser Seite ihre Natur ausbildeten und sich in der vielfachsten Tätigkeit und dem behaglichsten Selbstgefühl verloren, mußte ihnen die andere Seite ganz unscheinbar, eng und fern vorkommen. Hier nun meinten sie den rechten Weg ihrer Bestimmung eingeschlagen zu haben, hierfür alle Kräfte verwenden zu müssen. So wurde grober Eigennutz zur Leidenschaft und zugleich seine Maxime zum Resultat des höchsten Verstandes; und all dies machte die Leidenschaft gefährlich und unüberwindlich. Wie herrlich wäre es, wenn der jetzige König sich wahrhaftig überzeugte, daß man auf diesem Wege nur das flüchtige Glück eines Spielers machen könne, das von einer so veränderlichen Größe bestimmt wird als die Imbezillität und der Mangel an Routine und Finesse seiner Mitspieler. Durch Betrogenwerden lernt man betrügen, und wie bald ändert sich da nicht das Blatt, und der Meister wird Schüler seines Schülers; ein dauerhaftes Glück macht nur der rechtliche Mann und der rechtliche Staat. Was helfen mir alle Reichtümer, wenn sie sich bei mir nur aufhalten, um frische Pferde zu nehmen und so nur schneller ihre Reise um die Welt zurückzulegen?

Страница 71:

Каждая литера должна иметь слева и справа отступы, их соединение в наборе дает пробелы между буквами. В классических шрифтах эти отступы, называемые в словолитном деле полуапрошами, обусловлены, как правило, наличием у штрихов букв боковых выступов (страница справа, правая половина). В рубленом шрифте, не имеющем серифов, нужно быть особенно внимательным при определении межбуквенных расстояний, чтобы буквы не стояли слишком тесно. Чрезмерно плотное размещение очка на площадке литеры вызывает в полосе набора ощущение пестроты.

Страницы 72–73:

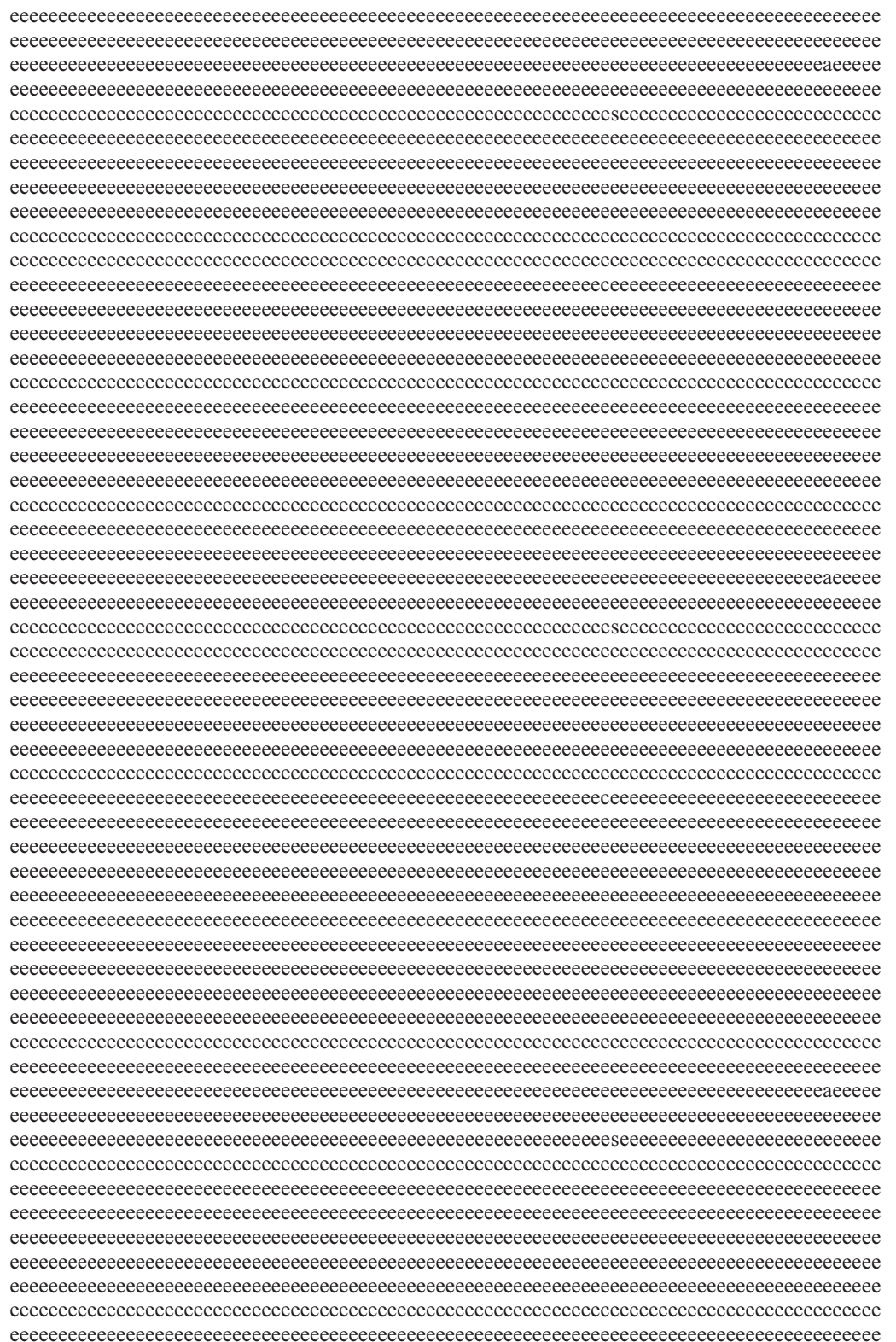
В левой части разворота даны слова с трудной расстановкой букв, которые часто образуют в наборе излишние пробелы (ktyvwfgrz). В правой части помещены слова с ровной расстановкой букв, не создающих проблем в графическом ритме набора (lignchb). В шрифте с хорошо рассчитанными полуапрошами, литеры которого точно отлиты, тональность серого в наборе слов, данных на правой и левой полосах, должна быть одинакова. Для того чтобы оценить этот эффект, рекомендуется взглянуть на страницы с некоторого расстояния. Шрифт с зауженными апрошами будет выглядеть светлее в левой полосе и темнее в правой.

vertrag	crainte	screw
verwalter	croyant	science
verzieht	fratricide	sketchy
vorrede	frivolité	story
yankee	instruction	take
zwetschge	lyre	treaty
zypresse	navette	tricycle
fraktur	nocturne	typograph
kraft	pervertir	vanity
raffeln	presto	victory
reaktion	prévoyant	vivacity
rekord	priorité	wayward
revolte	proscrire	efficiency
tritt	raviver	without
trotzkopf	tactilité	through
tyrann	arrêt	known

bibel	malhabile	modo
biegen	peuple	punibile
blind	qualifier	quindi
damals	quelle	dinamica
china	quelque	analiso
schaden	salomon	macchina
schein	sellier	secondo
lager	sommier	singolo
legion	unique	possibile
mime	unanime	unico
mohn	usuel	legge
nagel	abonner	unione
puder	agir	punizione
quälen	aiglon	dunque
huldigen	allégir	quando
geduld	alliance	uomini

Техника словолитного дела играет в типографике формообразующую роль. Отливка литеры с одной матрицы обеспечивает почти неограниченное повторение абсолютно неизменного рисунка очка. Эта неизменность рисунка представляет суть типографики и не должна нарушаться вариациями в формах букв. Колебания в графике литер ведут к сближению наборного шрифта с письмом, где все однозначные буквы имеют разный рисунок. Законы рукописной графики, однако, в корне отличны от законов печатной, и обоюдный компромисс между ними нежелателен.

Стр. 282



mit dem Buch in die Ferien
das Buch ein treuer Freund
auch das Buch ist unentbehrlich
das Buch zeigt die Welt
nur das gute Buch enttäuscht nie
das billige Buch für jedermann
das Buch weitet die Grenzen
das schöne Buch ein Kunstwerk
nie ohne Buch
durch das Buch Erkenntnis
das Buch erbaut
kein Buch keine Bildung
das schöne Buch auch billig
vor allem ein Buch für die Jugend
darum ein Buch

Wähle Deinen Beruf

nach Mass

Wähle Deinen Beruf

nach Mass

Wähle Deinen Beruf

nach Mass

Wähle Deinen Beruf

nach Mass

Wähle Deinen Beruf

nach Mass

Wähle Deinen Beruf

nach Mass

Wähle Deinen Beruf

nach Mass

Wähle Deinen Beruf

nach Mass

nach Mass

В распоряжении типографа богатое разнообразие кегельных градаций, однако он должен знать, что работает не только с различными размерами, но и с различными оттенками серого и с различными по глубине планами.

Ovomaltine
stärkt
auch
Sie

Ovomaltine
stärkt
auch
Sie

Ovomaltine
stärkt
auch
Sie

Ovomaltine
stärkt
auch
Sie

Ovomaltine
stärkt
auch
Sie

Ovomaltine
stärkt
auch
Sie

fonte de diletti, I
ma loro pieno d'al
nostre (come il m
tere altri diletti, &
questo bene comp
no, compreso in u
stare il tutto : per

1

festigkei
ur sehr s
den des
nig abg
sch herg
rs zur N
che und

2

Es gibt t
 Man kau
 haben, e
 der Frau
 viel meh
 als «Kat
 später in

3

Sagne, éta
 y faire ses
 son train,
 d'une mais
 sieur qui
 dule, se ta
 nière. Fur

4

cessa de p
 ferma dan
 toujours,
 que jamais
 vaux utile
 faire le bi
 vrait de p

5

Фактура бумаги и способ печати оказывают большое влияние на облик шрифта. Шрифты инкунабул были рассчитаны на печать по грубой, сырой поверхности бумаг ручной выделки; те же шрифты в офсете или высокой печати на мелованной бумаге трудно узнать. В истории словолитного дела развитие производства бумаги и способов печати сильно воздействовало на графику шрифта.

1 Венецианская печать. 1594.

2 Высокая печать на мелованной бумаге.

3 Высокая ротационная печать на газетной бумаге.

4 Глубокая печать на бумаге, содержащей древесную массу. Дробление шрифта растром.

5 Высокая печать. Париж, 1854.

Членение

Сегодня мы завалены столь огромным объемом печатной продукции, что в нем тонут отдельные издания, так как усталый современник уже не в силах охватить всего, что выходит в свет. Задача типографа — так расчленить, упорядочить и подать эту массу изданий, чтобы читатель мог отличить то, что его интересует.

Газету редко читают насквозь, с первой до последней строки. Отбивки, линейки, краски, крупный и жирный шрифт — все служит выделению важнейших текстов, которые к тому же сведены в подборки под особыми рубриками или помещены на определенных полосах.

Текст книги объемом в сотни страниц должен быть разбит типографом на полосы — с тем чтобы читатель освоил его исподволь и без труда. Существует определенный объем текста, приходящегося на одну страницу, который с приятностью воспринимается читателем. Когда текста слишком много — это утомляет, когда слишком мало — раздражает, потому что чтение излишне часто прерывается листанием. Абзацные отступы и концевые строки как средство членения значительно способствуют удобству чтения. Глухая, нерасчлененная масса набора, без абзацев и концевых строк — признак профессиональной незрелости; она неудовлетворительна как с эстетической, так и с функциональной точек зрения. Задача хорошей типографики во всех случаях — подчинение формы удобству чтения.

Стр.
285

Все средства членения и организации принадлежат методам формообразования. Типограф-проектировщик должен знать их и сознательно применять, для чего ему следует встать на место измученного, усталого читателя (каким он нередко и сам бывает). Лишь тогда он сумеет создать произведение печати, отвечающее высшим запросам как со стороны формы, так и назначения.

На правой странице показаны следующие приемы членения:

- 1 Нерасчлененная масса набора, вялая, не имеющая ритма и трудная для чтения
- 2 Членение с помощью второй краски
- 3 Членение с помощью жирного шрифта
- 4 Членение с помощью крупного кегля
- 5 Членение с помощью линейки
- 6 Членение с помощью отбивки
- 7 Членение с помощью концевой строки

Wieviel Freude

was für eine schöne Tätigkeit für Sie,
Ihr neues Heim einrichten zu können !
Natürlich wissen Sie, daß damit auch viel
Arbeit, ein verantwortungsvolles
Suchen und ein sorgfältiges Wählen
verbunden sind.

Dürfen wir Ihnen dabei helfen ?

Wir beschäftigen uns seit Jahr und
Tag mit dem Verkauf all der Geräte,
die man in Küche und Haus braucht,
und wir glauben darum, Ihnen allerhand
Wissenswertes über diese Dinge
sagen zu können.

Richten Sie Ihre Küche vor allem so
ein, daß sie Ihnen dient: einfach,
praktisch, mit neuzeitlichen Hilfsmitteln
ausgestattet. Wenn Sie sparen wollen,
so können Sie sich den Kauf von
Hausapparaten nicht gestatten, die nur
billig sind, aber intensiven Gebrauch
nicht aushalten.

Beim Fachmann können Sie aus der
Vielfalt der Möglichkeiten das aus-
suchen, was für Sie dienlich ist und
Ihnen in Qualität und Preislage zusagt.
Wir wissen Bescheid auch über die
Neuheiten der Branche und orientieren
Sie gern über die neuesten Apparate
und Verbesserungen, die Ihnen die
strengen Haushaltspflichten zur Freude
machen.

Blaser am Marktplatz

Wieviel Freude

was für eine schöne Tätigkeit für Sie,
Ihr neues Heim einrichten zu können !

Natürlich wissen Sie, daß damit auch viel
Arbeit, ein verantwortungsvolles
Suchen und ein sorgfältiges Wählen
verbunden sind.

Dürfen wir Ihnen dabei helfen ?

Wir beschäftigen uns seit Jahr und
Tag mit dem Verkauf all der Geräte,
die man in Küche und Haus braucht,
und wir glauben darum, Ihnen allerhand
Wissenswertes über diese Dinge
sagen zu können.

Richten Sie Ihre Küche vor allem so
ein, daß sie Ihnen dient: einfach,
praktisch, mit neuzeitlichen Hilfsmitteln
ausgestattet. Wenn Sie sparen wollen,
so können Sie sich den Kauf von
Hausapparaten nicht gestatten, die nur
billig sind, aber intensiven Gebrauch
nicht aushalten.

Beim Fachmann können Sie aus der
Vielfalt der Möglichkeiten das aus-
suchen, was für Sie dienlich ist und
Ihnen in Qualität und Preislage zusagt.
Wir wissen Bescheid auch über die
Neuheiten der Branche und orientieren
Sie gern über die neuesten Apparate
und Verbesserungen, die Ihnen die
strengen Haushaltspflichten zur Freude
machen.

Blaser am Marktplatz

Wieviel Freude

was für eine schöne Tätigkeit für Sie,
Ihr neues Heim einrichten zu können !

Natürlich wissen Sie, daß damit auch viel
Arbeit, ein verantwortungsvolles
Suchen und ein sorgfältiges Wählen
verbunden sind.

Dürfen wir Ihnen dabei helfen ?

Wir beschäftigen uns seit Jahr und
Tag mit dem Verkauf all der Geräte,
die man in Küche und Haus braucht,
und wir glauben darum, Ihnen allerhand
Wissenswertes über diese Dinge
sagen zu können.

Richten Sie Ihre Küche vor allem so
ein, daß sie Ihnen dient: einfach,
praktisch, mit neuzeitlichen Hilfsmitteln
ausgestattet. Wenn Sie sparen wollen,
so können Sie sich den Kauf von
Hausapparaten nicht gestatten, die nur
billig sind, aber intensiven Gebrauch
nicht aushalten.

Beim Fachmann können Sie aus der
Vielfalt der Möglichkeiten das aus-
suchen, was für Sie dienlich ist und
Ihnen in Qualität und Preislage zusagt.
Wir wissen Bescheid auch über die
Neuheiten der Branche und orientieren
Sie gern über die neuesten Apparate
und Verbesserungen, die Ihnen die
strengen Haushaltspflichten zur Freude
machen.

Blaser am Marktplatz

Wieviel Freude

**was für eine schöne Tätigkeit für Sie,
Ihr neues Heim einrichten zu können !**

Natürlich wissen Sie, daß damit auch viel Arbeit, ein verantwortungsvolles Suchen und ein sorgfältiges Wählen verbunden sind.

Dürfen wir Ihnen dabei helfen ?
Wir beschäftigen uns seit Jahr und Tag mit dem Verkauf all der Geräte, die man in Küche und Haus braucht, und wir glauben darum, Ihnen allerhand Wissenswertes über diese Dinge sagen zu können.

Richten Sie Ihre Küche vor allem so ein, daß sie Ihnen dient: einfach, praktisch, mit neuzeitlichen Hilfsmitteln ausgestattet. Wenn Sie sparen wollen, so können Sie sich den Kauf von Hausapparaten nicht gestatten, die nur billig sind, aber intensiven Gebrauch nicht aushalten.

Beim Fachmann können Sie aus der Vielfalt der Möglichkeiten das aus-suchen, was für Sie dienlich ist und Ihnen in Qualität und Preislage zusagt. Wir wissen Bescheid auch über die Neuheiten der Branche und orientieren Sie gern über die neuesten Apparate und Verbesserungen, die Ihnen die strengen Haushaltspflichten zur Freude machen.

Blaser am Marktplatz

Wieviel Freude

was für eine schöne Tätigkeit für Sie,
Ihr neues Heim einrichten zu können !

Natürlich wissen Sie, daß damit auch viel Arbeit, ein verantwortungsvolles Suchen und ein sorgfältiges Wählen verbunden sind.

Dürfen wir Ihnen dabei helfen ?
Wir beschäftigen uns seit Jahr und Tag mit dem Verkauf all der Geräte, die man in Küche und Haus braucht, und wir glauben darum, Ihnen allerhand Wissenswertes über diese Dinge sagen zu können.

Richten Sie Ihre Küche vor allem so ein, daß sie Ihnen dient: einfach, praktisch, mit neuzeitlichen Hilfsmitteln ausgestattet. Wenn Sie sparen wollen, so können Sie sich den Kauf von Hausapparaten nicht gestatten, die nur billig sind, aber intensiven Gebrauch nicht aushalten.

Beim Fachmann können Sie aus der Vielfalt der Möglichkeiten das aus-suchen, was für Sie dienlich ist und Ihnen in Qualität und Preislage zusagt. Wir wissen Bescheid auch über die Neuheiten der Branche und orientieren Sie gern über die neuesten Apparate und Verbesserungen, die Ihnen die strengen Haushaltspflichten zur Freude machen.

Blaser am Marktplatz

Wieviel Freude

was für eine schöne Tätigkeit für Sie,
Ihr neues Heim einrichten zu können !

Natürlich wissen Sie, daß damit auch viel Arbeit, ein verantwortungsvolles Suchen und ein sorgfältiges Wählen verbunden sind.

Dürfen wir Ihnen dabei helfen ?
Wir beschäftigen uns seit Jahr und Tag mit dem Verkauf all der Geräte, die man in Küche und Haus braucht, und wir glauben darum, Ihnen allerhand Wissenswertes über diese Dinge sagen zu können.

Richten Sie Ihre Küche vor allem so ein, daß sie Ihnen dient: einfach, praktisch, mit neuzeitlichen Hilfsmitteln ausgestattet. Wenn Sie sparen wollen, so können Sie sich den Kauf von Hausapparaten nicht gestatten, die nur billig sind, aber intensiven Gebrauch nicht aushalten.

Beim Fachmann können Sie aus der Vielfalt der Möglichkeiten das aus-suchen, was für Sie dienlich ist und Ihnen in Qualität und Preislage zusagt. Wir wissen Bescheid auch über die Neuheiten der Branche und orientieren Sie gern über die neuesten Apparate und Verbesserungen, die Ihnen die strengen Haushaltspflichten zur Freude machen.

Blaser am Marktplatz

Текст объявления, данный без членения (крайний слева). Тот же текст, оформленный и организованный введением отбивок, линеек, крупного кегля, жирного шрифта и цвета. Благодаря применению различных способов членения, которые можно употреблять и совместно, выигрывает не только удобочитаемость, но и форма.

Страница радиопьесы Фридриха Дюрренматта. Реплики и ремарки к постановке в драматургическом наборе должны резко различаться. Здесь это достигается прежде всего с помощью белого. Имена действующих лиц вынесены наружу, а указания к постановке даны в квадратных скобках.

- Der Besucher: Kann ich mir denken. Iselhöhebad ist teuer. Für mich katastrophal. Dabei wohne ich höchst bescheiden in der Pension Seeblick. [Er seufzt.] In Adelboden war's billiger.
- Der Autor: In Adelboden?
- Der Besucher: In Adelboden.
- Der Autor: War ebenfalls in Adelboden.
- Der Besucher: Sie im Grandhotel Wildstrubel, ich im Erholungsheim Pro Senectute. Wir begegneten uns einige Male. So bei der Drahtseilbahn auf die Engstligenalp und auf der Kurterrasse in Baden-Baden.
- Der Autor: In Baden-Baden waren Sie auch?
- Der Besucher: Auch.
- Der Autor: Während ich dort weilte?
- Der Besucher: Im christlichen Heim Siloah.
- Der Autor [ungeduldig]: Meine Zeit ist spärlich bemessen. Ich habe wie ein Sklave zu arbeiten, Herr...
- Der Besucher: Fürchtegott Hofer.
- Der Autor: Herr Fürchtegott Hofer. Mein Lebenswandel verschlingt Hunderttausende. Ich kann nur eine Viertelstunde für Sie aufwenden. Fassen Sie sich kurz, sagen Sie mir, was Sie wünschen.
- Der Besucher: Ich komme mit einer ganz bestimmten Absicht.
[Der Autor steht auf.]
- Der Autor: Sie wollen Geld? Ich habe keines für irgend jemanden übrig. Es gibt eine so ungeheure Anzahl von Menschen, die keine Schriftsteller sind und die man anpumpen kann, daß man Leute von meiner Profession gefälligst in Ruhe lassen soll. Und im übrigen ist der Nobelpreis verjubelt. Darf ich Sie nun verabschieden?
[Der Besucher erhebt sich.]
- Der Besucher: Verehrter Meister...
- Der Autor: Korbes.
- Der Besucher: Verehrter Herr Korbes...
- Der Autor: Hinaus!
- Der Besucher [verzweifelt]: Sie mißverstehen mich. Ich bin nicht aus finanziellen Gründen zu Ihnen gekommen, sondern, weil – [entschlossen] – weil ich mich seit meiner Pensionierung als Detektiv betätige.
- Der Autor [atmet auf]: Ach so. Das ist etwas anderes. Setzen wir uns wieder. Da kann ich ja erleichtert aufatmen. Sie sind also jetzt bei der Polizei angestellt?
- Der Besucher: Nein, verehrter...

Политический плакат в международном* формате. Текст расчленен и размещен таким образом, что его части составляют отдельные группы, строящиеся сверху вниз: für einen // geeinten starken sozialen // Kanton Basel // Radikale Liste 1 // Garanten für eine gute Verfassung**.

* 905×1280 мм.

** За // единый, // крепкий общественный // кантон Базель // Радикалы, список 1 // Гаранты хорошей конституции (нем.).

**für
einen geeinten
starken
sozialen
Kanton
Basel
Radikale
Liste
1**

**Garanten
für eine gute
Verfassung:**

Das Schweigen

**Ingmar Bergmans
gewagtester Film**

**mit
Gunnel Lindblom
Ingrid Thulin
Birger Malmsten
Hakan Jahnberg
Jörgen Lindström**

**«Der Schock,
die Provokation,
der Skandal
dieses Films
rütteln wach,
auch den,
der vielleicht
aus falscher
Spekulation
ins Kino gerät»
film-dienst**

**Cinema Royal
Basel
Telefon 25 44 21**

Gunnel Lindblom
Ingrid Thulin
Birger Malmsten
Hakan Jahnberg
Jörgen Lindström

in Ingmar Bergmans
gewagtester Film

Das Schweigen

«Der Schock,
die Provokation,
der Skandal
dieses Films
rütteln wach,
auch den,
der vielleicht
aus falscher
Spekulation
ins Kino gerät»
film-dienst

Cinema Royal
Basel
Telefon 25 44 21

«Der Schock,
die Provokation,
der Skandal
dieses Films
rütteln wach,
auch den,
der vielleicht
aus falscher
Spekulation
ins Kino gerät»
film-dienst

**Ingmar Bergmans
gewagtester Film**

Das Schweigen

mit
**Gunnel Lindblom
Ingrid Thulin
Birger Malmsten
Hakan Jahnberg
Jörgen Lindström**

**Cinema Royal
Basel
Telefon 25 44 21**

Три варианта членения и интерпретации рекламы кинофильма. В первом случае выделено лишь название картины; большое белое пространство как бы символизирует молчание*. Во втором примере доминируют имена киноактеров, а в третьем — цитата из отзывов печати на фильм.

* Предмет рекламы — кинофильм Ингмара Бергмана «Молчание».

Геометрическое,
оптическое
и органическое

Восприятие — зрительное и эстетическое — первично по отношению к геометрической конструкции, и взаимоотношения черного и белого должны апеллировать к этому восприятию.

Тео ван Дусбюрг, апологет конструктивизма, писал в «Манифесте конкретного искусства» в 1930 году: «Конструкция в корне отличается от аранжировки (декорации) и вкусовой композиции. Если не под силу провести прямую от руки, берут линейку. Если не удастся вручную очертить точный круг, берут циркуль. Можно рекомендовать любые инструменты, рожденные потребностью в совершенстве».

Пауль Клее, напротив, выразил свой скептицизм по отношению к конструкции в «Баухауз-Цайтшрифт» в 1928 году: «Мы конструируем и конструируем, а все же интуиция и доньяне — хорошее дело. Без нее можно многое, но не все».

Печатная литера, которую глаз, человеческий орган, находит «правильной», не может быть построена. Глаз склонен к преувеличению всего горизонтального и к более слабому восприятию вертикальных частей. Оптические иллюзии нельзя просто отбросить как пустяки, и всякий проектировщик должен представлять себе связанные с этим проблемы.

1 Геометрически точный квадрат кажется глазу ниже по высоте. Оптический квадрат, следовательно, должен быть слегка вытянут в высоту.

2 При геометрически точном разделении на две равные части нижняя половина кажется меньше.

3 Жирная линейка кажется толще, чем такая же, поставленная на попу. Ее утолщает сила тяжести.

4 Стоящая жирная линейка под действием силы тяжести зрительно утончается.

5–10 Черный квадрат в уменьшении выглядит как круглая точка.

11 Геометрически точный круг кажется чуть вытянутым в ширину.

12 Две правильных полуокружности в S-образном сопряжении не связываются органически. Оба движения останавливаются в точке сопряжения, и образующийся при этом излом нуждается в зрительной поправке.

13 Круговое движение переходит в две прямые. Они препятствуют стремлению полуокружностей сомкнуться. И здесь излом на стыке. Буква U не может быть построена геометрически.

14 и 15 Один и тот же черный круг выглядит по-разному, в зависимости от положения в плоскости. Вверху поля круг кажется парящим (воздушный шар), в нижней части — тяжелым и грузным.

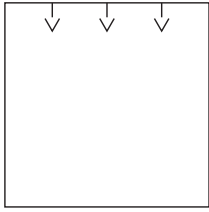
16 и 17 Треугольник, стоящий как пирамида, выглядит устойчивым, а в перевернутом виде та же форма кажется лабильной, шаткой.

18 и 19 Жирная линейка, данная горизонтально и вертикально. Лежащая форма выглядит прочной и тяжелой, стоящая — более легкой и подвижной.

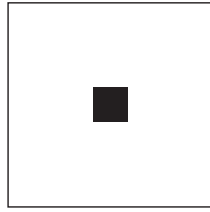
20 и 21 Равновеликие квадраты, черный и белый. Свечение белого квадрата на черном фоне раздвигает его границы, и он выглядит заметно крупнее геометрически равного ему черного квадрата на белом фоне.

22 и 23 Горизонтальные и вертикальные линии, образующие квадрат. Горизонтальные линии зрительно удлиняют квадрат в высоту, вертикальные — расширяют.

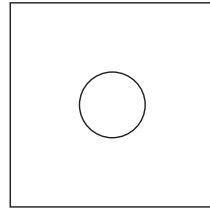
24 и 25 Квадратное поле, ограниченное в одном случае горизонтальными, в другом — вертикальными линиями. Горизонтальные расширяют поле, вертикали — удлиняют.



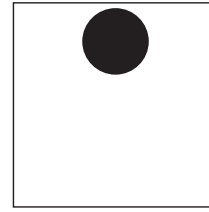
1



5



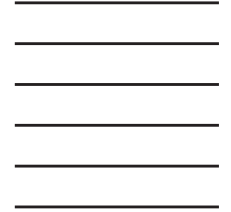
11



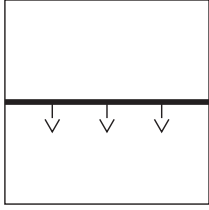
14



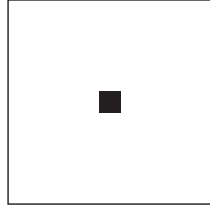
20



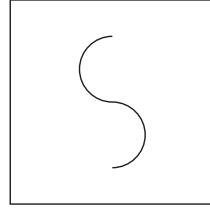
22



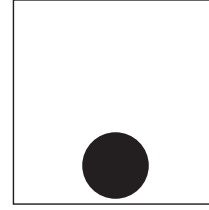
2



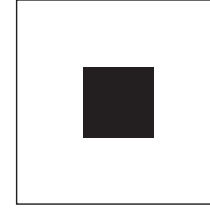
6



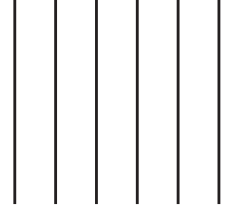
12



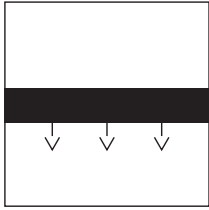
15



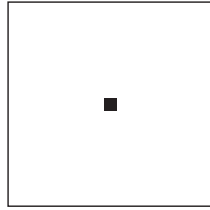
21



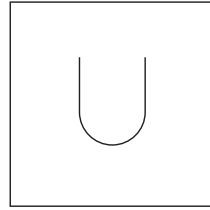
23



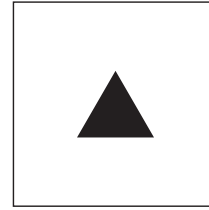
3



7



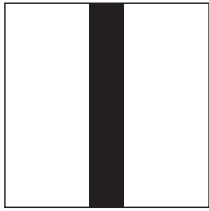
13



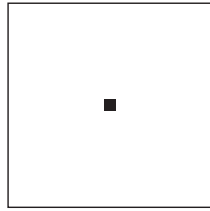
16



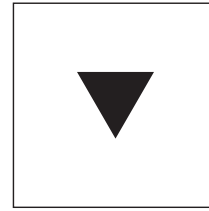
24



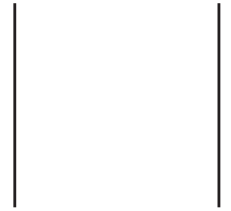
4



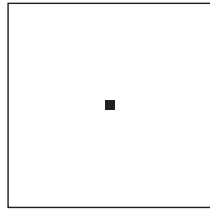
8



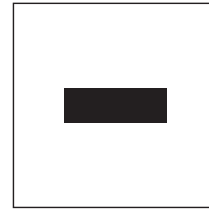
17



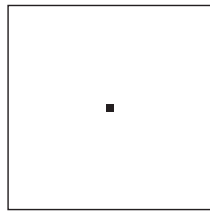
25



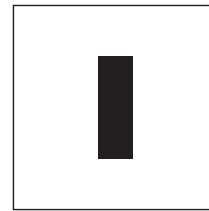
9



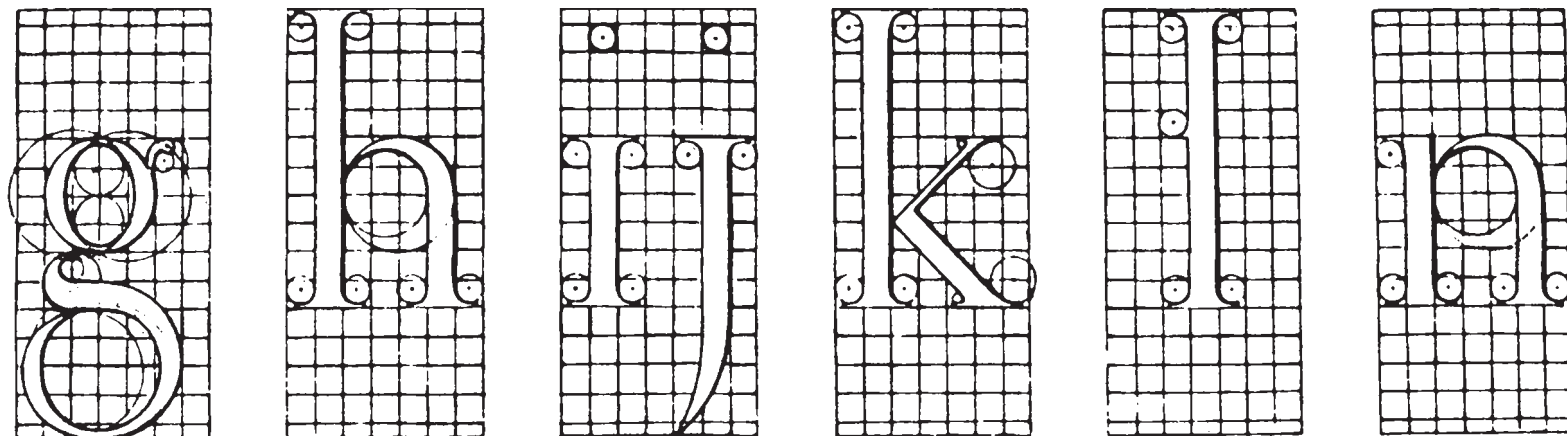
18



10

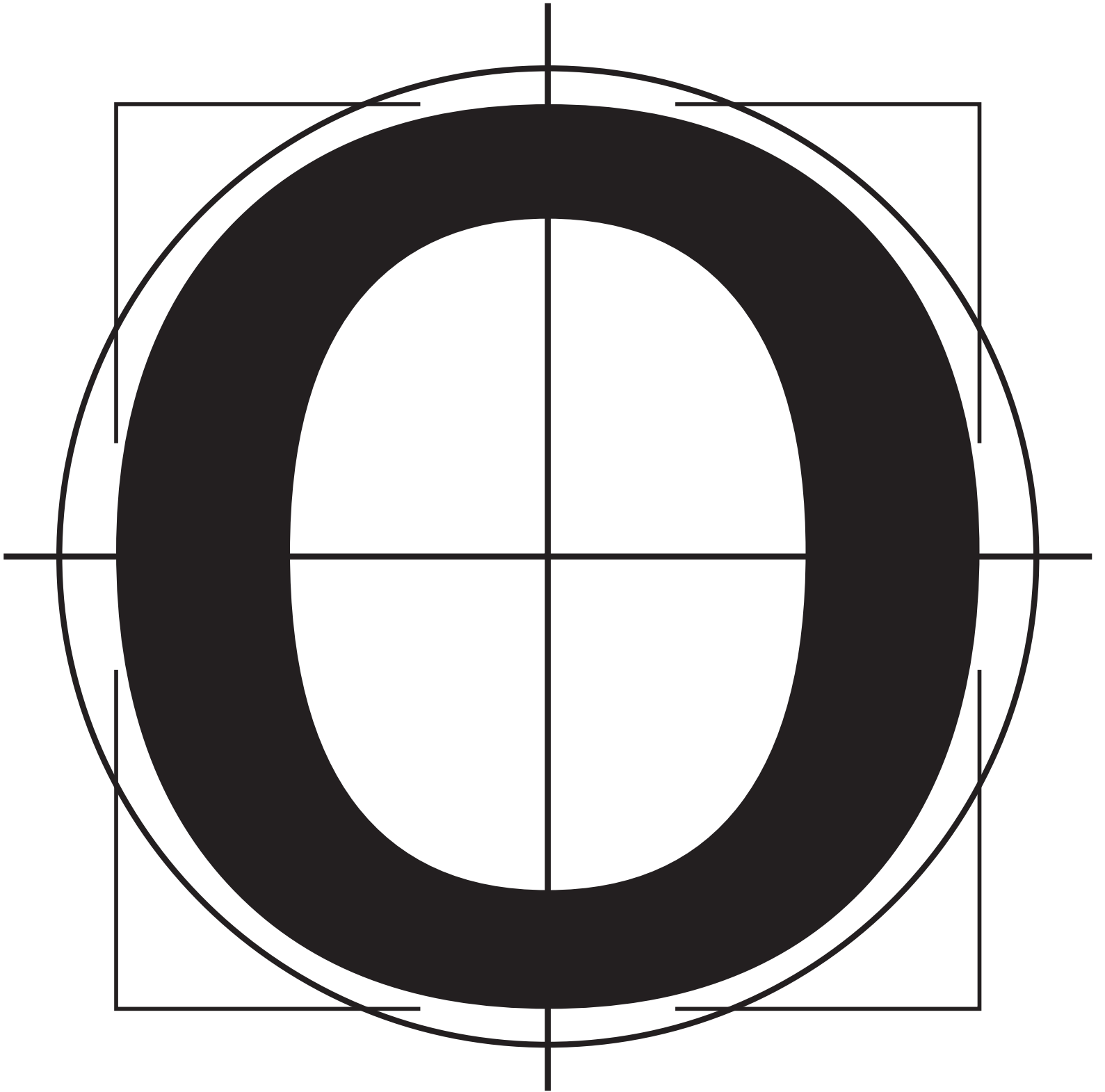


19



Для хорошей формы букв одной геометрии недостаточно, поскольку боковые выступы прямых штрихов не могут быть просто добавлены к ним снаружи с помощью циркуля. Выступы штрихов строятся изнутри наружу, и для устойчивости букв верхние выступы должны быть меньше, чем нижние. Так же и все иные переходы от дуг к прямым нуждаются в дополнительной доработке.

На правой странице: оригинал рисунка литеры из гарнитуры Универс Адриана Фрутигера. Внешняя окружность построена геометрически для выявления отклонений в рисунке. Рисованная буква слегка сужена по ширине, а ее горизонтальные части значительно утончены.



ΜΧΤΙΕ· ΗΛΔΙΝ· ΘΑΟΙΕΝΑ ΕΒΕΛΛΙ

ΛΒC D I I I C H I K L M A

ΕΙΘΙΔΙΟ· ΣΕC V N ΔΟV
ΛΥC C T I X N O F I L I C I T E R Y

Βαίνυς

ΕΥΛΥΝΥ

ΣΕΡΛΑΤΝΥ

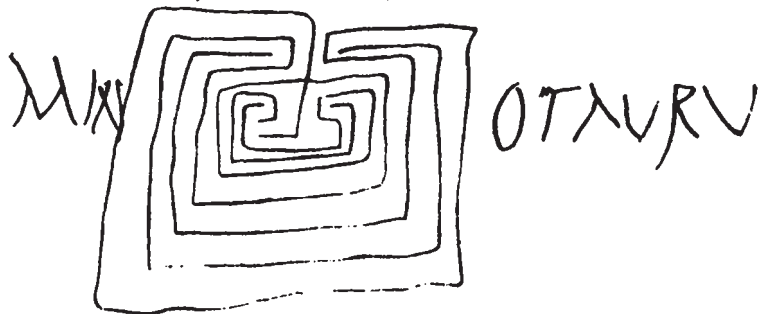
ΝΗΛ· ΝΙΓΟΛΑ

ΗΔΕ ΝΟΛΑ

ΛΙΤΤΕΡΑ ΤΗΘΡΙΑΝΙΣ ΣΕΜΕΡΟΙC ΤΥΛΛ, ΝΕΥΙΕΛΛ
ΝΟΜΝΕΝΥΝC ΔΕΧΤΙ ΤΕΛΛΟΥ ΙΝΟΛΑΤΕΛΛΙΝC

ΛΥC C T I X N O F I L I C I T E R Y

LABYRINTHVS
TIC TABITAT



~~ΕΥΙΘ ΕΟΙΕΛΑΤ· ΔΥΛΥΛΛ (ΛΥC C T I X N O F I L I C I T E R Y) ΥΝΔ
ΔΥΝΤ ΤΑΜΕΝ ΜΟΛΛΙ ΣΑΧΑ ΕΥΛΑΝΤΥΡΑΥΝΥ ΥΝΔ~~



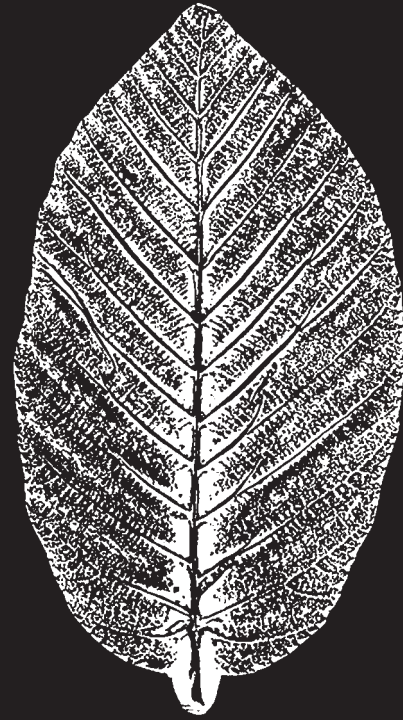
Стр. 282
На левой странице: римский курсив, прочерченный в воске, имеет все качества спонтанной, органической скорописи. В наборном шрифте органическое отчасти теряется, поскольку литеры подвержены действию законов гравировки пунсонов и литья.

Сверху: макроувеличение рисунка «et» (&) в наборной эмблеме книжной лавки рождает типично органическую форму, недостижимую при геометрическом построении.

Конструктивное и органическое. Фрагмент фасада жилого дома в Чикаго по проекту Мис ван дер Роэ, пример красоты техники и конструкции. В основе конструктивного принципа лежит стальной каркас, без притязаний на органические качества.

Справа: неизъяснимая прелесть органического в оттиске листа.





		Buchdruck-Fachklasse Basel Studienreise 16. bis 21. September 1963
Montag	14.15	Strasbourg Besichtigung des Münsters Holweg Anilindruckmaschinen Jugendherberge Heidelberg
Dienstag	8.15	Schnellpressenfabriken Wiesloch und Heidelberg Jugendherberge Frankfurt
Mittwoch	8.15 14.00	Offenbach Roland Offsetdruckmaschinen Faber & Schleicher Frankfurt Bauer'sche Schriftgiesserei Jugendherberge Wiesbaden
Donnerstag	8.15 14.00	Kalle Zellophanfabrik Wiesbad Opel-Werke Rüsselsheim Jugendherberge Mainz
Freitag		Vormittag: Mainz Besuch des Gutenbergmuseum Besichtigung des Doms Nachmittag: Worms Jugendherberge Speyer
Samstag		Besichtigung von Speyer und Heimfahrt nach Basel

Конструктивное и органическое во взаимопро-
никновении.

Сверху: программа учебной поездки. Контраст
рисованных форм букв с жесткими наборными
линейками.

На правой странице: дом в Фокс-Ривер,
по проекту Мис ван дер Роэ. Конструктивно-
технические формы находятся в эффектным
контрасте с органическими формами природы.



L'œil

Directeur technique: Robert Delpire
Lausanne
Avenue de la gare 33
Téléphone 021 34 28 12

Rédaction: 67 rue des Saints-Pères, Paris
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale:
Monique Schneider-Mannoury

Abonnements 12 numéros par la poste
Pour la France 22 NF
Pour la Suisse Fr. 27.–
Pour la Belgique fr.b. 375.–

Конструктивные и органические формы в печатном шрифте.

Сверху: реклама художественного журнала «Л'ой»*. Контраст жестких, геометрических форм букв «l» и «i» и рисованных, органических форм лигатуры «œ».

На правой странице: объявление о межконтинентальной государственной лотерее. Его простую типографику оживляет сопоставление конструктивных и органических форм. Буквы «T» и «F» имеют геометрическое построение, эффект которого умножает их повтор по вертикали. Противовес органических форм заключен прежде всего в нагнетании цифры «0».

* «L'Œil: Revue internationale d'art» («Око: Международное обозрение искусств») — журнал архитектуры, изобразительного искусства и дизайна, Швейцария.

1	Treffer zu	Fr. 50000
1	Treffer zu	Fr. 10000
2	Treffer zu	Fr. 5000
3	Treffer zu	Fr. 3000
5	Treffer zu	Fr. 2000
50	Treffer zu	Fr. 1000
100	Treffer zu	Fr. 500

Inter
kantonale
Landes
lotterie

Пропорции

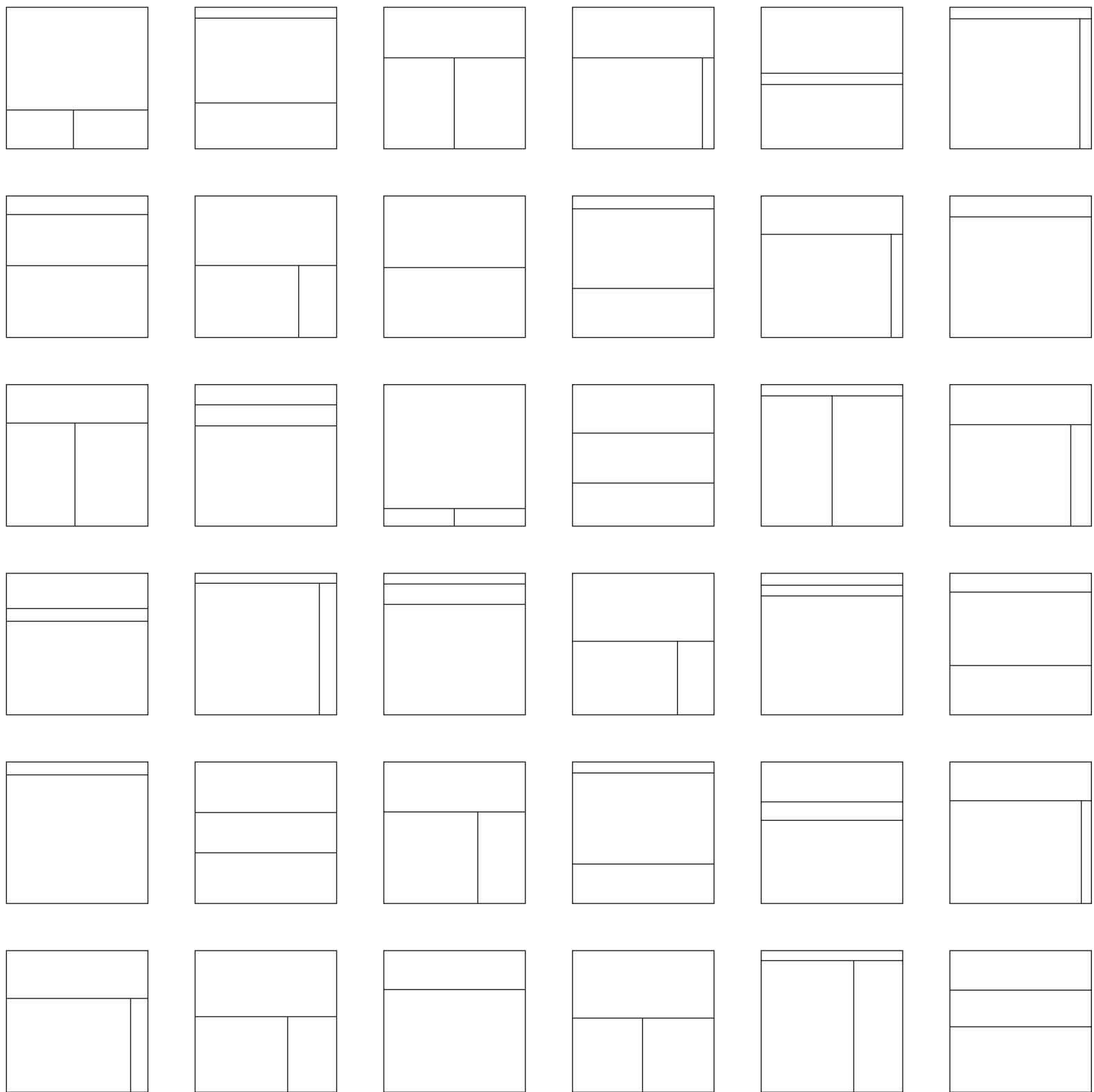
Любое средство, находящееся в руках творческой личности, имеет свое качество и меру. В архитектуре это плоскости, заключающие пространство, и объем оформленного пространства. Типографика ограничена в пространстве двух измерений. Даже в отдельно взятом элементе заключена проблема пропорции, поскольку есть необходимость определить соотношение длины, ширины и глубины. При умножении числа элементов открывается и собственно проблематика пропорции: установление порядка в ряде вещей на основе определенного отношения размеров.

