

ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ

ПРОИЗВОДСТВО

ИЮНЬ

6

1929

**ПРОМЫШЛЕННО-ЭКОНОМИЧЕСКИЙ
И ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ**

ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО

ОРГАН ПОЛИГРАФА

ДИРЕКТОРАТА ВСНХ

РСФСР И ПОЛИГРАФКОМИТЕТА ВСНХ СССР

ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ПРОИЗВОДСТВО

ПРОМЫШЛЕННО-ЭКОНОМИЧЕСКИЙ
И
ТЕХНИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

•
ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО



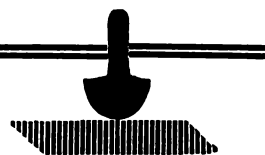
6

ИЮНЬ

1 9 2 9

•
ШЕСТОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН ПОЛИГРАФКОМИТЕТА ВСНХ СССР И ПОЛИГРАФДИРЕКТОРАТА ВСНХ РСФСР
ИЗДАНИЕ ГОСТРЕСТА „ПОЛИГРАФ“ МОСКВА



НОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПЕЧАТНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

ЯН ЧИХОЛЬД

Основные правила нового оформления

Современный человек ежедневно воспринимает взором большое число печатных произведений, которые попадают к нему в дом в виде книг, журналов, газет, или вне дома в виде плакатов, афиш, летучек, всевозможного рода реклам и пр.

Печатная продукция современности отличается от прежнего времени меньше всего формой выполнения, а больше количеством. Но вместе с выросшим количеством печатной продукции подверглась изменениям также и форма ее выполнения, так как та быстрота, с которой современный читатель должен воспринять отпечатанное, быстрота, связанная с недостатком времени, принуждает его к наибольшей экономии в процессе чтения, а все вместе взятое требует подгонки «формы» печатного произведения к условиям современной жизни. Как правило, мы уже больше не читаем спокойно одну строчку за другой, но стремимся, прежде всего, охватить все сразу, целиком, а затем уже, если наш интерес к содержанию печатного произведения возбужден — разбираемся в деталях.

От редакции: С настоящего номера мы начинаем перевод отдельных, наиболее близких полиграфистам, глав из книги Jan Tschichold „Die Neue Typographie“. Точный перевод означает «новая типография», но в общепринятом у нас в Союзе понимании, это означает «новое оформление». Автор пытается дать теоретическое обоснование тому течению, которое получило название «конструктивизм». В дальнейшем теория подкрепляется рядом примеров. Поскольку мы еще не имели на русском языке подробного обоснования нового течения, да и за границей книга является первой попыткой в этом направлении, мы надеемся, что читатели нашего журнала заинтересуются публикуемыми отрывками.

Перевод сделан Н. П. Проскурниным и отредактирован Л. Е. Капланом.

Старое оформление («старая типография») как по своему духовному содержанию, так и по своему выполнению было подогнано к прежнему человеку, который, не чувствуя недостатка во времени, мог спокойно читать строчку за строчкой. «Целесообразность» в то время еще не играла особенной роли. Поэтому и старое оформление меньше о ней беспокоилось, уделяя больше внимания таким понятиям, как «красота», «искусство» и т. п. Проблема эстетики оформления (выбор шрифтов, смешивание шрифтов, орнамент), являлась стимулом в прежнее время для возбуждения интереса у потребителя к печатному произведению. Поэтому и история типографского дела, начиная со времен Мануция, не являет собою развития наибольшей ясности и чистоты оформления (единственным исключением является время Дидо, Бодони, Баскервиля и Вальбаума), а скорее — способствует развитию исторических типов шрифта и орнамента.

И только в наше время проблеме «формы» резко противопоставляется проблема жизненной установки. Если до сих пор «форма» рассматривалась как нечто внешнее, как продукт художественной фантазии, то в настоящее время, благодаря последним достижениям в изучении природы, а главным образом техники, мы значительно ближе подошли к пониманию существа «формы». Природа и техника учат нас, что «форма» не является, чем-то самостоятельным, но вытекает из функций (целей, назначения) употребляемого материала (органические или технические материи) и органической, а в подлежащих случаях — технической конструкции. Таким образом, создались удивительные формы природы и не менее удивительные формы техники. Формы техники можно также назвать «органическими» (в духовном смысле), как и формы природы. Верно также и то, что многие привыкли наблюдать формы техники только внешне, удивляясь «красоте» аэроплана, автомобиля, парохода, вместо того, чтобы постигнуть простую истину — что их «оформление» является не чем иным, как точным и экономным выражением их

функций. Как техника, так и природа, в своем построении, подчиняются одинаковым законам экономии, точности, наименьшего трения и т. д. В то время, как техника по-своему назначению никогда не должна являться самоцелью, но лишь одним из средств к существованию, только косвенно принимающим участие в духовной жизни человека, — остальные области человеческого творчества возвышаются своей духовной природой над чистой целесообразностью голых технических форм. Но также и эти технические формы, следуя закону природы, стремятся к наивысшей степени ясности и чистоты оформления. Так, строительное искусство уже освобождается от орнаментирования фасадов, от изукрашенной мебелировки и развивает свои формы исключительно из функций строения, не от внешнего к внутреннему, как то предписывалось понятием о фасаде в довоенное время, но от внутреннего к внешнему, что вполне отвечает естественному закону. Точно так же и типографская продукция начинает освобождаться от господствовавшего до сих пор формалистически-внешнего оформления, от только кажущихся «традиционными», давным-давно окаменевших схем. В настоящее время не следует стремиться больше к тому, чтобы снова воскрешать типографское оформление прежнего времени, слепо его копируя. Наше время, с его совершенно иными задачами, с его часто значительно изменившимися возможностями и его высоко-развитой техникой, уже само по себе вынуждает нас искать других, новых форм.

*Сущностью нового оформления является
ясность*

Это понятие определяет новое оформление, как прямую противоположность старому оформлению, которое исходило от «красоты» и ясности которого не достигает требуемого в настоящее время наибольшего ее выражения.

Эта наивысшая степень ясности является необходимой, так как многообразные способы воздействия, оказываемого на современного человека, имеющего дело с чрезвычайно большим количеством печатных произведений, принуждают нас к наибольшей экономии в оформлении таких произведений. Приверженность к орнаментальным шрифтам, «красивому» (чисто внешнему) оформлению, «украшению» с помощью чуждых по существу придатков (орнаментов) никогда не сможет создать той чистой формы, какую мы требуем.

При старом оформлении внешнее построение каждой отдельной группы подчинено принципу группировки, «по средней оси». Принцип этот ведет свое начало от времен ренессанса и не оставлен до сих пор. Чисто внешняя сущность этого закона оформления ясно видна в подлин-

ных титулах времен ренессанса и барокко. В них главные понятия расчленены совершенно произвольно, логическая их связь, которая должна была бы сказаться охтя бы в применении шрифтов разной величины, совершенно не принимается в соображение и приносится в жертву внешней форме тем обстоятельством, что главная строка составляет всего лишь $\frac{3}{4}$ основного понятия, в то время, как остаток его перенесен, в гораздо меньшем по величине шрифте, в следующую группу. В настоящее время набранные подобным образом титула почти не встречаются, но окаменевший принцип «осевой» группировки, тем не менее, едва ли позволяет проработку их на основе логических точек зрения, в той степени, как то требуется современной жизнью. Как невидимый искусственный позвоночник, тянется «средняя ось» через все целое и дает ложное впечатление также и от внутреннего содержания. Даже в хорошей композиции по принципу «средней оси» содержание приносится в жертву «красивой» группировке строк. Целое в этом случае является «формой», заранее предполагается, что оно понятно, а потому и может быть неестественно построено.

С нашей точки зрения будет неправильным расчленять так текст, как если бы в середине строк были особые точки приложения силы, которые такое расположение оправдывали бы. Таких точек там, конечно, нет, так как слова читаются с начала страницы (мы, европейцы, напр., читаем слева направо, вдоль строки, по горизонтали; китайцы — справа налево, и притом — сверху вниз, по вертикали). Так как отдаленность наиболее важных частей текста от начала и от конца страницы совершенно не соответствует порядку следования слов, но всегда бывает различной (в постоянно меняющемся соотношении), то отсюда вполне ясна логическая неправильность «осевого» построения.

Но не только заранее определенная идея построения формы по «своему» расположению, а и всякая другая, заранее определенная, напр., псевдоконструктивное оформление, противна сущности нового оформления («новой типографии», как в Германии наименовали это новое оформление).

Отсюда вывод: «всякое оформление, построенное на заранее определенной идее его, все равно какого рода или стиля, является ложным».

Новое оформление отличается от прежних тем, что оно пытается, прежде всего, воспроизводить формы, исходя из целевого назначения текста. Содержанию отпечатанного должно быть придано ясное и непосредственное (прямое) выражение. Его форма должна вытекать из его функций, как это мы наблюдаем в созданиях природы и техники. Только таким образом мы можем получить оформление, которое будет отвечать настоящей стадии духовного развития

ПАРК КУЛЬТУРЫ

Москва. Лето 1929 г.

ПРИГЛАШЕНИЕ

В воскресенье, 9 июня 1929 г., открывается

ПАРК КУЛЬТУРЫ и ОТДЫХА

Просим прибыть на митинг, организуемый Моссоветом по случаю открытия нового летнего сезона Парка Культуры и Отдыха. С приветствием выступят гг. Уханов, Луначарский, Семашко и др.

Настоящее приглашение просим предъявить при входе.

Н. Иванов
Директор парка.

1. Пример набора, построенного по принципу направления взгляда при чтении.

современного человечества. Функциями текста являются — цель известной информации, выделение наиболее важных слов и логическое следование содержания.

Каждая часть текста стоит, по отношению к другой в логических соотношениях, ее большей или меньшей ценности и важности, что типографу заранее должно быть известно. Его задачей является придать каждой части текста ясное и притом присущее ей выражение с помощью разной величины и жирности шрифта, порядка следования отдельных частей текста, применения цветной краски, в целях выделения, размещения клише и пр.

