

ГРАФИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

РЕННЕР

КНИГОПЕЧАТАНИЕ КАК ИСКУССТВО



Пауль Реннер

Книгопечатание  
как искусство

Перевод с немецкого



Государственное Издательство  
Москва            1925            Ленинград

Отпечатано  
в 1-й Образцовой тип. Госиздата  
(Москва, Пятницкая 71).  
Гиз № 7832. Главлит № 30950.  
Тираж 3000.

## ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ПЕРЕВОДУ.

### I.

Работа Пауля Реннера: «Книгопечатание как искусство» (Paul Renner: «Typografie als Kunst», München, verlegt bei Georg Müller, 1922) является едва ли не главной из намеченных к изданию Комиссией по Изучению Искусства Книги при Государственном Издательстве, возглавляемой К. С. Кузьминским. Значение этой работы—в ее содержании, впервые, хотя и так недавно, серьезно трактующем о теоретических основаниях типографского искусства и о практическом применении правил, из этих намеченных Реннером оснований вытекающих.

Здесь мы должны оговориться: правила, предлагаемые П. Реннером, не им впервые открыты. Если просмотреть лучшие издания еще XV века,—не трудно обнаружить, что мастер-типограф того далекого времени, относясь с очевидной сознательностью к своему делу, уже установил те основы искусства книги, которые затем, переходя из века в век, старательно применялись в тех или иных вариантах в течение столетий; и в XVIII веке эти правила культивировались такими славными издателями, как Баскервилль в Бирмингаме, Бодони в Парме и семья Дидо—в Париже. Буржуазный XIX

век, с его стремлением к массовому и—в целях конкуренции—дешевому производству, постепенно превращал книгу—если говорить об обычном типе—в макулатуру по внешности; издатель XIX века торопился вернуть затраченный на издание капитал, типограф—шел ему навстречу. Лучшие традиции типографского искусства были довольно основательно забыты, и в результате—правила, так тщательно собранные П. Реннером, представляют интерес новизны.

На первый взгляд—дело обстоит как будто не так: ведь, в дорогих и любительских изданиях часто мы видим много украшений и иллюстраций, эти издания иногда одеты роскошным переплетом. Можно ли говорить при этих условиях об упадке искусства книги? Так рассуждают, и довольно часто, не только чуждые типографскому делу люди, но даже люди книжные и даже библиологи. Здесь мы имеем дело с подменой одного понятия другим: вместо искусства книги—разумеют украшение книги. Иными словами, обычно отсутствует представление об искусстве, проявляемом при создании книги—мы говорим не о процессе ее писания, а о воплощении в печатное издание—иногда весьма большом искусстве—при том такой книги, которая лишена не только внешней роскоши, но даже каких-либо иллюстраций или украшений.

Ответственность за этот подмен одного понятия другим падает как раз на укра-

шателей книги, то-есть на художников-иллюстраторов и родственников им по взглядам искусствоведов: последние, разрабатывая вопросы изобразительного искусства в идеалистически-эстетическом освещении, и книги трактовали, как произведения искусства, лишь поскольку видели в них иллюстрации, как копии с картин и рисунков художников. Две рядом лежащие печатные страницы, как архитектурное целое, для которого должны быть свои правила искусства; право этих страниц быть обсуждаемыми, как подлинное произведение искусства—вызывали и будут вызывать не раз у искусствоведов скептическое, если не совсем отрицательное отношение. Композиция этих двух страниц—с точки зрения таких искусствоведов, ревниво оберегающих свою область от вторжения «массового производства» для «улицы»—есть, по их мнению, дело ремесленника, а не художника.

К сожалению, знаменитый художник-социалист Уильям Моррис, автор утопического романа «Вести ниоткуда», взявшийся в конце XIX века, в числе других своих работ, также и за возрождение искусства книги—изданиями своей типографии в Кельмскотте на Темзе дал материал для такого неправильного понимания искусства книги: страницы работ этой типографии до того перегружены декоративными рамками, заставками, заглавными буквами, иллюстрациями и другими украшениями, что текст книги—то-есть ее

основа—превращается тоже в декоративную деталь композиции страниц и, при стремлении Морриса создать единство в этой композиции, книга становится материалом для художественных экспериментов—вопреки своему прямому назначению, в подтверждение, впрочем, нижеприводимого канона работы художника, предлагаемого Алоизием Риглем и Реннером. Правда, Феликс Поппенберг, еще в 1908 году выпустивший свою работу «Искусство книги», где, как и Реннер, в начале же говорит о работах Уильяма Морриса, оговаривается: «Полно значения, что теперь особенно удачные по выполнению книги находят свою красоту в бумаге, шрифте, композиции набора, избегая виньеток и концовок: искусство книги без украшения книги» \*). Однако, книга Поппенберга преимущественно посвящена именно украшению книги—и это понятно: эстет победил теоретика искусства книги.

Тот же фатальный уклон замечается и у единственного—пока—искусствоведа в Р. С. Ф. С. Р., посвятившего часть своих изысканий искусству книги—проф. А. А. Сидорова. Несмотря на его стремление ясно и определенно наметить понятие «искусства книги» в правильном смысле,—в его посвященных изучению искусства книги работах он заметно тяготеет к

---

\*) Felix Poppenberg: «Buchkunst». Berlin, J. Bard, 1908.

очень ценному и нужному, впрочем, изучению — к н и ж н ы х у к р а ш е н и й, что особенно заметно в его «Искусстве книги» \*). Книжная графика, то-есть работа иллюстраторов, украшающих книгу,—не может не подавить в исканиях искусствоведа незаметную работу мастера книги—типографа.

Издание проф. А. А. Сидорова «Шесть портретов», выполненное им самим при помощи ксилографии, как раз иллюстрирует этот характерный уклон: рамки и портреты явно подавляют текст, который даже, в том же стремлении к декоративности, вырезан без знаков препинания — игнорирование интересов читателя ради эстетики формы.

Здесь мы подходим к наиболее примечательной стороне книги Реннера; при ближайшем ее изучении очень заметным становится ее разделение на две части: теоретическую и практическую. Первая, теоретическая часть написана с целью—обосновать правила, приводимые во второй части, как впервые данные правила новой отрасли искусства — т и п о г р а ф с к о г о и с к у с с т в а. Очевидно, Реннер потратил не мало усилий, чтобы придать первой части характер глубоко-ученой работы; однако, эта часть не может не быть признана хотя и любопытной, но неправильно обоснованной.

---

\*) Проф. А. А. Сидоров: «Искусство книги». Москва, Дом печати, 1922.

Как известно, и по настоящее время нет ни одной сколько-нибудь общепризнанной теории искусства—будь то искусство в широком смысле или только область изобразительного или прикладного искусства. В то же время—нет числа философов, художникам, беллетристам, часто просто любителям, которые брались за изыскания в этой многосложной области. И для Реннера естественно было здесь—или пойти своим путем, или взять одну из современных теорий. Он предпочел второе—и примыкает к формально-эстетической школе, наиболее яркие положения которой дали Ганс Корнелиус и Алоизий Ригль.

Не забудем, что речь идет о книге, то-есть произведении прикладного искусства; будем помнить, что прямое назначение книги—передача фактов и мыслей автора наибольшему числу людей, с затратой с их стороны наименьших усилий. Эта формулировка значения книги—развивать которую здесь не место—является, кажется, неблагоприятным для критики материалом—как, впрочем, и каждая формула, продуманная в направлении исторического материализма. Можно не быть сторонником последнего, но нельзя отрицать прямого значения книги. Следовательно, казалось бы, Реннеру остается—принять «модную» теорию знаменитого строителя Готтфрида Земпера и признать, что земперовское стремление учитывать при создании худо-

жественного произведения в первую очередь его значение—естественно и законо при построении печатной книги. Ведь, искусство книги стоит наиболее близко к искусству архитектуры, а теория Земпера есть теория высокоталантливого архитектора. Но Реннер — сторонник формальной эстетики. В чем основа формальной эстетики? В наслаждении формой произведения искусства—пусть эта форма трактуется сторонниками этой теории в самом глубоком направлении. Но какая же роль принадлежит содержанию? К сожалению, второстепенная. Наш известный теоретик стиля, Виктор Шкловский, говорит откровенно: «В основе формальный метод прост. Возвращение к мастерству. Самое замечательное в нем то, что он не отрицает идейного содержания искусства, но считает так называемое содержание одним из явлений формы» \*).

Понятно теперь, почему привлечший к себе послушное внимание Реннера Алоизий Ригль в своей универсальной формуле говорит: «Художественное произведение есть результат определенной и целесообразной художественной воли, пробивающей себе путь в борьбе с назначением предмета, сырым материалом и техникой. Следовательно, трем последним факторам не принадлежит та положительная, творческая роль, которую

---

\*) Виктор Шкловский: «Сентиментальное путешествие» Лгр. 1924, стр. 176.

отводит им так называемая земперовская теория, а напротив, препятствующая, отрицательная роль; они представляют как бы коэффициенты трения в общей сложности создаваемого» \*).

Пусть эта теория является только спорной в применении, скажем, к искусству живописи или драмы; но она становится по меньшей мере ненужной, когда речь идет о произведениях прикладного искусства—пусть ею оправданы изделия мастера - мебельщика, предоставляющего в ваше распоряжение причудливые стулья, не предназначенные для сидения—«борьба с назначением предмета»!—дома, построенные настолько художественно-нелепо, что в них нельзя жить, и книги, отпечатанные как будто не для чтения, а для «наслаждения глаз» формой букв и их композицией, которая может быть прекрасной для формального эстета и нежной для глаза.

Мы уже ясно видим, что формула Ригля в р е д н а в применении к произведениям прикладного искусства; между тем Реннер, кажется, понимает, что предлагает эту формулу сознательному рабочему, мастеру, в данном случае мастеру книги. Не даром он — пусть наивно и с сомнительным пафосом — говорит о единении художника с рабочим для возрождения средневекового — действительно высокого — мастерства в области типографии.

---

\*) См. ниже, стр. 52. Курсив наш.

Пафос Реннера сомнителен, поскольку он проводит взгляды Ганса Корнелиуса и Алоизия Ригля—взгляды, в основе которых лежит яркий индивидуализм. Достаточно вдуматься в вышеприведенную формулу и вчитаться во многие места теоретической части его книги; **н а з н а ч е н и е** предмета есть момент удовлетворения потребностей коллектива: не для себя же работает художник, поскольку он претендует на внимание масс; однако, назначение играет отрицательную роль, является коэффициентом трения; что же остается для удовлетворения справедливых требований коллектива?

Между тем психология рабочего — поскольку мы говорим о сознательном рабочем—не может не быть, в силу исторических и общественных условий, психологией коллективной. И не даром последователь формальной эстетики, проф. А. А. Сидоров в своей работе «Искусство книги» делает попытку соединить формально-эстетический подход к книге, как произведению типографского искусства, — с марксизмом. Не решив, впрочем, с научной ясностью эту головоломную задачу, он отказался, кажется, от ее разрешения в ценной теоретической статье: «Книга, как объект изучения, и художественные элементы книги», помещенной в виде введения к I части «Книги в России» \*).

---

\*) «Книга в России». Часть I. Москва, Госиздат, 1924.

Тем более не мог решить ее и Пауль Реннер, поскольку он, в отличие от Феликса Поппенберга и А. А. Сидорова, имеет дело—и хочет иметь дело—с главным элементом в построении книги, к о м п о з и ц и е й ш р и ф т а.

Автор этих строк считает достаточно твердо установленным, что теория книжного искусства должна базироваться на назначении, и только назначении книги; что мастер книги должен влить в законченные формы данный ему сырой материал—содержание, шрифт, бумагу, обложку — притом в формы, зависящие исключительно от содержания книги или ее назначения. Что, следовательно, физиология органа зрения является императивной для художника—мастера-типографа и для построения в с е й теории книжного искусства.

Но если так, то первая часть книги Реннера, являясь во многих отношениях поучительной попыткой подведения под здоровые начала мастерства книги индивидуалистического тонко-буржуазного фундамента формальной эстетики, — не может не противоречить—в некоторых, наиболее «эстетических» местах — много более ценной второй, практической части.

## II.

Переходя к этой второй части, мы должны снова подчеркнуть, что заключенные в ней правила имеют своей осно-

вой не формулы Корнелиуса и Ригля, а опыт веков — опыт поколений мастеров типографии, шедших — сознательно или бессознательно — за требованиями читательского коллектива, то-есть стремившихся дать произведение печати, во всех своих формах облегчающее восприятие содержания книги.

Читающий воспринимает содержание книги при посредстве органа зрения; аппарат зрения, столь тонкий и сложный, имеет свои законы восприятия и передачи воспринятого аппарату мышления; если учесть, что книга среднего размера — в 25 печатных листов — содержит около 1.000.000 печатных знаков, что она прочитывается в сравнительно короткое время — иногда в течение дня (вспомним подготовку к экзаменам или чтение увлекательного романа), — то станет слишком ясно, как наивны попытки подведения типографского искусства под ярмо эстетических теорий, с пренебрежительным или снисходительным отношением к физиологии глаза.

И во второй своей части книга Реннера не наивна; напротив, здесь на первом плане требование единства стиля — требование, далеко не всегда, особенно у нас, выполняющееся, но в то же время громадное по своей важности, поскольку наш век все более становится веком книжной культуры.

Многообразие и пестрота фиксируемых глазом предметов утомляют его — это легко

проверить, посмотрев на ряд ярких картин; следовательно, необходимо облегчить процесс восприятия глазом миллиона печатных знаков. Отсюда аксиома: книга должна быть набрана шрифтами не вычурными, простыми и в то же время едиными по своему стилю — шрифтами «одной гарнитур», начиная с сбложки и кончая оглавлением. Это требование облегчения процесса чтения настолько бесспорно, что Реннер на нем не останавливается.

И этому же требованию, а не формуле Ригля—отвечают те пятнадцать правил, собранные Реннером и являющиеся частью норм, применение которых при типографской композиции книги или необходимо или полезно.

Для рассмотрения этих правил и их приемлемости в С. С. С. Р., Комиссия по Изучению Искусства Книги при Госиздате выделила подкомиссию в составе Н. П. Киселева, И. И. Лазаревского, С. М. Михайлова, А. А. Сидорова, секретаря Комиссии В. В. Гольцева и автора этих строк. Подкомиссия имела ряд заседаний, на которых правила Реннера были детально и внимательно рассмотрены со стороны как художественной, так и типографской и зрительной ценности; было признано, что большая часть правил может быть предложена для применения в советских типографиях, лишь небольшая часть правил отвергнута или признана трудно исполнимой. Здесь мы говорим о пятнадцати строго формулированных прави-

лах Реннера, поскольку содержание других глав его книги — об иллюстрациях, о переплете, бумаге и пр., а также и приложенный к книге типографский словарь, являясь собранием высокоценных указаний и сведений, — не дает строго формулированных правил.

В дальнейшем изложении мы даем редакцию правил, принятую подкомиссией, с нашими личными пояснениями некоторых положений; автор этого предисловия должен оговориться вообще, что оно является изложением его личных взглядов на книгу Реннера и его теоретических предпосылок к искусству книги, расходящихся с точкой зрения некоторых членов Комиссии по Изучению Искусства Книги. Поэтому редакция правил, принятых подкомиссией, является более осторожной, чем у Реннера, поскольку каждое правило требовало согласования иногда резко расходящихся взглядов московских работников в этой столь богатой практикой и столь пока бедной в теоретических основаниях области.

Первое правило подкомиссия ограничила так:

Обе полосы двух смежных страниц должны производить впечатление единства; в них должна проявляться закономерная связь. Большое и вовсе не легкое искусство создать простое, ясное и удобобозримое расположение набора.

Дальнейший текст этого правила опущен, как являющийся его разъяснением. Здесь необходимо помнить, что «впечатление единства» должно получиться, как результат работы мастера-типографа над книгой, не только от двух рядом лежащих страниц, но и от всей книги. Не только набор литер, но и его соответствие бумаге, и иллюстрации и украшения в виде фигурных заглавных букв, заставок и концовок, и титульный лист, и обложка, и цвет, и форма переплета,— должны отвечать требованию единства стиля. Чтобы добиться здесь хороших результатов, необходимо обладать не только техническим опытом и художественным вкусом, но и знаниями, дающими возможность найти наиболее совершенную форму, соответствующую содержанию данного издания. Подражание хорошим образцам далеко не всегда помогает при отсутствии у лица, занятого композицией книги, напр., технического редактора, знаний и вкуса.

Во всяком случае важно помнить главное: при композиции книги максимальное облегчение для глаз читателя и экономия его времени — основная задача мастера книги.

### П р а в и л о   в т о р о е .

Касательно взаимных пропорций марзанов, а следовательно полей бумаги у корешка, сверху, у наружного края

и внизу, существуют традиционные законы:

	Внутр. поле:	Верхнее поле:	Наружное поле:	Нижнее поле
I	2	: 3	: 4	: 6
II	2	: 3	: 5	: 6
III	2	: 3	: 4	: 5

Первое из приведенных отношений следует применять в изданиях обыкновенных, второе — в роскошных, третье — в компактных и особенно в квартных форматах. Полоса в квартных форматах должна иметь отношение три к четырем.

Здесь дальнейшее изложение правил опять опущено, как представляющее пояснение. Автор этих строк проверил предлагаемые Реннером пропорции полей в книге на ряде рукописных книг XV — XVI веков, а также на печатных книгах конца XV века, и на лучших образцах изданий Дидо; оказывается, что с большими или меньшими отступлениями, но эти пропорции соблюдаются в лучших изданиях на протяжении ряда столетий. Почему? Ответ понятен: если развернуть книгу, то единство в композиции двух смежных страниц требует, чтобы ширина внешних полей равнялась приблизительно сумме двух внутренних полей; вместе с тем, поскольку нижние наружные поля — естественные пределы при чтении страницы, на светлом фоне кото-

рых глаз отдыхает от черной пестроты букв,—они несколько больше, чем средние наружные поля. Поскольку же на верхнее наружное поле глаз переходит уже после отдыха на нижнем поле — оно меньше, чем нижнее и среднее поля. Физиология зрения и здесь на первом месте. Так требования эстетики послушно следуют за опытом глаза. Характерно, что в своих комментариях к этому правилу и Реннеру приходится говорить о «требованиях глаза», а не о «художественной воле», хотя бы для нижнего поля страницы.

### П р а в и л о   т р е т ь е .

Наиболее удобочитаемыми кеглями шрифта являются в книжном наборе петит (восемь пунктов), корпус (десять пунктов) и цицер (двенадцать пунктов); наиболее удобная длина строки—девять сантиметров.

Это правило опять-таки целиком построено на требованиях органа зрения; к корпусу, как шрифту, среднему по размеру и наиболее легко читаемому, пришли еще в XV—XVI веках, и более мелкий шрифт начала XVII века в изданиях Эльзевиров явился уже трудно читаемым, будучи оправдан лишь дешевизной компактных изданий этой фирмы. Здесь дело не в привыкании читающего, а в физиоло-

гических особенностях глаза, независимо от силы зрения, наиболее легко фиксирующего на небольшом расстоянии буквы размером около 10 пунктов или 3,75 миллиметра высоты, как показали многочисленные опыты окулистов. Любопытно, что гигиенические правила, принятые для учебников в ряде стран, также предписывают употребление в учебниках для учеников старшего возраста—корпуса, для детей—цицера. Для близорукого глаза вполне пригоден и петит, отлитый на полное очко. А большинство лиц, много читающих, близоруки—в результате, главным образом, негигиеничной композиции книг, отпечатанных бледной краской на серой древесинной бумаге.

Длина строки, как более желательная, в 9 см. и Реннером предлагается—так как «выведено экспериментальным путем», что такая длина «всего более благоприятствует удобочитаемости». Как далек здесь Реннер от формулы Алоизия Ригля!

#### П р а в и л о ч е т в е р т о е .

Верхняя строка (за исключением красной строки) должна всегда иметь полную длину (не должна быть висячей).

Отступы (абзацы) должны делаться не более круглого.

При наборе различными кеглями должен соблюдаться отступ, соответствующий основному кеглю.

В промежутке между словами вместо принятого полукруглого употреблять: при петите—трехпунктовую шпацию, при корпусе — трехпунктовую или третнюю шпацию ( $3\frac{1}{3}$ ) и при цицере—четырепунктовую. Перед знаками . , — шпация не ставится; перед ; : ! ? ставится тонкая шпация; после точки с запятой, двоеточия, восклицательного и вопросительного знаков желательно несколько увеличить пробел.

Набор должен представляться глазу равномерным. Если этого нельзя достичь иными средствами, следует увеличивать, а лучше уменьшать промежутки. В первую очередь—после запятой, затем перед большими буквами, потом у остальных «мясистых» букв. При знаках препинания, особенно в конце фразы, по возможности не надо вынимать.

Вместо общераспространенных кавычек „ “ лучше употреблять кавычки « », остающиеся в пределах н-высоты. Строчки заголовочные, состоящие из прописных букв, всегда должны выравниваться шпациями и разбиваться шпонами, в зависимости от общего вида.

Тире желательно делать несколько жирнее и короче применяемых обыкновенно (примерно в  $\frac{2}{3}$  круглого).

Из этого обширного правила подкомиссия исключила места, имеющие отношение к латинским шрифтам, как мало применимые в советских типографиях и по своей технической трудности, и вследствие малой употребительности в С. С. С. Р. латинских шрифтов. Общий смысл этого правила — в ритмичности расположения букв и цельности композиции страницы; и опять-таки на первом плане—пусть сб этом умалчивает Реннер—требования оптики.

Верхняя строка на странице должна иметь полную длину—это требование диктуется цельностью впечатления от страницы, как прямоугольника; но ведь абзац, как начало, и концевая строка, как конец периода, имеют: отступ—первый и в большинстве случаев неполную длину—вторая; переход концевой строки на следующую страницу—то-есть там, где нижнее поле страницы уже дает отдых для глаза—совершенно излишен; здесь полная гармония между требованиями искусства книги и физиологией органа зрения—как, впрочем, и в других типографских правилах.

Отступ красной строки не более одного круглого—вот один из пунктов, вокруг которого типографы вели и будут вести еще не мало споров, и, к сожалению, основа этих споров—меркантильного характера. С точки зрения и Реннера, как представителя искусства, и окулиста—страница не должна иметь вид неравно-

мерного решета с провалами при абзацах и дырами посреди строк: это производит впечатление разрывов в тексте и утомляет глаз. Однако, решетчатый набор выгоден для типографа, так как он происходит быстрее и при нем число печатных знаков искусственно повышается. Отсюда — споры и несогласия и даже попытки типографщиков накидывать  $\frac{0}{0} \frac{0}{0}$  на счета за набор ритмично сжатого типа, т.-е., в сущности, наживаться на добросовестности работы.

Тем более возражений со стороны типографов вызывает следующий пункт этого правила—«третьей набор»: промежутки между словами должны быть не больше трети круглого. Этот пункт — центральный в правилах Реннера; хорошо осознав его, мастер книги примет и другие правила, собранные Реннером. В самом деле: стоит рассмотреть подряд десяток книг нового времени—особенно русских,—чтобы найти в них безобразнейшие разбивки в строках: без всякой системы между словами стоят то полукруглые шпации, то круглые, то и побольше, иногда с коридорами в середине набора сверху донизу. Самые лучшие издания на прекрасной бумаге портятся подобным набором, несмотря иногда на все усилия издателя или технического редактора. Здесь интересы владельца типографии вступают в резкий конфликт с требованиями чуткого мастера книги, — который зачастую вынужден ограничиться

вгонкой явно разогнанных концовых строк. Лучший способ борьбы с выгодными для типографа разгонками—заключение твердого условия о правилах набора при сдаче книги в типографию. Так постепенно можно приучить типографов к правильному и добросовестному набору.

В те далекие времена—XV—XVI века—когда в одном лице были объединены и издатель и владелец типографии, книги нередко набирались без абзацев, причем страница производила впечатление монументальности; между словами иногда почти не было промежутков—эта крайность, конечно, уже затрудняла чтение. В дальнейшем типографии приобретали все более промышленный характер, а ярко-буржуазный XIX век свел типографию на чисто-капиталистическое предприятие, и книги стали печататься—в виде общего правила—только ради наживы. Борьба с мелкими, но дающими значительный процент прибыли отступлениями типографов от типографических правил было очень трудно.

Как раз в Советской России, где издатель и типограф должны быть объединены одним стремлением служить советской культуре, борьба должна прекратиться, и типограф обязан идти навстречу интересам как издателя, так и художника книги. Предлагая типографам в Москве соблюдение главных правил Реннера, мы пока не встречали серьезных возражений.

## П р а в и л о п я т о е.

Строки должны четко отделяться друг от друга; не должны возникать ни светлые коридоры вследствие чрезмерных промежутков между словами, ни темные— вследствие слияния над- и подстрочных частей букв при компактном наборе.

Первая часть этого правила опущена, ибо вторая часть, в сущности, включает ее в себя; правило касается, главным образом, готических шрифтов с их характерными, выдающимися над- и подстрочными частями букв. В русских шрифтах это правило следует применять, если над- и подстрочные части доходят до верхнего и нижнего края очка литеры, что бывает далеко не всегда.

## П р а в и л о ш е с т о е.

В случае, если инициал берется наборный (увеличенного кегля), а не рисованный художником,—необходимо держать линию, особенно внизу.

Вторую строку при инициале не следует делать короче первой.

Это правило сильно изменено подкомиссией, которая решила ограничиться указанием на необходимость держать линию после инициала. В России и в дорогих

изданиях было обычным—по примеру так сильно влиявшего на типографское искусство Фридриха Бауера—первую строку при инициалах, занимающих несколько строк, тесно примыкать к инициалу, следующие же строки отбивать от инициала шпациями; получалась прореха, не мотивированная и логично избегавшаяся печатниками лучших инкунабулов. Естественно также, чтобы инициал держал линию нижней и—в случае возможности—верхней строки: в таком случае мы избегаем скачков глаза, утомляющих и одновременно вызывающих впечатление нехудожественности набора.

В случае, если инициалы специально рисуются художником — иногда приходится не держать линии внизу, что, конечно, также нежелательно.

### П р а в и л о   с е д ь м о е .

Отточия в оглавлениях следует делать не с слишком широкими промежутками.

Ритмические группировки отточий допустимы лишь при короткой строке.

Опять весь вопрос в требованиях, предъявляемых органом зрения: отточие в оглавлениях (иногда и в выводах) преследует одну цель—облегчить для глаз связь между текстовым началом и цифровым концом строки. Ритмические отточия задерживают глаз на каждом перехвате, что если и может быть спорно мотивиро-

вано художественными соображениями, то бесспорно замедляет работу зрения— пусть на секунды, но секунды, ненужно потерянные.

Другие части этого правила опущены, как допускающие простор в их применении, следовательно, не безусловные, хотя и полезные. Пусть сознательному мастеру книги будет предоставлено больше свободы в его творчестве.

### П р а в и л о   в о с ь м о е .

При наборе равномерной сжатости переносы слов неизбежны; они разрешаются почти после каждого слога. Однако опытный наборщик сумеет предупредить слишком частые появления переносов. Последняя строка полосы никогда не должна кончаться переносом. Короткие двухсложные слова не разделяются. Совершенно воспрещены такие деления, как напр.: Э. Р. || Вейсс, Мр. || Джонстон, Эдуард || VII.

Перенос слова заставляет читающего фиксировать начало слова, затем перейти на следующую строку и соединить удержанный сознанием слог или слоги с окончанием слова; это утомляет. Еще более утомительна эта фиксация — логически лишняя, — когда слово переносится с низа одной страницы на верх другой. То же

следует сказать и о таких переносах привычных слов, как В. Ц. || И. К., С. Н. || К.: здесь — утомление зрения и напряжение внимания слишком ясны, чтобы их вредность не признать бесспорной. Следовательно, лучше избегать переноса как слов, так и сокращенных условных терминов.

### П р а в и л о д е в я т о е .

Выделение жирными шрифтами редко дает хороший вид страницы.

Здесь подкомиссией опущены советы Реннера—как избежать жирного шрифта при выделении; часть подкомиссии находила, что и курсива следует избегать, ограничившись набором выделений при помощи разбивки шпациями.

Глазу, привыкшему в данной книге к определенному шрифту, утомительно—при употреблении жирных и курсивных шрифтов—перескакивать с одного рисунка шрифта на другой. Достаточно сделать опыт, например, с титулом, набранным разнобойными шрифтами, сравнив его с титулом, набранным одной гарнитурой: легкость усвоения второго будет весьма наглядна.

Это правило не должно распространяться на заголовки и подзаголовки; последние могут быть набраны жирными шрифтами (конечно, о д н о г о р и с у н к а с текстом); здесь важно—облегчить

для читающего поиски определенной главы и параграфа, т.-е. опять-таки облегчить работу глаза и внимания.

### П р а в и л о   д е с я т о е .

В титуле следует стремиться к тому, чтобы строки (в своей совокупности) имели спокойное замкнутое очертание.

