



Высшая  
академическая  
школа  
графического  
дизайна  
Академии  
графического  
дизайна  
и Московского  
художественного  
училища  
прикладного  
искусства

**Серия:**  
**Мастер-классы по графическому  
дизайну**

**С.И. Серов**  
**Гармония**  
**классической**  
**типографики**

Конспект-программа лекций  
по авторскому курсу  
«Проектная концептуалистика»  
**Часть 1**

Серов Сергей Иванович. Гармония классической типографики.  
М.: ЗАО «Линия График», 2003.– 32 с.

Конспект-программа лекций по авторскому курсу «Проектная концептуалистика» (часть 1), разработанному в рамках предмета «Теория дизайна», предназначена для организации учебно-образовательной и самостоятельной работы при изучении данного курса, а также в качестве вспомогательного пособия при изучении дисциплин «Теория дизайна», «Типографика», «Композиция» и «Проектирование» на отделениях учебных заведений, осуществляющих подготовку по специализации «Графический дизайн» специальности «Дизайн» (0514.00 – среднее, 0524.00 – высшее профессиональное образование). Цель курса – способствовать овладению студентами знаниями и навыками, необходимыми для самостоятельной творческой работы в области постановки и решения актуальных задач графического дизайна, требующими соединения интеллектуальных и художественных усилий. В иллюстрациях использованы учебные работы студентов Высшей академической школы графического дизайна весеннего семестра 2001/2002 учебного года – I и II курсов Московского художественного училища прикладного искусства (отделение «Графический дизайн», мастерские Юрия Гулитова и Бориса Трофимова) и IV курса Национального Института Дизайна Союза Дизайнеров России (мастерская Эркена Кагарова).

Утверждено: Предметной комиссией отделения «Графический дизайн» Московского художественного училища прикладного искусства, протокол № 33 от 17.05.2002; Президиумом Академии графического дизайна, протокол от 20.05.2002.

Рецензент: Ефимов В.В.

Тираж 1000 экз.

© Серов С.И., 2003  
© Обложка и макет  
Эркен Кагаров, 2003  
Верстка Надежды Кривошата

#### **Высшая академическая школа графического дизайна**

Руководитель: Серов С.И.  
Руководители авторских мастерских:  
Гулитов Ю.И., Кагаров Э. М., Логвин А. Н., Сафаев Т. И., Трофимов Б.В.  
Москва 127018 Стрелецкая 2  
Телефон/факс: (095) 211 5966  
serov@mega.ru, serov@dubki.ru  
www.imadesign.ru/vashgd

#### **Академия графического дизайна**

Президент: Коноплёв А.Б.  
Исполнительный директор: Рымшина Е.Н.  
Москва 103045 Рождественский бульвар 21  
Телефон: (095) 928 3688  
elena@child.ru

#### **Московское художественное училище прикладного искусства**

Директор: Толкачёв А.Г.  
Зав. отделением графического дизайна: Шершова А.П.  
Москва 127018 Стрелецкая 2  
Телефон (095) 289 5390

#### **Национальный Институт Дизайна Союза Дизайнеров России**

Ректор: Назаров Ю.В.  
Москва 127106 Гостиничная 7а  
Телефон: (095) 482 1257

#### **Центр учебно-методических изданий по дизайну типографии «Линия График»**

Генеральный директор: Аппалонов В.В.  
Директор по связям с общественностью: Ищенко С.А.  
Москва 109382 Совхозная 2  
Телефон/факс: (095) 351 3456  
mail@liniagrafic.ru  
www.liniagrafic.ru

#### **Специальные благодарности:**

Александру Толкачёву, всемерно способствующему развитию учебно-образовательного проекта, осуществляемого на базе Московского художественного училища прикладного искусства; Михаилу Аниксту, Олегу Генисаретскому и Владимиру Сидоренко, которым автор обязан рядом фундаментальных представлений, положенных в основу данного курса; студентам ВАШГД разных выпусков, беспримечное внимание и заинтересованное участие которых способствовало становлению курса, а особенно – Юлии Шичковой и Наталье Ильичевой, чьи конспекты использовались для подготовки настоящего издания.

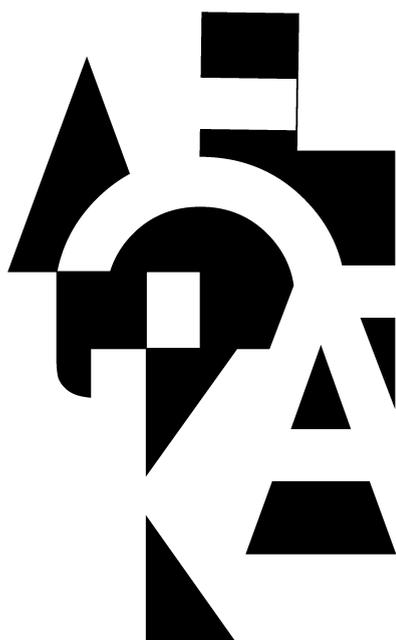
## Специфика профессионального менталитета дизайнера-графика

Название авторского курса «Проектная концептуалистика» имеет почти тот же смысл, что и наименование предмета «Теория дизайна» в образовательном стандарте: ведь «проект» – точная этимология слова «дизайн», а «концептуалистика» – почти синоним «теории». Почти, да не совсем. Разница между авторским и стандартным наименованием состоит, однако, не только в порядке слов и употреблении синонимов, и уясняться она будет по ходу курса постепенно.

Заметим лишь, что теория дизайна – техническая эстетика – занимается универсальными понятиями о дизайне вообще, которые предпосылаются анализу его видов. Но реально дизайн существует как система развивающихся видов, весьма различных по своему содержанию, выразительному языку и жизненной роли. Общие определения часто теряют свою убедительность перед лицом многообразия реальной проектно-художественной практики. Курс «Проектная концептуалистика» соединяет привычный общетеоретический путь от умозрительного общего к конкретному частному с движением в противоположном направлении, опирающимся на уникальные особенности, природу, возможности и опыт одного единственного, определенного вида дизайна – графического.

Представление о парадигматическом и синтагматическом планах мышления. Парадигма – лингвистический термин, означающий систему форм изменения слова по каким-либо грамматическим основаниям, например, изменение существительных по падежам. В широком смысле слова парадигмой можно считать категориальную вертикаль, систему закономерностей, способов видения, структурирующих объект и строящих собственный предмет, резко очерченный, отделенный от других предметов по принципу «или-или». Синтагма в этом противопоставлении – горизонталь, конкретное наполнение предмета. В терминологии идеально-типического анализа парадигма может рассматриваться как «мыслительная конструкция для систематической характеристики индивидуальных, то есть значимых в своей единичности связей» (2, с. 420–421).

Графический дизайн всегда находился в авангарде проектной культуры. Эта дизайнерская специализация как часть дизайна является «частью быстрого реагирования», способной в силу своей имманентной мобильности первой впитывать и реализовывать новые идеи и веяния. К графическому дизайну предъявляются требования остро чувствовать нерв времени, отражать дух сегодняшнего дня и даже заглядывать в день завтрашний. В профессиональном разделении труда графический дизайн всегда котировался как профессия интеллигентная. Это связано прежде всего с внешними обстоятельствами работы: сравнительно небольшим, по сравнению с другими видами дизайна, объемом проектов, разнообразием заказов, их чрезвычайно широким предметным и тематическим диапазоном. С каждым новым заказчиком расширяется эрудиция, культурный и технический кругозор. Но у каждого заказчика – своя система координат, свои проблемы, свой мир. И каждый из этих миров дизайнер-график должен освоить, сделать своим, решить эти проблемы. Пользуясь только что благо-



### Задание 1.

*Автопортрет-композиция из внутривукавенных просветов букв собственного имени. Цель: открытие выразительной основы типографического пространства*

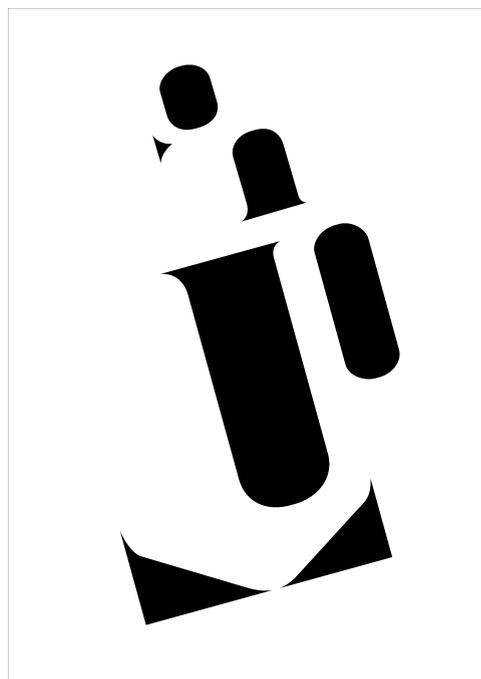
приобретенным представлением, можно сказать, что у каждого заказчика – своя собственная парадигма, а внутренняя особенность мышления дизайнера-графика как раз и состоит в концептуальной мобильности, гибкости, в способности к различению и быстрому освоению разных парадигм.

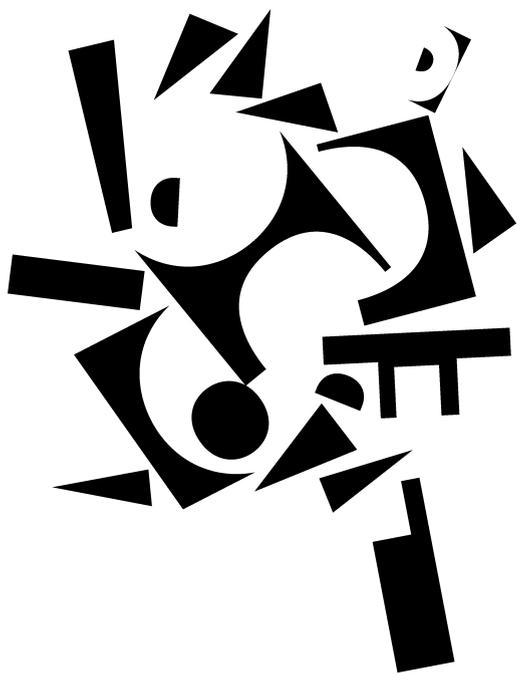
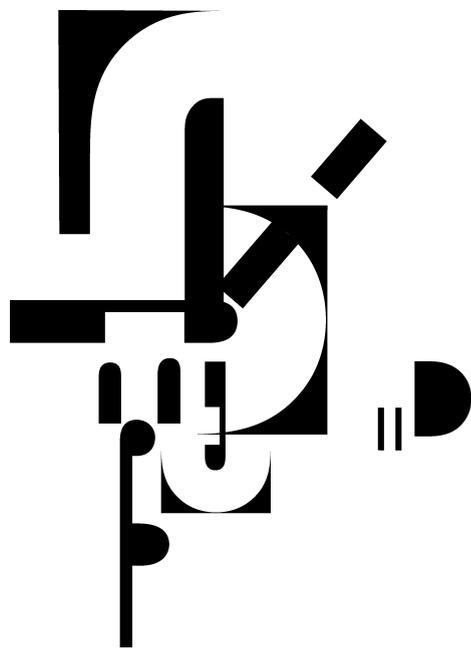
Аналитический и синтетический способы рефлексии. Можно изучать предмет аналитически, как это делает классическая наука, выяснять исходные понятия, системообразующие основания, последовательно и тщательно изучать составные части предмета. Именно этим обычно и занимаются сами обитатели той или иной предметной области. Такой способ концептуальной деятельности – научный, аналитический, теоретический – долгий, но точный. А можно приблизительно, но быстро «схватить» сущность предмета в одном единственном образе. Этот способ – художественный, синтетический, проектно-концептуальный. Именно с его помощью дизайнеры-графики и осваивают разные миры – с помощью интенсивного образного схватывания структуры пространства. Графика по самой своей природе, по своей сути теоретична и концептуальна (5).

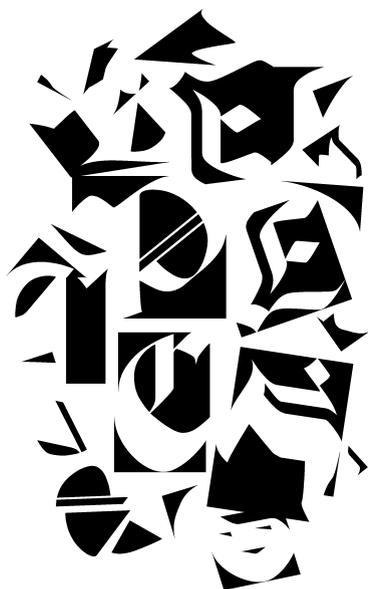
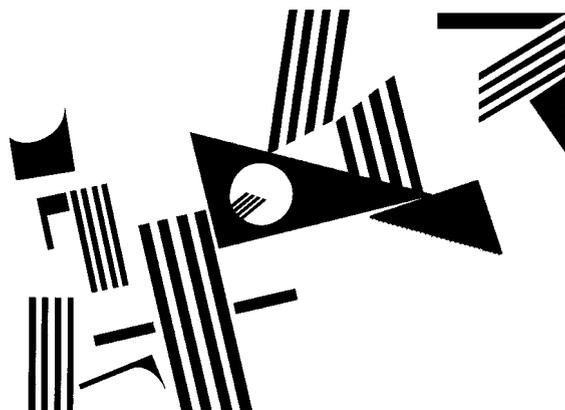
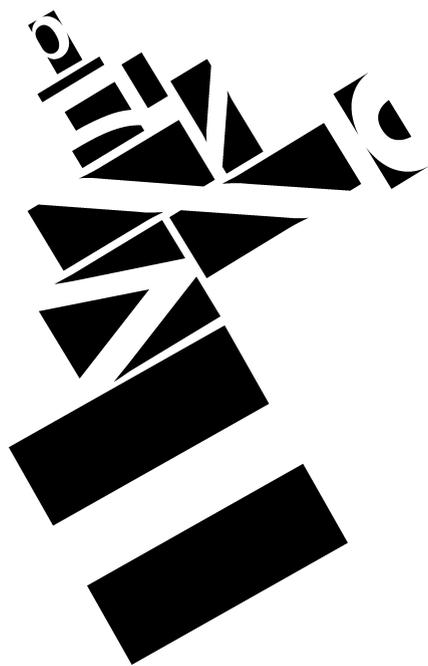
4 | Работа с невидимым, с фоном, с взаимодействием формы и контрформы как самая сокровенная часть профессии. Жанровая синтагма графического дизайна охватывает широкий спектр разновидностей и форм визуального проектирования: знаки, шрифты, фирменные стили, упаковка, наружная и городская реклама и т. п., в последнее время к ним добавились телевизионная, компьютерная графика, веб-дизайн... Но парадигматической сердцевинной профессии всегда была и по-прежнему остается типографика – «королева графического дизайна». А типографика работает по существу с пустотой, или с одной единственной краской – белой. В конце концов, мы можем получить и знак, и шрифт, и орнамент, и нарисованную иллюстрацию, и фотографию уже готовыми, но все равно останется потребность в дизайнера-графике, способном разместить все это в пустом пространстве белого листа. Белое пространство – воздух графического дизайна. Надо почувствовать и освоить пространство листа как среду обитания, как воздух, которым мы дышим.