Типограф должен в высшей степени вдумчиво изучать — как его работу читают и как ее должны читать. Хотя, в общем, и правильно, что мы некоторые работы действительно читаем с верхнего левого угла к нижнему правому, но это закон имеет только общее значение. Образец пригласительной карточки, приведенный здесь (см. прим. 1), весьма показательный в этом отношении. Доказано, что большинство печатных произведений мы считаем ступенеобразно: сперва наиболее выделенные слова (которые вовсе не всегда помещаются в начале), а затем уже, — если мы данное печатное произведение вообще читаем дальше, — остальные группы, по степени их выделения. Можно, поэтому, начинать чтение и не с той группы, которая находится сверху в левом углу. С какой? — это зависит как от рода печатного произведения, так и от самого текста. Во всяком случае, отклонения от главного правила, которое гласит, что читают сверху вниз, смогут быть чреватые опасностями. Итак, не следует, в общем, ставить последующую группу выше предыдущей, принимая во

внимание логическое следование их друг за другом и зависимости одной группы текста от другой.

При расстановке групп текста, с этих точек зрения, получается, в громадном большинстве случаев, совершенно другой ритм, чем при прежней двусторонней симметрии — ритм несимметричности. Несимметричность есть ритмическое выражение функциональной (действенной) формы. Этим объясняется преобладающее значение несимметричности в новом оформлении. Наряду со своей высокой логикой, несимметричная форма имеет также то преимущество, что весь ее внешний вид оптически значительно более действителен (динамичен), чем в симметричной форме. Одним из важных моментов при этом является также беглость, подвижность несимметричной формы, вполне отвечающая нашему собственному движению и движению современной жизни.

Проникновение и в типографское оформление принципа несимметричного движения на место принципа симметричного покоя является символом изменения всех форм современной жизни. Однако это движение не должно превращаться в беспокойство, в хаос. Стремление к известному может и должно быть проявлено также и в несимметричном оформлении. В нем именно возможен лучший естественный порядок, гораздо больший, чем в симметричной форме, получающей свои законы не из себя самой, но извне.

В дальнейшем принцип несимметричного оформления в типографской продукции безгранично изменчив. Новое оформление стоит в полном контакте с многогранностью современной жизни, стоящей, в свою очередь, в полной противоположности к нехитрой группировке «по средней оси», которая, помимо возможности чередования шрифтами (по величине и жирности), не допускает более значительных вариаций.

Во время как новое оформление, с одной стороны, создало очень большие возможности в отношении вариаций построения, с другой стороны оно стремится к «стандартизации» средств построения, аналогично с тем, как это мы наблюдаем в строительном деле. Старое оформление поступало наоборот: оно знало только форму — группировку по средней оси, но разрешало применение всех возможных и невозможных строительных частей (шрифтов, орнаментов и пр.).

Требование ясности в оформлении поднимает вопрос: какими путями этой ясности можно достигнуть?

Здесь, прежде всего, необходимо, чтобы каждый раз была новая начальная установка и избежание всяких схем. Кто подходит к разрешению этой задачи со свежей головой и без предвзятых взглядов, тот зачастую получает хорошие результаты.

Главным условием при этом является целесообразность. Однако, под этим не следует

» ПОЛИТИЧЕСКАЯ КНИГА «

БЕРЛИН - ШМАРГЕНДОРФ

2. Пример письменного бланка. „Осевая“ группировка при применении однотипного шрифта не производит надлежащего оптического воздействия. В настоящее время в типографском отношении она равняется нулю.

понимать форму в которой отброшено все, что к ней раньше принадлежало, как на приведенном здесь образчике письменного бланка (пример 2). Правда, шрифт здесь целесообразный; здесь также отсутствует какой бы то ни было орнамент; однако, не такую целесообразность мы понимали. Было бы более правильным назвать подобное выполнение убогим выполнением. В остальном письменный бланк подтверждает также внутреннюю пустоту старого принципа, гласившего, что все должно покоиться на применении орнаментальных шрифтов.

И все же, несмотря на все недостатки, приходится констатировать, что уже только отбрасывание всего лишнего является несомненным шагом вперед. Нужно не только развенчивать старые формы, но и пытаться построить, что-то новое. Из приведенного примера видно, что даже подобное функциональное (действенное) оформление уже освобождает от многовекового господства орнамента.

Применение орнамента, все равно какого стиля или качества, вытекает из детски-наивной установки. Не удовлетворяются тем, чтобы представить предмет в его чистоте, но поддаются весьма примитивному чувству, желанию его «украсить». Орнаментом, ведь, так удобно прикрыть недостатки оформления! Известный архитектор Адольф Лоос, один из первых борцов за чистое оформление, еще в 1898 году писал: «Чем менее культурен какой-либо народ, тем расточительнее он в своих орнаментах, в своих украшениях. Индеец покрывает каждый предмет, каждую лодку, каждое весло, каждую стрелу орнаментами вдоль и поперек. Видеть в украшениях преимущество — значит стоять на ступени развития индейца. Но индеец в нас должен быть побежден. Индеец говорит: эта женщина красива, так как она носит золотые кольца в носу и в ушах. Человек на высокой ступени культуры говорит, эта женщина красива, потому, что она не носит колец в носу и в ушах. Находить красоту только в форме и не ставить ее в зависимость от орнамента, это — цель, к которой стремится все человечество».

Современный человек видит в применении орнамента очень низкую степень выражения, которую наше столетие должно преодолеть. Если в прежнее время орнамент применялся в очень

большом количестве, то это показывает лишь, как далеки были люди от понимания целевой установки печатного произведения, которое, по существу, является информацией, извещением, сообщением.

В качестве орнамента рассматриваются не только бордюры (орнаменты, идущие подряд) или украшательные куски, но также и всякие комбинации из линий. Поэтовму должна быть отброшена также и полужирная линейка, так как и она является орнаментом. Ее применение исходит из стремления смягчить противоположности, прикрыть их, нивелировать. Новое оформление, наоборот, стремится эти противоположности оттенить, одновременно образуя из них одно гармоничное целое.

К сожалению, широкие круги видят сущность нового оформления только в применении жирных линеек, кругов и треугольников. Если их ставить на место старого орнамента, то от этого ничего ровным счетом не изменится. Правда, такое заблуждение простительно, так как ведь все прежнее оформление было тесно связано с применением орнаментов. Но именно поэтому недопустимо заменять старые растительные и т. п. орнаменты орнаментами абстрактными, *Новое оформление не имеет ничего общего также и с сильно рекламируемым в последнее время картинным набором (символическим набором, из мозаичных кусков или линеек)*. Этот вид набора противоречит существу нового оформления почти во всех своих проявлениях.

Однако, отбрасывание орнамента еще не достаточно для того, чтобы получить действительно целесообразное оформление. Мы уже видели (прим. 2), что только безорнаментная старая форма остается недейственной, так как она основана, если не на действии чистого орнамента, то во всяком случае на действии орнаментального шрифта. Старое оформление формально схватывалось одним взглядом, хотя это вовсе не отвечало процессу чтения. Даже если мне удастся схватить сразу очертания набора, то в действительности я еще ничего не прочитал. Чтение предусматривает ведение взора. *Новое оформление так располагает текст, что взор читателя ведется от одного слова к другому, от одной группы к другой*. Поэтому необходимо осмысленное разделение текста, отдельные группы которого отличаются затем одна от другой разной величиной шрифта, разной степенью его жирности, способом постановки их на бумаге, применением красок и пр.

Сущность всякой формы яснее всего выступает с помощью контрастов или противопоставлений. Мы не воспринимали бы день, как таковой, если бы не существовало ночи. Возможности контрастов безграничны. Уже простые сопоставления: большой — маленький, светлый — темный, горизонтальный — вертикальный, прямо-

угольный — круглый, плоскостный — рельефный, закрытый — свободный, цветной бесцветный, — представляют бесконечно многие возможности для наилучшего воздействия на взор читателя при оформлении печатных произведений.

Большие разницы в кеглях более действенны, чем малые. Чем ближе между собою по величине применяемые кегели шрифтов, тем слабее впечатление от печатного произведения.

Ограничение себя немногими кегелями (три, самое большое — пять, в нормальных условиях) всегда рекомендуется. Это хорошо также потому, что тем самым упрощается процесс работы наборщика. Разница в кегелях должна быть большой: всегда будет лучше набрать очень крупно главную («ударную») строку, а остальное — значительно меньшими кегелями.

Однако, весьма необходимо, чтобы контрасты, напр., величины кегелей, были осмысленны. Нельзя, например, набирать имя с крупной прописной буквы, если недостаточно оттенено начало фамилии. Форма должна быть отражением содержания, не находясь с ним в противоречии.

Несимметричность оформления сама по себе ведет к тому, что белый фон активно участвует в оформлении. Типичная главная форма старого оформления — книжный титул — являет черную форму на пассивном, не действенном фоне бумаги. Несимметричная форма находится в другом соотношении к нему: фон бумаги действует более или менее сильно, как составной элемент нового оформления. Интенсивность действия бумаги зависит от того, усилено ли таковое действие сознательно или нет. Но в скрытом виде оно имеется в каждой несимметричной форме. *Новое оформление сознательно использует возможности действия прежнего «заднего плана» и рассматривает белые просветы тона бумаги, как равнозначущие составные элементы к черным шрифтовым и плоскостным формам.* Этим самым новое оформление обогатило возможности выражения в печатном искусстве новым средством. Сильное впечатление от многих примеров нового оформления покоится именно на применении больших белых пятен: белое действует всегда интенсивнее, чем серое или черное. Большая противоположность между белым и черным в форме пятен или линий делает световое действие белого сознательным и тем самым значительно повышает общее впечатление.