Знаки препинания в конце строк на титульных листах обычно не ставятся.

Художественная задача состоит в том, чтобы найти простейшую, наиболее понятную форму, наиболее спокойные очертания.

Если против титульного листа стоит фронтиспис, то титул можно только в том случае обвести рамкой (размера полосы текста), если и фронтиспис имеет ту же величину или если он настолько меньше, что его можно заключить в равновеликую рамку. Во всяком случае недопустимы на двух смежных страницах два прямоугольника разного размера.

Композиция титульного листа книги и обложки—наиболее трудная задача мастера книги; необходимо не только выделить самое существенное в названии книги, но и придать титулу «спокойные замкнутые очертания»; если обложка имеет рисунок, отличный от композиции выход-

ного листа, задача еще более усложняется. Обложка — лицо книги; она должна привлечь внимание путем умелого выделения названия, или это название должно выразить в одном и немногих словах всю сущность книги. Можно насчитать немало случаев, когда неумелый типограф плохой обложкой или автор плохим названием портили судьбу хорошей книги. С другой стороны, титульный лист и обложка должны быть художественными. Что они должны быть одного стиля с основными шрифтами книги, это — азбука мастера книги, которая, впрочем, остается иногда незнакомой или непонятной претендующему на звание книжного «техника» до конца его дней.

В сущности, сколько книг, — столько обложек; каждая новая книга дает чуткому технику и работающему рука-об-руку с ним художнику, — если титул и обложку приходится рисовать, — тысячи разных вариантов композиции шрифтов и графических дополнений текста. Здесь нельзя дать канонических правил, приходится — как это делает и Реннер — ограничиться общими советами. Вопрос не только в величине шрифтов каждой строки, но и в умелой разбивке шпациями каждого слова, и в пропорции строк. И здесь самый добросовестный и знающий мастер не даст удачного достижения, если у него нет вкуса; в таком случае лучше пусть он пользуется хорошими образцами — не с целью рабского их копирования, конечно.

Самое лучшее — при сдаче оригинала в набор, после технической проработки книги, сдавать и эскиз обложки титульного листа, предоставив метранпажу и наборщику право свободной критики проекта. Сознательная свободная работа, а не механический труд — обязательное условие удачного завершения каждого задания, требующего коллективного творчества, — а книга является таковой в особенности.

Если выходной лист рисуется художником, обычно большой ошибкой было бы предоставить художнику полную свободу; часто художник незнаком не только с типографским делом, способами репродукции его рисунка, но даже и с условием единого стиля в книге; поэтому редко обложки вызывают чувство удовлетворения у понимающих композицию книги библиологов. Здесь и «мелочь» требует внимания и законченного мастерства, ибо год или название города, данные непропорционально мелкими или крупными шрифтами, обезображивают весь рисунок.

Поэтому Реннер в пояснениях к этому пункту своих правил так внимателен, и эти пояснения так ценны.

### П р а в и л о   о д и н н а д ц а т о е .

Предисловие и введение (если они не очень длинны) могут быть набраны более крупным кеглем, или курсивом, или на широких шпонах. Пагинацию их римскими

цифрами можно рекомендовать только при небольшом числе страниц; в противном случае можно пользоваться курсивными цифрами или цифрами в скобках.

Это правило подкомиссия оставила без изменений. В резком выделении предисловия нет никакой логической надобности; набранное слишком крупно — предисловие подавляет основное содержание книги, набранное мелко — часто остается не прочитанным. Что мешает набрать предисловие основным шрифтом книги, иногда—с разбивкой шпонами или, наоборот, без шпон, если весь текст книги набран на шпонах?

Лучше избегать курсива в пагинации: так редко курсив соответствует основным шрифтам и так часто бывает или некрасив, или вычурен. Цифры со скобкой (квадратной) с одной стороны, напр. 33, пожалуй, лучше для пометы предисловия — опять-таки для экономии зрительных ощущений.

#### Правило двенадцатое.

Живые (проходящие) колонтитулы могут или свободно стоять над полосой или отделяться от нее чертою. Можно также ограничить их линиями снизу и сверху. Употребляемые в книге линии не должны быть слишком тонкими или слишком толстыми.

При наличии (живых) проходящих колонтитулов колонцифер ставится на вер-

ху (к внешнему краю). В противном случае он должен находиться посередине.

Начальные полосы со спуском остаются без колонтитулов; колонцифер может быть поставлен внизу посередине.

В тексте книги, вверху страниц, мастера инкунабулов не ставили обычно живого колонтитула, относя пагинацию вниз страницы и не давая названий глав и частей книги; в наше время — ради удобств читателя — сознательно стремятся вверху страницы дать краткое название главы или рассказа в сборнике и т. д. Здесь — почва для нелепых извращений; так мы видели примеры, когда на протяжении толстого тома в «живом» колонтитуле на каждой странице повторено, напр., «История искусств». Нелепость не меньшая, когда вместо колонтитула вверху всех страниц — толстая линейка, чуть не с палец толщиной, а между нею и текстом — большой промежуток. Этим незатейливым маневром технический редактор скрывает, в сущности, убожество своего вкуса, раздражая читателя надоедливой толстой чертой. Достаточно посмотреть десяток-другой шедевров европейских типографий, чтобы видеть, как много умения вложено мастерами книги в эту незначительную, как покажется профанам, деталь. Однако, как эти «мелочи» безобразят книгу, если, напр., колонцифер стоит сбоку внешнего поля, на отлете, иногда еще и курсивом.

### Правило тринадцатое.

Для примечаний под строкой или на полях, когда на одной странице оказывается несколько примечаний, следует помещать в тексте свободно стоящие маленькие цифры. При небольшом количестве примечания вместо цифр можно пользоваться звездочками.

Маргиналии (боковушки) в несколько строк выравниваются на середину, или же их примыкают к полосе, со свободно оканчивающимися к краю бумаги строками.

Совершенно излишне выделение сносок для примечаний в тексте скобками, иногда даже жирным шрифтом с черной скобкой; наш зрительный аппарат настолько чуток, чтобы при процессе чтения заметить внезапно появляющуюся после слова маленькую цифру. Также вполне достаточно, если сноска внизу страницы отмечена в начале маленькой цифрой, соответствующей цифре в тексте.

Теперь — иногда все примечания выносятся за пределы текста и ставятся в конце главы или даже в конце книги. Какое, в сущности, невнимание к интересам читателя, который при каждом примечании — а их бывает до сотни — должен совершать путешествие в другое место книги и отыскивать там соответственную выноску. И какое неловкое маскирование нежелания —

чаще неумения—техника книги дать законченную композицию страницы, преодолев трудности с объединением в один цельный вид и основного текста и примечаний.

Маргиналии редко удаются мастеру книги, особенно, если автор книги не считается с трудностями типографской техники; но они настолько облегчают пользование книгой, что их умелая композиция — благодарный, хотя и кропотливый труд.

#### П р а в и л о ч е т ы р н а д ц а т о е .

Большинство книг обезображено подробной нормой, набранной мельчайшими кеглями. Для избежания недоразумений при брошюровке вполне достаточно выставлять начальную букву имени автора или титула.

К сожалению, норму считают необходимой, но ее можно избежать, особенно при живом колонтитуле. Автор этой книги сделал такой опыт — и брошюровщики не выразили никакого недовольства. В немецком издании книги Реннера нормы не поставлены, несмотря на отсутствие колонтитула. Если норму считают необходимым поставить внизу первой страницы каждого листа, то можно еще ставить номер издания (напр. номер Гиза), конечно, меньшим шрифтом, чем текст книги, но с интервалом между последней строкой страницы и нор-

мой — во избежание помехи для глаза читающего, — который, при достаточной скромности нормы, стоящей вне прямоугольника текста, не заметит ее, как на фиксирует и колонцифры.

### П р а в и л о   п я т н а д ц а т о е .

В титулах, печатаемых прописными, следует изолировать год издания, выделяя его в особую строку.

Другие числа следует печатать буквами (напр.: «С ш е с т ь ю д е с я т ь ю ч е т ы р ь м я иллюстрациями»).

Подкомиссия нашла более полезным, не согласившись с основным пунктом правила, являющегося скорее руководством для словолитчика и художника - композитора шрифта, взять один абзац из пояснения; здесь Реннер стремится не смешивать в титуле цифр и букв, изолируя цифры. Подкомиссия опустила совет Реннера — набирать год римскими цифрами, поскольку в наших условиях римские цифры многим неизвестны.

Здесь характерно, насколько точно Реннер хочет разобраться в деталях типографского искусства, право которого на признание особой дисциплиной вряд ли кто решится оспаривать после прочтения книги Реннера.

---

Разумеется, и правила, даваемые Реннером, и все полезные многочисленные указания его, рассыпанные по книге, могут быть оспариваемы; да, конечно, тот момент, когда эти или другие правила войдут во всеобщий обиход типографий как азбука типографского искусства; но несомненно, что труд Реннера — один из тех факторов, которые не дают заснуть творческой мысли в этой столь важной для человечества области труда.

Мы, как видно из всего вышенаписанного, совсем не склонны принимать правила Реннера за бесспорные законы; больше того: мы считаем, как выше было указано, недостаточными и противоречивыми теоретические предпосылки, которые Реннер склонен положить в фундамент здания типографского искусства; мы говорим, что этот фундамент заложен много столетий назад вне и вопреки теории формальной эстетики, и здесь Реннер не творец, а только умелый регистратор. Наконец, подход Реннера к вопросу о единении художника с рабочими не встретит со стороны последних сочувствия, раз Реннер с социал-демократами будет говорить на языке формальной эстетики. Но сознательный читатель легко отделит многие полезные сведения, собранные в этой книге, от невыдержанного теоретического скольжения «вне назначения предмета».

Тогда читатель этой книги должен будет вскрыть и удивительное совпадение: правила, собранные Реннером, не только

соответствуют в общем требованиям, предъявляемым к «гигиене книги» педагогами, но идут дальше их, углубляют их, и не в ущерб требованиям нашего органа зрения. А если так—книга Реннера принесет большую пользу.

Автор этих строк, при его столь отличном от теоретических предпосылок Реннера подходе к типографским правилам, прочел перед аудиторией Мосполиграффа в несколько сот типографских рабочих лекцию об этих правилах; двухчасовая лекция была прослушана с напряженным вниманием, и автор знает, что многие рабочие с нетерпением ждут опубликования этих правил на русском языке.

Дело в том, что правила Реннера далеко оставили за собою, при их логичности и убедительности, некоторые из правил, принятых в типографиях (более выгодных для типографов), рекомендуемых Фридрихом Бауером; недаром последний нашел нужным сказать не одно ядовитое слово по адресу Реннера в своей рецензии на эти правила, помещенной в типографском ежегоднике Климша\*). Кстати сказать, новая работа Фр. Бауера: «Книга, как создание печатника» — намечена к изданию Отделом Справочных Изданий Госиздата, издающим и книгу Реннера.

Во Франции недавно издана работа лионского типограффа Мариуса Одэна «Книга,

---

\*) «Klimschs Jahrbuch» Band XVI, 1921 — 22, стр. 44: «Alte und neue Schriftsatz-regeln».

ее архитектура и техника»<sup>\*)</sup>). Любопытно, что и это издание посвящено правилам книжного искусства; в рецензии на эту книгу, помещенной в еженедельнике «Les Nouvelles Littéraires» (№ 78, 12. VI. 1924), Roger Dévigne говорит: «Человек, который не осмелится появиться плохо одетым, который тщательно заботится о принадлежностях своего костюма, белье и галстуке, относится с безразличием к внешности тех массового типа изданий, которыми неустанные издатели набивают полки книжных магазинов».

К сожалению, это верно не только по отношению к читающей массе: и библиофилы — иногда и серьезные библиофилы — обращают большое внимание на количество иллюстраций, на красоту переплета и не заинтересованы в том, чтобы вся книга, до малейших деталей, была сделана по правилам книжного искусства; чтобы между всеми частями книги — набор, иллюстрации, верстка, печать, бумага, титул, обложка, переплет — было полное единство. Правда, до появления книги Реннера могло быть оправдание: эти правила единой гарнитуры всей книги не были фиксированы; теперь отпадает и это оправдание, и пусть каждый серьезный библиофил в праве оспаривать те или иные из правил типографского искусства, но он не может больше считать незаслуженно шедевром книгу,

---

<sup>\*)</sup> Marius Audin: «Le livre, son architecture, sa technique». Paris, Georges Crès, 1924.

прекрасную на первый взгляд и неграмотно сделанную, хотя бы в отношении величины отступов или разбивки между словами.

Конечно, Реннер писал этот первый серьезный опыт по теории книжного искусства (по теории книжных украшений писали много и до него), приспособляясь к германским условиям; мы слышали разговоры о том, что в России нужны почему-то другие правила; но как наборщик, попав в любой город Европы, Америки, Австралии, встретит в типографии тот же типографский материал, те же литеры и верстатку, те же печатные машины, так и композиция книг во всех странах мира подчиняется одним и тем же правилам. Везде одинаково приходится делать разбивку слов и строк, думать о красоте набора и верстки полос и титула и обложки, заботиться о правильной расстановке иллюстраций, о приправке и устранении всего того, что мешает процессу чтения книги.

И чем сознательнее отнесется и в Советских республиках автор, технический редактор, типографский мастер, наборщик, метранпаж и каждый работник в области книгопроизводства к своему делу — тем более полезной будет для них книга Реннера.

Издание книги Реннера, вследствие различных обстоятельств, к сожалению, очень затянулось. За это время автор настоящего предисловия успел — побужденный,

конечно, Реннером и теми иногда страстными спорами, которые вокруг его правил велись, — написать свои, пока краткие, Основы и Правила искусства книги. Некоторые из этих правил, которых шестьдесят четыре, не могут не совпадать с правилами Реннера — причины чему указаны выше, другие — расходятся с ними. Как эти правила, распространенные на все элементы книги, так и их идеологическое обоснование, войдут в один из следующих выпусков нашей серии «Графические Искусства».

При внимательном рассмотрении издания как книги Реннера, так и других изданий по книжному делу Госиздата, выпускаемых под наблюдением автора этих строк, читатели найдут, что некоторые из правил, главным образом о ритмической выключке строк, не применены полностью: виною здесь не упущение, а отсутствие у наборщиков единства в этом вопросе, иногда — и внимания к красоте набора, или даже понимания этой красоты. Пройдет еще несколько лет прежде, чем в этой области мы перешагнем и через навыки, оставшиеся от прежних хозяйчиков типографий, и через споры — правда, редкие — о ненужности этих правил.

В главе «Типографский Словарь» мы сочли нужным добавить к терминам, поясняемым Реннером, ряд слов, у него отсутствующих. Эти слова отмечены звездочкой.

*М. И. Щелкунов.*

Гансу Корнелиусу

с преклонением и благодарностью

посвящается



„Следовательно“, сказал я несколько рассеянно, „мы должны снова вкусить от плода древа познания, чтобы возвратиться в состояние невинности?“ — „Несомненно“, отвечал он, „это последняя глава в истории мира“.

Гейнрих фон Клейст.



## ЗАДАЧА ХУДОЖНИКА.

В наше время часто смотрят на вмешательство художника в промышленность, как на дерзкое вторжение, без которого работа могла бы идти не хуже. Специальная печать думает, что она льстит своим читателям, постоянно уверяя их в этом. Это несправедливо, но имеет глубокие причины. Развитие художественной промышленности вступило в такую стадию, в которой оно должно отказаться от старого типа художественного промышленника, бывшего мастером на все руки. Но если бы в настоящее время уже действительно можно было обходиться без художника, то для последнего это было бы величайшей славой: это значило бы, что начатое Уильямом Моррисом воспитательное дело художником закончено. Его задача как воспитателя заключается в том, чтобы сделать самого себя ненужным. Он только тогда выполнит свое назначение, когда не будет больше никакой художественной промышленности.

В старые времена мастерского искусства не удалось бы растолковать никому, что мы разумеем под художественной промышленностью. Тогда не имели ни этого понятия, ни самого явления. Каждый искусный ремесленник был художником; каждый художник был ремесленником. К тесному кругу друзей Брунеллеско, строителя флорентийского собора, принадлежали не только Верроккио, скульптор,

не только Гирландайо, живописец, но и толстый столяр Манетто. Они были в одном звании: мастера своего ремесла.

Средневековый ремесленник работал не по чужому эскизу; не заимствованное творчество, а свое собственное водило рукою. Постоянно производя новые опыты и улучшения, старался он оформить и показать телесному глазу то, что предносилось оку духовному. Со ступени на ступень возвышалось дело его жизни до мастерства. При плохой оплате и продолжительном времени работы средневековый ремесленник был более счастлив, чем может быть высоко оплачиваемый промышленный рабочий нашего времени, занятый в производстве тех же самых предметов потребления; ибо деятельность последнего не развивает, а калечит душевные силы человека.

Процесс разлагания, который не устают восхвалять, как шаг вперед, разорвал единство: художник—ремесленник, дух—рука. Вместо качества целью производства стало количество. Чтобы можно было производить быстрее и больше, мастерская была превращена в мануфактуру со строго проведенным разделением труда. Были изобретены машины; мануфактура сделалась крупным производственным предприятием—фабрикой.

Машины должны быть заняты, чтобы быть доходными; для того, чтобы производимое скорее изнашивалось и постоянно возникал новый спрос, их пускают работать менее прочно, чем следовало бы.

Художественное исполнение предполагает концепцию в фантазии, в воображении человека; оно есть естественный и непроизвольный результат серьезного размышления ремесленника над своей работой. При разделении же труда, оно может быть внесено в процесс работы только благодаря сознательной воле сверху или извне. Эта воля к художественности исполнения проявлялась редко; по большей части призванный на помощь художник оказывался безсильным, потому что материал и приемы производства были ему чужды. Вследствие того, что доходность овладевала все более центром внимания, художественное исполнение сделалось специальностью. Художественная промышленность отделилась от промышленности и стала отраслью роскоши.

Изобретение все новых и новых машин в девятнадцатом веке гигантскими шагами увлекало от последних остатков старой культуры в суету нашей современной цивилизации. Специализирование и механизирование людей, занятых в различных ветвях индустрии, создали такую душевную нищету, которой еще в восемнадцатом столетии невозможно было бы вособразить себе. Маркс и Энгельс пробудили социальную совесть мира и организовали рабочих для борьбы за свои человеческие права.

Уильям Моррис, зачинатель нового художественно-промышленного движения, был социалист; социалистами были и его ученики, из числа которых жив до сего вре-

мени восьмидесятилетний почтенный патриарх Кобден-Сэндерсон, мастер печатни «Doves-Press». Это значит, что они стремились к художественной высоте своих типографских произведений не для того, чтобы удовлетворять потребности в роскоши у миллионеров и книжных снобов, а также не для того, чтобы стяжать лавры английской нации и пропагандировать ее культуру; это означает, что они не представляли художественность качества как лозунг для завоевания мирового рынка английскими товарами: их забота была о более высоком, чем удовлетворение национального тщеславия и эгоизма. Они явили пример того, что даже человек, опутанный современной цивилизацией (Кобден-Сэндерсон, прежде чем он сделался печатником и переплетчиком, был состоятельным и известным адвокатом в Лондоне), может быть способен на высочайшие художественные достижения ремесла, если он вновь обретет духовное единство средневекового ремесленника,—показали, что это возможно в настоящее время, и останется возможным во все времена.

В Германии художественно-промышленное движение подняло более сильные волны, чем в какой бы то ни было иной стране. Нельзя сказать, чтобы тип и произведения деятеля художественной промышленности, выдвинувшегося на первых порах, были особенно утешительными. По большей части это был какой-нибудь неудачный художник, отдавший предпочте-

ние верному доходу от художественной промышленности по сравнению с неверным доходом от своего призвания. Подобно тому, как это и сейчас делают талантливые архитекторы, он набрасывал на своей рисовальной доске дома, памятники, модели кроватей, обои, книжные переплеты, плакаты, керамику, письменные приборы и какие угодно украшения. В противоположность Моррису, искавшему строгую связанность старых мастеров, он разбил последние оковы традиции и утопал в революционерстве «молодого» стиля. Фабричный союз пытался объединить и направить к одной цели все те дикие энергии, которые ринулись на различные отрасли промышленности. Но его идеалы были заражены империалистическими идеями мировой экономики своего времени: выработка количества в угоду качества, а не в угоду рабочего; создание ценностей, как прирост национальных богатств, как средство для культурной пропаганды и для экономического покорения мира. И вследствие того, что думали только о производимых предметах, а не о производящих людях, вопросу: ручная работа или машинная? — придавалось совершенно второстепенное значение в экономическом и техническом отношении.

К этому присоединилось модное заблуждение земперской теории, будто художественное произведение складывается из назначения предмета, сырого материала и техники. Фабричный союз внес толь-

ко один пароль: качество. По существу он вовсе не должен бы противопоставлять техническому качеству специфически художественные требования. Но техническое и художественное качество вовсе не одно и то же. «Художественное произведение», говорит Алоизий Ригль, «есть результат определенной и целесознательной художественной воли, пробивающей себе путь в борьбе с назначением предмета, сырым материалом и техникой. Следовательно, трем последним факторам не принадлежит та положительная творческая роль, которую отводит им так называемая земперская теория, а напротив, препятствующая отрицательная роль; они представляют как бы коэффициенты трения в общей сложности создаваемого».

Уразумение этой «определенной и целесознательной художественной воли» мог бы дать только обоснованный на теории познания художественный анализ современного искусствovedения. Вместо этого господствовала тарабарщина художественных фельетонов, эстетика полусбразованных. К вящему восторгу фабрикантов одна мода сменяла другую. Плоский натурализм «молодого» стиля, лапшовый стиль невоздержно завитых линий, геометрический, кубистический, экспрессионистический стили были радостно встречены как возбудители для пустых мозгов. И в наши дни дело обстояло бы ужасно, если бы ошибка Земпера не вернула художника через обходный путь техники опять к реме-

слу, а чрез это—к предпосылке духовной концепции произведения, а чрез это—к примеру старых мастеров, а чрез это—незаметным образом к художественной проблеме, возникающей из-за технической. Значительное улучшение положения в настоящее время по сравнению с временем дикого «молодого» стиля обусловлено этим самоограничением работника художественной промышленности на одной области работы. Смелая небольшая кучка умственно одаренных людей трудится над цеховыми тайнами своего ремесла, ведя неустанную работу в мастерской и серьезное исследование классических, первобытных и экзотических культур. Превращение ремесла в искусство началось; многие художники стали ремесленниками, ремесленники — художниками. Средневековое единство: ремесленник — художник: осуществилось, если не повсеместно, то везде понемногу. Промышленная выставка, с искусно подобранным составом жюри, могла бы симулировать идеальное благополучие потемкинской деревни.

Может ли удовлетвориться этим художник? Даже если бы он оценивал исключительно художественную ценность созданного до сих пор, ему еще оставалось бы чего желать. Полученные результаты довольно-таки похожи на красивую эклектику. Пусть не возражают, будто это все, что может создать гибнущий Запад. Кто в куче посредственного умеет находить современную пластику и живопись, тот

знает, правда переменчивую, но все же «определенную и целесознательную художественную волю», проявляющуюся в этих искусствах; и как раз уклонения в этой воле, движение от субъективнейшего импрессионизма (натурализма Snapshot'а, как явления случайного), чрез быстро прошумевшие мимо анти-импрессионизмы (экспрессионизмы, абстрактные кубизмы) к объективному, вещному стилю, который ныне находится в состоянии возникновения, доказывает глубокую связь этих искусств со своим временем. Ибо мирозерцание и этика в их развитии в конце девятнадцатого и в двадцатом веке показывают многочисленные тому параллели. Смотреть на новую художественную промышленность, как на эманацию из того же первичного источника, было бы затруднительно даже для человека благожелательного: в этом отношении не может ввести в обман та фатальная сноровка, которая потоком устремляется из художественно-промышленных школ на свободные искусства, чтобы скорее выступить там в новейших модных стилях. Еще не являлся в художественной промышленности свой Марэс, свой Гильдебранд; очень удалено оно от осуществления синтетической формулы Сезанна: *refaire le Poussin sur nature*: со столь же открытым сердцем быть преданным накопленной тысячелетиями мудрости старых мастеров, как и «природе», как и самому личному, самому современному переживанию.

Однако, насколько больше остается сделать, чтобы осуществить мечту Морриса, добиться признания для художественного требования — доброкачественности работы, как требования социального! Ибо смысл художественно-промышленного обновления заключается не в том, чтобы в каждой малейшей хижине была художественная домашняя утварь. Если бы центр тяжести лежал только в продукте, то защита чести машины, производящей литеры, была бы вполне уместна; но центр тяжести лежит в производящих продукт людях, — в том, чтобы дать прикованным к специализированной механической работе жертвам разделения труда такую деятельность, которая вела бы к развитию всех их способностей. Не приходится доказывать, что нельзя в один день превратить машинные отрасли крупной индустрии в ремесленные, нельзя сразу создать из промышленных рабочих художественно-мыслящих и творящих ремесленников. Задача ведь вовсе не в том, чтобы строить планы отдаленного будущего, а в том, чтобы исполнять то, что велит нам наша совесть, наша социальная совесть: всеми силами добиваться того, чтобы рабочие требовали и имели ту же долю участия в духовной жизни современности, какую имел средневековый ремесленник-художник в духовной жизни своего времени. Капиталистический образ мыслей разрушил культуру Европы; если художник и в дальнейшем будет оставаться в сторо-

не, то может случиться, что надвигающийся социализм, покровительствуя машинным отраслям крупной промышленности, которым он обязан своими самыми решительными и непримиримыми революционерами, вопреки своему глубочайшему смыслу станет помехою для восстановления художественной культуры.

Пусть художник пойдет к рабочему и скажет ему: «Твоя борьба шла до сих пор лишь в защиту материального благосостояния, отдыха после работы; борись же теперь и за самый рабочий день, за достойную человека работу! Ибо работа, исполняемая тупо и неохотно, остается оплачиваемым рабством и в социализированном промышленном предприятии, даже и в социалистическом государстве. Как быстро пробежали бы восемь часов, если бы твоя работа была посвящена вещи, с которой ты был бы духовно связан! Ибо человек хочет продолжать жить не только в своих детях, но и в творениях, в достижении; он хочет на склоне жизни видеть возрастающее мастерство».

Художник имеет здесь перед собою художественно-педагогическую задачу широчайшего объема. Начинать воспитание со взрослых было бы слишком поздно. Поэтому обучение рисованию, начинаясь в народных школах, должно быть поставлено на новых основаниях, чтобы оно одновременно могло служить планомерному усвоению сокровищницы понятий, изощрению точной «вещной фантазии» и посте-

пенному введению в понимание изобразительного искусства.

Большая доля участия в этой художественно-педагогической работе досталась бы руководителям музеев. Школы художественной промышленности должны были бы искать тесного соприкосновения со школами специальными и промышленными, в которых образуется молодое поколение промышленных рабочих. Здесь, где «назначение предмета, сырой материал и техника» показываются лучше, чем в зачастую жалостной практике мастерских художественно-промышленных школ, человек, умеющий научить «определенной и целесообразной художественной воле», мог бы добиться продолжительного действия.

\* \* \*

Задача великая; но художник должен будет ее разрешить! Ближайшим последствием будет то, что рабочие, с их повышенными духовными запросами, тут-то и начнут страдать под тяжестью механизированной при разделении труда работы. Но мы можем положиться на то, что им, скорее чем нам и чем теоретикам-экономистам, удастся изыскать и завоевать возможность лучших духовных условий работы. И их борьба будет борьбою культуры против цивилизации. Все, что уже теперь для них делается, несколько напоминает благотворительные учреждения, при помощи которых, назад тому поколение, думали успо-

коить социальную совесть. Рабочий не вымаливает, как милости, социальной помощи, а борется за нее, как за свое законное право. Мы должны надеяться, что он равным образом сделает своими собственными требованиями требования искусства, как забытую часть требований социальных, как свое право на человеческое достоинство. Тогда победа станет несомненной; художественно-промышленное движение, начавшееся с Уильяма Морриса, достигнет своей цели. Когда, наконец, искусство вновь пропитает все ремесла, о художественной промышленности не будет больше разговора; долг художника будет выполнен.