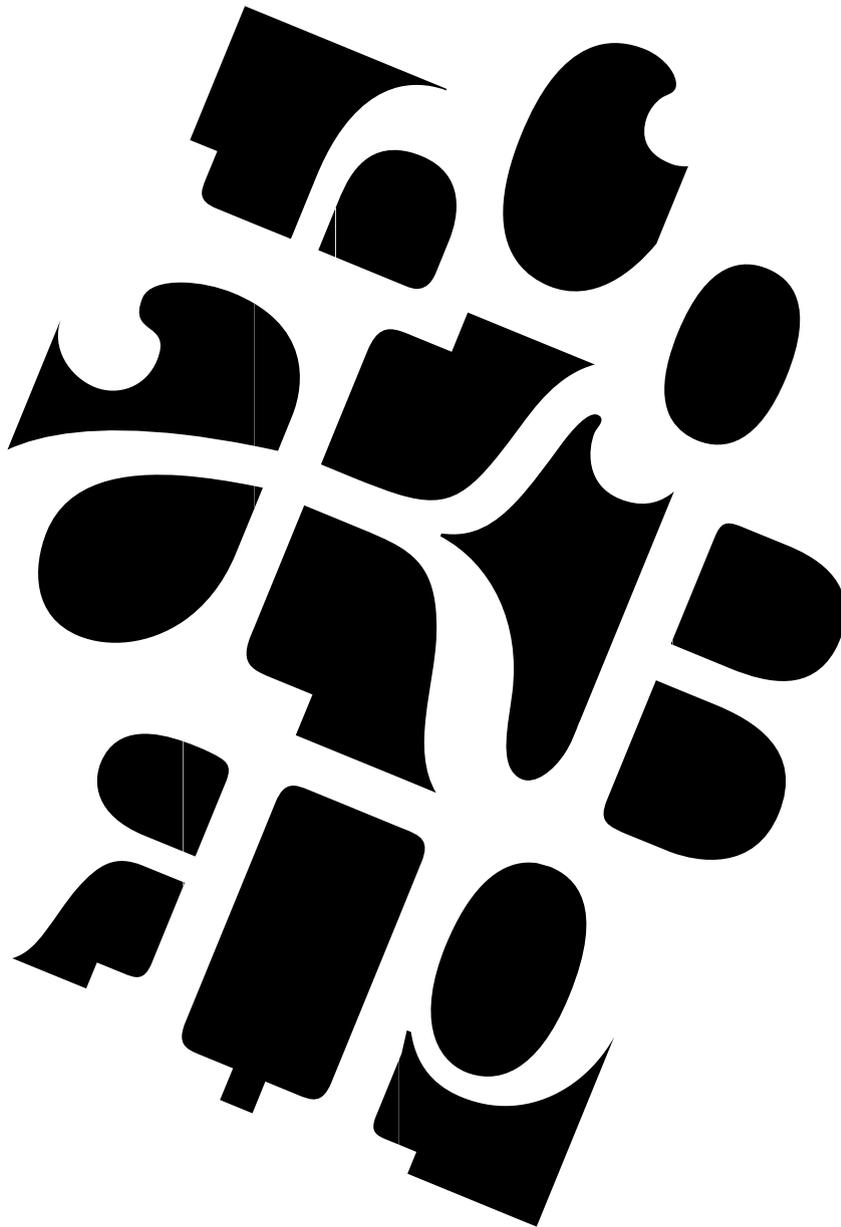
Типология невидимых пространств безгранична: пространство внутри букв, между буквами, между строками, между иллюстрациями, пространство вокруг полосы набора... «И элементы негативные с точки зрения текста, то есть ничем не заполненные места на напечатанном листе бумаги, обладают позитивной ценностью с точки зрения типографики» (8, с. 225). Типографское «искусство заключено большей частью в выборе промежутков» (18, с. 35).

Для того, чтобы почувствовать это тайное «пространство между» – простое проектно-концептуальное задание: увидеть внутренние просветы букв, из которых состоит собственное имя, как композиционные элементы, произвести инверсию этих элементов, превратив их контрформы в формы, и построить из них композицию, имеющую характер не изобразительного, а архитектурного автопортрета.









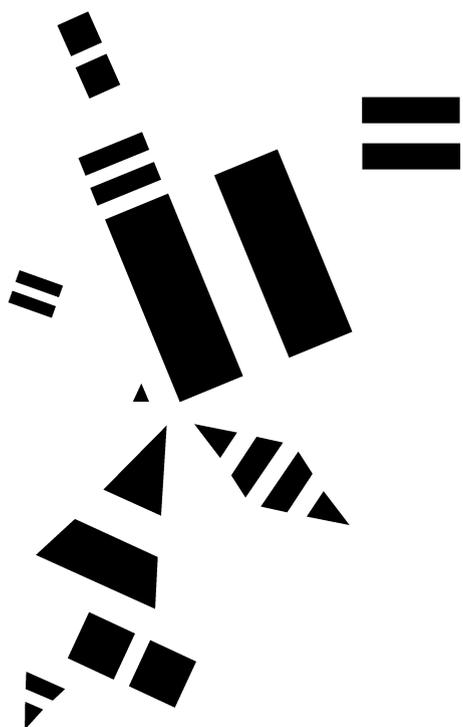
## Типология культурно-исторических парадигм графического дизайна

Классическая, модернистская и постмодернистская парадигмы как типы культурно-исторических проектных концепций и как исторические эпохи. Самое удивительное в графическом дизайне – постоянное изменение собственной предметной парадигмы профессии, изменение мышления, способов видения, эстетик. Первый, самый крупный, обобщенный уровень таких изменений – культурно-исторический. За время развития европейской типографики, ведущей свой отсчет с момента изобретения книгопечатания, произошла смена трех эстетических систем, культурно-исторических парадигм. Это классическая визуальная культура (XV – начало XX века), модернистская (почти весь XX век), и, наконец, буквально на наших глазах на профессиональную сцену выходит третья суперсистема – постмодернистская (с конца XX века).

Одновременно классическая, модернистская и постмодернистская парадигмы (названия их достаточно условные, рабочие) выступают не только как исторические эпохи, но и как типы проектных концепций. Типологический смысл культурно-исторических парадигм проясняет теория трех эстетик (16). В свете этого подхода классическая парадигма воплощает эстетику формосообразности (или эстетику завершенности). Это эстетика формы, гармонии, здесь создается «красота красивая». Модернистская парадигма воплощает эстетику целесообразности (эстетику тождества). «Красотой» в графическом дизайне становится визуальная коммуникация, целесообразная, эффективная, однозначная передача информации. Здесь эстетически переживается не красота, а «истина», и красота модернизма – умная. Постмодернистская парадигма воплощает эстетику смыслообразности (эстетику различия), в постмодернизме доминирующей эстетической координатой становится ось «добро – зло».

С точки зрения теории трех эстетик эстетическое развитие предстает как процесс актуализации-деактуализации культурно-исторических парадигм. Важно заметить, что доминирующая парадигма должна сохранять целостность типологической связи всех трех эстетик, ибо утрата единства такой связи – путь к маньеризму и «теневого эстетике», симулирующей стилистическую актуальность при отсутствии внутреннего содержания.

Образы пространства. Самым общим и емким способом эстетические парадигмы схватываются через пластические концепции пространства. Парадигматическим образом пространства классики является такое концептуально-пластическое понятие, как «серебро». Эта формулировка означает тонко нюансированную гармонию черного и белого на листе, их взаиморастворение, взаимоуравновешивание, образующее зрительное ощущение серого тона. В модернистской парадигме «серебро» классики сменяется контрастом настоящего «белого» и настоящего «черного», появившихся в качестве выразительных средств только вместе с модернизмом. Пространство модернизма характеризуют унификация и стандартизация, варибельность и комбинаторика, функциональность и структурированность. В разлетающемся центробежном пространстве постмодернизма на первый план выходит композиционное значение фона, который



оказывается главным действующим лицом и может быть многоуровневым, многослойным. Этому способствует переход постмодернистского пространства в виртуальную реальность. Непредсказуемое композиционное пространство постмодернизма становится фактурным, средовым, хотя каждый элемент композиции при этом может получать собственное, самостоятельное значение.

Пространство с точки зрения композиционных осей. Невидимые обычному взору оси, структурирующие пространство – фундаментальная профессиональная характеристика. Классическое пространство с этой точки зрения – пространство симметрии. Главной характеристикой такого пространства является центрально-осевая симметрия, структурирующая типографические композиции на протяжении нескольких веков. В начале XX века классическая ось рухнула, и из ее обломков в модернистской визуально-культурной парадигме образовалась координатная система ортогональных осей – модульная сетка, главный инструмент управления графическим пространством. Ритмический тип композиции стал ведущим формообразующим фактором модульной типографики. Модернистское пространство – пространство порядка, который стремится свести все к элементарным геометрическим первоэлементам – круг, треугольник, квадрат. В противоположность этому виртуальное пространство постмодернизма – живописное, многоакцентное, многоосевое пространство свободы.

Концепции времени в разных эстетиках. С разными концепциями пространства связаны и разные ощущения времени. Для столетий классики все лучшее ретроспективно, оно уже было в прошлом, в античности или в других «золотых веках»: «Старые мастера украли все наши лучшие идеи». Модернизм жил перспективой, светлым будущим: «Время, вперед!». Считалось, что дизайн устремлен в будущее по природе вещей, ведь «дизайн» как раз и означает – «план», «замысел». А по-латыни «проектус» и вовсе – «брошенный вперед». Постмодернизм останавливает мгновение. Ценным становится то, что происходит «он-лайн», здесь и сейчас: «Живи настоящим!». Не только «Поляроид», чьим рекламным слоганом мы воспользовались, но и факсы, электронная почта, интернет, все современные медиа-средства делают эту живую, вечно ускользающую реальность визуальной, зримой.

Стилеобразующие жанры. Главным профессиональным предметом, объектом-носителем эстетики в исторически огромный художественный период, обобщенно названный нами «классикой», являлась книга, где в течение нескольких веков были отточены незабываемые «алмазные законы» и «золотые правила» профессиональной культуры, касающиеся всех ее компонентов. В модернистской визуально-коммуникативной модели профессии основными носителями стиля становятся газеты, журналы, фирменные стили, построенные вокруг фирменного знака. Ценности постмодернистской эстетики воплощает экран – телевизионный либо компьютерный.

Изучая и осваивая классическую парадигму, мы будем постоянно обращаться к творческому наследию Яна Чихольда (1902–1974), выдающегося дизайнера-графика, который в молодости был модернистом, другом Л. Лисицкого, а потом стал классиком – в буквальном и переносном смысле – неутомимым исследователем классической эстетики, самым последовательным, ярким и ярым ее пропагандистом.

Ян Чихольд родился в Лейпциге, окончил Академию книжного дела и графики, в 30-е годы эмигрировал в Швейцарию, в 40-е – работал в Англии над реформой изданий «Пингвин-букс». За заслуги в развитии типографского искусства ему была присуждена высшая награда Американского института графических искусств (АИГА) в Нью-Йорке, Премия Гутенберга в Лейпциге и множество других профессиональных наград. Ян Чихольд был Почетным королевским дизайнером Великобритании, членом французской ассоциации «Сосьете Типографик», английской «Дабл Краун Клуб», членом-корреспондентом Немецкой академии искусств. Он автор множества статей и книг. В 1980 году в издательстве «Книга» был издан сборник его статей «Облик книги» (18). Эта теперь уже библиографическая редкость – на сегодняшний день главный на русском языке источник знаний и вдохновений по поводу классической типографики.

Классика – стройная, гармоничная система, построенная на «золотых правилах», освященных вековыми традициями. Однако, почти неизбежное наследие этой канонической системы – беспелециационная категоричность, с какой ее адепты говорят о вечных, совершенных и безгрешных законах типографики, которые остается только постигать и преклоняться перед ними.

«Хороший вкус, как и совершенное типографское искусство, стоят выше индивидуальности... Индивидуальное типографское искусство – это ошибочное искусство. Только начинающие и неумные люди могут идти по такому пути. В основе совершенного художественного оформления лежит абсолютная гармония всех элементов» (18, с. 12).

«Проникновенное созерцание книг эпохи Возрождения учит нас разумному построению книги... Мы должны штудировать по первоисточникам и наполнять новой жизнью великую традицию книги эпохи Возрождения...» (18, с. 48).