На протяжении столетий, от средневековой мистики чисел, системы мер Возрождения — до модуляра Корбюзье человек пытался установить какие-то правила, определенную систему соизмерения разновеликих предметов. Эти поиски дали двоякий результат: в произведениях, созданных интуитивно, по чувству, впоследствии были вскрыты числовые закономерности, и на этом основании их ошибочно причислили к сознательно построенным на расчете. Важнее, однако, что системы пропорций, основанные на выкладках, искажают суть творчества; пропорциональные расчеты сделались костылями, подпирающими бездарность. Модуляр Корбюзье венчает долгую жизнь опытного, искусственного художника. Для юного студента-архитектора, напротив, тот же модульор представляет помеху и опасность. Многочисленные попытки Оствальда пронумеровать все цвета и определить сочетания «правильных» цветов ничуть не обогатили подлинную культуру цвета. Даже тончайшая система пропорциональных чисел не освобождает типографа от принятия решения, как один элемент должен соотноситься с другим. Он обязан сперва понять сам элемент, перед тем как с ним работать. Он должен неустанно совершенствовать свое *чувство* пропорции, чтобы уметь сразу оценить пропорциональное соотношение. Он должен чувствовать, когда отношения вещей становятся столь напряженными, что это угрожает гармонии.

Но он обязан знать и как избегать вялых соотношений, рождающих однообразие. Решение о большей или меньшей напряженности отношений типограф обязан уметь вывести из образа и характера задачи, подлежащей решению. Это говорит против жесткого принципа пропорциональных чисел, подобных золотому сечению в пропорции 3:5:8:13, поскольку этот принцип в одной работе может быть правилен, а в другой — ложен.

Типографическое оформление обязывает к пониманию задач, подлежащих решению в наборе и состоящих в таком порядке: в каком отношении находится один элемент к другому? Как данный кегль шрифта соотносится с другим и с третьим? Каков характер взаимоотношений между запечатанной и незапечатанной поверхностями? Как соотносятся вид и качество краски с серой массой набора? В каком отношении друг к другу состоят различные тона серого? Точность решения перечисленных проблем во многом определяет красоту произведения печати, его формальные и функциональные качества.

На соседней странице показаны элементарные упражнения для выработки чувства пропорции: квадрат, имеющий постоянные размеры, разделяется в длину и ширину в непрестанно меняющихся пропорциях.

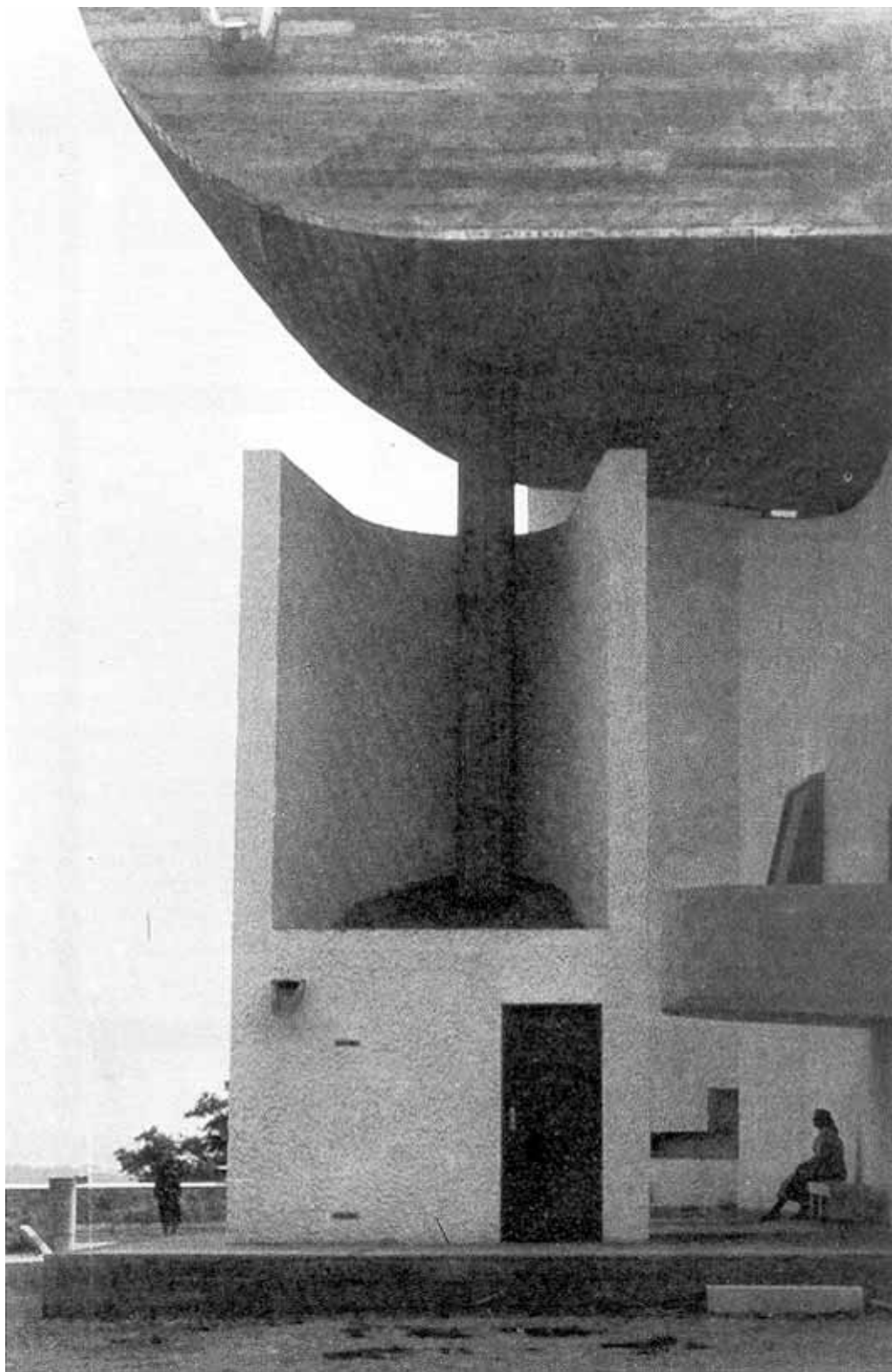


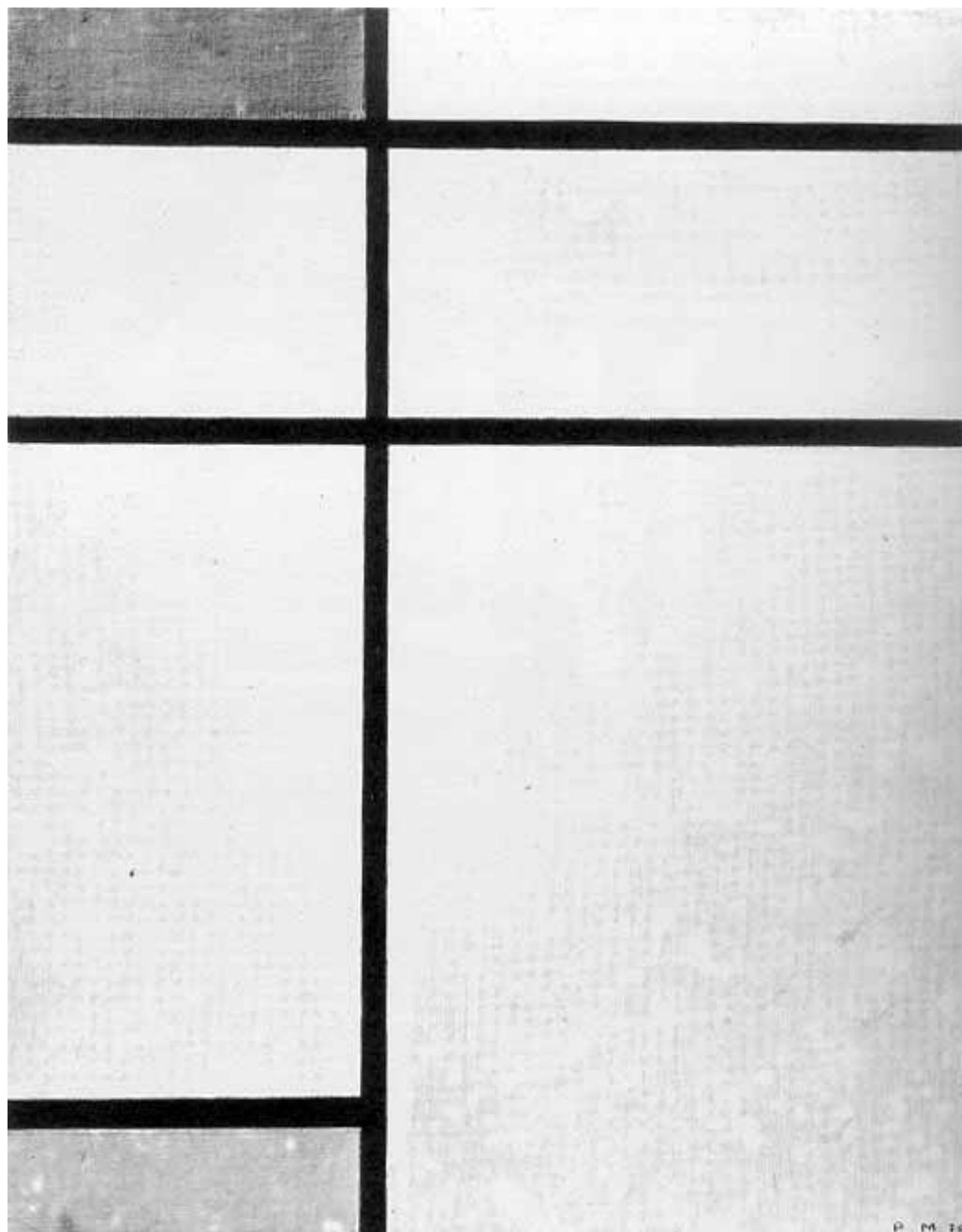


Чувство пропорции у древних воплотилось и Парфеноне на Акрополе. Три части — основание, опора и нагрузка — сочетаются друг с другом в совершенной гармонии, и малейшее смещение или перемена в деталях ощутимо нарушило бы их согласие. В Парфеноне нашло выражение античное понимание пропорции, соразмерной человеческому телу.

Справа: новые времена несут свое осмысление пропорции, поскольку каждая эпоха должна обрести свой собственный стиль, свой образ.

Пропорциональные соотношения, в которых решена капелла в Роншане Ле Корбюзье, рождены пониманием пропорций, которое, в противоположность античной статике, основано на динамике и контрасте.

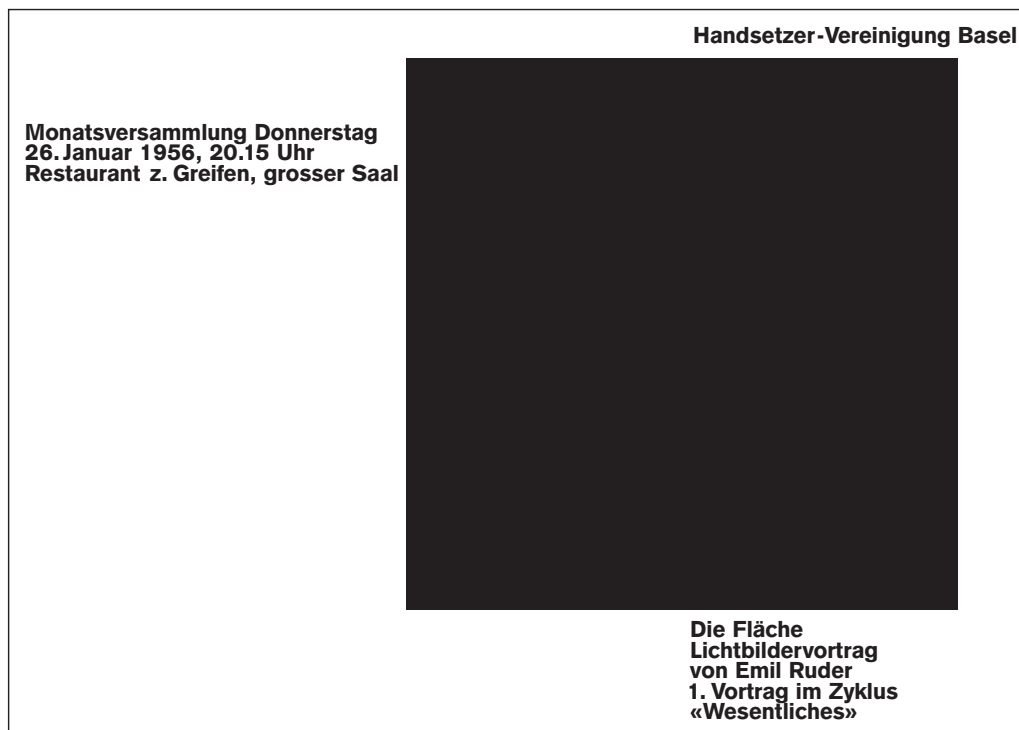
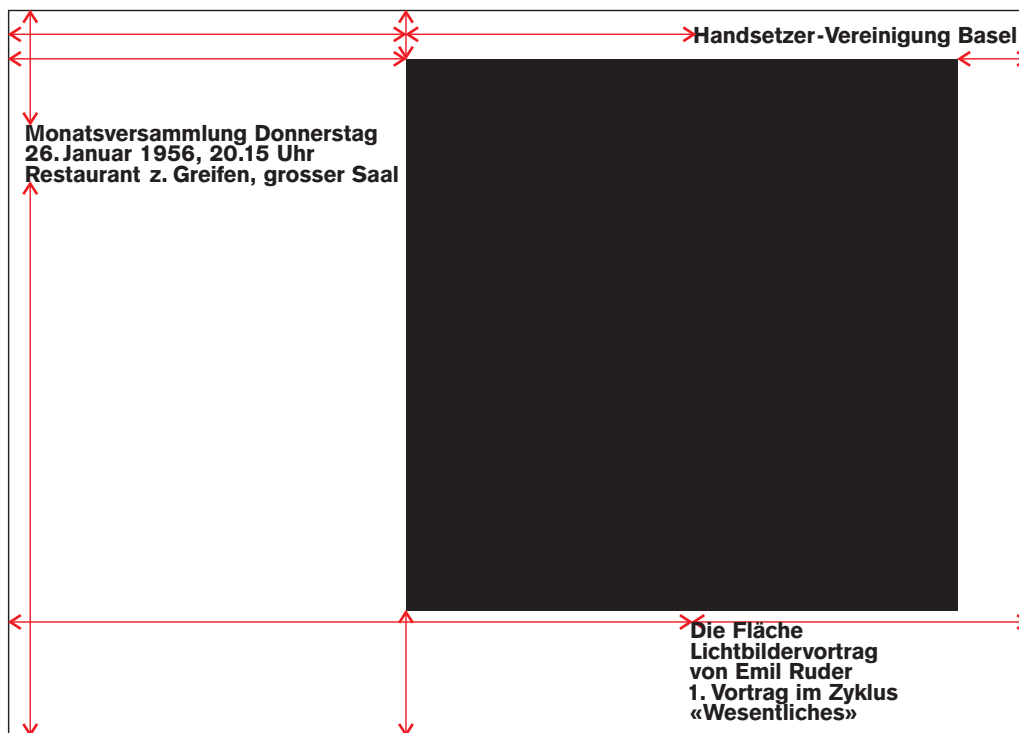




Композиция в синем, желтом и белом работы Пита Мондриана, 1936. Базельский музей искусств. Несмотря на динамический ритм, композиция Пита Мондриана построена в статических пропорциях. Горизонтальные и вертикальные элементы определяют тонкие соотношения отдельных плоскостей, образуя асимметрическое равновесие. Влияние Мондриана на современную типографику, живопись и архитектуру несомненно.

Пригласительный билет на лекцию. Соотношение между запечатанной и белой поверхностями тщательно рассчитано. Разнообразием пропорций в этой — достаточно скромной — работе достигнуто единственно членением плоскости.

Стр. 114. Разворот из рекламного проспекта издательства. Изображение, шрифт и белое поле четко организованы; различные элементы составляют интересную, напряженную композицию.



Ein herrliches Bilderwerk über
das aufregendste, folgenreichste Werk
moderner kirchlicher Baukunst

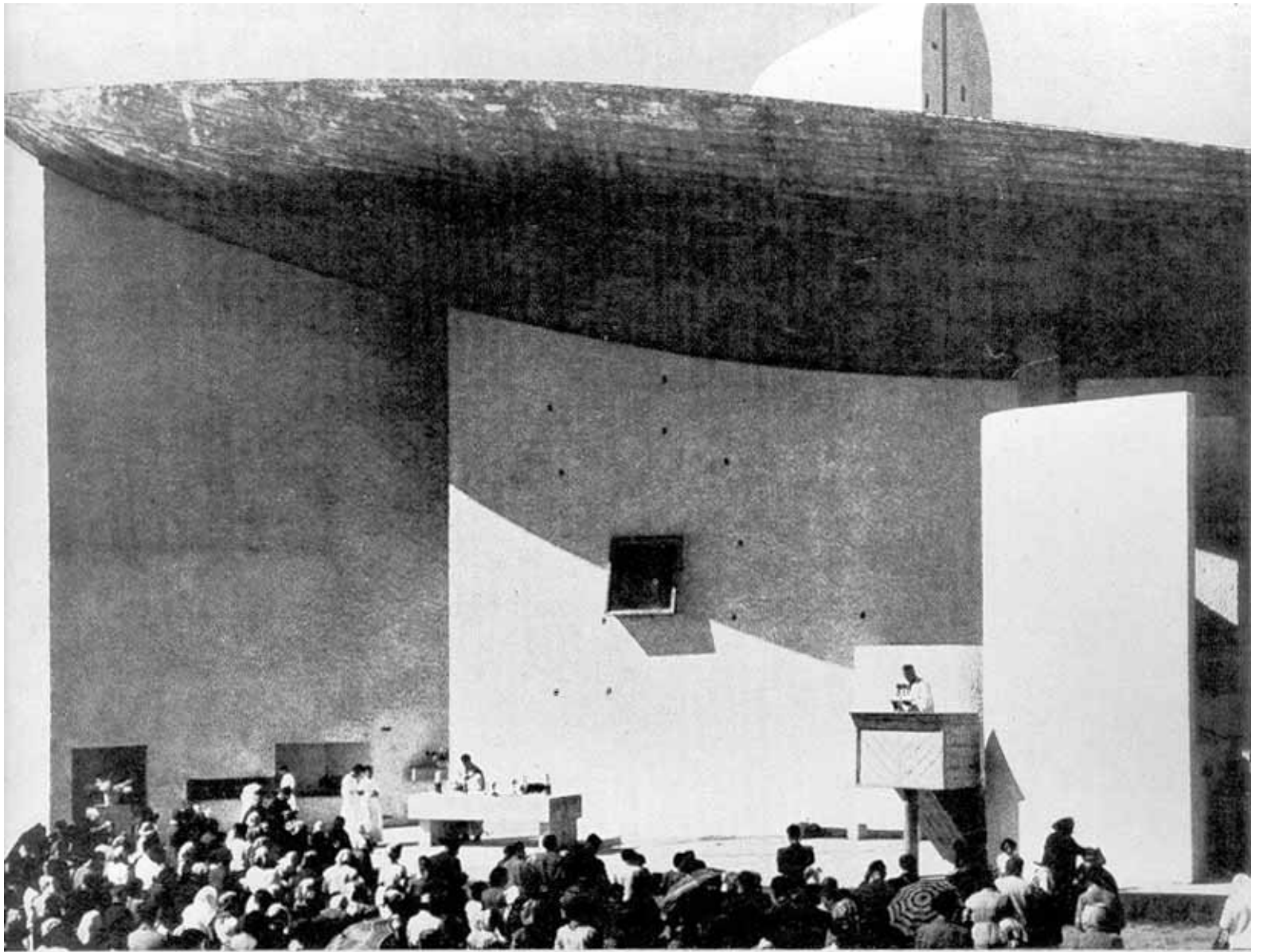
Ein Tag mit Ronchamp

Fünfzig Aufnahmen von
Paul und Esther Merkle
Deutende Texte von Robert Th. Stoll

Format 25/25 cm
steifbroschiert und gelumbeckt
Fr./DM ca. 17.-

Wir erleben die Kirche in der Land-
schaft, als Bau im Ganzen
und in den Einzelheiten,
als heilige Stätte der Wallfahrt
und der Sammlung, als ein Werk,
das in Le Corbusiers Meinung
ein Denkmal der Freude und des
Friedens bedeutet.

Johannes-Verlag Einsiedeln



Точка, линия, плоскость

Клее и Кандинский полагают, что линия происходит из точки. Клее: «Я начинаю там, где начинается изобразительная форма: из точки, приходящей в движение». Все состоит в движении: точка движется, образуя линию, смещение линии строит плоскость, встреча плоскостей образует тело.

- 1 Неподвижная точка.
- 2 Точка начинает движение, образуется линия.
- 3 Вертикальная типографская линейка напряжена, ее напряжение строится в направлении силы тяжести.
- 4 Горизонтальная линейка не выигрывает от силы тяжести, она зависима от энергии, с какой ее тянет влево или вправо. При снятии напряжения она готова свернуться до состояния покоя.
- 5 У этой горизонтальной линии заметно начало; она идет слева направо, то есть имеет направление движения.
- 6 Два варианта: линия начинается где-то слева и кончается направо в данной точке; или: линия начинается справа и движется влево, против направления чтения.
- 7 Неопределенная линия, обозримая от начала до конца. Она лишена движения и может быть обращена как вправо, так и влево.
- 8 Неопределенная линия с точкой слева. Линия следует зову слева и движется влево.

Воображаемая линия:

- 9 Силовая линия, возникающая между двумя точками, ломает плоскость. Образуется мнимая, оптическая линия.
- 10 Воображаемая линия, построенная серией точек.
- 11 Воображаемая линия между двумя отрезками.
- 12 Воображаемая линия, построенная серией отрезков.
- 13 Серия вертикальных отрезков образует широкую полосу.
- 14 Строка из букв образует оптическую линию. Воображаемый линейный эффект соединяет отдельные знаки.

От линии к плоскости:

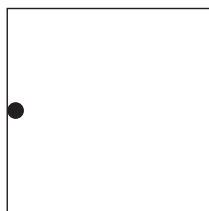
- 15 Чистый линейный эффект.
- 16 Две линии, соединенные под прямым углом, образуют слабый плоскостной эффект.
- 17 Усиленный плоскостной эффект, созданный тремя линиями.
- 18 Замкнутая форма. Плоскостной эффект первичен, линейный — вторичен.

Линия и плоскость в контрасте:

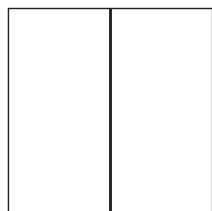
- 19 Противопоставление линии и отрезков, образующих плоскость.
- 20 Противопоставление линии и чистой плоскости усиливает оба элемента.
- 21 Прямая линия и плоский круг образуют не только контраст линии с плоскостью, но и контраст форм.

Линейное и плоскостное начала в шрифте:

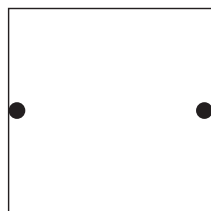
- 22 Почти чистый линейный эффект в букве «L». Слабое плоскостное начало в правом углу.
- 23 Замкнутая форма буквы: прежде всего плоскостной эффект, лишь во вторую очередь — линейный.
- 24 Плоскость и линия в жирном и светлом шрифте. Смещения обеих систем следует избегать, а также — ни в коем случае! — жирный с полужирным.
- 25 Плоскость и линия в двух жирных литерях. Белый просвет между буквами создает линейный эффект.



1



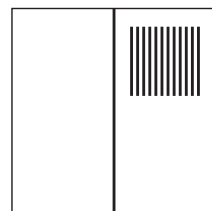
3



9



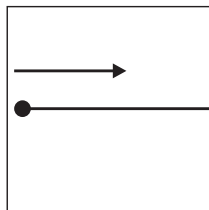
15



19



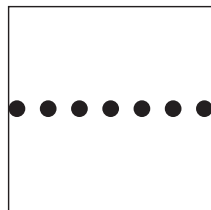
22



2



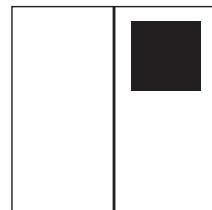
4



10



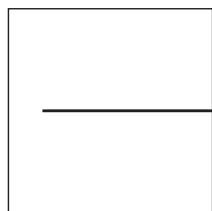
16



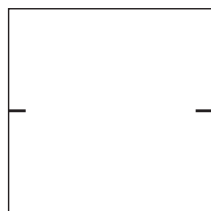
20



23



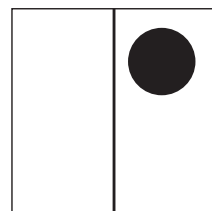
5



11



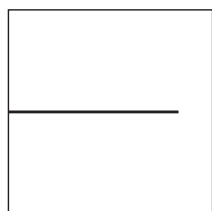
17



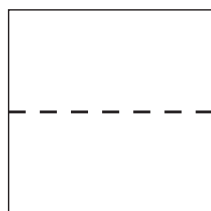
21



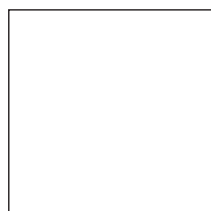
24



6



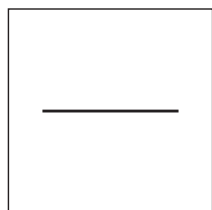
12



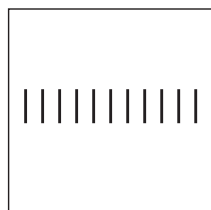
18



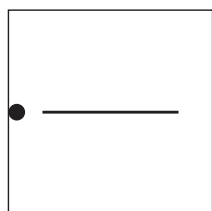
25



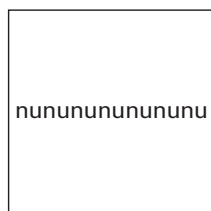
7



13



8



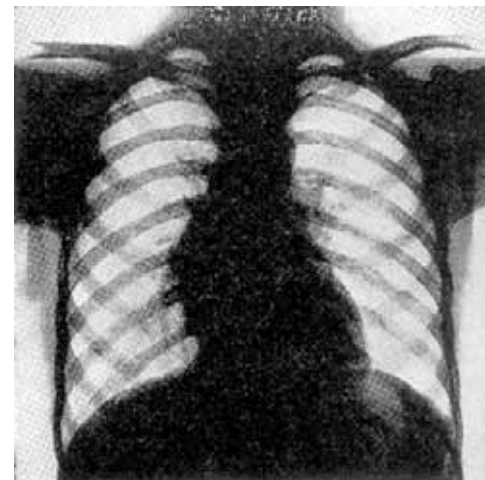
14



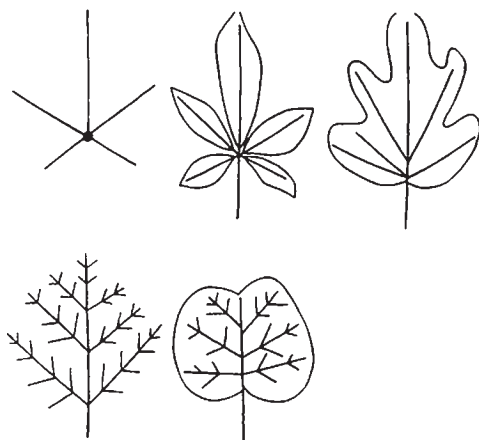
1



2



3



4

- 1 Зимой в рисунке древесных ветвей преобладает линейное начало, и эту линейную константу лишь на время перебивают плоскости листвы.
- 2 Деревянный каркас постройки до монтажа перекрытий и стен носит линейный характер.
- 3 Тело человека построено на линейном остоле костей.
- 4 Линейная звездчатка листа ограничивает и определяет его плоскостную форму.

На правой странице:

- Нет такого состояния или черты человека, каких нельзя выразить с помощью линии.
- 1 Сила и напряженность линейного декора в древнегреческой вазописи.
 - 2 Элегантная линия в цветной гравюре на дереве японца Утамаро.
 - 3 Изображение менады на дне чаши, расписанной греческим вазописцем Брига. Линии передают жаркое, страстное чувство жизни и нервическое возбуждение.
 - 4 Эдвард Мунк. Крик. Линии выражают отчаяние.
 - 5 Пауль Клее. Искушение. Линии исполнены сладострастной неги.
 - 6 Альфред Кубин. Спор. Призрачные, болезненные линии.
 - 7 Анри де Тулуз-Лотрек. Ла Гулю и Валентин, Человек без костей. На языке линий эта литография выражает душевное волнение и нервическое возбуждение.
 - 8 Игривые линии-каракули в «Детской площадке» Пауля Клее.
 - 9 Жорж Грос. Казнь. Жесткие, острые, как лезвие, линии.



1



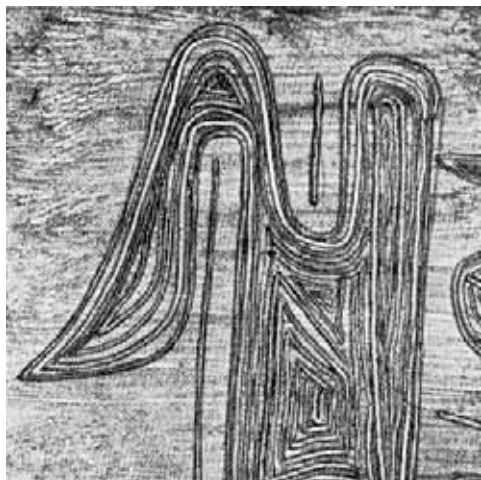
2



3



4



5



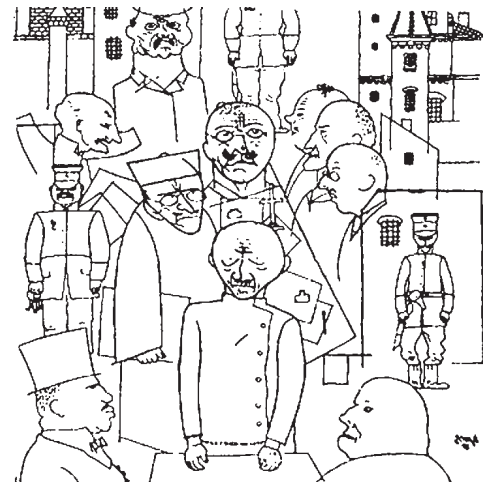
6



7



8



9

4.28	4.37	Karlsruhe Hbf
4.56	4.58	Baden-oos
5.21	5.30	Offenburg
6.05	6.10	Freiburg (Brsg.) Hbf
6.27	6.28	Müllheim (Baden)
6.52	7.10	Basel Bad Bf
7.16	7.56	Basel SBB
8.26	8.28	Olten
9.21	9.33	Bern HB
9.56	9.58	Thun
10.07	10.16	Spiez
10.32	10.34	Interlaken Ost



2



3



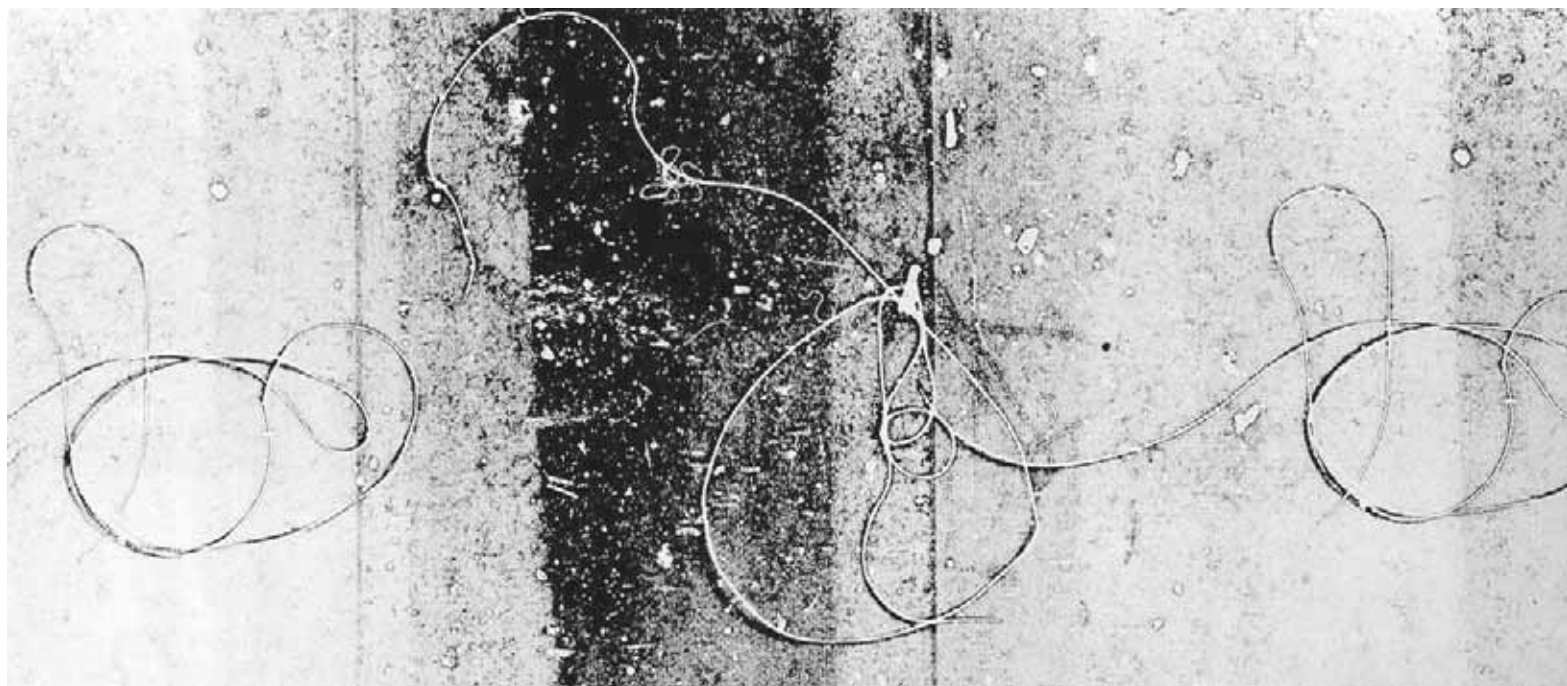
4



5

Скорость — главная черта нашего времени — выразима лишь с помощью линии. Дорожная сеть страны, улицы, авиалинии — все имеют линейный рисунок, нанесенный на неподвижные плоскости и бегущий по ним.

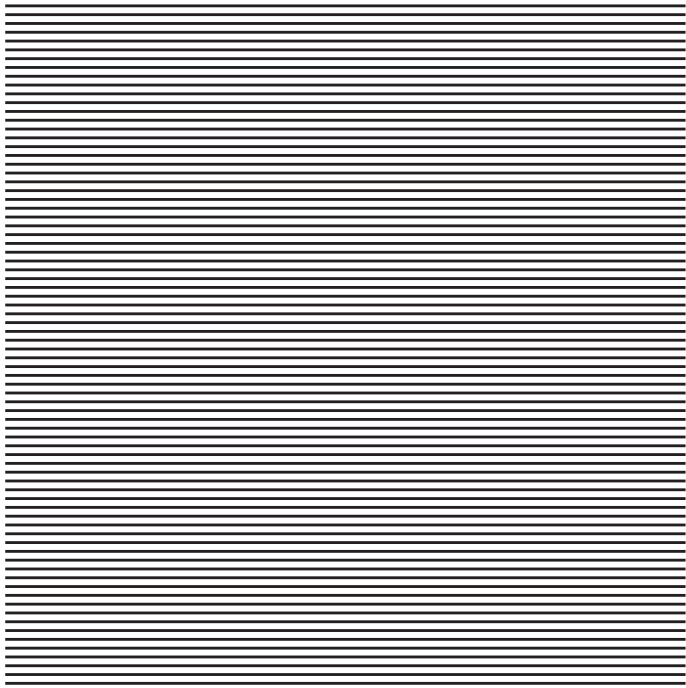
- 1 Типографическое оформление расписания движения по железной дороге.
- 2 Фрагмент схемы швейцарской сети железных дорог.
- 3 Мост через Сальгинское ущелье по проекту Робера Майяра.
- 4 Извилистая линия Готтардской дороги в Валь Тремола.
- 5 Бетонное шоссе в центральной Швейцарии.



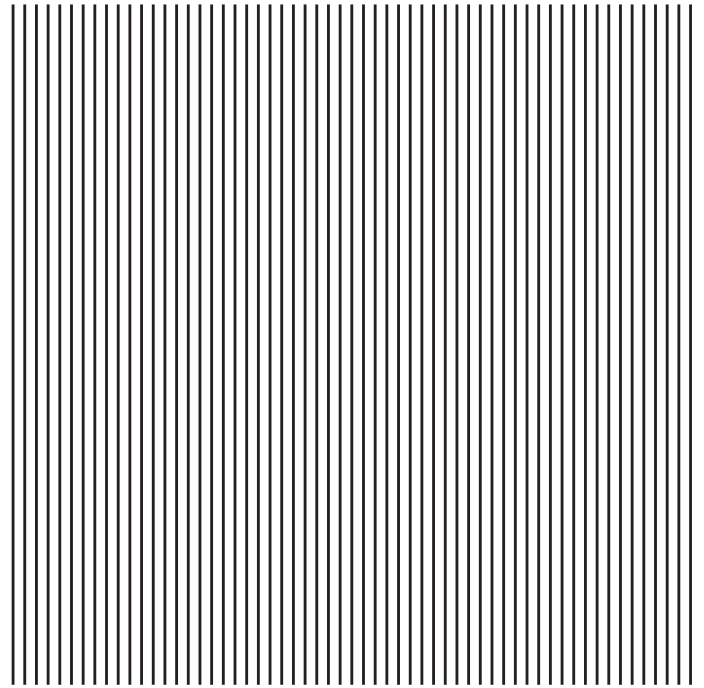
1

Расслабленная линия — полная противоположность типографской линейке, не знающей гибкости и прихотливости движения.

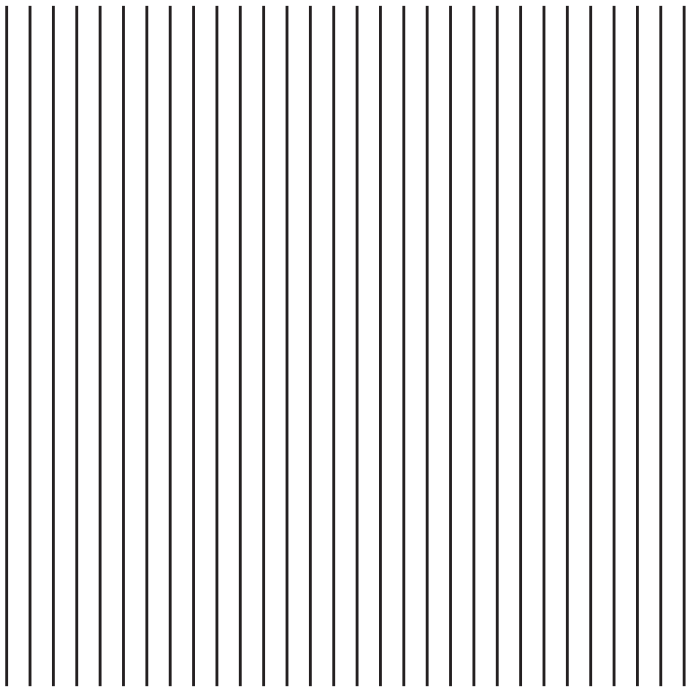
На правой странице типографская линейка показана в повторе. Этот повтор ослабляет линейное начало и создает плоскостной эффект, причем расширение интервалов усиливает линейность. Все четыре фигуры весьма жестки, имеют технический облик.



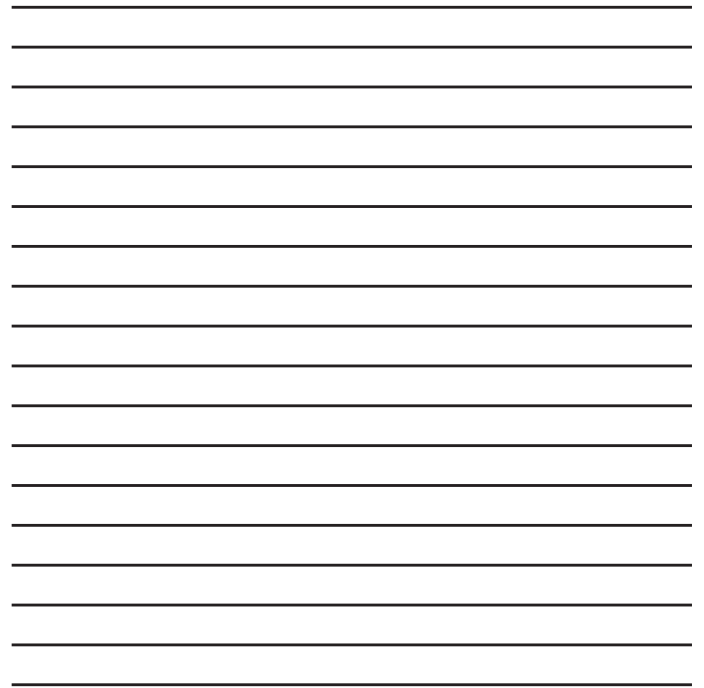
2



3



4



5

*gewerbe
museum
basel
erhaltenswerte
basler
bauten*

**ausstellung
vom 18.april bis 24.mai
täglich geöffnet
10-12 und 14-18 uhr
samstags und sonntags
10-12 und 14-17 uhr
eintritt frei**



BERLIN

На левой странице: плакат для Музея ремесел в Базеле с ярко выраженным линейным характером. Светлый, линейный шрифт и акцент на диагональной линии справа налево и сверху вниз.

Сверху: надпись «БЕРЛИН» выполнена так, что возникает контраст линейного и плоскостного. Жирный шрифт выглядит плоскостно, а белые линии междубуквенных пробелов — линейно. К тому же возрастает и белизна линий.

Gewerbemuseum Basel, Spalenvorstadt 2

Einladung

Wir beehren uns, Sie auf Samstag, 8. September 1956, 17 Uhr, zur Eröffnung der Ausstellung
verborgene Schätze des Gewerbemuseums

freundlich einzuladen.

Die Direktion.

Die Ausstellung enthält kostbare Stücke
aus den grossen Sammlungen des Gewerbemuseums,
die sonst in Depoträumen und Kellern verborgen sind.
Sie dauert vom 8. September bis 11. November.

Две скромные типографские работы, в которых простой набор букв в слове, строке или полосе создает линейный либо плоскостной эффект. Отдельные части текста сплетаются в плоскость, которую перебивают некоторые строки, имеющие линейный характер. Средства выражения сводятся к литерам, размещенным на плоскости в порядке, обусловленном формальными и функциональными факторами.

Ich träume von den vier Elementen, Erde, Wasser, Feuer, Luft.
Ich träume von Gut und Böse.
Und Erde, Wasser, Feuer, Luft, Gut und Böse verweben sich zum Wesentlichen.

Aus einem wogenden Himmelsvließ steigt ein Blatt empor.
Das Blatt verwandelt sich in einen Torso.
Der Torso verwandelt sich in eine Vase.
Ein gewaltiger Nabel erscheint.
Er wächst,
er wird größer und größer.
Das wogende Himmelsvließ löst sich in ihm auf.
Der Nabel ist zu einer Sonne geworden,
zu einer maßlosen Quelle,
zur Urquelle der Welt.
Sie strahlt.
Sie ist zu Licht geworden.
Sie ist zum Wesentlichen geworden.

Mit Mühe kann ich mich an den Unterschied zwischen einem Palast und einem Nest erinnern.
Ein Nest und ein Palast sind von gleicher Pracht.
In der Blume glüht schon der Stern.
Dieses Vermengen, Verweben, Auflösen, dieses Aufheben der Grenzen ist der Weg, der zum Wesentlichen führt.

Wie Wolken treiben die Gestalten der Welt ineinander.
Je inniger sie sich vereinigen,
um so näher sind sie dem Wesen der Welt.
Wenn das Körperliche vergeht,
erstrahlt das Wesentliche.

Ich träume von dem fliegenden Schädel,
von dem Nabeltor und den zwei Vögeln, die das Tor bilden,
von einem Blatt, das sich in einen Torso verwandelt,
von gelben Kugeln, von gelben Flächen,
von gelber, von grüner, von weißer Zeit,
von der wesentlichen Uhr ohne Zeiger und Zifferblatt.
Ich träume von innen und außen, von oben und unten, von hier und dort, von heute und morgen.
Und innen, außen, oben, unten, hier, dort, heute, morgen vermengen sich, verweben sich, lösen sich auf.
Dieses Aufheben der Grenzen ist der Weg, der zum Wesentlichen führt.

Hans Arp: Elemente

Контрасты

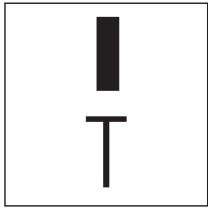
Сопоставление двух моментов по принципу контраста видоизменяет и усиливает эффект каждого из них. Округлые купы деревьев выглядят круглее в соседстве с угловатыми постройками, башня выглядит выше, если стоит на равнине, теплый цвет кажется теплее в сочетании с холодным. Красота и удобочитаемость шрифта зависят от комбинации контрастных форм: круглых с прямыми, узких с широкими, малых с большими, светлых с жирными и т. д. Запечатанная поверхность должна находиться в напряженном соотношении с незапечатанной, а напряжение — результат контраста. Сочетание однозначных моментов рождает лишь докучливое единообразие.

Мышление в контрастных категориях — не путаное мышление, поскольку противоположности могут смириться в гармоническом целом. Есть понятия, теряющие смысл без антитезы, например, «верх» без сравнения с «низом», «горизонтальное» без отношения к «вертикальному» и т. д. Человек нашего времени мыслит противоположностями, для него плоскость и емкость, далекое и близкое, наружное и внутреннее не суть несовместимые понятия, для него уже не существует просто «или — или», но скорее «как то, так и другое».