## ОБ «ОПРЕДЕЛЕННОЙ И ЦЕЛЕСОЗНАТЕЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВОЛЕ».

Изобретение книгопечатания состояло, строго говоря, в изобретении отливки литер; печатание с деревянных досок, а также подвижными деревянными буквами, было известно и ранее. Это техническое изобретение принадлежит к числу самых значительных, и можно сказать, что оно открыло для человечества новую эру. Подарило ли оно человечеству и новый вид искусства, — это менее несомненно, чем тот факт, что оно сразу уничтожило другое искусство — мастерство средневекового переписчика книг. Переписчик стал безработным благодаря гениальному изобретению, позволяющему размножить его искусство. Книга, являвшаяся прежде произведением художника письма, равнодостоящая блистательнейшим проявлениям средневековой графики, столпом в соборе художественного прилежания средних веков, — постепенно в процессе разделения труда становится массовым товаром и из десятилетия в десятилетие теряет художественную ценность. Шрифт рукописных книг, естественный плод тысячелетнего роста, иссушенный изобретением Гутенберга, служил образцом резчику шрифтов печатных; традиция искусного расположения текста в рукописных книгах — примером наборщику. В инкунабулах первых десятилетий видим мы высочайшие достижения; на них учились ручные печатни нашего

времени. Живая сила и полносочность старинного искусства письма, а не позднейшая каллиграфия, являются тем источником, в котором ищет средства к омоложению современный шрифт. В процессе работы создание художественного впечатления вплоть до восемнадцатого века лежало, с одной стороны, на резчике шрифта, с другой,—на наборщике; только прогрессирующий упадок ремесла создал необходимость и возможность рисования шрифта и расположения набора художниками. Книгопечатание, типо-графия, есть графика; *γράφειν* значит «писать»; «прикладная графика», если угодно, так как она одновременно дает выражение художественной воле и служит практическим целям.

Практическим назначением письма является сообщение. Письменный знак, вследствие общепринятого соглашения, в которое посвящается звуковист, является символом звука; звук в свою очередь есть символ словесного смысла, который мы учимся связывать с ним при первом лепете родного языка или при усвоении языков иностранных. Обучение чтению и письму происходит с единственной целью: уметь складывать эти знаки в таких отличительных сочетаниях, чтобы они, не оставляя сами ни зрительного, ни слухового следа, передавали как бы мгновенно смысл написанного. В наше сознание проникает, следовательно, не контур письменных знаков, не звук человеческого голоса, а значение, смысл сообщения.

\* \* \*

Но что же есть этот смысл? Мыслящий человек чувствует потребность приводить опыт своей жизни в логический порядок. Величественным памятником, старою и новою пинакотекой, великою национальною галлереей этой мыслительной работы, собранной в течение тысяч тысячелетий и постоянно по-новому приводимой в порядок и каталогизируемой, является человеческий язык. Учиться говорить, значит — учиться думать; учиться думать, значит — учиться говорить.

Точность и самостоятельность логического мышления мы находим лишь в точной науке. В ней величайшие умы напряженною работою мысли создают логическую картину мира.

\* \* \*

Если бы мы в письменных знаках искали не словесного значения, а стали бы всматриваться в самую их форму, то это, бесспорно, было бы подходом необычным: это было бы зрительным способом исследования в противоположность логическому. Таким именно способом рассматривает художник не только письменный знак, но и весь мир. Чем логическое познание мира обязано точной науке (из которой все мы извлекаем для себя пользу), тем зрительное познание мира обязано изобразительному искусству. Школа сообщает единственно и исключительно миропознание

логическое, и вследствие этого способность художественной оценки у цивилизованного европейца развита слабее, чем у океанских дикарей или у бушменов; одного взгляда на ежедневно окружающие его предметы достаточно, чтобы убедиться в этом.

Первобытные народы и дети — о чудесная способность человечества возрождаться! — в рисунке или пластическом изображении отдают себе отчет о виденном; только такое действенное завладение делает возможным зрительное познание, подобно тому, как логическое познание для своего выяснения требует словесной формулировки. Как бы ни было изображение примитивно, все-таки, поскольку оно возникло из этого стремления к познанию и не лишилось своей наивности в угоду эстетическим предрассудкам, оно более жизненно и естественно, чем натурализм бездушного искусства, состязающегося с фотографиями и гипсовыми отливками с натуры: потому что оно есть понятное каждому сообщение о понятном.

Я должен просить читателя, который, быть может, уже чувствует нетерпение, сделать еще один шаг в область абстракций. Ибо как может обсуждение художественных вопросов вести к взаимопониманию, если не сказать сначала, что понимаешь под художественными принципами? что собственно разумеешь под «определенной и целесознательной художественной волей?» (И хотя достоверно, что проблема

изобразительного искусства не выигрывает в прозрачности, если всю ее покрыть словами, тем не менее достоверно и то, что она может быть резко отграничена, и у внешней границы очень может быть выражена в словах.)

«Видеть» не есть лишь механический или химический процесс, при котором нам ничего не оставалось бы делать, как только открыть глаза; этот процесс не происходит так, как будто форма предметов отпечатывается в нас — подобно печати на воске — благодаря тому, что мы пристально в них всматриваемся. Мы видим в предмете всегда только один аспект, одно явление. О форме предмета мы сможем говорить только тогда, только тогда составим о ней представление, когда в бесчисленных различных аспектах, представляемых предметом, познаем закономерную связь. Потому что именно эта закономерная связь явлений и есть (по Гансу Корнелиусу) форма. «Научиться видеть—это все», — говорил Ганс фон Марэс своим ученикам. Лишь весьма немногие люди сознают, что они пользуются своими глазами только для того, чтобы установить: это — лошадь, а это вот — тот или иной человек; весьма немногие подозревают тот факт, что они понятия не имеют о форме виденных предметов. И проходит современный человек, ничего не видя кругом, хотя он в пенсне или роговых очках, по своему серому миру цифр и понятий, по пути своей безрадостной жизни. Полное огня вино находится

перед ним — он довольствуется прочтением этикетки; он — неблагодарнейшая публика, которая когда-либо появлялась в мире.

Каким же образом возникает познание, представление формы? Житель большого города сто раз в день слышит шум проносающегося мимо трамвая; и все же представление о сущности и звуковом процессе шума никогда не проникает в его сознание с тою отчетливостью, как расчлененная ритмом и интервалами мелодия песни. Чем легче создание рук человеческих вызывает возникновение представления, чем, следовательно, отчетливее возникло оно само из этого психологического процесса, тем быстрее оно проникает в наше сознание, тем глубже оно в нем запечатлется, тем сильнее будет наше переживание. Оно перестанет быть шумом, оно станет музыкой.

Если мы спросим себя, какие формы всего прочнее укрепились в совокупности наших представлений, какие формы мы во всякое время скорее и яснее всего можем вызвать в памяти, то, вероятно, мы все придем к одинаковому результату: это наиболее простые тела — шар, цилиндр, конус, куб, и т. п.

Воля к художественному стилю имеет уклон не доводить отступления от непосредственно понятной основной формы так далеко, как это делается в природе. Отсюда не надо выводить заключения, будто этими элементарнейшими формами и следует ограничиться; мы видим в пластике

негров, в египетской, в великой романской и готической пластике нашего народа, при очевидном приближении к элементарнейшим основным формам, преизбыточествующую наблюдательность, живое богатство форм, которых так нехватает пустым, искусственным формам кубизма.

Произведения архитектурного искусства всех времен и всех широт, поскольку они являются произведениями искусства, т.-е. художественным разрешением какого-нибудь строительного задания, отличаются кубической простотой основной формы, — хотя бы она и была изборозжена тысячами отдельных форм, — от архитектуры больших городов и вилл нашей эпохи, сложная путаница которой непонятна, непредставима, просто бесформенна и вполне призрачна. Часто одного дома в новом стиле бывает достаточно, чтобы обездуть ландшафт, село, вид старинного города.

Быть может, кто-нибудь возразит, что намеченное здесь понимание слишком рассудочно-рационалистично; в искусстве же выражение чувства — все. Но выражение чувства не есть ни привилегия изобразительного искусства, ни преимущество искусства вообще. Быть внутренне полным образа, полным музыки, — это конечно значит, что сердце полно. Но подобно тому, как звание музыканта определяется специфическими музыкальными элементами, так и произведение изобразительного искусства оценивается по тому специфически-

художественному, что имеется только в изобразительном искусстве; это не может быть, следовательно, сила чувства, потому что таковая встречается и в чуждой искусству жизни, но это есть внутренняя ясность, духовная образность; это то, что вслед за Конрадом Фидлером мы можем просто назвать «явностью».

Это понятие исстари было знакомо японцам: «Новые братья стали нам явны! Деревья, существовавшие прежде только для того, чтобы приносить плоды и дрова, реки и моря, снабжавшие только рыбой и морской травой, холмы и горы, дававшие людям камни и металлы, имеют теперь душу и лик. Души ландшафтов стали нам сердечными братьями. Они, доселе невидимые, являются ныне с выражением, исполненным страсти». Трудно европейцу принять это буквально. Он все думает, что это язык метафор, и характерно, что такие выражения для понятия «вѣдения», как «воззрение», «интуиция», «теория», понимаются только в переносных смыслах.

Резюмируя, можно сказать: природная форма вещей, их действительная, осязательная форма, возникает и исчезает согласно законам, над исследованием которых трудится научная морфология. Но по совершенно иным законам, по неисследованным нормам «логики образного мышления» форма становится видимою и представляемою. Мир видимых, зрительно-понимаемых и познаваемых форм есть область

изобразительного искусства, которая так же стара, как человеческая мысль. Видимое проявляется, реализуется в отдельном произведении искусства. Пусть приличествует нам почтительно удивляться совершенству произведения: сам же мастер, если он не упускал из виду цели законченности, всегда судил о нем иначе. «Это еще не реализовано», отзывался Сезанн о своем искусстве. Искусство сверх-индивидуально, никогда не приходит к концу и продолжается в вечность совместной работой человеческих поколений.

Один путь ведет от явления к природе, к осязательной действительности; другой путь — от явления к видимой форме, к искусству. Все же искусство и природа остаются в двух сферах, которые никогда не могут прийти в соприкосновение. (Мы не должны заблуждаться относительно того, что художник, когда он произносит слово природа, подразумевает мир видимых форм, в создании которых он сам принимает столь значительное участие.) Существуют натуралистические программы искусства, но нет собственно натуралистического искусства, потому что искусство никогда не воспроизводит, а всегда формует: оно остается отвлеченным и тогда, когда изображает предметное. Стиль есть последовательность образного мышления, а не стилизация «форм бытия» и т. п.: природа не нуждается в стилизирующем исправлении или изукрашении.

С точки зрения художника изобразительного искусства нет качественной разницы между произведениями чистого и прикладного искусства; задача того и другого — давать форму повышенным явностям. И то же самое является задачей книгспечатания, если оно хочет создавать художественные ценности.

## ОБ ИСКУССТВЕ ПИСЬМА И ПЕЧАТНОМ ШРИФТЕ.

Счастлиное обстоятельство позволяет нам показать, как «определенная и целесознательная художественная воля» создала формы букв. В начале развития европейских шрифтов стоят римские версалы (прописные буквы), построенные из круга, треугольника и прямоугольника \*) — наиболее простых и наиболее противоположных форм \*\*).

Удивительное впечатление производит в наше время благородная простота этого шрифта, как последний отблеск светлого духа древнего Рима. Простота и есть то,

---

\*) Что черточки, из которых состоят версалы, дают не направления, а скорее являются границами плоскостей, показывает расчленение букв Н (в первоначальном виде  $\Xi$ ) и А. Если в Н разделяющая горизонтальная черта не лежит чуть-чуть выше, а в А чуть-чуть ниже геометрической середины, то это кажется необычайным, ибо ожидаешь деления плоскостей на зрительно равные половины.

\*\*.) В Париже—вот уже десяток лет — рекомендовался один рецепт «абстрактного» художественного упражнения: разыгрывать контрастирующие формы — круглое, острое и прямоугольное — подобно красочным контрастам дополнительных цветов. Утверждали, что круглое рядом с остроугольным производит впечатление еще более круглого, так же как расположенные по соседству красный и зеленый достигают наивысшей силы. Многие в современной художественной практике вовсе не являются сумасшествием, как думают некоторые, а лишь добросовестным применением подобных догматически-ненаучных учений.

что придает римскому шрифту его неподражаемую стремительность. Ибо легкость, с какою мы воспринимаем формы предмета, словно дает крылья ему самому; все, что мешает беспрепятственному восприятию, отнимает у предмета часть его окрыленности и делает его тяжеловесным.

Менее элементарные формы букв W и U возникли только в средние века: W из удвоения, U — из минускульной формы буквы V. Даже G и R — не первоначальные формы; черточка, отличающая G от C и R от P, есть форма, имеющая лишь практическое назначение — для указания двойного звукового характера знаков C (как z и как g) и P (как p и как r).

То обстоятельство, что римский алфавит не был изобретен с присущей ему абстрактною простотою, а проделал тысячелетнюю историю развития, происходя с Востока, в последней инстанции — от угловатых форм древне-греческого алфавита, убеждает нас, что не требования удобочитаемости влияли на его преобразование, а художественный умысел — тот самый, который обращает к нам речь из руин вечного города. Самым подходящим средством распространения подлинной образованности было бы такое изучение шрифтов, которое обнаружило бы в шрифте известной эпохи и в других произведениях ее искусства вечную, неизменяемую художественную волю, а также в том и другом художественную волю специфическую, переменчивую — ту, которая придала римскому

версалу ясность, изолирующую каждую букву, и отличительную форму ее. В размещении отдельных форм и тел, свойственном живописи и рельефам того времени, мы опять встречаемся с тем же способом видения. Римская древность еще не имела средневекового представления о замкнутом пространстве.

Формы высеченного в камне версала и рукописной заглавной буквы (*capitalis quadrata* и *capitalis rustica*, см. таблицу I, столбцы 2 и 3) одинаково зависели от тупого и широкого орудия письма. И в лапидарной форме надписей не менее заметен рисунок кисти, предварительно намечающей букву, или по меньшей мере воспоминание о писаном шрифте, чем сама работа высечения на камне. Процарапывание ломкого материала ведет к угловатым формам, как видно, напр., в рунах; утолщение и утончение шрифтов в буквах С, D, O и др., различие между тонкими и толстыми штрихами появляется только с применением ширококонечных орудий письма.

Утолщения стволы в версалах надписей и в *capitalis quadrata*, так же как и горизонтальные подсечки в *capitalis rustica*, написанной наискось поставленным пером, служат к большей четкости контура строки (и не должны быть объясняемы из техники пера или резца). В письме мы должны различать извод (*ductus*) и игру черно-белого. Одно обуславливается другим. Объективно говоря, мы имеем дело только с черным цветом пе-

1	2	3	4	5	6	7
A AA	A	Λ	λ	Λ	и	a
B BB	B	B	α	B	б	b
Г ГГ	C	C	Г	C	Г	c
D	D	D	δ	o	d	d
E	E	E	ε	ε	ε	e
F	F	F	ϕ	F	ϕ	f
Г ГГ	G	G	Г	C	Г	z
И	H	H	h	h	h	h
I	I	I	l	I	l	I
K	K	K	κ	K	κ	k
L	L	L	ι	L	ι	l

Таблица I

1	2	3	4	5	6	7
M	MM	MM	М	М	М	М
N	NN	NN	Н	Н	Н	Н
O	OO	OO	О	О	О	О
PP	P	P	Р	Р	Р	Р
Q	QQ	QQ	Q	Q	Q	Q
RR	R	R	Р	R	Р	Р
S	S	S	С	S	С	С
T	T	T	Т	T	Т	Т
Y	V	У	У	У	У	У
X	X	X	Х	X	Х	Х
Z	Z	Z		Z	З	З

Таблица I

1	2	3	4	5	6	7
a	a	a	a	a	a	a
b	b	b	b	b	b	b
c	c	c	c	c	c	c
d	d	d	d	d	d	d
e	e	e	e	e	e	e
f	f	f	f	f	f	f
g	g	g	g	g	g	g
h	h	h	h	h	h	h
i	i	i	i	i	i	i
k	k	k	k	k	k	k
l	l	l	l	l	l	l
m	m	m	m	m	m	m
n	n	n	n	n	n	n

Таблица II

1	2	3	4	5	6	7
o	o	o	o	o	o	o
p	p	p	p	p	p	p
q	q	q	q	q	q	q
r	r	r	r	r	r	r
s	s	s	s	s	s	s
t	t	t	t	t	t	t
u	u	u	u	u	u	u
v	v	v	v	v	v	v
w	w	w	w	w	w	w
x	x	x	x	x	x	x
y	y	y	y	y	y	y
z	z	z	z	z	z	z

Таблица II

чатной краски или чернил. Но конкретное явление представляет нам богатую градацию светло-серых, темно-серых и черных тонов. Происходит она двояким образом: в каждой отдельной форме (букве) вследствие «иррадиации», в общем облике писаной страницы вследствие «абстрактного» видения. Чем тоньше штрих, тем он кажется нам бледнее, чем толще—тем чернее. Таким образом мы имеем целую систему степеней черноты, нарастание и ниспадение от некоторого светлейшего оттенка до столь же точно определенного темнейшего. В каждой свежее-написанной толстым пером рукописи эта градация постоянно достигается сама собой с такою точностью, которой не может дать самое кропотливое исправление «рисованного шрифта». Но иррадиация не только выщелачивает края отдельного штриха, она разъедает также верхнюю и нижнюю линию строки. Сама же строка есть мерцающе-серая полоска, слагающаяся из черного цвета букв и белого цвета бумаги в промежутках (как и вся страница есть мерцающий серый прямоугольник, разделенный на полосы светлыми междустрочными промежутками). Ввиду этого, край строчной полоски искусственно укрепляется и как-бы протягивается от одной буквы к другой (в некоторых готических шрифтах н-высоты букв очерчиваются и по верхнему краю и по нижнему). Таким образом строке обеспечивается равномерность тона и художественно-единообразное впечатление, а через стро-

ку — двум противоположащим страницам, как художественному целому в собственном смысле.

В качестве прописной буквы латинского шрифта (антиквы) версал продолжает существовать до настоящего времени. Когда велся спор за антикву или фактуру, часто разбирались вопросы о том, что версал представляет самостоятельно читаемый шрифт, что он не очень хорошо вяжется с чуждым ему по природе гуманистическим минускулом (вот почему набор антиквой на немецком языке, перегруженном прописными буквами, не так красив, как в других языках). Формы *quadrata* и *rustica* также переняты в настоящее время (школой каллиграфии Джонстона); *rustica*, кроме того, недавно нашла применение в качестве прописных букв шрифта, нарисованного Ф. Г. Эмке.

В древнейшем скорописном курсиве (таблица I, столбец 4) эти формы испытывают видоизменения, но без участия художественной воли. Торопливый писец несовершенен передает живущие еще прочно в сознании формы версала; практическая потребность связывать буквы друг с другом ведет к возникновению новых форм.

Шрифт, измененный в угоду беглости письма и как бы слепо, в свою очередь вызывает новое представление о формах букв, получающее свое художественное оформление в новом шрифте — унциале (табл. I, столбец 5).

Тот же процесс повторяется при возникновении из позднейшего римского курсива (табл. I, столбец 6) полуунциала (табл. I, столбец 7); он повторяется и еще один раз, когда из меровингского шрифта (табл. II, столбец 1) — национального шрифта, возникшего после падения римской империи из позднейшего римского курсива — образуется каролингский минускул (табл. II, столбец 2).

Переход от древнейшего римского курсива к новому и от нового к различным национальным шрифтам вызван только «назначением, материалом и техникой»; но образование унциала из древнейшего курсива;—полуунциала из позднейшего;—каролингского минускула из меровингского —совершилось под воздействием «определенной и целесознательной художественной воли»: вечной, неизменяемой, художественной воли — стремления к высшей простоте формы — и переменчивой специфической художественной воли того периода, искавшей все более плотного размещения в пределах целого. А так как художественная мысль во все времена доступна пониманию и без исторических и палеографических познаний, то версал, унциал, полуунциал и каролингский минускул пережили все прочие шрифты своей эпохи.

Вышедший из каролингского минускула готический минускул (табл. II, столбец 3) обнаруживает изменение художественной воли в одиннадцатом и двенадцатом столетиях. Прежде всего остроконечная дуга

вытесняет закругления. Затем формы застывают в кристаллы; в текстурном шрифте (табл. II, столбец 4) индивидуальный характер буквы почти совершенно исчезает; каждый штрих становится равноценным звеном единой священной ткани. Наиболее чистый стиль сказывается в готическом шрифте тринадцатого века; вообще же он остается в употреблении до самого изобретения книгопечатания и далее вплоть до наших дней.

Заголовки и начала фраз уже в каролингском шрифте выделялись минускулом большего размера или же прописными буквами, заимствованными из римского капитального шрифта, либо из унциала. В готическом шрифте все чаще употребляются унциальные формы, а также увеличенные и изукрашенные минускульные, из которых произошли большие буквы немецких рукописных и печатных шрифтов.

Тут наступает эпоха Возрождения. Гуманистический минускул (табл. II, столбец 5) возвращается опять к формам каролингского минускула, видоизмененным художественною волею Возрождения; Конрад Свейнгейм и Арнольд Паннартц, а также Николай Йенсон, создают из него печатный шрифт, который, распространяясь из Италии, завоевывает весь мир. Это — шрифт антиква, остающийся поныне употребительным в почти неизменном виде.

История книжных писаных шрифтов, — тех шрифтов, которые предъявляют самые

малые требования к читателю, самые высокие к искусству писца, — сбывается с изобретением Гутенберга. Остаются лишь повседневно употребительные формы беглой скорописи и курсива; но когда ищут художественного оформления этих последних, то слишком часто сбиваются на ложные пути каллиграфии. В Италии из элементов каролингского минускула и готических курсивных форм образуется гуманистический курсив (табл. II, столбец 7), который с течением времени становится рукописным шрифтом всех стран, пользующихся антиквой, и в 1501 году, благодаря Альду Мануцию и его пунсонисту Франческо Гриффо, переходит в книгопечатание.

Из готической скорописи (табл. II, столбец 6) происходит немецкий письменный шрифт; бесчисленные применяемые в книгопечатании шрифты прописей (между прочим и «civilité» типографа Эншеде) отмечают пройденный при этом путь. Готические печатные шрифты позднейшего времени, как например фрактур, переняли, особенно в больших буквах, склонность готического курсива к петлям и слитным сочетаниям букв.

Писанный книжный шрифт так относится к печатному шрифту, как нарисованный кистью образец японского гравера по дереву или Дюреровский рисунок пером к воспроизводящей их ксилографии. Два различные искусства влияют на возникновение печатного шрифта: искусство письма, слу-

жащее образцом, и искусство резьбы форм, которое размножает написанное. В этом ничего не меняет то обстоятельство, что в наши дни действительный ход процесса возникновения печатных шрифтов и разделение труда при этом иные; что рисовальщик шрифта уже при своем первоначальном наброске должен найти решение проблемы художественного размножения. Подобно тому, как очарование классической гравюры на дереве заключается в том, что нож и штихель дают линии твердость и отчетливость, не скрывая ее происхождения от кисти или пера, точно так же печатный шрифт должен удовлетворять техническим требованиям пунсонирования, отливки литер и печатания, не отказываясь вместе с тем от своей писанности, которая единственно дает шрифту одушевленность и характеристичность выражения \*). Все, что есть в новых шрифтах породистого, ведет свое происхождение от культивированного искусства письма, а не от измеряющего циркулем и измышляющего программмы рисовальщика. Однако шрифт может выйти удачным только тогда, когда и пунсонист (к сожалению редко упоминаемый) является настоящим художником. Вот почему писанные книжные шрифты догутенберговского времени остались источ-

---

\*) Интересующийся графологическим истолкованием форм шрифта пусть прочтет книгу Ludwig Klages: Handschrift und Charakter (Leipzig, J. A. Barth, 1920).

ником молодости для всех новых печатных шрифтов.

Действительно, последние четыре столетия мало что изменили в формах букв. Вплоть до второй половины восемнадцатого века латинские шрифты точно следовали образцу ранней антиквы и отличались от нее лишь благодаря все утончавшейся технике пунсониста. Последний стремился состязаться с гравюрою на меди, вытеснившей более грубую гравюру на дереве. Революция и ампир принесли потом утолщенные вертикальные линии и тонкие как волос горизонтальные в Дидотовских шрифтах, стиль которых под названием французской антиквы, наряду с более старым стилем антиквы — медиэвали — господствует в латинских печатных шрифтах до сего времени.

Произведенные одновременно Дидо и его берлинским другом Унгером попытки сделать из фрактуры шрифт более светлый и изящный не нашли отклика у публики и закончились созданием «унгеровской фрактуры», которая несколько расширяется, сильнее подчеркивает вертикальную линию, немного упрощает прописные буквы, но во всем существенном оставляет облик прежней фрактурной буквы без изменения.

Значит ли это, что искусство шрифта обречено на вечный застой? Нет, история развития шрифта учит, как кажется, тому, что вовсе не художник был причиною изменения форм шрифта; он давал только художественное воплощение существовав-

шему в свое время у человечества представлению о шрифтовых формах, изменявшемуся в силу совсем иных, а вовсе не художественных причин. Если это представление не подвергается изменению на протяжении веков, художнику все-таки остается задача художественной реализации. Она заключается в том, чтобы найти художественную форму, соответствующую «определенной и целесознательной художественной воле» эпохи. Свойственная ей художественная воля выражается однако не в том, в чем видна сознательная погоня за новым и оригинальным, а лишь в стремлении эпохи достичь своего абсолюта, своего совершенства; как и переменчивая художественная воля всего яснее может быть постигнута в постоянно меняющихся суждениях о ценности произведений старого искусства. Современному же, что современникам кажется совершенным; другие эпохи думают о совершенстве иначе.

\* \* \*

Как бы это ни было трудно, остается только одно — воспитать в каждом, так или иначе участвующем в работе, способность самостоятельно судить о художественном качестве. До тех пор, пока понимание качества будет встречаться так редко, как сейчас, заказчик будет требовать самоновейших шрифтов, которые еще не имеются у всякого; типограф же будет вынужден и впредь увеличивать до

крайней пестроты разнобой своих наборных касс, являющийся худшим врагом всякой хорошей типографии. «Четыре полных гарнитуры стоят больше восьми неполных», учит уже катехизис Вебера.

Типография могла бы отвечать всевозможным художественным заданиям, обладая следующими гарнитурами: из латинских шрифтов — красивою медиэвалью с подходящим курсивом, быть может, двух рисунков — более сильного и более легкого; к тому еще одним из видов столь излюбленной в наше время французской антиквы в стиле Дидо; из немецких шрифтов — какой-нибудь породистою фразатурой (которую следует употреблять только в сочетании с медиэвалью, не с французской антиквой), кроме того, если возможно, красивою унгеровскою фразатурой (которая лучше согласуется с «Дидо»). Не должен отсутствовать великолепный старый швабахский шрифт, желателен красивый готический шрифт. Матрицы наборных машин должны, конечно, подходить к шрифтам. Лучшие художники и словолитники нашего времени довольствуются тем, что разрабатывают эти типы шрифтов во все более благородных формах.

Развить способность качественной оценки является настоятельнейшей и возвышеннейшей задачей для всех просветительных стремлений в книгопроизводстве. Для этого существуют различные средства: лучшим кажется мне устраивать из книжных запасов публичных библиотек выставки с

ежемесячно меняющимся составом и на них показывать работникам книжного производства — то развитие медиэвали от Свейнгейма до Флейшмана и до Беренса и Тимана, то развитие ф́рактур от «Тейерданка» до Эмке и Бернгарда, то формы французской антиквы от Дидо, Гандо до нашего времени, то попытки реформировать ф́рактур от Дидо и Унгера до Беренса и Вейсса и т. д. Но не только сами шрифты, а и пользование ими в акцидентном и книжном наборе, в заглавных листах, в примечаниях, в изданиях стихов и драматических произведений могли бы быть предметом подобной выставки. На сведениях руководителей лежала бы при этом обязанность путем вопросов и ответов развивать на практике способность оценки художественного качества.

На ряду с этим обучение письму должно было бы представлять всем участникам в изготовлении книги случаи внутренне связать себя с этими проблемами путем собственной творческой деятельности; вместе с тем экскурсии в музеи и чтения со световыми картинами должны были бы вскрыть взаимоотношения между формой шрифта какой-нибудь эпохи и другими ее художественными проявлениями.

\* \* \*

Что касается способности наших типографий оценивать художественный замысел и художественное достоинство шриф-

та, то в составе их наборных касс таковая не очень заметна. Большею частью тут безо всякой критики перемешано хорошее и плохое старого и нового времени. Пусть не возражают, что приходится считаться со вкусами заказчиков, которые столь разнообразны! Ни в каком другом искусстве подобное извинение не принимается, а ведь и художникам других искусств надо жить. Несмотря на это, хотя все еще по типографскому стилю книги гораздо легче определить издательство, чем типграфию,—существуют уже и теперь типографы, культивирующие собственный стиль печати; их существование доказывает, что это не должно быть неизбежно убыточно для кошелька!

Нетвердость художественного суждения проявляется однако в полной мере в необдуманном смешении неподходящих друг к другу шрифтов, к чему слишком склонны даже знаменитые типографии.