«...Книга не объект для тех, кто хочет “запечатлеть облик настоящего времени” или создать “новое”. В типографском искусстве ничего нового в строгом смысле этого слова быть не может. За прошедшие века были разработаны методы и правила, которые уже не улучшить и которые надо только пробуждать к новой жизни и вновь использовать, потому что на протяжении последних ста лет о них все больше стали забывать. Лишь таким путем можно делать совершенные книги» (18, с. 21).

Восхищенно преклоняясь перед тем, что сделал Чихольд, заражаясь его искренними эмоциями и любовью к классической типографике, снисходительно учтем все же относительность эстетических установок, претендующих на абсолютность. Читая Чихольда, сталкиваясь иногда с его фанатичной убежденностью в непогрешимости вечных законов красоты классической типографики, которые представлялись ко-

релящимися в самой природе вещей (подобно тому, как красоту «золотого сечения» приписывали особенностям оптики зрения), будем помнить, что типы красоты обусловлены культурой. Проектная концептуалистика – теория эстетической относительности, визуально-культурного плюрализма. Красота одна, она абсолютна, но эстетический опыт многообразен и относителен.

2 апреля 2002 года исполнилось 100 лет со дня рождения Яна Чихольда. Учебные работы весеннего семестра 2002 года и само настоящее издание мы посвящаем юбилею Яна Чихольда.

10

# ЕЛЕНА

## Задание 2.

*Исполнение одного слова (собственного имени) антиквой.*

*Цель: формирование способности понимать и чувствовать классическую гармонию слова и умения визуально уравновешивать внутрибуквенные и межбуквенные просветы*

## Слово в классической типофике

Шрифты классической парадигмы. Классика, как мы знаем, ретроспективна, она с ума сходила по античности. Неудивительно, что общее название классических шрифтов – антиква.

Когда мы говорим «классические шрифты», то имеем в виду типологический, а не исторический аспект, согласно которому различается «ренессансная антиква», или «олд стайл», «переходная», «барочная», «классицистическая» и т.п. Для нас важно лишь то, что все это – антиквы, шрифты с засечками-серирами.

Пространственные характеристики антикв. Бембо (Франческо Гриффо, 1495). Гарамон (Клод Гарамон, 1531), Кезлон (Уильям Кезлон, 1725), Баскервиль (Джон Баскервилл, 1754), Бодони (Джамбаттиста Бодони, 1787). Гауди Олд Стайл (Фридерик Гауди, 1915 – авторская интерпретация шрифтов эпохи Возрождения).

Антиквы – это прежде всего изящество, рафинированность, породистость, удобочитаемость. Большинство антиквенных шрифтов характеризуется мелким очком строчных букв с длинными выносными элементами, создающими вокруг себя обширную ауру, требующую больших апрошей вокруг букв. Просторные, свободные внутризнаковые пространства антиквенных букв затейливо обустроены вручную. Антиквы отличает мягкое, нежное изменение толщины штрихов, каллиграфичность рисунка, теплота следов ручной работы, малоконтрастность основных и соединительных штрихов, наличие маленьких, элегантных открытых элементов и деликатных засечек. Антиквенные шрифты создают ощущение легкости, воздушности, прозрачности, гармоничности. «Серебро» классического пространства зарождается уже на уровне букв, которые дышат сложно организованным равновесием черного и белого (см. также: 1; 6; 19).

Понятие о визуальном балансе внутрибуквенных просветов и межбуквенных пробелов. Классическая типографика для шрифтовой акциденции обычно использует прописные буквы и набирает их вразрядку, с довольно большими межбуквенными пробелами. Разрядка должна зрительно уравновешивать внутрибуквенные и межбуквенные пустые пространства, достигая их гармоничного баланса. Это «золотое правило» типографики классического слова в формулировке Чихольда звучит так: «Прописные всегда и при всех обстоятельствах набираются вразрядку, причем... пробелы между прописными буквами должны быть тщательно соотнесены с оптической ценностью этих букв по отношению друг к другу» (18, с. 273). Иногда в словах встречаются сложные сочетания букв с завышенным пробелом, создающие проблемы для гармоничного набора. В этих случаях балансировку слова, взвешивание и оптическое выравнивание «пространств между» следует начинать именно с таких сочетаний, принимая их пробел за исходную меру «визуальной тяжести». «Пространство между VA должно использоваться как самая малая оптическая дистанция. Даже между буквами LA всегда надо ставить тонкую шпацию, по крайней мере, карточный пробельный материал» (18, с. 101).

ДМИТРИЙ

ИРИНА

ТИМОФЕЙ

ОЛЕСЯ

НАТАЛЬЯ

ДАМИР

ПРАСКОВЬЯ

## Классическая гармония строки

Типографика складывается не из букв, а из строк, где формообразующее значение имеет еще один тип «пространства между» – пробелы между словами.

«Золотое правило» классической строки довольно простое, но абсолютно фундаментальное: строка должна восприниматься как линия. Очертание границ межсловного пробела зависит от рисунка начальных и конечных букв в конкретных словах, то есть расстояние между словами оказывается разным для разных сочетаний букв. Оно зависит также от характера шрифта и от величины кегля: «пробел следует несколько уменьшать с увеличением самого кегля, а также насыщенности и плотности шрифта» (18, с. 69). Мерой приближения слов друг к другу должно служить зрительное ощущение неслиянности слов при нераздельности строки, в чем и состоит классическая гармония строки.

В общем виде визуальное качество строки является исходным, базовым для типографики любого типа. Однако именно это чаще всего игнорируется в рядовой типографской продукции, что может рассматриваться как один из самых характерных симптомов непрофессионализма.

Классический интерлиньяж – следующий тип «пространства между». Оно зафиксировано в самом термине: «между строками». «Золотое правило» классической типографики: расстояние между строками должно быть больше, чем между словами, оно должно обеспечивать гармоничный баланс между линейным характером отдельных строк и плоскостным эффектом всего набора (см. также 12, с. 62–63).

Зависимость интерлиньяжа от длины строки и тональности шрифта. Интерлиньяж зависит от рисунка, тональности и контрастности шрифта. Удачно набранную Гармоном полосу нельзя безнаказанно перебрать на Бодони – потребуется более широкий интерлиньяж. При увеличении контрастности шрифта необходимо увеличение интерлиньяжа, расшпони-вание строк («шпон» – горизонтальный пробельный материал в высокой печати). Интерлиньяж зависит и от длины строк: при ее увеличении тоже требуется увеличение интерлиньяжа.

Коридоры. Классически расположенные строки должны создавать эффект ровной стены, плотной, без зазоров, кирпичной кладки. При нарушении обеих составляющих классической концепции строки, т.е. при слишком большом расстоянии между словами в строке и слишком маленьком интерлиньяже, нередко возникают так называемые «коридоры» – вертикальные или диагональные «дырки», случайные связи совпадающих или близко расположенных один под другим межсловных пробелов в трех и более смежных строках. В результате «создается общая неспокойная картина» набора, и в словах «смысловая оптическая связь нарушается» (18, с. 162).

ИРИНА

12 | ВЛАДИМИРОВНА  
ЮЖАНИНА

### Задание 3.

*Исполнение нескольких слов антиквой: собственные имя, отчество, фамилия, расположенные в две или три строки.*

*Цель: развитие способности чувствовать и формировать классическую гармонию строки*

НАТАЛЬЯ ПАВЛОВНА  
ИЛЬИЧЕВА

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ  
КЛЕПАЦКИЙ

МИХАИЛ ДАВИДОВИЧ  
ГУБЕРГРИЦ

МАРИЯ ГЕННАДЬЕВНА  
ИВАНОВА

ПРАСКОВЬЯ СЕРГЕЕВНА  
АНТИПОВА

## Пространство полосы набора

Кроме строк и интерлиньяжа пространство классической полосы строится с помощью огромного количества нюансов и тонкостей, касающихся множества композиционных элементов, которыми оно насыщено.

Абзац. Первым пространственным элементом внутри полосы набора является абзац. Слово «абзац» буквально означает «отступ», но часто употребляется в тавтологическом словосочетании «абзацный отступ». Классический абзацный отступ должен быть маленьким, ненавязчивым, необходимым и достаточным для того, чтобы взгляд лишь зацепился за начало нового смыслового фрагмента текста.

Первая причина этого состоит в заботе о красоте формы полосы набора: «типографы традиционного толка придерживаются минимума, стараясь, чтобы нарушение левого края колонки было как можно более незаметным» (7, с. 9).

Другая причина – слишком большие абзацные отступы в совокупности способны создать еще одну визуальную ось, конкурирующую с главной, что недопустимо в царстве классической центрально-осевой симметрии.

Наконец, третья причина: «Втяжки больших размеров... могут привести к тому, что концевая строка окажется короче, чем втяжка, расположенная ниже» (18, с. 125).

«Золотое правило» классического абзацного отступа звучит кратко и выразительно, как цеховой пароль: «на круглую». Этим старомодным термином обозначается размер шпации, равный размеру кегля. «Для втяжек следует применять только круглую шпацию» (18, с. 125).

Одна из «маленьких радостей» классической типографики: первый абзац после заголовка или подзаголовка делается без отступа. «Только в одном месте втяжка бессмысленна и некрасива: под заголовком, поставленным на середину. Первый абзац должен начинаться здесь без отступа» (18, с. 168). Это один из способов, которым классическая типографика отмечает начало текста. Усилением этого приема часто служит набор первого слова или всей первой строки прописными буквами или капителью. Капитель – специальный вариант решения алфавита, в котором шрифт по размеру чуть больше строчных букв, а по рисунку близок к прописным. Однако «настоящие капительные буквы ...по своей форме не являются своего рода уменьшенными прописными буквами, выполняются несколько шире и по пропорциям несколько энергичнее прописных» (18, с. 150). Применение этого редкого варианта шрифта само по себе является, можно сказать, одним из фирменных признаков классической типографики.

Однако самым традиционным способом оформления таинства входа в текст является инициал. «Золотое правило» для графики буквицы: самый толстый штрих в рисунке должен быть не толще самого толстого штриха из шрифта самого большого кегля, применяемого в данном издании, самый тонкий – не тоньше самого тонкого.

И вновь живой голос Чихольда: «Сегодня инициалы, почти что вовсе опороченные, должны были бы, однако, снова войти в обиход, хотя бы в форме неукрашенных буквиц большого размера» (18, с. 45).

Применяя инициалы из букв текстового шрифта, следует производить оптические поправки – вынос серифов и некоторых визуально слабых, неактивных элементов букв за границы формата полосы набора, сохраняя зрительное впечатление ровного левого и верхнего края полосы. Иногда такие инициалы выделяют цветом – предпочтительно красно-бурым или плотно-синим.

Заголовки. Для заголовков классическая типографика, как правило, использует прописные буквы, набранные, как и полагается для классической акцидентии, с тщательно сбалансированной разрядкой. Часто перед началом текста делается заметный, крупный пробел – спуск.

Подзаголовки. Их чаще всего набирают тем же кеглем, что и текст, но прописными буквами. Поскольку внутренние подзаголовки должны визуальнo тяготеть к последующему, а не к предыдущему тексту, то нельзя механически ставить их на равном расстоянии от них – тектоника взгляда неизбежно «прилепит» в таком случае подзаголовок к предыдущему тексту. Поэтому пространство над подзаголовком должно быть больше, чем под ним. Это может быть сделано с помощью отбивки или с помощью пропуска кратного количества строк, например, над подзаголовком могут быть сделаны две слепые строки, а под ним – одна.

Расположение заголовков и подзаголовков – разумеется, симметричное, центрально-осевое. Однако для подзаголовков третьего порядка Чихольд допускает возможность некоторой вольности: «Старая центрированная система набора родственна воле и порядку эпохи Возрождения, но имеет и вневременное значение. При этой системе мы можем под центрированными заголовками первого и второго порядка сдвигать влево заголовки последнего порядка» (18, с. 46). Мотивы этих маленьких вольностей таковы: «...Нарушение законченной симметрии есть требование красоты. То, что не совсем симметрично, значительно красивее безупречной симметрии» (18, с. 51).

Внутритекстовые выделения. Сначала правила запретительные. В классической типографике внутритекстовые выделения никогда не выполняются с помощью жирных шрифтов – это слишком темно для классического «серебра». К тому же жирные начертания – продукт исторически довольно поздний. Запрещены здесь и выделения с помощью разрядки строчных букв – это, напротив, слишком бело, «дырявит» ровный серебряный тон полосы набора. Основной принцип классической гармонии – «ничего слишком» – лучше всего иллюстрируется как раз этими правилами. «Слишком темное» и «слишком светлое», возникающее в результате на полосе набора, создает «визуальный шум» для тихой мелодии классической полосы. «Золотым правилом» для внутритекстовых выделений является применение курсива, тональность которого не нарушает равномерность пространства полосы набора. «Если же, к примеру, в предисловии основным шрифтом служит курсив, то для выделений пользуются не разрядкой курсива, а прямым шрифтом» (18, с. 149).

Другим классическим способом внутритекстовых выделений является применение капители. При этом не следует забывать, что «капитель всегда следу-

ет набирать слегка вразрядку» (18, с. 147). Капитель по сравнению с курсивом – более редкий и более значимый, монументальный способ выделения (об их иерархии свидетельствуют корректурные знаки, согласно которым курсив обозначается волнистой линией, а капитель – рамкой). Чихольд настоятельно рекомендует использовать капитель для выделения имен собственных. «Капительные буквы, точнее говоря, капительные в сочетании с заглавными применяются для набора имен собственных» (18, с. 147). По отношению к библиографическим текстам Чихольд особенно категоричен: «В библиографических указателях имена и фамилии авторов всегда нужно набирать капителью в сочетании с прописными буквами, названия книг – курсивом» (18, с. 148). «Совершенно неправильно и некрасиво набирать имена авторов курсивом. Если нет капительных букв, то имена авторов лучше вообще никак не выделять» (18, с. 154).