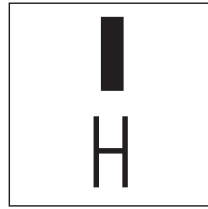
В сопоставлении противоположностей следует сохранить общее впечатление цельности. Излишне резкий контраст, как, например, светлого и темного, либо большого и малого, может дать одному из элементов такой перевес, что его равновесие с антиподом нарушается или утрачивается вовсе.

На правой странице: эффекты контраста в шрифте:

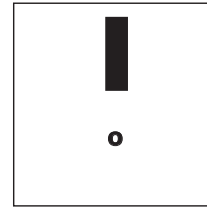
- 1 Контраст темное-светлое, жирное-тощее и плоскость-линия.
- 2 Контраст вертикальное-горизонтальное и активное-пассивное. Всего лучше отвечает технике типографики.
- 3 Контраст прямое-косое, статическое-динамическое, геометрическое-органическое и симметрия-асимметрия. Косые отвечают характеру скорописи и выглядят органичнее и динамичнее вертикалей.
- 4 Контраст большое-малое, темное-светлое и линия-точка.
- 5 Контраст темное-светлое, жирное-тонкое и плоскость-линия.
- 6 Контраст линия-точка и подвижное-покойное.
- 7 Контраст асимметрия-симметрия и подвижное-покойное.
- 8 Контраст круглое-прямое, мягкое-жесткое и открытое-замкнутое.
- 9 Контраст четкое-неясное, жесткое-мягкое и темное-светлое.
- 10 Контраст лабильное-стабильное. Треугольник, опирающийся на вершину, выглядит ненадежным, шатким, а поставленный на основание, производит в высшей степени устойчивое впечатление (пирамида).
- 11 Контраст плоскость-точка, большое-малое и темное-светлое.
- 12 Контраст подвижное-покойное, темное-светлое и плоскость-линия.
- 13 Контраст широкое-узкое и эксцентрическое-концентрическое.
- 14 Контраст концентрическое-эксцентрическое и закрытое-открытое.
- 15 Контраст строчная-прописная и динамическое-статическое.



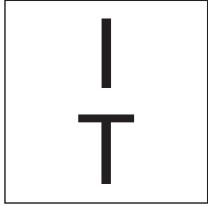
1



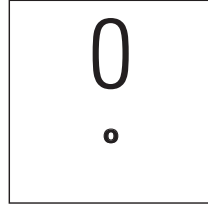
5



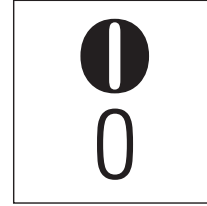
11



2



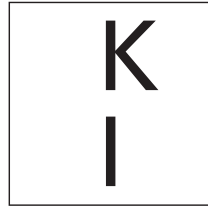
6



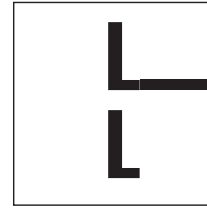
12



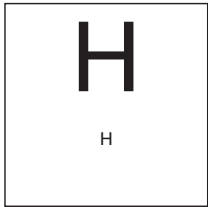
3



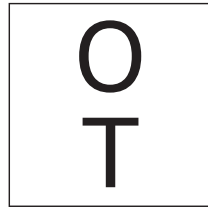
7



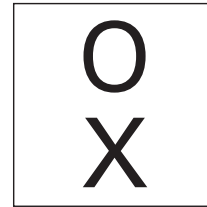
13



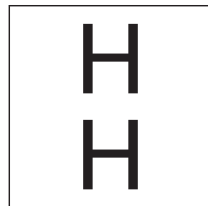
4



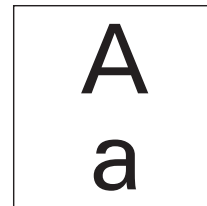
8



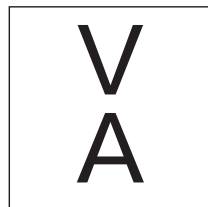
14



9



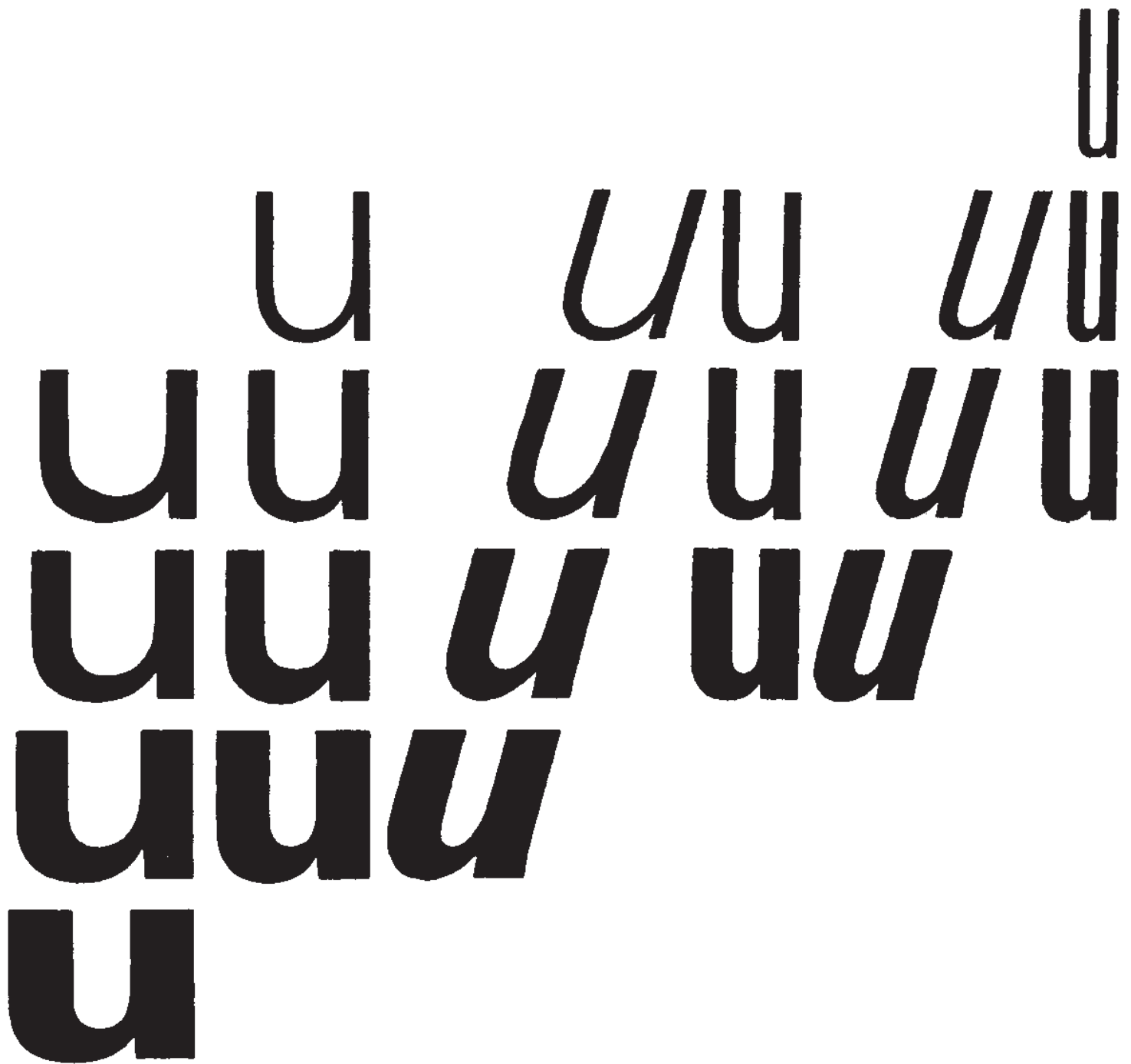
15



10



Греческая вазопись. Оплакивание усопшего, деталь амфоры геометрического стиля из Дипилона. Сведение изображаемого события к противопоставлению «вертикальное-горизонтальное». Жизнь обозначена вертикалью — «стоя», смерть, напротив,— горизонталью — «лежа». Многие существенные выражены в немногих знаках.

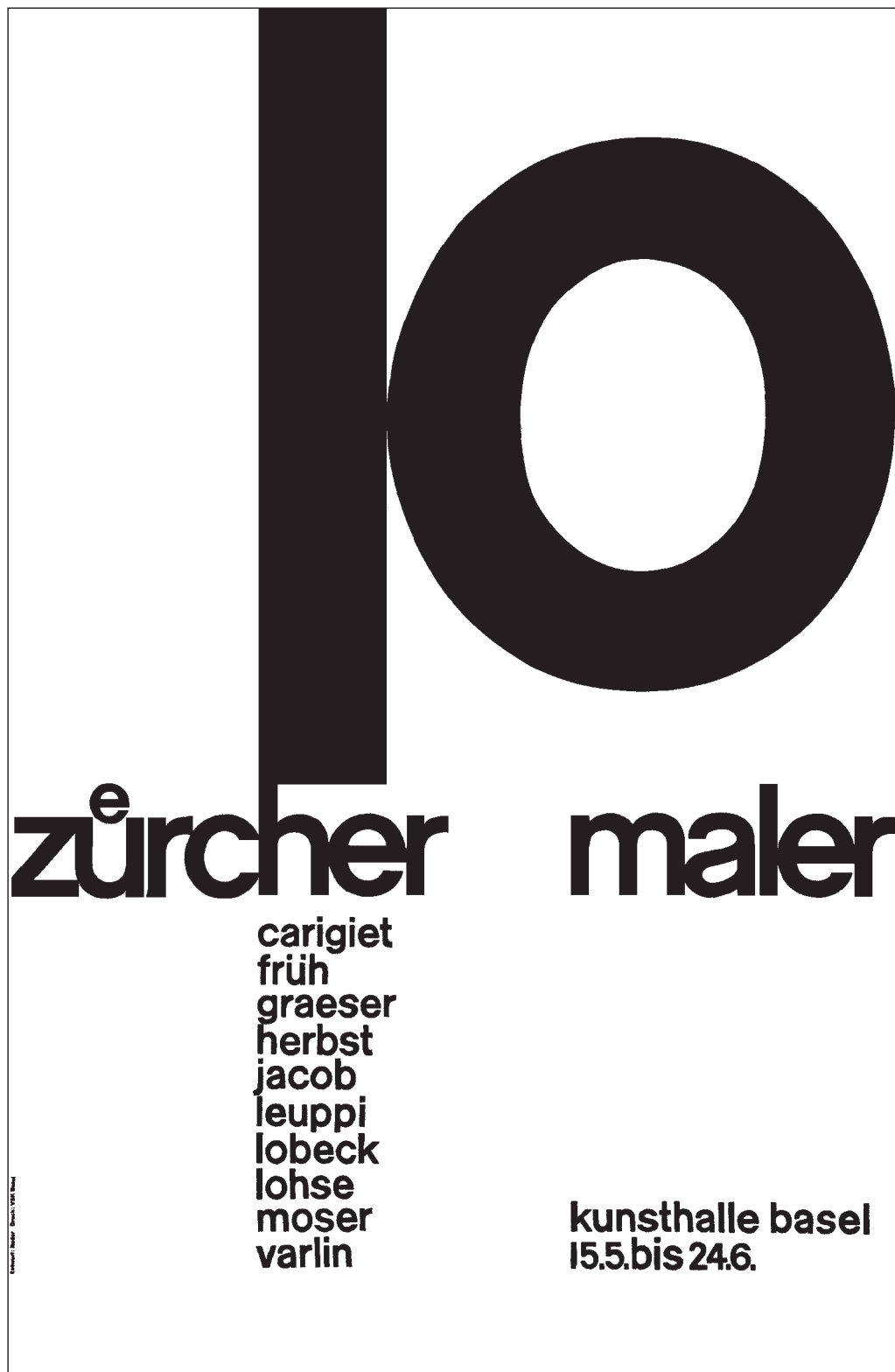


Программа начертаний Универс, показанная на примере буквы «и» (Бруно Пфефли, студия Фрутигера, Париж). Универс дает типографу возможность игры на контрастах в пределах одной гарнитуры. Программа обеспечивает следующие валёры контрастов: тонкое-жирное, линия-плоскость, узкое-широкое, светлое-темное, прямое-наклонное, статическое-динамическое.

Плакат для художественной выставки в международном* формате. Работа сознательно построена на нескольких контрастных соотношениях. Доминирующие цифры числа «10» оживлены контрастами прямое-круглое, жесткое-мягкое, и ограниченное-неограниченное. Ее крупные формы обретают свою монументальность прежде всего благодаря применению мелкого шрифта. Энергичную вертикаль, образуемую цифрой «1» и столбцом мелкого шрифта, перебивает горизонтальная строка «zürcher maler».

На правой странице: оберточная бумага для покупок «люсьен лелонг». Простой контраст прямого и наклонного в чередовании. Живой эффект курсива и статическая осанка прямого шрифта оживляют плоскость.

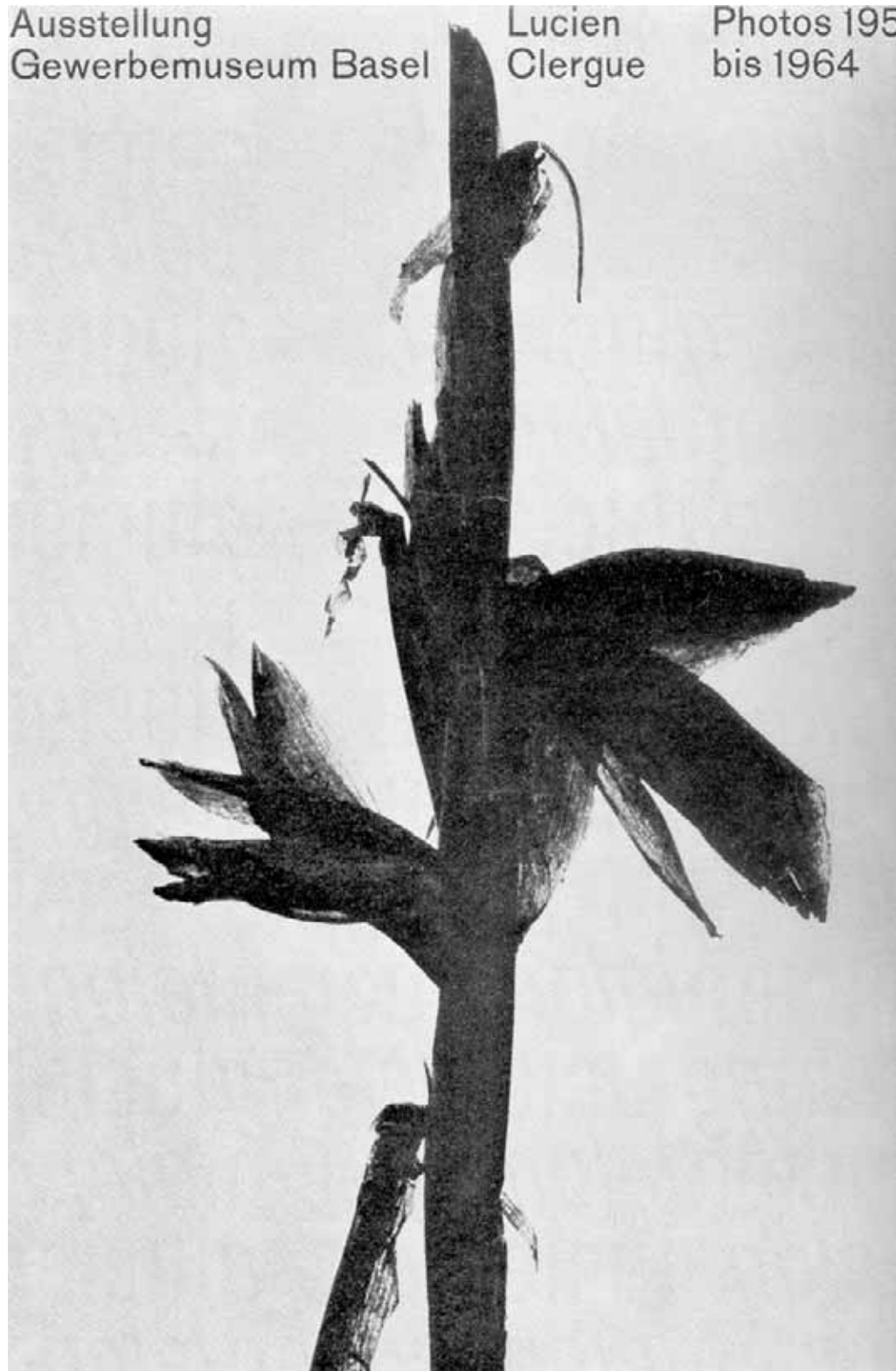
* 905×1280 мм.



Ausstellung
Gewerbemuseum Basel

Lucien
Clergue

Photos 195
bis 1964



rosmarie und rolf lötscher-tschudin

allmendstraße 20 luzern

rolf 10.november 1958



На левой странице: выставочный плакат «Люсьен Клерг» в международном формате. Литеры мелкого шрифта и крупная фотография взаимно усиливают друг друга. Подчеркнутой вертикали фотоизображения контрастно противостоят горизонтальные строки шрифта и направление чтения.

Сверху: извещение о рождении ребенка. Контрастные отношения большое-малое и темное-светлое доведены до предела. Контраст должно строить таким образом, дабы у обоих антиподов оставалась возможность развития. Здесь уже намечается опасность того, что крупная и темная форма угрожает убить мелкую и светлую. Вертикальная крупная форма ломает предельно вытянутый в ширину формат.

Albert	Albert	<i>Albert</i>
Bernard	Bernard	<i>Bernard</i>
Claude	Claude	<i>Claude</i>
Denis	Denis	<i>Denis</i>
Eugène	Eugène	<i>Eugène</i>
Félix	Félix	<i>Félix</i>
Georges	Georges	<i>Georges</i>
Henri	Henri	<i>Henri</i>
Isidore	Isidore	<i>Isidore</i>
Jean	Jean	<i>Jean</i>
Kléber	Kléber	<i>Kléber</i>
Louis	Louis	<i>Louis</i>
Maurice	Mauricex	<i>Maurice</i>
Noël	Noël	<i>Noël</i>
Oscar	Oscar	<i>Oscar</i>
Paul	Paul	<i>Paul</i>
Quiberon	Quiberon	<i>Quiberon</i>
Roland	Roland	<i>Roland</i>
Simon	Simon	<i>Simon</i>
Théo	Théo	<i>Théo</i>
Ursule	Ursule	<i>Ursule</i>
Valentin	Valentin	<i>Valentin</i>
Wagram	Wagram	<i>Wagram</i>

Eine Anthologie
dadaistischer
Dichtungen in
englischer,
französischer,
spanischer
und deutscher
Sprache
Herausgegeben
von
Eugen Schläfer
im
Arche-Verlag
Zürich-Stuttgart

dada
new-york
berlin
madrid
paris
genève
zürich

На левой странице: реклама шрифта Универс. Остроконтрастное противополoжение прямое-косое. Эффект косины усилен тем, что строки курсива выровнены по наклонной линии.

Сверху: суперобложка для антологии дадаистской поэзии. Взаимоналожение нескольких контрастов, мнимо беспоряoочное,— попытка визуальной интерпретации поэзии дадаизма.

Тональная цветность

Типографу порой легче относиться к шрифту в первую очередь как к массе серого, оставляя за ним лишь эстетическую и декоративную роль. Избрание массы серого или тональной цветности основой оформления, к которому затем должна применяться, подлаживаться типографика,— знак профессиональной незрелости. Произведение печати, в котором сколь угодно эффектно обыграно серое, может в то же время страдать от серьезных функциональных и формальных изъянов. До обращения к тональным эффектам необходимо обеспечить функционально оправданный тип набора.

Лишь при соблюдении этого исходного условия типограф может и должен принять во внимание: различные возможности создания тонального эффекта при помощи линий, типографских украшений и печатных литер. На соседней странице показаны многочисленные оттенки серого — от глубокого черного цвета до светло-серого — лишь малая частица тысячекратно более широких, практически неограниченных возможностей. Тем самым мы вступаем в область оптических иллюзий; все формы и знаки напечатаны той же глубокой черной краской, но тонкая линия выглядит как серая, а их множество — как серая плоскость. Один и тот же кегель шрифта зрительно преобразуется с разрядкой литер или с изменением интерлиньяжа.

Стр.
285

Черное создает для нашего глаза различные оттенки серого, но это же черное имеет еще одно свойство, которое следует знать типографу: даже в малейшем количестве черное поглощает белое и глубже лежит в плоскости, чем белая поверхность. На правой странице черный квадрат представляет дыру в плоскости, и от интенсивности черного или серого зависит глубина прорыва плоскости. Мы имеем столько же уровней глубины, сколько и градаций серого; белая плоскость сломана и пронизана иллюзорными углублениями.

К эффектам тональной цветности и глубины типограф должен прибегать лишь сознательно и по зрелом размышлении. Нижеследующие примеры колеблются в пределах от двух тональных градаций вплоть до разнообразнейших расцветок серого. В типографике, нацеленной на передачу информации, в простом сообщении, облеченном в книжную или журнальную форму, в текстовой части газеты можно работать в одной тональности серого, в лучшем случае осветляя тон разрядкой в словах либо делая его темнее путем применения полужирного шрифта для выделения. В рекламной продукции, однако, богатая нюансировка серого, правомерная и желательная, обеспечивается наличием звучно оркестрованных гарнитур шрифта (20 начертаний Универса). Градации серого — выразительное средство, служащее передаче различных смысловых значений в объемистом печатном издании, но они также и формальное средство, потребное для сообщения произведению печати внушительного и динамического характера.



1



2



3



4



5



6

Страницы 146/147

История обрезной гравюры на дереве — пример постепенного обогащения тональных эффектов. Развитие шло от линейного стиля (рассчитанного на раскраску) к богатству тональной цветности продольной гравюры Ренессанса.

1 Игральная карта. Германия, около 1400.

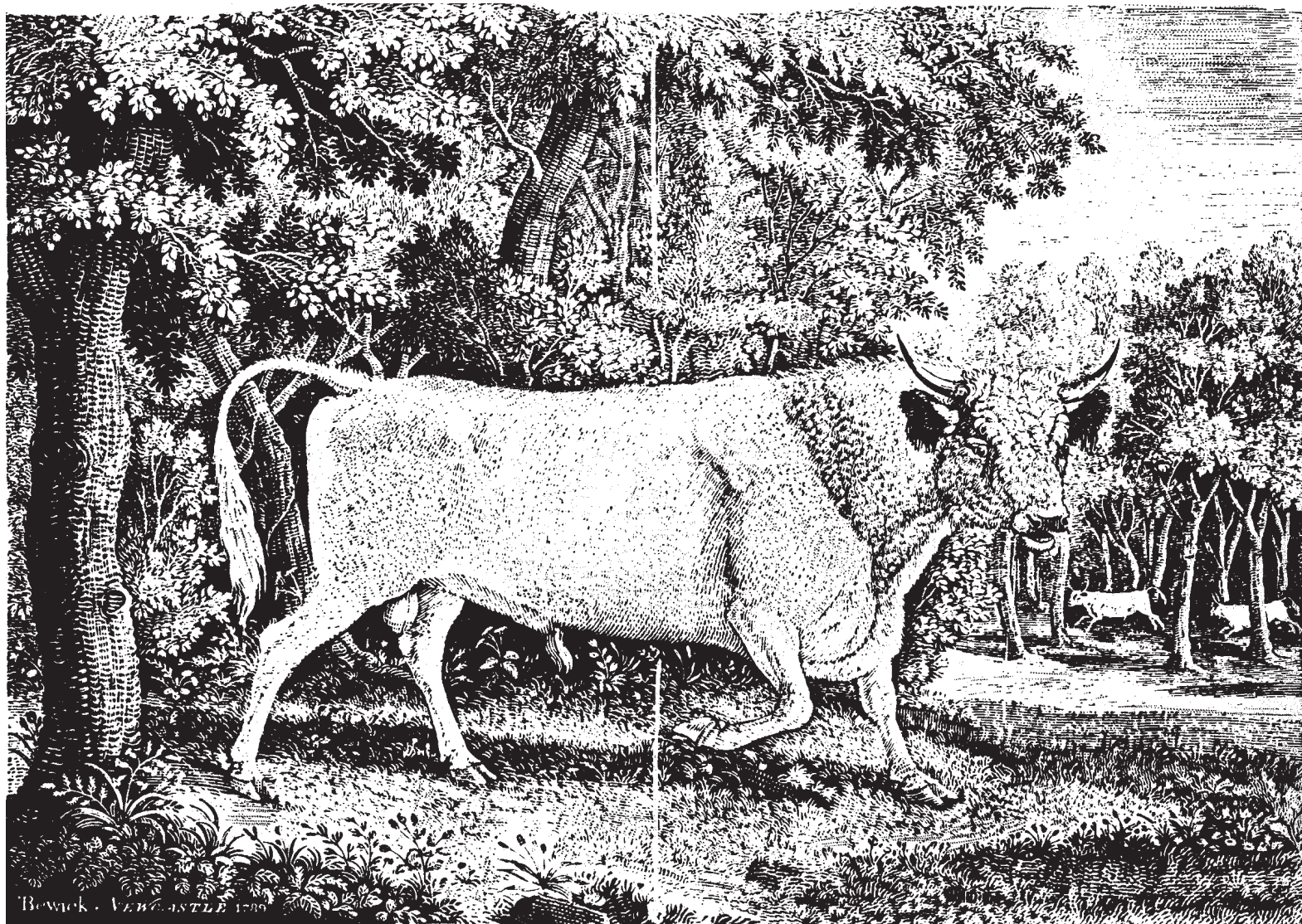
2 Десятая Заповедь, из «Seelenhort», Аугсбург, 1478.

3 Христос Добрый Пастырь, около 1450.

4 Ксилографическое издание «Ars Memorandi» (табельное книгопечатание). Начало XV в.

5 Тот же сюжет, что и № 4, в издании 1510 г.

6 Тайная вечеря, из «Schatzbehalter», Нюрнберг, 1491.



Стр. 148

Техника торцовой гравюры на Дереве обеспечивает богатейшую шкалу тональной цветности, и от нее до передачи оттенков серого растриванием в автотипии остается лишь один короткий шаг.

7 Дикий чиллингемский бык. Томас Бьюик, 1789.

Стр. 149

Возможности тональных градаций в типографике при печати в один прогон.

- 1 Линии одной толщины с разными расстояниями.
- 2 Линии разной толщины с одинаковыми расстояниями.
- 3 Растривание плоскости в автотипном клише.
- 4 Градация кеглей шрифта.
- 5 Светлое, полужирное и жирное начертания рубленого шрифта.
- 6 Набор с переменным интерлиньяжем.

a

u

s

b

il

d

u

n

g

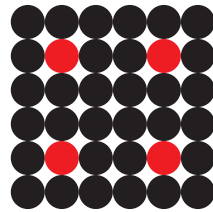
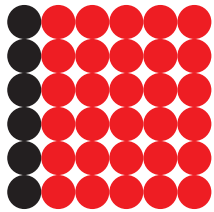
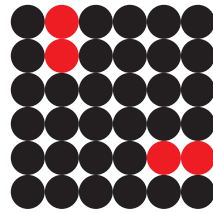
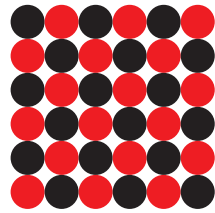
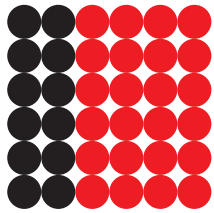
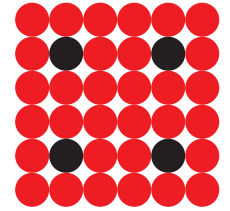
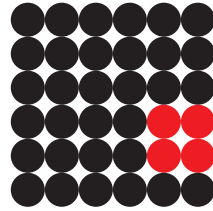
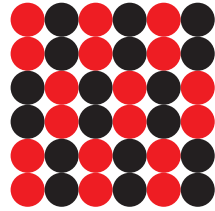
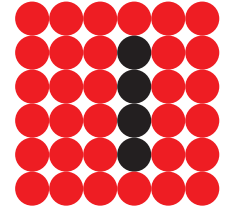
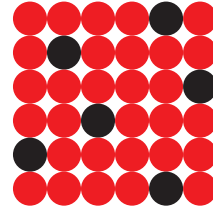
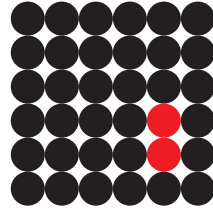
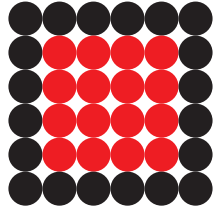
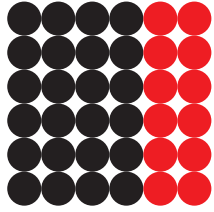
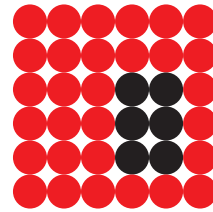
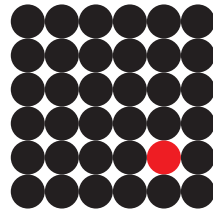
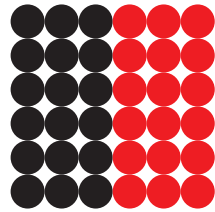
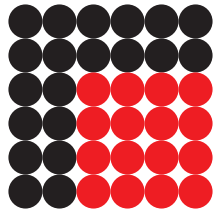
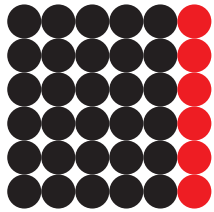
Цвет

Типографский материал — литеры, линейки, украшения — имеет мало общего с цветом. Ведущий цвет в типографике — черный, с необозримым богатством оттенков серого, образованных различными размерами литер, неодинаковой насыщенностью штрихов, разными отбивками и разрядками. Это черное может соотноситься с яркими цветами, прежде всего — с красным. Не с глухим или синеватым, но с желтоватым, светлым, ярким красным. Это красный цвет первопечатных книг, где он в малом количестве — в буквицах или знаках параграфов — противопоставлен большому массиву черного или поверхности серого. Сильные цветовые эффекты возможны лишь в крупных и жирных шрифтах; мелкие и светлые шрифты нивелируют цветовой эффект: красный блекнет до розового, желтый растворяется в белой плоскости, синий становится неотличимым от черного. Красная краска — излюбленный цвет в типографике на протяжении столетий, и следующие примеры касаются использования красного в печати. Мера красного в композиции не может быть предоставлена на волю случая.

Здесь вновь, как и во всех разделах типографики, следует обратиться к четким пропорциям. Яркий цвет должен находиться в напряженных соотношениях с черным, что вполне очевидно уже из первого эскиза произведения печати. Красное может доминировать, то есть количественно преобладать над меньшей массой черного, что отвечает внутренней сути этого цвета, властного, неохотно подчиняющегося другим цветам. Однако в малом количестве красное, противопоставленное большей массе черного и тесно сопоставленное с ним, выигрывает в ценности и яркости. Оно, как точно заметил Аугусто Джакометти, «воскресенье в череде серых будней, праздник». Следует избегать противопоставления равновеликих масс обоих цветов, порождающего неприятное соперничество. Соотношение сил неясно, и глаз не в состоянии выявить преобладающий цвет.

К примерам на странице 159:

- С 1 по 5 Переход от малого количества к преобладанию красного.
- 1 Хорошее, напряженное соотношение красного и черного. Красное выглядит драгоценным благодаря малому количеству.
 - 2 Уже слегка нечеткое соотношение красного и черного. Количество красного все еще уступает черному, однако оно уже преступает предписанные ему границы и привлекает больше внимания, чем следует.
 - 3 Равновесие красного и черного легко разрушается агрессивностью первого. Соперничество цветов неприятно глазу.
 - 4 Обратное двукратное соотношение количеств, переходящее в напряженное соотношение благодаря свечению красного.
 - 5 Явное преобладание красного.
 - 6 Четкое пятно черного и четкое пятно красного.
 - 7 Ослабление черного пятна благодаря линейной форме; усиление красного пятна благодаря черному обрамлению.
- С 8 по 11 Ослабление черного и красного пятен благодаря дроблению.
- 8 Четкий цветовой эффект.
 - 9 Начало ослабления красного и черного.
 - 10 Дальнейшее дробление красного и черного.
 - 11 Дробление не сохраняет более никакого четкого цветового эффекта. Глаз перемешивает красное с черным, тяготея к коричневому.
 - 12 Красное пятно под угрозой из-за слишком малого количества красного; чрезмерное количество черного заглушает красное.
 - 13 Усиление красного пятна.
 - 14 Хорошее, напряженное соотношение красного и черного; масса красного может противостоять доминирующему черному.
 - 15 и 16 Ослабление массы красного (той же, что и в № 14) благодаря дроблению. Красное пятно разрушено, но и черное слегка ослаблено.
 - 17 Преобладающее красное четко противопоставлено черному пятну.
 - 18 Масса черного (та же, что и в № 17) раздроблена, подрывая тем самым четкость цветовых эффектов.
 - 19 Преобладающее красное четко противопоставлено черному пятну, которое держится на пределе возможного.
 - 20 Ослабление черного пятна (того же, что и в № 18) благодаря линейному построению.
 - 21 Дальнейшее ослабление черного пятна в результате дробления.



ausstellung
 dänische werkkunst der gegenwart
 kunsthalle basel
 23.august
 bis 4.september 1962
 geöffnet
 werktags und sonntags
 eintritt fr.1.-
 führungen
 werden in der presse
 bekanntgegeben
 bahnbillette
 mit ausstellungsstempel
 gelten einfach für
 retour
 militär und schulen zahlen
 halbe preise

1

ausstellung
 dänische werkkunst der gegenwart
 kunsthalle basel
 23.august
 bis 4.september 1962
 geöffnet
 werktags und sonntags
 eintritt fr.1.-
 führungen
 werden in der presse
 bekanntgegeben
 bahnbillette
 mit ausstellungsstempel
 gelten einfach für
 retour
 militär und schulen zahlen
 halbe preise

2

ausstellung
dänische werkkunst der gegenwart
 kunsthalle basel
 23.august
 bis 4.september 1962
 geöffnet
 werktags und sonntags
 eintritt fr.1.-
 führungen
 werden in der presse
 bekanntgegeben
 bahnbillette
 mit ausstellungsstempel
 gelten einfach für
 retour
 militär und schulen zahlen
 halbe preise

3

ausstellung
 dänische werkkunst der gegenwart
 kunsthalle basel
 23.august
 bis 4.september 1962
 geöffnet
 werktags und sonntags
 eintritt fr.1.-
 führungen
 werden in der presse
 bekanntgegeben
 bahnbillette
 mit ausstellungsstempel
 gelten einfach für
 retour
 militär und schulen zahlen
 halbe preise

7

ausstellung
 dänische werkkunst der gegenwart
 kunsthalle basel
 23.august
 bis 4.september 1962
 geöffnet
 werktags und sonntags
 eintritt fr.1.-
 führungen
 werden in der presse
 bekanntgegeben
 bahnbillette
 mit ausstellungsstempel
 gelten einfach für
 retour
 militär und schulen zahlen
 halbe preise

8

ausstellung
dänische werkkunst der gegenwart
 kunsthalle basel
 23.august
 bis 4.september 1962
 geöffnet
 werktags und sonntags
 eintritt fr.1.-
 führungen
 werden in der presse
 bekanntgegeben
 bahnbillette
 mit ausstellungsstempel
 gelten einfach für
 retour
 militär und schulen zahlen
 halbe preise

9

- C 1 по 6 Соотношение двух оттенков серого при работе в одну краску.
- 1 Работа в одном оттенке серого. Эффект черного невозможен при светлом шрифте.
 - 2 Введение черного. Количество черного слишком мало в сравнении с массой серого.
 - 3 Начало четкого размежевания серого и черного.
 - 4 Эффект черного, противостоящий серому пятну, обеспечен.
 - 5 Начало нивелирования соотношения черного и серого.
 - 6 Черное и серое в равновесии, однако серое подавлено превосходящим количеством черного. Нечеткое соотношение сил.

**ausstellung
dänische werkkunst der gegenwart
kunsthalle basel**

23.august
bis 4.september 1962
geöffnet
werktags und sonntags
eintritt fr.1.-
führungen
werden in der presse
bekanntgegeben
bahnбилетте
mit ausstellungsstempel
gelten einfach für
retour
militär und schulen zahlen
halbe preise

4

**ausstellung
dänische werkkunst der gegenwart
kunsthalle basel**

**23.august
bis 4.september 1962**
geöffnet
werktags und sonntags
eintritt fr.1.-
führungen
werden in der presse
bekanntgegeben
bahnбилетте
mit ausstellungsstempel
gelten einfach für
retour
militär und schulen zahlen
halbe preise

5

**ausstellung
dänische werkkunst der gegenwart
kunsthalle basel**

**23.august
bis 4.september 1962**
geöffnet
werktags und sonntags
eintritt fr.1.-
führungen
werden in der presse
bekanntgegeben
bahnбилетте
mit ausstellungsstempel
gelten einfach für
retour
militär und schulen zahlen
halbe preise

6

**ausstellung
dänische werkkunst der gegenwart
kunsthalle basel**

23.august
bis 4.september 1962
geöffnet
werktags und sonntags
eintritt fr.1.-
führungen
werden in der presse
bekanntgegeben
bahnбилетте
mit ausstellungsstempel
gelten einfach für
retour
militär und schulen zahlen
halbe preise

10

**ausstellung
dänische werkkunst der gegenwart
kunsthalle basel**

**23.august
bis 4.september 1962**
geöffnet
werktags und sonntags
eintritt fr.1.-
führungen
werden in der presse
bekanntgegeben
bahnбилетте
mit ausstellungsstempel
gelten einfach für
retour
militär und schulen zahlen
halbe preise

11

**ausstellung
dänische werkkunst der gegenwart
kunsthalle basel**

**23.august
bis 4.september 1962**
geöffnet
werktags und sonntags
eintritt fr.1.-
führungen
werden in der presse
bekanntgegeben
bahnбилетте
mit ausstellungsstempel
gelten einfach für
retour
militär und schulen zahlen
halbe preise

12

- С 7 по 12 Введение красного в работу с двумя оттенками серого.
- 7 Красное блекнет до розового благодаря светлому шрифту. Красное пятно слишком слабо.
- 8 Эффект красного обеспечен применением жирного шрифта, но слишком мал по массе. Аккорд красное-серое, недостает черного, чтобы красное зазвучало ярче.
- 9 Эффекты красного, черного и серого обеспечены,однако количества красного и черного недостаточны.
- 10 Красное пятно в напряженном соотношении с черным и серым. Масса красного несколько мала.
- 11 Четкий эффект красного, черного и серого в хороших пропорциях.
- 12 Количество черного почти равновелико массе серого. Неясные соотношения масс.

tm
typographische
monatsblätter
sgm
schweizer
graphische
mitteilungen
rsi
revue suisse
de l'imprimerie
nr. 3 1966



Формуляр счета издательства Артура Нигли АГ. Красное введено в минимально возможном количестве, в теснейшей близости к черному. Маленькое красное выглядит ярко и драгоценно. Ясное соотношение красного, черного и серого.

На левой странице: обложка журнала «Типографische Monatsblätter»*. Красное плоскостно, оно неоспоримо преобладает. Жирный шрифт помещен по соседству с красной плоскостью, чтобы небольшое компактное пятно черного усиливало яркость красного. Рекомендуется прикрыть надпись, чтобы убедиться в потере качества красным.

* "Typographische Monatsblätter. Schweizer graphische Mitteilungen. Revue suisse de l'imprimerie" («Типографский ежемесячник. Швейцарские полиграфические известия. Швейцарское обозрение печати») — журнал графики и полиграфии, Швейцария. На нем. и фр. яз.

n**li**

Verlag Arthur Niggli AG, 9053 Teufen

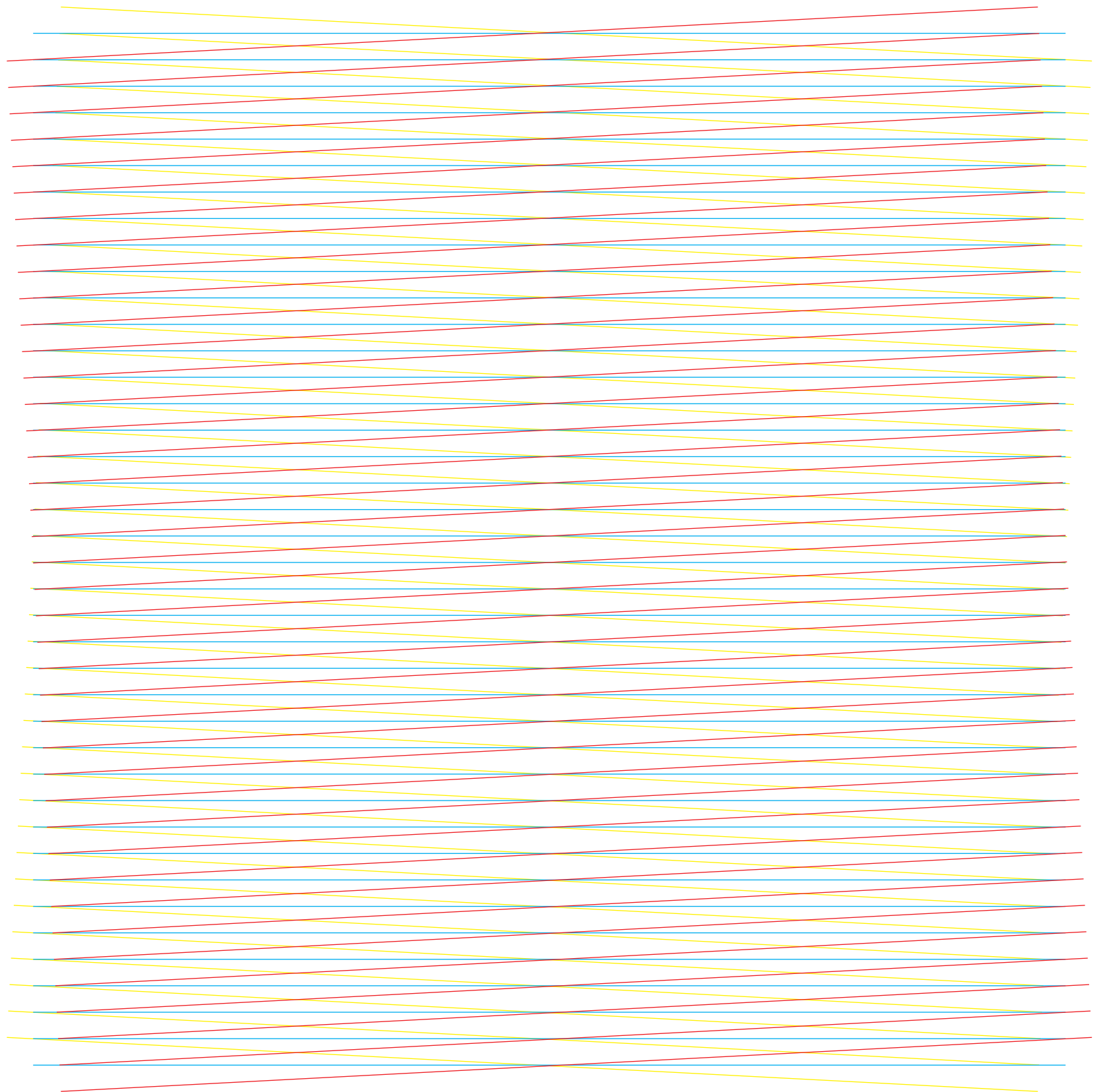
Rechnung

--	--	--	--	--	--

abcdefghijklmnopqrstu

a**e****i****o****u**

На правой странице: новый цвет может возникнуть при смешении, физическом взаимоналожении двух исходных цветов: желтое и синее дают зеленое. Независимо от того, соседствуют ли пятна желтого и синего цветов или желтые и голубые линии пересекаются, эти краски смешиваются в сетчатке глаза, рождая мерцающий, летучий зеленый цвет. Такое оптическое смешение предполагает активное участие зрителя.



Единство текста и формы

Не столько ассортимент имеющихся шрифтов, сколько качество их отдельных начертаний есть предпосылка, позволяющая типографу удовлетворять многообразным запросам наших дней. Нет необходимости в том, чтобы на всякий текст любого содержания имелся соответствующий ему шрифт, как, например, гротеск — для технической тематики, антиква — для художественной литературы или готические шрифты — для исторической тематики. На заре книгопечатания как для богослужебной, так и для светской литературы применялся лишь один шрифт, а именно — шрифт той эпохи. Гуманистический минускул с успехом служил всему письменному наследию итальянского Возрождения.

Множество типов шрифтов, имеющихся сегодня в распоряжении типографов, — отнюдь не признак культурного процветания, но скорее результат бесплодной траты сил, следствие недостатка международной координации.

Когда переиздается книга XVIII века, есть два аргумента против применения в ее наборе шрифта той же эпохи. Во-первых, новая книга есть продукт XX века и должна нести черты издания нашего времени, хоть ее содержание и принадлежит прошлому. Во-вторых, не дело типографа — интерпретировать литературу на свой лад. Литература говорит сама за себя; либо содержание интересно читателю, либо нет. Стало быть, задача типографа сводится к тому, чтобы облегчить читателю чтение — за счет применения шрифта и формы, которые технически и функционально целесообразны.

Стр.
283Стр.
284

В сфере рекламы, напротив, типографу открываются почти неограниченные возможности для личной интерпретации текста. Зачастую рекламное сообщение привлекает прежде всего типографическим оформлением, поскольку оно обращено не к какому-либо кругу заинтересованных читателей. В рекламе значение содержания одного слова, порой — целого текста должно быть выявлено посредством типографики, поскольку воспринимается публикой в первую очередь оптически, и лишь затем уже читается. Типограф должен также стремиться к тождеству значения слова и его типографического воплощения. Для того есть немало возможностей, одна из которых, например, — выявление в типографике значения слова «красный» применением красной краски.

Стр.
284

Помимо красок, для оптической интерпретации текста в распоряжении типографа имеются: рисунок и размер шрифта, сочетание разных размеров и рисунков, разрядка литер, переворачивание и перестановка букв, отклонения от нормальной линии шрифта, взаимное перекрывание букв при печати вручную — для получения эффекта диффузии, намеренно дурная печать с трансформацией посредством химии, неожиданное расположение на листе бумаги и т. д. Если в углу оптическому эффекту слово настолько трансформировано, что более не читается, его должно повторить в сопутствующем надписи тексте.

[Перевод текстов типограмм, помещенных на стр. 169–183.

Стр. 169 (справа налево и сверху вниз): удвоенный; ложь; заикикикаться; пропус ить; скууууучный; сто; кричащий; больно;з; неполны.

Стр. 170: Артур Миллер. Фокус.

Стр. 171: «Рири» (фирма застеежек-молний).

Стр. 172: Погибшие цивилизации. Кхмеры. Этруски.

Стр. 173: Толстой. Война и мир.

Стр. 174: Низкие цены — высокое качество.

Стр. 175: «Минус» (средство для похудения).

Стр. 176: Плавание. Воскресные досуги в закрытом бассейне.

Стр. 177: Большой маскарад. В помещении ресторана «Медведи», Греллинген, Грязный четверг, в 20 часов. За вход в бар и погребок — 3.50, в масках 2.00. Приглашены: оркестры «Красные дьяволы», «Хозяин» и «Год выпуска 45».

Стр. 178: Вайль. Расцвет и упадок города Махагонни.

Стр. 179: Эксперименты, эксперименты, эксперименты...

Стр. 180: Одинокий.

Стр. 181: Сплоченный.

Стр. 182: Весна (лист из календаря на апрель, май, июнь).