## ТИПОГРАФСКИЕ ПРАВИЛА.

Задачей настоящей главы должно было бы быть рассмотрение того, как проявляется (и как проявлялась в веках) «определенная и целесознательная художественная воля» в архитектурной работе наборщика. Но к этой проблеме искусствоведения я не чувствую себя призванным; кроме того, ее исследование, как бы суммарно оно ни было, потребовало бы увеличения объема настоящей книжки раз в десять. Если вместо этого я предлагаю типографские правила, то это есть лишь попытка поделиться моим личным художественным опытом. Для этой цели язык является средством мало достаточным. Если к пониманию изобразительного искусства трудно привести человека на одних словах, то совершенно невозможно воспитать способность самого художественного творчества иначе, как долгой совместной работой в производстве.

Правила не имеют в виду снять с опытного наборщика (или с того лица, которое устанавливает вид набора) какую бы то ни было частицу той ответственности, которую он, наравне со всеми участвующими в изготовлении книг, несет за каждое типографское деяние или упущение. Они предназначаются не для слепого исполнения, а для критики, то-есть для размышления; они достигнут своей цели и в том случае, если со всех сторон будут стремиться доказать, что обязательность их в высшей

степени условна. Книгопечатание не есть ведь игра, основанная на правилах, которых не должен нарушать честный игрок.

Типографские правила могут сообщить, что следует делать обычно; они могут предостеречь от ложных путей, но они не могут указать правильный путь в каждом отдельном случае. Положительные достижения являются делом темперамента и рождаются только из внутренней свободы, из полного отдания себя создаваемому произведению, не стесненного никакими засевавшими в памяти правилами, из спокойного прислушивания к голосу художественной совести (то-есть того, что подводит итог, как бы оно ни называлось). Но можем ли мы так безусловно полагаться на нее? Можно ли действительно обходиться без ограничений и запретов условности, традиции? Теоретически нельзя отрицать опасности, что они усыпляют совесть; но на практике ее не следует переоценивать, если это встречается так редко, как в наши дни. Каким иным путем избавиться от массового товара, изготовленного без художественных исканий и честолюбия, затопляющего нас в жизни, хотя иногда и удается не допускать его на выставки? И не следует бояться, что традиция нанесет ущерб свободе искусства! Она стесняет художника столь же мало, сколько канатного плясуна — предохранительная сетка, которая не дает разбиться сорвавшемуся.

Отпечатанные здесь более крупным шрифтом правила были опубликованы, назад тому пять лет, почти в том же самом виде в «*Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*». Благодаря тому, что я разрешил свободную их перепечатку, они распространились среди наборщиков в несчетном количестве летучих листов. Это принесло мне благодарность и признание, но также ожесточенную вражду. Специалисты-преподаватели и факторы типографий возмущались тем, что «художник» осмеливается возвышать голос в вопросах книгопечатания!

Книгопечатание — вы, «цеховые» — есть техника и искусство! В старые времена, когда художественное еще разумелось само собой, одно слово τέχνη покрывало оба понятия. Теперь техника и искусство сделались противоположностями. Быть может, когда-нибудь их опять сблизит слово «качество». Называют технически совершенным то, что в художественном отношении оставляет желать всего! В чем художник видит упадок, то техник восхваляет как прогресс!

«Специалистом» может законно именоваться только тот, кто располагает полностью технического и художественного опыта. Сколько окажется тогда специалистов? Чтобы пересчитать их, хватит пальцев одной руки. Нам прочим следовало бы быть снисходительнее и быть готовыми взаимно делиться своим типографским опытом; он всегда будет нуждаться в дополнении либо

с технической, либо с художественной стороны.

Если архитектор, составляющий планы дома, имеет право чувствовать себя участником в постройке, то и я, типограф, участвую в строительстве книжном. «Каждый специалист знает...», «каждый техник знает...», — несется навстречу «художнику» ворчанье изо всех специальностей; но надо всеми этими специальностями высится голубой шатер общей всем ARS UNA. Его-то не видят те, кто подобно кроту целиком зарываются в свою специальность.

### П р а в и л о п е р в о е .

Обе полосы двух смежных страниц должны производить впечатление единства; в них должна проявляться закономерная связь. Поэтому следует избегать всего произвольного и прихотливого; не надо думать, будто усложняющие явление придумки свидетельствуют о богатстве мысли, фантазии или таланте. Напротив: большое и вовсе не легкое искусство — создать простое, ясное и удобобозримое расположение набора.

### П р а в и л о в т о р о е .

Касательно взаимных пропорций марзанов, а следовательно, полей бумаги у корешка, сверху у наружного края и внизу, существуют традиционные законы:

	Внутреннее поле	Верхнее поле	Наружное поле	Нижнее поле
I	2	3	4	6
II	2	3	5	6
III	2	3	4	5

Первое из приведенных отношений следует применять в изданиях обыкновенных, второе—в роскошных, третье—в компактных и особенно—в квартных форматах. Полоса в квартных форматах должна иметь отношение три к четырем. Поскольку намеченная в первом правиле цель достигается применением этих пропорций, против нее ничего нельзя возразить.

В искусстве важно не измеримое, а видимое; тайна художественности заключается не в соблюдении математически определяемых отношений даже тогда, когда их действительно можно обнаружить, как например золотое сечение, квадратура и триангулатура круга в средневековом искусстве. Но математические формулы—по иным правилам чем приведенные здесь—определили и вид инкунабулов, причем конечно не принесли вреда. Кто не хочет признавать «правилами» эти хорошие отношения (в свое время сообщенные старшим библиотекарем Мильхзаком в Вольфенбюттеле), тот отцеживает комаров и глотает слонов. Лежащий в их основе закон заключается в том, что две полосы двух смежных страниц должны восприниматься глазом как художественное целое (как то, что подлежит художественной оценке). Разделяющая полосы белая бумага должна поэтому быть уже, чем обрамляющий, охватывающий площадь печати внешний край. Далее, то, что нижнее поле бумаги должно быть выдержано шире бокового, является естественным требованием глаза; всякий делает так, а не иначе, когда накладывает картину на паспарту. К тому

же, за этот край держат рукой раскрытую книгу, так что более широкое нижнее поле исполняет и практическое назначение. Наконец, чтобы верхний край отмерялся меньше нижнего, даже когда он должен казаться равным ему, того требует оптический обман, заставляющий нас видеть опрокинутое S как S. Полосою считается бросающийся в глаза прямоугольник. Колоннитулы причисляются к нему, одиночно стоящие колонцифры—нет.

Сам расчет очень прост: например при II отношении нижнее поле (6) равно разнице между шириной бумаги и длиной строки (равной 2+4). Половина этого (3) дает верхнее поле. Таким образом, когда известны формат страницы и длина строки, можно вычислить высоту полосы, вычитая из высоты страницы полуторную разницу между шириной страницы и длиной строки (6+3). Конечно, практика всегда будет представлять случаи, в которых все художественные соображения будут неуместны и в которых приходится думать лишь о цели.

### П р а в и л о т р е т ь е .

Наиболее удобочитаемыми кеглями шрифта являются в книжном наборе боргес (девять пунктов), корпус (десять пунктов) и цицер (двенадцать пунктов); наиболее удобная длина строки — девять сантиметров.

Что для хлебных шрифтов длина строки в девять сантиметров всего более благоприятствует удобочитаемости, выведено экспериментальным путем. Однако было бы бессмыслицей заключить, будто этими кеглями и с такой длиной строки следует набирать все книги. Крупные кегли требуют длинных строк. Правило касается вопросов целесообразности, а не художественных принципов.

Во всяком случае было бы желательно, чтобы издатели иллюстрированных книг по искусству прибегали к набору в два столбца, дабы не утомлять читателя чересчур длинными строками корпуса — в 7 и более квадратов.

#### П р а в и л о ч е т в е р т о е .

Верхняя строка (за исключением красной строки) должна всегда иметь полную длину (не должна быть висячей). Втяжка при красной строке должна быть не более одного круглого.

Все издатели, сознательно работающие над типографской формой своих книг, довольствуются отступом на круглый, общераспространенным также во Франции и в Англии. Трудно предполагать, чтобы у тех издателей и печатников, которые и теперь еще держатся за слишком широкий отступ, имелись на то серьезные художественные соображения. При наборе в несколько столбцов и наличии рисунков в тексте, лучше всего вовсе отказаться от отступов, чтобы достичь более спокойного вида страницы. Тупые начала (без отступа) необходимы в случае нагромождения большого числа коротких абзацев, не заполняющих даже одной строки: иначе пришлось бы целые части страницы начинать со втяжки, что лишило бы красную строку всякого смысла, ибо цель ее—выделять начало отдельного абзаца.

Отступ остается одинакового размера во всей книге, хотя бы отдельные абзацы или примечания набирались более мелким кеглем.

Промежутки между словами должны быть не больше трети круглого; при малых кеглях не меньше четверти круглого. Перед знаками , . — ' шпация не ставится; перед ; : ? ! и после , . — ' ставится

тонкая шпация; после ; : ? ! шпация толще, чем в других промежутках. Ставить в конце фразы двойной промежуток является ошибкой.

Один критик возразил на это, что читателю после каждой фразы нужна же передышка! Кто ему мешает? Разве передышка связана с белой дырой после точек в плохо набранной странице так же автоматически-пневматически, как литье литер в монотипной машине—с дырочками в полосе бумаги? Есть столько хорошо набранных книг без этой дырявой системы; ни одному страдающему астмой они еще не причиняли неудобств.

Набор должен представляться глазу равномерным. Если этого нельзя достичь иными средствами, следует увеличивать, а лучше уменьшать промежутки. В первую очередь—после запятой, затем перед большими буквами, потом у остальных «мясистых» букв: O V W, после г у и т. д. При знаках препинания, особенно в конце фразы, по возможности не надо вынимать. Когда приходится расширять, это делается в обратном порядке: значит, сперва у знаков препинания за исключением запятой; потом у букв с над- и подстрочными частями q f b h k l p t, после этого у прочих строчных букв и наконец у прописных букв и у запятой. Между d и l промежуток между словами следует делать больше. При o e s с надо брать четверть вместо трети круглого. Мясо букв у w A L Y W и т. д. при считается к промежутку. При фразуре поступают в соответствующем смысле.

После « и перед » ставится шпация; в сочетаниях .— и ,— не надо шпации перед тире, в сочетаниях ;— :— !— ?— перед тире волосная шпация. Вместо общераспространенных кавычек „“ лучше употреблять « », остающиеся в пределах н-высоты. Строки, состоящие из прописных букв, всегда должны выравниваться шпациями и шпонами, в зависимости от общего вида.

Необходимость такого выравнивания посредством пунктовых и полупунктовых (медных) шпаций и шпои особенно часто упускается из виду при наборе собственных имен в драматических произведениях. Иногда оно требуется также в строках крупной фактуры на титульных листах и в заголовках.

Бегло намеченные здесь правила выключки строки означают одним словом: третной набор! (Drittelsatz) \*). В этом состоит искусство, честолюбие и испытание мыслящего наборщика. Последний не только при вгонке и разгонке, но часто во время самого набора инстинктивно будет отдавать должное требованию равномерного вида строки и страницы. При ручном наборе для этого имеется в распоряжении различной ширины очко у отдельных букв.

---

\*) Читанный мною однажды в Штутгартском Графическом Клубе доклад возымел то отрадное действие, что помощники и principals составили кружок для выработки подробных правил книжного набора. Отсылаю к небольшой брошюре, изданной Специальной Школой Книгопечатной Промышленности (Fachschule für das Buchdruckgewerbe) и советую всем издателям, заботящимся о хорошем наборе их книг, выписывать ее дюжинами и рассылать по своим типографиям. Незначительная затрата на это окупит себя. В качестве нормального промежутка между

Третьей набор стоит на  $7\frac{1}{2}$  процентов дороже, чем набор с полукруглыми; но, как издатель не считается с той экономией, которую он мог бы делать, печатая на клзетной бумаге, также пусть не думает он о тех 7 процентах, на которые набор с полукруглыми обходится дешевле.

Скобками слишком часто злоупотребляют. Брать в скобки целые строки, например, в подписях под картинами:

## АННА БОЛЕЙН

(По картине в Виндзорском дворце в Лондоне)

совершенно лишнее и производит впечатление педантизма.

Равным образом в сценических ремарках при наборе драматических произведений эти скобки (и мелкий шрифт) имеют оправдание только в тех случаях, когда издания предназначаются для разучивания ролей актерами. Существуют менее грубые приемы для выделения произносимых слов. Двоеточие после имен действующих лиц, напечатанных прописными, всегда может быть опущено.

В переводах часто можно встретить заимствованное без всякого смысла тире, которым начинается абзац прямой речи во французских книгах.

Почти все тире на одну треть длиннее, чем надо!

словами указывается в этой брошюре для непарели полукруглый, для хлебных шрифтов—треть круглого (и для антиквы!), для крупных кеглей и узких шрифтов и для шрифтов с малым очком—четверть круглого. На основе огромного специального опыта здесь даются многочисленные отдельные указания, как должен поступать наборщик при выключке, считаясь с мясом букв и знаков. Незначительные частности, с которыми я не согласен, внимательный читатель заметит сам.

## П р а в и л о   п я т о е .

В шрифтах с далеко выдающимися над- и подстрочными частями рекомендуется набор на шпонах с более значительною разбивкой. Строки должны четко отделяться друг от друга; не должны возникать ни светлые коридоры вследствие чрезмерных промежутков между словами, ни темные вследствие слияния над- и подстрочных частей букв при компактном наборе.

## П р а в и л о   ш е с т о е .

Инициалы должны держать линию (особенно внизу):

**Н**еинтересных предметов в этом мире нет, но есть люди, которые ничем не интересуются. Нет ничего более необходимого, как защищать скучное.

Вторую строку не следует делать короче первой. Некоторые требуют, чтобы и во фразуре следующая за инициалом буква была прописною. В латинском шрифте все первое слово, даже вся первая строка, может быть набрана прописными.

Много спорят об отступе во второй и третьей строках после инициалов, занимающих более двух или трех строк. Нелепо обосновывать этот отступ, ссылаясь на идиотичного читателя, который может отнести инициал не только к первой строке.

Если инициал имеет рукописный характер, то он может выдаваться над верхней строкой и выступать вбок за линию полосы. Насколько такое выхождение за линию необходимо и при обыкно-

венных инициалах, чтобы полосы набора не имели вогнутостей, определяется в каждом случае соответственно общему виду.

Когда глава начинается с большого инициала, то в дальнейших абзацах, начинающихся без инициалов, следует предпочитать тупые начала (без отступа); особенно там, где на странице с инициалом пришлось бы несколько отступов благодаря коротким абзацам.

Если отступы все же неизбежны, то лучше и главу начать с отступа и небольшого инициала, стоящего на строке.

### П р а в и л о   с е д ь м о е .

Отточия в оглавлениях следует делать не с слишком широкими промежутками или с ритмическими перехватами, например, так:

... ..  
 .. ..  
 ... ..

Словечко страница над цифрами всегда могло бы быть опущено. Постановка и шрифт слова оглавление и т. п. должны быть согласованы с трактовкой начальных полос внутри книги. Если оглавление состоит лишь из коротких основных слов и цифр страниц, то рекомендуется не пользоваться всей длиной строки (или предпочесть набор в два столбца).

Можно также заключить оглавление в рамку, равную по размерам полосе книги; в таком случае придется иногда увеличивать расстояние между строками при помощи толстых шпон, чтобы рамка и печать имели гармоничные взаимоотношения.

Если не имеется крайней необходимости сделать иначе, оглавление следует набирать основным шрифтом книги и тем же кеглем. Здесь, как

и всегда—возможно меньше различных шрифтов! Возможно меньше различных кеглей! Как в книге, так и в акцидентном наборе!

Для того, чтобы оттенить разделы внутри оглавления, достаточны очень небольшие отступы. Надо помнить, что глаз учитывает не абсолютные, а относительные разницы! Неизменно следует стремиться к спокойным, не разорванным контурам.

### П р а в и л о   в о с ь м о е .

При наборе равномерной сжатости переносы слов неизбежны; они разрешаются почти после каждого слога. Однако опытный наборщик сумеет предупредить слишком частое появление переносов. Последняя строка полосы никогда не должна бы кончатся переносом. Короткие двусложные слова не разделяются. Совершенно воспрещены такие разделения, как например: Э. Р. || Вейсс, Мр. || Джонстон, St. || Quentin, Эдуард || VII.

Один рецензент в *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* дал меткий комментарий к этому правилу: «Если придают особенное значение равномерной выключке, приходится мириться с некоторыми плохими переносами».

В машинном наборе также можно было бы добиться более ровного вида страницы путем более частых переносов,— если бы только захотели принести в жертву качеству часть количества дневного производства.

Один наборщик на монотипной машине фирмы Брюгель и Сын в Ансбахе, чтобы добиться выключки, которая считалась бы с мясом букв, несмотря на механическое расширение, переставил в раме с матрицами некоторые прописные буквы.

### П р а в и л о   д е в я т о е .

Выделение жирными шрифтами редко дает хороший вид страницы. Лучше пользоваться для этого при антикве—курсивом, прописными или прописными с капиталью; при фразктуре—разрядкой при помощи волосных шпаций. Писатель, слишком часто прибегающий к этим типографским средствам, выдает этим, что сам не доверяет выразительности своих слов.

Выделен ие прерывает ритм и разрушает целостное и спокойное впечатление от страницы. Поэтому задача художественной типографии—обозначать выделение как можно незаметнее. Художественная и практическая цели тут противоречат друг другу: в каждом отдельном случае приходится решать, пожертвовать ли совсем одною из них или искать среднего пути.

В каталожном наборе часто встречается жирный шрифт разбивкой, чем хотят превзойти и разбивку обыкновенного шрифта и жирный шрифт (например, в именах авторов, когда заглавия книг печатаются жирным). Но так как разбивка есть выделение при помощи светлых мест, а жирный шрифт—выделение при помощи темноты, то сила эффекта не повышается применением жирного шрифта разбивкой.

### П р а в и л о   д е с я т о е .

В титуле следует стремиться к тому, чтобы строки в своей совокупности имели спокойные замкнутые очертания; они никак не должны быть шире полос книги; всегда полезно отмечать верхнюю и нижнюю границу титульного листа строками

полной длины. Если текст позволяет, то лучше всего придать титулу форму прямоугольника или же треугольника, обращенного вершиною вниз. При длинном тексте титула, строки подзаголовка следует располагать в виде ромба, или же набрать все светлым шрифтом разбивкой, с сильным акцентуированием, и избегая образования отдельных групп таким образом, что следуют приблизительно очертаниям вазы или кубка. При длинных титулах рамки из линий или наборных украшений всегда дают лучший вид. Все, что не относится непосредственно к титулу, надо стараться вынести на особую страницу. Обрат титульного листа должен оставаться чистым. Шмуцтитул набирается в одну строку; при антикве—не слишком крупными прописными буквами, при фразтуре—цицером или корпусом разбивкой. Знаки препинания на титульных листах обычно не ставятся, но в последнее время их хотят ввести опять. В коротких титулах и при латинском прописном шрифте они излишни.

Красивейшими шрифтами набранный титул обезображивает книгу, если шрифты не согласованы с основным шрифтом книги. В этом отношении грешат даже знаменитые типографы. Шрифты титула и заглавий, более крупные по кеглю, должны соответствовать основному шрифту. Из этого не вытекает, что они непременно должны быть той же гарнитурой. Часто приходится довольствоваться имеющейся наличностью—хлебными шрифтами сомнительного качества. Тогда следует пользоваться для кеглей небольшого размера (приблизительно, кончая

корпусом) исключительно ими, так как здесь все дело в спокойном эффекте черно-белого, для крупных же кеглей (приблизительно, начиная с цიცера)—только подходящим, похожим шрифтом изящного рисунка. Так например, совместно с обыкновенными школьными фрактурами можно пользоваться «Лейбницем» или «Брейткопфом» (но не «Унгером!»), рядом с оффенбаховским швабахским шрифтом—тонкою коховской фрактурой. Однако разделение шрифтов должно быть последовательно проведено, и отнюдь нельзя пользоваться одновременно двумя разными шрифтами одного и того же кегля. Много лучше все-таки единообразное применение одного красивого шрифта!

Правда, можно было бы пожелать, чтобы крупные кегли, употребляемые для заголовков, делались менее жесткими и тяжелыми, чем они обычно бывают в наше время.

Если по тексту требуется набрать строку прописными буквами латинского шрифта, то лучше всего выдержать эту манеру во всем титуле. Не надо забывать, что в антикве прописные буквы и строчные представляют два различных шрифта, разновременные возникшие. Набор латинскими прописными имеет римский, эпиграфический, торжественный характер. В латинском наборе строчными прописные могут появляться только изолированно, для отличия. В наборе прописными знаки препинания, особенно маленькие , . ; : и т. п. мешают впечатлению. Следовало бы пользоваться только точкой на середине высоты (·) и пожалуй наклонной чертой (/). Также относительно знака & надо быть разборчивым и брать например милое & из антиквы Тимана.

Знаки препинания на титуле! Весьма запутанный вопрос! Неоспоримо то, что при строках крупного шрифта точка производит впечатление безобразное. С другой стороны, не годится просто опустить ее в конце длинного заглавия, уснащенного запятыми и точками с запятой. Тут необходимо столкнуться с автором. По большей части титул можно редактировать таким образом, что знаки препинания становятся излишними.

Логическая неясность в заглавии необычайно затрудняет работу наборщика. Титулы, хорошо выраженные в словесном отношении, почти всегда поддаются хорошему набору. Какое впечатление красоты производит мощная, величавая строка заглавия, окруженная достаточным свободным пространством! А когда бессильное основное заглавие вынуждено опираться на ряд разъясняющих подзаголовков, тогда конечно типографу приходится выслушивать, что он не умеет даже набрать эффектного титула.

Здесь еще раз следует напомнить, что при наборе прописными приходится учитывать и выравнивать соответственно форме букв не только боковые расстояния, но и последовательность шрифтов в вертикальном направлении! Некоторые полужирные и жирные антиквы в их малых кеглях не годятся для набора прописными, из-за того, что М и W чересчур широки.

Хорошая издательская марка необычайно облегчает набор титула, при условии особенно интимного впечатления. Если марка слишком тяжела, то этому можно помочь, напечатав ее— и только ее—цветною краской.

Художественная задача состоит в том, чтобы найти простейшую, наиболее понятную форму, наиболее спокойные очертания. Не надо забывать, что кроме твердого (как бы осязательного) силуэта существует силуэт мягкий, живописно разрешенный (абстрактный). Надо искать—хотя бы искать пришлось долго!—той формы, в которую титул укладывается без насилия, как бы сам собой. Не надо исходить из предвзятого представления о форме; не надо втискивать титул в определенную форму при помощи большей или меньшей разбивки строк. Если делается разница в разбивке и в расстояниях между строками, то она должна быть мотивирована не только смыслом слов, но и зрительно!

Основным злом современного титульного набора является то, что даются не связанные между собой части вместо художественно-оформленного единства. Группы, естественно выделяющиеся в единстве всего титульного листа и опять при-

водящие к этому единству, не производят беспокойного впечатления—его производят все группы (как, например, прямоугольные отрубки), которые бросаются в глаза как формы частичные и не имеют никакого видимого отношения к форме целого.

Если против титульного листа стоит фронтиспис, то титул можно только в том случае обвести рамкой (размера полосы текста), если и фронтиспис имеет ту же величину или если он настолько меньше, что его можно заключить в равновеликую рамку. Во всяком случае недопустимы на двух смежных страницах два прямоугольника разного размера.

В заключение—слово утешения касательно пропорций, расположения строк и оптической середины—понятий, играющих в рассуждениях о титульном наборе большую и часто остающуюся непонятой роль.

Оптическая середина совпадает с геометрической серединой, если разделить полосу вертикальной осью на две половины; она делит, следовательно, строку длиной в девять сантиметров на две половины по четыре с половиной сантиметра каждая. Если же мы захотим разделить полосу на две равные части по высоте горизонтальной осью, то мы либо положимся на свой глазомер, причем в этом случае верхняя половина полосы получит на несколько строк меньше нижней, или же мы произведем деление помощью циркуля, масштаба или счета строк. Последние способы, правда, в каждой половине дадут равное количество строк; но глаз никогда не признает такого деления правильным. Где находится геометрическая середина данной страницы, это немедленно обнаруживает сантиметр; оптическую середину найти еще легче: она находится, почтенный читатель, как раз там, где ты сейчас, не справляясь с масштабом, предполагаешь местонахождение геометрической середины. Во всякого рода художественных вопросах только она принимается в соображение.

Относительно расположения строк написаны целые томы, но пользы из них извлечь можно

немного. Чтобы приучить глаз к качественной расценке отношений, требуются годы долгого упражнения, как и для развития музыкального слуха. Не вдаваясь здесь в рассмотрение вопроса, имеют ли догматы золотого сечения, квадратуры и триангулатуры круга хотя тень научного обоснования, смело можно утверждать, что занятия этой числовою каббалой сбивают художника на работу с сантиметром и золотым циркулем (инструментом, который делит любой отрезок в пропорции золотого сечения). А это притупляет глаз, вместо того, чтобы научать его улавливать все более тонкие различия; в конце концов начинают всецело руководствоваться логическими рассуждениями и спорными теориями. Нет лучшего средства, чтобы научиться видеть и создавать хорошие отношения, чем художественно-научные экскурсии к архитектурным памятникам и в музеи. Хорошо, если бы просветительные союзы типографов последовали примеру Мюнхенского Типографского Общества (руководимого Г. К. Шоллем), которое зимой 1921—1922 г. положило славное начало таким экскурсиям.

### П р а в и л о о д и н н а д ц а т о е.

Предисловие и введение, если они не очень длинны, могут быть набраны более крупным кеглем, или курсивом, или на широких шпонах. Пагинацию их римскими цифрами можно рекомендовать только при небольшом числе страниц; в противном случае можно пользоваться курсивными цифрами или цифрами в скобках.

### П р а в и л о д в е н а д ц а т о е.

Живые колонтитулы могут или свободно стоять над полосой, или отделяться

от нее чертою. Можно также ограничить их линиями сверху и снизу. Употребляемые в книге линии не должны быть слишком тонкими.

Если живой колонтитул помещается между линиями, то назначение верхней линии совсем иное, чем назначение нижней; верхняя имеет целью заключать всю полосу сверху и потому должна быть толще (напр., толсто-тупо-тонкая), тогда как нижняя производит разделение внутри целого и потому должна быть тоньше (напр., тупо-тонкая).

Если же линия над колонтитулом отбрасывается, то взамен можно нижнюю сделать потолще (напр., толсто-тупо-тонкой), ибо в этом случае возможность сравнения с другими линиями отпадает. Утолщающаяся к середине так называемая английская линия для колонтитулов непригодна; этот способ важного и выразительного подчеркивания середины не имеет здесь никакого смысла.

Почти всегда промежутки, отделяющие линию от полосы, делают чрезмерно большим!

Следует пользоваться возможно меньшим числом разнообразных линий! Всегда следует рассмотреть, не требует ли шрифт особого взаимоотношения между толстыми и тонкими линиями или даже абсолютных размеров толщины линий; дидотовская антиква требует иных линий, чем полужирная медиэваль.

Если страница проспекта окружается рамкой, то получается следующая картина: высокий прямоугольный массив текста; вокруг него рамка; между ними кругом узкая полоска белой бумаги. Если теперь в странице текста должны быть сделаны подразделения, то наборщику приходится выбирать: или сохранить этот вид — тогда разделительные линии внутри полосы должны показывать, что принадлежат к полосе (а не к рамке), следовательно, это будут волнистые или же двойные линии в длину строки, с небольшими расстояниями от строк. Другая возможность — разделить пространство внутри рамки на отдельные

площади: каждая отдельная площадь заполняется тогда массивом текста, окруженным узкою белой полоскою. Создать обозримую систему этих разделяющих и охватывающих линий тем лучше удастся типографу, чем яснее для него, что и в искусстве («без слов») надо мыслить логически. К тайне художественности подходят не тогда, когда спрашивают: красиво ли это? безобразно ли? — а тогда, когда ставят вопрос: последовательно ли это продумано? последовательно ли увидено?

При наличии живых колонтитулов, колонцифер ставится наверху и отодвигается к наружному краю. В противном случае его место—посредине.

Одиноким стоящим колонцифером часто помещается, для закругления страницы, вверху — между двумя горизонтальными штрихами (тире), внизу — между двумя звездочками. В справочных изданиях может оказаться необходимой крупная пагинация. Мероприятия, практическая цель которых очевидна, почти всегда можно осуществить, не оскорбляя зрения. Однако, нет решительно никакой необходимости внизу двойной полосы ставить колонциферы сбоку, подобно приклеенным ножкам комода; не запутавшийся в условностях глаз всегда ожидает увидеть их посредине.

Текст колонтитула может быть набран: при антикве—капителью или прописными меньшего кегля основной гарнитуры, либо курсивом или прописными курсива; при фразатуре — чаще всего разбивкой большего кегля, лучше—одинакового кегля или только чуть-чуть меньшего.

Начальные полосы со спуском остаются без колонтитулов; колонцифер может быть поставлен внизу посредине.