Но если бы, кто-либо заранее установил белые пятна и втискивал бы в них слова текста, то это означало бы полное непонимание наших стремлений. Точно так же неправильным было бы думать, что белые пятна важнее слов текста.

Только, когда рассматривают уже готовое оформление, то новое направление определяется *формальной* одинаковой оценкой черных и белых форм. С точки же зрения логики, конечно, важен только шрифт.

Стремление к наиболее интенсивному действию черных пятен шрифта и белых пятен — просвет бумаги — ведет часто к сильному ограничению применения обрамления. *Новое оформление часто совершенно без рамы.* В маленьких печатных произведениях 12—24 пункта, является наименьшим необходимым расстоянием от краев, в плакатах — приблизительно 48 пунктов, а формы с черными или цветными краями, или линиями подводятся вплотную к краям бумаги, так как они не требуют отступа от этих краев, в противоположность шрифту.

Также и клише могут спускаться к краям бумаги, при условии, однако, точного обреза.

Краска.

В противоположность старому оформлению, применявшему как формы, так и краски, преимущественно декоративно, — новое оформление использует краску уже функционально, т.-е. оно пользуется присущим каждой краске ее особым физиологическим действием на глаз зрителя в целях усиления или ослабления известной группы строк, фотографий и пр. Белая краска, напр., имеет свойство отбрасывать падающий на нее свет — сиять. Красная выступает вперед перед всякой другой краской, она всегда кажется ближе к глазам, чем какая-либо другая краска, даже белая. Черная краска, наоборот, — самая глубокая (самая дальняя) краска; она больше всех других красок отступает назад. Из других красок желтая, напр., родственна красной; синяя, наоборот, — черной. В настоящее время мы выказываем сильную симпатию к свету, т.-е. к белой краске, и этим объясняется его частое преобладание в новом оформлении. Активность красной краски соответствует нашей собственной активности, и мы, поэтому, отдаем этой краске предпочтение перед всеми другими. Сильный уже сам по себе контраст между черной и белой красками может быть необычайно повышен благодаря включению красной краски.

Само собою разумеется, что сопоставление черного и красного не является единственно возможным при новом оформлении, как это зачастую ошибочно толкуется. Но вследствие особенно сильной интенсивности это сопоставление часто предпочитается другим. Красочность печатного произведения, в остальном, должна соответствовать цели этого произведения: не станут, напр., входные билеты печатать в 3 краски, в то время, как при плакатах только редко довольствуются сочетанием черного и белого.

Чистые, не затемненные черной краской, красная, желтая, синяя, благодаря их интенсивности, пользуются предпочтением, но это, однако, не исключает применения также и смешанных красочных тонов.

ОДИ ГРАФИЧЕСКОЕ

РОИЗВОДСТВО

- П р о -
мышленно-экономиче-
ский и технический
журнал. Выходит ежемесяч-
но. Орган Полиграфического
Комитета В С Н Х С С С Р
и П о л и г р а ф и ч е с к о г о
Директората В . С . Н . Х
Р . С . Ф . С . Р
И Ю Л Ъ
1929

№ 7

ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ПРОИЗВОДСТВО

ПРОМЫШЛЕННО-ЭКОНОМИЧЕСКИЙ
И
ТЕХНИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

•
ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО



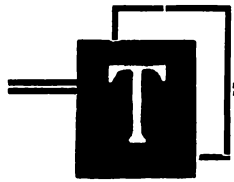
7

ИЮЛЬ

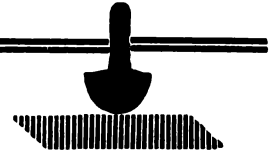
1 9 2 9

•
ШЕСТОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН ПОЛИГРАФКОМИТЕТА ВСНХ СССР И ПОЛИГРАФДИРЕКТОРАТА ВСНХ РСФСР
ИЗДАНИЕ ГОСТРЕСТА „ПОЛИГРАФ“ МОСКВА



ТЕХНИКА ПОЛИГРАФ- ПРОИЗВОДСТВА



НОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПЕЧАТНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

ЯН ЧИХОЛЬД

Шрифт

Все формы шрифта, покоющиеся на вытянутых в скелет орнаментах (черточки у антиквы, ромбы и хоботки у фрактура), не отвечают нашим стремлениям к ясности и чистоте таковых форм. Из всех имеющихся в ходу видов шрифта, так называемый «гротеск» или «блок-шрифт» (правильнее было бы называть его «скелетный» шрифт) — единственный, отвечающий духу времени (наш рубленый).

Объявление гротеска шрифтом нашего времени не является отражением известной моды, но лишь отражением общих тенденций современности, напр., тенденций архитектуры. Не далеко то время, когда не только художественные шрифты (эта участь их частично уже теперь постигла), но также и «классические» шрифты, в их целом, будут отвергнуты, точно так же, как теперь отвергается, например, раковинообразная мебель восьмидесятих годов.

Однако, не является секретом, что существующие в настоящее время шрифты-гротески не вполне еще отвечают тем требованиям, какие могут быть предъявлены к совершенному шрифту. Специфические особенности этих шрифтов не вполне еще разработаны, формы их, особенно в строчных буквах, еще слишком сильно отражают в себе «минускул» (строчной или малый алфавит) времен гуманистов. Многие и именно новейшие художественные (рисованные художниками) шрифты (напр., „Erbar-Grotesk“ и Kabel, показывают, к их вреду по сравнению с безыменными старыми гротесками, — индивидуально-модные направления, которые ставят их, в принципе, в один ряд с другими шрифтами художников. В качестве текстовых шрифтов они менее хороши, чем старые гротески. Значительный шаг вперед являет собою „Futura“ Пауля Реннера.

Но все усилия создать «шрифт нового времени» не идут дальше «улучшения» имеющихся в употреблении гротесков; всем этим начинаниям, которые все еще слишком артистичны, слишком «художественны» в прежнем значении

этих слов, недостает необходимой основной установки.

Я лично думаю, что кому-либо в отдельности вообще невозможно создать шрифт нашего времени, который был бы свободен от всяких индивидуальных свойств. Это будет делом многих, между которыми находился бы также несомненно и инженер.

Пока же, среди всех имеющихся гротесков, «акциденц-гротески» (например, штутгартской словолитни Бауэр и К-о), благодаря их сравнительно целесообразно и спокойно выведенным линиям, кажутся наиболее приемлемыми шрифтами. Уже не так хорош Venus-Grotesk и производные от него из-за плохих форм большого E и F и маленького t (безобразные отвесные срезы стержней). На третьем месте стоят (если нет ничего лучшего под рукою) «живописные» Блок-шрифты (тонкие и жирные «блоки» и пр.) со своими как бы обгрызанными краями и круглыми углами. Точные конструктивные формы жирной антиквы, а также и старого египетского шрифта заслуживают предпочтения, в целях выделения в тексте, перед другими шрифтами типа «антиква».

Ограничение, в основном, этими немногими типами шрифтов вовсе не означает, что типографы, не имеющие гротесков или имеющие их в малом количестве, не могут создать современное выполнение печатных произведений также и с другими типами шрифтов. Но при этом необходимо твердо установить, что гротески всегда должны иметь предпочтение, т. к. они лучше. Я, конечно, знаю, что категоричность такого условия представляет покушение на романтическую любовь не малой части типографов и заказчиков к старым изукрашенным шрифтам. В остальном же эти старые шрифты могут найти новое применение также и в новом оформлении, служа в этом случае целям юмора. Так, напр., где нужно, с их помощью можно дать пародию на типографское оформление «доброе старое время», как диссонанс среди гротесковых шрифтов (фрактур, напр.), подобно помпезным мундирам вильгельмовских генералов и адмира-

лов, превращенным в ливреи швейцаров и маскарадные костюмы. Кто настолько привержен к фразатуре, этому шрифту канцеляристов XVI века, что не может от него отрешиться, тот не должен пытаться применить его в группировке, соответствующей нашему времени, т. к. новое оформление совершенно не вяжется с фразатурой. Фразатура, равно как и готический и швабахер, настолько далеки от нашего времени, что, как «строительный материал» в нашем современном типографском оформлении, должны быть совершенно отброшены. Фразатура пропитана национализмом, все равно как всякие другие национальные шрифты разных народов, напр., русских или китайцев. Национальные шрифты стоят на пути интернационального сближения народов, а потому они должны быть устранены*. Придерживаться их, значит отходить

EL LISBITZKY (1922-1923):
Das aufgeschlagene Majakowsky-Buch (Lisbitzky phot.)

Integrierender Bestandteil der Buchgestalt geworden* Die spezielle (zum Beispiel scheinbar plastische) Form des Einzelklischees ist kein Hindernis mehr für ihre Einordnung Auf den einzelnen Seiten wie im ganzen resultiert die Harmonie des Buches aus der kontrastierenden Verwendung großer und kleiner, „plastischer“ und flächiger Elemente, der Verschiedenartigkeit

* Die Künstler der Vorkriegszeit z. B. verneinen die Möglichkeit einer künstlerischen Einheit des Buches bei Verwendung von Autotypen. Das steht zu den Notwendigkeiten unserer Zeit im Widerspruch, und die tatsächliche Entwicklung ist denn auch über diese Anschauung längst hinweggegangen: Blütenpapier und handkolorierte Holzschnitte gehören der Vergangenheit an.

225

Рис. 1. Фотографический снимок с части страницы книги Яна Чихольда (уменьш.).

назад. Латинский шрифт является международным шрифтом будущего. Но, во всяком случае, он еще требует значительных изменений для того, чтобы отвечать хозяйственным и техническим формам современности и даже будущего времени.

Столь же мало, как и фразатура, могут быть приняты во внимание те латинские шрифты, которые отличаются особыми формами (напр., рукописные и изукрашенные шрифты, шрифт «экман» и др.). Детали этих шрифтов отвлекают внимание читателя от содержания текста и противоречат, таким образом, самой сущности печатного произведения, которое никогда не является самоцелью. Применение таких шрифтов возможно только в качестве пародии в вышеописанном смысле.