Стр. 183: Сутолока.]

doppppelt

falch

stotototetetern

auslas en

laaaaaangweilig

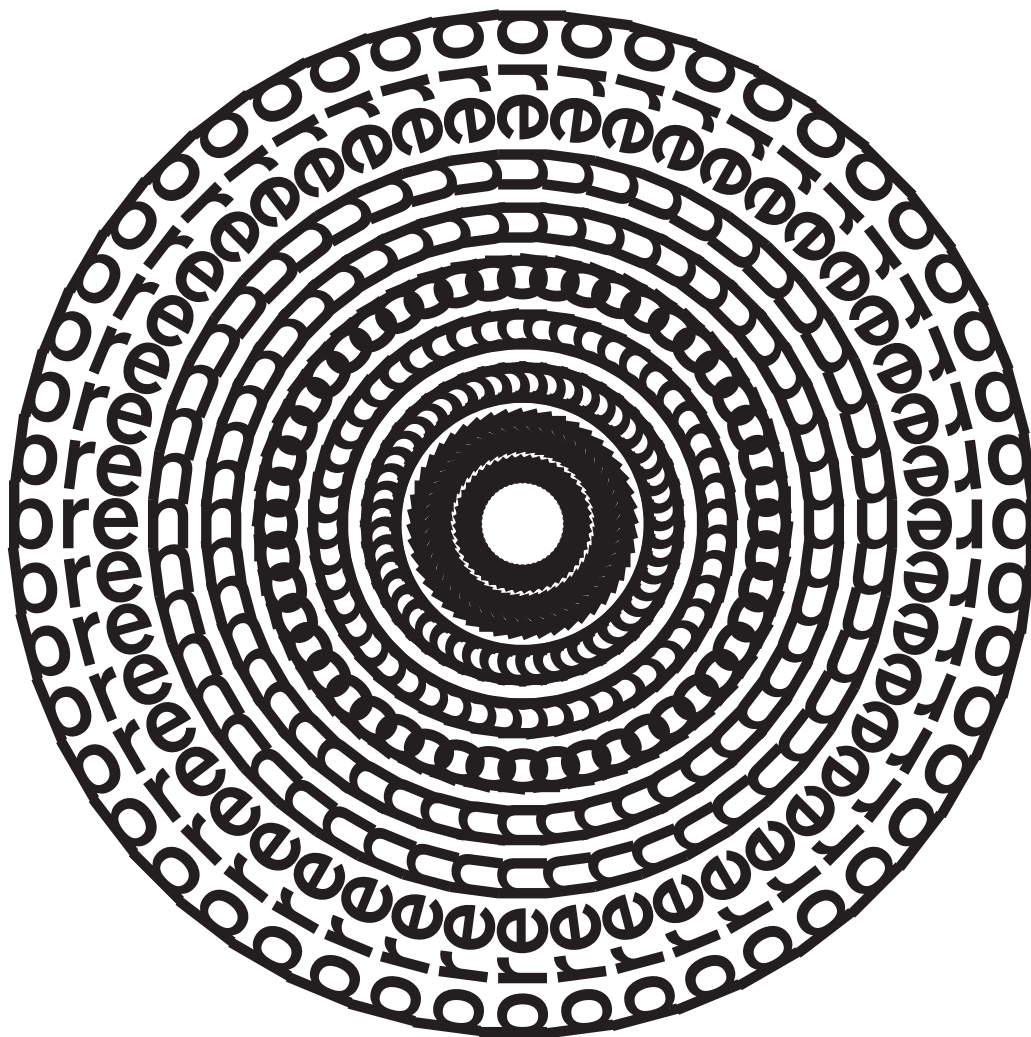
hal┐

auffällig

kran ↘

unvollständi

arthur miller
brennpunkt



versunkene
kulture
khmer
etrusker

tolstoj **kr** **ie** g und f r i e d e n

niedere preise



hohe qualität



MINUS
MINUS
MINUS
MINUS
MINUS
ABMAGERN MIT MINUS
MINUS
MINUS
MINUS
MINUS
MINUS
MINUS
MINUS
MINUS
MINUS
ABMAGERN MIT MINUS
MINUS
MINUS
MINUS
MINUS
MINUS

Im Saal des
Restaurant Bären
Grellingen
Schmutziger Donnerstag
20 Uhr

Bar und Weinstube
Eintritt 3.50
Maskierte 2.-
Es ladet ein:
das Orchester
Les diables rouges
der Wirt und
Jahrgang 45

GROSSER

MASK

ENK BALL

**aufstieg und fall der stadt
mahagonny**

weill

einsam

g e d r ä N g e

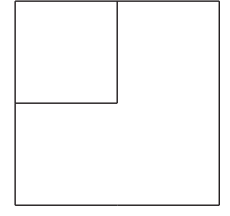
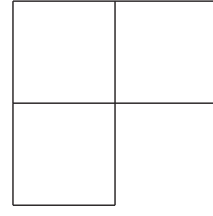
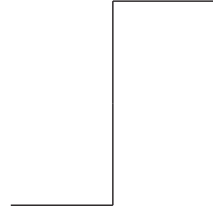
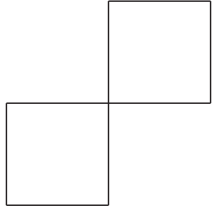
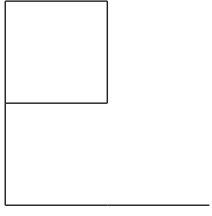
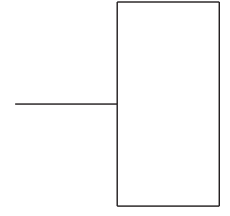
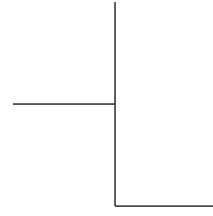
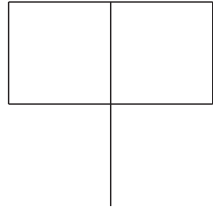
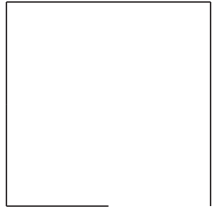
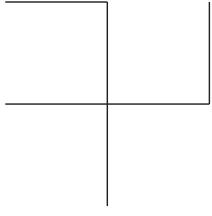
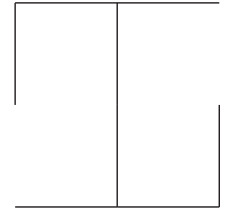
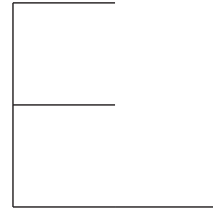
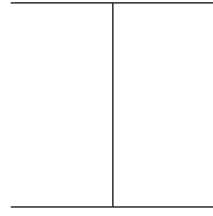
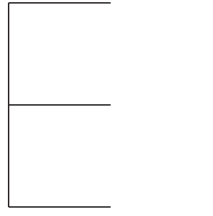
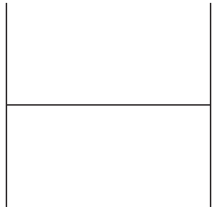
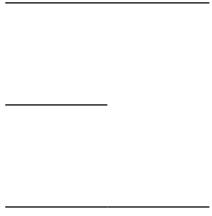
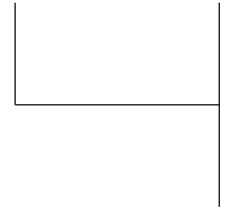
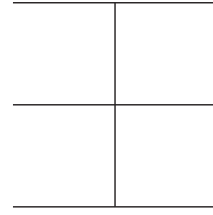
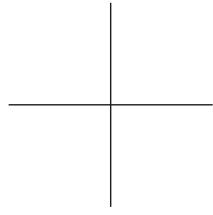
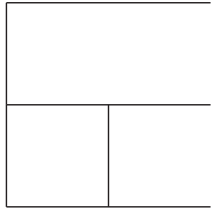
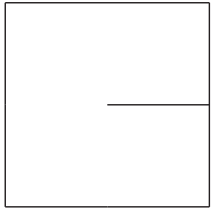
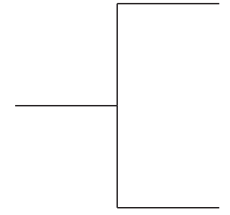
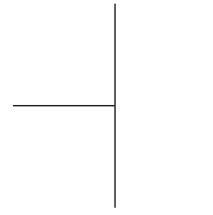
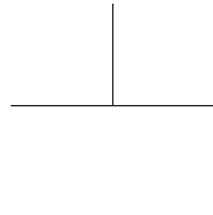
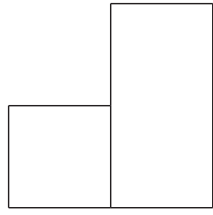
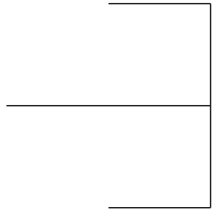
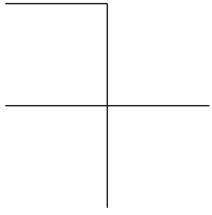
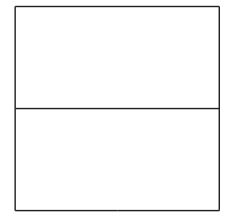
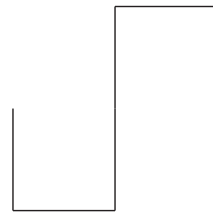
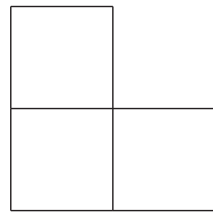
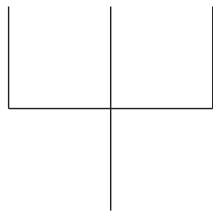
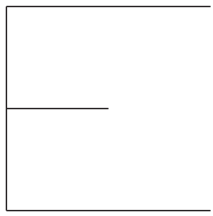
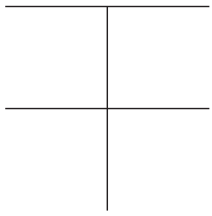
Ритм

Типографика обусловлена многими процессами чисто технического характера: отливка шрифта представляет ряд сложных технических операций) набор происходит на машинах сложных систем, печать также идет на машинах всех видов и размеров. Машины определяют специфику типографики. Работа машины повинуется однообразному такту, ей чужд живой, индивидуальный ритм. В любой, даже самой скромной, ручной работе находит отражение пульсирующее, ритмическое движение. Это основополагающее различие очевидно, например, в сравнении ковров машинной выработки с коврами ручного ткачества.

Рукописный шрифт полон ритмов; эффекты и контр-эффекты формируют облик шрифта: прямое-круглое, вертикальное-горизонтальное, косое-поперечное, выпуклое-вогнутое, нажим-отпор, порыв-возврат, восходящий-нисходящий штрих и т. д. В хорошем книжном шрифте чувствуется его рукописная первооснова. Словолитные операции (прорисовка, гравировка, штамповка или формовка, отливка) явно ухудшают ритмику рукописного шрифта, однако рукописный первообраз литеры неизгладим. Книжный шрифт, в котором ничто не напоминает о его рукописном первообразе, с полным основанием можно считать выродком. Соотношение нажимов и волосных линий, присущее письму ширококонечным пером, должно сохраняться и во всяком книжном шрифте, в его основных и соединительных штрихах, также и в рубленном,— чтобы и здесь можно было оценить его ритмическую структуру.

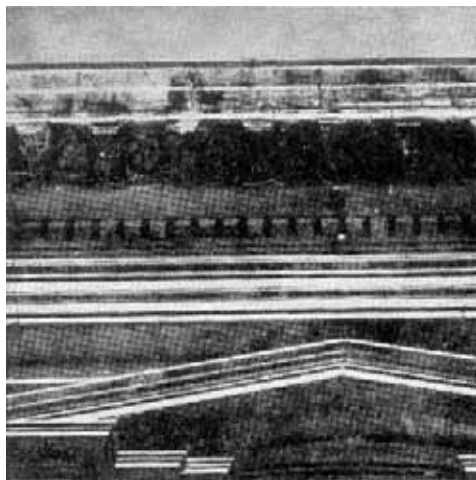
Набор литер в слово, строку, полосу представляет новые возможности ритмизации. Эти ритмические эффекты, которые должны быть очевидны и ведомы типографу, столь же разнообразны, как слово, как речь. Слово, имеющее особую ритмическую прелесть, следует акцентировать и обыграть как основной эффект всей работы. Междусловные расстояния суть основа ритмизации слов различной длины и веса, причем узкие пробелы ослабляют ритмическое напряжение, равные пробелы почти снимают его, а разнообразие в пробелах рождает повышенную напряженность. Масса шрифта может быть ритмизована неравномерным интерлиньяжем, различной длиной строк, пробельными участками концевых строк и градацией кеглей. Доминирующее черное крупного кегля может содействовать обогащению, зачастую — подразделению и членению набора, разбивая его на ритмически неравные пятна. Крупный кегель должен, правда, четко выделяться, дабы успешно выполнять свою ритмическую функцию.

Ширина и высота формата бумаги суть часть ритмического целого, и типограф может разместить слово, строку или полосу набора как ритмический элемент — в согласии или в контрасте с форматом бумаги. В листе вертикального или альбомного формата можно поместить полосу набора так, что двухтактный ритм формата бумаги окажется в контрасте с равенством сторон набора. Это противопоставление ритмических соотношений содержит безграничные возможности, однако оформителю следует ясно понимать, какая фаза его работы какие ритмические эффекты обеспечивает.





1



2



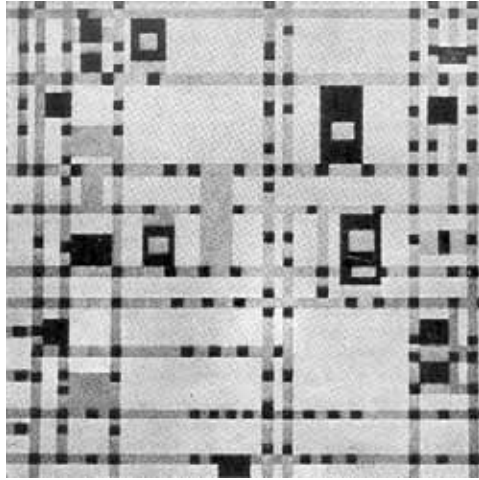
3

Во все времена человек создавал произведения высоких ритмических достоинств, также и в архитектуре, где строительство по правильной модульной сетке, казалось бы, само собой разумеется.

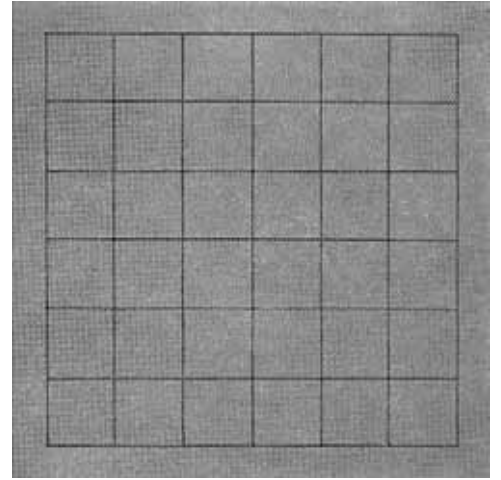
- 1 Восточношвейцарская каркасная постройка. Балки не подчиняются никакому геометрическому порядку. В структуре балок, в которую включены и окна, содержится особое ритмическое очарование.
- 2 Карнизы римского Капитолия (Микеланджело) выполнены не по жестким правилам, но интуитивно.
- 3 Ле Корбюзье. «Жилая единица», Марсель. Современные мастера отвергают жесткую схему, заново переосмысливая силу ритма.
- 4 Поль Сезанн. Усадьба Жа-де-Буффан. Силуэт архитектуры ритмично рисуется на горизонте.
- 5 Пит Мондриан. Буги-вуги. Картина, носящая название танца, не исчерпывается игрой пропорций; здесь все — чувство, чуткость и ритм.
- 6 по 8 Ритмизация жесткой схемы (6). Ритмизация с помощью белого, серого и черного при сохранении сетки (7). В «Ритмическом» Пауля Клее ритм пульсирует свободно (8). Стр. 190/191 и 192/193:
Ритмизации жесткой типографической структуры.



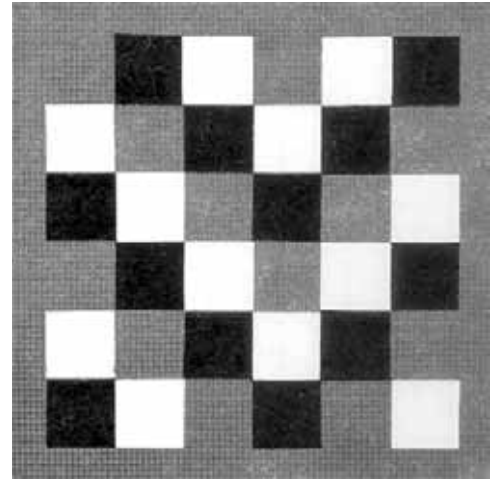
4



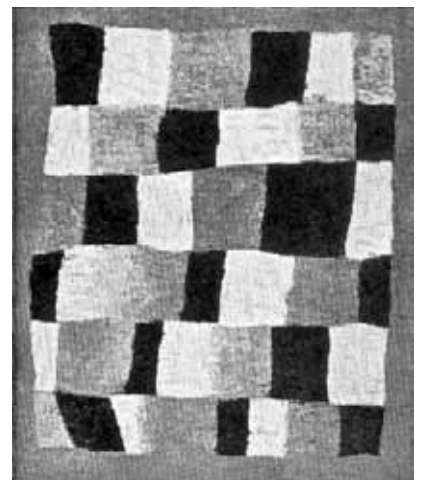
5



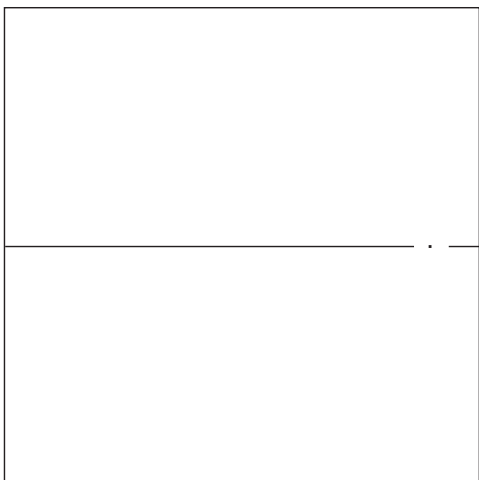
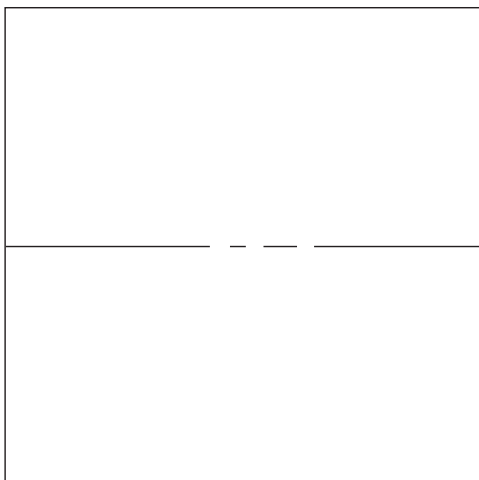
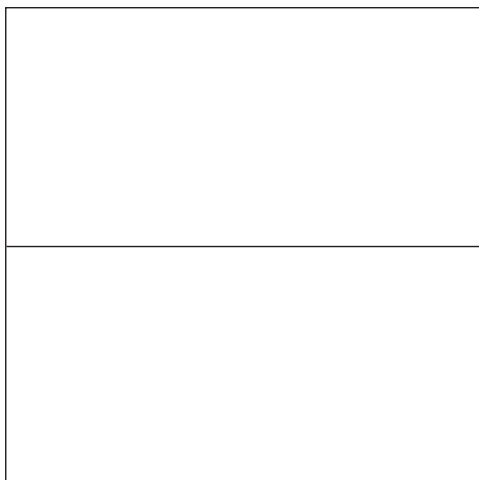
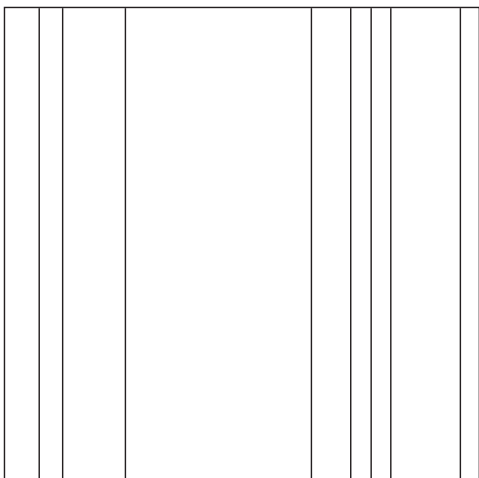
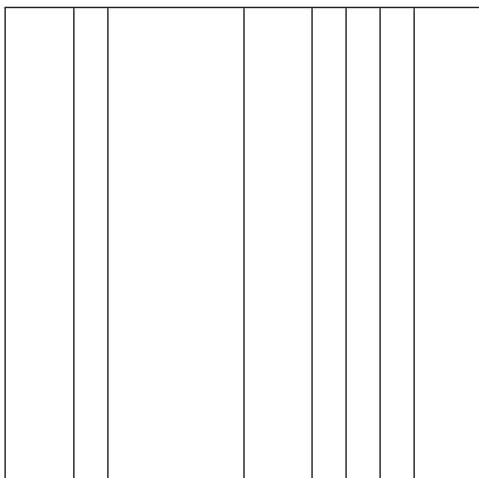
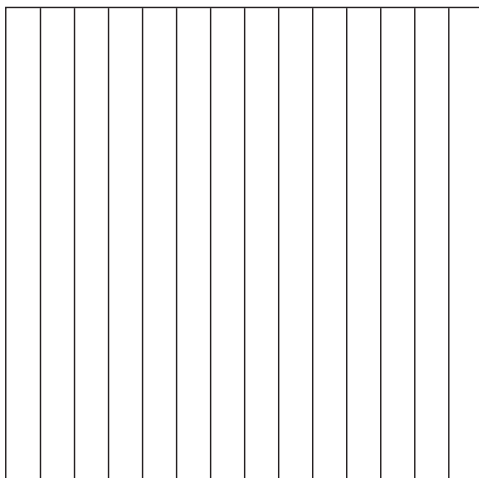
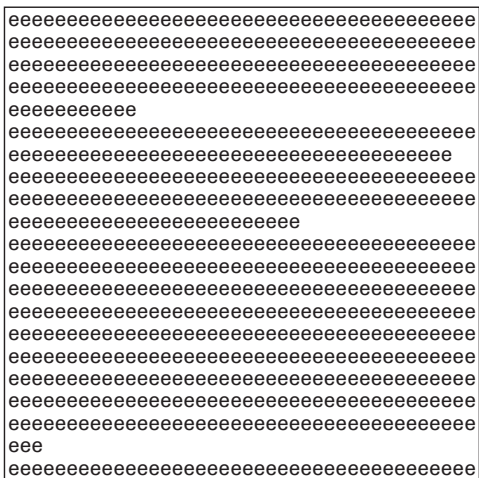
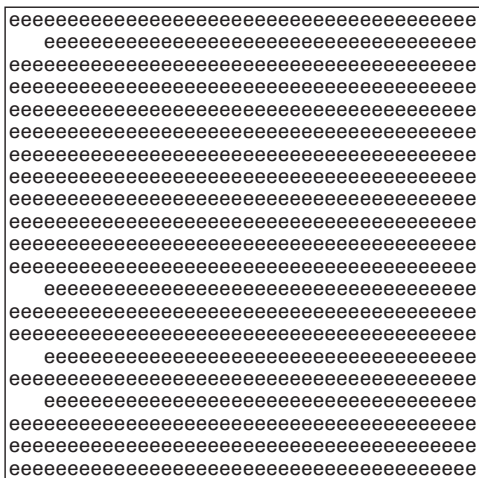
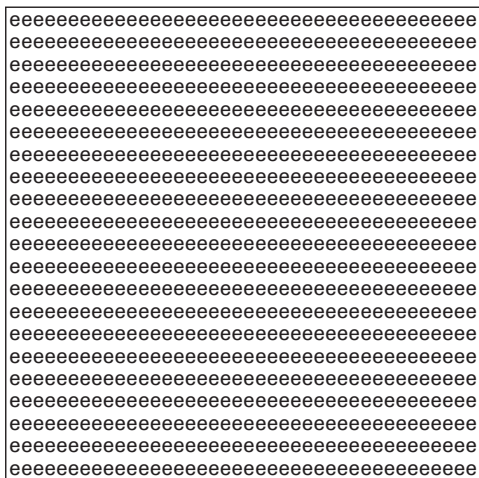
6

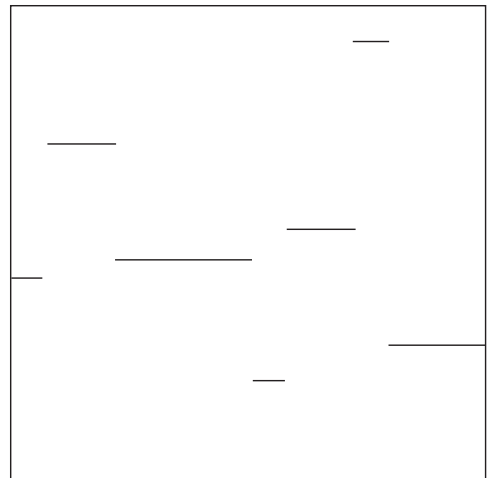
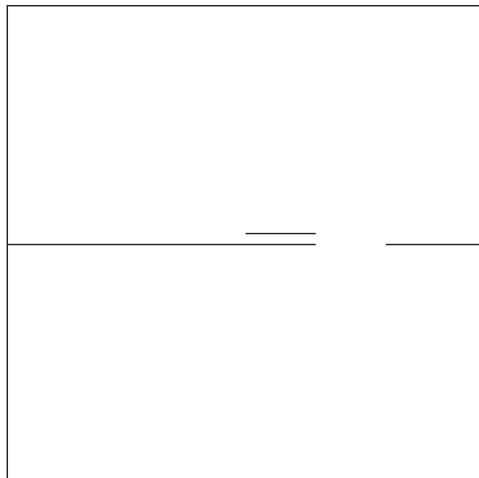
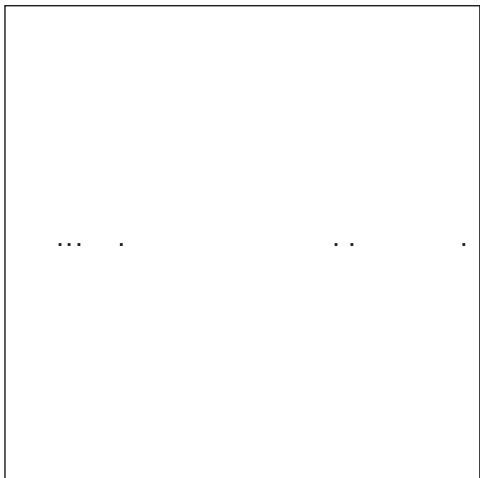
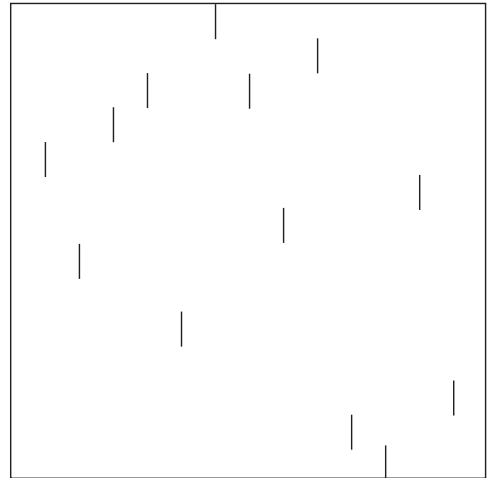
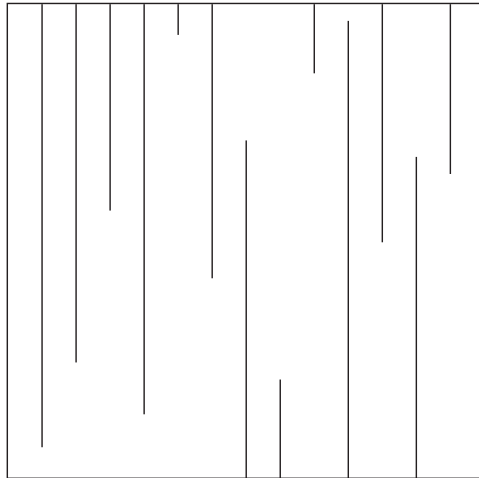
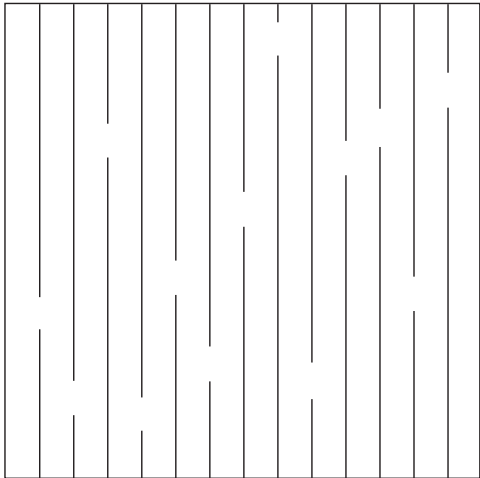
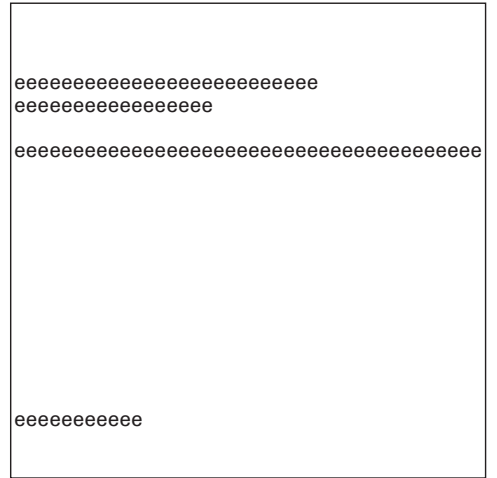
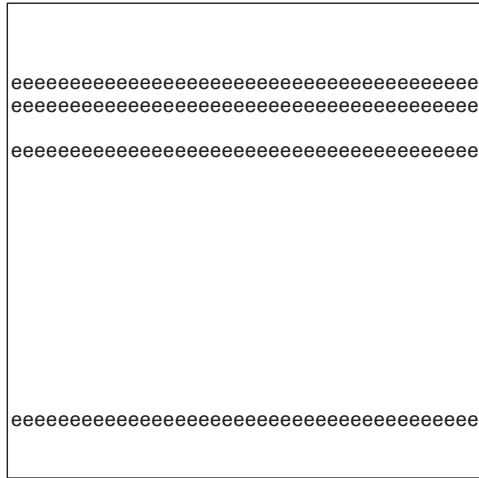
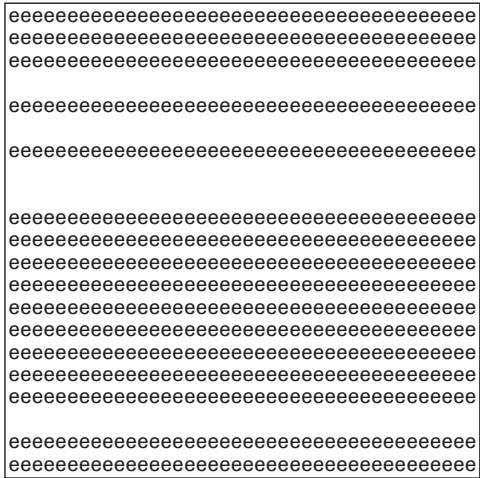


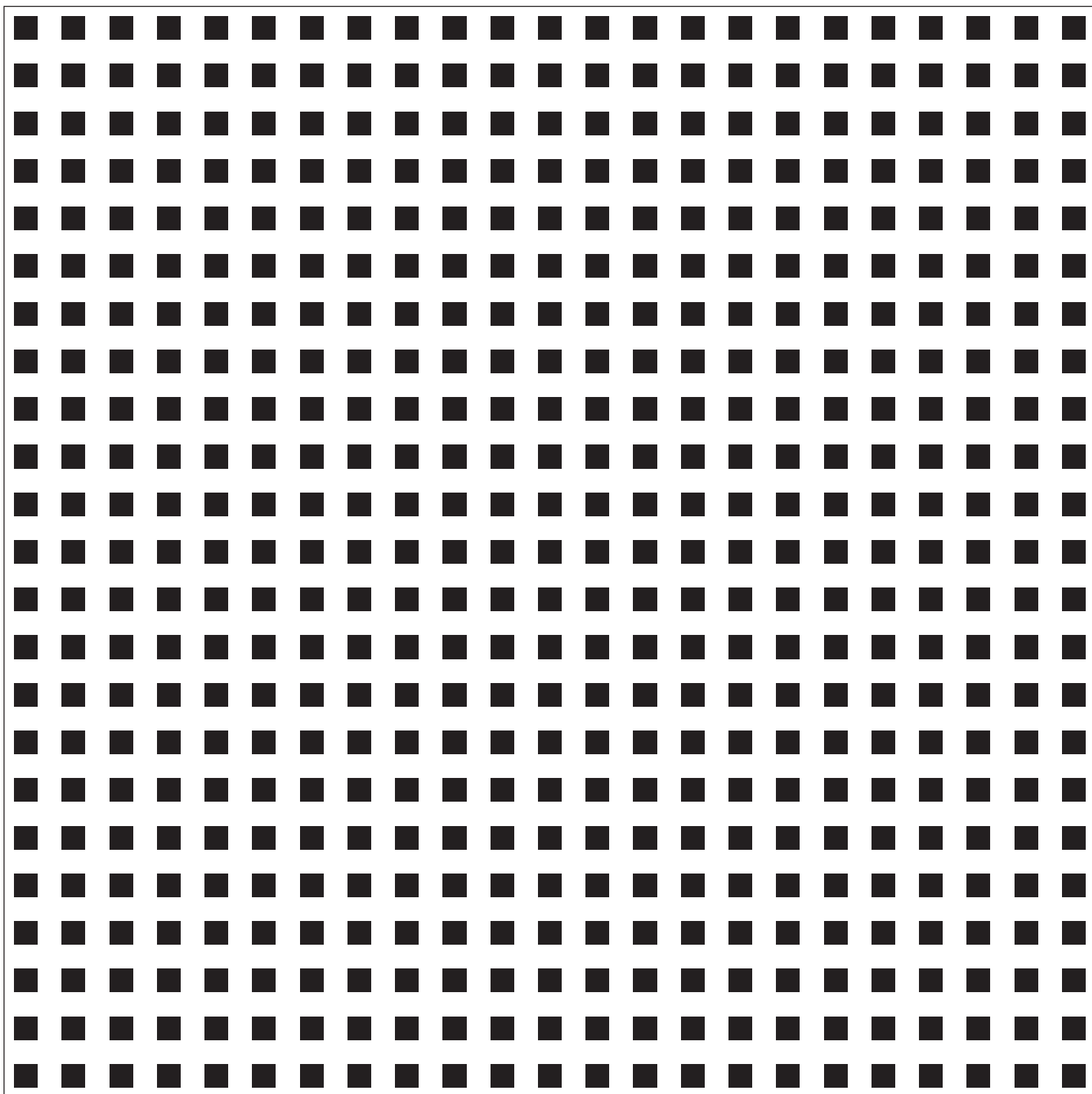
7

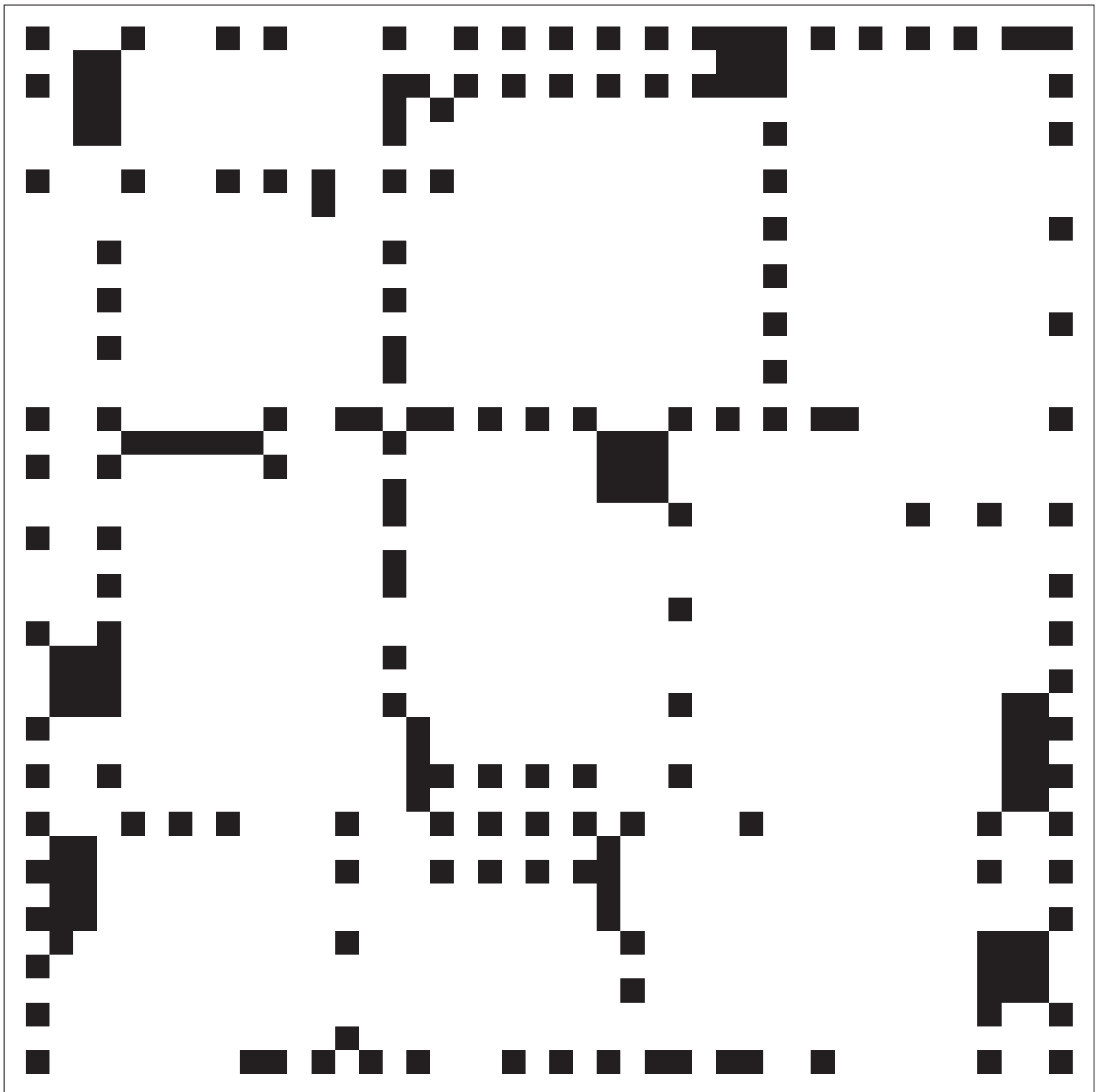


8









Исследование ритмических эффектов во фрагменте текста.

- 1 Междусловные расстояния, членящие строки и полосу набора на неравномерные слова, выделены черным. Междусловные пробелы образуют ритмическую игру различных интервалов и масс.
- 2 То же с обычными, белыми междусловными промежутками.
- 3 Слишком тесные Междусловные пробелы ухудшают игру разнообразных интервалов; строки выглядят однообразно.
- 4 Слишком широкие Междусловные пробелы обостряют ритм, но снижают удобочитаемость. Легато строки перебивает стаккато отдельных слов.
- 5 Тот же текст с изъятием округлых букв, имеющих важное значение для ритма. Набор выглядит колючим и беспокойным.
- 6 Тот же текст с изъятием букв, имеющих над- и подстрочные элементы, важные для ритма. Набор выглядит однообразно.

schöpferisch sein ist das wesen des kün
Stiers, wo es aber keine schöpfung gibt,
gibt es keine kunst. aber man würde sic
täuschen, wenn man diese schöpferisch
kraft einer angeborenen begabung zusc
hreiben wollte. im bereiche der kunst is
der echte schöpfer nicht nur ein begabt
er mensch, der ein ganzes bündel von b
etätigungen, deren ergebnis das kunstw
erk ist, auf dieses endziel hinausrichten
kann. deshalb beginnt für den künftlern
die schöpfung mit der vision. sehen iste
in sich schon eine schöpferische tat, die
eine anstrengung verlangt. alles, was w
1

schöpferisch sein, ist das wesen des küns
tlers, wo es aber keine schöpfung gibt, gi
bt es keine kunst. aber man würde sich tä
uschen, wenn man diese schöpferische k
raft einer angeborenen begabung zuschr
eiben wollte. im bereiche der kunst ist de
echte schöpfer nicht nur ein begabter me
nsch, der ein ganzes bündel von bestätig
ungen, deren ergebnis das kunstwerk ist
auf dieses endziel hinausrichten kann. de
shalb beginnt für den künstler die schöpf
ung mit der Vision. sehen ist in sich einen
schöpferische tat, die eine anstrengung v
erlangt. alles, was wir im täglichen leben
3

frih in, it wn küntlr, w kin hfun it kin kt.
r mn wür ih tuhn, wnn n i hfri krft inr nr
nrnn un zurin wllt. im rih r kunt it r htm
rih r kunt it r ht hfr niht nur in tr mnh, r
in nz ünln vn ttiun, rn rni kuntwrk it, uf ir
nzil hinurihtn knn. hl innt für n küntlr in
hfun mit r viin. hn it in ih hn in hfrih tit,
i in ntrnun vr|nt. ll, w wir im tlihn ln hn,
wir mhr r wnir urh unr rwrn wnhitn nttl
lt, un i tth it in inr zit wi r unrin in inr nr
in inr nrn wi ürr, wir vm film, r rklm unh
illutrirtn zithriftn mit inr flut vrfrizirt ilri
ürhwmmt wrn, i ih hinihtlih r viin unfhrt
vrhltn wi in vrurtl zu inr rkntni. i zur fr
5

schöpferisch sein ist das wesen des kün
Stiers, wo es aber keine schöpfung gibt,
gibt es keine kunst. aber man würde sic
täuschen, wenn man diese schöpferisch
kraft einer angeborenen begabung zusc
hreiben wollte. im bereiche der kunst is
der echte schöpfer nicht nur ein begabt
er mensch, der ein ganzes bündel von b
etätigungen, deren ergebnis das kunstw
erk ist, auf dieses endziel hinausrichten
kann. deshalb beginnt für den künftlern
die schöpfung mit der vision. sehen iste
in sich schon eine schöpferische tat, die
eine anstrengung verlangt. alles, was w
2

schöpferisch sein, ist das wesen des
künstlers, wo es aber keine schöpfu
ng gibt, gibt es keine kunst. aber m
an würde sich täuschen, wenn man
diese schöpferische kraft einer angeb
orenen begabung zuschreiben wollte.
im bereiche der kunst ist der echte
schöpfer nicht nur ein begabter men
sch, der ein ganzes bündel von best
ätigungen, deren ergebnis das kunst
werk ist, auf dieses endziel hinausric
hten kann. deshalb beginnt für denn
künstler die Schöpfung mit der vision
sehen ist in sich eine schöpferische
4

scöersc sen, s as wesen es ners, wo es
aer ene scun es ene uns. aer man wreo
c uscen, wenn man ese scersce ra ener
aneorenen eaun zuscreen woe. m erece
er uns s er ece scer nc nur en eaer men
er en anzes ne von eunen, eren erenis a
unswer s, au ieses enze nausrce annu.
esa enn en nser e scun m er son. seem
s n sc scon ene scerisce a, e ene ansren
un veran. aes, was wr m cen een een, n
mer oer wener urc unsere erworonen e
ewoneen ene, un ese asace s n ener we
er unsren n ener esoneren wese srar ae
vom m, er reame n en usren zescren m
6

Различная длина строки в компоновке надписи в большинстве случаев обусловлена самим текстом. Чередование коротких и длинных строк есть ритмическое действие; оно может быть сдержанным, средним или сильным.

- 1 Средний перепад в длине строк; справа: белое, противостоящее строкам, показано черным.
- 2 Более слабый перепад в длине строк; справа: белое, противостоящее строкам, показано черным. Ритмический эффект ослаблен.
- 3 Сильный перепад в длине строк; справа: белое, противостоящее строкам, показано черным. Большие различия в протяженности строк вызывают мощное ритмическое движение, которое может сказаться на удобочитаемости.

Erneuerung und Takt

Vom Sinn der Erscheinungen

Anmerkungen

Bewusstseln und Erlebnis

Gehalt des Taktes

Stete Wiederholung

Zeitlichkeit des Rhythmus

Anmerkungen

1

Erneuerung und Takt ██████████

Vom Sinn der Erscheinungen ██████████

Anmerkungen ██████████

Bewusstseln und Erlebnis ██████████

Gehalt des Taktes ██████████

Stete Wiederholung ██████████

Zeitlichkeit des Rhythmus ██████████

Anmerkungen ██████████

Erneuerung und Takt

Sinn der Erscheinungen

Vorläufiges zum Takt

Bewusstselns-Erlebnls

Gehalt des Taktgefühls

Stete Wiederholung

Zeitlichkeit des Rhythmus

Erste Anmerkungen

2

Erneuerung und Takt ██████████

Sinn der Erscheinungen ██████████

Vorläufiges zum Takt ██████████

Bewusstselns-Erlebnls ██████████

Gehalt des Taktgefühls ██████████

Stete Wiederholung ██████████

Zeitlichkeit des Rhythmus ██████████

Erste Anmerkungen ██████████

Vorwort

Vom Sinn der Erscheinungen

Anmerkungen

Bewusstseln und Erlebnis

Takte

Wiederholung

Raumzeitlichkeitdes Rhythmus

Ausblick

3

Vorwort ██████████

Vom Sinn der Erscheinungen ██████████

Anmerkungen ██████████

Bewusstseln und Erlebnis ██████████

Takte ██████████

Wiederholung ██████████

Raumzeitlichkeitdes Rhythmus ██████████

Ausblick ██████████

eine
 schöne
 weihnacht
 und
 ein
 frohes
 eine neues
 schöne jahr
 weihnacht wünsche
 und ich
 ein dir
 frohes ich
 eine neues wünsche
 schöne jahr dir
 weihnacht wünsche
 und ich
 ein dir
 frohes
 neues eine
 jahr schöne
 wünsche weihnacht
 ich und
 dir ein
 frohes
 neues
 jahr
 wünsche
 ich ich
 wünsche dir
 dir
 eine
 schöne
 weihnacht
 und
 ich ein
 wünsche frohes
 dir neues
 eine jahr
 schöne
 weihnacht
 und
 ein
 frohes
 neues
 jahr

Две наборные композиции с отчетливым ритмическим эффектом. Слева: новогоднее поздравление. Ритм обусловлен компоновкой текстов на плоскости и, кроме того, чередованием прямого и косого.

Справа: конверт для грампластины. Отдельные буквы слова «zeitmasse»*, набранного в равномерную разрядку в первой строке, в нижестоящих строках создают разнообразные группы; такая группировка порождает компактное черное и, как обратный эффект, высвобождение белого. Возникают ритмически распределенные пятна серого, черного и белого.