Что высота спуска, вместе с строками заглавия, не должна превышать одной пятой высоты страницы, является не обосновываемым с художественной точки зрения предрассудком.

### П р а в и л о   т р и н а д ц а т о е .

Для примечаний под строкою или на полях, когда на одной странице оказывается несколько примечаний, следует помещать в тексте свободно стоящие маленькие цифры, в самом же примечании—цифры полного размера. Вместо цифр можно пользоваться также звездочками, крестом, двойным крестом, знаком параграфа и т. п.

Примечание отделяется от текста или чертою в длину строки, или же просто достаточно широким пробелом.

Маргиналии (боковуши) в несколько строк выравниваются на середину, или же их примыкают к полосе, со свободно оканчивающимися к краю бумаги строками.

Брать в самом примечании мелкие цифры является незаконно защищаемым педантизмом; точно так же линия в квадрат длиною над примечанием является плохим обыкновением. Не имеет смысла помечать единственное на странице примечание цифрой 1.

Промежутки между строками в примечаниях надо делать такой величины, чтобы примечания не казались ни светлее ни темнее основного текста. На концевых полосах примечания примыкают непосредственно к тексту и не отделяются от него концевой чертой.

### П р а в и л о ч е т ы р н а д ц а т о е .

Большинство книг обезображены подробною нормой, набранной мельчайшими кеглями. Для избежания недоразумений при брошюровке вполне достаточно выставлять начальную букву имени автора или титула.

### П р а в и л о п я т н а д ц а т о е .

Арабские цифры должны иметь над- и подстрочные части. По рисунку они в большинстве случаев так малы, что не следует употреблять их в сочетании с шрифтом того же кегля. Напротив, римские цифры выходят слишком велики, если не взять капители вместо прописных того же кегля.

На это возражали, что прописные буквы не вяжутся с цифрами медиэвали. Но смешение римских прописных букв и арабских цифр есть всегда нечто стилистически чудовищное. Там, где оно является неизбежным, надо выбирать цифры значительно большего кегля и выдержанного медиэвального характера, своими закруглениями наиболее подходящие к закруглениям антиквы, и смягчать суровый облик чистых прописных букв при помощи сочетания их с капителью.

В титулах, печатаемых прописными, следует изолировать год издания, выделяя его в особую строку. И затем лучше набрать его римскими цифрами. Другие числа следует печатать буквами: С ШЕСТЬЮДЕСЯТЬЮ ЧЕТЫРЬМЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ.

Просвечивание печати с оборота листа есть зло, с которым должен считаться художник типографского дела. Прежде всего требуется точнее

держатъ регистр во время печати! (Критерий технического качества типографской работы!) При всем законном отвращении к излишнему хламу линеек и украшений, в каждом отдельном случае придется взвесить, не является ли полезным видимое отграничение серого просвечивающего оборота.

Поэтому же рекомендуется при наборе стихов определять ширину полосы по средней величине наиболее длинных строк в книге. При этом не имеет никакого значения, что отдельные строки выйдут на один или два сантиметра за край полосы. Если затем начинать все стихи с левого края, без втяжки, то будет достигнут лучший вид, чем при обычном равнении на середину по длиннейшей строке каждой страницы или даже отдельного стихотворения. Просвечивающий оборот дает с правого края другую границу полосы, равномерно проходящую через всю книгу, а единичные выходящие за ее пределы строки вовсе не должны вредить впечатлению.

## ОБ ИЛЛЮСТРАЦИИ В КНИГАХ И ЖУРНАЛАХ.

Иллюстрированная книга столь же стара, как книга вообще. Не будем говорить о великолепии азиатских и средневековых рукописей с миниатюрами! Какую сочность сохраняют еще деревянные гравюры первопечатных изданий! Как очаровательны гравюры на меди восемнадцатого века! Безразлично, иллюстрируют ли они новеллы, истории, драмы или рассеяны в качестве научных рисунков в травниках, описаниях путешествий и ученых трудах. Духовная культура не всегда «выводится»; иногда она появляется на свет в законченном благообразии, как Паллада Афина из главы Зевса — впрочем без вечной юности богини.

Только фотография и фотомеханическая техника внесла различие между художественной иллюстрацией и простым воспроизведением. Никто еще не описал всего зла, причиненного этим изобретением в новом искусстве. Не так далеко отошло от нас время натурализма, когда могли писать о том, что вскоре живопись будет совершенно заменена цветною фотографией. Бегство современных художников от «природы» в область абстрактного было, наверно, лишь бегством от фотографии. (Хотя фотография дает изображение только одного явления, одного случайного аспекта предметов — изображение механическое, потому что оно ведь есть «не-

посредственная данность». Напротив, художник изобразительного искусства, имеющий дело с формой, не может ее «изобразить», он должен сперва ее «образовать».)

Сейчас мы опять (надо надеяться) настолько подвинулись вперед, что предпочитаем рисованный художником на камне или гравированный на меди портрет фотографическому, едва ли более дешевому; но фотографическую репродукцию памятника искусства, в своей простоте и неповторимости сопротивляющегося всем репродукционным усилиям фотомеханической техники, мы все еще готовы смешать с самим художественным достижением, тогда как она является, на ряду с кинематографом и граммофоном, лишь пособием для научного изучения, художественно-педагогическая ценность которого часто бывает превзойдена карандашным рисунком или контурной гравюрой; художественное наслаждение довольно подозрительного порядка! Всякое сомнение в этой проблематичной и скорее вредоносной художественной механике заботливо устраняется из общественного сознания — как бы незримою режиссурой «основного капитала».

Как часто издатель включением антихудожественных иллюстраций губит впечатление благородного шрифта и хорошо продуманных отношений печатной страницы (*Phylloxera illustratrix*, назвал это Гофмиллер)! Что это: спекуляция на разжившихся мещан, которые теперь покупают метрами книги с кожаными кореш-

ками, чтобы наполнить свои новые книжные шкапы и быть может когда-нибудь поглядеть в них «картинки»? Изю всех фотомеханических техник можно в крайнем случае допустить штриховое травление. Недостаточность его всегда с сожалением обнаружит тот, кто может сравнить клише с оригинальным рисунком пером. Уменьшенное воспроизведение штриха ведет к графически невозможному—к механическому уменьшению рукописи. Малого размера рукописи имеют иной формальный характер, иное письмо, чем большие. К этому присоединяется то обстоятельство, что уменьшение делает штрих тоньше и потому светлее, следовательно, передает эффект черно-белого в фальсифицированном виде.

Однако эта техника создала особый графический стиль. Кто способен, как Бердслей, Гейне, Гульбранссон, Преториус, облечь свой природный почерк маской каллиграфии и в этой маске двигаться с иронией и грацией, тому нечего бояться опасных свойств штрихового травления. Но невыносимы те подражатели этого «линейного» стиля, которые занимаются каллиграфией с сухою серьезностью образцового ученика. Разнообразные технические способы литографии: рисование пером или мелом на гладком или зернистом камне или же на переводной бумаге, а в особенности желатинная гравюра конически отшлифованными алмазами, дают рисовальщику столько способов выражения,

что они делают штриховое травление излишним.

Оригинальная литография, офорт, гравюра резцом на металле, продольная и торцовая гравюра на дереве — вот различные техники художественной иллюстрации. При кажущейся бедности их средств они-то собственно и являются камерною музыкой в изобразительном искусстве. Я причисляю сюда не одну только оригинальную гравюру на дереве. Если художник сам является резчиком, он лишь в редких случаях будет срисовывать на доску свой рисунок пером или кистью; наверно его темперамент увлечет его к непосредственной обработке дерева штихелем и ножом, минуя предварительный рисунок — к тому, чтобы действовать белыми штрихами и плоскостями на фоне дерева, печатающем черным; резьбе ножом художник предпочтет гравирование штихелем. Классическая деревянная гравюра, известная нам по японцам, по Дюреру и по — не вовсе безупречному — возрождению в школе Бьюика, разрешает проблему художественной репродукции; она позволяет узнать кисть или перо, орудия рисовальщика и его руку — и вместе с тем инструмент резчика форм. Настоятельная задача издателей, к осуществлению которой надлежало бы привлечь лучших графиков нашего времени, — поставить новые цели искусству деревянной гравюры, выродившемуся, вследствие экономически безнадежного соперничества с фотомеханическими спо-

собами, в чисто техническую раффинировку.

Только от деревянной гравюры, воспроизводящей предварительный рисунок тупым пером, и от оригинальной гравюры на дереве, считающейся с черно-белым действием страницы, можно ожидать гармонического согласования шрифта и иллюстрации в книге. Возникшие другим путем «декоративные» иллюстрации последних двадцати лет, передающие при помощи штрихового травления вымученные рисунки пером, принесли в угоду похвальному намерению приспособиться к печатному шрифту столь тяжелые жертвы в отношении художественного качества, что типограф охотно откажется от своих притязаний на графический стиль и будет доволен, если иллюстрация представляет просто хорошую графику; чтобы графика была хорошей иллюстрацией, этого так же невозможно добиться силой, как фрескового стиля в живописи.

Этим задача типографа усложняется; но все же, если иллюстратор в рисунках, занимающих всю страницу, хоть как-нибудь заполнит полосу, то и этим выиграно много. Нельзя ставить друг против друга часто совершенно нетвердый, разорванный контур современной графики и строгий силуэт тяжелой, компактной полосы. В стихотворном и драматическом наборе представляются различные возможности придать странице более свободный живописный вид, сохраняя спокойный контур,

(причем надо считаться с просвечиванием печати на обороте). Но и при сплошном наборе можно добиться спокойной ясности надлежащим выбором шрифта и разрядкою строк.

Погоня за монументальным впечатлением часто увлекает к пользованию крупными кеглями жесткого, чугунного рисунка; нежная интимность графического шрифта редко выдерживает подобное соседство. В новейших печатных шрифтах каждая буква большего размера чем на кегль 14 как будто линейку проглотила. При наборе крупными кеглями фразатуры, и особенно готических шрифтов, употребление прописных букв безусловно должно бы ограничиваться собственными именами и началами предложений!

Если для печатания иллюстраций применяется особая бумага, то надо озаботиться подобрать подходящий цвет и строение поверхности.

Если иллюстрация имеет размер полосы, то ее постановка на странице следует расположению полос текста. Во избежание безобразного вклеивания, следует выбирать формат такой величины, чтобы можно было загнуть узкий фальц, на котором иллюстрация пришивается.

\* \* \*

Художественная книжная графика в настоящее время тонет в необозримом множестве печатных изданий, содержащих

фотомеханические иллюстрации. Последние нуждаются прежде всего в упорядочивающей руке типографа. При автотипических воспроизведениях снимков с натуры уже размещающий рисунки редактор имеет случай проявить свой художественный опыт. Отбросив излишнюю часть переднего плана и безразличные боковые куски, надо дать небольшое изобразительное ядро рисунка. В иллюстрированных журналах следовало бы размерять клише одновременно с текстом и при этом вырабатывать план художественного (следовательно, во многих случаях симметрического) построения двух противоположащих страниц. Для этого пользуются корректурным оттиском, показывающим, сколько места занимают (пронумерованные) строки. Изображения темные, тяжелые, снятые на близком расстоянии (с большими фигурами) помещаются на ближайшей к читателю нижней половине страницы; более светлые, снятые с большего отдаления (с фигурами меньшего размера) — вверху. Если только возможно, следует избегать сложного окружения шрифтом; лучше с самого начала заказать клише в ширину столбца или полосы. Круги и овалы часто ведут к заполнению площадей отвратительнейшими книжными украшениями. Пересечение двух клише есть варварство, потому что оно вызывает иллюзию пространственного углубления в плоскости листа. Не следует также помещать рядом репродукций, исполненных различной тех-

никой, как, например, штриховых клише и автотипий.

Как я представляю себе иллюстрирование и типографское построение еженедельного журнала, я показал на одиннадцатом годе «Zeit im Bild», иллюстрированного современного еженедельника, объемом около шестидесяти страниц в четвертую долю листа, в котором я много месяцев подряд сам размечал верстку. Почти каждый день должен был быть готов к печати один лист, рукописи не сокращались по усмотрению и пустые места не затыкались афоризмами; подозревает ли кто-нибудь, какого количества работы требуют эти невидные вещи для того, чтобы выйти удачными!

## ОБ ИЗДАТЕЛЬСКОМ ПЕРЕПЛЕТЕ.

В настоящее время производственный отдел издательства определяет не только типографский облик книги, но и переплет; это обстоятельство может оправдать настоящий экскурс в книжке, которая желала бы, чтобы ее прочли все лица, ответственные за изготовление книги.

И при переплете возникают вопросы типографские; о них будет идти речь в первую очередь. Книжный корешок представляет собою фронт, лицевую сторону книги, стоящей в библиотеке; поэтому на нем означается автор и заглавие. В крайности можно ограничиться краткими основными словами; там, где это возможно, надо делать поперечный титул горизонтальными строками и допускать вертикальные строки продольного титула только на совсем тонких книгах.

Продольные титулы должны читаться снизу вверх. Книгу обычно берут в руки таким образом, что передняя крышка обращена к глазам; если хотят взглянуть на продольный титул на корешке, то поворачивают ее слегка вокруг продольной оси. «Низом» будет тогда ближайший к глазу, общий корешку и передней крышке край; продольный титул, идущий от верхнего края к нижнему, значит справа налево, стоял бы вверх ногами и его нельзя было бы читать. Ничто не изменится в этом отношении, если я буду держать книгу над собою в плоскости потолка, обратив перед-

ную крышку вниз, или помещу ее перед собою, протянув руку горизонтально; я могу также встать и смотреть сверху на книгу, лежащую предо мною на столе (например, если она очень велика и тяжела); неизменно для моего глаза останется «низом» ближайший к нему передний край корешка, даже когда он, как в последнем случае, объективно находится в пространстве сверху. Я должен был бы обойти стол с левой стороны и там стать на колени, чтобы глаза увидели настоящий «нижний» продольный край корешка, прикасающийся к столу, как «низ» и могли прочесть надпись, идущую от головки книги к хвосту.

Способ хранения также не дает нам никакого повода нарушать эту традицию. Кто вытаскивает с полки книгу правой рукой, наклоняя при этом голову скорее на левое, чем на правое плечо, кто подходит к книгам не сзади, а спереди, видя при вытаскивании не заднюю крышку а переднюю, тот конечно найдет удобным для прочтения лишь продольный титул, идущий снизу вверх. Разве только в альбомах, которые обычно хранятся в лежащем положении, можно дать корешковому титулу направление сверху вниз: для книг такое расположение ошибочно.

Крикливые шрифты и плакатного характера изображения на крышках переплета являются рекламой для окон, а владельцу книги скорее несносны, чем приятны; они составляют принадлежность предохранительной бумажной обертки или

обложки брошюры. Печатные наклейки на передней крышке переплетов полужаных и полупергаментных не допускаются; они неуместны и в тех случаях, когда корешок и крышки покрываются материалом из одного куска.

Переплет дает не мало простора проявлению развитых колористических вкусов. Но пусть не надеются, что, следуя какому-нибудь принципу или опрашивая «красочников», можно было бы симулировать высшую ступень развития чувства краски. Зрение человека, который хочет создавать значительные красочные комбинации, должно быть воспитано так же, как слух музыканта. Поэтому фабрикант и издатель сделают лучше всего, если предоставят распределение красок и контроль над ними испытанному художнику. (Хорошо одетые женщины проявляют в выборе красок более фантазии и опытности, чем некоторые работники художественной промышленности.) История столь часто изобличала во лжи суждения всех специалистов о таланте, что ни один профан не должен заранее отчаиваться в возможности развить в себе чувство краски. Надо идти в учение к самой природе и собирать осенние листья, камни, древесную кору, перья птиц, травы, жуков, цветы и бабочек; надо пытаться—музыку красок, звучащую с невероятно точным подбором тонов в этих скромных предметах, воспроизвести «из головы» на листе бумаги при помощи обыкновенной плотной темперы (в форме

двух равномерно покрытых красочных пятен). Краски нужно смешивать надлежащим образом, и удовлетворительные результаты не будут достигнуты с первого раза; но если продолжать всматриваться в предмет и, отложив его, опять пытаться перенести краски на бумагу, то через некоторое время обнаружится успех. (Природа с своей стороны вознаграждает за эти старания благородным и неожиданным образом: она предстает глазам как бы в волшебном виде; повсюду расцветают краски и с каждою неделей она одевается во все более роскошный праздничный убор.) Кто стойко и добросовестно упорствует в этом упражнении, тому достаточно одного взгляда на кожу или коленкор, чтобы определить, какого цвета должна быть бумага на крышке; а когда он положит то и другое рядом, он увидит тотчас, каких цветов должны быть обрез, форзац, закладка и капталь. Если он будет рассматривать книгу, выставленную в витрине, он скажет: я сделал бы этот желтый срез немного прозрачнее, лимонно-желтого цвета; а этот синий цвет должен бы быть несколько теплее! Оснований он не сможет привести; да и какая необходимость в добавочном истолковании подобных суждений? Они являются выражением лично приобретенной систематики красочного видения, не нуждающейся в оправдании словесно формулированными теориями.

Здесь не место входить в рассмотрение орнаментики переплета, доверчиво пре-

доставленной художнику книжной промышленности; притом же, не художественное, а главным образом техническое несовершенство является причиной дурной славы издательского переплета. Но для того, чтобы элегантность машинного переплета не производила впечатления потертости, он должен столь же мало бросаться в глаза, как американский готовый костюм.

Библисфил ведет ожесточенную борьбу против издательского переплета и в своей библиотеке допускает только основательную ремесленную работу ручной переплетной. Однако, и в будущем девять десятых всех заказов будут доставаться крупным переплетным фабрикам, поскольку покупатель в магазинах будет требовать книги в переплетах. Ни один издатель не может отдать отпечатанных листов на несколько недель и даже месяцев ручному переплетчику.

Экзактный ручной переплет является идеалом переплетенной книги; машинный никогда не может соперничать с ним. Но следует ли быть неумолимо строгим, дать окончательно погибнуть неисправимому грешнику? Не умнее ли было бы выставить более скромный идеал издательского переплета? Совершенно подобно тому, как первые печатники после крушения их попытки создать иллюзию рукописи, выставили идеал печатной книги?

Из долголетнего сотрудничества с издателями и переплетчиками я вынес убеждение, что издательский переплет мог бы

быть уже сейчас гораздо лучше, чем бывает обыкновенно, если бы только заказчики хотели считаться с трудностями и со многими еще неиспользованными возможностями машинного производства.

Конечно, машинный переплет никогда не может достичь прочности ручного переплета; но, как и в обуви, носкость не является единственным мериллом качества. Частному покупателю нет нужды предъявлять в отношении прочности переплета такие же высокие требования, как публичным библиотекам, выдающим книги на дом \*).

\*) Союз Немецких Библиотекарей установил для ручного переплета, о котором только и может идти речь в данном случае, правила, которые стоит напомнить:

«Все томы должны быть прошиты сквозь. Относительно числа бинтов постановляется следующее:

а) в томах высотой до 20 сантиметров по корешку делается три бинта;

б) в томах высотой до 30 сантиметров по корешку—четыре бинта;

в) в томах высотой до 40 сантиметров по корешку—пять бинтов;

г) для больших форматов—соответственно большее число бинтов.

Верхний и нижний бинты должны отстоять от фицбундов не более, чем на 2 сантиметра.

Прошивка делается или путем пропилки или на полотняных бинтах. При пропилке прорезы должны быть не глубже и не шире, чем того требует шнур. Прошивка на пергаментных полосках не рекомендуется.

Для большей прочности форзац укрепляется фальцем из шертинга, который прошивается вме-

Ввиду того, что ручные переплетные мастерские отнюдь не отказываются от всякой помощи со стороны машины; ввиду того, что крупные переплетные фабрики— не говоря о их образцовых ручных отделениях — даже для массовых работ не обходятся без ручного труда; ввиду того, что вообще нельзя утверждать, будто все, что работает рука, хорошо, а что работает машина, то плохо, — ввиду всего этого можно и должно противопоставить недостижимому идеалу правильного ручного переплета достижимый идеал правильного издательского переплета. Забота о хорошем

---

сте со вторым листом. Все шнуры должны быть закреплены. Полукожаные переплеты работают на глубоком фальце.

Папочные крышки следует несколько притупить на углах и на всех кантах.

Для библиотек пустые (отходящие) корешки являются правилом.

В полукожаных переплетах углы из пергамента предпочтительнее кожаных, потому что первые прочнее.

При обтяжке применяется для кожи и пергамента исключительно клейстер, для тканей и бумаги — исключительно клей. В брошюрах корешок из коленкора приклеивается исключительно клейстером.

Для корешковой вкладки берется по возможности фланель, или, по крайней мере, толстая прочная бумага, и обрабатывается только клейстером; клей тут безусловно исключен. (?)

Крапление и мраморование кожи острыми веществами вредно, и потому должно быть оставлено.

Кожаные переплеты перед золочением должны промываться только чистым разведенным уксусом.

качестве не должна ведь ограничиваться областью ремесла, небольшою частью в общем производстве! Кто хочет улучшить качество издательского переплета, должен сперва учесть особенности ручной и машинной работы в их отдельных фазах.

**Ф а л ь ц о в к а.** Фальцовочные машины, перед третьим сгибом прорезающие лист во избежание перелома и раздавленных складок, работают столь же аккуратно, как лучшая фальцовщица. Но машина не может исправить листов, испорченных в печати или вследствие неправильной накладки, или случайно загнувшихся листов; поэтому дорогие издания и в крупном производстве фальцуются от руки.

**П р и с о б и р а н и и,** проверке, пресовании и других подготовительных к брошюровке операциях существенной разницы нет.

**Б р о ш и р о в к а.** Ручная брошировка с выпуклыми бинтами является наилучшим, но также наиболее медленным и дорогим способом. Она имеет, быть может, тот недостаток, что толстые шнуры на корешке мешают наклеиванию обложки. Поэтому прибегали к надпиливанию корешка и вбиранию шнуров внутрь. Но иногда проникающий через отверстия клей является новым серьезным препятствием для вставки в обложку. При больших партиях прибегают, в целях удешевления, к ручной брошировке на тесьмах.

Если производится брошировка и прошивка сквозь, то ручная брошировка является ни с чем не сравнимой. Но удовлетворительные результаты дает и тщательная машинная брошировка машинами новейших моделей с применением доброкачественной нитки, если книги не слишком тяжелы и не слишком толсты \*). «Надлежало бы всегда делать столько проколов, сколько позволяет корешок. Проколы должны отстоять друг от друга не более, чем на один дюйм, и на три четверти дюйма от головки и хвоста корешка» (Правила American Library Association). Брошировка проволокой на полосках марли допустима только при хорошо покрытой оловом проволоке и очень хорошей бумаге; для доброкачественного переплета она вовсе непригодна.

**О к р у г л е н и е к о р е ш к а.** Разница между ручным и машинным округлением несущественна \*\*).

**П р е с с о в а н и е.** Книги, сброшюрованные на высоких бинтах, могут прес-

\*) В виду того, что издательский переплет никогда не может достичь прочности переплета ручного, издатель должен по возможности избегать толстых книг. Слишком объемистое сочинение следует разделять на тома.

\*\*) «Плоские корешки вообще не должны применяться, так как в книгах с плоским корешком невозможно сделать хороший фальц; а как раз фальц является одною из важнейших частей книги. Во всех книгах должно производиться тщательное и равномерное округление корешка» (Правило А. Л. А.).

соваться только от руки; в других случаях работа прессовальной машины по меньшей мере равноценна ручной. Непременное условие—чтобы зажатые между досками кашированные (околоченные), смазанные клейстером и оклеенные книги достаточно долгое время оставались в прессе для просушки.

При издательском переплете массив книги вставляется в готовые крышки; шнуры, тесьмы или марля, на которых сброширована книга, приклеиваются ко внутренней стороне уже сбитанной готовой крышки. Напротив, при ручном переплете крышки «насаживаются» и крепко связываются шнурами прежде, чем книга покрывается кожей, коленкором и т. п. Насаживание крышек, особенно на глубоком фальце \*), во всех отношениях лучше, но оно замедляет и удорожает изготовление еще много больше, чем даже ручная брошировка. Поэтому издатели не могут

---

\*) Для получения нужного фальца нитка должна быть настолько крепкой, чтобы корешок книги мог расширяться на одну треть, иногда даже на две трети; поэтому издатель не должен брать слишком толстой бумаги; если плотная бумага совершенно необходима, то следует при печати спустать полосы так, чтобы переплетчик мог брошировать листы по восемь страниц. Этим предотвращается также и то, что при разворачивании книги первые и последние листки этих толстых тетрадей, связанные между собой лишь тонкой линией клея, отрываются друг от друга, и листы расходятся на толщину целой тетради: зрелище весьма нередкое в дорогих изданиях на ручной бумаге.

отказаться от вставных полукожаных переплетов, но было бы лучше, если бы они вместо вставных переплетов из цельной кожи изготавливали полусафьянные с насаженными крышками \*). Большие переплетные фабрики в Лейпциге выделяют их в своих ручных отделениях так же хорошо, как всякий ремесленник. По социальным причинам было бы желательно, чтобы каждое издательство на продолжительное время заняло подобными заказами одну или несколько мастерских.

**В с т а в к а.** Вставка и вклейка книги в готовые крышки производится машинами, работающими не хуже чем рука.

**Ф а б р и к а ц и я к р ы ш е к.** Крышки для коленкорových и папочных переплетов, изготовленные машиной, предпочтительнее ручных, в особенности если печатание на них требует точной пригонки; кроме того, машина наносит клей таким тонким и ровным слоем, как едва ли могла бы сделать рука.

Крышки переплетов полукожаных и целой кожи изготавливаются и в крупном производстве ручным способом, так как строение кожи, всегда неравномерное, вызывает образование складок, которые могут быть разглажены только рукой. Машина образовала бы на этих местах раздавленные складки.

---

\*) и избегали обозначения «полусафьянный переплет», когда на самом деле имеется вставной полукожаный.

В таких переплетах следует усиливать скрепление между массивом книги и крышкой при помощи коленкорового фальца, пришиваемого вместе с первым и последним листами и приклеиваемого вместе с форзацем ко внутренней стороне крышки. Надо обращать внимание также на то, чтобы мастер, изготавливающий крышки, сделал и кожаный каптал такой же приблизительно толщины, как крышки.

Утончение кожи делается машиной не хуже, чем рукою.

**Обрез.** Обрез цветной или золоченый повсеместно делается ручным способом.

**Золочение.** Тиснение золотом со штампа не менее прочно, чем ручное золочение. В то время как штемпель ручного золотильщика принимается с огня при максимальной допустимой температуре и разогревается вновь только тогда, когда он охладится до минимальной допустимой, в машинном штампе можно поддерживать постоянную температуру, соответствующую данному материалу. Техническим идеалом ручного золочения было бы, следовательно, достичь равномерности золочения штампом. С другой стороны, захочет ли кто-нибудь отрицать, что непредусмотренное, но и неустраняемое различие между отдельными оттисками ручного штемпеля имеет свою прелесть, которой никогда не может быть при золочении машинным штампом? Ритмическое расчленение орнамента гораздо чаще приходится видеть при применении филетов, рулетов

и небольших штемпелей, чем при штампах, гравированных или травленных по эскизу, нарисованному на терпящей все бумаге. Однако опытный художник и при золочении штампом может выявить свои художественные намерения.

Оказывается, следовательно, что во всех частях работы массовое производство способно достичь такого качественного уровня, который может удовлетворить законные требования. Почему же обычно издательский переплет носит так мало следов этих идеальных возможностей? Потому что заказчики требуют чересчур быстрого и чересчур дешевого (значит, плохого) обслуживания, и в самом процессе печатания слишком мало принимают во внимание пожелания переплетчика.

Если издатель гонит и торопит (а какой издатель не гонит?), производство начинает нервничать; крышки заготавливаются раньше, чем материал прибыл из типографии. И тут обнаруживается, что в «достоверные» данные издателя или печатника вкрались небольшие, но роковые для качества переплета ошибки. (Как часто, например, крышки делаются слишком большими, а корешок слишком широким, для того чтобы можно было воспользоваться доставленным от издателя штампом, особенно в многотомных сочинениях!) Изготовленный со всяческой поспешностью переплет рассылается прежде, чем успеет высохнуть. При первой же перевозке переплет утрачивает свою форму: корешок расплю-

щивается, крышки коробятся, первые и последние листы становятся волнистыми от сырого форзаца.

Если издатель возражает против расценки переплета, то переплетчик естественно бывает вынужден отказаться от многих прекрасных вещей, составляющих качество правильного издательского переплета, и в конце концов, при слишком жестокоем денежном давлении, будет ставить плохие заменяющие материалы, дешевый шнур, недоброкачественную марлю и т. п.