Знаки препинания. Кавычки для классической типографики больше подходят не канцелярские «гусиные лапки», которые несколько «дырявят» серебро полосы набора, а «ёлочки», рисунок которых делает их соизмеримыми по визуальной значимости с буквами в строке. Кавычки первого типа вынужденно допустимы лишь в качестве внутренних кавычек внутри цитат. (Такое применение кавычек-елочек и кавычек-лапок характерно для русской типографической традиции. Для англо-американской типографики «елочки» вообще не характерны – они называются даже «французскими кавычками». Англоговорящие типографы оперируют «гусиными лапками», поднятыми на высоту прописного знака, наподобие прямых и перевернутых апострофов. Немцы применяют «елочки», но наоборот, остриями к выделяемому слову. А греки, турки, скандинавы применяют и в начале, и в конце всего одну кавычку-лапку, иногда двойную. Так что все зависит от национальной традиции. – Прим. рецензента).

Тире предпочтительней короткое или среднее (но ни в коем случае не дефис вместо тире!). При простановке тире необходимо следить за образующимися «дырками» между словами и тире и немного уменьшать трекинг. Категорически не рекомендуется начинать строку с тире, следует оставлять ее в конце предыдущей строки. После точки или запятой иногда необходимо уменьшать расстояние между словами.

Колонцифра. Классическая пагинация: колонцифра выполняется на центральной оси цифрами основного шрифта с пропуском строки (через слепую строку) или у внешнего края с втяжкой «на круглую», т.е. на той же оси, что и абзац. Колонцифра может также выполняться в качестве маргиналий на больших полях или входить в состав колонтитула. «Фасонные» полосы, например концевые, выполняются без колонцифры. Это относится и к спусковой полосе, несмотря на то, что именно ее номер обозначается в оглавлении (очевидно, подразумевается, что человек, берущий в руки книгу, умеет не только читать, но и считать).

Колонтитул. Колонтитулы могут выполняться как с использованием тонкой (но не слишком тонкой – умеренной толщины) линейки, так и без нее. Принадлежность колонтитула форме наборной полосы зависит от композиционного контекста: «Центрирован-

ный живой колонтитул без отделительной линии лучше не причислять к наборной полосе, особенно если колонцифра стоит у ее подножия. Но если между живым колонтитулом и текстом поставлена отделительная линия, тогда и он и она относятся к наборной полосе» (18, с. 83).

Сноски. Этот принцип применим и к сноскам. При этом линейку над сноской следует делать на весь формат полосы набора, чтобы не нарушать ее целостность, или не делать вовсе, ограничиваясь слепой строкой. «Над подстрочными примечаниями надо оставлять либо пробел, либо ставить сплошную линейку без втяжки. Промежуток над и под линейкой должен быть не меньше, чем междустрочный пробел в вышерасположенном тексте» (18, с. 125).

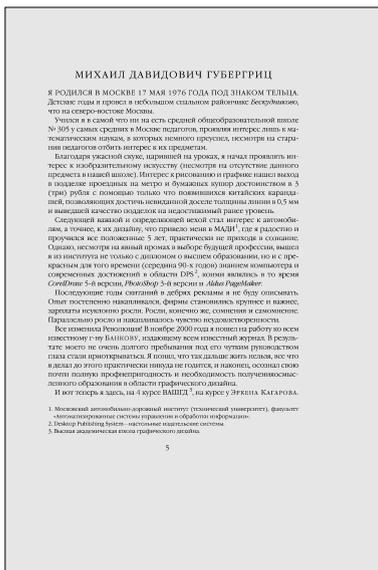
Переносы. Классическая типографика следит не только за безупречностью левого края полосы набора, но и за правильностью формы ее правого края, и, чтобы не нарушать красоту этой линии, стремится в смежных строках не делать более трех переносов подряд. Она выработала еще целый ряд вполне очевидных правил относительно переносов, общий смысл которых регулируется стремлением к спокойному, ненапряженному комфорту чтения, т.е. к «серебру» как к гармоничному состоянию духа. Например, не допускаются переносы, которые искажают смысл слов, вносят в него нежелательный оттенок или затрудняют процесс чтения. Не следует отделять переносами инициалы от фамилий. Нельзя разрывать между собой цифры и единицы измерения. Стараются не делать перенос в конце правой полосы.

Висячие строчки. Грубой ошибкой в классической типографике считаются висячие строки, когда последняя строка абзаца выходит на новую полосу или первая строка абзаца оказывается последней на полосе. На типографском жаргоне такие строки раньше называли «сиротами», «вдовами», «шустрыми малыми» и «сукиными сыновьями». Чихольд здесь, как всегда, категоричен: «Висячих строк не должно быть» (18, с. 179). Впрочем, по отношению к начальным строкам внизу полосы он неожиданно весьма снисходителен: «Мне кажется, что это следует воспринимать не более чем пожелание. Нельзя требовать слишком многого. ...Хотя “шустрые малые” в конце полосы и нежелательны, но допустимы» (18, с. 179).

Абзац не должен кончатся и слишком короткой строкой – концевую строку следует «вгонять» внутрь полосы набора.

Количество конкретных примеров неисчерпаемо. Важно то, что общим критерием гармоничности пространства, как уже говорилось, является образ «серебра», уравновешенности формы и контрформы, печатных и пробельных элементов, черного и белого. Гармония «серебра» – это визуальная концепция классической типографики, воплощенная в особом типе видения, которое руководит действиями дизайнера-графика в различных композиционных ситуациях. Это пластическая парадигма классического «мета-языка», синтагматическим «словарем» которого является композиционное решение пространственных элементов полосы набора. Употребление «слов» этого языка зависит от контекста, и строгие правила не способны охватить собой все возникающие ситуации.

Они имеют значение не приемов, а примеров, с помощью которых улавливается пространство, дух классической гармонии, овладев которым можно самостоятельно действовать в любых композиционных ситуациях. Проектно-концептуальное «схватывание» этого пространства происходит с помощью заданий, благодаря которым классическая гармония, однажды увиденная и усвоенная, остается с нами на всю жизнь.



16

#### Задание 4.

*Моделирование полосы набора, содержащей заголовок из собственной фамилии, имени, отчества и текст реальной автобиографии, написанный в свободной авторской форме и набранный с применением «золотых правил» классической типографики. Цель: получение навыков геометрического построения по пропорциональной системе, развитие способности чувствовать классические пропорции формата и полосы набора, освоение внутритекстовых выразительных средств классической типографики*

## Классические пропорции

Как известно, в языках северных народов часто нет одного общего слова, обозначающего «снег», но есть несколько десятков слов для конкретных понятий – «снег тающий» или «снег, искрящийся на солнце». Так бывает с самыми важными, жизненными категориями. Изучая классическую типографику, работающую с пространством, мы освоили уже множество специальных терминов для обозначения типографической пустоты, которую никто, кроме профессионалов, обычно не замечает: «ось», «апрош», «просвет», «пробел», «трекинг», «шпация», «шпон», «интерлиньяж», «коридор», «дырка», «абзац», «отступ», «втяжка», «пуск», «отбивка», «слепая строка» и т.д.

Выходя за внешние границы полосы набора, т.е. переходя на новый уровень типографического пространства, мы приобретаем еще одно понятие для обозначения белого пространства. Это понятие в русском языке выражено не с помощью экзотических, специальных терминов, а почти бытовым, наглядно-очевидным словом – «поля». Однако, это обманчивая простота. В классической типографике это слово является одним из самых сложных и специфических понятий, ибо связано с ключевой композиционной категорией классической парадигмы – пропорциями.

Пропорциональные каноны. Пропорции полосы набора и раскладка полей – изменение их величины вокруг полосы набора – зависят от многих обстоятельств. Например, от внешних, от масштаба и размера изданий: «маленькие книги должны быть стройными, большие могут быть широкими» (18, с. 57). А также от внутренних: увеличение интерлиньяжа, внутритекстового пустого пространства, требует соответствующего увеличения пространства вокруг полосы, пространства полей. «Небесполезно указать еще на взаимозависимость между пропорциями букв и пропорциями страницы» (18, с. 82).

Общее свойство классических полей – они всегда большие и разные. Их размер нарастает по кругу от корешкового поля к верхнему, затем к внешнему и нижнему согласно той или иной геометрической системе пропорционирования.

Но главная закономерность здесь – связь пропорций полосы набора с форматом книги. Работа Чихольда, посвященная этой проблеме, имеет длинное, но весьма выразительное название: «Свободные от произвола соотношения размеров книжной страницы и наборной полосы» (18, с. 53).

«Гармония между размерами страницы и наборной полосы, – пишет Ян Чихольд, – возникает благодаря однородности их пропорций. Если удастся связать между собой нерасторжимыми узлами положение наборной полосы и формат страницы, тогда отношения полей станут функциями формата страницы и конструкции и будут неотделимы от них обеих. Следовательно, отношения полей... являются лишь производными от формата страницы и от закона формообразования, от канона» (18, с. 62–64).

Далее потребуются еще более обширные цитаты. «Гутенбергу и печатникам начального периода образцом служила рукописная книга. Печатники переняли законы книжной формы, которым писцы следовали с давних пор. О том, что существовали руководящие начала, хорошо известно... Но эти законы не дошли до нас. Они были строго охраняемыми секрета-

ВЮСГРАФИЧЕСКАЯ СКАЗКА

НАТАЛЬЯ ПАВЛОВНА  
ИЛЬИЧЕВА

В коммунистическом царстве, в советском государстве на свет появилась девочка. Ухитившись носить ее «белыми», и имея абсолютное совпадение с типом Земли, под знаком которой она родилась, с как с неземными времен известное мудрым китайцам, что спав с Земли объединяет в себе все другие стихии (Сонь, Ветра, Воды и Деревя), так и Наташа росла очень любознательной, имея равные интересы и увлечения.

Школьные и студенческие годы были для нее беззаботной порой радостных открытий и активного познания мира. Терпению и аксиомы не притали свою суть, историю рассказывала свои тайны, жизнь — реальная и описанная на бумаге — заговорила со своими героями и антигероями.

И вот однажды наступила волнообразная и пугающая пора: вдруг Наташа поняла, что самая главная тайна — тайна ее собственного призвания — осталась за семью печатями. Пришло время сорвать эти печати и найти свое «я». Началась долгая вереница проб и ошибок: коммерция и финансы, реклама и мировой трудозаказчик, такжени и редакция журналов, но все это оказало жалкое влияние: провалились к всепоглощающим, фантастическим, заворачивающим и мывающим своим цветом «графический дизайн»!

— Наташа — змея-голова (с) —

ПРАСКОВЬЯ СЕРГЕЕВНА  
АНТИПОВА

Улыбка-солнце, глаза-чирьяки, пыльные реснички-молнии  
Длинные реснички-молнии  
Виды-змеи-змеи, змеи-чирьяки,  
Длинные реснички-молнии  
Или-чирьяки-змеи-змеи  
Или-чирьяки-змеи-змеи  
Или-чирьяки-змеи-змеи  
А. Васильева

Всё было просто. Моя родилась, молилась Ленинградским специалистам, разбрасывая в город Пермь. Я родилась 26 ноября 1981 года. Если говорить о моем имени, то это мне дали наши безоснования на то, что мы даем свой сад и школа, в перемешку с пионерскими лагерями и санаториями провинции, — и короче, что прощай. Была и художественная школа, вместе с означением которой пропало и желание рисовать. Тогда мне казалось, что мне это больше не понадобится. Единственное, что я знала точно, так это то, что я хочу уехать из Перма.

Слабым профессиям была сложность. Все ринуть, как обильно, случай. В журнале с красноречивым обилием много была прочтена статья про ДИЗАЙНЕРОВ. В душу знания своего о том, что ДИЗАЙНЕР — самая необычная профессия. Единственным, что нашлось в руках нашего описания, промывания города, так это специализация «Промышленный дизайн». Прочитавшись 3 года я поняла, что проектировать — значит и в телефонные будки и не хочу. Тем более, что проектировать мне нравилось по сравнению «чем хуже — тем лучше».

Что мне действительно было интересно, так это рисование тушью бесконечных линий и анимация о графическом дизайне (как и самим дизайном — личностью). Понять случай. В журнале «Кто» прочла, что люди, по работе не столько работают и мечта, прощай и ВАЛДИ. Свой факт окончательно убедил меня в переезде в город-герой МОСКВУ.

АВТОБИОГРАФИЯ

Я Феклистова Елена Игоревна, родилась в городе Ижевске в конце шестидесяти девяти года в семье коммуниста романтика и заслуженного изобретателя России. Удовольствием решила стать после удачно гармоничной олимпиады, когда мне было примерно шесть лет. Училась в обычной средней школе больше на «5», чем на «4». Была в классе одновременно политинформатором и оформителем. И к тому и другому пошла с душой: политинформации мои любимы, стилистика газетных. В свободное от учебы время занималась творчеством: рисала, клеила, рисовала. Все это прокручивалось до тех пор, пока я не решила, что хватит заниматься самодеятельностью, и поступила в художественную школу. С тех пор на творчество больше не было времени. Потом были МХПУ им. Калинина, Политехнический институт (эконом), а также сильное чувство неудовлетворенности. И свободное от учебы время я вышла замуж, родила сына, мечталась от неискоренимой в городе Ижевске. Это продолжалось до тех пор, пока мы не переехали в Москву, и я не узнала о существовании Академии дизайна. Теперь у меня появилась НАДЕЖДА: пусть меня научат!

— Автобиография — промывание своей, описание собственной жизни, живые моменты, но более сосредоточены на личности и внутреннем мире автора.