* Такты (нем.).

z e i t m a s s e

zeit ma s s e

z e i t masse

z ei t m a s s e

zeitmasse

z e i t m a s s e

z e i t masse

zei t m a s s e

z eit m a s s e

z e i t ma s s e

Спонтанность и случайность

Стр. 284 Спонтанные и случайные эффекты находятся, собственно, в противоречии с природой типографики, ибо построение типографической композиции основано на ясности и точных соотношениях частей. Литеры современной отливки и новейшие печатные машины обеспечивают печать без былых недостатков и случайностей. Технические, художественные и организационные моменты всего печатного дела рассчитаны и направлены на то, чтобы по возможности исключить любые сюрпризы.

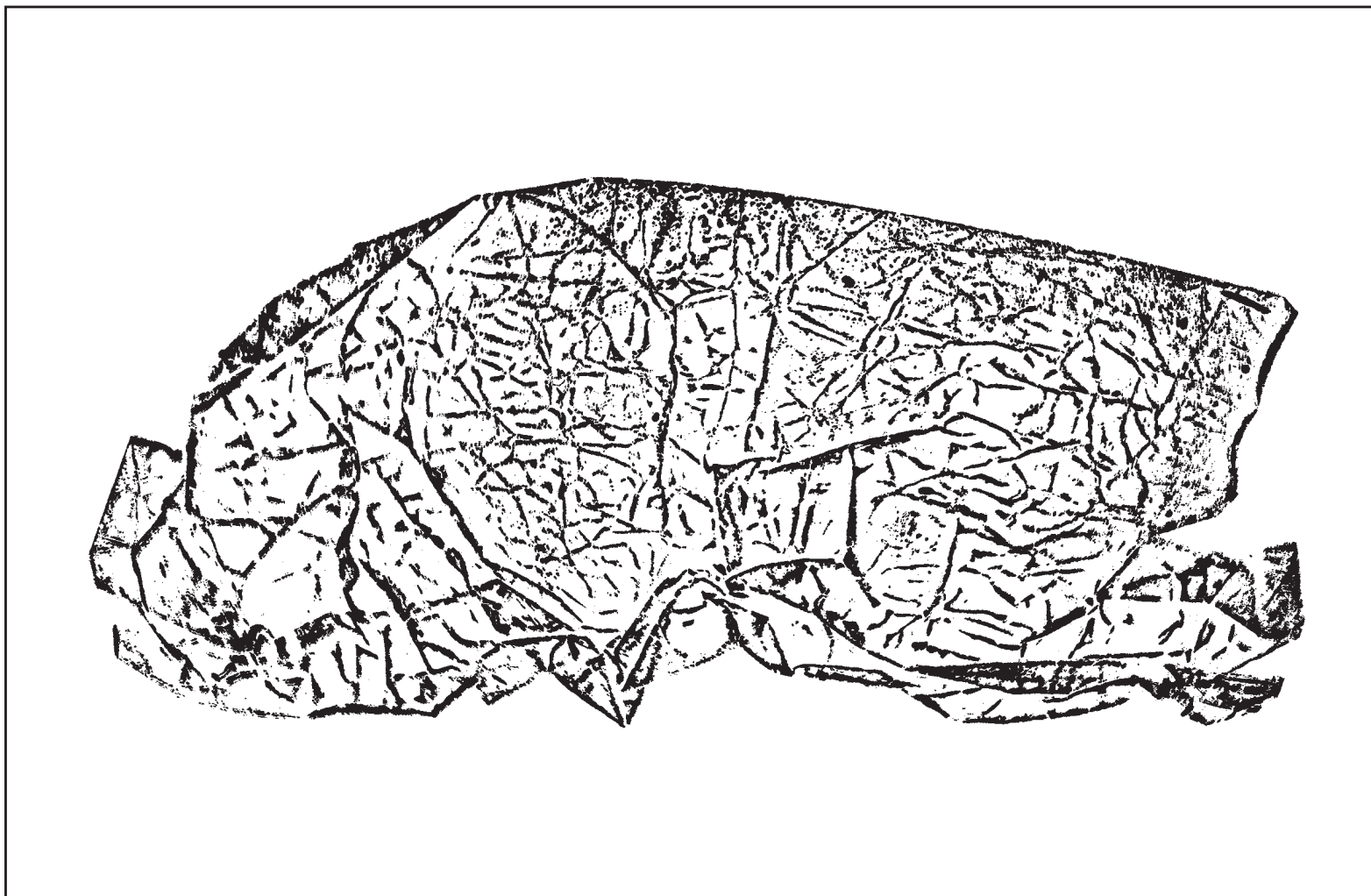
Однако вновь и вновь появляются печатные издания, привлекательные и красивые при всей своей неприятельности и технических недочетах. Есть своя красота в тех работах, которые безо всяких художественных или технических ухищрений просто и честно выполняют свою задачу. Их творцы, как правило, безымянные, невольно создали документы времени, очарование которых — в принадлежности своей эпохе.

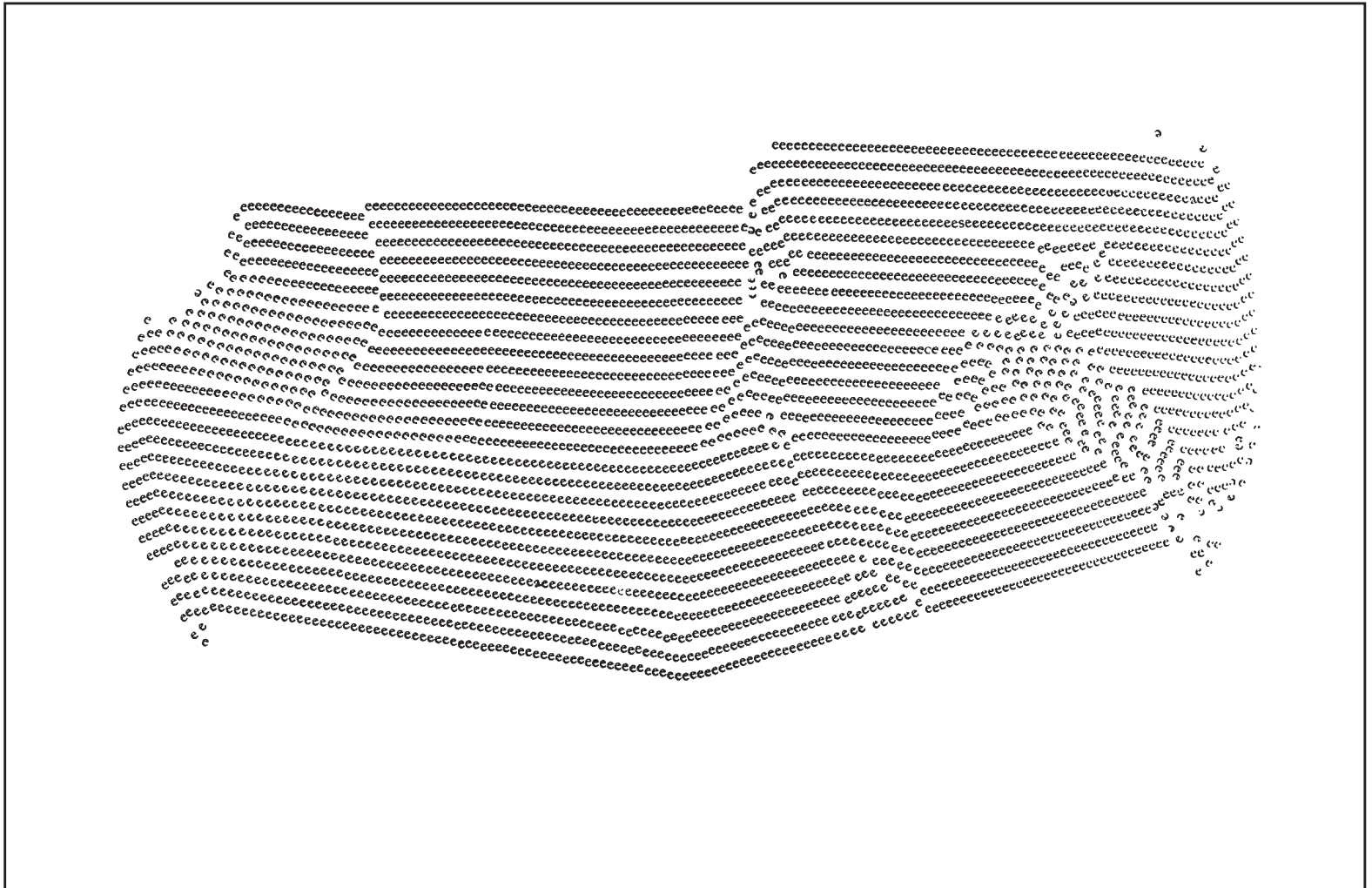
Это вовсе не значит, однако, что в типографике нашего времени следует ориентироваться на прошлое, оставить законы формообразования и игнорировать технические достижения.

Стр. 284 Новейшее техническое развитие типографики открывает новые возможности спонтанному и случайному началу. Средства фотонабора, который более не связан словолитной технологией, допускают свободное обращение с материалом, доходящее до деформации литер. Хотя такая свобода имеет и свою изнанку, поскольку позволяет любое произвольное решение, она может быть использована типографом и во благо. Однако и в будущем, несмотря ни на что, дисциплина, расчет и объективность пребудут первоосновами типографики, суть которой в значительной мере определяется ее технической и функциональной зависимостью.

Стр. 285

a**b****c****d****e****f****g****h****i****k****l****m****n****o****p****q****r****s****t****u****v****x****y****z****1****2****3****4****5****6****7****8****9****0****á****ö**





Как и в чем-то скомканном, небрежно отброшенном, так и в сдвинутом типографском наборе может открыться нечаянная красота. Набор литер, четко организованный в правильную массу, распадается, то есть он теряет прямоугольность, обеспечивающую прочность любой полосы металлического набора. Из полезного образовалось нечто непригодное — исполненное, при всем том, прелести, присущей столь многим бесполезным вещам.

Wir vermählen uns an Ostern 1965 Susi Salathé Ludwig Dörr
 Wir vermählen uns an Ostern 1965 Susi Salathé Ludwig Dörr

Urs wurde uns am 7. Mai 1966 geboren Susi und Ludwig Dörr
 Urs wurde uns am 7. Mai 1966 geboren Susi und Ludwig Dörr
 Urs wurde uns am 7. Mai 1966 geboren Susi und Ludwig Dörr

Сверху: извещения о свадьбе и рождении ребенка. Благодаря взаимному перекрытию строк в печати возникают неуправляемые случайные эффекты, в данном случае — в центре вращения, образованном пересечением двух или трех строк.

На правой странице: реклама Гайги*, работы Фридолин Мюллер. Просто выполненный набор в результате многократных надпечаток образует оттенки красного различной плотности.

* Гайги — транснациональный фармацевтический концерн. Текст: «воспаление» (фр., англ.).

Страницы 206/207

Оттискивание литер вручную освобождает от технических ограничений набора, прежде всего от законов наборного построения. Печать происходит с меньшим давлением, нежели в машине, так что плоскость закрывается не полностью. Оба средства — свободная композиция и ослабленная печать — дают результаты, прелестные в своей случайности. 8 нашем примере «Menschen im Krieg»* развал композиции и нечистая печать иллюстрируют понятие «война».

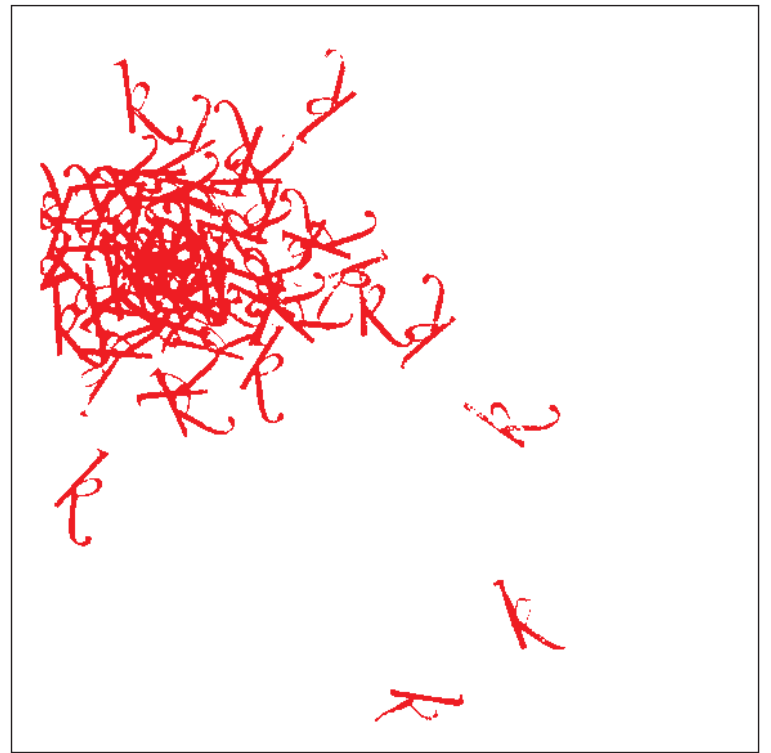
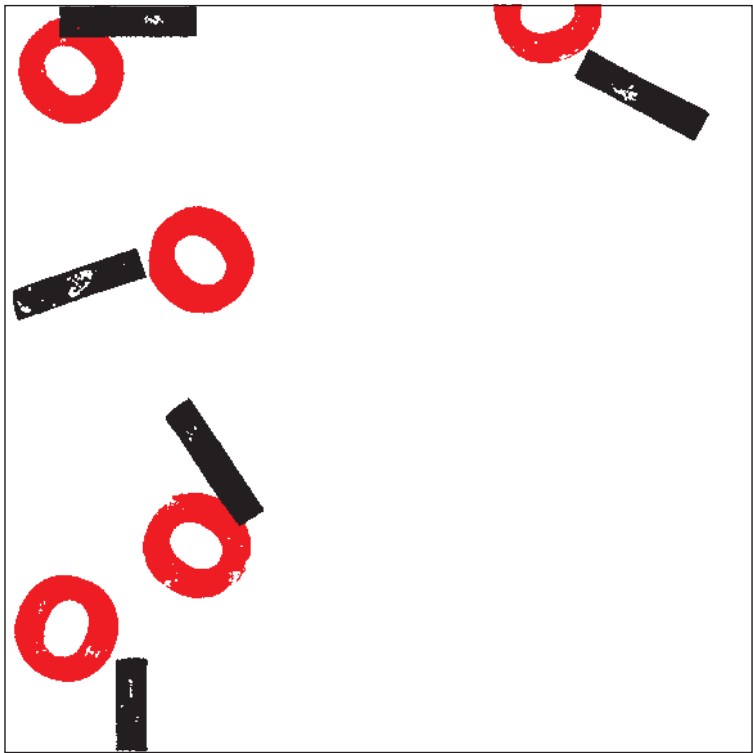
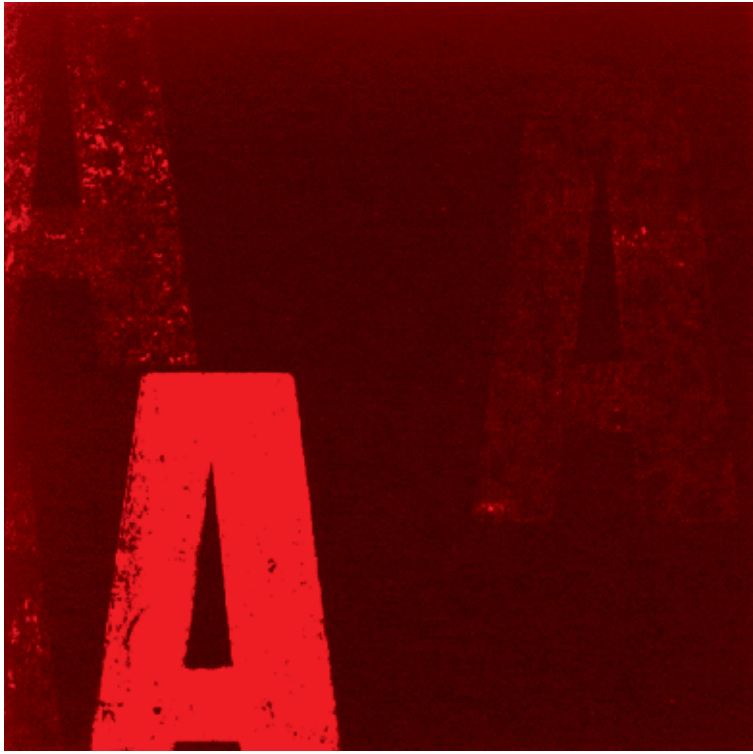
* Перевод текста, стр. 206: Выставка / Базельский музей ремесел / Люди на / войне / Фото Робера Капа (нем.).

Ausstellung
Gewerbemuseum Basel

Menschen im



Photos von Robert Capa



3

K

K

K

3

Spiel

3

K

3

K

3

K

3

3

K

3

K

3

K Zufall

3

K

K

3
3

K

Zufall

K

3

3

K
K
K
K

3

K

3

3

3

K

K

3

3

Zufall

3

K

3

3

3
3

K Zufall und Spiel 3 Spiel Zufall

K

Zufall und Spiel Zufall K 3 K **K** Spiel und K 3

K Zufall und Spiel

K

K Spiel

3

Spiel Zufall K Zufall und Spiel **K** Spiel K Zufall

K

Spiel

3

K

K

Spiel

3

3

K

K

K

K

K

3

K Zufall und Spiel

Spiel

Zufall und Spiel

3

Spiel

Zufall und Spiel

Zufall und Spiel

K

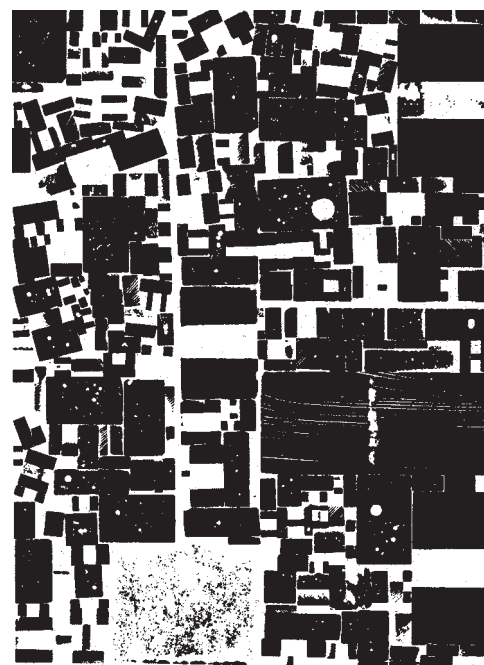
Zufall und Spiel

Zufall

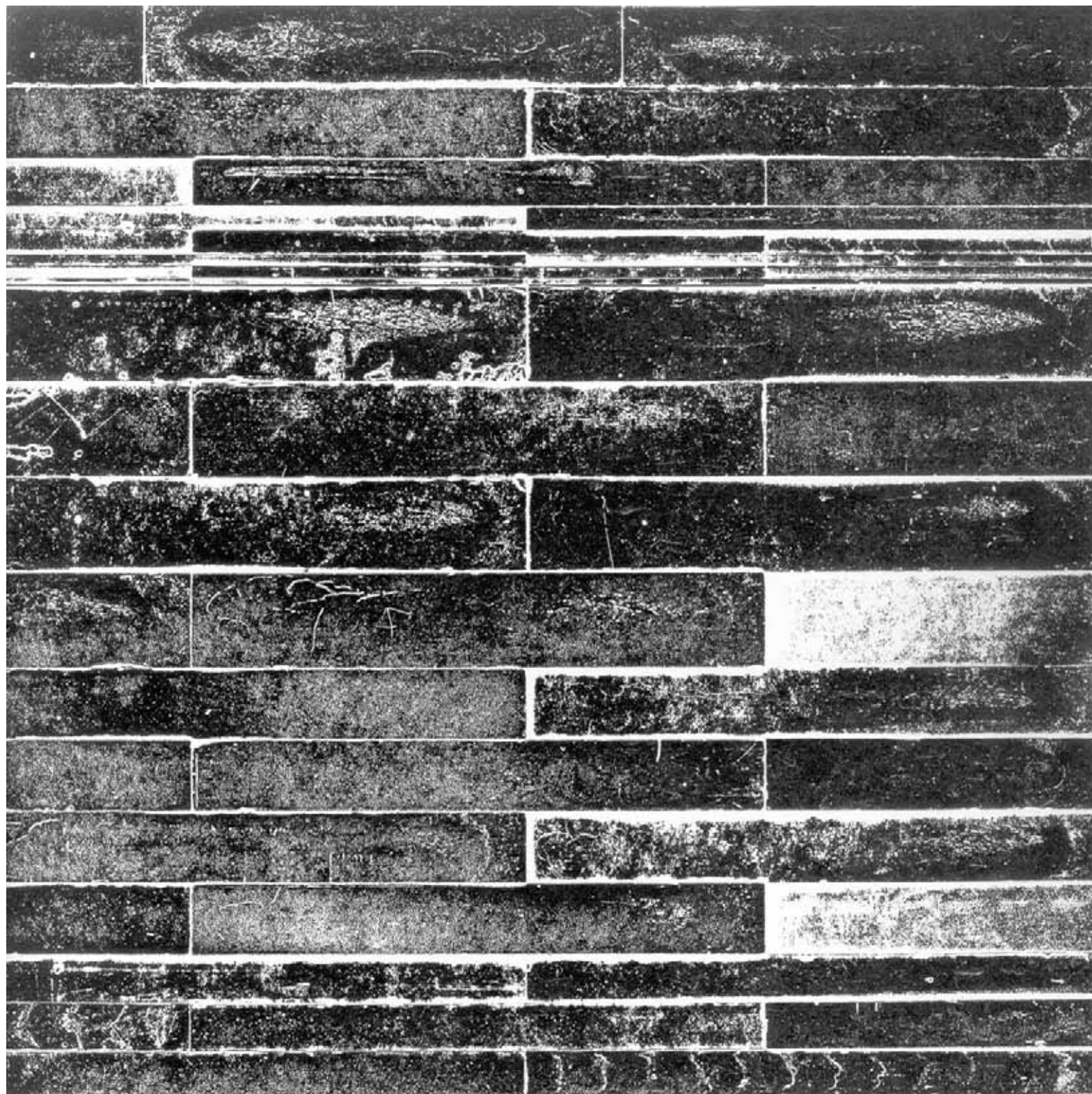
überholen

im zweiseitig

NIE



Пробельный материал здесь выделен и выявлен. Он преодолевает свою подчиненную и служебную роль, превращаясь в самодовлеющую форму, бесспорно, по-своему красивую.



Комплексное решение

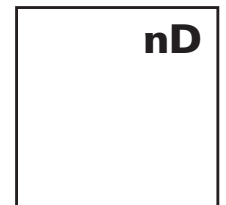
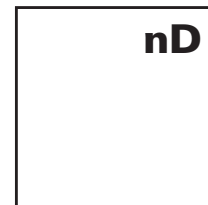
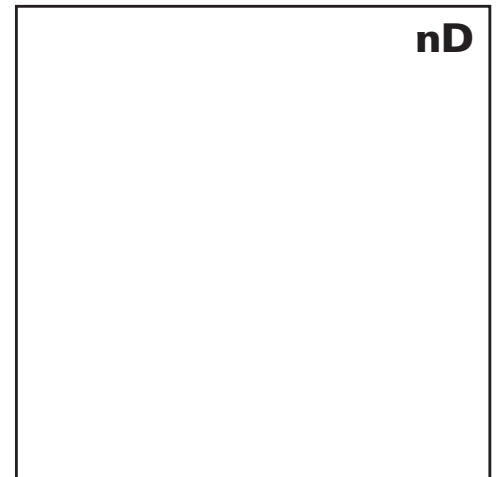
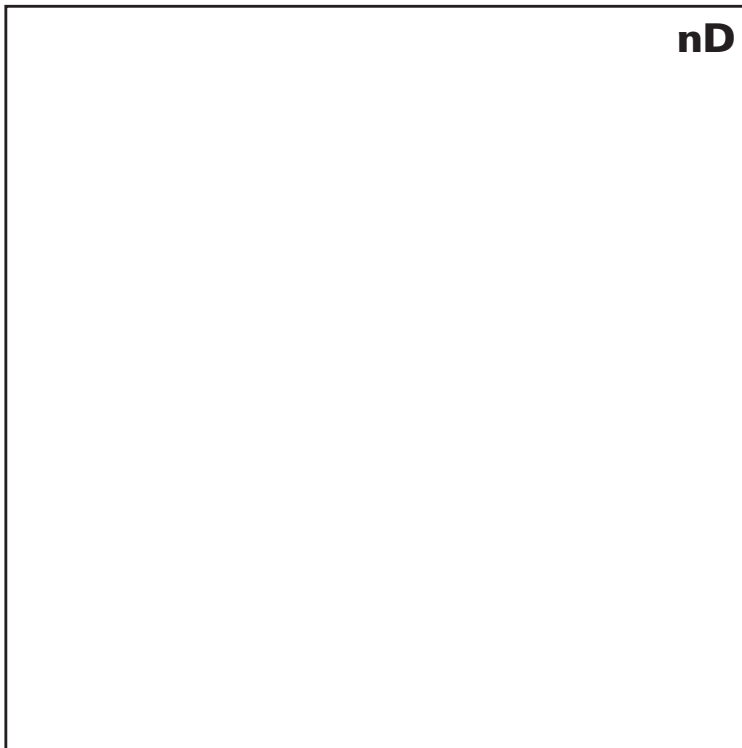
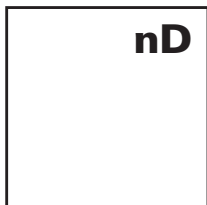
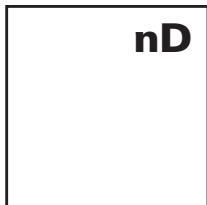
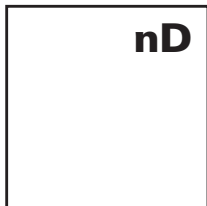
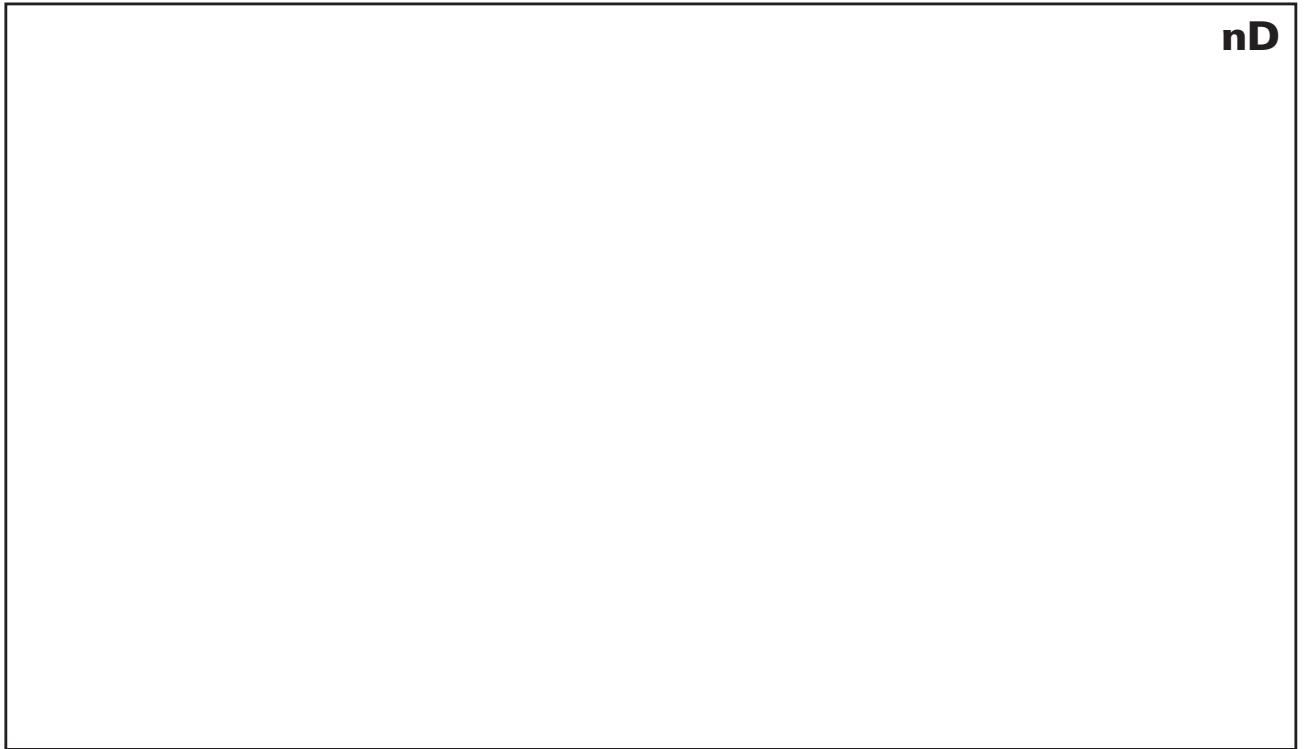
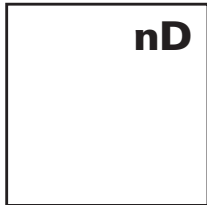
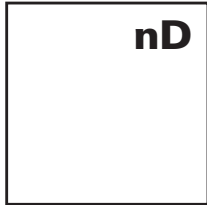
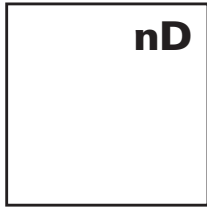
Сегодня произведение печати все реже может оформляться как нечто существующее само по себе, но скорее как часть большего целого. Проспекты и объявления, к примеру, как часть рекламного комплекса какой-либо фирмы, книги — зачастую как часть серии или цикла публикаций какого-либо издательства. Такие тенденции требуют от оформителя прежде всего последовательного мышления, с учетом всех взаимосвязей, когда он в известных обстоятельствах мог бы в интересах целого пожертвовать частностями в отдельном издании.

Максимальная интеграция всех частей отдельного многостраничного издания — аксиома современной типографики. Книга оформляется последовательно во всех ее частях, включая титульный лист, а когда возможно — и обложку. Начиная с титульного листа, все остальные страницы охватывает единое оформление, регламентирующее применение конкретного шрифта, кегля, шпонов, втяжки, полосу набора, глубину спуска и т.д. В разделе иллюстраций размеры и размещение репродукций подчиняются обязательному плану, отступить от которого допустимо лишь изредка. Книгу, оформленную минимальными средствами, соединяет в единое целое не только продолжение текста, но также и единообразие использованных типографических приемов.

Чем больше издательский портфель, тем более издатель склонен к тому, чтобы, выстроив свои книги сообразно тематике, обозначить их как серии. Эта тенденция особенно явна в издании карманных книг. Здесь перед типографом встает задача так оформить книги, входящие в одну серию, чтобы они сразу узнавались как выпуски определенной серии и одновременно отличались от других серий.

Системное оформление деловых изданий — еще одно веление нашего времени. Единый типографический образ фирмы настойчиво и последовательно воплощается во всех ее изданиях и рекламных публикациях, начиная с бланка для делового письма. Эту цельность образа фирмы обеспечивает применение — по возможности неизменное — следующих типографических элементов: знака, фирменной надписи, цвета, композиции.

Задача комплексного оформления может быть успешно решена оформителем лишь тогда, когда он мысленно охватывает всю структуру объекта проектирования и затем уже исходит из результатов этого обзора. Экспромты, возникающие от случая к случаю, напротив, препятствуют цельности образа и осложняют единое комплексное решение.



Fritz Grüninger

**Ludwig van Beethoven
Ein Lebensbild**

Schweizer Volks-Buchgemeinde Luzern

Fritz Grüninger

**Ludwig van Beethoven
Ein Lebensbild**

Schweizer Volks-Buchgemeinde Luzern

**Eigenwerk der SVB Nr. 124
Lizenz Ausgabe der Schweizer
Volke-Buchgemeinde Luzern 1951
Copyright by Ferdinand Schöningh,
Paderborn
Druck: A. Röthlin & Co., Sins
Einband: Verlagsbuchbinderei an der
Reuß AG., Luzern**

Inhalt

7	Vorwort
11	An der Wiege des Genius
17	Scherz und Ernst
26	Der junge Künstler
38	Abschied von Bonn
43	Bei Mozart
48	Der Mutter Tod
52	Einsamkeit
55	Trost der Freundschaft
62	Wieder Abschied
65	Nach Wien - zu Haydn
71	Im Hause Lichnowskys
79	Der gefeierte junge Künstler
86	Unter-Döbling
90	Liebe und Leid
96	Ferdinand Ries
101	Die Cis-moll-Sonate
105	Helligenstadt
113	Erica
119	Was ich bin, bin ich durch mich
122	Leonore
130	So pocht das Schicksal an die Pforte
135	Die Pastorale
141	Der Genius huldigt dem Genius
9	

Vorwort

Unzählige Stunden hat mich Beethoven erhoben und in mir immer wieder jene Ahnung des Erhabenen wachgerufen, die nur große, echte, wahre Kunst zu wecken vermag. Seine unsterblichen Werke sind Offenbarungen eines Geistes, der in heißem Kampfe aus Nacht zum Licht sich emporringt, uns mitreißt und stark macht.

Den biographischen Grundlagen bin ich in der Darstellung treu geblieben, aber es kam mir in diesem Buche nicht darauf an, jede Einzelheit aus dem vielgestaltigen Leben und Schaffen des Meisters zu zeigen, sondern die großen, wesentlichen Grundzüge sollen ins Licht treten. Dieser Absicht dient die Ausgestaltung einzelner Szenen.

Weinheim an der Bergstraße, 26. März 1951, am Todestag Beethovens.

Dr. Fritz Grüninger.

7

Durch das einzige Fenster des kleinen, schiefwandigen Zimmers ergossen sich freundliche Sonnenstrahlen und umspielten die stille Gruppe in der Ecke des engen Raumes, die schlafende Mutter und ihren zehn Tage alten Sohn. Die junge Frau von Beethoven lag matt und blaß im Bett. Daneben stand die Wiege des kleinen Ludwig. War es der Sonnenschein, der, die ärmliche Stube vergoldend, auch ihre so gramdurchfurchten, ernsten Züge heiterer, ja fast lächelnd erscheinen ließ? Oder trug sie ein beglückender Traum über die bleierne Schwere der Sorgen hinweg? Das feine, ovale Gesicht der erst Dreiundzwanzigjährigen verriet unverkennbare Spuren eines ihrem Alter seltenen Ernstes, eines still getragenen Leides.

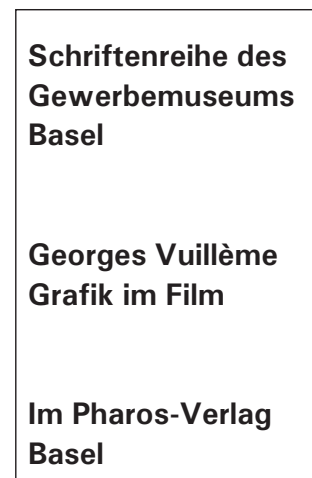
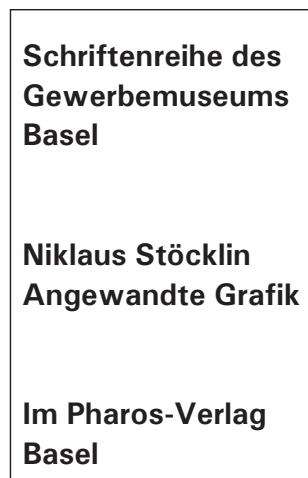
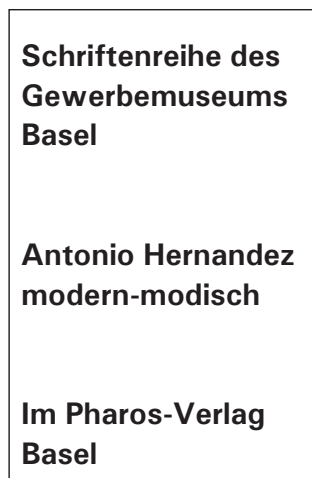
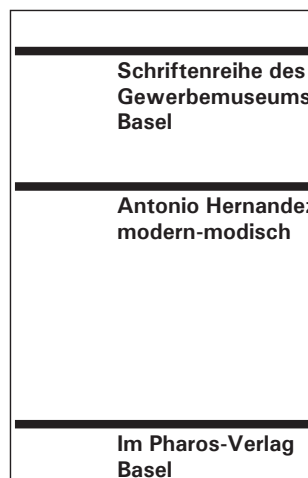
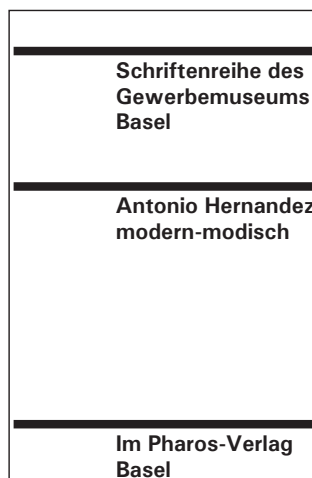
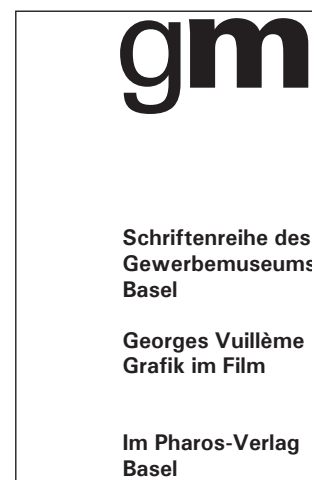
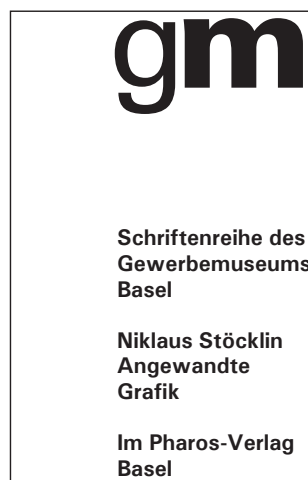
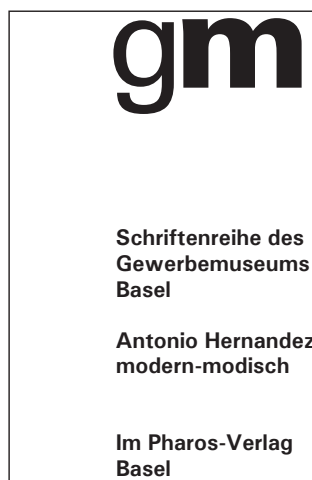
Ganz leise wurde die Türe geöffnet. Der Großvater schob sich langsam über die Schwelle, vorsichtig, um Mutter und Kind nicht zu stören. Aber der Schlaf der Wöchnerin war leicht genug, um auch durch das geringste Geräusch unterbrochen zu werden. Schwer atmend wachte sie auf und schaute, noch im Halbschlaf, verwundert um sich. Dann lag sie wieder reglos, und

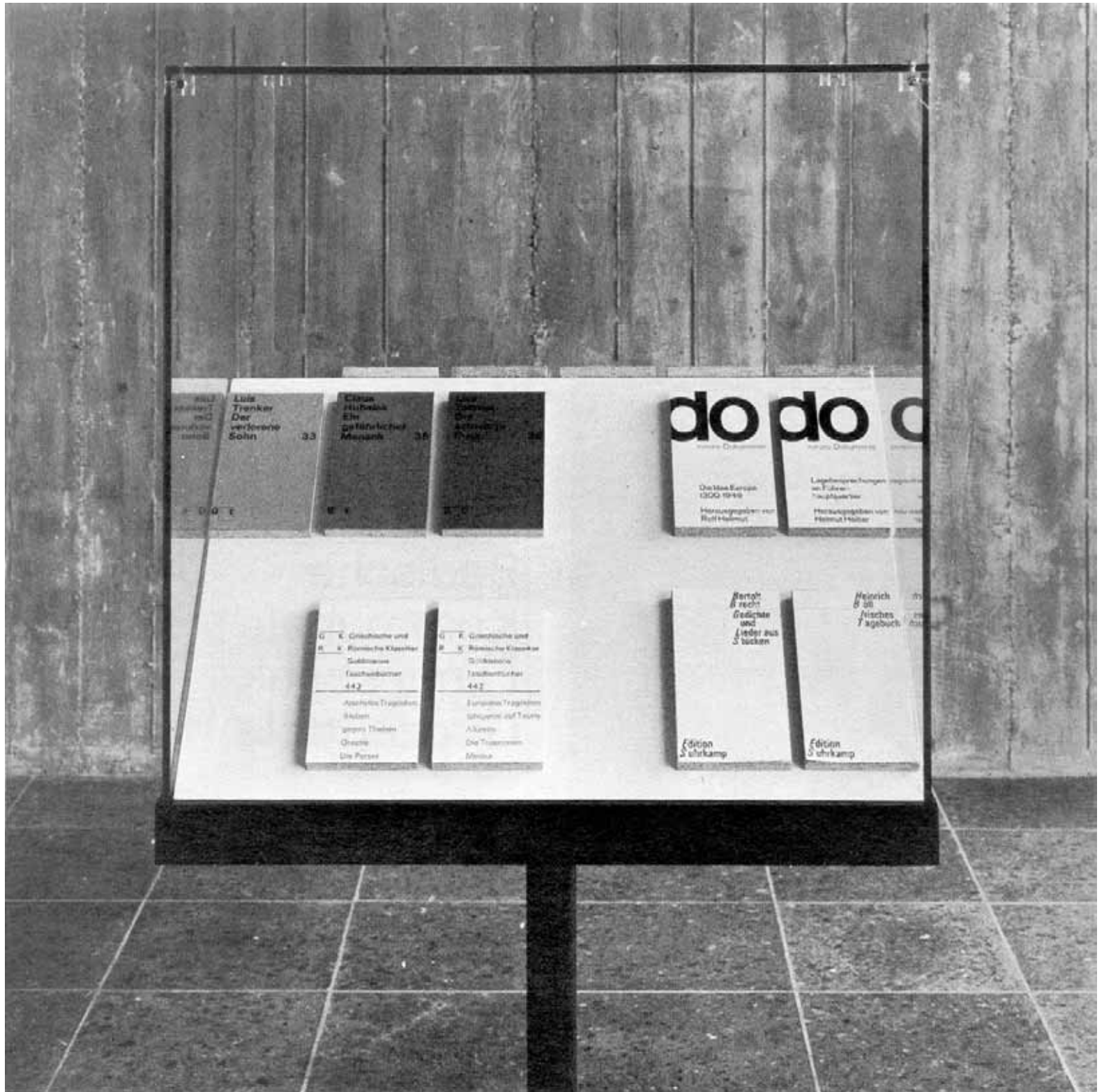
13

Сквозное оформление книги — на примере обложки, титульного листа, его оборота, содержания, предисловия и текстовой полосы, показанных в уменьшенном масштабе. Исходя из полосы текста, производные от нее пропорции по возможности последовательно перенесены на все элементы книги: кегли шрифта, внутреннее решение листа, отступы, спуски и т. д. В хорошо оформленной книге ни одна полоса в своих пропорциях не выпадает из общего решения. Все страницы книги, решенной «изнутри», участвуют в оформительском комплексе.

Последовательное решение ряда обложек может служить серийным признаком. Все обложки одной серии непременно подлежат единому оформлению. Объединяющим началом может быть: цвет, издательский знак, композиция.

У издательства, выпускающего много книг, возникает настоятельная необходимость в соединении однородных изданий в серии, и типографика великолепно подходит для обозначения таких серий.





städtische Bühnen
freiburg

im Breisgau

Rombach & Co. GmbH
Verlag und Buchdruckerei
Rosastraße 9
Telefon 315 55-57
Geschäftspapiere, Privat-
drucktsachen, Prospekte
Kataloge, Zeitschriften

Riegeler Bier

immer bevorzugt

Bollerer

Ihr Kleiderberater
Kaiser-Joseph-Straße
202-206
Eisenbahnstraße 1

festliche, modische,
elegante Kleidung

Pelz Hog

Bertoldstraße 48-50
am Theater
Parkplatz hinter dem Hause

anspruchsvolle Eleganz
schätzt immer Pelzwaren
von Pelz Hog

Badische
Kommunale
Landesbank
Girozentrale

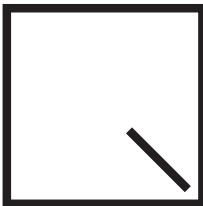
Öffentliche Bank und
Pfandbriefanstalt
Zweiganstalt
Freiburg im Breisgau
Fahnenbergplatz 1
Erledigung aller Bank-
geschäfte

Fernruf-Sammel-Nr 31811
Fernschreiber 0772 867

Foto Dietzgen	Kaiser-Joseph-Straße 232 Ruf 47062 Foto-Handlung Foto-Atelier Agfa-Color-Labor Großes Kameralager
Tannenhof	Krönung eines festlichen Abends
Tapetenhaus Krausche	Talstraße 1a, Ruf 32768 Tapeten, Stoffe, Teppiche, Linoleum, Stragula
Ruef-Kaffee	jetzt noch besser!
Kleiderhaus Müller	Freiburg — Emmendingen Schöne Stunden im festlichen Glanz — natürlich in gepflegter Kleidung von Kleiderhaus Müller
SSG Peter J. Hauser	Kaiser-Joseph-Straße 261 Telefon 3 21 46 Papier- und Schreibwaren in großer Auswahl
Photo-Stober	Das große Photo-Kino- Fachgeschäft Voigtlander Perkeo 5 x 5 der formschöne halb- automatische Dia-Projekter einschl. Kasette DM 132.–
Gasser & Hammer	Badens größtes Spezial- haus für Damenbekleidung wünscht Ihnen einige Stunden erholsamer Freude und Erbauung
Kaiser	Freiburg im Breisgau Herrenstraße 50-52 und Kaiser-Joseph-Str.172-174 Wo man von guter Kleidung spricht fällt stets der Name Kaiser
F. Scherer	Einrichtungshaus GmbH Freiburg im Breisgau Möbel, Orient-Teppiche Deutsche Teppiche Dekorationen Innenausbau
Ganter Bier	ausgezeichnet... Im Ausschank, Gaststätte Greif gegenüber dem Theater
E. Klingenuß Nachfolger	Holzmarkt 10, Tel. 3 28 96 Ihr Spezialhaus für Krankenpflegeartikel Höhensonnen „Hanau“ Alleinverkauf der Nieren- binde nach Dr. Gibaud

Брошюра-программа городского театра, Фрейбургим-Брейсгау. Сквозное оформление охватывает не только обложку и текст, но и рекламные объявления. Здесь объявления — уже не неизбежное зло, с которым лучше примириться, то есть не решены индивидуально, с помощью разномастных шрифтов, по прихоти рекламода-теля, но включены в единую систему оформления.