Но самые большие жертвы временем и деньгами становятся бесполезными, если издатель не обдумает переплета уже во время печатания. Если бумага слишком жестка или слишком лохмата, то искуснейшая рука не сможет сделать на книгу хорошего переплета. Если печать на бумаге идет так, что нельзя фальцовать по штриху, иными словами, если штрих параллелен не корешку, а печатным строкам, то книга будет волнистой. Переплет не может быть прочным, если книга начинается или заканчивается четвертью печатного листа и отдельными приклеенными друг к другу листками. Ведь первая и последняя тетради должны выдерживать всю рычажную силу крышек. Но довольно об этом: каждый массовый переплетчик может сообщить своим клиентам множество других пожеланий, накопленных долгим и мучительным опытом производства.

Сознающий свою ответственность издатель стоит перед двойной задачей: в доверчивом сотрудничестве с переплетными интенсивнее, чем до сих пор, использовать возможности, даваемые машинным производством и одновременно, путем отдачи заказов, прийти на помощь ремеслу \*). (Здесь чувствуется отсутствие посредничества для заказов, в лице цехов и издательских объединений.) Массовое производство могло бы уже теперь вырабатывать переплеты, стоящие по качеству ближе к экзактному ручному переплету, чем к средней современной работе. Необходимо также, чтобы книгопродавец сумел научить покупающую публику принимать во внимание эти качественные различия и давать более высокую цену за лучшую работу!

В заключение небольшая выписка относительно переплетных материалов, заимствованная из — снова ставших современными — правил Союза Немецких Библиотекарей.

«О к о ж е. В качестве прочных кож для переплета допускаются: козья, свиная, телячья, бычачья и овечья, однако под условием надлежащего дубления, заготовки и обработки и соответствия толщине и величине томов.

---

\*) Поэтому следовало бы выпускать для желающих некоторое количество экземпляров каждого издания не сброшированными в отдельных, только сфальцованных листах.

Происхождение кожи само по себе не является основанием для недопущения ее. Применение минеральных кислот является вредным во всех стадиях фабрикации, от подготовки до окончания, и потому воспрещается.

**Д у б л е н и е.** Пригодные и безвредные дубильные вещества—чистый сумах, чистая дубовая кора и чернильный орешек. Прочие дубильные вещества растительного происхождения, как сосновая кора, березовая кора, ивовая кора, каштановое дерево, квебрахо, кассия, миробаланы и иные, быстро действующие дубильные вещества, при ныне известных и применительных способах дубления должны быть отвергнуты.

**З а г о т о в к а.** Кожи не должны выработываться тоньше, чем того требует их пригодность для переплетных целей. Применение барановой пиленки для библиотечных переплетов безусловно исключается. Переплетная кожа может растягиваться, прокатываться катком и проколачиваться, потому что крепость ее от этих действий не страдает. Нечего бояться и того, что гладко выбитая поверхность ее станет слишком чувствительною к повреждениям. Искусственное рубцование кожи воспрещается. Беление кожи совершенно воспрещается, потому что неизвестно никаких безвредных белильных веществ. Не рекомендуется выделять только некрашенные кожи. От предписания определенных красящих веществ приходится воздержаться.

Дело в том, что в настоящее время нельзя более требовать, чтобы крашение производилось исключительно красильными деревьями, а не смоляными красящими веществами. Можно пользоваться светоупорными смоляными красящими веществами без применения серной кислоты или иных минеральных кислот. Поэтому при окрашивании применение серной кислоты и иных минеральных кислот, ровно как и их кислых солей, воспрещается.

В отношении равномерности окраски и соблюдения определенных оттенков не следует предъявлять преувеличенных требований. Однако современное состояние техники делает возможным для большинства красок равномерное окрашивание без применения минеральных кислот. Поэтому нельзя смотреть на неравномерную окраску как на признак прочности краски.

Прокрашивание насквозь не имеет никаких преимуществ перед односторонним окрашиванием лицевой стороны.

**Н а и м е н о в а н и е.** В предотвращение того злоупотребления, что кожи пускаются в продажу с произвольными обозначениями и под фантастическими названиями, как например сафьян, козловый сафьян, марокэн, козловая кожа, бастард и т. п., на каждой шкуре следует ставить штампель: бычачья, козья, свиная, телячья, овечья кожа.

**О пергаменте.** Наряду с телячьим и козьим пергаментом для небольших и редко употребляемых томов до-

пустим также овечий пергамент. При выделке и заготовке пергамента применение минеральных кислот безусловно исключается. Применение пиленок воспрещается. Шкуры не должны утончаться: рубчики кожи должны быть сохраняемы.

Искусственное беление, окрашивание, мраморовка и наведение иных узоров на пергаменте воспрещаются. Преувеличенные требования относительно равномерности внешнего вида пергамента должны быть отброшены. Готовый пергамент не должен давать кислой реакции. На каждой шкуре должно быть проставлено штемпелем, есть ли это телячий, козий или овечий пергамент.

О т к а н я х (коленкор и переплетное полотно).

1. Сырой материал, нитка и ткань. В качестве сырого материала требуется: а) при хлопке—хороший американский хлопок (обозначение качества, а не места откуда происходит), б) при льне—льняная пряжа: для тонкой ткани — первосортная влажная пряжа, для грубой ткани — сухая пряжа.

От сырцовой ткани требуется:

а) для бумажной материи (двойной коленкор)—ткань в 14/14 нитей на четверть французского вершка (= 21/21 нитей на 1 сантиметр) из 16/16 ватерной пряжи,

б) для легкой льняной материи (Art Linnen) ткань в 20/20 нитей на 1 сантиметр из 35/35 льняной влажной пряжи prima.

в) для тяжелой льняной материи (бу-крам) ткань в 15/15 нитей на 1 сантиметр из 18/18 льняной сухой пряжи.

2. Беление. Ввиду того, что всякое беление ослабляет волокно, бумажную пряжу можно только вываривать, но не белить хлорною известью или кислотами. Полотно также должно быть только выварено и лишь в случаях настоящей необходимости отбелено. От светлых и блестящих красок следует отказаться.

3. Окрашивание. Материи должны быть совершенно окрашены до аппретуры. В аппретурную массу могут быть примешаны светоупорные и безвредные красящие вещества в соответствии с тонсом краски. Только такие красящие вещества должны находить применение, относительно которых достоверно известно, что они при долговременном лежании на складе не портят волокна, как это делают, например, некоторые серные красящие вещества, особенно при недостаточно умелом употреблении. Как краски для ткани, так и красящие вещества, прибавляемые к аппретурной массе, должны быть светоупорны.

4. Аппретура. При аппретуре допускается примесь настоящих красящих средств, равно и пигментных красок. Но за этим исключением всякие иные вещества не допускаются, если они не служат цели:

а) придать ткани необходимую степень жесткости,

б) сделать ткань непроницаемой для воды, клейстера и клея,

в) сделать ткань восприимчивой для тиснения золотом.

Особенно исключаются всякие наполняющие вещества, как пробковая мука и каолин. Свободные минеральные кислоты в собственном виде и соли, могущие развить кислоты, исключены как аппретурные средства. Аппретура не должна наноситься слишком толстым слоем, который покрыл бы переплетение нитей в материи.

5. Каландрирование. Материи должны получать только аппретуру для легкого блеска, который предпочтительнее полного блеска. Недопустимо каландрировать материю так, что нить раздавливается в ширину.

6. Искусственное нанесение узоров. Вытиснение рубчиков и других узоров должно быть совершенно оставлено, особенно потому, что подобные искусственные узоры благоприятствуют скоплению пыли».

## ТИПОГРАФСКИЙ СЛОВАРЬ.

\* **А б з а ц** -- отступ в начале строки — красная строка.

\* **А в т о т и п и я** — печатание с клише, получаемых фотографическим путем.

**А к ц и д е н т н ы й н а б о р** — в противоположность сплошному или смешанному книжному набору, есть набор случайных работ: пригласительных карточек, карточек фирм, титулов, обложек, объявлений и т. п.

**А к ц и д е н т н ы е ш р и ф т ы** (в отличие от хлебных шрифтов)—шрифты предназначенные для специальных (акцидентных) работ; часто бывают украшенными.

\* **А л ь д М а н у ц и й** — знаменитый типограф в Венеции, поставивший книгопечатание в конце XV века на большую высоту и на коммерческий путь. Фирма, им основанная, существовала до конца XVI века.

\* **А м е р и к а н к а** — ножной типографский станок для печатания мелких работ, впервые изобретенный в Америке, откуда и название. В настоящее время работает и при помощи мотора.

**А н г л и й с к а я л и н и я** — утолщающиеся к середине линии, различной длины и толщины. Пользуясь ими, надо сперва обдумать, имеет ли внутреннее основание это выразительное подчеркивание середины.

\* **А н т и к в а** — прямые шрифты круглого очка, латинского типа (под это название подходят все шрифты обыкновенного рисунка, кроме курсивных, узорных и немецкой фрактуры).

\* **А п о с т р о ф** — знак в виде поставленной вверху строки и смотрящей узким концом вниз запятой, указывающий на сокращение слова.

**А р а б с к и е ц и ф р ы.** Леонардо (Фибоначчи) из Пизы, который в детстве жил вместе со своим отцом в Бугее (Bougie), ввел около 1200 года в Европе происходящие из Индии арабские цифры в их магрибской форме (гобарские цифры). В Германии они стали известными бла-

годаря Адаму Ризе (род. 1492 в Штаффельштейне близ Вюрцбурга). Они представляют собой начальные буквы числительных в индо-бактрийском письме.

I	1	2	3	4	5	6	7	8	9
II	1	2	3	4	5	6	7	8	9
III	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	1	2	3	4	5	6	7	8	9

I—Восточно-арабские, II—гобарские, III—средневековые европейские цифры.

\* **Б а б а ш к а** — типографский материал, имеющий по всем сторонам 48 пунктов; служит для заполнения свободного от текста места.

\* **Б а р а б а н** — цилиндр, который, прижимая к себе в типографской машине бумагу, проводит ее над набором, покрытым краской.

\* **Б а с к е р в и л ь** — английский типограф-издатель в XVIII веке, создавший новые литеры красивого очка и изобретший веленевую бумагу.

\* **Б а т ы р щ и к** (старинн.) — рабочий в типографии, специально намазывавший краской набор перед печатанием каждого листа.

\* **Б а у э р, А н д р е й** — компаньон Кенига, изобретателя типографской машины в начале XIX века, усовершенствовавший последнюю введением круговращательного движения барабана и валиков.

**Б л о к и р о в к а.** Наборщик блокирует недостающие цифры или неразборчивые слова, чтобы они при исправлении (корректуре) сразу бросались в глаза; он ставит ряд букв очком вниз, так что отпечатываются гужки.

**Б о р г е с** — (буржуа — обще - мещанский) — кегль шрифта в 9 пунктов, девятипунктовик.

\* **Б о р т** — ближайший к наборщику край типографской кассы, несколько выдающийся вверх.

\* **Б р е й т к о п ф, И о г а н н - Г о т л и б** — германский словолитчик, типограф и издатель XVIII века, изобретший подвижные знаки для печатания нот, карт, планов, рисунков. Основатель знаменитой поныне книгоиздательской фирмы.

**Б р а к** — листы печати, испорченные во время приправки, замаранные, разорванные и ростиски. Брак покрывается прибавкой листов на порчу; число их зависит от качества бумаги.

**Б р и л л и а н т** — кегль шрифта в 3 пункта, трехпунктовик.

\* **Б р о ш и р о в к а** — сшивание и склеивание листов книги после их отпечатания.

\* **Б р о ш ю р а** — книга менее чем в 5 наборных листов (80 страниц).

\* **Б у л л о к, У и л ь я м** — изобретатель в середине XIX века ротационной машины, т.-е., печатающей стереотипом на ролевой бумаге.

**Б у м а г а.** По способу изготовления различается ручная и машинная бумага, по свойствам поверхности — реберчатая или гладкая (веле-невая) бумага (которую изобрел Ф. А. Дидо). Из машинных бумаг гладкая заслуживает предпочтения. И в ручной бумаге слишком сильная ребристость, особенно при шрифте малых кеглей, нежелательна, потому что она мешает равномерности печати. Существует ряд ходовых форматов; но издатель может получить любой формат, если количество экземпляров и время допускают изготовление бумаги заново. Издательство облегчает себе снабжение бумагой, если оно ограничивается возможно меньшим числом форматов. О мировом формате см. стр. 153 (нем.):

Печатная бумага бывает или непроклеенная или (что чаще и лучше) полупроклеенная. Совершенно проклеенной называется бумага, на которой чернила не расплываются.

Почти во всех сортах бумаги содержится древесина (целлюлоза), в дешевых сортах — древесная масса, которая подвергает бумагу скорому распаду. Капля флороглюцина на бумаге обнаруживает содержание в ней дерева большей или меньшей степенью покраснения.

Некоторые бумаги легко задираются, другие дают пыль, третьи так сильно заряжены электричеством, что листы прилипают друг к другу. Иные содержат небольшие узелки, вредящие типографскому металлу. Часто как раз лучшие сорта сильно просвечивают вследствие отсутствия наполняющих минералов. Поэтому рекомендуется перед каждым заказом бумаги послать несколько пробных листов в хорошую типографию и поручить ей испытать их годность для печати.

Если в иллюстрированной книге бумага текста не годится для печатания иллюстраций, то следует избегать, по крайней мере, слишком большой разницы в оттенке и строении поверхности. Для печатания автотипий существуют меловые, блестящие и матовые не меловые, а также сильно сатинированные или глаженные в машине натуральные бумаги. И в этом случае следовало бы при выборе бумаги и при определении сетки для автотипии привлекать к участию типографа. При натуральных бумагах можно сначала вытиснуть площадь для изображения полированной металлической пластинкой с фасетными краями. В новейшее время поле завоевывает офсетное печатание, возможное на каждой бумаге.

\* Б ю р е н ь — см. грабштихель.

В а с а t—пустая страница.

В а к а т н а я ч е р т а—тире, которое замещает отсутствующие цифры в обозначениях размеров, веса, денег: Руб. 25.—

\* В а л и к д л я н а к а т ы в а н и я к р а с к и — в типографских машинах или при станке, покрытый мягкой вальцовой массой из глицерина, желатина и клея.

\* В а т м а н с к а я б у м а г а — роскошная бумага с зернистой поверхностью, выделки ручной или имитирующей ручную, для рисования и пе-

чатания гравюр, получившая свое название от фирмы Whatman (с 1770 г.) в Мэдстоне в Англии.

\* **В г о н к а, в г о н я т ь** — если при верстке остается одна строка, перенести которую на следующую страницу некрасиво, то стараются «вогнать» строку в предыдущую страницу. Если при наборе строки остаются лишние одна-две буквы, то их вгоняют в строку, уменьшая пробелы.

\* **В е л е н е в а я б у м а г а** — бумага, первоначальное назначение которой — заменить *velin* (франц.) — тонкий пергамент; своим видом, гладкостью, твердостью напоминает тонкий пергамент.

**В е р с а л ы** — прописные буквы.

\* **В е р с т к а, в е р с т а т ь** — приводить в порядок набор перед печатанием: гранки, набранные наборщиком, после корректуры имеют произвольное количество строк; метранпаж верстает из них или полосы газеты или страницы книги — с одинаковым числом строк в каждой, причем вставляет иллюстрации, ставит колонцифры и т. д. Верстать газету — значит распределять в газетной полосе наборный материал в определенном порядке, согласно разметке, полученной от редакции. Имеются четыре наиболее распространенных системы газетной верстки:

1) *американская* — когда весь наиболее интересный информационный материал заверстывается на 1 полосе под крупными «много-этажными» (в несколько строк) заголовками, статьи же верстаются на 2 и 3 полосах; 2) *английская* — первые и последняя страницы отводятся под объявления, статьи и важнейшая информация заверстывается внутри номера, на развороте. Дешевые английские газеты верстаются по американской системе; 3) *французская* — напоминает американскую, но в отличие от нее допускает на 1 полосе и политические статьи; 4) *немецкая* — верстка отличается от остальных систем прежде всего шириной столбца (колонка немецких газет имеет 5—6 квадратов — она поэтому вдвое шире колонки русских, английских и французских газет); на первой странице немецкие газеты за-

верстывают статьи, фельетоны (подвалы) и иногда важнейшие политические сообщения. Русские газеты верстаются частью по образцу английских, частью — французских газет. Руководство версткой газеты лежит на обязанности выпускающего.

**V e r t a t u r! v e r t e!** — повернуть! Корректурный знак, который обращает внимание наборщика на букву, стоящую вверх ногами (Г вместо L, S вместо S).

\* **В е р т е л ь щ и к** — рабочий, вертящий колесо в типографской машине, при отсутствии парового или электрического двигателя.

\* **В и з о р и й** — деревянная или металлическая вилка, удерживающая на тенакле рукопись и указывающая по мере ее передвижения наборщиком, какая строка оригинала набирается.

\* **В и н ь е т к а** — мелкое клише или грабюрка; ставится в начале (заставка) и конце (концовка) главы, стихотворения для украшения. По содержанию — может иметь и не иметь отношения к тексту.

**В и с я ч а я с т р о к а** — воспрещенная неполная строка в начале полосы.

**В о л о с н а я ш п а ц и я** — самый узкий материал для выключки (в  $\frac{1}{2}$  пункта).

**В т я ж к а (Alinea)**. Первая строка абзаца вытягивается (алинеируется — отодвигается от линии, левый край полосы называется линией) или остается тупым. Втяжки большие, чем на круглый, являются упорно защищаемым, но все-таки плохим обыкновением.

\* **В ы г о н я т ь** — 1) литеры — переносить при наборе одну или несколько конечных литер одной строки в следующую строку; 2) строки — переносить их при верстке на следующую страницу.

\* **В ы д е л е н и е** слов или фраз в наборе, их набор в «разрядку», т.-е. на шпациях или курсивом, или черным шрифтом.

\* **В ы д е р ж и в а т ь** линию — при наборе: следить, чтобы все буквы шли по строке по одной ровной линии (что нарушается, если попадают буквы разных очков, из шрифтов разной отливки).

\* **В ы к л ю ч к а** **с т р о к и** — при наборе, приведение ее к надлежащей длине, путем увеличения или уменьшения пробелов между словами.

\* **В ы н о с к а** (подстрочная) — примечание под текстом, внизу страницы.

**В ы п у к л о е** **т и с н е н и е** — при помощи слепых штампов, употребляется для факсимильных репродукций и для ценных бумаг; иногда применяется для элегантной почтовой бумаги.

\* **В ы п у с к а ю щ и й** — один из сотрудников газеты, специально находящийся в типографии, принимающий от редакции материал и сдающий его в набор, затем подбирающий гранки по мере набора, размечающий порядок верстки, наблюдающий за исправлением корректур, вообще — представитель редакции в типографии, иногда — фактически или по праву — «ночной редактор», работающий на основании инструкций редакции.

**В ы р а в н и в а н и е** называют равномерное распределение белого пространства между буквами, словами или строками. При прописных буквах антиквы выравнивание промежутков всегда необходимо. Для этого пользуются пунктовыми шпациями, полупунктовыми шпациями из меди и шпациями из бумаги.

**В ы с о т а** **ш р и ф т а** — высота литеры от основы ножки (гузки) до очка. В Германии нормальная высота шрифта имеет 62,7 типографских пунктов.

**В ы щ и п ы в а н и е**. Если бумага недоброкачественная или слишком влажная, если в краску переложен сиккатив (сушка), то из бумаги вырываются волокна, которые потом застревают в форме и затрудняют печать.

\* **Г а з е т а** — периодическое издание, главным образом политического содержания, выходящее более или менее часто (от нескольких раз в день до раза в неделю).

\* **Г а л ь в а н о п л а с т и к а** — изобретена обрусевшим немцем, академиком Якоби в 1837 году, основана на способности гальванического электрического тока разлагать металлы. Широко

применяется для изготовления выдерживающих много оттисков клише, путем перемещения или матриц для них (восковых) или самых клише в гальваническую ванну и наращивания на них более твердого металла — меди, стали, железа.

**Г а р а м о н** (от имени французского резчика шрифтов Клода Гарамон)—кегель шрифта в 10 пунктов, десятипунктовик.

\* **Г а р н и т у р а** — подбор шрифтов разных кеглей (величиной) от мелких до крупных (титульных), но совершенно одного рисунка. Несколько таких гарнитур, с красивым рисунком — непременная принадлежность оборудования наборной каждой солидной типографии, так как обложки книг, титулы газет с подзаголовками и т. д. — должны быть обязательно набраны одним гарнитуром, чтобы была достигнута красота и стильность набора.

\* **Г а р т** — легкоплавкий типографский сплав свинца, олова и сурьмы, из которого отливают литеры и прочий материал, употребляемый при наборе; так называется и негодный типографский материал, литеры, шпоны, реглеты и т. д., поступающий в переливку.

**Г и л ь о ш и р н а я м а ш и н а** — машина, гравирующая орнаментальные линии, напр. на акциях, денежных знаках и т. п.

**Г л а ж е н и е.** Чтобы устранить глубокие отпечатки (продавливание), которые печатная форма оставляет на бумаге, отпечатанные листы гладятся в гладильном прессе.

**Г о л о в к а** — верхняя часть литеры с очком буквы.

\* **Г р а б ш т и х е л ь** — срезанный на конце вкось острый инструмент, с ручкой в роде стамески или долота, для гравирования на меди, стали и дереве.

\* **Г р а в е р** — резчик или травильщик гравюр на металлических и деревянных досках.

\* **Г р а в ю р а** — вырезанный или вытравленный на металлической или деревянной доске или литографском камне рисунок, также и оттиск с такой доски или камня.

\* **Гражданский шрифт**. Так назывались, в отличие от шрифтов церковно-славянского типа, шрифты, введенные Петром Великим для печатания светских книг.

**Гранка** — оттиск еще не сверстанного набора.

\* **Графейки** — острия на деделе станка или на барабане скоропечатной машины, на которые накалываются листы, чтобы они ровно ложились на набор при печатании.

**Гробе-цицер** — гробе-миттель, гробе-канон; старое обозначение для немного более крупного очка, чем цицер, миттель, канон.

\* **Гузка** — лишний конец, хвостик литеры, получающийся при отливании и затем отламываемый или отпиливаемый.

\* **Гутенберг Иоганн** (приблиз. 1400—1468 г.) — изобретатель книгопечатания подвижными литерами.

**Двойная линия** — двойная тонкая линия: две (тонкие) параллельные линии.

**Двойной миттель** — кегль шрифта в 28 пунктов, двадцативосьмипунктовик.

**Двойной титул** — стоящие на двух противоположных страницах общий и частный титулы. Обратные страницы всегда должны оставаться чистыми. Текст двойного титула лишь в редких случаях позволяет строгую симметрию и вообще художественное преодоление задания; поэтому обыкновенно бывает лучше помещать титулы один вслед за другим на двух правых страницах.

**Двойной цицер** — кегль шрифта в 24 пункта, двадцатичетырехпунктовик.

\* **Девизорий** — то же, что и визорий.

\* **Дебель** (от нем. *Deckel* — крышка) металлическая, в прошлые века — деревянная рамка, на которой в типографском станке помещается лист бумаги, прижимаемый затем к набору на станке при помощи пресса.

**Деревянный гравюрой** называется обработка деревянной доски штихелем. Отпечаток показывает белые линии и точки на темном фоне.

**Д е р е в я н н ы е ш р и ф т ы** — очень крупные плакатные шрифты, большею частью вырезаются из дерева.

\* **Д е ф е к т н ы й э к з е м п л я р** — отпечатанная книга с какими-либо недостатками (нехватает листов или порваны страницы, или при печатании цветных рисунков краски не легли на свое место и т. д.)

**Д и а м а н т** — кегль шрифта в 4 пункта, четырехпунктовик.

**Д и в и з (д е ф и с)** — соединительная черточка, знак переноса. Соединительная черточка внутри составных слов не отделяется от буквы шпациями, но боковое мясо соседних букв (или предшествующей точки при сокращениях) должно быть выравнено.

\* **Д и д о** — многочисленная семья парижских типографов, словолитчиков, издателей, книгопродавцев и бумажных фабрикантов, известная с XVIII века до настоящего времени.

**Д л и н н ы е б у к в ы** — такие, в которых имеются одновременно над- и подстрочные части.

\* **Ж е н у** — наборщик из Лиона, изобретший в 1830 г. бумажное стереотипирование.

\* **Ж и р н ы й ш р и ф т** — шрифт, дающий при печатании более черный оттиск, в сравнении с обыкновенными шрифтами, в газетах употребляется для выделения отдельных мест в статьях или заметках, или для заголовков заметок.

\* **Ж у р н а л** — периодическое издание — по внешнему виду приближающееся к книге или брошюре, выходящее реже чем газета (раз в неделю — до раза в год).

\* **З а в о д** — число экземпляров издания; то же, что «тираж».

**З а г о л о в о ч н а я л и н и я** — проходящая линия, отделяющая верх письма, газеты, таблицы и т. п.

\* **З а д а т ь п р е с с** — произвести нажим в прессе, куда поставлен набор и положена на него бумага.

**З а к л ю ч е н и е ф о р м ы.** Когда полосы спущены на талер, форма прежде, чем ее можно печатать, должна быть заключена; с помощью

закрывающих марзанов, заключающего материала, она закрепляется в раму; с нею она потом может быть снята с фундамента как одно целое.

\* **З а с т а в к а** — рисунок вверху страницы, в начале главы, стихотворения и т. д.

**З а л и п а н и е.** Залипанием называется забивание очка литеры краской, особенно часто случающееся с буквой К во фразуре, с Е и т. п. Залипание возникает как следствие стирания при высоких тиражах, печатаемых с матрицированных свинцовых досок; при совместном печатании цинкографических клише или деревянных гравюр с большими черными площадями, которые требуют больше краски, чем сколько требуется для шрифта. Поэтому всегда лучше печатать их отдельно. Пятьдесят экземпляров на ручной бумаге, которые в прежнее время оттискивались после всего издания, обнаруживали этот недостаток особенно часто, потому что краска, рассчитанная на обыкновенную бумагу, не была достаточно липкой для сильнее проклеенной бумаги роскошных изданий и потому что оставленная без изменения приправка при более толстой бумаге давала слишком сильный нажим.

\* **З е н е ф е л ь д е р, А л о и з и й** — изобретатель литографского печатания, в 1796—1798 г.г.

\* **И е н с о н, Н и к о л а й** — типограф, работавший в XV веке в Венеции, родом из Франции, отливший очень красивые шрифты *antiqua*.

**И з д а н и е** (тираж, завод). Заказчик указывает типографу количество подлежащих напечатанию экземпляров. Чтобы покрыть порчу и иметь возможность при переплетной работе заменять поврежденные листы, заранее определяется сверхкомплект для каждого издания. Иногда под изданием понимают каждую тысячу экземпляров без излишка. Было бы меньше недоразумений, если бы везде считали по тысячам, а не по изданиям.

\* **И л л ю с т р а ц и я** — рисунок, помещаемый в книге, журнале, газете.

**И м п е р и а л** — шрифт кеглем в 150 пунктов.

**I m p r i m a t u r** (ударение на предпоследнем слове) значит: можно печатать. Этим заказ-

чик принимает на себя ответственность в том, что листы готовы «к печати».

**И н и ц и а л** — начальная прописная буква большого размера. Инициалы, окруженные прямоугольной рамкой (кассетой), называются замкнутыми, неокруженные — открытыми. См. стр. 97.

**И н к у н а б у л а м и** называются все произведения печати пятнадцатого века.

\* **И н - ф о л и о** — книги в лист (в сущности в  $\frac{1}{2}$  листа); ин-кварто — в четвертую долю листа, ин-октаво — в восьмую долю листа; затем — в  $\frac{1}{12}$ ,  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{24}$  и т. д. до  $\frac{1}{256}$ .

**Italic, italic** — английское и французское наименование для курсива (косого шрифта, наклонного латинского шрифта). Выражение напоминает, что курсив введен в книгопечатание в Италии (в 1501) Альдом Мануцием.

**К а в ы ч к и**, остающиеся в пределах н-высоты « », менее мешают глазу, чем обычные „ “. Если в кавычки заключается одно слово, то расстояния их от первой и последней прилежащих букв должны быть одинаковы. Поэтому боковое «мясо» (здесь как и везде) следует выравнивать.

\* **К а л а н д р** — машина для глазировки бумаги на бумажных фабриках.

**К а н о н** — кегль шрифта в 36 пунктов, тридцатишестипунктовик. Гробе-канон — 40 пунктов.

**К а л е н д а р н ы е з н а к и** — Овен  $\Upsilon$ , Телец  $\var�$ , Близнецы  $\text{II}$ , Рак  $\text{♋}$ , Лев  $\text{♌}$ , Дева  $\text{♍}$ , Весы  $\text{♎}$ , Скорпион  $\text{♏}$ , Стрелец  $\text{♐}$ , Козерог  $\text{♑}$ , Водолей  $\text{♒}$ , Рыбы  $\text{♓}$ , Воскресенье  $\odot$ , Понедельник  $\text{♁}$ , Вторник  $\text{♂}$ , Среда  $\text{♃}$ , Четверг  $\text{♄}$ , Пятница  $\text{♅}$ , Суббота  $\text{♆}$ , Планетные знаки: Солнце  $\odot$ , Меркурий  $\text{♁}$ , Венера  $\text{♀}$ , Земля  $\text{♁}$ , с Луною  $\odot \text{☾} \odot$ , Марс  $\text{♂}$ , Юпитер  $\text{♃}$ , Сатурн  $\text{♄}$ , Уран  $\text{♅}$ , Нептун  $\text{♆}$ .