— Улыбка — моя паранормальная животная способность, которая дала мне 18 верных жетонов по 16 жетонов, двенадцать 7-й жетонов, а Аша и Африка, в России — нули.

АВТОБИОГРАФИЯ

НАДЕЖДА  
ВАЛЕНТИНОВНА  
БЕЛЯЕВА

Мой день рождения — сегодня. Я родилась в 1970 году в г. Москве в тогда еще Советском Союзе. И детство у меня было вполне советское: детский сад с пятидневкой, школа с политинформацией, пионерский лагерь с уборкой территории. С шести лет я ходила во всевозможные изостудии, но когда пришло время поступать в художественную школу — вдруг по непонятным причинам решила все бросить, о чем сейчас очень жалею.

В 1987 году я окончила школу и поступила на работу. А в 1989 году вышла замуж и погрузилась с головой в бурную семейную жизнь, которая длилась четыре года. Параллельно я поступила в Московский Государственный институт культуры на факультет библиографии на вечернее отделение. Закончив его в 1994 году, я точно знала, что никогда не буду работать в библиотеке.

Тем временем, Советский Союз развалился, а с ним — и Министерство культуры, где я тогда работала. Но я быстро нашла работу в банке, они тогда появлялись, как пузыри на воде, и так же быстро лопались. Наш банк продержался три года. К тому времени жизнь сильно изменилась, как и я сама. Я вышла замуж во второй раз. И я уже понимала, что те профессии, которые я успела попробовать, меня не устраивают. Работать можно и в министерстве, и в банке. Я же хотела найти любимое дело. Мой муж — настоящий профессионал в своем деле, поддерживал меня в этом желании. Неожиданно мне предложили работу верстальщица, и я поняла, что мне нужно двигаться в этом направлении. Тут же был куплен старенький Macintosh, я обложилась книжками и на полгода погрузилась в изучение тонкостей цветокоррекции и верстки...

А потом я много работала: в журнале, в принт-бюро при типографии, в рекламном агентстве. Я на собственном опыте узнала, что такое сдача номера, ошибка в тираже и участие в тендере. У меня была приличная зарплата, на моей визитке было написано: художник-дизайнер, казалось бы, все отлично, но... я знала, что хочу стать профессионалом, а значит — нужно учиться.

Зимой 2001 года я впервые прочитала в интернете о Высшей Академической Школе графического дизайнера. Через полгода я уволилась с работы и поступила на курс к Юрию Гулитову.

19 марта 2002 года

1970

1987

1994

2001

БИОГРАФИЯ

ГУРОВА НАТАЛЬЯ  
СЕРГЕЕВНА

Я родилась в 1983 году в Москве на Сретенке\*. О детстве у меня сохранилось не так уж много воспоминаний. Сначала была жизнь, детский сад, кружок рисования. Затем появились десять летних лет в школе, которые запомнились мне большей частью веселыми тусовками с друзьями. Особых успехов в учебе у меня не было, так что выделялась я только неудовлетворительным поведением. Еще несколько лет занималась большим теннисом. Теперь, спустя годы, жалею о том, что бросила этот чудный вид спорта. Еще закончила художественную школу, что во многом подготовило меня к выбору будущей профессии...

Мой выбор пал на «Биографию» — себя. Московский Государственный Университет Печати. Прозанимались два года на подготовительных курсах и «провалявшись» во второй раз я решила задать экзамены в ВАШП, но также не успела. Тогда и совсем смутно представляла себе куда и почему и чего я вообще хочу. Но и не завалилась, и прозанимались первый семестр вполне успешно, планируя для себя, что я хочу заниматься именно дизайном полиграфии, после просмотра я была зачислена поинтерним студентом на первый курс. И вся моя семья в лице мамы, папы, двух сестер и брата, смогла поддразнить меня с поступлением в высшее учебное заведение.

Сначала работала в издательстве «АСТ», занимаясь компьютерной версткой, но чем дальше работала, тем больше понимала, что это не то, чем я хотела бы заниматься всю жизнь. Надеюсь, получив образование, я смогу действительно стать профессионалом в области графического дизайна.

Я думаю, моя биография только начинается, и все самое интересное еще впереди...

\* После Сретенки в услугах еще появлялись Крайковское, Головино, а теперь с 2001 года я живу в районе Колхозно-Строительного Административного Округа.

2

МОЯ БИОГРАФИЯ

ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА  
ЗАПОРОЖЕЦ

Я родилась 27 апреля 1975 года в городе Москве. С трех до семи лет, как и большинство детей, посещала детское дошкольное учреждение, то есть детский сад. Начиная с 1982 года училась в средней общеобразовательной школе № 1 и в Школе искусств г. Химки на художественном отделении. Занималась музыкой с частным педагогом.

В июне 1992 года поступила в Московский Технологический Институт на факультет декоративно-прикладного искусства. За время обучения в институте освоила композиции печатного рисунка на текстильных материалах, бумаге, гобелене, рельефное ткачество. Параллельно освоила компьютер на курсах компьютерной графики. Институт закончила в 1997 году по специальности «Интерьер и оформление».

С сентября 1997 по март 1998 года работала в АОЗТ «Интерпринтер» верстальщицей. В мои обязанности входила верстка научных журналов «Химические вестники» и «Биохимия» и др. В апреле 1998 года перешла в издательство «АСТ», где проработала верстальщицей 4 года.

С 18 марта текущего года работаю в издательстве «Фантасма». Учусь в Высшей Академической Школе Графического Дизайна.

\* В 1998 году перенесена в Академию сервиса.

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ  
КЛЕПАЦКИЙ

Родился в г. Винница<sup>1</sup> в 1965 г. До четырехлетнего возраста себя не помню, может только эпизод на море, где я отдыхал с родителями. Помню свой Первый Звонок. Школьные годы пролетели быстро и скучно. Тогда были традиционные однообразные развлечения - комсомол, собрания, субботники... Как то в порыве патриотизма сдал в макулатуру на школьном дворе все подшивки сестринских журналов. С тех пор отношения натянутые. Занятия в радиокружке закончились для меня, когда на смену молодому руководителю пришел гнусный отставник, всегда пахнущий чесноком. По окончании школы забросил портфель на фонарный столб во дворе школы. Общественность не оценила мой поступок. Пришлось снимать портфель, что впрочем определило будущее мое увлечение альпинизмом. Без помощи родителей, тогда влиятельных людей в нашем городе, но с их настоятельной подачи поступил в Винницкий Политех.<sup>2</sup> После первого курса, как все тогда, отслужил в Советской Армии. Закончил университет в 1989 г. Кроме диплома по специальности 0705<sup>3</sup> вышел из университета с инструкторским званием и званием кандидата в мастера спорта. Отработал два года младшим научным сотрудником на кафедре энергетики. Затем начался период частного предпринимательства. Продав собственное предприятие, раздав остальное и противобиды уехал в Москву на поиски истины. Год работы, затем подготовительное отделение Славянского Университета. Поступление. Переход кафедры в Национальный Институт Дизайна. Затем кафедра графического дизайна.<sup>4</sup> В свободное от учебы время - сидячая работа на свежем воздухе а именно - промальпинизм. Учусь ради познания красоты и гармонии не рассчитывая на будущую работу, хотя как показывает опыт, кто знает?..

<sup>1</sup> Незабываемый летний городок в центральной части Украины

<sup>2</sup> Винницкий Государственный Политехнический Институт, с 1988 г. - университет

<sup>3</sup> Конструкторское и прикладное радиотехническое

<sup>4</sup> В 2000 году

CURRICULUM VITAE

ТИМОФЕЙ ТАРАСОВИЧ  
КОРДОНСКИЙ

Судьбу мою предопределила астро-метеорологическая повещица, которая, заметив своеобразно крестовидного мальчугана, отпустила его учиться в Волжскую Школу Юного Ремесла там Искусств. Малевич — это мой герой. Яй. Нав, что по-человечески значит чужья. Его портрет в реальной форме его же работы — предмет моей особой гордости. Примерно через сто лет родился я. Меня назвали Тимофеем, в честь другого ремесла, которого качество повещица и Клеп отправил в Сибирь комиссары. И так, в судьбе моих предков, моей семье и, следовательно, в моей собственной судьбе решающую роль сыграли повещица из неведомой страны и комиссары и скрупулезные жюжаны хулиганов с муромцами и деревенскими кобурками.

Мое знакомство с миром началось в нафидном степе розового восточного латифундия в Мариновом Рее. Этот период, и восточное доведение раздал. Детство впитывает самостоятельную и бескабинетную, от восточной до средней школы (1977—1983) до сих пор бросает в адрок. Губернаторский период пришел на меня на макроконтроле в различных роу-группах, но одна из которых не была знаменитой.

Потом я вошел в яма, дитя. Воинская необходимость устраивалась на работу. Судный приказ меня в реальный отдел городской фирмы, где мне пришлось арестовать в Сибирь рекламные объявления. Тусовка зрела, графика и выдержка! Через несколько месяцев я уже работал верстальщицей и напечатал. Через два года — директором и медиа-рекламным рекламным агентством. Балетная повещица и юмористический юмор. Но зреть графика звала меня дальше в дальние ядры, оставив с собой валять на первом же ядре. Почему они стали ласкаться и дружить? — вертелись и, когда устал и повоюю небу.

Ай, почему они так муром? — сказала мне с портрета графика Яй, променяв меня взглядом сверкающим как три черных чепелка гала. Обнаружив, что Актриса-Восточная вытерла пальцы в восточной лампешной ядре восточной, и приняла меня Школу Ремесла Искусств волею себя. И явился в Мариновом Рее.

ДАМИР ИНВЕРДИНОВИЧ  
ЗАЯЛЕТАДИНОВ

Родился 9 марта 1966 года в деревне Турпа Тевноповского района Республики Татарстан. Себя помню в этой даче с трех лет.

В детстве воспитывался в соседней деревне под творческим влиянием дедушки Карима. Помню, у него дома стоял деревянный фотоаппарат на трех ножках огромного размера. В о время он казался мне огромным. Фотографией дедушка занимался в 20-30х годах. Фотоаппаратом был, акцент, природу. К сожалению, после двух пожаров, кроме фото аппарата и нескольких фотографий тех лет, никакого фотоматериала не осталось. Он умеет видеть и кончать красоту природы.

В 1973 году в возрасте 7 лет я вошел в первый класс. С детства любил рисовать. Рисовал в любое свободное время. Во время учебы в школе участвовал на районных и республиканских конкурсах по детскому рисунку. Эти конкурсы давали мне творческий стимул. По окончании средней школы, в 1983 году поступил в Казанское художественное училище. В конце первого года обучения был призван в Армию. Вернувшись из Армии продолжил обучение в училище. По окончании художественного училища в 1989 году приглашен на работу в Татарское книжное издательство издательством книг. С этого момента для меня начался новый этап в творчестве.

В 1992 году поступил в Московский полиграфический институт на заочное отделение. В том же году прервал обучение, потому, несоответствие заочного образования. В последующие годы продолжил работу над иллюстрированными книгами и журналами в Казани. В конце 90-х годов начал интересоваться графическим дизайном. В 2001 году узнал о ВАШД, и в этом же году принял решение поступить в это учебное заведение. В настоящее время студент первого курса Высшей академической школы графического дизайна мастеров Эрнста Катгарова.

ТАТЬЯНА ЮРЬЕВНА  
КОРНЕЕВА

АВТОБИОГРАФИЯ

Наша моя рассталась над тем, что родилась в прекрасном старом Ивановском городе. Впервые, в жизни ястем, несомненно, много. Числа тридцатого. Так, кто верит живому предмету, эта цифра насчитывает, но в душе это что-то другое, прекрасное. Я по горло в силе и вивисе, а значит, по закону нашей вселенной астрологии, мне предвещают коммунистическую и демократическую карьеру. Как и всех нормальных детей родители видели меня в детской са. Формально, зреть являю, мне главное пережить в школу помер сном. В реальных условиях в учебной школе я была примерным ребенком. Пром от времени, в моем душевное неизменно являлось одиозным жестом, за которые в детстве отлет перца реализма. Очень хорошее время пришлось на студенческие годы. Это были веселые и беззаботные годы много, держу, означаюе которого лучшего отдала в детстве и на Черном море, и ощущение того, что все еще живешь, и что все возможно в и восточном.

Сразу по окончании школы я поступила на первый курс Московского Института Полиграфического Машиностроения. Учиться было не просто, но студенческая жизнь была прекрасной. Одна моя любимая профессия складывалась. Не просто мне удалось говорить о самом себе, но все же складывается быть первоначально, что акцентировать мою позицию не устраивает. Закончив институт, я работала на заводном предприятии. Занимаясь там было практически нечем и вконец являла на изучение английского языка. Уже тогда у меня появились мысли о приобретении специальности дизайнера по рекламе, но отсутствие компьютера дало своего рода мучения на исп. Работая в любой области себя помню. И все же спасибо моему бывшему коллеге, и закончив курсы по дизайну, и с главной удачи в изучение дизайна. После самостоятельного изучения теории и в реальных условиях мне удалось найти работу в рекламном агентстве. Проработав там полгода, и перешла работать в дизайн-студию при полиграфии. Это была школа involvement и приобретения знаний. А сейчас я учусь в Высшей Академической Школе Графического Дизайна. Мне хотелось бы стать мастером своего дела, но это дело являю желание, а обучение оно или нет, покажет будущее. За своим счетом самовывода, нечего и много не сказать.