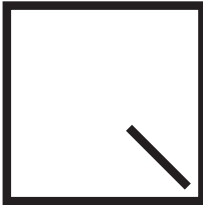
Quadrat
Bücher



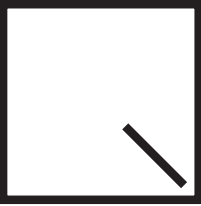
Autoren Andersch
 Arnet
 Elytis
 Frisch
 Gomringer
 Hoboken
 Marti
 Turel

Illustratoren Hunziker
 Trumringer
 Varlin

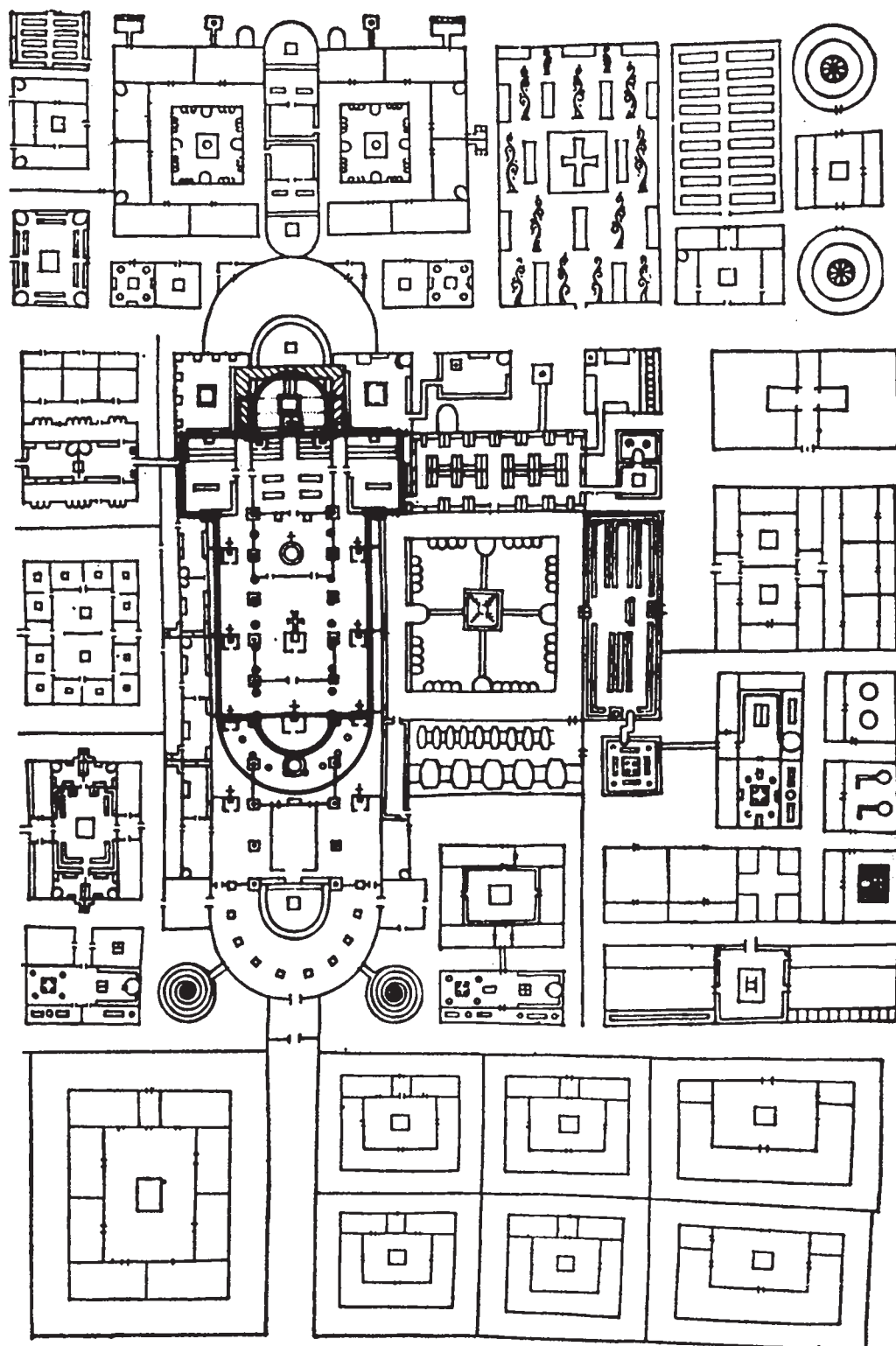
Quadrat
Bücher



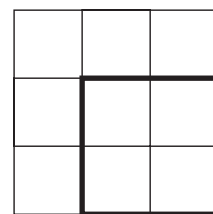
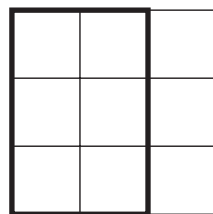
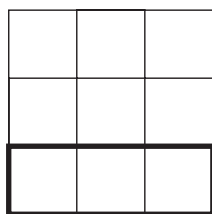
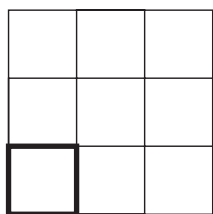
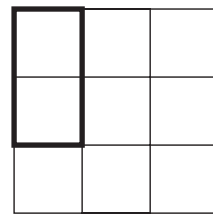
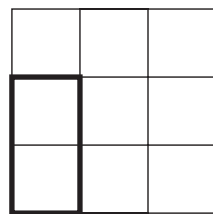
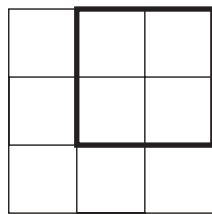
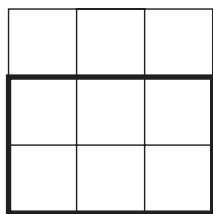
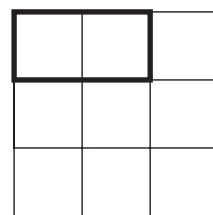
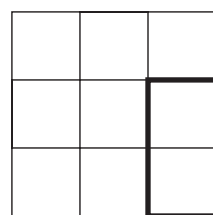
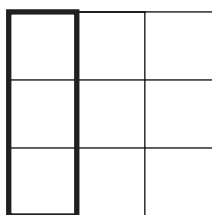
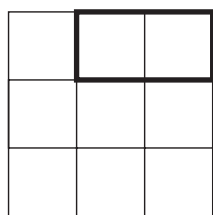
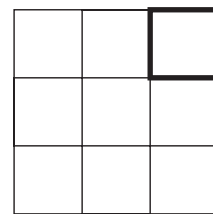
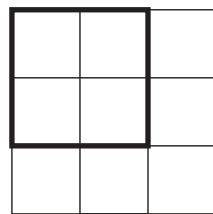
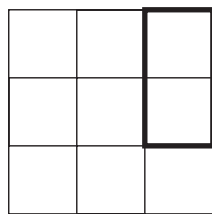
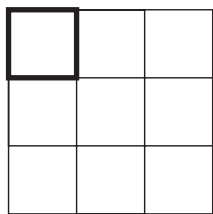
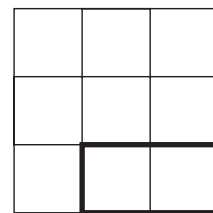
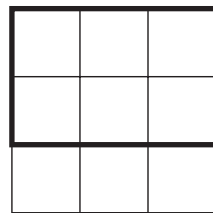
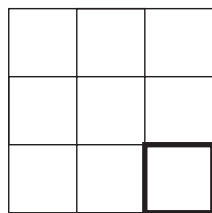
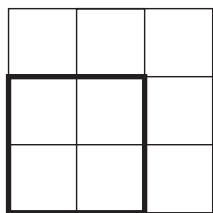
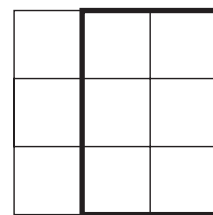
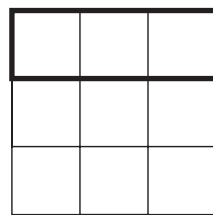
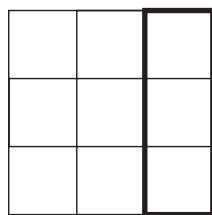
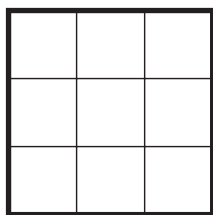
Организационно-распорядительная документация сегодня настоятельно требует комплексного оформления. Все бумаги одной фирмы должны быть обозначены в общем потоке печати неким связующим элементом: знаком, «фирменным цветом», единым шрифтом, либо характерной, постоянной композицией. Связующий элемент должен быть неизменным во всех печатных формах (в визитных и фирменных карточках, бланках для писем, формулярах накладных, счетов и в различных конвертах).

	<p>Quadrat Bücher</p> 		
Autoren	Andersch Arnet Elytis Frisch Gomringer Hoboken Marti Turel		
Illustratoren	Hunziker Trumringer Varlin		

Разработав модульную систему, которой подчинены все элементы, можно добиться единства оформления. В плане монастырского ансамбля Санкт-Галлен, построенного в начале XI века, квадрат определяет конфигурацию всех помещений. Тем самым каждая часть связана и приведена в четкое соотношение с иными; сооружение создает впечатление стройности и единства.

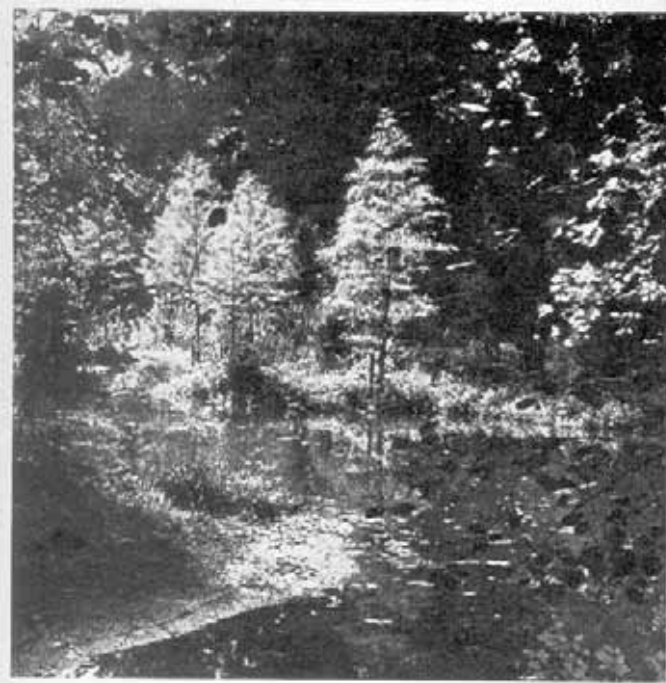


Модульная сетка из девяти квадратов дает канву для различных размеров изображений, которые здесь показаны черным контуром. Образуются 24 варианта различного расположения и габаритов, и всякое изображение находит в структуре целого оправдание своему расположению и размеру.





Ein großer Mann aus dem Land ist ein gewisser Herr, der sich aus der Welt heraus in einem kleinen Dorf, Besiedelung einer Landschaft unter Schiefersteinen, im Jahr 1911 im Land mit dem Namen "Kleinmühl" im Tal der Talsperre in einem kleinen Dorf, ist es, das hier in der Geschichte der Menschheit ein Beispiel für die Entwicklung der Menschheit und die Entwicklung der Menschheit ist. Er ist ein Mann, der die Welt mit dem Namen "Kleinmühl" im Tal der Talsperre in einem kleinen Dorf, ist es, das hier in der Geschichte der Menschheit ein Beispiel für die Entwicklung der Menschheit und die Entwicklung der Menschheit ist.



Ein Mann der Welt und Licht und Schatten und Farben und Fäden der Welt ist ein Mann, der die Welt mit dem Namen "Kleinmühl" im Tal der Talsperre in einem kleinen Dorf, ist es, das hier in der Geschichte der Menschheit ein Beispiel für die Entwicklung der Menschheit und die Entwicklung der Menschheit ist.

Ein Mann der Welt und Licht und Schatten und Farben und Fäden der Welt ist ein Mann, der die Welt mit dem Namen "Kleinmühl" im Tal der Talsperre in einem kleinen Dorf, ist es, das hier in der Geschichte der Menschheit ein Beispiel für die Entwicklung der Menschheit und die Entwicklung der Menschheit ist.

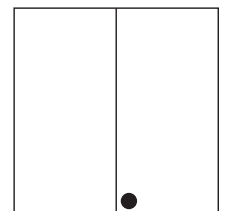
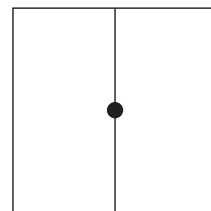
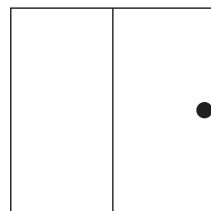
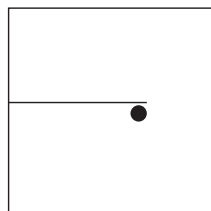
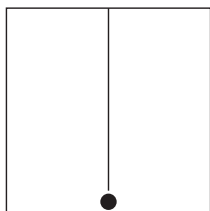
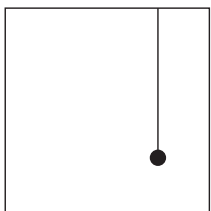
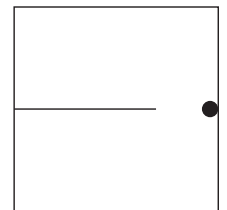
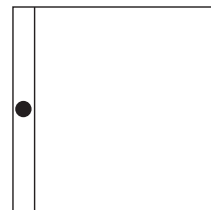
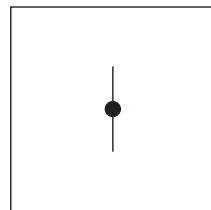
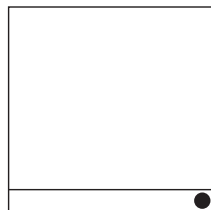
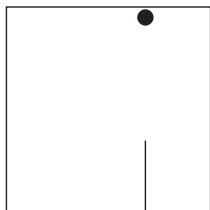
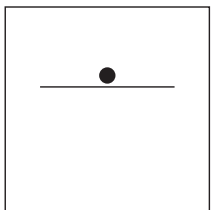
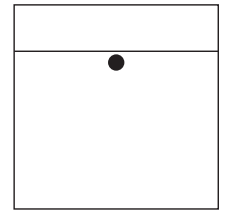
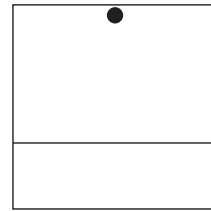
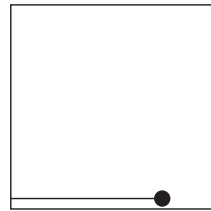
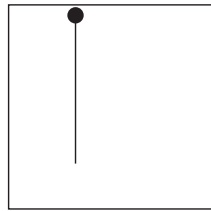
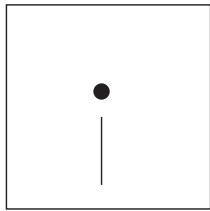
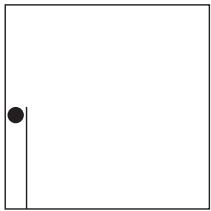
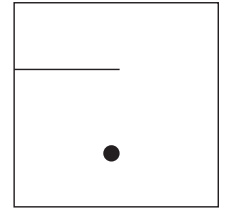
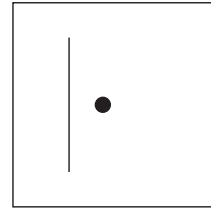
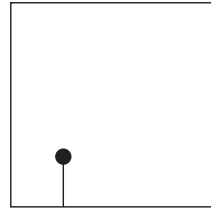
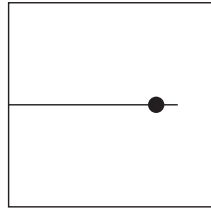
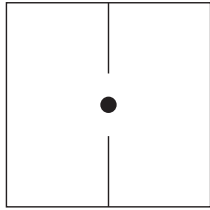
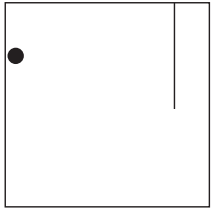
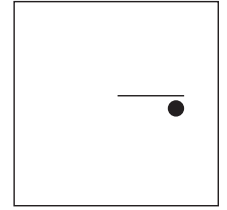
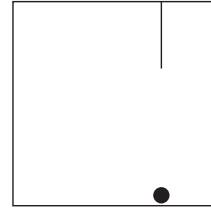
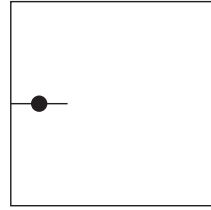
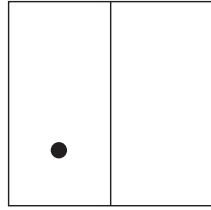
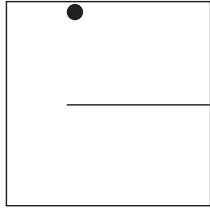
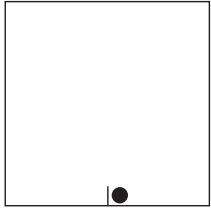
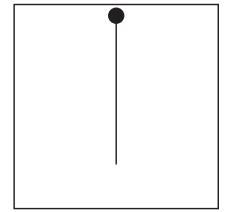
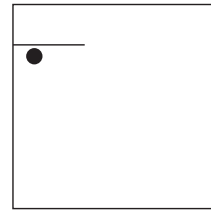
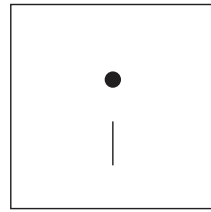
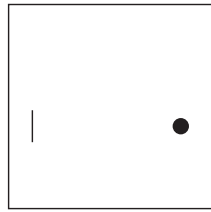
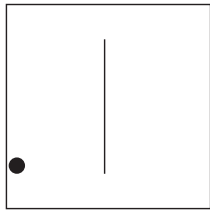
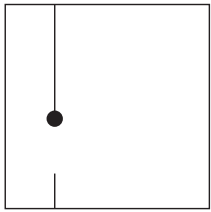
Вариации

Вариация — суть перемена, живое изменение в противовес постоянству, устойчивой неизменности. В музыке вариация означает преобразование темы или главной линии. Вариация предполагает выделение главной линии и искусство возможно более богатых ее трансформаций.

На противоположащей странице разыграна тема «точка и линия». Представленные 36 вариантов — не более, чем малая доля едва ли не безграничных возможностей. В неизменном поле квадратной формы могут быть разыграны следующие темы: 2 точки и 1 линия, 1 точка и 2 линии, 3 линии одной толщины, 3 точки одного размера, 1 круглая плоскость и 1 точка, 1 круглая плоскость и 1 линия, 3 линии разной толщины и буквы разной жирности и т. д. Цель — разработка сотен решений, строго ограниченных соответствующей темой; эти разнообразные решения рекомендуется предварительно эскизно набросать в заранее напечатанных квадратных рамочках. Такие элементарные упражнения тренируют смекалку типографа, учат его гибкости и свежести видения данной темы и разностороннему подходу к ней.

Современное произведение печати нуждается в вариациях. Например, текст газетного объявления, повторяющийся без изменений, может быть подан в разнообразных композиционных вариантах; читатель повторно читает тот же текст, привлекающий внимание постоянно обновляемой формой. Те же возможности вариаций на неизменную главную тему имеются в оформлении обложек проспектов и журналов, плакатов, упаковки, деловых бумаг, серийных обложек книг и т. д.

Типографу ведомы три способа вариации: перестройка композиции, замена шрифта или краски при том же тексте. Изменение всех элементов — текста, композиции, шрифта и краски — обязывает следить за тем, чтобы главная тема продолжала узнаваться.



Verwenden
 Sie das
 Qualitätspapier
 Hard-Mill
 Feldmann, Dutli & Co. Zürich

Verwenden
 Sie das
 Qualitätspapier Hard-Mill

 Feldmann,
 Dutli & Co.

 Zürich

Hard

 Mill Verwenden Sie
 das
 Qualitätspapier
 Hard-Mill
 Feldmann
 Dutli & Co. Zürich

Verwenden Sie das

 Qualitätspapier

 Feldmann
 Dutli & Co.
 Zürich Hard-Mill

Verwenden Sie

 das Qualitätspapier Hard-Mill

 Feldmann,
 Dutli & Co.
 Zürich

Feldmann
 Dutli & Co. Zürich

 Verwenden

 Sie

 das Qualitätspapier
 Hard-Mill

Verwenden Sie
 das
 Qualitätspapier

 Hard-Mill

 Feldmann
 Dutli & Co. Zürich

Verwenden Sie
 das Qualitätspapier Hard-Mill

 Feldmann,
 Dutli & Co.
 Zürich

Verwenden Sie
 das
 Qualitätspapier
 Hard-Mill
 Feldmann
 Dutli & Co. Zürich

Verwenden Sie
das Qualitätspapier Hard-Mill

Feldmann Dutli & Co. Zürich

Verwenden Sie
das Qualitätspapier Hard-Mill

Feldmann,

Dutli & Co.

Zürich

Verwenden

Sie das

Qualitätspapier

Hard-Mill

Feldmann, Dutli & Co.

Zürich

Verwenden Sie das
Qualitätspapier
Hard-Mill

Feldmann
Dutli & Co.
Zürich

Verwenden

Sie das

Qualitätspapier

Hard-Mill

Feldmann,
Dutli & Co.
Zürich

Verwenden Sie
das Qualitätspapier Hard-Mill

Feldmann Dutli & Co. Zürich

Verwenden Sie
das Qualitätspapier Hard-Mill
Feldmann, Dutli & Co. Zürich

Verwenden Sie
das
Qualitätspapier
Hard-Mill

Feldmann
Dutli & Co.
Zürich

Verwenden Sie
das
Qualitätspapier
Hard-Mill

Feldmann
Dutli & Co.
Zürich

FEHLER	FHELRE	FLEEHR	FELERH	FREELH	HFELRE
FHELER	FHRELE	FLERHE	FEHLRE	FREHLE	HFRELE
FLEHER	FHREEL	FLREHE	FEHREL	FRLEHE	HFREEL
FEEHLR	FHLREE	FLHREE	FEHEL R	FRHELE	HFLREE
FRELEH	FHEELR	FLREEH	FEHRLE	FRHEEL	HFEELR

FEELHR	EFLERH	EEHF LR	ERELFH	EELRHF	REEFLH
FEELRH	EFHLRE	EEHFRL	EREHLF	EEFLHR	REEFHL
FELERH	EFHREL	LEEF RH	EREHFL	REEHLF	EREF LH
FEEHRL	EFHEL R	LEEFHR	EEHRFL	REELFH	EREF HL
FEERLH	EFHRLE	HEELFR	EEHLFR	REELHF	ERELHF

ERHLFE	EHRLF E	EEFH LR	EELFHR	EHFLRE	EFLEHR
LREHFE	RHELEF	EEFLRH	EELHRF	RHFELE	EFLRHE
RELHFE	HEELFR	EEFRLH	EELFRH	RHFEEL	RFLEHE
ELREFH	REEHFL	EEFRHL	EELHFR	LHFREE	HFLREE
RLHEFE	EEHRFL	EEFHRL	EELRFH	EHFELR	RFLEE H

EFRELH	LEFERH	HLERFE	HLEEFR	EHLERF	RHLEFE
EFRHLE	HEFLRE	LEREFH	ELHEFR	HELERF	HRLEFE
LFRHEE	HEFREL	ERFEHL	EHELFR	LEHERF	HRELFE
HFRLEE	HEFELR	RFEHLE	ELEHFR	EEHLRF	LRHEFE
HRFEEL	HEFRLE	LERHEF	LEE HFR	RELEHF	HLREFE

HLEERF	ERLEFH	RHEEFL	HRELFE	HRELEF	RFEELH
ELHERF	ELERFH	EHREFL	ERLHFE	ERLHEF	RFEHLE
EHELRF	LEERFH	EHERFL	LERHFE	LERHEF	RFLEHE
ELEHRF	EERLFH	EERHFL	RLEHFE	RLEHEF	RFHELE
LEEHRF	RLEEFH	HEERFL	ELRHFE	ELRHEF	RFHEEL

LFEEHR	EFELHR	EFLEHR	LEFERH	EFRELH	EHFLRE
LFERHE	EFELRH	EFLRHE	HEFLRE	EFRHLE	RHFELE
LFREHE	EFLERH	RFLEHE	HEFREL	LFRHEE	RHFEEL
LFHREE	EFEHRL	HFLREE	HEFELR	HFRLEE	LHFREE
LFREEH	EFERLH	RFLEE H	HEFRLE	HRFEEL	EHFELR

На левой странице:

Слово FEHLER* в 180 вариантах. Это — то число перестановок, которое возможно для 6 букв без повторения. Пример показывает, сколь разнообразны бывают вариации размещения отдельных элементов.

На правой странице: слово «schwager»** в первом примере дано с равномерной разрядкой, а прочих — разрядка неровная. Строка рассчитана на ручной набор, и ее облик иллюстрирует подвижность литер при этом виде набора.

* Ошибка (нем.).

** Зять (нем.).

s | **c** | **h** | **w** | **a** | **g** | **e** | **r**

s | **c** | **h** | **w** | **a** | **g** | **e** | **r**

s | **c** | **h** | **w** | **a** | **g** | **e** | **r**

s | **c** | **h** | **w** | **a** | **g** | **e** | **r**

s | **c** | **h** | **w** | **a** | **g** | **e** | **r**

s | **c** | **h** | **w** | **a** | **g** | **e** | **r**

Städtische Bühnen
Freiburg
im Breisgau

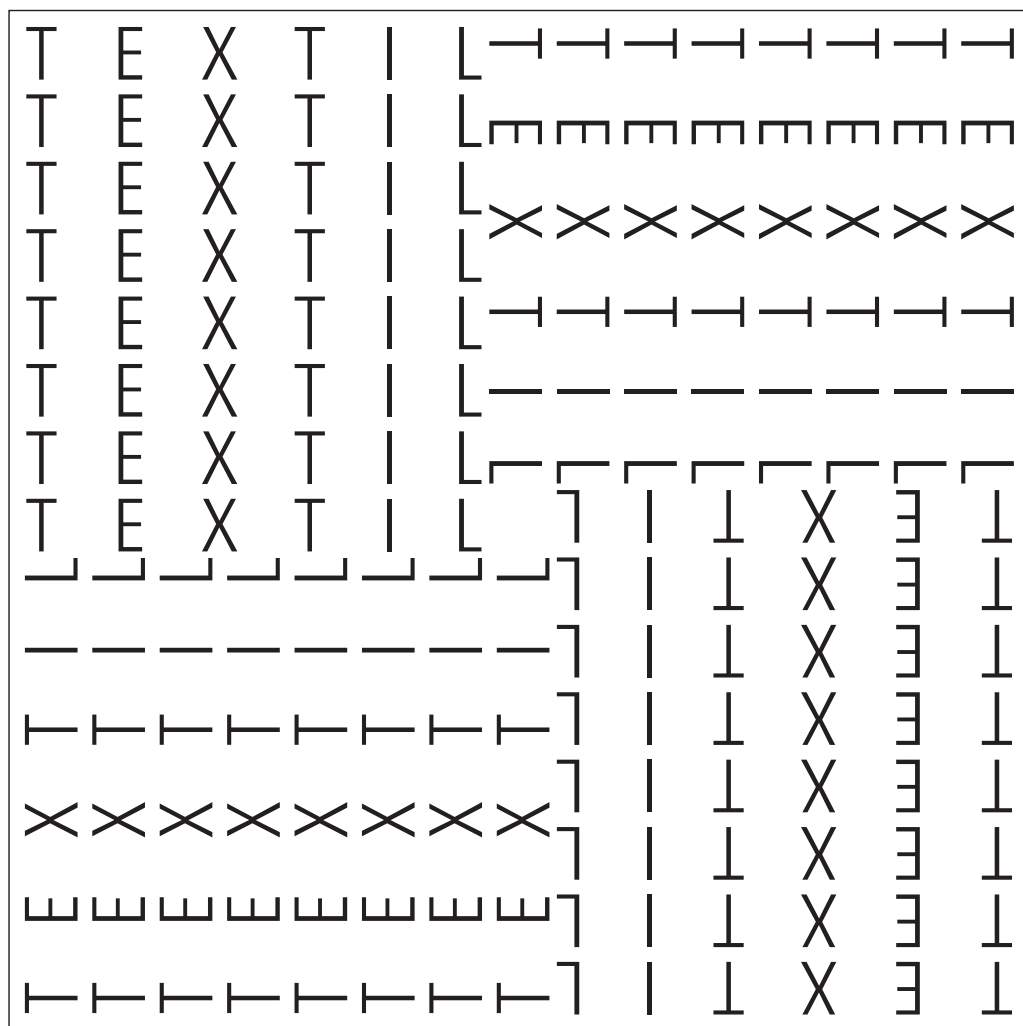
Städtische
Bühnen Freiburg
im
Breisgau

Städtische
Bühnen
Freiburg
im
Breisgau

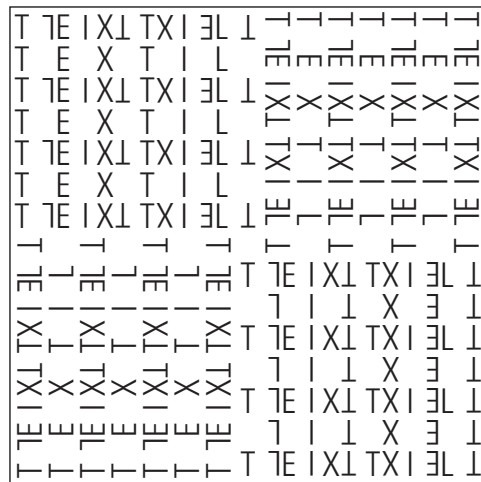
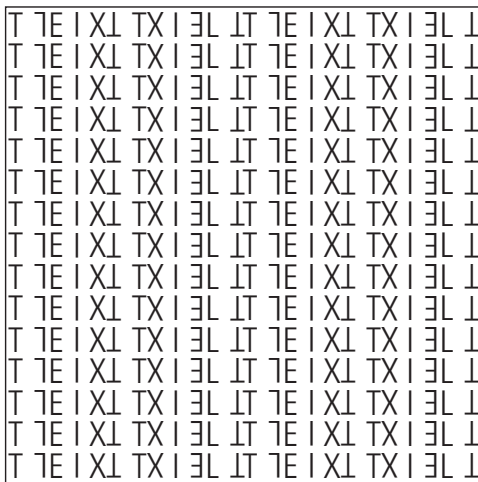
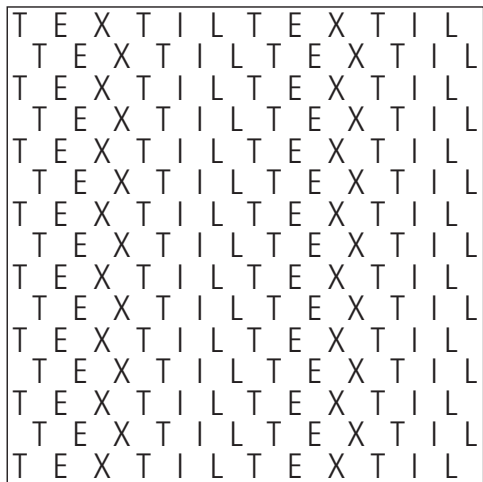
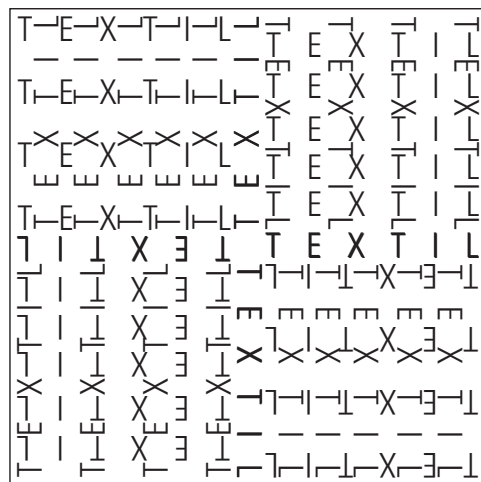
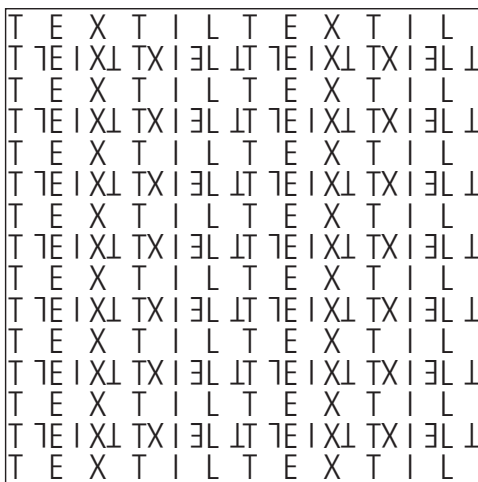
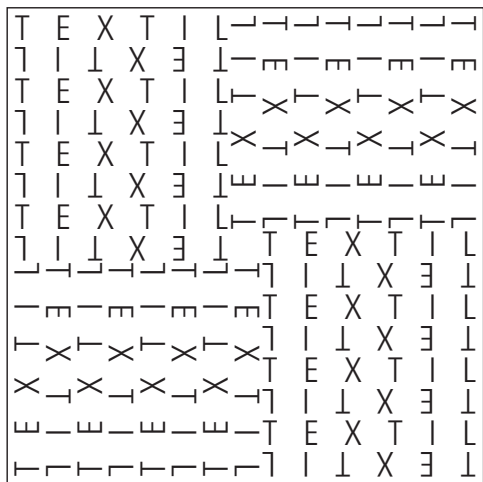
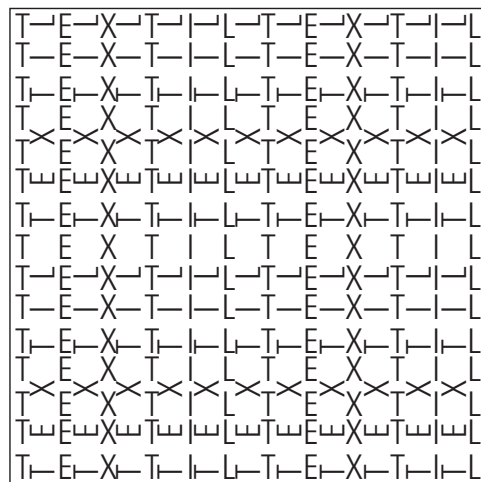
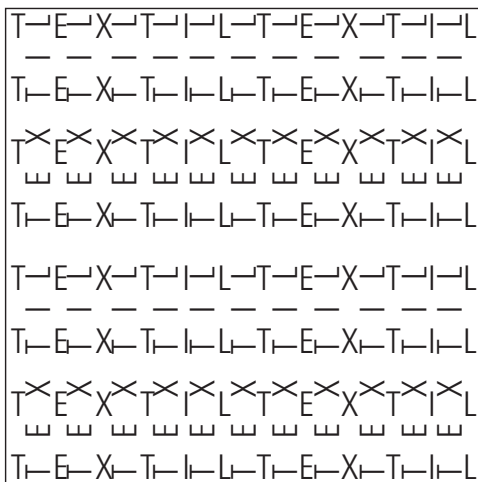
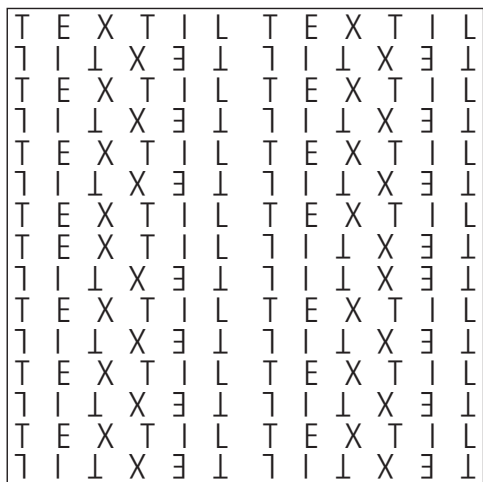
Титульные страницы программы городского театра Фрейбурга набраны одним шрифтом и одним кеглем. Варианты рознятся лишь разбивкой на строки. Косое размещение неизменно во всей серии.

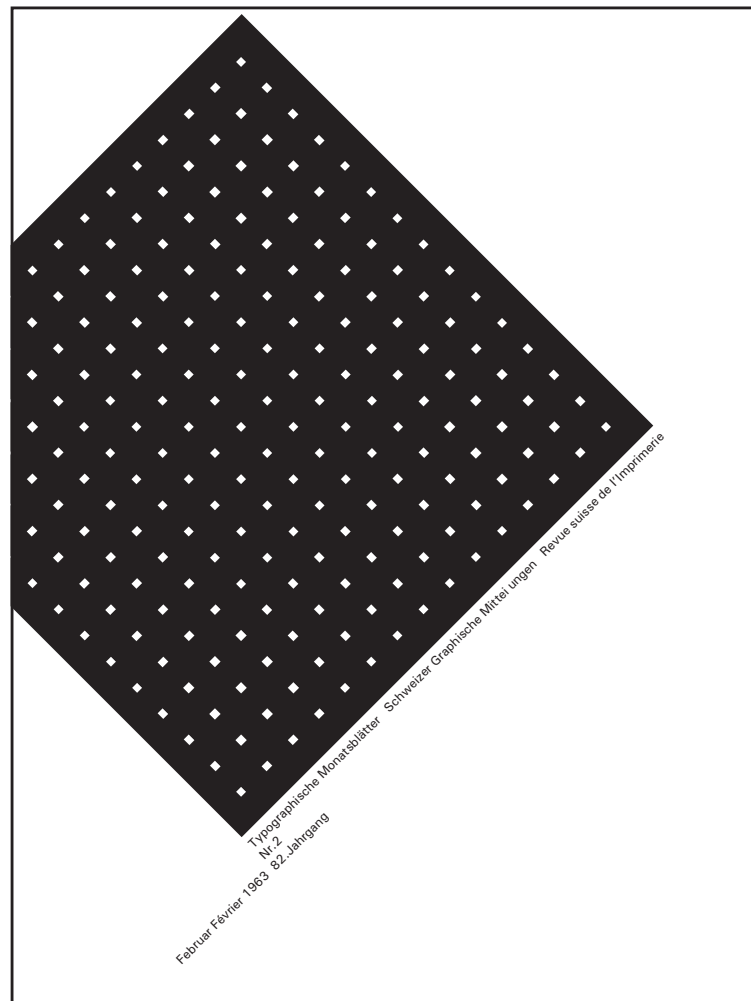
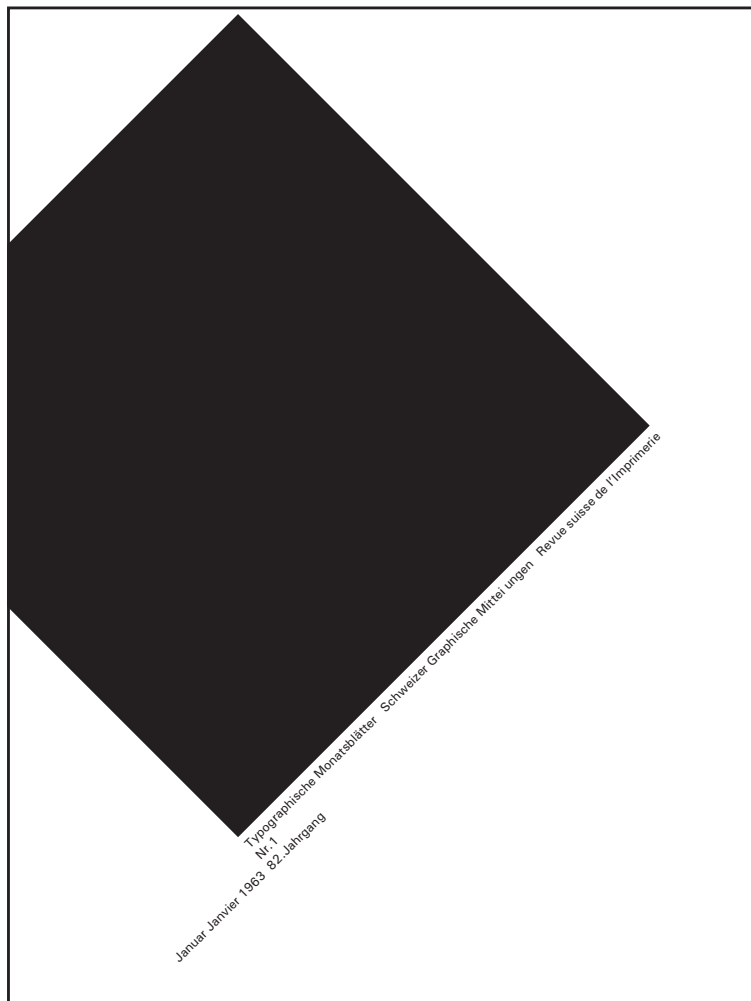
freiburg im breisgau
städtische bühnen

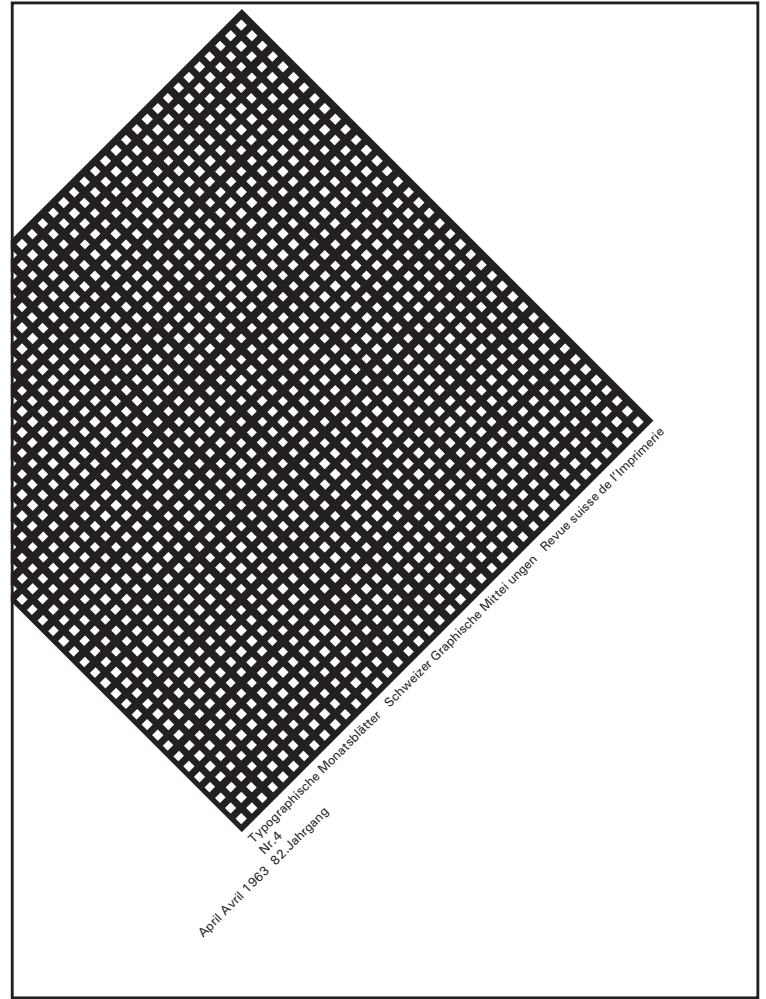
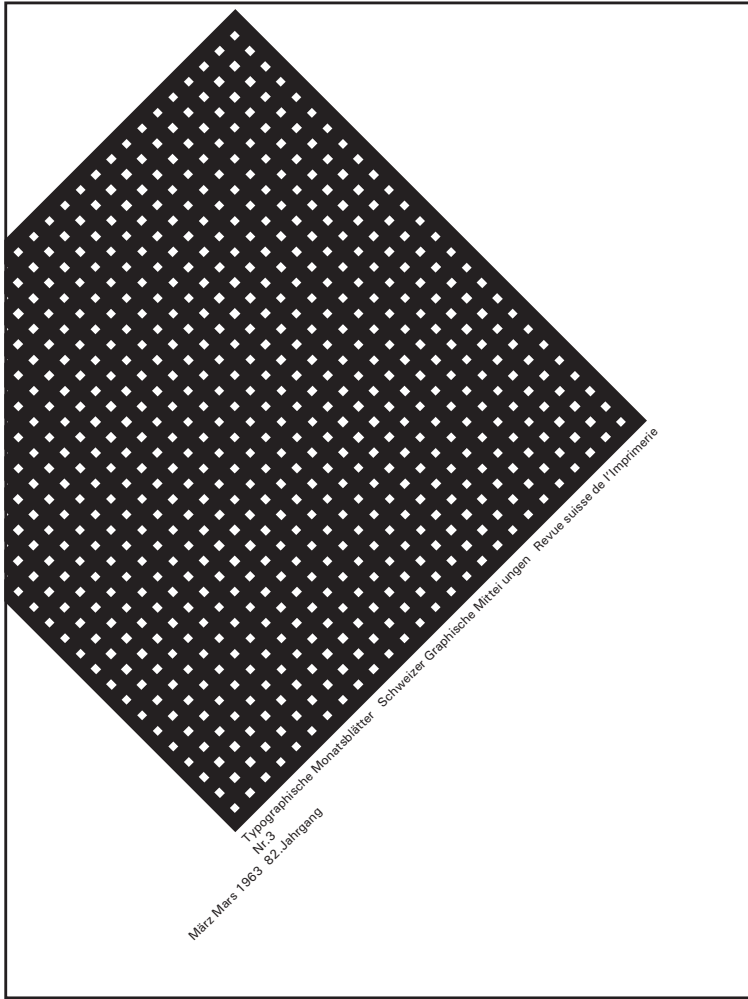
städtische bühnen
freiburg im breisgau

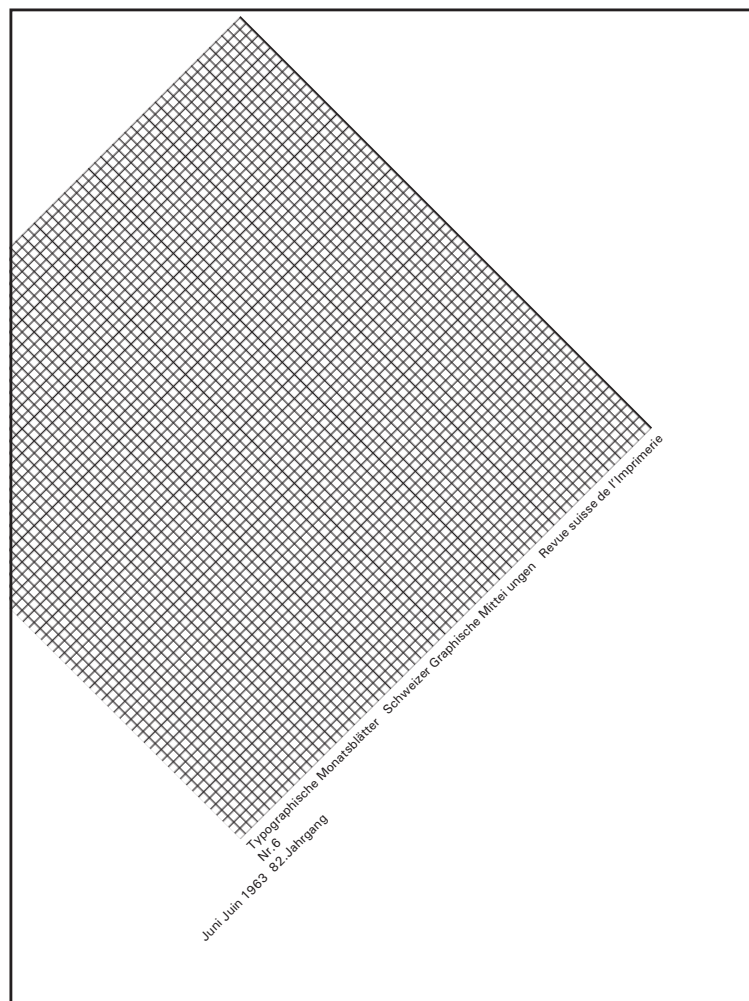
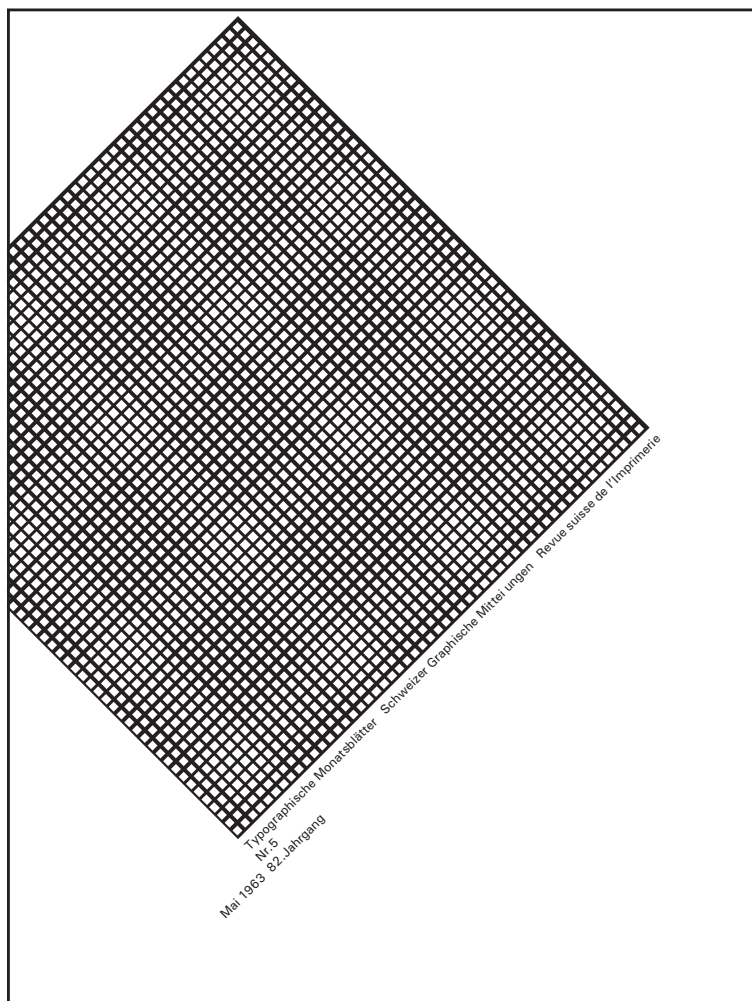


Слово «TEXTIL» образует в наборе все новые и новые узоры — без изменения в порядке букв. Здесь показано 10 решений из полученных 50. Упражнение призвано развивать способность к выявлению постоянно новых связей в компоновке данного элемента.