Но и современный гротеск, как текстовый шрифт, может быть применен только условно. Жирный его рисунок, в качестве текстового шрифта, едва ли имеет для нас значение, так как

* В России, Турции и Китае правительства предпринимают шаги к тому, чтобы упразднить у себя национальные шрифты в порядке закона и заменить их латинским шрифтом. В Германии же, наоборот, надписи на вокзалах латинским шрифтом заменены надписями шрифтом готическим, который иностранцы почти не могут читать. Тоже „прогресс“! (Ян Чихольд).

жирный гротеск в сплошном наборе слишком трудночитаем. Наилучшие результаты получил я с так называемым обыкновенным акциденц-гротеском, дающим спокойную и легкочитаемую картину набора.

Распорядившись набирать свою книгу подобным гротеском*, я хотел бы пояснить, что шрифт этот легкочитаем, в остальном же я нахожу в нем еще кое-какие недостатки. Но, несмотря на это, я предпочел его всем другим антиква-шрифтам. (В выборе самого гротеска я был связан тем, что из гротесков имелось в типографии).

Главной причиной, почему гротеск редко может быть применен в качестве текстового шрифта, является почти везде имеющийся недостаток его в нужном количестве. Уже поэтому более или менее объемистые печатные произведения, а тем более книги, набранные гротеском, являются только в виде исключения.

Во всех таких случаях применение гротеска ограничивается целями выделения, а для сплошного набора применяют какую-либо хорошую антикву.

Еще больше, чем в исторических шрифтах, стоит в противоречии с новым понятием коллективизма ярко выраженный индивидуализм во всех шрифтах, *рисованных отдельными художниками*, когда они, как последнее достижение в шрифтовом искусстве, применяются в печатных произведениях, выполняемых «по новому оформлению». Ни одно время в этом отношении не насыщено столь индивидуальностью, как время от начала нашего столетия до возникновения войны. В типографских шрифтах этого времени — шрифтах отдельных художников — шрифтовое искусство пришло к полнейшему упадку. В остальном все эти шрифты несколько не лучше своих прототипов — классических шрифтов, которые уже по своим качествам должны быть предпочтены шрифтам вышеозначенного времени.

Но также и классические шрифты (шрифты Вальбаума, Дидо, Бодони и пр.) в качестве текстовых шрифтов в наше время не могут и не должны больше применяться. Они вызывают, особенно в соответствующем им типографском оформлении, романтические ассоциации, направляют читателя в определенную сферу чувств и воспоминаний, так как принадлежат прежнему времени, с которым наше время слишком мало связано. Наше время ставит задачей естественное, не насильственное развитие типографского оформления.

Наиболее совершенными из имеющихся у нас шрифтов нового времени кажутся мне невзыскательные творения неизвестных резчиков шриф-

* См. рис. 1, представляющий снимок с части страницы оригинальной книги Яна Чихольда, из которой сделан настоящий перевод. Примеч. переводчика.

тов, которые обслуживали свое время лучше, чем книжные художники последнего времени. Это шрифты: «сорбонна»*, «северная антиква» „Nordische Antiqua“, «французская антиква» и др. Эти три шрифта и немногие от них производные я бы поставил как наибольшее достижение в шрифтовой продукции довоенного времени**. Они легко читаемы, целесообразны прежде всего по их технике, свободны от индивидуальности того или иного художника; они таким образом, «не интересны» в лучшем значении этого слова. Благодаря этим качествам, их можно применять везде, где, за неимением подходящего гротеска, должна быть применена антиква, в качестве текстового шрифта.

О выразительности шрифта.

Пропагандистам гротеска, как шрифта нашего времени, часто бросают: «этот шрифт ничего не выражает, он безличен!»

Но имеют ли эту выразительность другие шрифты и нужно ли, чтобы шрифт отражал в себе какие бы то ни было психические переживания? Лежит ли это в задачах шрифта? И да, и нет. Та выразительность, которой у нас наивное понимание наделяет почти все шрифты, в действительности не присуща ни готическому шрифту, ни гротеску. Только громадное количество имеющихся в ходу в настоящее время разнообразных рисунков шрифтов, являющихся отображением творческого бессилия после военного времени, могла привести к ошибочному мнению, что, скажем, только готический шрифт выражает спокойствие, торжественность, религиозность, а курсивы, наоборот, — ясность, жизнерадостность. Но здесь надо сказать, что бесчисленные произведения в письме или в печати какого-либо определенного времени, все равно какого характера, всегда и писались и печатались только одинаковым, одним и тем же шрифтом или же двумя родственными его формами. Хотя время готики и характерно религиозностью и торжественностью, а время рококо (если принять во внимание исключительно господствовавшие классы) — ясностью и жизнерадостностью, но типографское оформление печатных произведений тех времен, даже в том случае, когда дело идет о несоответствующем духу времени содержании, всегда последовательно и стилистически едино. Во времена готики церковно-готическим шрифтом набирались также и гражданские печатные произведения, а во времена рококо приглашение на панихиду не отличается по типографскому выполнению

* Наш «академический». Примеч. переводчика.

** В послевоенное время словолитни повторяли свои старые ошибки, но только в еще худшей форме; их современные шрифтовые «сенсации» для действительного развития шрифтового искусства не имеют ни малейшего значения.

от какого-либо праздничного печатного произведения того времени (рис. 2).

Каждый тип шрифта отражает, прежде всего, свое время, все равно, как каждый человек является символом своей эпохи. То, что выражает церковно-готический шрифт или, скажем, рококо-курсив, это не будет религиозность, но готика, и не жизнерадостность, но — рококо, а поэтому и гротеск выражает не бесчувствие (отсутствие всякого выражения), но — двадцатое столетие! Индивидуальное выражение художника — ничтожно, оно также, за исключением первого десятилетия нашего века, никогда не являлось целью. Различные типы шрифтов объ-

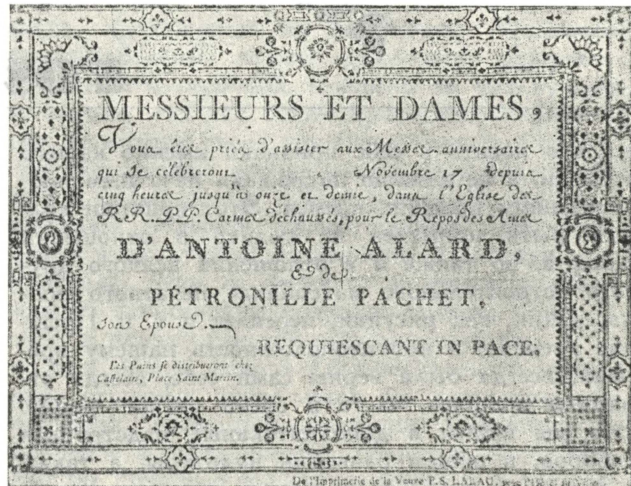


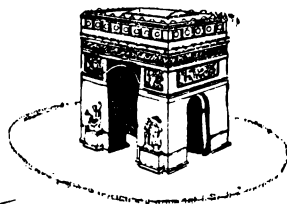
Рис. 2. Типографское оформление приглашения на панихиду в XVIII веке. Франция.

ясняются различными понятиями их оформления, соответствующими разным временам. Каждый резчик старался по возможности создать лучший рисунок шрифта. Если при этом Дидо подходил к этому вопросу иначе, чем Флейшман, то это объясняется иным временем, а не стремлением создать какие-либо «особые», «индивидуальные» или «оригинальные» формы. Мнение относительно того, как должен быть оформлен шрифт, также менялось.

Упадочному настроению предвоенного времени было свойственно перепробовать все типы шрифтов всех времен, чем и выказывается творческая слабость этого времени. В это же время создается наивно-диллетантское представление о том, что книга, напр., о тридцатилетней войне должна быть набрана иным шрифтом, чем, скажем, стихотворения поэта Мерике или каталог какой-либо отрасли промышленности или торговли. Во времена готики творения св. Августина набирали церковно-готическим шрифтом, а не унциальным!

Всякое печатное произведение, все равно какого рода, которое печатается в наше время

**tous les élégants
connaissent**



avenue du bois

**c est
le
dernier
parfum
de
rosine**

Рис. 3. Пример применения исключительно строчного алфавита во французских объявлениях. (Из французского журнала мод „Вогюв“).

должно носить в себе признаки именно нашего времени, а не должно подражать печатным произведениям прежних времен. Этот принцип должен быть применен не только в отношении шрифта, но также и в отношении всякого другого «строительного материала» печатного произведения, как рисунки, переплет и т. п. Прежние времена, в противоположность нашему времени, всегда были верны сами себе, всегда отрицали прошлое, часто в очень резкой форме. Это мы видим в дополнительных надстройках соборов, в общем развитии культуры, а также и в типографском деле. Резчик шрифтов Унгер, творец «унгеровского фрактур» (около 1800 г.), один из знаменитых типографов, объявил шрифт «швабахер» отвратительным шрифтом. Он считается основоположником выделения слов в наборе фрактуром с помощью разрядки на шпации (раньше для этой цели применяли швабахер). И он был вполне прав. Его время (рококо) находило готику и ее формы выражения, включая сюда и швабахер, отвратительными, поскольку они являлись противоположными самой сущности той эпохи, и Унгер лишь выразил в данном случае общее мнение.

Историк культуры может ценить качества, скажем, старого швабахера; мы также видим в нем совершенный шрифт, но только для своего времени. Поэтому мы должны отвергнуть применение в наше время этого шрифта XV столетия, так как его применение теперь уже будет звучать анахронизмом. Точно так же обстоит дело и со всеми другими историческими шрифтами.