<sup>1</sup> Родня Казань, Школа Ремесла Искусств, Симбирская, Топ перекресток

Очень много информации о студенческой жизни

Получивший Высший Институт Полиграфического Машиностроения

# ДМИТРИЙ СТАНИСЛАВОВИЧ КАВКО

## ИСТОРИЯ С ПРОДОЛЖЕНИЕМ

*Еще минуту назад все это было совсем не таким, как сейчас, – гораздо более обыденным и привычным.*

А. СТРУГАЦКИЙ, Б. СТРУГАЦКИЙ  
«Град обреченный»

**Я** был придуман счастливой и влюбленной парой за девять месяцев до моего явления народу. Никто и не подозревал, что получится в итоге. И вот, в 74 году прошлого века, в уютной Перми, мои глаза увидели самую совершенную в природе красоту – *белый свет*. Назвали меня Димой и поставили перед фактом: вот мир, вот мы, вот окружающий всех социум – *живи*. Так я и существую уже 27 с лишним лет на этой планете.

Детство – самое *креативное* время. Забот никаких, проблемы еще не начались, глаза чистые, мозг не замусорен, комплексы только зарождаются, вокруг буквально все требует твоего вмешательства. *Действуй! Выдумывай!* Ты сам себе заказчик, творец и потребитель! Оформил красками одежду – тебе радуются, отредактировал любимую папину книжку – в ответ искреннее ликование, написал первый стих на обоях – признание и почет. *Вот так бы всю жизнь!*

Дальше: детский садик, школа, пионерские лагеря, спортивные секции, кружки, смена места жительства, высшее образование, приводы в милицию, первая работа, *настоящая любовь*.

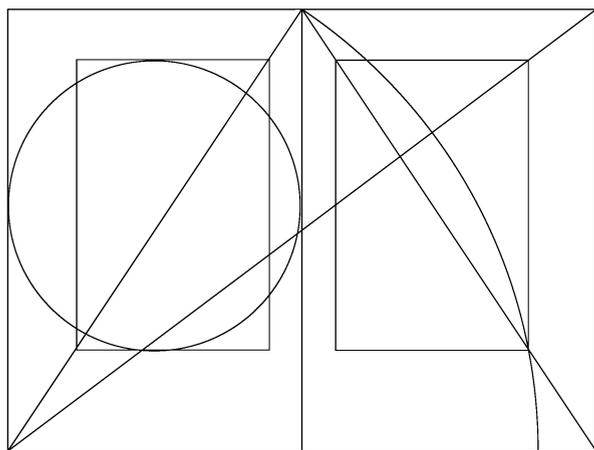
Один из самых интересных этапов моей жизни протекает именно сейчас. Сбылась мечта – *я поступил учиться* в Высшую академическую школу графического дизайна. Что делать дальше – понятия не имею. Поживу подольше – может увижу побольше.

*Пермь – чудесный город на Западном Урале*

*Детство – уникальное светлое время. Пролетает незаметно*

ми мастерских... Я измерил много средневековых рукописей. Наивно думать, будто каждая из них точно следует какому-нибудь закону: и тогда ...существовали книги, сделанные неискусно. В расчет принимаются только те рукописи, которые с очевидностью членятся обдуманно и искусно. В 1953 году мне удалось, наконец, после утомительных трудов реконструировать золотой канон позднеготического членения книжных страниц в том виде, как его использовали лучшие писцы...» (18, с. 64–65).

Построение пропорций полей согласно этому «золотому канону» показано на чертеже. Высота полосы набора равна в нем ширине книжной страницы, а отношения полей от корешкового поля к верхнему, к внешнему и нижнему имеют пропорции 2 : 3 : 4 : 6.



Замечательна концовка этой истории: «Сообщаемый здесь канон свободен от какого бы то ни было произвола и кладет конец тягостным блужданиям в потемках. При всех своих видоизменениях он образует такие книжные формы, форматы страниц и наборные полосы которых безукоризненно согласуются между собой, или, выражаясь иначе, созвучны друг другу» (18, с. 86).

Геометрические построения канона Чихольда показаны для форматов с пропорциями сторон 2 : 3. Геометрических систем пропорционирования книжных форматов существовало, однако, множество: от знаменитого «золотого сечения» (1 : 1, 618) до иррациональных пропорций (корень из 2, корень из 3).

«...В эпоху Возрождения начали делать изящные и легкие портативные книги. От времени до времени появлялись книги малых форматов с пропорциями, употребляемыми и поныне, – 5 : 8, 21 : 34, 1 : корень из 3, и форматов «ин кварто» – 3 : 4. Как ни прекрасна пропорция 2 : 3, она никоим образом не может служить для всех книг. Назначение и характер книги часто требуют другой хорошей пропорции. Но канон... может быть применен и к этим другим форматам с иными пропорциями» (18, с. 69).

Как замечает Ю. Герчук, «в эстетизации «правильных» математических отношений, будь то золотое сечение или же какие-либо иные излюбленные теоретиками построения, как рациональные, так и иррациональные, легко усмотреть своеобразную геометрическую мистику» (3, с. 47). «Сами по себе пропорции ничего не определяют, они не более как метод, который помогает уточнить и гармонизировать

пространственные отношения, найденные на основе более общих композиционных принципов (соподчинение, уравновешенность, масштабность, единство)...» (10, с. 41–44).

Принципиально важным является более толерантное утверждение Чихольда: «Две постоянные величины правят пропорциями хорошо сделанной книги: рука и глаз» (18, с. 53). С их помощью и осуществляются классически гармоничные пропорциональные построения, в которых создается и сохраняется «одно и то же ощущение уравновешенности, неизменного для каждой страницы положения зрительного центра и, наконец, некоторой его углубленности, определяемой замкнутостью и статичностью книжного пространства» (3, с. 48).

Е.Н. ЗАПОРОЖЕЦ

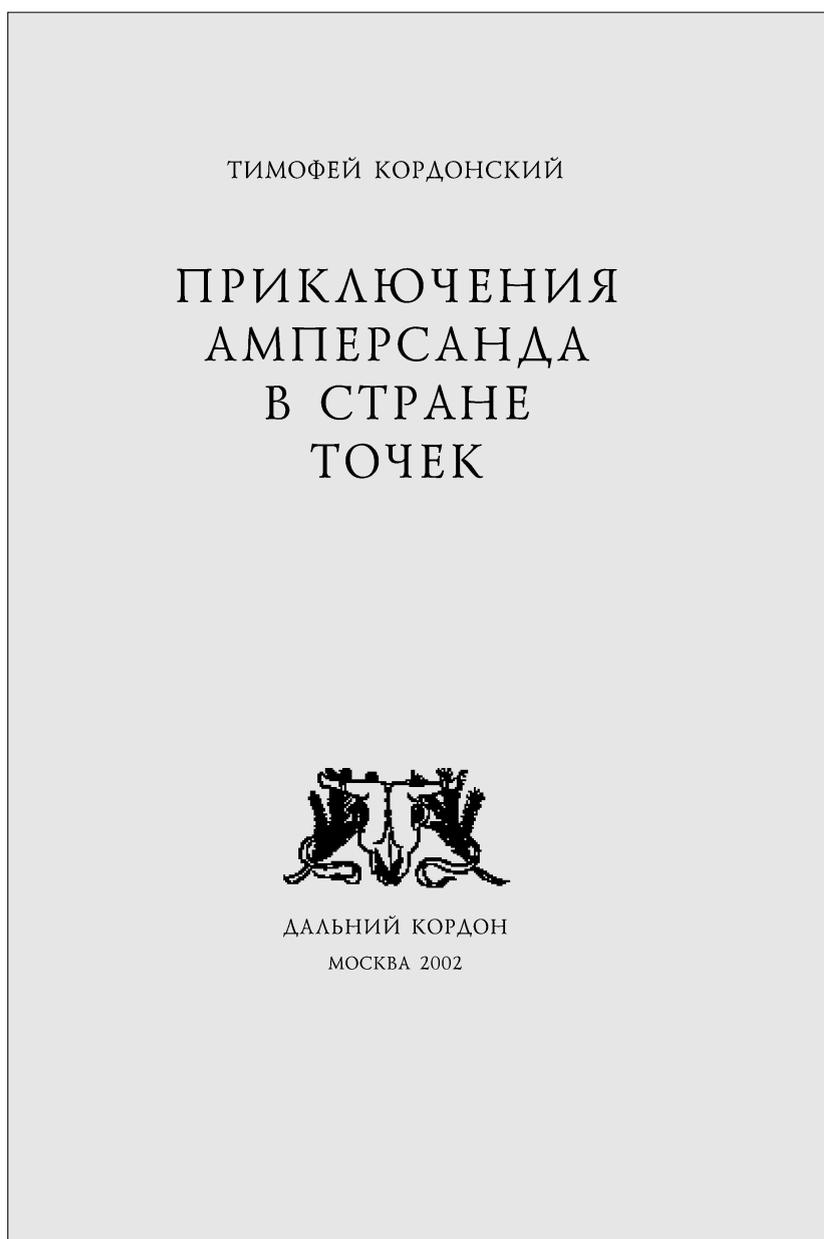
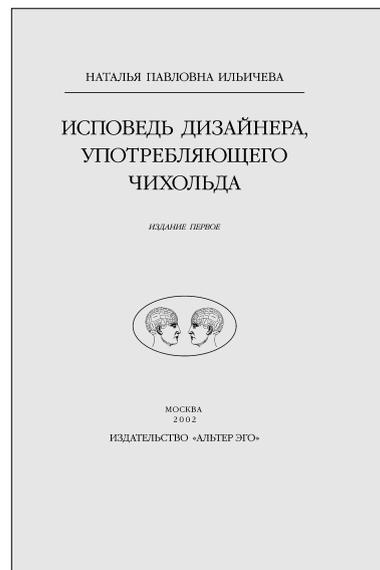
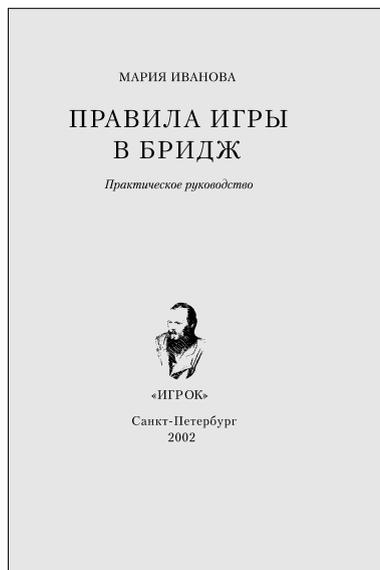
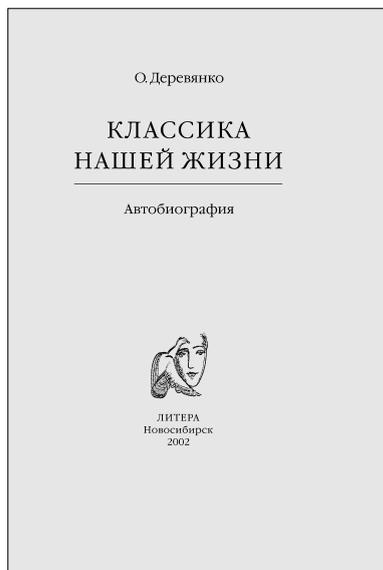
МЕМУАРЫ  
КОММЕНТАРИИ  
ЭССЕ

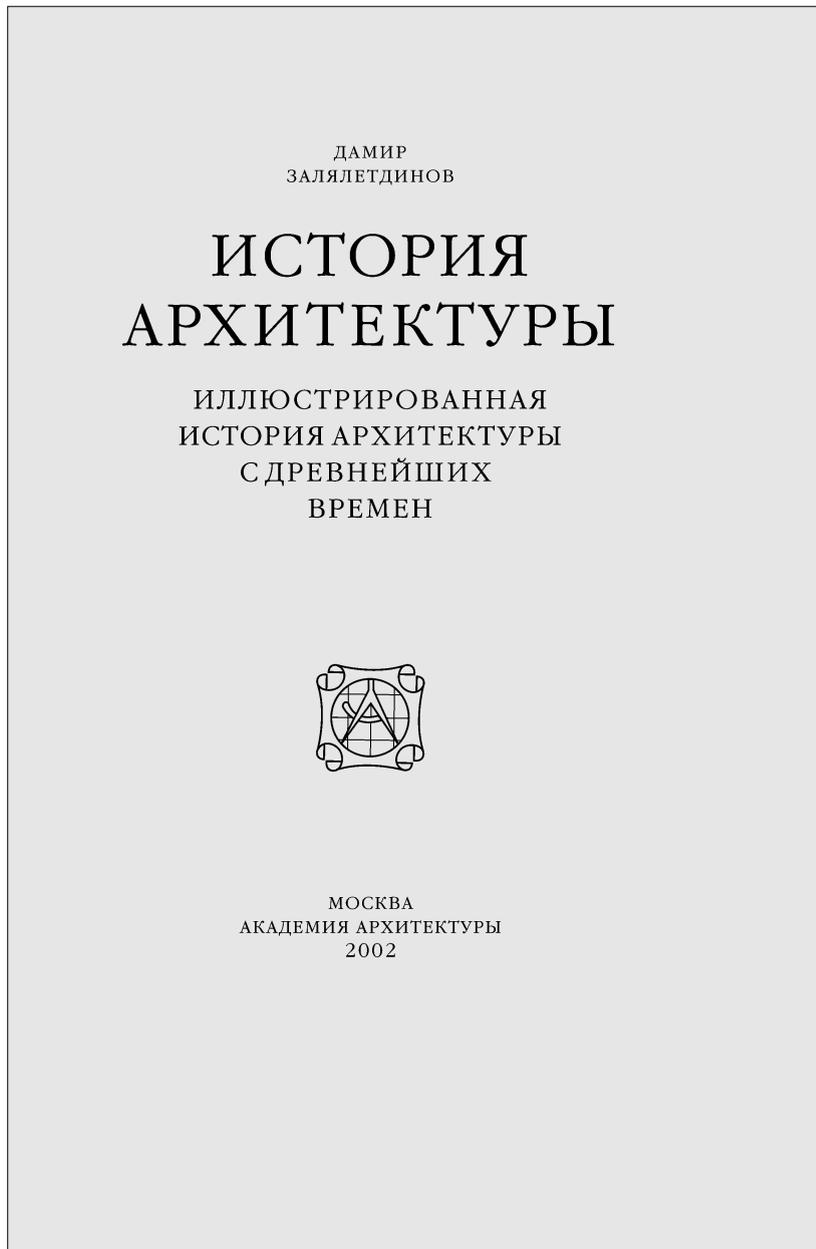
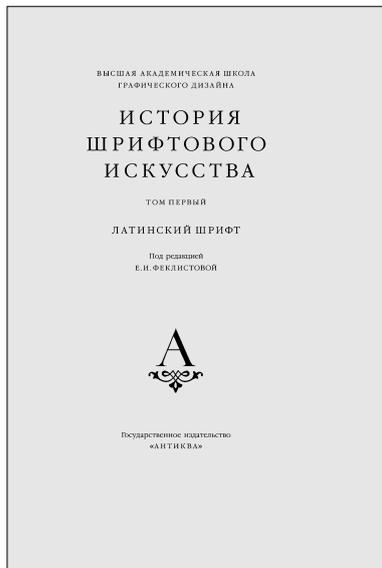