Обложки для полиграфического журнала. Решение плоскости и типографика обложки 1 сохранены в неизменности. Черная плоскость в обложке 6 доведена до светло-серого тона посредством членения на равновеликие белые квадраты типографскими линейками различной жирности.

Кинетика

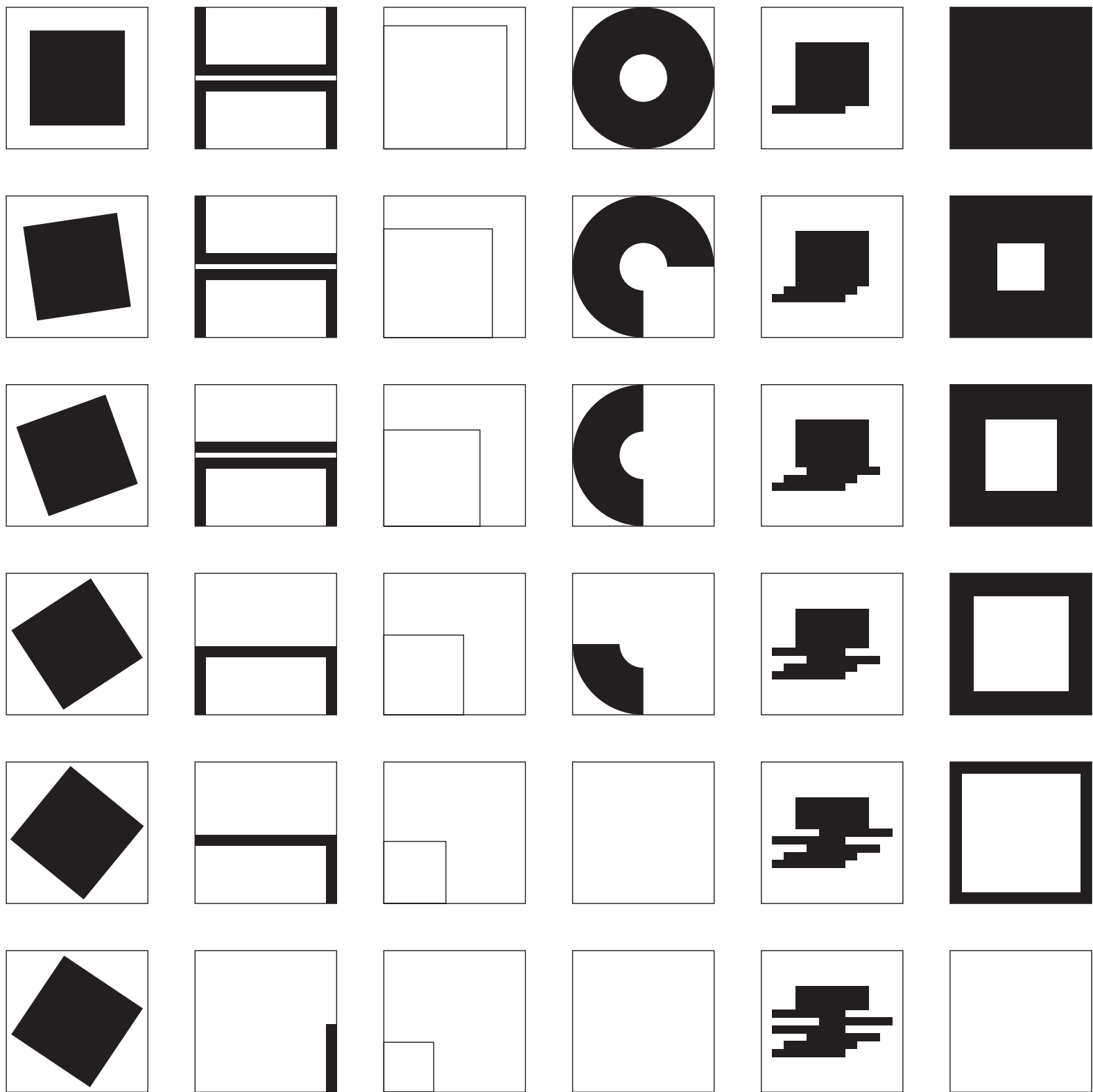
Требование Пауля Клее «Мы хотим не формы, но функции» сбылось в типографике. Среди отдельных букв, пожалуй, лишь немногие представляют статические формы, лишённые движения,— такие как А, Н, М, О, Т; но большинство литер построены на движении, движении слева направо: В, С, D, Е, F, К, L и т. д. В наборе слов и строк даже и статические литеры оказываются вовлечены в общее движение — сначала слева направо, в направлении чтения, затем справа налево, в возвратном движении к началу строки и сверху вниз в чередовании строк. Процесс чтения необходимо связан с типографикой, и потому типографика статической быть не может.

В «Творческой исповеди» Пауль Клее сравнивает понимание движения человеком античности и нашего времени: «Человек древности — гребец в своей лодке — простодушно наслаждался, радуясь удобству хитроумного своего изобретения. Таковы же и представления древних. А ныне: что осознает современный человек, шагающий по палубе парохода: 1) собственное движение, 2) движение судна, которое может быть направлено противоположно, 3) направление и быстроту течения, 4) вращение Земли, 5) ее орбиту, 6) движение планет и светил».

Типографика уже и в простейших своих формах отражает это современное восприятие движения. К тому же имеется бесчисленное множество путей передачи фаз движения с помощью типографского материала и литер. Ход движения проявляется в следующих темах: нарастание и ослабление эффекта при увеличении и уменьшении размера; разложение компактных элементов и интеграция разрозненных моментов в компактные формы; эксцентрическое и концентрическое движения; движения, направленные сверху вниз и снизу вверх; движения слева направо и справа налево; движения изнутри наружу и обратно; движения по диагонали или под углом и т. д. Отдельные фазы могут быть открыты одновременному обозрению, разверстаны на отдельных листах или разнесены во времени. От таких упражнений один шаг до типографического фильма, где фазы связаны между собой и проектируются с должной скоростью.

Эти работы не сводятся к экспериментам и учебным упражнениям. Они находят себе применение везде, где тема связана с движением: улица, фильм, повестка дня съезда, календарь, показывающий смену дней, недель, месяцев, серии рекламных объявлений, помещаемых, одновременно или периодически, друг за другом.

Рекомендуется начинать с простейших линейных упражнений, подобных тем, что показаны на странице справа. Лишь позднее следует вводить в игру основные геометрические фигуры и печатные литеры. Осмысление фаз движения оттачивает наше чувство движения на плоскости и в пространстве и важно для творческой работы в наши дни.



biegen

progrès

A

fallen

snqo16

?

biege_u

progrè s

A

fallen

nqo16

?

bieg_{en}

progr ès

A

fall en

qo16

?

bie_{gen}

prog rès

A

fall en

o16

?

bi_{egen}

pro grès

A

fall en

o1

?

bi_{egen}

pr ogrès

A

fall en

o

?

Плакат. Довольно даже простой серии коротких текстов, чтобы создать эффект движения целого. Этот плакат читается справа налево и сверху вниз, причем в нижней группе строк движение возвращается к своей исходной точке, влево. Компонировка текста не статичная, она построена на движении.

**sektion
basel
der gesellschaft
schweizer
maler
bildhauer
und
architekten
kunsthalle basel
8.mai bis
13.juni**

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ

JAZZ





JAZZ

JAZZ

JAZZ

Страница 257

Программа учебной экскурсии. Колонки текста направляют движение глаза сверху вниз, а тяжелый знак раскручивается слева направо. Оба движения — по вертикали и горизонтали — пересекаются; горизонтальное движение преобладает, дабы выявить последовательность программы.

<p>Freitag, 1.Juli</p> <p>22 Uhr: Besammlung der Teilnehmer im Wartsaal 2. Klasse Basel SBB. Pass- und Zollkontrolle. 23.15 Uhr: Abfahrt Basel über Boulogne-Folkestone-London.</p> <p>Samstag, 2.Juli</p> <p>ca. 15 Uhr: Ankunft im Victoriabahnhof London. U-Bahn-Station Victoria, grüne Linie Charing-Cross, umsteigen in die Linie nach Euston-Station. Bezug der Quartiere, 1, Tavistock Square, London.</p> <p>Abends Piccadilly Circus. Besichtigung und Erleben des Verkehrs. Nachtessen im Chinese Restaurant, eventuell in der Meer Maid.</p> 	<p>Montag, 4.Juli</p> <p>Besuch des British Museum, Untergrundbahn Station Russell Square.</p> 	<p>Mittwoch, 6.Juli</p> <p>Besichtigung der Ipex im Olympia.</p> 	<p>Freitag, 8.Juli</p> <p>Ipex oder Besuch der Farbenfabrik Winston. Abends Besichtigung der Times durch die übrigen Teilnehmer.</p> 
<p>Sonntag, 3.Juli</p> <p>Fahrt mit Untergrundbahn nach Westminster. Westminster Bridge, Westminster Abbey. Residenz des Premiers in Downing Street Nr. 10. Fahrt auf der Themse. Abfahrt der Boote am Westminster Pier. Flussaufwärts nach Kew Gardens und nach Hampton Court. Flussabwärts nach Greenwich (Observatorium) und Tower (Festung). Tower Bridge und Hafen. Rückweg zu FUSS nach Buckingham Palace und Hyde Park, öffentliche Redner. Baden. Besichtigung der St. Paul's Cathedral.</p>	<p>Dienstag, 5.Juli</p> <p>Besuch bei der Monotype Corporation in Salfords. Abends Besichtigung der Times für Tagesschüler.</p>	<p>Donnerstag, 7.Juli</p> <p>Besuch der Grossdruckerei The Sun Printers Work. Besuch der National Gallery, Untergrund Trafalgar.</p>	<p>Samstag, 9.Juli</p> <p>Besichtigung des Big Ben, des Parlamentsgebäudes und der St. Paul's Cathedral. 14 Uhr: Abfahrt Victoria Station.</p> <p>Sonntag, 10.Juli</p> <p>7. 25 Uhr: Ankunft Basel.</p>



druck
müller
cell
touch

Сверху: типографический знак книгопечатни.
Компоновка строк основана на вращательном
движении.

Справа: конверт для грампластинки. Текст ух-
дит внутрь, совершая концентрическое враща-
тельное движение. Эффект глубины за счет по-
степенного уменьшения шрифта.

the dave brubeck quartet

concert

the dave brubeck quartet

concert

the dave brubeck quartet
concert
campus
8060 id sdlijud
a jazz goes to college

philips

id

8060

philips

id

8060

campus

campus

a jazz goes to college

a jazz goes to college

Шрифт и изображение

В искусстве Восточной Азии шрифт и рисунок сливаются в нерасторжимое целое, письмо есть изображение, а изображение есть письмо. Техника кисти в изящных искусствах и применение резца в репродукционной графике суть формообразующие факторы письма и изображения. Западная изобразительная культура не знает этой цельности, и гармоническое согласие здесь достигается с трудом. В произведениях изобразительного искусства средних веков еще видна организующая роль пера или штихеля, но с развитием графического ремесла для шрифта и изображения понадобились две различные техники.

Гравированные на стали, отлитые в свинце типографские литеры лишь с большими трудностями соединимы с изображением в согласное целое. Но коль скоро изображение все чаще применяется в сочетании с типографикой, взаимоотношения между шрифтом и изображением требуют большего внимания.

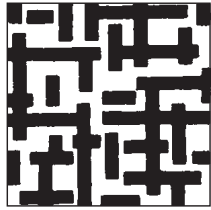
Сопряжение наборного шрифта и изображения осуществимо на двух различных основаниях: достижением как можно большей формальной близости шрифта и изображения, либо — контрастным противопоставлением обоих элементов. Следует избегать смещения этих принципов. На соседней странице в первом столбце показаны примеры формального согласования, а во втором — контрастного противопоставления.

Первый столбец:

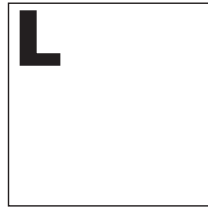
- 1, 2, 3 Согласование толщины линий в изображении и шрифте. Изображение может быть рассчитано на сочетание с определенным шрифтом, либо шрифт, его начертание и кегель подобраны к данному рисунку.
- 4 Структура изображения и структура шрифта максимально приближены друг к другу.
- 5 Типографика связана с композицией изображения. Светлая горизонталь изображения находит отклик в компоновке шрифта.

Второй столбец:

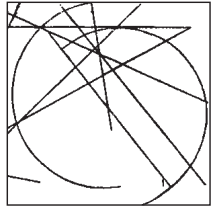
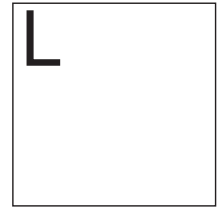
- 6 Энергичная графика изображения противопоставлена хрупким формам шрифта.
- 7 Легкий рисунок противопоставлен крупному и жирному шрифту.
- 8 Неясное, размытое изображение противопоставлено точности типографского шрифта. Оба элемента выигрывают за счет контрастного эффекта.



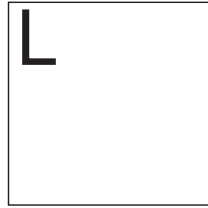
1



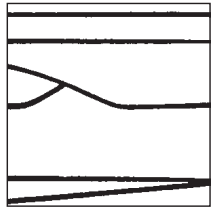
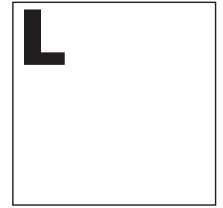
6



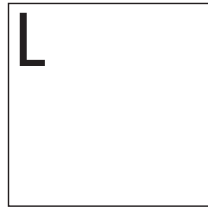
2



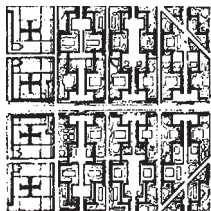
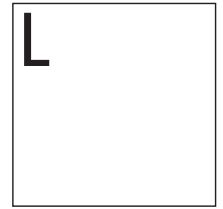
7



3

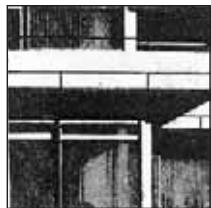


8



4

edededededededededed
edededededededededed
edededededededededed
edededededededededed
edededededededededed
edededededededededed
edededededededededed
edededededededededed
edededededededededed
edededededededededed
edededededededededed
edededededededededed



5

edededededededededed
edededededededededed
edededededededededed



3



4



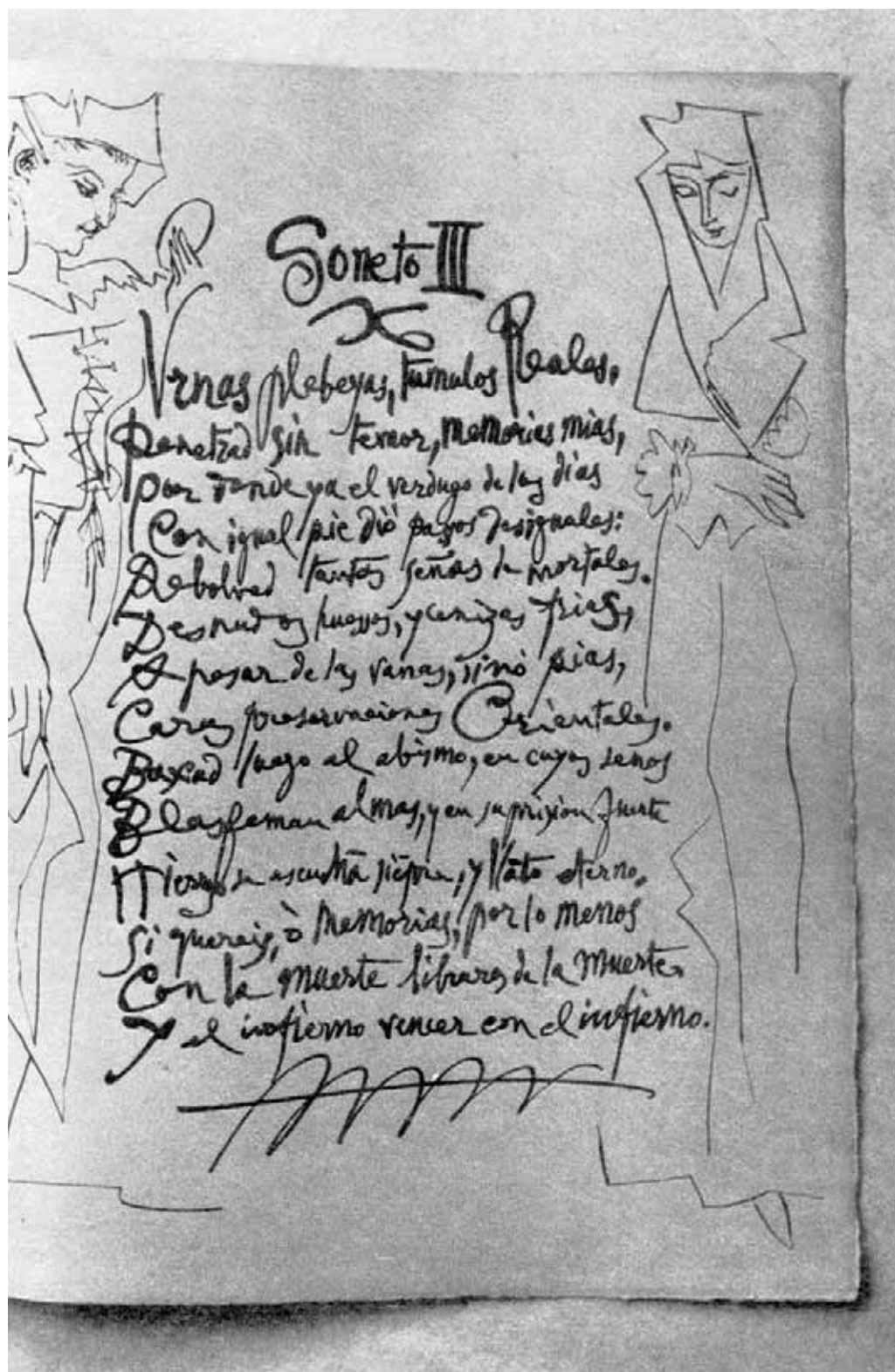
5

Гармония шрифта и изображения в различных эпохах и цивилизациях. Единство достигнуто путем формального согласования шрифта и изображения и посредством единой техники исполнения (торцовая гравюра, резьба по слоновой кости, резьба по камню, вышивка с аппликацией, литография).

- 1 Ксилографическое издание Апокалипсиса св. Иоанна. XV век.
- 2 Пластина с рунической надписью. Слоновая кость, ок. 700 г.
- 3 Рельеф майя. Яшчилан, Мексика, 681 г.
- 4 Ковер из Байё. XI век.
- 5 Пьер Боннар. Рекламный плакат журнала «Ла Ревю Бланш». 1894.

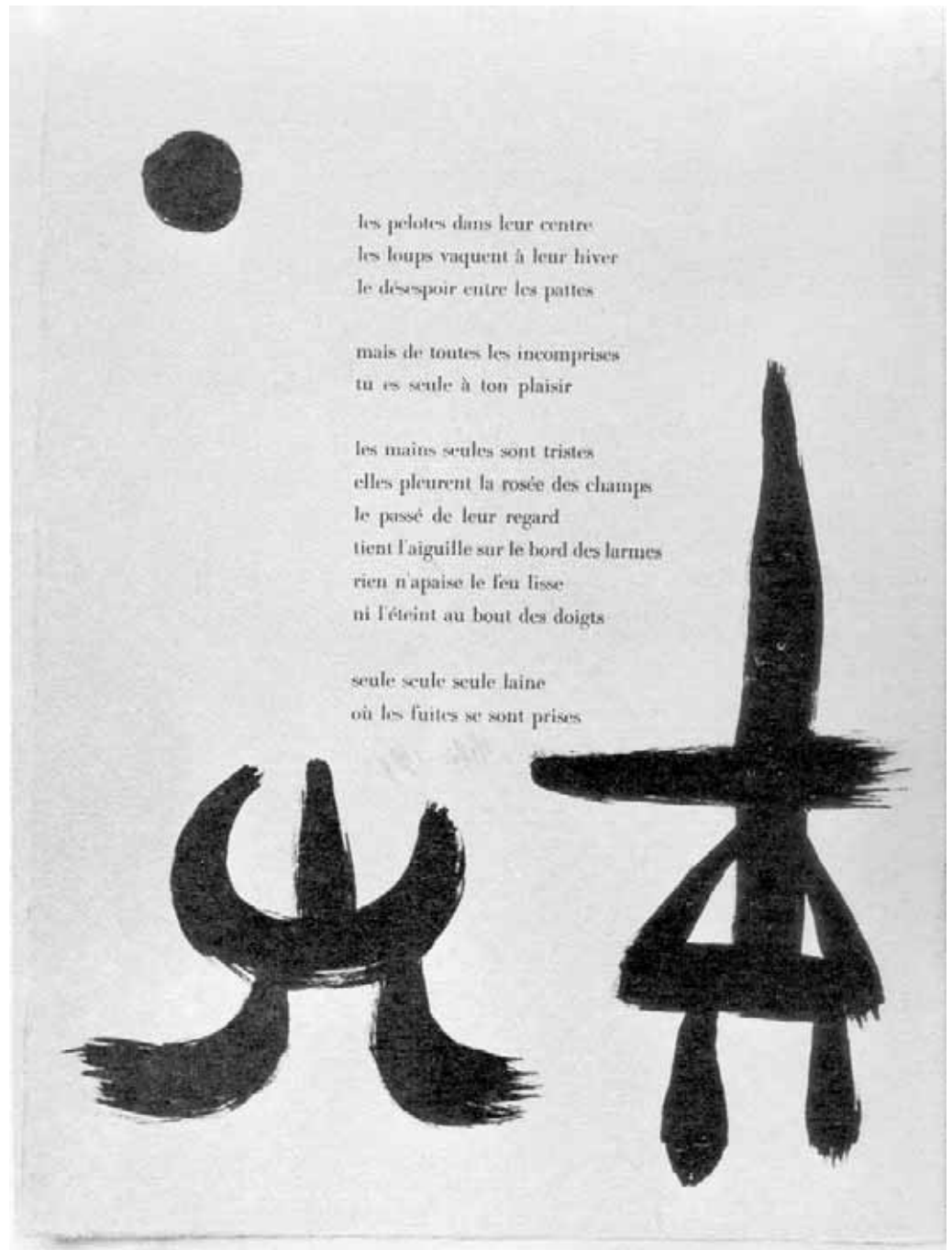
Художник оформляет текст и рисунок, стремясь к максимальной цельности. Текст и рисунки на полях выполнены пером и литографской тушью.

Пабло Пикассо. Литография к «Двадцати поэмам» Гонгоры. Париж, 1948.



Изображенные знаки находятся в умышленном контрасте с текстовым набором. Многосторонние контрастные эффекты: темные знаки — светлая типографика; спонтанная скоропись знаков — техническая точность гравированных и отлитых литер; мистическая стихийность — цивилизованная изысканность.

Хуан Миро. Литография к «Говорить одному»
Тристана Тцары. Париж, 1950.





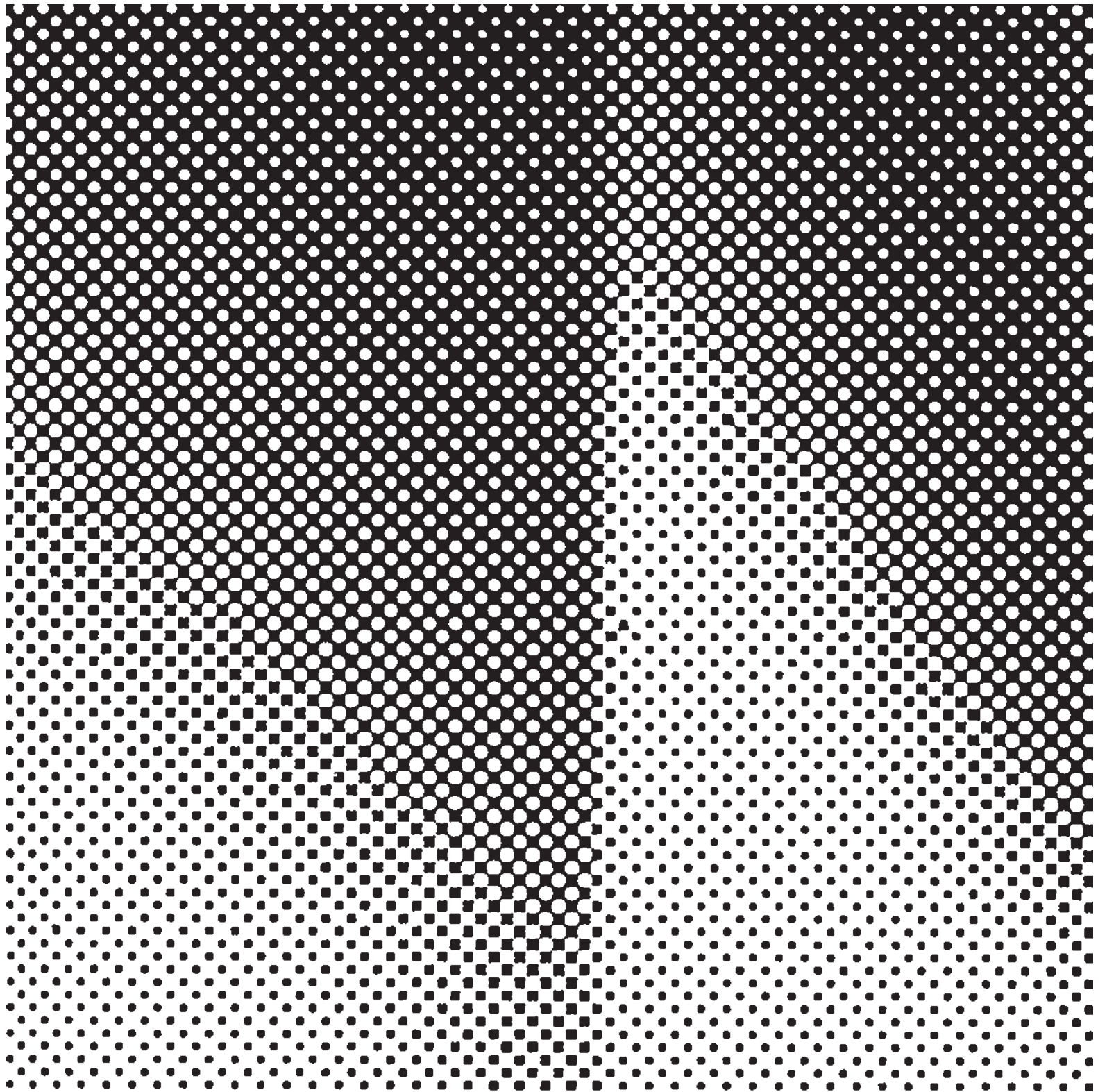
photographie



photographie

Соотношение печатного шрифта и растрового изображения (автотипной репродукции фото). Полутон, воспроизведенный мелким растром, может противостоять жирному (плоскостному) шрифту: компактная плоскость к нечеткой, туманной среде. Крупный растр, напротив, может формально сочетаться со шрифтом.

В первом примере эффект контраста очевиден, во втором смягчен, а в третьем примере (справа) типографика взаимодействует с растровой точкой.



photographie

Плакат. Контраст между шрифтовым знаком и растрованной фотографией. В соотношении размеров нет равновесия: крупный знак доминирует, а изображение подчинено этой доминанте. Плакат построен на контрасте компактного (Z) и неясного (изображение).



die Zeitung
Gewerbemuseum Basel
13. März bis 6. Mai 1960
Täglich 10-20 und 14-18

Brägleti und Läberli

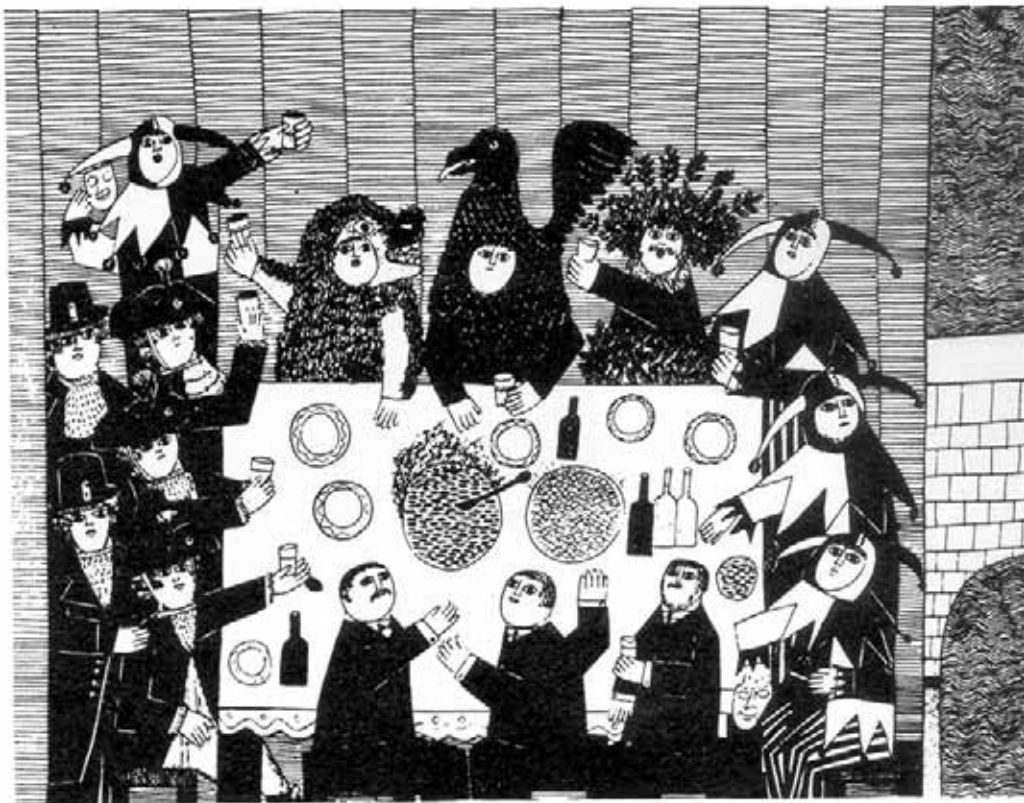
Wie jede Bruefsmä, wo e schwär's Tagesivärgg vollbringa muell, miehn au d' Lyt vom Spiel e währschafte z' Morge-n-ässe ha, d'mit si dä sträng, lang Dag guet ibarstehn und äß si vor allem e eguete Bode's hänn. Wenn's au geschter z' Nacht fascht Morge worde isch, bis die Manne d' Bettwärme glunde hänn, well si d' Goschtym, d' Fahne und dr ganz übrig Zauber fir dr Glaibesler-Ehredag hänn misse richte, so hänn si am Morge vom Vogel-Gryff-Dag erscht rächt kai Zyt, zam ebbe länger z' Schloofe; im Gegendell!

Scho zwische halber achti und achti trüffe sich die zwanzig Ma vom Spiel im verplätzte, dunggle Wachtokol vom baufällige «Kaffi-Spitz» und wäkle ihri feschtliche dunggle Gläider, wo si erscht z' Öbe wieder alege, mit ih'ne zuegwiesene Goschtym, wo scheen – fascht in militärischer Ordng – am Kleidenäche hänge. Dr alt, schwarz Ysa-Oofs in dr Egge speyt Gluete, äß me's in der näggichte Neechi unneeeglig ushalte ka, drifv zeige d' Grätelwasser-Fläsche dussa uff dr Fänschteresimee obe-n-uff e dinni Yslächi: e Zaiche, äß-es dussa grimmig kalt isch.

Inzwische hett d' Mamma Stamm, wo syt über zwanzig Jahr ushiltswys am Gryffmähli serviere duet, dr Tiach fir's Spiel wyß deggt und d' Fäller samr Baschttag uffg'leggt und druze e gueti Bamarie vo Fläsche mit «Wyßem» und «Rotem» ufftrail. Und wenn die gueti Frau gseht, äß dr Letscht syni Herkules-Hoseträger yknepft hett, drno wäiblet si in d' Spitz-Kuchi und kunnst gly druff-abe mit zwai dampfende, guetglitte Platte z' rugg, woby si ihre traditionelle Schlachtruof «Achtig hätt!» verkündet. Und drno sitze die goschtymierte Manne, nämlig die vier Ueli, dr Lal, dr Wild-Ma, dr Vogel Gryff, die drey Drummler und Banneherre, die zwai Kanonier, dr Spielchet, wo in fytigem Schwarz erschynt, mit e paar spezielle Gäscht an dr groosse Tafele und ässe richtig z' Morge: Brägleti und Läberli! Die fättige, bräglete Händepfel und die ebbs suure Läberli gänn e zimptige Bode und biege in medizinischer Hinsicht fir dä sträng Dag mit däne zahlryche Yfadige und verschiedenische Menus im allerbesche Sinn vor. Druze stoobt me mit eme Glas «Wyßes» oder «Roten» a und winscht sich gegesytyg e luschtige, troggene und baimige Vogel Gryff!

's Wort «Läberli» hett aber bym Spiel vo de Drey Ehrezeiche vor wenige Jahr no e baunden Bedyttng glegt und die glai Episode gheert halt in Gott'anamma au in das Kapitell!

Mir hänn im Spiel e Kolleg ka, wo sitfch vo Giburt uff e bitzeli e Gytz-gnähber gai isch, – was er im Spiel fir e Rolle ka hett, isch do ganz näbesächlich! Nit äß är ebbe us-ere arme Familie gai wär, jä nai, im Gegendell! Är hett e ganz e gueti Partie gmacht und uff d' Hochzyt vo sym Schwieger-vamer e nätt's Allfamiliähysi geschänggt bikoh. Vermuettig hett dr Storch vor rund ebbe vierzig Jahr säll Buschi mitaamt em Gytz in d' Zaine glegt, denn wär en kennt hett, hett gwäiß, wie sehr dä Ma dr Santim spalte duet.



Слева: страница книги с иллюстрацией. Структура изображения в гармонии со структурой типографики. Тонкие штрихи рисунка соответствуют соотношению штрихов в шрифте.

Пример справа: обложка каталога. Типографика обложки связана с композицией фрагмента листа старопечатной книги (Альд Мануций). Акцент на центральной оси воспроизведенного текста, и эмблемы использован в компоновке верхней и нижней строк.

catalogue printed books



sotheby

Максим Жуков
Типографика
Эмиля Рудера

Inter scientias non minima
est Typographica*

Типографика. Этот термин вошел в наш профессиональный обиход невольно и исподволь, с возрождением интереса художников к тому участку печатного искусства, который мы почему-то называем техническим редактированием. Между тем в толковании и употреблении понятия «типографика» пока нет единогласия — и не только у нас.

Примечательно, что в своей книге Эмиль Рудер не дает определения типографики. Можно подумать, что в том нет и нужды, поскольку на Западе традиция типографического искусства старше и сильнее, его проблемам посвящена обширная литература, а потому содержание сего термина не является дискуссионным и не нуждается в повторных дефинициях.

Все это так. В 1929 году, в эпоху так называемого типографического возрождения в Англии, лидер этого направления, во многом определившего развитие типографики в XX веке, Стенли Морисон дал определение, ставшее классическим:

«... искусство подобающего расположения наборного материала сообразно конкретному назначению».

Очерк, из которого взята эта цитата, был написан как статья («Типографика») для Британской энциклопедии**, а позднее, в исправленном и дополненном виде, был напечатан как самостоятельное эссе под названием «Первоосновы типографики»*** и впоследствии выдержал множество переизданий и переводов на другие языки.

Формулировке Морисона, первой дефиниции типографики, данной в период ее художественного переосмысления, и доныне вторят главные энциклопедии мира:

— Британская энциклопедия (США): «Типографика... имеет касательство к определению облика печатной страницы»****;

— Оксфордский словарь английского языка (Англия):

«... обустройство и облик печатной продукции»*****;

* «Типографика — не последняя среди наук» (*лат.*). Из листовки, напечатанной в типографии Видманштеттера. Грац (Австрия), ок. 1675 г. Цит. по: Manuale typographicum / Comp. by Hermann Zapf. Cambridge (Mass., USA); London, 1970, p. 31.

** Encyclopaedia Britannica, 12th ed. Chicago; London, 1929.

*** Morison S. The first principles of typography.— The Fleuron, Cambridge, 1930, no. 7.

**** The New Encyclopaedia Britannica, 15th ed. In 30 vols., Macropaedia. Publ. by William and Helen H. Benton. Chicago; London; Toronto..., 1974, vol. 18, p. 810.

***** The Oxford English Dictionary. 2nd ed. In 12 vols. Oxford, 1933, vol. 11, p. 561.

— Словарь французского языка Литтре (Франция): «печатное искусство»*;

— Словарь французского языка Робера (Франция):

«манера, в которой напечатан текст,— в отношении шрифта, верстки и т. д.»**;

— Энциклопедия Брокгауза (ФРГ): «...художественное оформление произведения печати»***.

И все же очевидно, что за минувшие полвека содержание термина «типографика» сместилось и значительно расширилось. Его интерпретация, приведенная выше, не может быть исчерпывающей и потому еще, что она — отражение системы взглядов определенной школы типографики, которой, при всем ее значении и влиятельности, доступен и дорог лишь данный аспект предмета.

Идеолог иной школы, Эмиль Рудер пишет о другой типографике. А если и о той же, то — по-другому. В его трактовке она скорее — вид образительного искусства, род тиражной графики, чей художественный язык строится на применении типографского наборного материала: шрифта, украшений, линеек и т. п. Это толкование вовсе не спорит с определением Морисона — будучи значительно шире, оно просто включает его как необходимый ракурс целого. При этом и позиция Рудера, в свою очередь, ограничена рамками концепции школы, которую он представляет.

История типографики уходит корнями в седую древность. Может показаться парадоксальным, но в современном понимании типографика много старше книгопечатания**** (это, между прочим, убедительно показано и в книге Рудера), а возможно, что в чем-то даже старше и собственное письмо,— во всяком случае, в тех своих общих аспектах, что не связаны непосредственно с ее коммуникативной функцией. Однако свое наглядное содержание типографика обрела с изобретением и развитием печати. А ее самоопределение началось не ранее, чем сто лет назад, когда она впервые обрела права *художества*.

* Littré E. Dictionnaire de la langue française. Éd. integ. En 7 vol. / J.-J. Pauvert, édit. Paris, 1961, vol. 7, p. 1428.

** Robert P. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. 1^{ère} éd. En 6 vol. Paris, 1951, vol. 6, p. 892.

*** Brockhaus Enzyklopädie. 16. Aufl. In 20 Bde. / Hg. v. Dr. K. Pfannkuch, Prof. Dr. W. Heilmann, Dr. G. B. v. Kripp. Wiesbaden, 1974, 19. Bd., S. 159.

**** Вот, например, что пишет Аллен Хейли, бывший художественный руководитель фотонаборной фирмы «Компьюэрайфик» (Вилмингтон, США), а ныне член дирекции ИТС (Международной шрифтовой корпорации, Нью-Йорк): «До Гутенберга *типографика* [курсив мой.— М. Ж.] всецело зависела от художников — писцов, каменотесов, каллиграфов — и отражала их творческую свободу, чуткость и эстетическую искусственность» (Typography: a fresh look.— Graphics: New York, 1979, no. 7, p. 30).

Несмотря на общеизвестный синкретизм искусств и ремесел, характерный для средневековья и раннего Возрождения, когда родилось книгопечатание,— в период своей зрелости собственнотипографика никак не ассоциировалась с искусством. Этого не меняет и то, что смежные с нею иллюстрация и орнаментация если и почитались искусством, то уж никак не высоким, ни щедрое употребление оборотов типа «типографское искусство», «печатное искусство», «переплетное искусство», выражающих почтение ремесленному мастерству (подобно «гончарному искусству», «сапожному искусству» и т. п.). Великие типографы прошлого: Гутенберг, Иван Федоров, Кекстон, Альд Мануций, Гарамон, Плантен, Кезлон, Фурнье, Бодони, Баскервилль и другие с гораздо большими основаниями могут считаться (и считаются, и сами себя считали) изобретателями, предпринимателями, просветителями, нежели художниками.

Похоже, что Уильям Моррис был первый, кто усмотрел в типографике вид художественной деятельности, вернее — момент взыскуемого им синтеза, в котором типографике было уготовано место среди иных — декоративных — искусств, наряду с резьбой по дереву, художественным ткачеством и ювелирным делом. Пережив искушение «модерном», а затем постепенно очистившись от орнаментальной обузы и начисто отрехшись от претензий на роль в той художественной идиллии, о которой грезили прерафаэлиты, английская (а во многом — и континентальная) типографика вступила в эпоху своего «возобновления» (Typographical Revival), все глубже осозная собственную специфику и проблематику, свою особую эстетику. Ее заповеди были блестяще сформулированы в трудах уже упоминавшегося Стенли Моррисона, Беатрисы Уорд, Эрика Гилла, Яна ван Кримпена, Брюса Роджерса, Фредерика Гауди и других. Одновременно эта — скорее традиционалистская — типографика уходила в поисках вдохновения в минувшие эпохи истории печати. Отправной точкой в этом «повторении пройденного» была типографика инкунабул, излюбленная Моррисом, а непреодолимым пределом, где, казалось, заканчивалось правильное развитие книжного искусства,— вторая четверть XIX в.*

* Интересно, что Рудер, принадлежа к иной художественной школе, сохранил презрение к типографике середины прошлого века, равно присущее и английским традиционалистам, и немецким новаторам-конструктивистам.

Параллельно с эволюцией консервативной (и по-своему функциональной) английской типографики в Европе совершалось становление и бурное развитие так называемой «новой типографики» конструктивистов (die Neue Typographie). Ее география была полицентрична, включая не только Москву и Баухауз в Веймаре и Дессау, но и Варшаву, Прагу, Берлин, Амстердам, многие города Советского Союза и Германии, что отвечало демократической природе нового направления, которому была враждебна камерная эстетика «типографического возобновления», обращенная прежде всего к библиофильской элите.

Как и в свое время прерафаэлитам, во многом близким к идеалам утопического социализма, adeptам «новой типографики» из революционной Москвы и Баухауза не были чужды идеи художественной интеграции материальной культуры. Но при этом язык конструктивистской типографики (как, впрочем, и многих иных искусств) был родственен вовсе не эстетике декоративно-прикладных ремесел, как в художественной теории и практике Морриса, его друзей и учеников, но скорее — живописи, а также архитектуре авангарда. Важно отметить, что в сложении эффектного, яркого стиля «новой типографики» решающую роль сыграли видные художники-живописцы и графики и архитекторы: Эль Лисицкий, Александр Родченко, Ласло Мохой-Надь, Алексей Ган, Герберт Байер, Йозеф Альберс, Пит Цварт, Хенрык Берлеве, Карел Тейге и другие. В типографском наборном хозяйстве — жирных линейках и квадратах, простых и сильных формах рубленых шрифтов, в освященном традицией элементарном колорите книжной печати (черная и красная краска, белая бумага) — они нашли благодарный материал для художественного эксперимента. Выразительные потенции этого материала отвечают тем задачам, которые эти художники ставили перед собой в иных видах искусства*.

В творчестве представителей традиционалистской школы художественному осмыслению и освоению подверглась прежде всего типографика *книги* и — отчасти — акциденция.

* Характерно, что в приложении своей самобытной теории к искусству шрифта В. А. Фаворский также исходил из общей проблематики изобразительного искусства. К сожалению, учение Фаворского, впечатляющее своей глубиной и оригинальностью, не получило воплощения в типографике,— если не считать немногочисленных экспериментов с набором его учеников и товарищей — Б. В. Грозевского и Н. И. Пискарева, а также нескольких работ С. Б. Телингатера.

В их представлениях искусство книги во многом сводилось к типографике, а задачи последней почти исчерпывались художественным оформлением книжного текста и титульных элементов*. При этом и пересмотр оформления газеты «Тайме» (вызвавший появление одноименного шрифта) был предпринят Моррисом в конце 1920-х — начале 1930-х гг. с тех же позиций, характерных скорее для типографики книги**.

«Новая типографика», напротив, решительно шагнула за пределы книги — в периодику, рекламу, деловые формы, широко выплеснулась на улицу. Однако несмотря на дальнейшее расширение своей сферы она по-прежнему твердо помнила свою полиграфическую генетику, крепкими узлами была связана с набором.

И лишь в третьей четверти XX века научно-техническая революция, бурная эволюция средств массовой коммуникации, информационный взрыв, успехи языкознания, семиотики, смена вех в изобразительном искусстве и прочее — все это содействовало появлению нового, более широкого понимания типографики, ее самоутверждению как автономной, межотраслевой художественной дисциплины***.

Процесс самоопределения типографики продолжается. И потому сегодня ей уже нельзя дать единого (и единственного) исчерпывающего определения. При этом традиционные дефиниции, сложившиеся в 20-е и 30-е гг. (и повсеместно принятые), разумеется, нетеряют справедливости. Актуальны и трактовка типографики, предложенная художниками-конструктивистами. Однако в современных условиях все эти толкования много утратили в категоричности.

* Особой оговорки требует вклад художников-традиционалистов в монументальное искусство шрифта. Резьба по камню — оформление мемориальных досок, надгробных плит, надписей на памятниках и т. п.— занимала важное место в работе Эрика Гилла, Рейнолдса Стоуна и других, будучи естественным продолжением их графического творчества. Известны также работы английских каллиграфов, энтузиастов возрождения традиций Ренессанса, над вывесками магазинов и контор, надписями в метро. И все же масштабы этой деятельности были достаточно скромными.