Как каждая эпоха, так и наше время, должно искать соответствующий шрифт, который бы выражал сущность нашего времени. Наше время характерно общим стремлением к ясности и правде, к чистому оформлению. Поэтому и проблема шрифта нам нужна иная, чем она была

раньше. Мы требуем от шрифта четкости, ясности, отсутствия всего лишнего. Все это соответствует требованию геометрического построения его форм. В гротеске мы имеем такую форму шрифта, которая очень близко подходит к этому нашему требованию и поэтому гротеск является основой для всякой дальнейшей работы над созданием шрифта нашего времени. Характер известной эпохи может выражаться не только богатыми и орнаментированными формами. Также и простые геометрические формы что-то выражают, а именно: ясность и ограничение самым существенным, а это и есть сущность нашего времени. Таким образом в гротеске мы имеем то, что нам нужно. Нашей задачей не является создавать специальные шрифты для фабрикантов парфюмерии и магазинов мод или для лирических излияний. Никогда не было задачей резчиков шрифтов прежних времен — создать шрифт с индивидуальным выражением. Поэтому и лучшими шрифтами являются те шрифты, которые применимы для всего, а худшими — те, которые можно применить только для визитных карточек или для набора стихов.

Хорошей буквой является та, которая сама по себе конструирована настолько четко и ясно, насколько это вообще возможно, а лучшим шрифтом является тот, который не хочет быть ни чем другим, как только собранием в высшей степени четких букв.

Несомненно, что в деталях гротеск еще требует некоторых изменений, но во всяком случае, именно этот тип шрифта должен явиться исходной точкой отправления при создании шрифта будущего времени.

Прочие индивидуальные возможности выразительности шрифта не имеют с печатным производением ничего общего, наоборот, даже враждебны самой сущности печатного произведения, так как стоят на дороге к непосредственному

наивозможно более ясному тому или иному сообщению, которое собственно и является задачей всякого печатного произведения.

Прописной и строчной алфавиты или только строчной алфавит?

В антикве и ее простейшей форме—гротеске—мы имеем шрифт, который не являет собою единых форм, но в действительности составлен из двух различных алфавитов. Этого соединения не было вначале, оно произошло только в XV веке. Один алфавит—это большие или прописные буквы (маюскул) «капитальное» письмо, шрифт древних римлян, конструктивно высекавшиеся резцом формы начала нашего летоисчисления. Другой алфавит—малые или строчные буквы (минускул)—происходит из времен Карла Великого (около 800 года). Это так называемый «каролингский минускул», писанный пером шрифт с верхними и нижними свисающими концами. Подобно первому (прописному) также и этот шрифт вначале был совершенно самостоятельным шрифтом. Понятие «большие» или «прописные» буквы было ему вначале чуждо. Только эпоха ренессанса объединила эти два столь разнохарактерные шрифта—римское капитальное письмо и каролингский минускул—в один шрифт «антиква». Этим объясняется особенно резкое в немецком алфавите противоречие между прописными и строчными буквами. В других алфавитах, например, во французском или английском, это противоречие менее бросается в глаза, так как правописание этих языков не требует такого большого числа прописных букв, как немецкое правописание. Картина английского набора выглядит во много раз лучше, чем набор немецкий, так как там нет акцентов и, прежде всего, прописных букв в каждом имени существительном.

Критики-эстетсы объявляют некрасивым смешение двух столь различно конструированных алфавитов, как прописной и строчной. Поэтому многие художники часто пользуются исключительно прописными буквами, не жалея смешивать их со строчными. Во Франции в последнее время появилось много примеров восстановления снова строчного алфавита, как самостоятельного, главным образом, в объявлениях модных и т. п. магазинов (рис. 3) и надписей на окнах этих магазинов. Рядом с исключительным применением только строчных букв для текста можно наблюдать применение исключительно прописных букв для заголовков, но также и обратное явление—заголовки из строчных, а текст из прописных. Такой подход правильный, так как эти два алфавита антиквы собственно являют собою два самостоятельных шрифтовых стиля; поэтому их и применяют один рядом с другим, но не в перемежку, т. е. не соединяя оба шрифта в одном слове.

Новое оформление («новая типография») отвергает оба эти метода изменения настоящего положения, как тот метод, который подгоняет немецкое правописание к международному способу, так и разделение антиквы на большой и малый алфавит и их независимое один от другого применение, несмотря на то, что последний метод вызывает к себе определенную симпатию. Новое оформление не исходит ни с точки зрения германистов, ни от чисто-художественных, слегка уже упавочных настроений французов. Оно требует экономии в шрифтовых формах. Создание совершенно нового шрифта (такого, какой, напр., представляет стенография или шрифт для слепых) остается вне наших возможностей, так как изменение нашего шрифта, вне его основных форм, практически не выполнимо. Остаются, таким образом, только два типа шрифта—прописной и строчной. Выбрать из них лучший не трудно, так как буквы прописного алфавита, уже вследствие своей трудночитаемости в сплошном (текстовом) наборе—отпадают. По сравнению с ними, малые буквы (строчной алфавит) обладают большим преимуществом, заключающимся в их лучшей читаемости, благодаря продолжению букв за верхнюю и нижнюю линии шрифта (свисающим концам), которое помогает глазу и памяти быстрее схватывать слово.

Один общий шрифт (исключительное применение строчных букв) имел бы для народного хозяйства громадное значение (экономия и упрочение в очень многих областях его). Это дало бы большую экономию также и в отношении нецелесообразно применяемой умственной энергии. Указать здесь можно хотя бы на обучение чтению, письму и орфографии; на значительное упрощение пишущей машины и техники работы на ней; освобождение памяти от разных моментов, которые надо помнить; рисование букв, резьбу шрифтов и их отливку; упрощение наборной кассы и техники самого набора и т. д.

Одновременно с экономическим оправдываемым упрощением шрифта и правописания мы получим стилистически безукоризненные формы шрифта—минускул. Хозяйственные выгоды таким образом соединяются с эстетически лучшею формою шрифта.

Наконец, это не потребует изменения правописания, кроме исключения понятия «большие и малые буквы». Буквы будут одни—не большие и не малые. Современные шрифты могут применяться дальше, только прописные буквы придется выбросить. (С частичным применением в дальнейшем прописных букв в качестве особого, самостоятельного типа шрифта можно было бы согласиться).

Насколько, однако, формы малых букв, в том числе и современного гротеска, отвечают требованиям сегодняшнего дня,—относительно этого можно еще сомневаться. Их форма все еще слишком напоминает рукопись и стремления

**Angenehme
Selbständigkeit**

müssen nachweisbar sein. Ausführliche Offerten erbeten unter J. H. 3967 an Rudolf Mosse, Berlin SW 19

mit aussergewöhnl. Einkommen bietet sich in Berlin, wie auch auswärts, organ. befähigten Kaufleuten als Repräsentanten eines erstklassigen Reklame-Unternehmens Branchenkenntnisse nicht erforderlich. Barkapital 6-8000 M. auch Referenzen

Перевод текста этого объявления: Приятная самостоятельность (подчеркнутые слова сбоку) с необычайным доходом предлагается в Берлине, а также вне его, деловым коммерсантам в качестве представителей первоклассного рекламного бюро. Специальных знаний не требуется. Необходим наличный капитал в 6—8.000 марок, а также соответствующие референции. Исчерпывающие предложения посылать под литерами У. Н. 3967 Рудольфу Моссе, Берлин.

Рис. 4. Пример ложно-конструктивного оформления. Газетное объявление. Наборщик исходил из предвзятой идеи, и в угоду ей втискивал в заранее намеченную форму слова объявления, в то время, как типографская форма должна развиваться естественно, сама по себе.

ближайшего времени должны быть направлены к тому, чтобы освободить малые буквы от их рукописного характера, придать им действительно печатные формы.

Само собою разумеется, что подобная форма правописания не может быть проведена моментально, но что она все же будет проведена в этом нет никаких сомнений. Несознательно или сознательно, но над этим работает неуклонно как все наше культурное развитие, так и каждый человек в отдельности. Поэтому и шрифт будущего может быть создан не какой-либо отдельной личностью, но только всем коллективом в его целом.

Показательным является то обстоятельство, что одна из лучших книг по языковедению, шрифту и правописанию написана не художником или филологом, но инженером. Это: «Язык и шрифт» В. Порстмана. Для каждого интересующегося этими проблемами означенная книга является необходимой предпосылкой.

Хотя новое оформление («новая типография») и объявляет желательным устранение прописных, однако это еще не является безусловным требованием. Но оно покоится, равно как и целесообразное новое правописание, на объявленном нами базисе: правильно понимаемом типографском оформлении соответственно условиям и требованиям нашего времени.

Ошибки, которые часто встречаешь

Многие вначале видели в новом оформлении новый формализм, т.е. они переняли из «строительных» форм нового типографского оформления те, которые наиболее бросались в глаза — круги, треугольники, балки (жирные линейки), т.е. геометрические формы для того, чтобы применить их на месте прежнего орнамента. «Элементарные орнаментные формы», — явное противоречие в самих себе, — некоторые словитни, под разными названиями, выбросили на рынок тем самым еще более распространяя это ложное понятие. Такие основные геометрические формы, в которые мы хотели бы перевести

вообще всякую форму (поэтому и черный кружок вместо звездочки, как знак выноски для примечания в этой книге — см. рис. 1), если уж они применены, должны выполнять какое-либо функциональное назначение — оттенять отдельные слова или группы текста, или же их применение должно быть обусловлено гармоническим сочетанием со всей формой. Вместо этого мы встречаем совершенно случайное и необоснованное ложно-конструктивное оформление, в корне противоречащее самой сущности нового оформления.

Рис. 4, представляющий газетное объявление, является типичным для подобного «конструктивизма», только кажущегося таковым; манера, которая, однако, еще часто применяется на практике. Форма здесь не развивается естественно, сама из себя, но представляет известную идею, сформулированную заранее, до набора. Подобное объявление является уже не столь типографским оформлением, сколько «живописью с буквами». В нем формы, присущие хорошим типографским работам, применены совершенно бессмысленно, будучи схваченными только внешне.