Ноев ковчег  
Москва, 2001

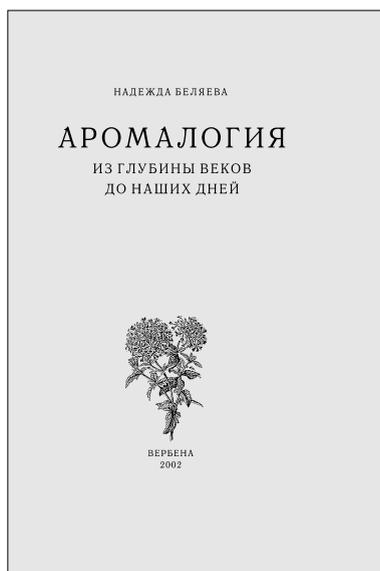
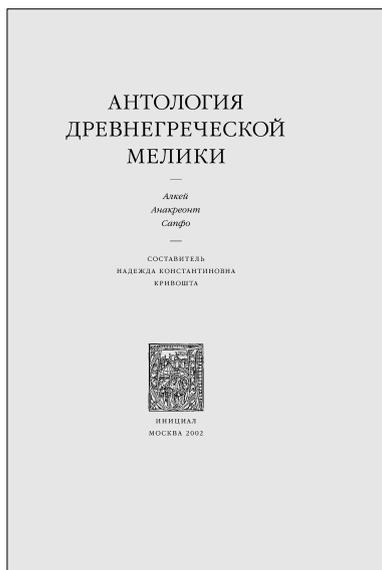
*Задание 5.*

*Проектирование титульного листа по принципам классической эстетики. Цель: освоение принципов гармонии в самом сложном элементе классической типографики*





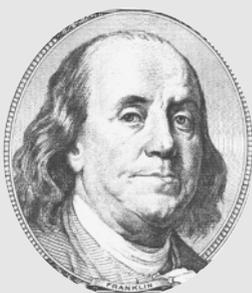
22



ДМИТРИЙ КАВКО

# КАК ЗАРАБОТАТЬ СВОЙ ПЕРВЫЙ КАПИТАЛ

*Практическое руководство  
для революционеров  
и вольнодумцев*



Издательство «Карл, Фридрих и К<sup>о</sup>»  
Москва 1890 год

## Концепция титульного листа

Если уподобить книжные развороты бесконечной анфиладе комнат классицистического дворца, то титульный лист – парадный зал книжного пространства. На него приходится основная декоративная нагрузка в графическом оформлении, принадлежащем классической парадигме.

И вновь слово Чихольду: «Титулы многих книг выглядят порой так, будто бы они были набраны в последний момент и без всяких поправок сданы в печать или как будто бы они набраны или составлены кем-то, у кого нет ни желания, ни любви к своему делу. Такие титулы напоминают нам бедно одетых, малокровных и запуганных сиротских детей. Титул – герольд текста – должен быть сильным и здоровым, а не неслышно что-то лепетать» (18, с. 88).

Работа над титулом начинается с литературной основы. «Важная предпосылка титула – хороший текст» (18, с. 89). «Структура титульного листа определяется, в частности, разбивкой слов на группы и использованием для их набора различных кеглей, которые вместе должны соответствовать логике и значению этих слов» (18, с. 96). При этом «чем меньше кеглей на титуле, тем лучше! У семи нянек дитя без глаза. Слишком много кеглей на титуле уродует его вид. Правильно обращаться с четырьмя-пятью – задача нелегкая. Лишь в исключительных случаях следует применять более трех кеглей, порой достаточно даже двух» (18, с. 102–103). «Настоящий титул должен набираться точно такой же гарнитурой, что и книга, то есть шрифтом Гарамон, если книга набрана этим шрифтом» (18, с. 100).

По составу классический титульный лист в общем виде включает в себя три композиционные группы, две шрифтовые и одну изобразительную: заголовочную группу (автор, заголовок – главная строка титула, подзаголовок), издательскую марку и издательскую группу (место, издательство, год).

Шрифтовые титульные группы должны быть по возможности многострочными, чтобы иметь не только линейное, но и плоскостное измерение. «Строки титула не должны выходить за пределы зеркала набора. Как правило, лучше, если главная строка титула будет заметно уже, чем полная ширина набора... Даже короткий титул должен «заполнять» книжную страницу» (18, с. 90–91).

Первое «золотое правило» классического титула – смещение его оси к корешку. «Построить хороший титул можно только исходя из книжной полосы. Поэтому и на него распространяются требования о соотношении полей книжной полосы и о положении зеркала набора: титул нельзя размещать, как это, к сожалению, часто бывает, посередине ширины страницы, так как связь его с книгой будет нарушена» (18, с. 89–90).

«Хороший титул, даже если он уже и ниже, чем книжная полоса, в известной степени должен повторять пропорции ее очертаний. В противном случае он не будет подходить к ней» (18, с. 108).

Визуальный центр тяжести титульного листа находится в верхней трети страницы: «как бы на месте груди этой вертикальной формы» – этот образ принадлежит уже В. Фаворскому (17, с. 318).

Зрительная связь заголовочной и издательской групп может быть обеспечена как с помощью

издательской марки, так и без нее, за счет пропорций пространства между ними. «Большое белое пространство между заголовком и названием издательства не должно казаться случайным и “пустым”. Напряженность белого пространства – также один из элементов оформления» (18, с. 92). Издательская марка должна быть «сложно сочиненной», но вполне прозрачной и достаточно нейтральной. «Золотое правило» классической издательской марки: «в ней не должны содержаться штрихи более толстые, чем самого большого использованного в титуле кегля. Она также не должна иметь более тонких штрихов, чем самые тонкие штрихи самого малого используемого кегля. Издательская марка должна быть легкой, соответствовать серому тону строк» (18, с. 92–94).

Наконец, завершающее «золотое правило» классического титульного листа: огибающая его композиции должна стремиться к форме бокала. «Одно из наиболее подходящих очертаний для титула – форма бокала... В таком титуле издательская марка могла бы выполнять роль ножки бокала» (18, с. 98).

Выходные сведения. К проблеме титульного набора примыкает вопрос решения выходных сведений. «Даже в самых дешевых книгах набирать эти данные следует с любовью. Необходимо выбрать очень малый кегль основного шрифта, правильно сгруппировать строки и набирать на шпоны, применив приблизительно столько пунктов, сколько их между строк основного текста. Гораздо элегантнее и спокойнее выглядят слегка вразрядку капитальные очень малого кегля с интерлиньяжем основного текстового набора» (18, с. 114–116). Огибающая композиционной группы выходных сведений должна иметь плавные очертания, для чего при группировке строк следует избегать контрастных перепадов длины строк.

Последнее правило относится к любой многострочной центрированной акциденции, в которой, кроме того, необходимо всегда следить за смысловой разбивкой строк, а также стремиться избегать предлогов и односложных слов в конце строки. При этом степень значимости акцидентных строк находится в прямой зависимости от строгости правил. Чем более акцентирован текст, тем строже эти правила. Впрочем, этот принцип относится практически ко всем остальным правилам классической типографики.

И в заключение еще пара замечательных цитат из Чихольда о титульном наборе, каждая из которых, однако, может быть отнесена ко всей классической типографике в целом. «Жестких правил здесь дать нельзя, так как набор титулов – это задача, при решении которой необходимо вполне сложившееся чувство формы» (18, с. 91–92). «Титульный набор – это искусство пункта, даже половины пункта» (18, с. 108). Таким образом, «чуть-чуть», на котором, как известно, держится искусство, в типографике получает весьма точную единицу измерения (напомним, что один пункт составляет 0,376 мм в европейской типографике и 0,351 – в английской и американской).

Следующее задание позволит поупражняться в этой точности. В его рамках необходимо разработать и оформить титульный лист собственной кни-

СВЕТЛАНА ПРОКОФЬЕВА

ИСТОРИЯ  
МОРЕПЛАВАНИЯ

ХРОНИКИ  
ГЕОГРАФИЧЕСКИХ  
ОТКРЫТИЙ



МОСКВА  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «АКТИОН»  
2002

ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА ТАТАРЕНКО

ЕВРОПЕЙСКИЕ  
СТРАНИЦЫ

ИЛИ

ДНЕВНИК  
ПУТЕШЕСТВУЮЩЕГО  
ПРОВИНЦИАЛА



2002  
Москва  
Издательство «Nota Bene»

СЕРГЕЙ КЛЕПАЦКИЙ

ИСТОРИЯ  
В ЛЕГЕНДАХ

ОТ МИНОТАВРА  
ДО БОРОДИНА



ШЕРВУДСКИЙ ЛЕС  
МОСКВА  
2002

АЛИСА ВАРКОВА

ВРЕМЯ ГЕНИЕВ

ИЛИ КРАТКИЕ ЖИЗНЕОПИСАНИЯ  
ЗОДЧИХ И ЖИВОПИСЦЕВ  
ИТАЛИИ XVI ВЕКА



Издательский дом  
«АНТИКВА»

2002

О. И. ЗАМЫШЛЯЕВА

КРУГЛАЯ ШПАЦИЯ

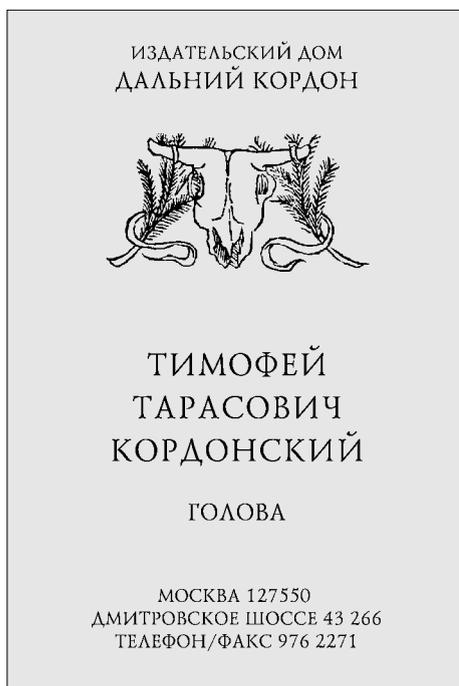
В СВЕТЕ ПОСЛЕДНИХ РЕШЕНИЙ  
И ИССЛЕДОВАНИЙ

СТЕНОГРАММА ПРЕНИИ



«АБЗАЦ»  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ги. Указанное на титульном листе издательство – вымышленное, но название и книги, и издательства, а также графика издательской марки должны соответствовать классическому стилю.



26

#### Задание 6.

Проектирование собственной визитной карточки в духе классической эстетики. В качестве фирмы и фирменного знака используются издательство и издательская марка из предыдущего задания, должность – тоже, разумеется, вымышленная. Цель: освоение принципов классической гармонии в не книжных жанрах классической типографики

### Конструктивно-материальные элементы классической книги

Облик книги как целое. Художественная структура и архитектура книги. Взаимодействие текста, графики и конструкции (3).

Бумага. Понятия «черное» и «белое» в типографике имеют определенную условность, особенно в классической типографике, и прежде всего потому, что она предпочитает отнюдь не белую бумагу. Так что поля в классике отнюдь не белоснежные, «искрящиеся на солнце», они не слепят глаза белизной, а имеют приглушенно желтоватое, теплое тонирование. Причем, чем стариннее шрифт, используемый в классической типографике, тем темнее и шероховатей должна быть бумага. «Шрифт Полифилус (1899) не раскрывает себя полностью на белой бумаге. Он выглядит эффектно только на бумаге, которая по тону и характеру приближается к бумаге 1500 года. Аналогично обстоит дело с антиквой Гарамон. В конце XVIII века отдавали предпочтение белой бумаге, но, к счастью, в то время еще не научились отбеливать ее так, как это делают теперь, а потому эффект печати на ней антиквой Баскервиль и Вальбаум был наилучшим. Только антиква Бодони, и то крупного кегля, уживается с «совсем белой» бумагой, однако в том случае, если поверхность бумаги имеет определенную структуру. Бодони преднамеренно рассчитывал на это крайнее противоречие между нервно-черно-белым цветом литеры и белой, довольно гладкой бумагой» (18, с. 235).

Авантитул. Исторически жанр авантитула сложился в классической типографике как сугубо деловой, как указатель-подсказка. Лист авантитула изначально конструктивно неполноценен, так как подклеивается к форзацу. Поэтому авантитул всегда оформляется предельно скромно, информационно. На нем может быть размещен лишь мелкокегельный набор заголовочной титульной группы (полный или сокращенный), эпиграф или посвящение.