** Даже и не все виды литературы были затронуты «типографическим возобновлением»: в его круг вошли прежде всего художественная литература и научная книга, издания об искусстве.

*** Этот пересмотр функции и сферы типографики наглядно сказался, например, в смене ориентации, которую претерпел кливлендский «Журнал типографических исследований» (издатель и редактор д-р Мералд Врелстед). Что отразилось и в названии журнала: с 1971 года он называется «Зримый язык: Журнал исследований в области визуальных средств выражения языка».

Можно привести немало примеров разнообразного употребления термина «типографика», более узкого или широкого его толкования.

Типографика — система оформления набора и верстки печатного издания в целом или его элементов (например: типографика федоровского «Апостола», типографика таблиц в «Генеральных сигналах, надзираемых во флоте» и т. п.).

Типографика — совокупность художественных особенностей наборного оформления серии, цикла или группы изданий или их элементов (например: типографика альдин, типографика обложки начала XIX века, типографика серийных выпусков Инзель Ферлаг и т. п.).

Типографика — круг видовых особенностей наборного оформления разных печатных форм (например: типографика газеты, типографика плаката, типографика упаковки, типографика банкнот и т. п.).

Типографика — художественное произведение, продукт творческого труда художника-типографа — оформителя издания или серии изданий. Это значение термина находит выражение в выходных данных книг и серий (например: иллюстрации Иванова, типографика Петрова; фотографии Федорова, типографика Сидорова; и т. п.).

Типографика — вид художественного творчества. В обзоре творческого пути художника, его искусства естественны анализ его типографики и типографики иных мастеров и их сравнение (сравните, например: живопись Иванова, скульптура Семенова, стенопись Петрова, керамика Сидорова, типографика Федорова).

Типографика — воплощение художественного стиля определенной школы, направления в искусстве печати (сравните, например: живопись передвижников, конструктивистская архитектура, типографика дадаизма и т. п.).

Все это — принятые толкования понятия «типографика», связанные с привычным для нас отношением ее с печатным делом либо с творчеством художника-типографа. Имеются, однако, основания для более широкой трактовки этого термина, выходящей за пределы полиграфии и работы художника печати.

(Можно, например, говорить о типографике алфавита определенной системы письменности — в частности, о типографике глаголицы, кириллицы, латиницы, арабской, тамильской и т. д., имея в виду графическую специфику наборных шрифтов данной письменности.)

Известный бельгийский исследователь и теоретик шрифта и письма Фернан Боден дает понятие «типографика» предельно расширительное толкование: «Письмо,— пишет он,— в первую очередь не графическое искусство, но социальная функция; также и типографика — в первую очередь не искусство, но техническое средство усиления и размножения письма в его социальной функции»*.

Термин «типографика» все чаще применяется как синоним понятия «шрифтовая графика», «искусство шрифта». Этому есть причины.

Прежде всего — системный подход к оформлению, вызванный необходимостью более эффективной и точной визуальной ориентации в сфере потребления, в последние два десятилетия родил детально разработанную методику проектирования так называемых фирменных стилей. Последовательное оформление широкого ряда разнообразных объектов в едином стиле (например, в авиакомпании — самолеты и униформа, посуда и билеты, рекламные издания и интерьеры аэровокзала и прочее и прочее) невозможно без типографики, для которой печатная форма — лишь один из вариантов ее бытования.

Тем самым типографика получает большую степень независимости от сферы приложения, конкретной техники исполнения, материала и т. п., обретает черты универсальной межотраслевой дисциплины, искусства шрифтового оформления *надписей вообще*.

«Сегодня типографика окружает нас — в вывесках, архитектуре*, в книгах и журналах и в телевидении. Короче, мы встречаем типографику повсюду, где бы и когда бы ни возникала нужда в графической передаче идей и информации», — пишет видный американский художник печати Аарон Берне**. Ему вторит и Фернан Боден: «Он [термин «типографика». — М. Ж.] сегодня широко применяется в полиграфических журналах для обозначения целой сферы визуальной коммуникации: дорожных указателей, пиктограмм, символов и плакатов, а также газетной верстки, рекламы и, наконец, [курсив мой. — М. Ж.] типографики книги»***.

Такая транскрипция термина тем естественнее, что художественная форма этой — в широком смысле слова — типографики остается пока прочно связанной с эстетикой собственно типографики [печатных изданий].

Кроме того, развитие фотонабора, быстрое расширение его технических возможностей, обогащение арсенала выразительных средств (повышение емкости шрифтоносителя, наличие вариантов начертания одноименных знаков, легкость подключения разных кеглей, смещение самых разных шрифтов и гарнитур, разнообразные оптические трансформации очка исходного начертания и получение неограниченного числа производных вариаций, практически бесступенчатая система кеглей, не зависящая от размеров ножки литеры или строки, как в «горячем» наборе, и многое другое) — все это, делая гибче художественный язык набора, начинает постепенно размывать привычную нам резкую границу, отделяющую типографику от каллиграфии и рисованного шрифта. Тем самым пафос многих выступлений за чистоту художественной формы (с одной стороны, в типографике, а с другой — в искусстве рисованного шрифта) несколько утратил в основательности, а их аргументация — в вескости****. Обнаружилась необходимость в пересмотре ряда критериев художественного своеобразия типографики, уменьшения их зависимости от преходящих моментов в развитии наборной техники.

* «Архиграфика» — так называется книга об архитектурном оформлении надписей, схем, витрин, выставок и т. п. (Arehigraphia: Architectural and environmental graphics/ Ed. by Walter Herdeg. Zürich: Graphis Verlag, 1978). Этот новорожденный термин пока еще не вошел в повседневный обиход художников-оформителей, архитекторов, критиков и исследователей.

** Burns A. Typography. New York, 1961, p. 21.

*** Vaudin F. Op. cit., p. 267.

**** Вспомним, к примеру, дискуссию об искусстве шрифта, которая развернулась в 1973–1975 гг. на страницах журналов «Творчество», «В мире книг», на встречах художников, издательских работников. В этом споре, с его во многом надуманной проблематикой и несколько искусственным накалом, выявился не только (и не столько) диапазон разномыслия сторон, сколько масштабы накопившихся недоразумений, предрассудков и предубеждений. Реальные эволюционные процессы в художественной форме современной типографики, обусловленные множеством объективных факторов, частично перечисленных выше, остались, по существу, за рамками этой долгой и жаркой дискуссии.

Стр.
6**

* Baudin F. Typography — evolution and revolution: Lecture given November 1, 1967 at Gallery 303, New York City under the direction of Dr. Robert L. Leslie.— In: Heritage of the graphic arts/ Ed. by Chandler B. Grannis. New York; London, 1972, p. 270.

Эмиль Рудер в своем понимании функции типографики во многом близок Бодену. Он пишет: «Задача типографики ясна и недвусмысленна: служить передаче письменной информации. Никакие доводы, никакие соображения не в силах изгнать ее от этого долга».

** Здесь и далее: цифры, помещенные слева от текстовой колонки, обозначают местонахождение фрагмента текста, к которому относится комментарий.

Рудеровская концепция типографики сегодня также кое в чем воспринимается как анахронизм, категоричность иных ее положений порой вызывает улыбку. Но поскольку Рудер делает акцент на *художественных* аспектах типографики, на общих категориях композиции (а не на технологической стороне дела) — постольку время пощадило его книгу в большей степени, чем можно было бы ожидать.

Так называемая швейцарская школа дизайна (в том числе прикладной графики и типографики) является исторической преемницей Баухауса. «Новая типографика» обрела в ней второе дыхание.

Подобно тому, как художественные открытия и достижения супрематизма, неопластицизма, де-стиля и иных направлений живописи авангарда 20-х годов подверглись ревизии, классификации и систематизации в так называемом «конкретном искусстве», были укрощены и цивилизованы схематизм и брутальность типографики конструктивизма. Утратив в спонтанности и непосредственности, «новая типографика» вместе с тем получила прочную методическую, структурную основу, приобрела значительно более органический характер*. Как пишет в своей книге «Пионеры современной типографики» английский исследователь Герберт Спенсер, уже «к концу этого десятилетия [20-х гг.— *М. Ж.*] она вошла в новую и отличную от прежней фазу развития, отмеченную скорее консолидацией, чем поиском и новаторством**».

Технологический реализм швейцарской Типографики — свидетельство ее профессиональной зрелости, художественного осмысления своей технической сущности. Она нашла свое место в истории печатного искусства, преемственность по отношению ко многим ее аспектам. Она осознала объективность многих моментов традиционной типографики, огульно отвергнутых авангардом 20-х годов. На смену художественному утопизму былых лет пришел подлинный, а не декларативный функционализм.

Методический, системный подход, характерный для швейцарской типографической школы, кристаллизовался в так называемой модульной системе, разработка и широкое внедрение которой представляет одну из важных заслуг школы в развитии графического дизайна.

Естественность и чистота художественного языка, образная сила, функционализм, структурная изощренность композиции, технологичность и рационализм стали опознавательными знаками швейцарской школы в искусстве типографики. И книга Рудера, ее содержание и форма — новое, наглядное тому свидетельство. Но она же убедительно доказывает, что своими достижениями швейцарская школа обязана не только четкому размежеванию с иными видами искусств (в том числе и графическими), а также с письмом и каллиграфией, не только неустанным усилием в борьбе за художественное самоопределение.

Рудеровская концепция типографики удивительным (и гармоническим!) образом сочетает строгость в отборе аспектов художественной формы, специфических для типографики,— строгость, доходящую порой до пуризма,— с редкой широтой кругозора, позволяющей наблюдать в ней действие законов и наличие категорий композиции, общих для пластических искусств. В этом знак исторического родства швейцарской школы с типографикой конструктивизма, чьи корни «переплелись с корнями живописи, поэзии и архитектуры двадцатого века»*.

Книга Эмиля Рудера вышла в издательстве Артура Нигли (г. Нидертёйфен, Швейцария) в 1967 году. Она представляет собой сжатый и чрезвычайно содержательный конспект курса, который Рудер в течение двух десятилетий вел в одной из лучших европейских школ промышленного искусства — Базельской высшей школе ремесел. Среди типографов многих стран Рудер пользуется непререкаемым авторитетом*. Его труд, изданный на трех языках (немецком, английском и французском),— что немало способствовало быстрому распространению книги в Европе и Америке,— приобрел широкое признание и выдержал ряд переизданий как в Швейцарии, так и за ее рубежами.

Предмет исследования — специфика выразительных средств типографики, методические и художественно-творческие проблемы, встающие перед типографом в повседневной работе, особенности действия всеобщих, фундаментальных законов композиции в типографике.

От многих известных нам пособий и исследований на ту же тему работу Рудера отличают следующие важнейшие особенности:

- 1 В книге нет привычных нам вводных глав, посвященных технике набора и печати, полиграфической терминологии и т. п. Вопросы техники затрагиваются автором лишь в той мере, в какой они участвуют в строительстве художественной формы.
- 2 Рудер вычленяет типографику из широкого круга графических искусств. Он показывает особенности выразительных средств типографики, характерные именно для нее и обособляющие ее от свободной и прикладной графики, каллиграфии и т. д.
- 3 Несмотря на сознательное ограничение круга вопросов проблемами художественной формы собственно типографики, в анализе этих проблем Рудер опирается на универсальные законы композиции. Это сообщает труду Рудера ту глубину и основательность, которая встречается чаще в исследованиях о композиции в живописи, архитектуре, скульптуре, нежели в работах о шрифте и типографике. Такой подход автора наглядно вскрывает художественную общность типографики с иными видами пластических искусств, свободных и прикладных,— тогда как в большинстве подобных книг авторы ограничиваются указаниями на тесную связь типографики лишь с полиграфией и каллиграфией.

* Вспомним, что иные конструктивистские «композиции для набора» (обложки, титульные листы, заголовки и т. п.) в действительности были выполнены в технике... ксилографии.

** Spencer H. Pioneers of modern typography. London, 1969, p. 13.

* Ibid.

* Биографическая справка об авторе дана на задней стороне переплета этой книги.

Характерно и то, что изложение построено не по историческому принципу: автор свободно обращается с историческими образцами, привлекая их по мере анализа художественных проблем.

Построение книги Рудера необычно. Она представляет собой, по существу, подборку таблиц методического материала, сопровождаемых авторским комментарием, где в емком, тезисном виде последовательно излагаются главные, аспекты строительства художественной формы, категории и законы композиции, роль и значение отдельных факторов формообразования. Несмотря на небольшой объем, книга освещает художественные проблемы типографики с редкой полнотой и глубиной. Большинство ее таблиц, полосных и разворотных, представляет конспект отдельной лекции по тому или иному кругу проблем.

Графический материал предельно нагляден и выразителен. Интересно, что основу образительного ряда составляют не образцы оформления конкретных изданий, но типографические композиции, специально подготовленные Рудером или его учениками как иллюстрации отдельных художественных проблем, исследуемых автором. Это выгодно отличает данную книгу от многих трудов на ту же тему, написанных художниками и представляющих скорее изложение своего опыта, сопровождаемое набором примеров из истории типографики и творчества коллег, что всегда выдает эмпирический характер этих работ.

Первоиздание книги Рудера — выдающееся произведение типографики и книжного искусства. Ее иллюстрации, несмотря на их открыто служебный, а подчас и лабораторный характер — мастерские, порой изысканные композиции, построенные на тонких нюансах, наполненные глубокой мыслью и чувством. Набор, верстка, внешнее оформление, несмотря на кажущуюся простоту художественного языка, представляя собой стройный и богатый графический ансамбль, красоту и благородство которого начинаешь оценивать постепенно, по мере освоения, чтения книги, вживая в ее материал.

Непривычны самый язык и стиль Рудера. Он пишет очень жестко, с не принятой у нас прямой и категоричностью, без всяких прикрас и затей, иногда даже несколько (может быть намеренно?) небрежно. Он не боится, например, в одной фразе трижды повторить то же слово — чего мы, как правило, стараемся избегать в первую очередь. Речь Рудера пугающе проста, хотя говорит он часто о сложных вещах.

Быть может, это оттого, что Рудер — преподаватель, и его книга гораздо больше конспект лекций, чем монография. Она и построена как конспект, и изложение в ней пунктирное.

Вместе с тем — и по тому же самому — за сжатым изложением стоит много глубоких раздумий, сильных чувств и тонких наблюдений. При очевидном рационализме Рудер — очень чуткий художник. В любви и преданности своему искусству он порой поднимается до подлинной лирики и высокого пафоса.

К тому же текст наполовину нем без иллюстраций. Неясно, кстати: то ли изображения иллюстрируют текст, то ли текст лишь поясняет изображения, являющиеся основой структуры книги Рудера. Поэтому многие недомолвки или достаточно общие — взятые сами по себе — положения текста обретают вполне четкое, конкретное значение в сличении с иллюстрациями.

Стр. В предисловии к «Типографике» очевидна озабоченность Рудера тем, «удалось ли... избавиться от преобладающих моментов изменчивой моды». Сегодня, через полтора десятилетия после выхода в свет первого издания, на этот вопрос можно ответить твердо: в целом — да, удалось. Это потому, что книга Рудера учит не столько деланию, сколько видению и осмыслению, подходу к типографической композиции. Она утверждает не стиль, но *метод*, хотя иллюстрирующие ее композиционные модели нередко и стильны, и изящны.

Графические примеры, приводимые Рудером, суть именно *модели*: их трудно воспринимать как полноценные художественные произведения, рожденные реальными запросами жизни. Элементарный уровень структуры этих композиций почти полностью снимает действие фактора моды, сообщая им подчеркнuto лабораторный характер.

Хотя «большой стиль» и продолжал оставаться идеалом швейцарской типографики, Рудер со справедливым скептицизмом относился к произвольным, «волевым» попыткам его утверждения: «...творческий ум мало печется о стиле эпохи — он знает, что стиль нельзя намеренно придумать: он возникает нечаянно».

Здесь Рудер неожиданно переключается с приверженцем совершенно иного подхода к типографике, доктором Г. В. Овинком, художественным руководителем словолитни «Леттергитерий Амстердам»: «Стиль рождается неумышленно, когда художники вдумчиво подходят к фундаментальным проблемам эпохи и пытаются найти им верное решение. Моды, что ни год, сменяют одна другую,— а стиль слагается в продолжение жизни поколения, по меньшей мере»*.

Тревоги Рудера оказались не напрасны — но лишь неточно направлены. «Изменяемая мода» оказалась милосердной к нему. Однако он не предвидел (и можно ли его в том упрекнуть?), что технологическое развитие набора и печати повлечет столь коренную ломку привычных и казавшихся нерушимыми представлений о типографике и ее художественных особенностях. Многие из этих представлений концептуальны и являют собой важное звено в художественной системе, утверждаемой Рудером. Другие — лишь дань техническому несовершенству печати прошлых лет.

Стр. 64 Рудер пишет: «...офсет — это способ, в котором краска переходит со шрифта на поверхность бумаги опосредованно, благодаря чему рисунок несколько теряет в ясности и четкости». Сегодня ему возражает американский полиграфический журнал: «Современные печатные процессы — такие, как офсет и леттерсет (сухой офсет), — воспроизводят очко шрифта с большей четкостью, чем высокая печать»**.

* Ovinck G. W. Fashion in type design: A speech at the 11th Congress of the Association Typographique Internationale. Prague, June 1969.— The journal of typographic research. Cleveland (Ohio, USA), 1969, no. 4, p. 371.

** Palmer C. P. Legibility is the cornerstone of typography. Part 3.— Graphic arts monthly. New York, 1979, no. 7.

Стр. Развитие наборной технологии повлекло решительный пересмотр критериев графического качества наборных шрифтов. Например, утверждение о том, что «технический прогресс тяготеет к упрощению» и следующие за ним рассуждения сегодня требуют решительной оговорки. На более высокой стадии развития технология допускает значительное увеличение сложности графического языка набора. Обоснованием приведенному выше тезису обычно (не только в труде Рудера) служит сравнение ассортимента знаков в шрифте Гутенберга и в магазине линолипа либо в монотипной рамке. Вот что пишет, однако, американский коллега Рудера Джозеф Скорсоне: «Эта новая фотоэлектронная техника... помогает решить проблему, вставшую перед Гутенбергом при попытке гравирования его первой [типографской] азбуки. Первая наборная касса Гутенберга включала 290 различных литер, лигатур и аббревиатур*... По мере развития технологии печати объем кассы наборщика убывал, так как и неудобно и неэкономично было иметь столь широкий ассортимент лигатур... С внедрением фотоэлектронной техники объем наборной азбуки более не представлял проблемы, поскольку в памяти компьютера можно хранить бесконечное количество литер и лигатур**».

В арабском наборе, например,— говорится в бюллетене фотонаборной компании Спектрум,— «имеется свыше сотни принятых лигатур [не говоря о том, что большинство из 29 букв арабского алфавита имеет по 4 варианта начертания.— М. Ж.], и чем больше их использовано, тем более изысканной считается типографика... На линолите это требует многих дополнительных матриц, которые не помещаются в стандартный 90-канальный магазин и требуют вставки вручную по мере необходимости в ходе набора. Компьютеризованный фотонабор без труда вмещает большие количества знаков...»***

А вот прогноз известного американского специалиста Эдварда Готшалла: «Общая тенденция к системам автоматического кодирования набора принесет немало интересных побочных результатов. Кодированные наборные устройства будут вмещать большие по составу комплекты знаков. Возможно возрождение интереса к капитали, разновысоким цифрам и более широкому применению вариаций начертания букв, а также литер с росчерками. Эти машины могут также принять большее число специальных знаков, видоизменять (наклонять, сужать и расширять) очко любого шрифта, а также генерировать и запоминать новые рисунки специальных знаков и шрифтовых символов*».

Что касается закономерностей формообразования рисунка шрифта, то сегодня иные воззрения автора могут показаться весьма спорными, а порой — и противоречивыми.

Желая как можно более наглядно выявить художественную специфику наборного шрифта, Рудер чрезвычайно решительно отмежевывает типографику от письма.

Стр. 22 «Есть основания рассматривать письмо и печать как две различные, несовместимые техники, которые следует четко разделять. ... Хороший оформитель должен избегать смешения рукописного и печатного». «Законы рукописной гра-

Стр. 74 фики, однако, в корне отличны от законов печатной, и обоюдный компромисс меж ними нежелателен». Способ выражения этих — и в целом достаточно справедливых — суждений может показаться излишне категорическим. Тем более, что работа таких видных мастеров каллиграфии, как Герман Цапф, Альберт Капр, Герберт Лубалин, Тимоти Гирвин и другие, дает убедительные примеры гармонического соединения рукописной и шрифтовой графики, в котором каллиграфии принадлежит ведущая образная функция, а типографике — структурно-организующая роль.

Стр. В свете соображений, приведенных выше, несколько неожиданно выглядит утверждение 64 о том, что «в формах шрифта *всегда* [курсив мой.— М. Ж.] сказывается инструмент: в рукописном шрифте — перо... в печатных литерях — два примененных инструмента: перо писца и резец гравировальщика пунсонов».

Что вовсе не все шрифты имеют рукописную графическую первооснову и отнюдь не всегда в их формах сказывается «перо писца» — в доказательствах не нуждается. Довольно и взгляда на рисунок букв шрифта Универс, которым набрана данная книга.

Стр. А ведь это — один из любимых шрифтов Рудера 99, который он не устает восхвалять. А что касается до «резца гравировальщика пунсонов», то и далее Рудер настаивает на том, что «в наборном шрифте органические отчасти теряется, поскольку литеры подвержены действию законов гравировки пунсонов и литья».

Автору энергично возражает Мэтью Картер, один из ведущих художников наборного шрифта 70-х годов: «Я часто читал, что поскольку пунсоны гравированы на стали, рисунок их очка имеет некую мистическую близость качествам стали, и что лучшие шрифты отличает «правда материала». Если принять во внимание исключительно разнообразие рисунков шрифта, когда-либо гравированных на стали, я не могу взять в толк, в чем же, право, могли последовательно выражаться свойства материала*».

Однако и за полвека до Картера классик английского «возрождения» Эрик Гилл указывал: «Разум повелевает формами букв, а не инструмент или материал. Сие, конечно, не отрицает огромного влияния инструментов и материалов на формы букв. Однако это влияние всегда было вторично и по большей части проявлялось помимо сознательного намерения мастера**». В освобождении типографики от многих технических ограничений, принесенном фотонабором, Рудер не без оснований подозревал и сокрытую опасность. Искушение вседозволенностью.

«Средства фотонабора, который более не связан словотной технологией, допускают свободное обращение с материалом, доходящее до деформации литер... такая свобода имеет и свою изнанку, поскольку позволяет любое произвольное решение».

Трудоемкость производства матриц металлического шрифта, длительность его предстоящего применения обвязывали словолитчиков и изготовителей матриц к тщательной художественно-технической проработке всех деталей его рисунка. А жесткость, негибкость «горячего» набора одновременно гарантировали и некоторую стабильность его художественного образа, неподвластную произволу или капризу типографа.

* Vide: Zapf H. Changes in letterforms due to technical developments.— The journal of typographic research. Cleveland (Ohio, USA), 1968, no. 4, p. 351–368 [Прим. авт.].

** Scorson J. Ligature design for contemporary technology.— The journal of typographic research, 1970, no. 1, p. 39.

*** Arabic: from calligraphy to typography.— Spectrum newsletter. New York, 1980, no. 2, p. 5.

* Gottshall E. Vision '80s.— Upper and lower case: The international journal of typographies, New York, 1980, no. 2, p. 95.

* Carter M. How typesetting technology affects typeface design: A speech at the «Vision '77», Conference on communication typographies. Rochester Institute of Technology, Rochester, N. Y., May 1977.— Upper and lower case: The international journal of typographies. New York, 1977, no. 3, p. 49.

** Gill E. An essay on typography. London, 1931, p. 29.

Легкость изготовления шрифтоносителей для фотонабора (особенно титульного) породила невероятный хаос в бурно выросшем и постоянно обновляющемся шрифтовом ассортименте, повлекла резкое падение общего художественного уровня титульных и акцидентных шрифтов. (Этого факта не может отменить и появление ряда великолепных гарнитур, в которых новые возможности, открытые фотонабором, глубоко и творчески осмыслены и реализованы в графике, недоступной металлическому шрифту; к ним относятся шрифты Ай-Ти-Си, Монотайп, Мергенталер Линотайп, Штемпель, Хедлайнерз, Хелл и шрифты других крупных фирм. Однако не у всех производителей и художников достало опыта, вкуса и профессиональной сознательности, чтобы устоять перед соблазнами.)

Открывшиеся возможности разнообразных трансформаций очка наборных литер также поставили художественное качество набора в более тесную, чем прежде, зависимость от профессионального уровня или вкуса типографа или наборщика. А простота обслуживания нового оборудования, напротив, резко сократила сроки профессиональной подготовки оператора, снизила требования к его личной искусности и умению, которые раньше давались долгими годами обучения и практики.

Стоит ли удивляться, что в ответах на анкеты, проведенные в 1979 и 1980 годах нью-йоркским журналом прикладной графики, слышится немало сетований, которые подтверждают худшие предчувствия Рудера:

Джордж Маквиккер, Чикаго:
«Слишком много вычурных шрифтов, годных к употреблению лишь в особых случаях»**;

Филип Дикста, Олд Гринвич:
«Паршивая разбивка — междусловная и межбуквенная — во всех системах фотонабора. У новой породы «холодных» наборщиков [в противоположность специалистам металлического, «горячего» набора.— *М. Ж.*] — никакого понимания стандартов типографики»**;

Чарлз Мэдсен, Эдвертайзинг Арт Сервис, Чикаго:
«...операторы, однако, знают свои машины,— но не хороший набор, в отношении разбивки, цветности и переносов»***;

Фрэнк Пасторини, Тэд Коланджело Ассошиэйтс, Уайт Плейнс:
«Типографика, как и многие американские ремесла, кажется, из искусства превращается в технологический изощренный, компьютеризованный, автоматизированный производственный процесс низкого качества»**;

Рой Хьюз, Поляррид:
«Легкость, с которой можно сжать, растянуть, изогнуть фотонабор, вместе с тем поместила художника шрифта и каллиграфа в Красную книгу вымирающих особей»**;

Эдвард Готшалл, Интернэйшнл Тайпфэйс Корпорэйшн:
«И в то время, как новая техника сокращает нужду в подсобном, канцелярском и административном персонале, она скорее усиливает необходимость в художниках и дизайнерах, которые могли бы судить о графических достоинствах и прилагать критерии хорошего вкуса к тому, что машины способны лишь выполнять по инструкции»***.

Время, однако,— не единственный оппонент Рудера. И в 60-е годы, когда вышла его книга, и позднее многие его воззрения и идеи вызвали возмущения среди его коллег-типографов. Это естественно. Ведь Эммиль Рудер — рупор (и одновременно один из отцов) определенной школы в типографическом искусстве, и его концепцию — как и любую систему художественных взглядов — нельзя принимать как истину в последней инстанции. Иные ее положения — даже и в контексте единой концептуальной структуры, отмеченной исключительной стройностью и цельностью,— представляются вполне дискуссионными и оспариваются приверженцами иных школ и направлений в типографике.

Швейцарская типографика унаследовала от Баухауса тяготение к универсальному, транснациональному художественному стилю****.

* Ibid., p. 21.

** Typography: a fresh look.— Graphics: New York. 1979, no. 7, p. 13.

*** Ibid.

**** Свое крайнее выражение эта тенденция нашла в удивительной формуле, предложенной молодым Чихольдом: «Fraktur, Schwabacher, Gotisch || Griechisch || Kyrillisch (= Russisch und Bulgarisch) || Türkisch (= Arabisch) || Chinesisch (= Japanisch [sic.— *М. Ж.*]) Indisch || Schriften der Exoten (Zulukaffern, Papuas usw. [n. b.— *М. Ж.*]) || = NATIONALISMUS» (Tschichold J. Neue Typographie. Berlin, 1928, S. 77).

Стр. 44 Рудер пишет: «Гарамон связан с французским языком, Кезлон — с английским, а Бодони — с итальянским. Любой из этих трех шрифтов, 10 употребленный в наборе на другом языке, может понести ощутимый эстетический урон»; «Ныне живые, обоюдные контакты, связи между народами всех стран не оставляют более места шрифтам с ярко выраженным национальным характером». Несомненно, эта линия оказала решающее влияние на сложение единого международного ассортимента шрифтов, его растущую унификацию, связанную и с повсеместным применением одного и того же наборного оборудования, производимого в немногих развитых странах Запада: США, ФРГ, Англии, Швейцарии. И вместе с тем обратная тенденция также дает о себе знать — и на практике (вспомним хотя бы конкурс на разработку современных шрифтов в традициях ирландской письменности, проведенный в конце 1970-х годов фирмой Летрасет), и в теории:

«Почему бы нам также не дать некоторый простор национальным разновидностям рисунка [шрифта]? — спрашивает доктор Овинк.— Если французам угодно разрабатывать их ампирные шрифты, англичанам — их георгианские и викторианские варианты, а немцам — неистощимые богатства их фактурных форм, так пускай тем и занимаются без риска быть обвиненными в реакционном национализме [сразу вспоминается Чихольд.— *М. Ж.*]. Коль скоро сии вариации исполняются в живом, современном духе, не должно чинить препоны подобной деятельности»*.

Призывая к объективному, имперсональному стилю, Рудер, еще более резко, чем национальное своеобразие, отвергает личностное начало — как в графике шрифта, так и в оформлении изданий. Справедливо отрицая самодовлеющее самовыражение и нарциссизм в искусстве, он вместе с тем начисто отказывает художнику в праве на интерпретацию — даже и самую благонамеренную, и сколь угодно самозабвенную.

Стр. 8 «Проектируя шрифт, художник должен по возможности воздерживаться от выражения своих личных пристрастий, чтобы не воспрепятствовать его универсальному применению»,— пишет 168 Рудер во введении к своей книге. И далее: «не дело типографа — интерпретировать литературу на свои лад... задача типографа сводится к тому, чтобы облегчить читателю чтение...». Он цитирует суровые слова художника Пауля Реннера, одного из столпов типографики конструктивизма, о том, что «типография — не костюмерная».

* Ovinck G. W. Op. cit, p. 377.

* Typography survey. In: Art materials / Equipment / Systems. Special report.— Graphics: New York, 1980, no. 4, p. 20.

** Ibid., p. 21.

*** Ibid., p. 18.

Стр. 168 Таким образом, Рудер отмечает интерпретацию — и даже в ее элементарных формах, которые достигаются стилизацией, столь чуждой его принципам. Но при этом он настаивает на том, что «типограф должен... стремиться к тождеству значения слова и его типографического воплощения». Однако возможны ли поиски формы, сколько-нибудь сообразной данной теме, без ее осмысления и — пусть и крайне осторожной, но — интерпретации? Что же касается пресловутого «тождества», то это требование может показаться и максималистским, и утопическим. Не предполагает ли оно, что каждая задача в искусстве — как и в арифметике — имеет лишь одно «правильное» решение? Но «...приближение к чистой утилитарности случается лишь в весьма критических ситуациях — как шрифт для текста и мелких объявлений в газете, в телефонных справочниках и в надписях на дорожных знаках. В иных случаях всегда имеется допуск, люфт, в пределах которого возможны различные, но равноценные решения»*. (Заметим, что и в этих случаях, якобы обреченных на однозначные решения, возможен спектр вариантов, более или менее удачных в графическом плане, выполненных в разных художественных манерах и т. д.)

Уместно вспомнить убедительные строки статьи советского искусствоведа Юрия Герчука о художественной интерпретации в оформлении книги:

«...добываясь „адекватной типографии“, художник избавляет себя от возможных упреков в произвольной трактовке текста, находит очевидное, из самого смысла произведения вытекающее решение. Все другие будут неадекватными и, значит, нежелательными, неправильными. Но ведь, обращаясь к одним и тем же произведениям Шекспира или Гёте, один художник может подчеркнуть стилистику, связь со своей эпохой, а другой, напротив, их классичность, всеобщее, выходящее за пределы одного времени, значение. Наконец, третьего может заинтересовать в них как раз то, что связывает их с нашим временем, позволяет им сохранять актуальность и сегодня... И все это может быть сделано вовсе не вопреки духу и смыслу текста, а в полном соответствии с ним. Перед художником книги всегда стоит, таким образом, задача выбора решения, а не простого однозначного соответствия заданной теме»**.

Стр. 168 Неожиданно Рудер отпускает типографу грех самостоятельного художественного истолкования темы, когда тот вступает в сферу рекламы, где «... напротив, типографу открываются почти неограниченные возможности для *личной* интерпретации текста» [курсив мой.— М. Ж.]. Это положение требует уточнения. Верно, что книжная форма более условна, канонична и консервативна,— но и она подвержена развитию. Художественная форма в рекламе значительно более свободна, открыта и подвижна, нежели в книге. Однако и рекламная графика имеет свои «законы жанра». А зная, сколь фундаментально разрабатываются рекламные акции и кампании — в психологическом, социологическом, методическом и, разумеется, художественном аспектах,— нет больших оснований к переоценке личностного начала в современной рекламе и к столь жесткому ее противопоставлению книжной графике.

Стр. 232 В конкретизации нуждаются и замечания Рудера о той роли, которую в графике рекламы играет вариация на заданную или выбранную тему. Рудер пишет: «...текст... может быть подан в разнообразных композиционных вариантах; читатель повторно читает тот же текст, привлекающий внимание постоянно обновляемой формой».

Это, безусловно, верно. Вариации в оформлении продукции или услуг одной и той же фирмы (и ее рекламы) — в рамках выработанного фирменного стиля, разумеется,— необходимы как ввиду разнообразия пространственной и функциональной структуры объектов проектирования, так и для привлечения (или удержания) внимания потребителя. Однако, помимо принципа «неизменный текст / переменная композиция», возможны — и широко применяются — и иные методические подходы: «неизменная композиция / переменный текст» и «неизменная композиция / неизменный текст».

В последние полтора десятилетия эти принципы получили большое развитие в практике. Особенно знаменательно широкое приложение последнего из них, когда и текст (неизменный), и композиция (неизменная же) вместе образуют своего рода знак, уже и не претендующий на рассмотрение или чтение, но рассчитанный лишь на реакцию мгновенного узнавания и дальнейшее отложение в памяти (или в подсознании) впрок. Считается, что накопление этих моментальных замет может создать (или упрочить) привычный зрительный образ фирмы, что в долгосрочном плане содействует стабильному потреблению ее продукции.

Композиционно-текстовое «клише» часто применяется к предмету оформления подчеркнуто независимо от его формы, размеров, назначения. В этом находит наглядное выражение известный феномен психологии современного потребительского общества: резкое смещение внимания потребителя с собственно продукта к имени его производителя, преклонение перед *famous labels*, ярлыками знаменитых фирм. И описанная выше методика рекламы не столько отражает это явление, сколько способствует его закреплению, служит его коммерческой эксплуатации.

Стр. 200 Необычайно настороженно относится Рудер к интуиции и экспромту, ко всему спонтанному, 14 неожиданному и случайному в типографике. Он убежден в том, что «в типографике не прохотят претензии на порывы творческого вдохновения», что «спонтанные и случайные эффекты находятся, собственно, в противоречии с природой типографики».

В своем мнении Рудер не одинок. «Хороший, ансамбль литер никогда не бывает плодом простого везения или внезапного озарения. Художник шрифта не может полагаться на вдохновение»,— писал выдающийся мастер шрифта Олдржих Менхарт*. Впечатляют слова, некогда сказанные Полем Валери, который видел в имманенте типографики к случайному нечто большее, чем просто особенности жанра: «...произведение типографики не терпит импровизации; оно плод невоскресимых исканий, предмет искусства, которое сохраняет лишь завершенные вещи, которое отвергает наброски и эскизы, не ведая состояний, посредствующих меж бытием и небытием. И тем дает нам великий и грозный урок»**.

Стр. 200 Эмиль Рудер, говоря о «природе типографики» и отрицая как чуждые ей спонтанность и случайность, имел в виду традиции типографики «горячего» набора, возможности современной наборной техники. Однако он справедливо отмечает, что «новейшее техническое развитие типографики открывает новые возможности спонтанному и случайному началу». И все же 200 как методист и педагог Рудер считает, что «и в будущем, несмотря ни на что, дисциплина, расчет и объективность пребудут первоосновами типографики».

* Menhart O. Katalog výstavy «Přismařství a typografie», Praha, 1948.

** Valéry P. [Sine tit.] Cité dans: «Les Livrets du bibliophile», Maastricht, 1926, no 6. Tiré de: Manuale typographicum. / Comp, by Hermann Zapf. Cambridge (Mass., USA); London, 1970, p. 31.

* Ibid., p. 372.

** Герчук Ю. Художественная интерпретация текста.— Искусство книги 1970/71. М., 1979, вып. 9, с. 31.

Прогнозы Рудера во многом оправдались. Но не во всем.

«Хотя в современном графическом дизайне очевидные [модульные] сетки и утвердились как необходимая предпосылка, они будут продолжаться размываться, уступая менее систематическим, менее логическим, более интуитивным решениям. Методам и приемам традиционного, рационального дизайна придет на смену более импульсивное, спонтанное, а порой — явно не последовательное и иррациональное начало», — считают Барбара и Патрик Рэдмонд (Рэдмонд Дизайн, Миннесота)*.

Стр. 214 Опыт типографики 70-х годов не полностью подтвердил опасения Рудера в том, что «экспромты, возникающие от случая к случаю... препятствуют цельности образа и осложняют единое комплексное решение». Уроки этого развития хорошо обобщил доктор Овинк:

«Всегда вредно, когда эмоциональные силы испытывают угнетение со стороны жесткого рационализма, и это естественно приводит к сильным перегибам в обратном направлении. Мы должны признать право этих эмоциональных сил на существование и предоставить им необходимую свободу действий»**.

Стр. 6 Вместе с тем концепция Эмиля Рудера далека от плоской утилитарности. Он функционалист, а потому стремится к оптимальным решениям, отвечающим особенностям и назначению того или иного объекта оформления. Он не видит противоречия в том, что удобство чтения, первостепенное в типографике сплошного текста, теряет первенство в акцидентном наборе, в шрифтовом оформлении рекламы и т. п. Утверждая, что «произведение печати, которое нельзя прочесть, представляет плод напрасного труда» и что «задача хорошей [книжной] типографики во всех случаях — подчинение формы удобству чтения», он одновременно восхищается композициями, где «типографической форме намеренно придано первостепенное значение», где «текст сознательно сделан неудобочитаемым посредством богатой и остроумной игры сокращениями и лигатурами». «Функция в этом случае, — пишет Рудер, — может быть отодвинута на задний план».

В этом позиция Рудера близка утверждениям его оппонентов — сторонников менее рационалистической, более спонтанной типографики. «Никогда в истории, — пишет доктор Овинк, — шрифт и письмо не служили исключительно чтению... В необходимых случаях шрифт может быть неудобочитаемым, иррациональным, пригодным лишь ограниченно; да, он может быть даже неприятным, уродливым, отталкивающим»*. Думается, что и Рудер охотно бы подписался под этими строками, тем более, что в его книге главное внимание уделено именно такого рода типографике — некнижной, имеющей повышенную экспрессивную нагрузку.

Стр. 144 Не менее поразительна переключка Рудера с... Фаворским — в его рассуждении о пространственных аспектах черного и белого. Едва ли Рудер мог быть знаком с композиционной теорией Фаворского, многие статьи и конспекты которого остаются неизданными поныне и на русском языке. Просто в труде Рудера нашли отражение те же основополагающие категории композиции, что и в учении Фаворского, — это свидетельствует как о фундаментальном характере сих категорий, так и о глубине и объективности анализа, сближающих этих — столь непохожих — исследователей.

Несмотря на неукоснительную приверженность автора принципам направления, представителем, идеологом и пропагандистом которого он выступает, Рудера отличает исключительная широта кругозора, гибкость и непредвзятость художественного мышления.

Стр. 6 Подчеркнуто системный характер швейцарской типографики, ее тотальный масштаб, обращение к крупным и контрастным категориям — уже и сами по себе предполагают динамичный и радикальный подход. Это сказалось, например, в структуре гарнитуры Универс, построенной в строгом соответствии с методическими установками «базельской школы» и представляющей идеальный инструмент для их воплощения в типографике: «Программа обеспечивает следующие валёры контрастов: тонкое-жирное, линия-плоскость, узкое-широкое, светлое-темное, прямое-наклонное, статическое-динамическое».

Стр. 135 Активное, энергичное начало, отвага (а порой и дерзость) в композиции унаследованы швейцарской типографикой от Баухауза. Однако Рудеру не свойственны то сектанство и нигилизм, которыми порой грешили его исторические предшественники. Он не ниспровергатель, а строитель.

Сколь многие эпохи искусства, стили и направления нашли свое место и объяснение в художественной системе Рудера! Древний Китай и античность, средневековые и барокко, Возрождение и конструктивизм, мусульманское искусство и дадаизм... Но Рудер отнюдь не всеяден. Его восприятие исключительно избирательно и взыскательно. Он во всем умеет увидеть и выбрать свое, созвучное его художественному кредо. При этом он вовсе не ограничивается типографикой или даже вообще граффикой, находя иллюстрации своим положениям в архитектуре и живописи, скульптуре и декоративном искусстве и даже — поэзии. Порой в поисках нужных ему композиционных примеров, образов Рудер обращается к бесконечно разнообразным произведениям природы — листьям, деревьям, человеческому телу, — но также и к привычным формам рукотворного, индустриального или городского ландшафта.

Стр. 200 Демонстрирующий нарочито «научный», рассудительный и функциональный подход к типографике, ревниво оберегающий ее от всего спонтанного и произвольного, Эмиль Рудер проявляет, казалось бы, неожиданную для примерного педанта слабость, простодушно восхищаясь нечаянной прелестью тех вещей, «которые, безо всяких художественных или технических ухищрений, просто и честно выполняют свою задачу».

Стр. 226 Тому есть простое объяснение. Рудер вовсе не сухарь, не холодный схоласт, не формалист. Он настоящий художник, и за его ясными и строгими схемами ощущается трепет сердца, чуткого ко всем проявлениям прекрасного. Это и спасает его от вроде бы неизбежного схематизма, сообщая понимание того, что «в конечном результате модуль не должен бросаться в глаза, разнообразие эффектов верстки и изобразительных сюжетов должно его зрительно подавлять».

Безапелляционность, которая во многом присуща стилю книги Эмиля Рудера, не всегда следует принимать всерьез. Отчасти она представляет необходимые издержки бескомпромиссного энтузиазма в утверждении определенной художественной доктрины. Кроме того, она — порождение жанра (конспект лекций), обязывающего к лаконизму, четкости и категоричности.

* Forecast '80: top graphics people predict design trends.— Graphics: New York. 1980, no. 1, p. 12.

** Ovink G. W. Op. cit., p. 375.

* Ibid.

Новейшее развитие графического дизайна показало, что «тенденции плюрализма, возникшие в последние годы, в 80-е годы получают еще более плодотворную почву,— пишет известный дизайнер Массимо Виньелли.— Мы увидим все больше сочетаний различных стилей — на одной странице. Графика, основанная на дисциплине, будет сосуществовать с иллюстрацией, фотографией и разнообразными шрифтами, красками и текстурами. Обширные резервы опыта и изящества найдут себе применение в подобающем контексте»*.

Стр. 132 И то, что полтора десятилетия назад Рудер, преодолевая неизбежную узость направленной идеологии, нашел мужество заявить: «Человек нашего времени мыслит противоположностями... для него уже не существует просто „или — или“, но скорее „как то, так и другое“ — искупает многие недочеты и слабости его книги, сообщая ей актуальность, остроту и поучительность на многие годы вперед.

М. Ж.

* Forecast '80: top graphics people predict design trends.— Graphics: New York. 1980, no. 1, p. 6.

Эмиль Рудер
Типографика

Редактор З. А. Антипина
Технический редактор Е. И. Полякова
Корректоры М. Я. Жукова, Ф. А. Изводчиков

Сдано в набор 30.07.81. Подписано в печать
22.06.82. Формат 70×100¹/₁₂. Бум. № 1 офсетная
120 г. Гарнитура «Юниверс». Офсетная печать.
Усл. печ. л. 31,2. Усл. кр.-отт. 43,33. Уч.-изд. л.
27,8. Тираж 10 000 экз. Заказ № 3229. Изд.
№ 2768. Цена 5 р.

Издательство «Книга», 103009, Москва,
ул. Неждановой, 8/10

Фотонабор выполнен ордена Ленина и ордена
Октябрьской Революции типографии газеты
«Правда» имени В. И. Ленина, 125865, Москва,
ул. Правды, 24.

Отпечатано в Московской типографии № 5
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полигра-
фии и книжной торговли, 129243, Москва,
ул. Мало-Московская, 21.

Эмиль Рудер

Родился в Цюрихе в 1914, скончался в Базеле в 1970

Начальное и среднее образование получил в Цюрихе

Ученик наборщика

Начальник цеха акцидентного набора

Студент дневного отделения Цюрихской школы художественных ремесел, класс набора и высокой печати. Занятия типографикой у Виллимана и Кеха

Ведущий преподаватель типографики в Базельской школе ремесел

Руководитель отделения художественных ремесел в Базельской школе ремесел

Основатель и руководитель класса высокой печати

Глава Базельского отделения Швейцарского Вержбунда

Член жюри конкурса «Совершенная форма» на Швейцарской промышленной ярмарке в Базеле

Член Центрального правления Швейцарского Вержбунда

Представитель Швейцарии в Международной ассоциации типографов (АТурп)

Член Федеральной комиссии прикладных искусств

Художественный консультант Швейцарского почтового ведомства (отделение знаков почтовой оплаты)

Один из основателей Международного центра типографических искусств (ИСТА), Нью-Йорк

Директор Базельской школы ремесел и Базельского музея ремесел

Вице-президент Швейцарского Вержбунда

Автор, в течение 25 лет преподававший типографику, в своей книге обращается к проблемам художественной формы, с которыми типограф сталкивается в работе. Технические процессы освещаются им постольку, поскольку они участвуют в формообразовании. Многие композиции, показанные здесь,— произведения автора книги; другие выполнены его студентами как учебные задания.



Девятнадцать глав этой книги демонстрируют разнообразие идей и композиционных возможностей типографики. Типографика всегда четко ориентирована на решение конкретной задачи: она должна удовлетворять требованиям удобочитаемости и воспроизведения. Поэтому типограф обязан хорошо знать природу и действительность средств выражения, которыми он пользуется, уметь сопоставить их возможности, отмечая их гармонию, пропорции, контраст.

Первооснова современной типографики — не порыв вдохновения или сверхоригинальный замысел, но постижение и применение фундаментальных и всеобщих законов формообразования, глубокое изучение частей и целого, освобождающие художника как от однообразия и банального схематизма, так и от произвольных решений. Круг вопросов, рассматриваемых в книге, сознательно ограничен сферой чистой типографики, применением готовых шрифтов, связанных с точной системой мер. Это ярче выявляет специфику типографического искусства и его отличие — несмотря на отдельные общие черты — от прикладной графики, которой присуща большая свобода выбора и использования разнообразных художественных приемов.

Автор не хотел бы, чтобы его книга побуждала к бездумному копированию или слепому подражанию, но, напротив, чтобы она внушала, что совершенное произведение печати основано на знании, опыте и зрелом размышлении. Он полагает, что для создания значительного произведения типографики гораздо важнее глубокое знание своего дела в сочетании с глубиной анализа, нежели любой необычайный художественный замысел. Книга адресована не только типографам, но и всем, кого интересует современная типографика.