Другим примером подобного оформления является двухкрасочный (черная и красная краски) циркуляр фирмы, занимающейся устройством выставок в окнах магазинов и внутренним устройством и оборудованием последних (рис. 5). Также и здесь заранее придуманная форма, а не форма, развивающаяся из самого текста и его логического расчленения, а поэтому — безобразная. Недостатком ее является также отсутствие ярких красочных контрастов, что придает бледный и скучный вид всему целому.

С первого взгляда такой пример типографского оформления кажется очень целесообразным, при ближайшем же рассмотрении оказывается, что формы здесь схвачены чисто внешне и их построение не отвечает тексту.

Посредине текста циркуляра создаются трудности при чтении, так как с первой строчки нижнего четырехугольника надо прочесть одну

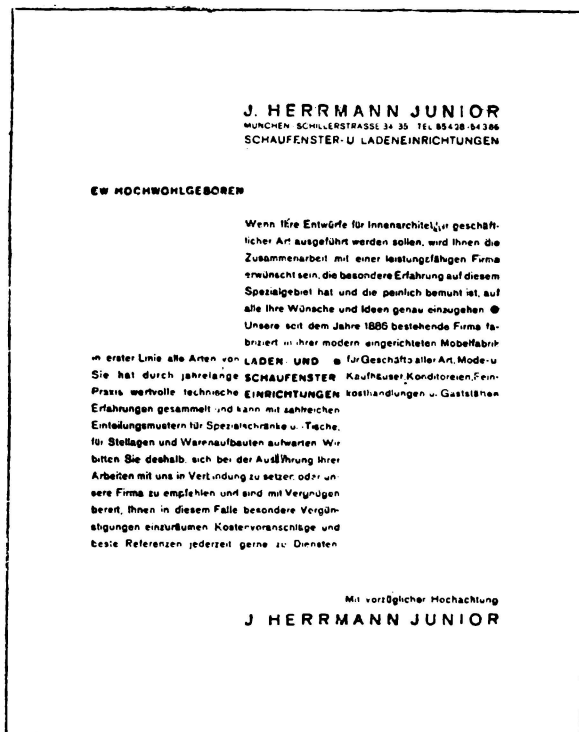


Рис. 5. Другой пример ложно-конструктивного оформления (подлинник в две краски—черная и красная).

Пояснения: 3 строки сверху — название фирмы, ее адрес и пр.; отдельная (красная) строка слева представляет обращение. В двух четырехугольниках — текст циркуляра. 3 строки красной краской на стыке обоих четырехугольников входят в текст циркуляра, одновременно они же обозначают и род занятий фирмы: „Оборудование и устройство магазинов и оконных выставок“. 2 строки внизу — фраза вежливости („с соeversh. почтен.“) и наименование фирмы (последняя строка — красной краской).

за другой три красные строчки, помещенные на стыке обоих четырехугольников, затем перейти к нижнему отрезку верхнего четырехугольника против красных строк, а затем уже к 2, 3, 4-й и т. д. строкам нижнего четырехугольника. Все это создает трудности при чтении таким способом оформленного циркуляра. Подобное оформление принадлежит к области «живописи при помощи букв», дана известная геометрическая внешность, в которую насильственно втиснут и в которой насильственно расчленен текст. Но ведь типографское оформление живописью не является!

Совершенно никуда не годится 3-й пример ложно-конструктивного оформления — обложка журнала («Техническое обозрение»). Это оформление (рис. 6), которое хочет казаться «техническим», но на самом деле совершенно противоречит самой сущности техники. Здесь отовсюду проглядывает именно то «искусство», против которого мы боремся и которое, оставляя в стороне сущность, устремляется лишь в «красоту» форм, которая часто уже больше не соответствует цели. Фантазия должна развиваться на

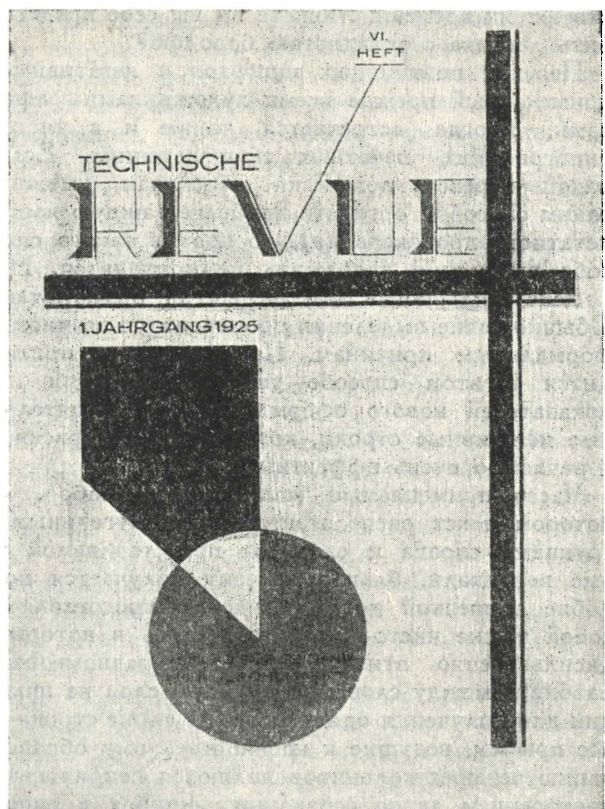


Рис. 6. Третий пример ложно-конструктивного оформления. Обложка технического журнала в 2 краски: черную и красную. Красной краской выделено Revue и круг внизу.

Перевод слов: сверху — 6-я тетрадь. Техническое обозрение. Под линейкой — 1-й год издания, 1925-й. Внизу черная надпись на красном круге: „Техническое изд-во“, Вена, 1. Кольмаркт 8“.

базе реальных требований, раз дело касается воплощения действительности. (В живописи иначе: там нет препон, так как задание свободно от определенной цели).

Укажем еще на следующие недостатки этого примера: Слово «Revue» составлено из трудночитаемых, слишком сложных шрифтовых форм; бессмысленное, чисто декоративное применение абстрактных форм, к этому еще крест из разных по толщине линий. Тон бумаги во всем оформлении не принимает участия. Все в целом — полнейшее непонимание целей и задач нового оформления.

Оно не создает декоративных форм, но дополняет ими текст, соединяя затем все приделки к тексту, не исключая даже простейших форм, в одно гармоничное целое.

Часто можно встретить применение и исторических шрифтов (швабахер, готический, фратур) в современных печатных произведениях. Но применение их будет неправильным, эти исторические формы шрифтов чужды нашему времени и самое большее где их можно применить — это в таких работах, которые соответ-

ствуют их времени. Можете ли вы себе представить летчика с окладистой бородою?

Переход позитивных шрифтов в негативные, примененный прежде всеми художниками-графиками, иногда встречается также и в чисто-типографских печатных произведениях. Если такой переход логически обоснован (можно таким способом оттенить наиболее важную часть печатного произведения), то против такого способа выделения возражать не приходится. Но в действительности это не всегда бывает так. Обычно такие выделения производятся по чисто-формальным причинам. Поэтому и не приходится в этом способе усматривать один из показателей нового оформления. Самостоятельные негативные строки, конечно, очень красивы и зачастую очень эффектны.

Часто применяемый «шашечный» набор, в котором текст располагается четырехугольными группами справа и слева от представляемой в уме вертикали, благодаря чему получается подобие шашечной доски, зачастую представляет собой также чисто-внешние формы, в которые насильственно втиснут текст. Неравномерная разбивка между словами, разбивка слов на шпации для получения одинаковых по длине строк — все приемы, ведущие к насильственному образованию четырехугольников являются неприятным повторением давно осознанных ошибок в типографском оформлении.

Оформление с помощью схемы «F» (рис. 7).

Такая орнаментальная схема типографского оформления является очень излюбленной у наборщиков, стремящихся оформить свой набор «по-современному». Вместо круга в углу часто помещают квадрат, поставленный на стыке. Особенно «красивым» считается, когда крест (схема в виде «F») составляется не из «все же слишком обыкновенных» жирных линеек, но из разных по толщине линеек, поставленных рядом. Это кажется еще более «интересным».

ВРЕДНОЕ ДЕЙСТВИЕ НА ПЕЧАТНУЮ ФОРМУ ВЕЩЕСТВ, НАПОЛНЯЮЩИХ БУМАГУ

В. М.

Работая на бумагах, «свободных от древесной массы»*), печатник воображает, что он избавился от всех неприятностей и опасностей. Термин «свободная от древесной массы» зача-

* Примечание переводчика: Принятый в Германии очень четкий термин: „holzfrei“ переводится термином: „свободный от древесной массы“. Следует запомнить, что вопреки очень распространенному заблуждению „свободная от древесной массы“ бумага не должна содержать „механической древесины“, но может состоять на 100% из целлюлозы.

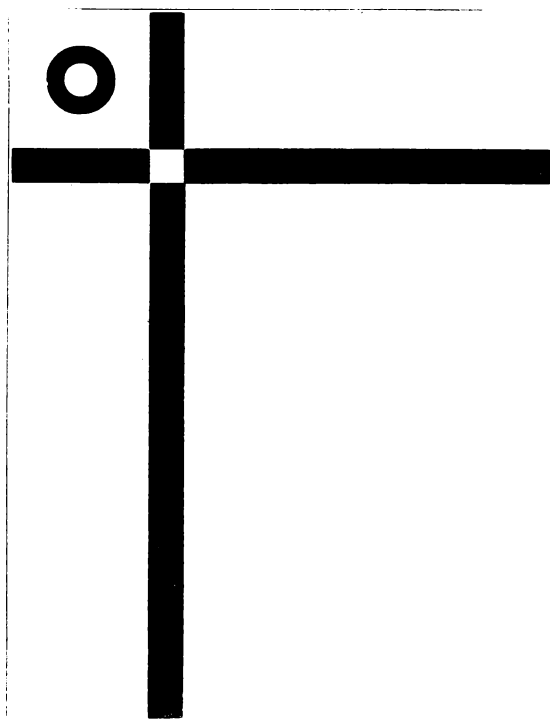


Рис. 7. Орнаментальная схема типографского оформления в виде буквы „F“. С новым оформлением („новой типографией“) она не имеет ничего общего.