Форзац и нарзац. Правила классической типографики относительно оформления этих двух конструктивных элементов, служащих для крепления книжного блока к переплету спереди и сзади, сводятся к рекомендации применять для них окрашенную в массу бумагу или оформлять их как с внешней, так и с внутренней стороны.

Переплет классической книги. Сторонки классического переплета имеют увеличение формата по отношению к формату книжного блока. Типографическое оформление лицевой сторонки переплета классика не поощряет. Иногда здесь может появиться вензель или иной декоративно-знаковый элемент – лишь для повышения комфорта ориентации. Корешок классической книги круглый, а не плоский, и, в отличие от лицевой сторонки, содержит максимум визуальной информации и декорации. По отношению к такому современному элементу книги, продукту новейших времен, как суперобложка, Чихольд как никогда строг. «Будет ошибкой уподоблять ее книге, оформлению последней, ведь суперобложка в первую очередь является маленьким плакатом, который должен привлечь к себе внимание... Многие люди следуют дурной привычке сохранять суперобложки и вместе с ними ставят книги в шкаф. Однако место суперобложкам, как и пачкам из-под сигарет, в корзине для бумаги» (18, с. 20).

ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА  
ЗАПОРОЖЕЦ

Дизайнер



Издательский дом  
Носв ковчег

Москва 125445 Телефон 2160124 Онежская 13а



Издательство  
«ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ»

НАТАЛИЯ ХОДЫКИНА  
дизайнер

Москва 103001  
Малый Патриарший переулок 3-31  
Телефон (8-903) 715 1886 e-mail: kh\_natalia@mail.ru



ЛИТЕРА  
издательство

ОЛЕСЯ ДЕРЕВЯНКО  
*дизайнер*

---

Москва 270208 Воздвиженка 28  
телефон: 208 0200

АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ



ДАМИР НУРЕТДИНОВИЧ  
ЗАЛЯЛЕТДИНОВ  
ДИЗАЙНЕР

МОСКВА 121360 ЧИСТОПРУДНЫЙ БУЛЬВАР 23-18  
ТЕЛЕФОН (095) 959 3526



ИЗДАТЕЛЬСТВО «АКТЕОНА»

СВЕТЛАНА СЕРГЕЕВНА  
ПРОКОФЬЕВА  
*художник*

Москва 141320 Большая Новодмитровская 63  
Телефоны: 257 9198, 257 9131



ШЕРВУДСКИЙ ЛЕС  
ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО ШЕРВУДСКИЙ ЛЕС»

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ  
КЛЕПАЦКИЙ

директор

Москва 149056 Волховка 15-24 Телефон: 135 16 49  
Факс: 9760011 <http://www.sherwood.ru>  
E-mail: klepatski@sherwood.ru

ТАТЬЯНА  
ВЛАДИМИРОВНА  
ТАТАРЕНКО  
ВИЦЕ-ПРЕЗИДЕНТ



Москва 125047  
1-ая Тверская-Ямская  
дом 29 строение 2  
Телефон 8 902 171 1388  
e-mail tiny\_t@mail.ru



НАДЕЖДА  
ВАЛЕНТИНОВНА  
БЕЛЯЕВА

АРТ-ДИРЕКТОР  
ИЗДАТЕЛЬСТВА ВЕРБЕНА

Москва 117437  
Акад. Волгина 31-3-78  
336 9183 / 799 0997



издательство  
«КОНТИНЕНТАЛЬ»

Михаил Губергриц  
арт-директор

МОСКВА 127410  
ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ 22-45  
(095) 219 01 33, 774 24 08  
MICHEL@LINII.RU



издательство

ДЭНДИ

Прасковья Антипова  
главный художник

Россия 123456 Москва  
улица Вавилова 65/1  
студия 67  
8 910 453 0191



ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«АНТИКВА»

ФЕКЛИСТОВА  
ЕЛЕНА ИГОРЕВНА  
ХУДОЖНИК-ДИЗАЙНЕР  
121059 МОСКВА  
САДОВАЯ-КУДРИНСКАЯ  
23-4-71

Т/Ф: (095) 2541521

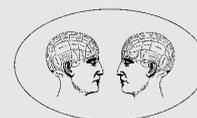
Издательский дом  
«АНТИКВА»



АЛИСА ВАРКОВА  
Художник

Телефон 377 2597

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЛЬТЕР ЭГО»



НАТАЛЬЯ ИЛЬИЧЕВА  
Дизайнер

Москва 121433 Минская 18  
Тел. +7 (095) 144 4923, 8 916 504 3730  
E-mail: furosiki@mtu-nct.ru

## Классика и современность

На протяжении XIX века, особенно его второй половины, происходило размывание классической визуальной парадигмы. Однако системообразующие признаки классической парадигмы – центрально-осевая симметрия и «серебро» графического пространства – пережили все бурные времена и относительно благополучно просуществовали до 10–20-х годов XX века.

Причины такой исторической устойчивости классической типографики состоят в том, что книжное искусство, будучи по культурному типу каноническим, по базовому слою деятельности было дизайнерским, технологическим. Полиграфическая, тиражная основа этой деятельности существовала уже несколько веков. Можно сказать, что графический дизайн не нуждался в этапах технологического и морфологического проектирования, через которые прошли другие виды дизайнерской деятельности, порожденные промышленными революциями и техническим прогрессом, когда новые технологии потребовали новых форм (11). Полиграфические технологии высокой печати оставались практически неизменными до середины XX столетия, и не они явились стимулом смены парадигм в начале века.

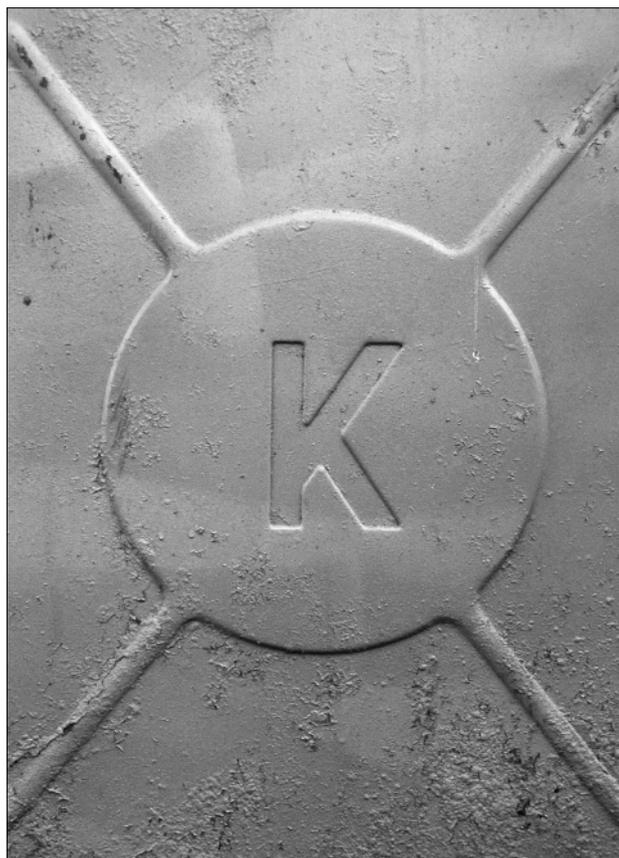
Развитие графического дизайна происходило в связи с социально-культурными изменениями, с изменением духа времени. Победа модернистской эстетики в XX веке не устранила классическую типографику с исторической арены, а лишь отодвинула ее в менее актуальные стилистические и жанровые ниши. Но к классической типографике всегда будут тяготеть жанры, связанные с художественным наследием, с повышенным вниманием к историзму, стремящиеся к демонстрации солидности, устойчивости, надежности, культуры. К типографике классического типа предрасположены государственные структуры, крупные банки, многие художественные институции. Всегда найдется место классике и при постмодернизме. Закономерности классической типографики переосмысливаются здесь заново, приспосабливаясь к каждому новому жанру, сохраняя общее ощущение классического пространства, его дух. «... Строгий каркас закономерности существует только под покровом изменчивого, неисчислимо многообразного... Эстетическое чувство... ценит и то, и другое, сходство в несходстве, правильность в неправильности, общее в индивидуальном...» (5, с. 252–253). Разумеется, классика всегда остается с нами и в типологическом аспекте.

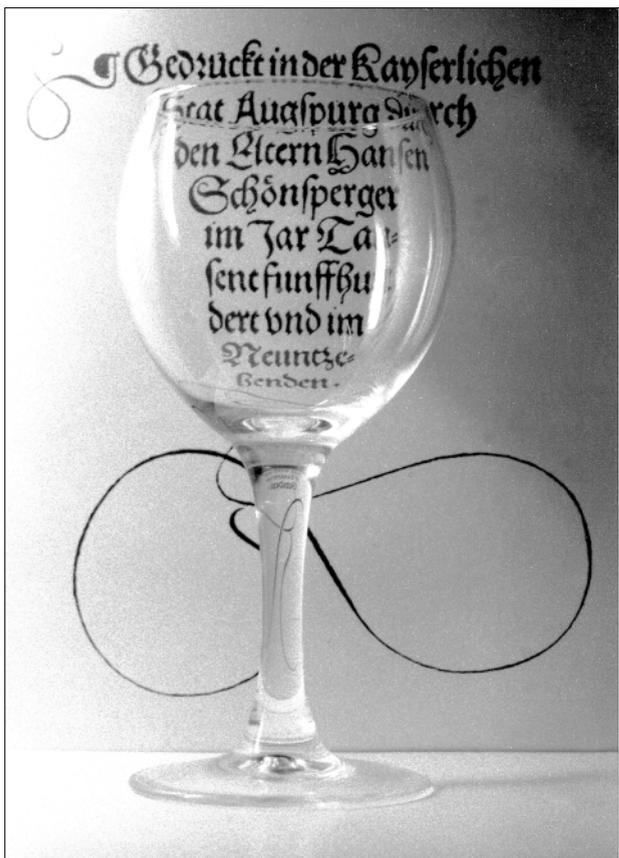
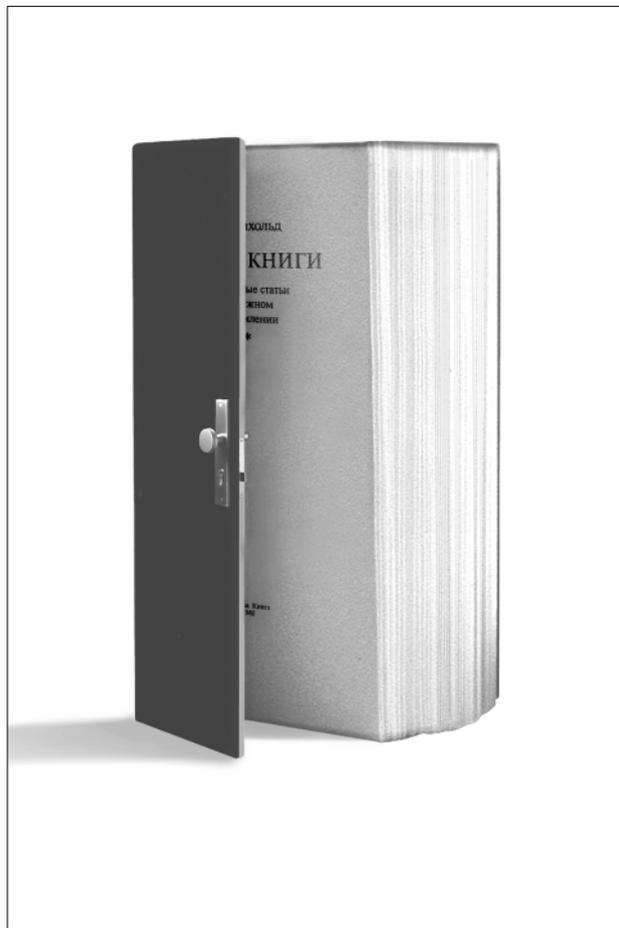


НАТА

ТИМОФ  
ТАРАСОВ  
КОРДОНС

*Задание 7.  
Юбилейная открытка, посвященная 100-летию  
Яна Чихольда*





## Содержание

- 3 Специфика профессионального менталитета дизайнера-графика
- 8 Типология культурно-исторических парадигм графического дизайна
- 9 Читая Чихольда
- 10 Слово в классической типографике
- 12 Классическая гармония строки
- 14 Пространство полосы набора
- 16 Классические пропорции
- 24 Концепция титульного листа
- 26 Конструктивно-материальные элементы классической книги
- 29 Классика и современность

## Литература

1. Барышников Г.М., Бизяев А.Ю., Ефимов В.В. и др. Шрифты. Разработка и использование. М., 1997.
2. Генисаретский О.И. Навигатор: методологические расширения и продолжения. М., 2002.
3. Герчук Ю.Я. Художественная структура книги. М., 1984.
4. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. М., 2000.
5. Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962.
6. Капр А. Эстетика шрифта. М., 1979.
7. Кричевский В.Г. Типографика в терминах и образах. М., 2000.
8. Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XVIII–XX веков о секретах своего ремесла. М., 1987.
9. Лазурский В.В. Альд и альдины. М., 1977.
10. Ламцов И.В., Туркус М.А. Элементы архитектурной композиции. М.–Л., 1938.
11. Методика художественного конструирования. М., 1978.
12. Рудер Э. Типографика. М., 1982.
13. Серов С.И. Мои дизайнеры. М., 2002.
14. Серов С.И. Стиль в графическом дизайне. М., 1991.
15. Серов С.И. Три измерения знака //Как. 1998. № 3.
16. Сидоренко В.Ф. Три эстетики //Greatis. 1992. № 2.
17. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.
18. Чихольд Я. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении. М.: Книга, 1980.
19. ABC-XYZapf. Funfzig Jahre Alphabet Design. London, 1989.
20. Perfect C., Austen J. The Complete Typographer. Rockport, 1992.
21. Ruegg R. Basic Typography: Design with Letters. Zurich, 1989.