**К а л ь к у л я ц и я**. Перед сдачей работы заказчик требует калькуляцию, смету. При больших корректурах смета может быть значительно увеличена.

**К а п и т е л ь** — прописные буквы антиквы, имеющие н-высоту строчных.

\* **К а с с а** — плоский ящик с отделениями, в которых лежат типографские литеры (буквы).

**К в а д р а т** (целый, большой) — материал в 48 пунктов в вышину и ширину.

**К е г л ь** — размер шрифта в отношении толщины литеры, измеряемый типографскими пунктами по оси очка от верха до низа и обозначаемый особыми названиями.

\* **К е н и г, Ф р и д р и х** (1774—1833) — изобретатель и фабрикант скоропечатной типографской машины.

\* **К и п а б у м а г и** — несколько стоп, упакованных вместе для пересылки и хранения.

\* **К и п с е к** — английское название иллюстрированных альманахов.

\* **К л а п а н ы** — металлические пластинки на барабане в типографской машине, которыми край листа автоматически придерживается во время притискивания к набору.

\* **К л и ш е** — металлическая или деревянная колодка, имеющая вышину набора или стереотипа, с нанесенным каким бы то ни было способом рисунком, для печатания типографским способом.

\* **К н и г а** — сшитые или склеенные в один переплет или обложку, или без обложки листы (бумаги, пергамента, деревянные, матерчатые), чистые, рукописные или печатные, по Далю, «сшитые в один переплет листы бумаги или пергамента».

**К о л о н е л ь** — кегль шрифта в 7 пунктов, семипунктовик.

**К о л о н т и т у л** (страничный титул). Мертвым колонтитулом называется простой колонцифер (ragina); живым называется присоединение к нему заголовка для страниц. В этом случае цифру лучше всего ставить вверху справа и слева, заголовок в середине, не у корешка. При антикве живой колонтитул набирается иногда более мелким кеглем или же курсивом, а всего лучше — капителью; при фактуре в прежнее время часто — более крупным, теперь же — более мелким кеглем в разбивку. Одиноко стоящий колонцифер

(мертвый колонтитул) следовало бы всегда выключать на середину.

**К о л о н ц и ф е р** — цифра страницы.

**К о м п а к т н ы й н а б о р** — без шпон.

\* **К о м п л е к т ш р и ф т а** — все то количество всех букв и значков, какое необходимо для набора данным шрифтом. Потребное количество каждой литеры высчитано в словолитнях, применяясь к обычным потребностям типографий (в русском языке идет много букв: н, а, о, и, р, в; мало: ч, э, ю, ы).

\* **К о н ц о в а я с т р о к а** — последняя строка каждого абзаца; перенос одной концевой строки на следующую страницу недопустим.

\* **К о р е ш о к к н и г и** — место сшивания и склеивания по сгибу листов книги.

**К о р п у с** (от одного издания *Corpus juris*) — кегель шрифта в 10 пунктов, десятипунктовик.

\* **К о р р е к т о р** — лицо, исправляющее на оттиснутых корректурах ошибки, сделанные наборщиком или автором, иногда — исправляющее рукопись до набора, вместо редактора. Первая корректура обычно читается в гранках, вторая в сверстанных полосах, третья — сверка — с машины перед печатанием. Корректор должен быть не только очень грамотным, но и образованным человеком, знать как все типографские термины, так и значки, установленные для корректуры, и уметь вылавливать все ошибки.

**К о р р е к т у р а** — исправление.

**К о р р е к т у р н ы й о т т и с к** — оттиск для исправления (корректуры), в настоящее время оттискиваемый почти всегда на ручном прессе.

**К р а с к а.** Существуют печатные краски самого различного качества и на всевозможные цены. Но для безупречности печати требуется даже при употреблении самой дорогой краски еще большой опыт. Краска должна хорошо печатать при самом тонком слое, на бумаге иметь глубокий черный тон и восковой блеск. В машинном печатании для получения этой черноты часто кладется слишком много краски. Вследствие этого печать приобретает размазанный вид и углуб-

ления очка залипают. Состав краски должен отвечать впитывающей способности бумаги. (Роскошные издания плохого исполнения возникают таким образом: печатник делает приправку и пробует краску на бумаге для обыкновенного издания; когда последнее отпечатано, то тою же краской и с той же приправкой допечатывается ограниченное число экземпляров издания на ручной бумаге). Краска должна быть одинакова во всем заводе и во всех печатных листах книги. Краска, накатанная рукой, может быть гуще и крепче, чем позволяет машина. Слишком густая краска щиплет бумагу, т.-е. вырывает из бумаги волокна, которые потом застревают на форме и портят печать. Прибавление олифы делает краску более мягкой. Все это должен обдумать издатель, потому что каждый типограф возьмет более дешевую и худшую краску, если ему не обещают дать цену за лучшую.

\* **К р у г л ы й** — брусочек из типографского металла; равный по высоте — кеглю данного шрифта, по ширине — высоте. Так, круглый при петите имеет высоту от верха до низа — 8 пунктов, ширину — также 8 пунктов. Употребляется для заполнения пробелов между словами и в абзацах; чаще между словами ставится полукруглый, ширина которого —  $\frac{1}{2}$  ширины круглого. Так в петите ширина полукруглого = 4 пунктам.

\* **К с и л о г р а ф и я** — печатание с деревянных досок текста и рисунков.

\* **К у к а** — ручка в ручном типографском станке, посредством которой печатник нажимает верхнюю часть станка на форму, с положенным на нее для печати листом.

**К у р с и в** — косою, наклонный латинский шрифт, подражание итальянской скорописи; впервые — у Альда Мануция в Венеции.

\* **К э к с т о н**, **У и л ь я м** — типограф-издатель, введший книгопечатание в Англии в XV в.

**Л и г а т у р а** — двойная и составная буква, отлитая на одной ножке, напр., ff, fi, fl, k, ß, ch во франкюре, ff, fi, fl в антикве. Лигатура **ѣ** законна лишь для означения удвоенного звука К;

иначе произносимое **ѣ** в славянских языках набирается (и в собственных именах) из двух отдельных букв.

**Л и н и и.** Различаются линии тонкие, двойные тонкие, средне-тонкие, полужирные, жирные, жирно-тонкие, тонко-жирно-тонкие, шрафированные, пунктирные, английские, волнистые и т. п. Ради прочности предпочитают медные линии.

\* **Л и н о л е у м** — толстая клеенка, употребляется и для вырезания клише.

\* **Л и н о т и п** — наиболее распространенная наборная машина, отливающая сразу целые строки с набора матриц, представляющих тонкие медные пластинки. Изобрел Оттмар Мергенталер в Балтиморе (С. Ш.) в 1886 г.

**Л и т е р а** — буква, печатный знак.

**Л и ц е в о й о т п е ч а т о к** — печать на одной стороне еще не запечатанного листа. При печатании книг, сначала печатается вторая форма (секунда); первая форма (прима) печатается на обороте, как задняя сторона.

\* **М а к у л а т у р а** — испорченная при печатании бумага. В переносном значении — книги, которые никому не нужны.

\* **М а н у с к р и п т** — рукопись.

**М а р а ш к а** — отпечатывающиеся куски промежуточного материала. Если набор выключен слишком слабо или форма недостаточно крепко заключена перед печатью, или когда шрифт слишком нов и гладок, то выключающий материал вытягивается валами вверх. Поэтому машинист во время печатания должен внимательно наблюдать за листами и устранять появляющиеся марашки, осаживая вылезавшие куски материала. Марашками называются также тонкие черные черточки между отдельными буквами, возникающие в наборных машинах, отливающих целыми строчками, вследствие изношенности и неплотного примыкания матриц.

**М а р з а н** — в первоначальном значении слова полые бруски и бруски из свинца для заполнения больших пустых пространств, употребляемые и для заключения формы. Отсюда в перенос-

ном смысле промежутки между отдельными страницами (см. выключка).

**М а р к а** — товарный знак, торговая марка книгопродавца-издателя или типографа. Хорошая марка облегчает набор заглавных листов проспектов и т. п. Союз Германских Прикладных Графиков (Berlin-Wilmersdorf, Pariserstrasse 37) и Союз Германских Художников Книжной Промышленности (Leipzig, Wächterstrasse 11) указывают адреса художников, стоящих на высоте этой задачи.

\* **М а т е р и а л т и п о г р а ф с к и й** — марзаны, квадраты, реглеты, т.-е. все то, что служит при наборе для заполнения пробелов.

**М а т р и ц а** — в словолитне оттиск пунсона в меди, служащий формой для литья. В стереотипии (отливке досок) мягкая, сырая масса, состоящая из слоев шелковой бумаги и клейстера, которая придавливается к набору щеткой или прессом; после того она просушивается на шрифте под прессом и служит формой для отливки. При высыхании матрица несколько садится; свинцовая доска, отлитая с матрицы, печатает не так резко, как набор.

**М а р г и н а л и и** — примечания или цифры, набранные на полях, обычно более мелким шрифтом. Их выключают или на середину, или же так, что все строки начинаются с одинакового расстояния от края полосы.

**М а ш и н н а я б у м а г а** — фабричный товар, в противоположность ремесленно изготовляемой ручной бумаге.

\* **М а ц а** — кожаная подушка с ручкой; до введения в типографском деле валиков для краски служила для намазывания краски на набор.

**М е д и э в а л ь** — рисунок антиквы, вновь появившийся впервые в Англии, подражающий шрифту инкунабулов.

**М е л к и м м а т е р и а л о м** — называются кусочки металла, приблизительно на одну седьмую ниже роста литер, служащие для отделения слов друг от друга и для заполнения. Размеры их кеглей соответствуют кеглям шрифтов. В древнейших произведениях печати шпации были

не шире ширины одного i. Правила выключки смотри на стр. 93.

\* **М е р к а н а б о р н а я** — металлическая или картонная полоска с оттиснутыми цифрами цицера, корпуса, петита, необходимая принадлежность при верстке, вычисления размера набора и т. д.

**М е т р а н п а ж** (metteur en pages) — наборщик, который руководит набором дела, распределяет оригинал между несколькими наборщиками для набора в гранках и потом верстает (формулет) набор в страницы и печатные листы.

**М и л е** — скоропечатная машина американского изобретения, с печатным цилиндром, безостановочно вращающимся в одном направлении.

**М и н ь о н** — кегль шрифта в 7 пунктов, семипунктовик.

**М и р о в о й ф о р м а т.** Вильгельм Оствальд предложил (впервые в *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* 18.X.1911, № 243) издавать все произведения печати в одинаковых нормальных форматах. Чтобы каждый из этих форматов получался из ближайшего большего путем простого фальцования (перегиба) — свойство, которого, впрочем, не требуют ни торговцы ни художники — и чтобы все они были геометрически подобны, необходимо, чтобы короткая сторона относилась к длинной, как  $1 : \sqrt{2}$ , иными словами, как сторона квадрата к его диагонали. Таким образом, исходя из 1 сантиметра, получаются мировые форматы:

I.	1 × 1,41	II.	1,41 × 2
III.	2 × 2,83	IV.	2,83 × 4
V.	4 × 5,66	VI.	5,66 × 8
VII.	8 × 11,3	VIII.	11,3 × 16
IX.	16 × 22,6	X.	22,6 × 32
XI.	32 × 45,3	XII.	45,3 × 64 и т. д.

Так как Оствальд готов «спокойно предоставить область библиофильских, художественных и т. п. изданий» — то-есть, подлинное поле работы типографа-художника, прочим «диким» форматам, то и мы намерены широко воспользоваться дру-

жественно-данным позволением высоко-заслуженного в области химии ученого.

**Миссал** (размер шрифта в служебниках). Малый миссал — кегль шрифта от 48 до 52 пунктов; гробе - миссал — от 52 до 60 пунктов.

**Миттель** — кегль шрифта в 14 пунктов, четырнадцатипунктовик.

\* **Миттель двойной** — шрифт в 28 пунктов.

\* **Монолейн** — наборная машина, отливающая целые строки с набора матриц, на каждой из которых имеются несколько матриц. Изобрел Вильям Скуддер в Америке, в 1893 г.

\* **Монотип** — наборная машина, отливающая отдельные буквы и собирающая их в строки. Изобрел Ланстон в Америке, в 1893 г.

**Мясо** — свободные от выпуклостей буквы (не печатающие) боковые части головки литеры.

**Набор** — каждый составленный из литер текст. Различается тонкий (акцидентный) набор, набор объявлений, сплошной, смешанный, столбцами, музыкальных нот, математический, на шпациях, календарный, табличный, цифровой и т. д.

\* **Набор в подбор** — уничтожение абзацев, путем их переборки к предыдущим абзацам. Набор «в разрядку» — набор отдельных слов со шпациями. Набор «на шпонах» — расширение пространства между строками текста, в целях его выделения, путем вставления шпон.

\* **Наборная линейка** — отделяет в верстатке набираемую строку от нижележащих.

**Наборная машина**. Линотип и типограф отливают только целые строки. Монотип отливает отдельные буквы и вместе с тем подставляет их в строки одна к другой. Для корректуры это удобнее. Ручной набор — единственный, удовлетворяющий высшим художественным требованиям — имеет ту дурную сторону, что для нового издания вся книга должна набираться заново, если не имеется ввиду печатать со свинцовых досок, которые отливаются по средством матриц, снятых с набора. Машинный набор можно оставить стоять, если это позволяют проценты на стоимость типографского металла.

**Н а в и с а н и е.** Подрезанная часть одной буквы нависает, лежит на мясе соседней буквы. В наклонных шрифтах бывает много подрезанных букв.

**Н а д с т р о ч н ы е б у к в ы** — употребляются для сокращений, особенно во Франции, например *M<sup>me</sup>*.

**Н а д с т р о ч н ы е ц и ф р ы** — цифры в числителе дроби, которые применяются и для обозначения примечаний. В самом подстрочном примечании ставить надстрочные цифры лишено смысла; здесь должна стоять полная цифра с обычной скобкой.

**Н а к а т о м** называют нанесение краски на форму накатными валиками. Равномерный накат краски является важнейшим условием равномерной печати. Машина накатывает быстро и автоматически, но не может достичь совершенства валика, ведомого искусною рукой. Опытный печатник проходит форму несколько раз, нанося при этом краску не слишком густо, но равномерным интенсивно-черным слоем. Сравни в этой области достижения английских и немецких ручных станков, с обычными напечатанными машинным способом роскошными изданиями. (К сожалению, часто называют «станком» то, что вовсе не заслуживает этого наименования!). Особенное искусство — подобрать состав краски соответственно впитывающей способности бумаги. Ручная бумага роскошных изданий всегда требует иной краски, а часто и иной приправки, чем обыкновенная бумага. Если оставить это без внимания, то издание на ручной бумаге выйдет замаранным и неравномерно напечатанным.

**Н а к л а д к а.** Лист бумаги накладывается на форму или рукой, или автоматически машиной. Тщательная накладка обеспечивает правильное положение печати на бумаге. Только она делает возможным точное совпадение полос на лицевой и оборотной стороне листа: «держание регистра». Особенно важна точная накладка при многокрасочном печатании.

\* **Н а к л а д ч и к** — рабочий, накладывающий листы на барабан в печатной машине.

**Н а т и с к** — углубление, оставляемое буквами на обороте бумаги.

**Н а ч а л ь н а я   с т р а н и ц а** (начальная полоса). Так называют первую, обычно стоящую направо, страницу в отделе книги. Ее можно начинать ниже прочих, если на оставленном свободном пространстве помещается заглавие отдела. В этом случае определенная часть полосы отводится под «спуск»; размер его определяется художественными отношениями, для которых не могут быть установлены твердые правила, и выдерживается во всей книге.

**Н а ч а л ь н а я   с т р о к а** — первая строка абзаца; она может быть тупой или со втяжкой. Стр. 93.

\* **Н е п р и в о д н а я   п е ч а т ь**—когда страницы, напечатанные на двух сторонах листа, не приходятся ровно друг на друга, стоят несколько сдвинуто или криво.

**н-в ы с о т а** — высота буквы без над- и подстрочных частей.

\* **Н о ж к а   л и т е р ы** — часть литеры от основания до очка.

**Н о н п а р е л ь** — кегль шрифта в 6 пунктов, шестипунктовик.

**Н о р м а** — сокращенное заглавие книги, которое ставится на первой странице каждого напечатанного листа внизу налево, рядом с сигнатурой (счетом листов). Во Франции и в Англии норма более не употребляется; в последнее время пытаются и у нас заменить подробную норму несколькими начальными буквами. Возможность, чтобы от отсутствия нормы возникло смещение при сборке экземпляров, в хорошо поставленной переплетной является исключенной.

**Н у м е р о в а н и е.** Издания в ограниченном числе экземпляров иногда нумеруются в печати, т.-е. на одном из листов издания ставится последовательный номер. Очень часто номер представляется позднее ручным штемпелем: существуют особые приспособления, самостоятельно производящие нумерацию в машине. Их можно найти в таких типографиях, которые занимаются печатанием купонов, дензнаков и т. п.

\* **Обкладывание формы** — обставление полос набора типографским материалом, марзанами для образования полей.

\* **Обобратрисунк, таблицу** — при вставлении клише или табличного набора в текст, перебрать строки текста.

**Оборот** — печать на оборотной стороне листа, уже запечатанного с лицевой стороны.

**Обрез** — при определении полей надо помнить, что боковой и особенно нижний край бумаги обрезаются больше, чем верхний. К сожалению, переплетчики обрезают всегда больше чем нужно.

**Оригинал** — рукопись для набора и печати. Чтобы определить размеры рукописи, кладут руки перед собой на стол, как для игры на фортепиано, читают вполголоса одну строку текста и при каждом слоге приподнимают и опускают один палец, начиная слева. Если, напр., при последнем слоге указательный палец правой руки поднят во второй раз, значит строка имеет 17 слогов. Таким образом просчитывают от 4 до 6 строк и берут среднее арифметическое. Затем сосчитывают число строк на странице, потом число страниц рукописи. Перемножив эти три числа, получают общее число слогов; его делят на число слогов, уместяющееся на одной печатной странице, найденное таким же путем: получается число печатных страниц в книге.

**Орфография**. Заказчик должен, особенно при новых изданиях старых книг, заранее указать, следует ли воспроизводить правописание оригинала или же набирать по новейшему правописанию времени. В последнем случае заказчик пишет: орфография по Дудену.

**Отпечатывание краски** — свежее напечатанные и положенные друг на друга листы, при плохо впитывающей бумаге, отпечатывают в зеркальном виде друг на друга сырую краску. Поэтому бумагу, особенно для художественной печати, следует защищать от этого прокладкой листов сильно впитывающей бумаги. Отпечатывание краски происходит и во время самой печати, если печатание оборота следует

слишком скоро за печатанием лицевой стороны. Машинист может предотвратить это, натягивая на цилиндр лист промасленной бумаги.

\* **О ф о р т** — гравюра на меди или стали, исполненная травлением.

**О ф с е т** (резиновое печатание)—способ плоского печатания, позволяющий благодаря оттиску на резине печатание тончайших сетчатых (растровых) травленных клише на грубых бумагах и поразительно хорошо воспроизводящий, напр., акварели многокрасочным печатанием. Он также весьма пригоден для печатания изящных каталогов художественных магазинов. Однако, шрифту, воспроизведенному этим способом плоского печатания с резины, не хватает остроты и силы книгопечатного. К офсету сводятся и восхваляемые ради экономии на расходе за набор светокопировальные методы, применяемые при перепечатках.

**О ч к о м** называется углубленное изображение буквы в матрице.

**П а г и н а ц и я** — проходящие цифры страницы в книге.

**П а р а н т е з а** — вставка в скобках.

**П а т р и ц а** (пунсон)—стальной штемпель, который вдавливается в медь для получения матрицы, формы для литья литер.

\* **П е р е п у с к а н и е п о л о с** — перемена колонцифр, вследствие прибавления или уменьшения полос (страниц).

**П е р л ь** — кегль шрифта в 5 пунктов, пятипунктовик.

**П е т и т** — кегль шрифта в 8 пунктов, восьмипунктовик. Шпоны на  $\frac{1}{8}$  или на  $\frac{1}{4}$  петита—шпоны в 1 или 2 пункта.

\* **П е ч а т а н и е «н а б е л о»** — с одной стороны листа, «наоборот» с другой стороны листа при двухсторонней печати.

**П е ч а т ь, п е ч а т а н и е.** Накатанная черной краской форма и бумага прижимаются друг к другу, чтобы бумага приняла краску с формы. В книгопечатании это производится тремя различными способами:

1. Бумага и форма прижимаются друг к другу, как две прямые горизонтальные плоскости.

2. Бумага на цилиндре прокатывается по прямой плоскости формы.

3. Форма также имеет цилиндрическую форму и оба цилиндра вращаются, касаясь друг друга.

Машина печатает быстро и равномерно; при целесообразном обслуживании она удовлетворяет всем художественным требованиям, хотя и не достигает качества работы ручного станка при опытном печатании. Осторожность при нажиме куки в ручном станке, сила нажима, задерживание и отпускание печатания являются делом личного опыта и в такой мере считаются с употребляемой бумагой, которой не мог бы достичь цилиндр печатной машины даже при тихом ходе. Условием правильного нажима как при ручном так и скоропечатном прессе является тщательная приправка.

**Печать с деревянных досок.** Еще до изобретения книгопечатания существовали книги, страницы которых представляли один текст или текст в соединении с фигурными изображениями. Они печатались с деревянных досок с помощью тампона.

\* **П и а н** — верхняя плоская доска в ручном типографском станке, прижимающая сверху бумагу к намазанному краской набору.

\* **П л а н т е н ы** — семья знаменитых антверпенских типографов, XVI в.

\* **П о д п и с н а я к о р р е к т у р а** — последняя корректура, подписанная к печати.

\* **П о л и г р а ф и я** (от греч. *поли* — много и *графо* — пишу) — общее название графических искусств (типографское, литографское, граверное).

**П о л о с а** — набор одной страницы.

\* **П о л о с а н а ч а л ь н а я** — первая полоса в книге, в отделе, начинающаяся набором не вверху страницы.

**П о л у ж и р н ы й** — различаются жирные, полужирные и тонкие линии и в зависимости от толщины основного штриха, жирные, полужирные и тонкие шрифты.

\* **П о л у к в а д р а т** — пластинка из типографского металла, шириною в 24 пункта, тол-

щиною в размере какого-нибудь кегля (для корпуса — 10 пунктов, для петита — 8 пунктов и т. д.)

**П о л у к р у г л ы й** — полупетитный, полупунктовый—обозначения материала для выключки.

\* **П р и е м щ и к** — чернорабочий при типографской машине.

**П р и м а** — первая или внешняя форма печатного листа, на которой находится первая в печатном листе страница (с сигнатурой).

\* **П р и п р а в к а** — прилаживание барабана печатной машины к особенностям самого барабана и данного набора, готового к печати и поставленного на талер: где буквы или клише стоят несколько ниже—подклейка на барабан кусочков бумаги, где выше — срезывание тонко соответственной наклейки на барабане. Без приправки — при печатании на листах обычно будут или серые места, или, наоборот, грязные от сильного нажима литер. От тщательного исполнения этой медленной и дорого стоящей работы зависит качество печати. Приправка штриховых клише позволяет художнику усилить или ослабить отдельные части.

**П р о б е л** — промежуток между буквами, словами, строками и т. д.

**П р о б н ы е л и с т ы**. Каждая типография должна бы была немедленно по отпечатании высылать заказчику чистые листы в одном или нескольких экземплярах, дабы он был точно осведомлен о ходе печатания. Слово (*Aushängebogen* — вывесные листы) напоминает один обычай Альда Мануция в Венеции и Этьенна в Париже: они назначали вознаграждение за каждую опечатку, найденную в отпечатанных ими листах, которые для этой цели вывешивались публично.

**П у н к т о в а я с и с т е м а Д и д о**. Чтобы указывать типографиям точные размеры набора, надо обзавестись типографским масштабом. Пользуясь напечатанной на обороте таблицей, можно обойтись и простым сантиметром.

**П у н к т у а ц и я** — расстановка знаков препинания. О пунктуации на титульном листе, см. стр. 102.

1 типографский пункт =  $\frac{1}{2660}$  метра

ПНК.	мм	ПНК.	мм	ПНК.	мм	ПНК.	мм
1	0,37	4	1,50	7	2,63	10	3,76
2	0,75	5	1,88	8	3,01	11	4,11
3	1,13	6	2,26	9	3,38	12	4,51

1 цецер = 12 типографским пунктам

ЦЦ.	см	ЦЦ.	см	ЦЦ.	см	ЦЦ.	см
1	0,451	9	2,06	17	7,67	25	11,27
2	0,902	10	4,51	18	8,12	26	11,78
3	1,353	11	4,96	19	8,56	27	12,18
4	1,804	12	5,41	20	9,02	28	12,63
5	2,255	13	5,86	21	9,47	29	13,08
6	2,706	14	6,32	22	9,92	30	13,53
7	3,158	15	6,77	23	10,37	31	13,98
8	3,609	16	7,22	24	10,83	32	14,43

1 квадрат (конкорданция) = 4 цецерам

КВ.	см	КВ.	см	КВ.	см	КВ.	см
1	1,80	6	10,83	11	19,84	16	28,87
2	3,61	7	12,63	12	21,64	17	30,64
3	5,41	8	14,43	13	23,46	18	32,48
4	7,22	9	16,24	14	25,26	19	34,28
5	9,20	10	18,60	15	17,07	20	36,09

\* **П у н с о н** — вырезанный из стали оригинал литеры, которым затем выбивается в матрице, обычно медной, обратное углубленное очертание буквы; матрица же служит формой, в которую отливаются литеры в любом числе, в точности копирующие рисунок на пунсоне.

**Р а з б и в к а ш п а ц и я м и** — раздвигание букв внутри слова путем вставки шпаций. Для выделения в сплошном наборе достаточны однопунктовые шпации; боковое мясо, напр., при T, V, W, делает шпацию излишней. За исключением лигатур  $\text{ſz}$   $\text{ſc}$   $\text{ſf}$  во фразатуре, все лигатуры также разбиваются. В титульном и акцидентном наборе могут хорошо выглядеть значительно более широкие разбивки.

**Р а з б о р** — отпечатанная и промытая форма возвращается в наборную; там отдельные составные части ее раскладываются по кассам и ящикам по принадлежности. Заказчик решает, разбирать ли набор после отпечатания или сохранить, или же снять с него матрицу.

**Р а з г о н к а** — строку разгоняют, расширяя пробелы между словами в нескольких строках, предшествующих окончанию абзаца, и таким образом получают в абзаце одной строкою больше. Вгонка производится наоборот, суживая промежутки в нескольких строках, чтобы избежать слишком короткой концовой строки. Концовая или выходная строка—последняя строка абзаца.

\* **Р а з р я д к а** — промежутки между буквами в слове, получаемые путем вставления шпаций, а также и между строками, получаемые при помощи шпон.

\* **Р а н т о в а я л и н е й к а** — двойная линейка, с одной толстой и одной тонкой линиями.

**Р а с п л ы в ч а т ы й**, размазанный оттиск букв. Это часто происходит на краях полес, которых, прежде всего, касается печатающий цилиндр, и происходит от неправильного наложения цилиндра. Отдельная буква может мазать, если она некрепко выключена (свободно стоит в раме, шатается).

\* **Р а ш к е т** — рамка, ныне — металлическая, в которой сделаны прорезы; защищает в пе-

чатном станке бумагу от прикасания к тем местам набора (поля), которые не должны отпечататься на бумаге, но на которые случайно попадает краска при накатывании.

**Р е а л** — кегль шрифта в 120 пунктов.

**Р е г л е т ы** — шпоны, длинные, металлические полосы для прокладки между строками.

\* **Р е г у л ю с** — чистая сурьма, входящая в состав словолитного металла.

**Р е с п е к т н ы й л и с т** — в письмах, циркулярах и т. д., второй не запечатанный «летучий» листок (пустой лист).

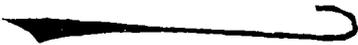
**Р и м с к и е ц и ф р ы** — I, II, III, IV (IIII), V, VI, VII, VIII, IX (VIIII), X, XI, XII и т. д. XX, XXX, XL (XXXI); 50: L, 100: C, 500: D, 1000: M, также CIО.