Но здесь надо сказать, что подобная схема не имеет ничего общего с новым оформлением.

Никто, конечно не возложит ответственности на основные правила «новой типографии» за все то плохое, что под ее флагом выпускается. Большая ценность достижений типографов в отношении нового оформления, соответствующего нашему времени, не может быть опорочена благодаря тем ошибкам, которые всегда являлись неизменным спутником всякого нового движения вперед.

стую понимается неправильно, так как под этим понятием сплошь и рядом представляют себе массу, состоящую только из чистой целлюлозы или тряпичной массы. Однако, это не имеет места в действительности, так как бумаги, «свободные от древесной массы», совершенно так же «утяжеляются» наполняющими веществами, как и бумаги, «содержащие древесную массу». Вопрос состоит лишь в том, каким наполняющим веществом и в каком количестве наполнена бумага. «Наполнение» бумаги производится не

Полиграфическое

Производство

- П р о -
мышленно-экономиче-
ский и технический
журнал. Выходит ежемесяч-
но. Орган Всенх СССР
Комитета Полиграфического
и П о л и г р а ф и ч е с к о г о
Директората В.С.Н.Х
Р.С.Ф.С.Р
А В Г У С Т
1929

№ 8

ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ПРОИЗВОДСТВО

ПРОМЫШЛЕННО-ЭКОНОМИЧЕСКИЙ
И
ТЕХНИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

•
ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО



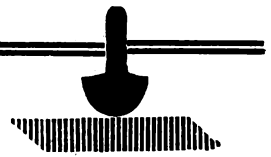
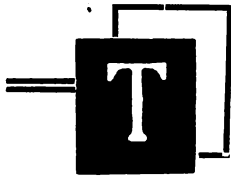
8

АВГУСТ

1 9 2 9

•
ШЕСТОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН ПОЛИГРАФКОМИТЕТА ВСНХ СССР И ПОЛИГРАФДИРЕКТОРАТА ВСНХ РСФСР
ИЗДАНИЕ ГОСТРЕСТА „ПОЛИГРАФ“ МОСКВА



НОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПЕЧАТНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

ЯН ЧИХОЛЬД

ГЛАВНЫЕ ТИПОГРАФСКИЕ ФОРМЫ *

1. Сигнет (торговая марка).

Хорошая торговая марка зачастую, если не всегда, должна являться отображением рекламируемых предметов или производств. Она должна быть простой по оформлению, являя собою, в то же время, наивысшую степень выразительности. Она должна легко распознаваться и запоминаться. Все эти свойства, которыми обладает далеко не всякая торговая марка, указывают на то, как трудно бывает создать действительно хорошую марку для соответствующей фирмы или соответствующего товара. Усиленная пропаганда последнего времени за это элементарное средство рекламы повела к созданию громадного количества всевозможных торговых марок. Следствием же такого «массового творчества» явилось то обстоятельство, что создать в этой области что-либо, в полной мере отвечающее предъявляемым к торговым маркам требованиям, в настоящее время является делом вдвойне трудным.

Торговые марки в настоящее время выполняются большей частью художниками-графиками. Подобные рисованные формы не имеют никакой технической увязки, за исключением того, что марка, как правило, должна быть выполнена черно-белым рисунком, без переходных тонов.

Однако, вовсе нет никакой необходимости, чтобы торговая марка была обязательно нарисована. С помощью нашего типографского материала можно вполне создавать весьма действенные рекламные марки, часто даже более действенные, чем рисованные марки. Преимущества подобных марок, выполняемых чисто-типографским путем, следующие: экономия на стоимости изготовления цинкографского клише, возможность быстрого и легкого составления таких марок в уменьшенных или увеличенных

против оригинала размерах и, наконец, очень сильная степень выразительности, присущая всем вещам, внешность которых формируется по чисто-техническим процессом.

Материалами, которыми располагает наборщик для создания торговых марок, являются типографские формы, имеющиеся в наборных кассах: линейки, круги, геометрические формы, литеры и, помимо всего прочего, фантазия, которая играет далеко не последнюю роль в этом случае. Без наличия фантазии будет мало пользы от всех материалов, какие в распоряжении полиграфиста имеются.

Торговые марки или сигнеты представляют собою часто буквы в оригинальной компановке, когда они могут служить символом известного товара или же когда они могут обозначать и букву и символ одновременно. Выразительность торговой марки «Пеликан» (рис. 1) покоится на простейших типографских формах в контрастных степенях оформления и движения.



Рис. 1. Торговая марка, исполненная типографским способом, для слова «Пеликан».

* Предыдущие статьи смотри №№ 6 и 7 нашего журнала.

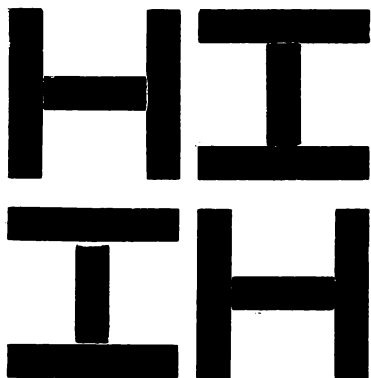


Рис. 2. Типографск. сигнет (торгов. марка) для железоделательного завода, инициалы которого буква „Н“

Марка «Heunert» (Гойнерт, рис. 2) дает собою символическое изображение для фирмы, торгующей железными товарами, которое одновременно увязано с инициалами фирмы (Н). Та же буква Н, поставленная набок дает уже изображение железной балки.

Интересна также личная марка голландского художника Пета Цварта (Piet wart) (рис. 3), где буква Р поставлена впереди черного квадрата («цварт» по-голландски — черный). Все вместе образует такую марку, которая имеет символическое значение и которую не легко забыть.



Рис. 3. Собственная марка (типо-сигнет) худ. Пета Цварта (Piet Zwart).

Если и следует усиленно приветствовать стремление наборщика принять большее участие в создании торговых марок, то надо при этом предостеречь его от создания марок только из соединения букв (монограмм). Торговая марка, по своей сущности, есть нечто большее, чем только монограмма, а недостаточно выразительная торговая марка — хуже, чем ничего. Тогда лучше совсем не ставить никакой марки. Типограф в настоящее время часто бывает склонен поставить монограмму на место прежнего орнамента. Но ведь только сигнет (торговая марка) имеет ценность как реклама. Монограмма вместо сигнета, в наше время, не имеет никакого смысла; она всегда хуже, чем сигнет. А плохая рекламная марка может иметь, в смысле рекламы, как раз обратные результаты. Поэтому лучше совершенно не ставить монограммы в качестве торговой марки, если нет времени хорошенько подумать над созданием действительно выразительной рекламной торговой марки, выполненной набором. Тогда лучше ограничиться исключительно строками шрифта.

Во всяком случае оформление торговой марки чисто-типографским путем, представляет для наборщика весьма благодарное поле деятельности,

а те трудности, какие при этом возникают, должны на практике дать ему новый импульс к тому, чтобы их преодолеть.

2. Бланки для писем.

Бланки для писем являются одной из наиболее частых работ акцидентного наборщика и заслуживают поэтому подробного рассмотрения.

Еще и в настоящее время большинство бланков для писем выполняется в разных форматах. Если собрать бланки для деловых писем сегодняшнего дня, то мы увидим, что большинство их сделано в старом почтовом формате, часть в разных других форматах и только немногие из них изготовлены в стандартном диновском формате. Так как раньше стандартизации форматов не было, то для прежнего времени такое множество форматов вполне объяснимо. Не то теперь.

Бланок для письма является не только важнейшим средством деловых сношений. Помимо того, он часто содержит указания цен, соглашений, условий и проч. После ответа на письмо, бланок попадает в регистратор. Необходимость восстановить в памяти разные моменты торговых соглашений заставляет затем отыскивать его в регистраторе, но в самом регистраторе вы встретите и старые форматы и различные «особые» форматы с их разнообразной высотой и шириной, что делает нахождение нужного вам письма весьма затруднительным.

Первым требованием для установления порядка в регистраторе и для облегчения процесса нахождения нужного письма было установление единого формата для письменных бланков как узаконенный стандарт. Германский Комитет по стандартизации принял для письменных бланков формат А4 (210×297 мм) из числа стандартных диновских форматов. (Этот же формат для письменных бланков принят также и у нас, на стр. 17 мы даем стандарты большого и малого письменных бланков в натуре. *Ред.*) Германские госучреждения ввели его уже давно в качестве государственного формата, вместо старого фолио-формата. Хозяйственные и торгово-промышленные фирмы также более или менее часто им пользуются. Диновский формат А4 несколько выше, чем старый формат, ширина же одинакова. Его очень удобно вкладывать в старые регистраторы для писем.

Формат 210×297 мм (А4) должен быть обязательно применяем при всех новых оформлениях. Он имеет преимущество одинаковости своей величины с большинством современных печатных произведений, журналов и пр., которые все больше и больше изготавливаются, главным образом, в формате А4 и вместе с которыми он часто рассылается.

Едва ли можно привести достаточно оснований за то, что старые форматы удобнее или даже красивее, чем новые.

Государственный Институт Техники Управления

Москва 12., Ильинка, Рыбный пер., 2, пом. 21—ИТУ

В/индекс и дата — Н/индекс и дата

(Место для адреса получателя)

Место для отметок получателей,
т.-е. входящий штампель и пр.)