Древнейшие формы: III<sup>c</sup> = 300, III<sup>m</sup> = 3000, III<sup>xx</sup> = 80, IIĪ = 3000, XXX̄ = 30000, CCI<sup>oo</sup> = 10000, D<sup>o</sup> = 5000, D<sup>oo</sup> = 50000, I<sup>x</sup>I = 1000000, I<sup>l</sup>I = 5000000, I<sup>dl</sup>I = 50000000.

**Р и с у н о к ш р и ф т а** — бывает обыкновенный, узкий, широкий, жирный, полужирный, тонкий и т. д.

**Р о с к о ш н ы й н а б о р** — в противоположность компактному: широко расставленный набор на шпонах.

\* **Р о с т л и т е р ы** — расстояние от нижнего конца литеры до верхнего края очка, который собственно и отпечатывается на бумаге. В России рост литер—66 пунктов, во Франции —  $62\frac{2}{3}$  пункта.

**Р о с ч е р к и** — из типографского металла или из меди, напр., 

**Р о т а ц и о н н ы й (скоропечатный) п р е с с** — машина, устроенная таким образом, что форма помещается на цилиндре, который вращается касаясь цилиндра с печатной бумагой.

**Р у б р и к а** — заголовок (который прежде писался обыкновенно красным, откуда происходит и название); заглавные строки должны набираться крупными кеглями основного шрифта, а не жирными шрифтами.

**Ручной выделки бумага** — бумага черпанная из чана ручным способом; качества ее не достигает никакая машинная фабрикация. Так как толщина ее никогда не бывает абсолютно равномерной, такая бумага иногда представляет трудности, с которыми не всегда справляется машинное печатание.

**Сабон** — кегль шрифта от 5 до 8 цистеров (по имени франкфуртского печатника Jakob Sabon).

**Сатирирование** — чтобы сделать бумагу еще более гладкой и блестящей, чем получается в машине, ее пропускают между валами (большею частью нагретыми) каландера.

**Сбитые литеры**. Заказчик должен требовать тщательно оттиснутых корректурных листов, чтобы при чтении корректуры могли быть найдены и отмечены сбитые (испорченные) буквы.

**Свадьба** — место, по ошибке набранное дважды.

**Сверх-комплект**. Для замены испорченных при печатании и переплете листов печатается прибавка сверх назначенного числа экземпляров, определяемая родом работы и качеством бумаги.

**Сводка** — оттиск, изготовленный после выполнения исправлений, отмеченных в корректуре. В самой типографии, когда форма уже спущена в машину, сводка читается еще раз.

**Секунда** — в противоположность приме вторая внутренняя форма печатного листа.

**Сигнатура** или цифра печатного листа — стоящая на первой и на третьей полосе каждого листа внизу справа цифра, дающая нумерацию печатных листов. К сигнатуре на третьей полосе обычно прибавляется звездочка.

\* **Словолицик** — рабочий, специальность которого — отливка шрифтов и типографского материала.

**Смешанный набор** — в противоположность сплошному, когда набор состоит из различных шрифтов или из шрифтов вперемешку со знаками, цифрами, таблицами и т. д.

**С о в п а д е н и е** — противостояние строк — держание регистра; см. накладка.

**С о е д и н и т е л ь н о е с л о в о** — в титульном наборе слова «und», «der», «von» и т. п., которые в печати «старого лейпцигского стиля» ставились мелким кеглем и отдельною строкою на середине ширины.

**С п л о ш н о й н а б о р** — в противоположность смешанному набору и акцидентному набору — набор следующих друг за другом строк одного сочинения.

**С п у с к** — пространство, оставляемое свободным вверху начальной полосы. Верхнюю границу полосы хорошо бывает отметить заглавною строкою (в разбивку), напр., Г Л А В А П Е Р В А Я, или же английскою, тупо-тонкою, штрихованною или узорною линиею (на высоте верхней границы полосы); таким путем и просвечивающая с оборота печать оказывается заключенной.

**С п у с к а н и е** — полосы расставляются (спускаются) на спускной доске таким образом, что оттиснутый лист при правильном фальцовании дает пужную последовательность страниц. Промежутки между спущенными полосами заполняются марзанами. Правильное определение их размеров называется установкой формата. О расчислении полей см. стр. 91.

**С с а д к а** — при матрицировании объявлений надо помнить, что матрица по высыхании садится, т.-е. становится меньше.

**С с ы п ь** (Zwiebelfisch) — осыпавшийся кусок набора. Особенно неприятное явление в тех случаях, когда набор состоял из различных сортов шрифта. В переносном смысле Zwiebelfisch называется попавшая в кассу или в набор буква из другого шрифта.

**С т е р е о т и п и р о в а н и е** — отливка досок, см. Матрицы.

**С т о л б е ц**. Если книги, набираемые обыкновенными кеглями, имеют слишком широкую полосу, то набор должен быть разделен на два или более столбца, чтобы глаз мог без затруднения переходить к началу следующей строки. В этом случае, как и всегда, надо по возможности из-

бегать начальной строки с отступа в качестве последней и конечной строки в качестве первой строки столбца. Если никак не удастся сделать, чтобы столбцы концевой полосы имели по одинаковому числу строк, то в правом столбце делают одной строкой меньше. Тупые начала при столбцовом наборе лучше чем отступы; где можно следует избегать и разделяющей столбцы линейки.

\* **С т о н а** — мера плоской (флатовой) бумаги в 480 или 500 (заграничный счет) листов, в листах или перегнутых пополам (писчая и почтовая бумага).

**С т р о ч н а я** — малая буква, минускул, в противоположность майускулу, большой букве, версалу: Большие буквы в начале каждого существительного делают антикву и фрактуру безобразнее, чем они могли бы быть, и являются упорно защищаемым только в Германии пережитком эпохи, «почтительно умирающих всепокорнейших слуг». Гордому немецкому средневековью было достаточно «строчных» и для существительных.

**С т р о ч н ы й н а б о р** — набор кусками, в гранках, еще не сверстаный.

**Т а л е р** — часть машины или ручного прессы, на которой покоится печатная форма.

**Т е к с т** — кегль шрифта в 20 пунктов, двадцатипунктовик.

\* **Т е н а к л ь** — палка или — в наборных машинах — металлическая дощечка, на которой при помощи визория прикрепляется оригинал для набора и который втыкается острой ножкой в перегородки наборной кассы или приклепляется неподвижно в наборных машинах.

**Т е р ц и я** — кегль шрифта в 16 пунктов, шестнадцатипунктовик.

\* **Т и п о г р а ф** — наборная машина, отливающая целые строки с набора матриц, подвешенных в машине на проволоках. Изобретена Роджерсом и Брайтом, в Канаде, в 1888 году.

**Т и п о г р а ф с к а я ф и р м а** — ставится в конце книги в общих сведениях о печатании книги или отдельной строкой на обороте главного титула внизу; при антикве недурно набрать ее

мелкими прописными буквами, при фактуре — малыми кеглями в разрядку.

\* **Т и п о м е т р** — линейка, разделенная на пункты, квадраты, — «аршин» наборщика и метранпажа. В словолитнях разделен на 288 пунктов. См. «мерка наборная».

\* **Т и с к а л ь щ и к** — печатник на ручных и корректурных станках.

\* **Т и т л а** — надстрочные знаки, служившие в прежнее время для обозначения сокращений в словах, перешли в первопечатные книги из рукописей.

**Т и т у л ь н ы й** (заглавный) **л и с т**. — Различают титулы простой, двойной (образованный из главного заглавия и частичного), предтитул (шмуцтитул) и разделительные титулы, которые большею частью стоят на отдельных листах перед отделами книги. Среди употребительных форм титульного набора можно различать три вида:

1) Три или четыре хорошо выравненные полные строки (лучше всего прописными антиквы), имеющие характер надписи, монументальности. Внизу возможна такая же строка с выходными сведениями.

2) Треугольник, обращенный вершиной вниз или же в форме солнечных часов, с соответствующим ему внизу, обращенным вершиною вверх; между ними может быть поставлена марка.

3) Всякое иное расположение покрывает более или менее густо всю площадь заключенной или не заключенной в рамку полосы. В противоположность описанным типам 1 и 2, в этом случае надо стремиться к тому, чтобы одна сильная господствующая строка останавливала на себе внимание. На какой высоте она должна стоять, может определить в каждом отдельном случае только художественно образованный глаз; часто будет правильным сделать расстояние от основной строки до нижнего края бумаги равным ширине страницы; для титулов в рамке расстояние основной строки до нижнего края рамки — равным ширине рамки внутри. Но во многих случаях это может оказаться ошибочным, и следует не забывать того, что сказано о пропорциях на стр. 104. На-

борщики и издатели редко стоят на высоте задачи создать из хороших пропорций «разумную связь» во всем титуле: разлагают целостную проблему на отдельные задачи, образуют группы, по преимуществу прямоугольные массивы различной ширины, получают таким путем «части в руку», и ставят их, худо ли хорошо ли, одна под другою, оставляя половину листа пустой. Из этого никогда не может выйти чего-нибудь хорошего.

Ошибкой является разбивать одни строки более, другие менее, или вовсе не разбивать, чтобы втиснуть их в определенную форму. Форма должна без насилия вытекать из слов заглавия; каждый текст титула представляет одну—зачастую именно только одну—возможность, до которой надо дойти; но до которой можно дойти только тогда, если исходить из текста, а не из предвзятого представления о форме. Но по возможности надо освободить титул от балласта побочных данных и распределить их на шмуцтитуле и в выходных сведениях или отвести им отдельный листок. Задача наборщика осложняется многочисленными титулами, которые ученые авторы или редакторы ставят вслед за своим именем. Часто это свидетельствует вовсе не о тщеславии, а о слишком далеко идущей скромности — о сознании, что автор не имеет имени, которое давало бы ему право на выступление, а обладает лишь малою толикою разумения, которая есть у каждого, кому доверена какая-нибудь должность. Надо дерзнуть отбросить титулы: большинство авторов будет этим польщено.

\* **Т и т у л ь н ы е ш р и ф т ы** — более крупные, служат для набора заголовков, титулов и обложек книг, объявлений, названий газет и журналов и т. д. В хорошо поставленных типографиях титульные шрифты имеются в гарнитурах.

**Т о н к и й ш р и ф т** — в противоположность жирным и полужирным.

**Т о н о в а я г р а в ю р а**—гравюра на дереве, передающая тоны (валёры, светотень) штриховкой.

**Т о р е ц** Среди употребляемых для гравирования на дереве досок различаются торцовые (поперечный распил ствола) и продольные, плоскость которых идет параллельно продольной оси дерева и обнаруживает слои дерева (в обычном словоупотреблении ошибочно именуемые прожилками).

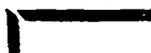
\* **Т р а ф а р е т** — пластинка, металлическая или картонная, через которую производится печатание, путем намазывания краски.

\* **Т р о й н а я ш п а ц и я** — имеющая ширину в  $\frac{1}{3}$  круглого; так в корпусе  $3\frac{1}{3}$  пункта, в петите —  $2\frac{2}{3}$  и т. д.; не смешивать со шпацией в 3 пункта.

**Т р у п** — в противоположность «свадьбе», ошибочный пропуск слова.

**Т у п о е н а ч а л о с т р о к и** — без отступа.

**Т о ч к а** — в титулах и заглавиях стр. 102. Малый размер ее формы дает этому знаку много мяса, которое надо присчитывать к промежутку.

**У г о л** — чтобы иметь чисто пригнанные углы, следует пользоваться материалом, срезанным наискось: 

**У с т а н о в к о й ф о р м а т а** называется правильное замыкание формы, определяющее положение полосы на странице; см. Спускание.

\* **Ф а к т о р** — управляющий типографией, знающий типографскую технику, ведущий переговоры о заказах и т. д.

\* **Ф а л ь ц о в к а** — сгибание при брошюровке листов.

**Ф а с е т** — скошенный край, в который забиваются гвозди, прикрепляющие клише к деревянной доске. Если фасет слишком широк, то иногда получается слишком большая полоса белой бумаги между шрифтом и иллюстрацией.

\* **Ф е д о р о в, И в а н** — первый русский печатник, в XVI веке.

\* **Ф л а т о в а я б у м а г а** — нарезанная на бумажной фабрике в листы, в отличие от бесконечной рольной бумаги.

**Ф о р м о й** называется печатающая поверхность. Форма бывает различна в зависимости от талера (фундамента). Если форма достаточно велика,

то печатаются сразу шестнадцать страниц; затем «повернутый» лист проходит еще раз в машину и таким же образом запечатывается обратная сторона. При разрезывании посередине получаются два полные печатные листа по шестнадцати страниц. Типограф должен заблаговременно предложить заказчику двойной формат бумаги, если он намеревается печатать таким способом. При печатании лицевой и оборотной стороны с двух форм, сначала печатается внутренняя (вторая форма или секунда), потому что она содержит меньше начальных полос, благодаря чему установка формата (выдерживание регистра) является более легкой; потом печатается прима или первая форма.

**Ф о р м а т.** Есть форматы (размеры): фолио (полулист), кварто (четверка), октаво (восьмушка), дуодец (двенадцатая доля), седец (шестнадцатая доля) и т. д. В формате фолио печатный лист состоит из 2 листов, т.-е. 4 страниц; в кварто — из 4 листов, т.-е. 8 стр., в октаво из 8 листов, т.-е. 16 страниц и т. д. Более крупный октавный формат называют словарным форматом. О мировом формате см. стр. 156.

**Ф о т о г р а в ю р а** — углубленное печатание с меди, светопись на меди, пригодна особенно для воспроизведения гравюр на меди, но не имеет их глубины и тонкого рельефа.

**Ф р а к т у р а** (немецкий шрифт). Древнейший вид фрактуры (тейерданковскую фрактуру) рисовал Винценц Рёкнер.

Что «немецкий шрифт» восходит к готическому минускулу, который, как вся готика, пришел из Северной Франции (хотя не романское явление, но несомненно и не природно-германское), и что напротив, «латинский шрифт» восходит к каролингскому минускулу, возникшему в Германии, является запоздалой остротою всемирной истории. Из нее следовало бы нам научиться, что в художествах каждая нация должна брать хорошее (*prendre*) там, где его находит (это всегда есть нахождение утраченного); вопрос только в том, что она делает с найденным!—Принести фрактуру в жертву антикве было бы самым глупым, что

мы могли бы сделать. Хаотически размножающееся параллельное существование многих шрифтов, глядя из-за границы, может производить впечатление варварства, но оно открывает производству шрифтов в Германии такие задачи и такие возможности, которые едва ли имеются в странах, печатающих одною антиквой.

**Х л е б н ы м и** (книжными) **ш р и ф т а м и** называются шрифты общеупотребительных в книжном наборе кеглей — от нонпарели до цიცера.

\* **Х р о м о л и т о г р а ф и я** — литография в красках.

\* **Ц и н к о г р а ф и я** — изготовление, при помощи травления кислотами цинкового клише для печатания. Обычный процесс происходит при помощи фотографии.

**Ц и ф р а** — слово происходит от «zephyrus» или «cifra», как латинизация слова «sifr», названия нуля у арабов.

**Ц и ц е р** — кегль шрифта в 12 пунктов, двенадцатипунктовик. Длина строки выражается всегда в целых двенадцатипунктовиках.

\* **Ц и ц е р** **д в о й н о й** — шрифт в 24 пункта.

**Ч и с т ы й** **ш р и ф т** называется в словолитне шрифт без цифр и шпаций.

**Ш м у ц т и т у л** — предварительный титул на листе перед главным титулом; см. стр. 101. Книги без шмуцтитула всегда выглядят слишком бедно.

\* **Ш п а х т е л ь** — лопаточка, употребляемая для накладывания на валики литографской машины краски, ее растирания и т. д.

\* **Ш п а ц и и** — пластинки из типографского металла, отличающиеся в ширину шрифта и служащие, главным образом, для заполнения промежутков между словами и, при наборе «в разрядку» — между буквами. Шпации бывают двойные — в два пункта, «тонкие» — в один пункт.

**Ш п о н ы** — для увеличения расстояния между строками их берут на шпоны, т.-е. прокладывают между строками шпоны в 1, 2 или более пунктов толщиной («на шпонах в  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{1}{4}$  петита»).

Высший предел расшпонивания также мало можно определить правилами, как предел разрядки (в титульном и акцидентном наборе). В качестве слепого материала в распоряжении наборщика имеются или отдельно квадратные куски шпон, или лучше шпоновые линейки (реглеты, слепые линии) в длину строки. Набор без шпон называют также компактным. При неправильных очертаниях полосы (набор стихов и драм) полезно набирать на шпонах; изготовленные на различных шпонах пробные страницы (макеты) покажут, какое сочетание будет лучше всего выглядеть в каждом отдельном случае.

**Ш р и ф т** — все большие и малые буквы, с принадлежащими к ним цифрами одного рисунка и одного кегля, называются шрифтами. Гарнитурой называется совокупность шрифтов одного рисунка и рода от самого мелкого кегля до самого крупного.

**Ш р и ф т ы д л я в ы д е л е н и я** — чтобы выделить, подчеркнуть в тексте какое-нибудь слово, его набирают разбивкой или курсивом, или прописными буквами, или же капителью. Выделение посредством полужирных и жирных шрифтов может давать хорошие результаты в объявлениях, справочниках и тому подобных изданиях, служащих трезвым практическим целям; в остальных случаях их следует избегать, и даже для заглавных строк не следует брать жирных шрифтов.

\* **Э л ь з е в и р ы** — семья типографов и издателей в Голландии, с конца XVI до начала XVIII века. Их именем называется шрифт круглого типа, четкого очка, до сих пор имеющий широкое распространение.

**Э н ш е д е** — история фирмы Эншеде помещается здесь, как редкий пример славной семейной традиции, поддерживаемой в течение столетий. Исаак Эншеде, сын часовщика из Гронингена, в 1703 г. основал в Гаарлеме небольшую печатню; пять лет спустя у него родился сын Иоанн. Исаак жил до 1761, Иоанн — до 1780; при их смерти дом Эншеде стоял на вершине своей мировой славы. Упомянем только некоторые этапы это-

го беспримерного роста. Эншеде эн Зонен издавали уже газету, которую многосторонне образованный Иоанн сам редактировал. В 1743 году, когда они приобрели словолитню Ветштейнов (издатели переселившиеся из Базеля), они обладали уже издательством и собственной бумажной фабрикой. Вместе с тем, к ним на службу поступил Иоанн-Михаил Флейшман из Нюрнберга, «de grootste en konstigste Letter-Stempelsnyder, die 'er ooit in de Waereld geweest is» (величайший и искуснейший резчик шрифтов, который когда-либо существовал в мире), как выразился его благодарный хозяин Иоанн Эншеде в одном каталоге шрифтов. Даже замечательный пунсонист и словолитчик Розар, выходец из Франции, в 1740 основавшийся в Гаарлеме, вынужден был уступить этой конкуренции и в 1759 переселился в Брюссель. Но позднее и его работы окольными путями попали в собственность дома Эншеде. Флейшман в свое время был тем, чем в наполеоновскую эпоху был Фирмэн Дидо. Весь мир подражал его шрифтам; но только дома Эншеде и Плоос ван-Амстель могли похвалиться, что обладают подлинными литерами самого Флейшмана. От Флейшмана происходит например красивая антиква типографии Другулин, известная по второму году журнала «Die Insel» и по издаваемому Кассирером журналу «Kunst und Künstler». Характерны те прощальные слова, которые посвятил ему, «великому художнику», Иоанн Эншеде, в образцах шрифтов 1768 г.: «Восемнадцать лет провел великий художник И. М. Флейшман, вырезывая и отливая изящные шрифты для меня одного. Здесь находятся 68 дюжин шрифтов со штемпелей Флейшмана. Это все есть приобретение и работа для потомства многих грядущих веков; и если судьба допустит, что эта словолитня останется в хороших руках, и владельцы будут поддерживать ее в хорошем состоянии и не будут запускать ее, то имя и искусство Флейшмана, по прошествии нескольких столетий все еще будет в почтении, и при этом будут вспоминать и его патронов». Типография выросла до размеров одной из первых в Европе.

Иоани Эншеде разбогател. Его собрание картин (Гальс, Гоббема, ван-Эйк), его библиотека сделались достопримечательностями Голландии. Знаменитейшие из его современников отдавали им заказы на печатание, и до сего времени их благодарственные письма сохраняются в архивах фирмы.

Несколько типографий и словолитен были приобретены покупкой. Когда в 1767 году они совместно с Плоосом ван-Амстелем приобрели фирму Ян Роман и К-о, им достались посмертные работы Кристоффеля ван-Дика, знаменитого словолитчика Эльзевиров. В 1799 они купили инвентарь крупнейшего своего соперника, Плооса ван-Амстеля. В XIX веке наступили худшие времена. Теперь вошел в моду Дидо, и Эншеде должны были приобретать шрифты из Франции. Правда, фирма осталась вплоть до наших дней значительнейшею в Голландии; но только прихотливая игра случая привела ее вновь в соприкосновение с немецкой книжной промышленностью.

В 1780 году тридцатилетний Иоани Фридрих Унгер основал в Берлине типографию и через одиннадцать лет присоединил к ней словолитню. Несомненно часть, а может быть и весь инвентарь происходил из лютеровской словолитни во Франкфурте-на-Майне, которая после этого времени больше не упоминается. Известны труды Унгера по реформированию фрактуры; в этом ему помогали его пупсонист Губитц и его парижский корресподент Фирмэн Дидо. Они пытались придать фрактуре, выглядевшей тогда слишком барокно, тяжело и узко, светлую ясность и благородные пропорции антиквы. После того как публика отнеслась отрицательно к первым слишком радикальным опытам, была вырезана «унгеровская фрактура», которая в настоящее время признается одним из красивейших фрактурных шрифтов. Каким образом произошло, что она была предана забвению в течение более ста лет и только лет двенадцать тому назад появилась у нас из Голландии (как раз в тот момент, когда одна немецкая копия намеревалась заменить этот шрифт, которым начиная с девяностых

годов неоднократно интересовались библиофильские журналы), об этом д-р Шарль Эншеде сообщает следующее:

Унгер умер в 1804. Его вдова тщетно пыталась продать его предприятие королю; после ее смерти в 1821 оно было принято типографией Трович. Однако до пунсонов и матриц никому не было дела. В 1896 году фирма Трович и Сыновья приняла решение отчудить словолитню. Б. Шур из Роттердама, сын состоятельного держателя лоттереи в Швеции, приобрел ее со всем инвентарем. Так как он не был специалистом, он взял в компаньоны некоего Либермана из Варшавы, уже давно состоявшего в фирме Трович; но вскоре Либерман переселился в Америку. Тогда Шур вступил в товарищество со своим зятем Зольбергом, и фирма стала называться Шур и К-о. Но наконец ему это прискучило, он вышел из дела и переселился в Петербург; его зять промучился еще некоторое время со своей не приносящей радости лавочкой, которая теперь стала носить название «Rotterdam'sche Lettergieterij» и конечно был рад от всего сердца, получив в 1901 году возможность дешево сбыть ее Иоанну Эншеде эн Зонен. Тут нашлись наконец не только старые сокровища лютеровской словолитни (их идентичность было легко установить, так как Эншеде сами обладали многими шрифтами, проданными голландским фирмам Лютерами в XVII и XVIII веках); нашелся и весь состав унгеровской словолитни — в том числе нетронутые в течение ста лет, в тех самых обертках, в которые их упаковал Унгер, — пунсоны и матрицы унгеровской фразктуры.

\* Э с т а м п — оттиск гравюры.

\* Э т ь е н н ы — семья знаменитых французских печатников XVI и XVII веков.

Ю с т и р о в к а. Матрица, полученная вдавливанием пунсона в медь, готовится юстировщиком к отливке литер. Слишком точная юстировка часто лишает новейшие копии суровой прелести старинных шрифтов.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ.

Чувство моей особенной благодарности к Гансу Корнелиусу выражено в посвящении книги. Но я не хотел бы закончить, не поблагодарив также Густава Бритша, который своими беседами решительно способствовал прояснению моих взглядов на сущность изобразительного искусства. В части, посвященной издательскому переплету, переработаны статьи, опубликованные мною в специальной печати одиннадцать лет тому назад, для которых я с благодарностью использовал некоторые специальные сведения, дружески сообщенные мне надворным советником Гюбелем и его покойным отцом, коммерции советником Гюбелем. Воспроизведенные на стр. 72 — 75 таблицы нарисованы мною на основании трудов Chroust, Monumenta palaeografica и Steffens, Lateinische Paläografie. Прочие иллюстрации происходят из различных изданий гаарлемской типографии Эншеде эн Зонен. Несмотря на несовершенства всех клише, изготовляемых с печатных подлинников, они достаточно наглядно показывают особенно важные моменты в развитии шрифтовых форм. Кто хочет составить себе общее понятие о типографских шрифтах, имеющих в распоряжении в наши дни, тот пусть просмотрит последние годы «Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgrafik».



О Б Р А З Ц Ы  
СТАРИННЫХ ШРИФТОВ



A B C D  
E F G H  
N S T O

Jecourrai par la voye de tes commandemens,  
quand tu aura mis mon cœur au large. Etrnel  
enseigne moi la voye de tes flatus, & je la gar-  
derai jusques au bout. Donnemoiintelligen-  
ce & je garderai ta loi, & l'observerai de tout  
mon cœur. Achemine moi &c meme k w x z  
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y  
Z Æ A B C F G H I K L M N O P Q R S T U V W  
X Y Z Æ c t f f i f l f s f l f f æ f ç a e i o u ñ ä e i ö  
ü â ê î û à è ì ò ù á é í ó ú 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ' : ? ! . , .

Латинский шрифт медиевального типа XVI—XVII веков.

Schriftproben  
der  
Didotschen  
und  
gewöhnlichen  
Lettern

1 2 3 4 5  
6 7 8 9 0

Латинский шрифт французского стиля.

## LE DOUZE.

---

### VERS

*A l'occasion du portrait de M. BRASSIN,  
(Pépinieriste à Bruyère-le-Châtel) peint  
par madame Villers.*

C'est bien lui; la toile est parlante;  
C'est Brassin, cet homme excellent,  
Lui, dont l'art, le soin vigilant,  
Lui, dont la culture savante,  
Que Vilmorin admire et vante,  
Sait, comme par enchantement,  
Forcer la terre obéissante  
A nourrir sans ménagement  
Le rare développement  
De ces végétaux qu'elle enfante,  
Et l'arbre, et l'arbuste, et la plante,  
Et cette récolte abondante  
De fruits, tous beaux également  
Dans leur espèce différente,

HENDRIK BRUYN

LA VEUVE

DECELLIER.

ANTHONY

BRUYN

ET

IZAAK

Украшенные шрифты XVIII века.

JACQUES

FRANÇOIS

ROSART.

MATTHIAS

ROSART.

BOEKDRUKKERS.

VOOR-BERICHT

HENDRIK VAN

STADEN

PLOOS VAN AMSTEL

Украшенные шрифты XVIII века.

Ainsi que a l'arriere saison  
 Tāt de mesieurs que de lānee  
 Je partiz hors de ma maison  
 Par vne soudaiue achoison  
 Seul aparmoy. fors de pensee  
 Qui macompaigna la Journee  
 Et me mist en Kamenteuance  
 Le premier temps de mon enfance

Celle qui moult estoit mannye  
 Prist vng propos de verite  
 Et me dit Celui qui se oublie  
 fuit honneur. et si lamenrye  
 Je le tiens pour deshirite  
 Soit deuoir ou de la sante  
 Ou despoir de grace diuine  
 Que chūn nest pas dauoir digne.

Старые голландские шрифты.





Amsterdam den

17.

Fusondurc̄ Hofmannsden Herr!

Dieses diene zu dem beliebigen  
Aviso, daß wir an dem gefertigten  
adressen dato abgefandt haben, die  
nachfolgenden Schüler mit

Mir bitten hienit, nach Godt  
geben glücklicher Ankunfft und an-  
fang, dieseligen weiler an Herrn

zu befördern, die Kosten auff  
denn Schülern nach zu nehmen,  
und uns von dem nachfolgenden Transito  
Luzist zu geben; und vorkommen  
nach erledigung in dem Allerkhöf-  
sten obhinh

Рукописный (литої) шрифт XVIII века.

Nichts ist so ansteckend als Beispiel, und wir stiften nie viel Gutes oder viel Böses, was nicht ähnliches Gute oder Böse hervorbrächte. Gute Handlungen ahmen wir aus Wettreifer, und böse, aus der natürlichen Verkehrt-heit nach, die von der Scham gefangen gehalten und durch das Beispiel in Sreyheit gesetzt wurde.



Man könnte sagen: die Laster erwarteten uns auf dem Wege des Lebens wie Gastwirthe, bey denen man nach und nach einkehren muß; und ich zweifle, daß uns die Erfahrung vorüber drängen könnte, wenn wir den Weg zweymal machen dürften.



Der Edelmuth ist durch seine Benennung schon erklärt, dennoch könnte man sagen, er sey der gesunde Verstand des Stoltzes und das edelste Mittel Lob zu erwerben.

Реформаціонные опыты Унгера и Фирмэна Дидо.