Вопрос

(Белая полоса для подписки или вкладки в регистраторы)

Телеграммы: Москва ИТУ

Телефоны: 5-83-49, 4-02-53, 1-39-55, 4-33-53

НКРКИ СССР

Государственный Институт Техники Управления

Москва 12, Ильинка, Рыбный пер., 2, пом. 21—ИТУ В/индекс и дата — Н/индекс и дата

(Место для отметок получателей,
т.-е. входящий штампель и пр.)

(Место для адреса получателя)

Вопрос

Телеграммы: Москва ИТУ — Телефоны: 4-02-53, 1-39-55, 4-33-53

Кому формат 210×297 мм слишком велик для частных писем (что тоже довольно трудно обосновать), тот может использовать формат А5 (148×210 мм) в высоту или в длину (продольно или поперечно).

а) *Планировка диновского стандартного бланка для письма.*

Кроме определения формата, стандартизации подвергалась также и планировка письменного бланка, точное расположение и величина пространства, занимаемого тем или иным обозначением (фирма, деловые указания и пр.), а также и самые обозначения.

В письменном бланке (в Германии) стандартизируются, помимо формата, также и следующие моменты:

1. Место для адреса получателя, слева, так как после получения письма адресатом, строки с обозначением адреса считаются выполненными свое назначение, почему место для адреса может находиться на сравнительно неблагоприятной стороне — слева, возле белой полосы для закрепления бланка в регистраторе.

2. Место для отметок получателя (входящий штамп или отметка о времени получения письма и пр.) на одинаковой высоте (рядом) с местом для адреса, но с правой стороны. Это место имеет более важное значение, для целей наведения справок, чем первое (место для адреса); его часто приходится отыскивать и читать, а потому оно лежит к внешнему (правому) краю письменного бланка.

3. Порядок и расположение четырех главных деловых обозначений: Ваш исходящий, Ваше письмо от, наш исходящий, Датум (число), Преимущества настоящего стандарта в этих обозначениях, поставленных в одну строку, по сравнению со всякой иной постановкой их, заключаются в том, что все указания под вышеприведенными заголовками пишутся машинисткой *в одну строку, под отпечатанными словами*. Раньше все эти обозначения стояли не рядом, как теперь предписывает германский стандарт, но зачастую одно под другим, машинистке приходилось переставлять строки в пишущей машине вниз и снова вверх, что было связано с различными неудобствами. Стандарт очень удачно избегает как точной установки высоты строки, так и начала обозначения, делая все это ненужным. Отпечатанные же на бланке заголовки в то же время не дают возможности забыть о том, что под ними что-то надо написать.

4. Порядок и расположение сообщений, касающихся фирмы отправителя (почтовый его адрес, адрес для телеграмм, № телефона, время занятий в конторе фирмы, текущий счет в бланке и пр.). Главным недостатком большинства старых «художественных» письменных бланков

являлось то, что целесообразность расположения этих указаний приносилась в жертву «художественной форме». На многих старых письменных бланках эти указания образуют по несколько длинных строк; отдельные группы их разбиваются недостаточно отчетливо, и если отыскиваешь одно из этих указаний, приходится читать все строки. На стандартных письменных бланках все эти сообщения, касающиеся фирмы отправителя, образуют очень наглядно распределенные группы и притом на определенных местах. Определение порядка их следования является также одним из преимуществ стандартизации письменных бланков.

5. Белая полоса для подшивки (вкладки в регистраторы). Она должна быть минимум 20 мм шириною. В большинстве старых бланков эта полоса совершенно игнорировалась. Все это осталось еще от того времени хаотических способов хранения писем, когда не требовалось, как это требуется теперь, хранить все письма в строгом порядке, по определенной системе.

Незаполненный еще текстом письменный бланк зачастую вызывает впечатление, что для самого текста отведено слишком мало места. Но это всего лишь обман зрения, вызываемый строкою: «Ваш исходящий» и т. д. При этом не думают о том, что адрес получателя стоит над этой строкой; остающееся место для письменного сообщения в действительности даже больше, чем во многих старых письменных бланках.

б) *Типографское оформление стандартного бланка для письма.*

Наборщику приходится задумываться над тем, как бы найти способ типографского оформления, который бы вполне удовлетворял предписаниям стандарта и в то же время производил гармоничное впечатление.

Обязательная белая полоса для подшивки на левой стороне письменного бланка уже сама по себе принуждает нас к оформлению бланка в несимметричной форме. Было бы совершенно бессмысленно, в целях получения симметричной формы, повторять белую полосу в таком же формате также и с правой стороны, где она уже не будет иметь никакого практического значения, являясь в этом случае только голой орнаментной формой. Зачем нам нужно скрывать особенности письменного бланка? Если, в конечном результате, слева, на белой полосе, пробиваются дыры, то симметрия ведь восстанавливается снова.

А дальше, симметрия при заполнении бланка текстом снова нарушается, т. к. за исключением очень немногих, никто не пишет писем симметрично. А при наборе даже симметричных старых письменных бланков обычно совершенно не принимается во внимание то обстоятельство, что адресат получает письмо в исписанной, подписанной и согнутой форме. Поэтому, если уже

говорить о симметрии, то говорить о ней в письменном бланке надо *в его целом!*

Не следует белую подшивную полосу отбивать от текста линейкой или каким-либо иным способом, но надо оставлять ее свободной, а шрифтовые строки начинать от ее правой границы точно по линии границы, маркируемой началом печатных строк, от какой-либо линии должен начинаться также и машинописный (или рукописный) текст. Если поступать согласно этим указаниям, то написанное письмо будет являть слева красивую белую полосу, при условии, что справа писанный текст вполне использует все имеющееся пространство, не оставляя по 2—3 см поля, что совершенно не обосновано.

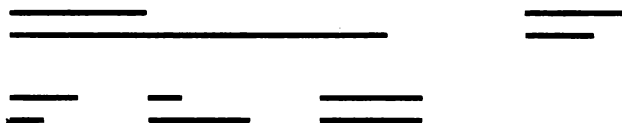
Пробивку дыр на подшивной белой полосе целесообразно делать заранее в том виде, как то предлагает стандарт. При этом вполне возможно, что дыры, пробитые сообразно с оформлением бланка, предопределяют общее впечатление. Я считаю желательным набирать начало шрифтовой строки так, чтобы дыры приходились точно посередине белой полосы. Обычно в таком случае бывает необходимым белую полосу иметь в 25 мм.

Место для фирмы и пр. лучше всего использовать полностью; белые пространства между строками формально считаются равноценными с черными печатными формами. Поэтому печатные строки не только могут, но и должны тесно прилегать к правому краю (лучше всего оставлять у края лишь 1 цигеро). Только тогда белая подшивная полоса слева будет резко выделяться на письменном бланке.

Нет также никаких оснований для того, чтобы вверху письменного бланка оставлять свободное пространство, как правило больше 1 цигеро; в общем же этот момент зависит как от размера собственно заголовка, так и от его общего оформления.

Так как письменный бланк, для вкладки в конверт, должен быть сфальцован, то для достижения общего хорошего впечатления необходимо еще при наборе обратить внимание на среднюю линию при фальцовке, и сообразно этому начинать или прекращать отдельные группы верхнего поля посередине, а также у лежащей дальше, направо, маркировки для фальцовки, избегая дальнейших делений групп по вертикали. Эта средняя линия в дальнейшем играет важную роль в группе сообщений, касающихся фирмы отправителя. Было бы в корне неправильным и противным самому смыслу стандарта делать из этих сообщений несколько длинных строк, как то мы наблюдаем в старых письменных бланках. Из этих сообщений лучше всего образовать несколько групп и их части ставить не одна рядом с другой, но одна под другой. Не получится хорошего впечатления и не будет достаточно наглядно, если мы поставим отдельные группы на средней оси. В несимметричном письменном бланке

такая постановка в корне противоречила бы самой форме такого бланка. Лучшим решением было бы начинать стоящие одна под другую строки от одной отвесной линии. В очень многих случаях вполне возможно из этих групп образовать две строки: верхние заголовки — адрес отправителя, его адрес для телеграмм и т. д. ставятся в первой строке (на правой линии), а под ними уже, на второй линии (во второй строке), собственно обозначения этих адресов и пр. Отдельные группы могут быть отделены одна от другой короткими линейками, если это бывает нужным. Обычно, однако, между ними возможно бывает поставить цигерный пробел, который всякое дальнейшее разделение делает излишним. Приводим такую примерную схему:



Главное разделение происходит посередине письменного бланка при помощи отвесного цигерного реглета (белая полоса), который помещается вправо или влево (лучше вправо) от средней линии и от нея начинается. Линия фальца никогда не должна совпадать со серединой остающейся свободной цигерной белой полосы.

Чтобы дать схему для наиболее трудных случаев расположения сообщений, касающихся фирмы отправителя, приводим здесь группы различных сочетаний:

Почтовый адрес:
Киль, почтов. ящик 152/162

Адр. для телегр.: Девека
(Код АВС 5 Од. Эд.)
Инженер код Галань)

Телефон:
63-00-14

Банки:
Киль: Госбанк
Союзн. Банк
Комерц. и Частн. Банк
Берлин: Гос. Кредитн. Акц. О-во

Почт. тех. счет:
Гамбург 36175

Дальнейшую трудность представляет маркировка пространства, в котором должен быть вписан адрес получателя. Четыре угла этого «окна» можно обозначить маленькими уголками или точками, если вообще не предпочитается избежать этих способов обозначения «окна», а обозначить их «косвенно», что достигается соответствующей расстановкой текста вокруг «окна». Последнее обозначение будет лучшим. Оно может быть достигнуто, когда напр., строка с адресом отправителя доходит до середины, что легко можно сделать сокращением или соответствующим добавлением (в этом случае дальнейшие сообщения, касающиеся фирмы отправителя, — адрес для телеграмм или номер телефона — можно перенести на левую сторону бланка), а группу «Ваше письмо от» закончить к средней линии. Начало и конец строки адреса

отправителя, а также начало фразы: «Ваш исходящий» и конец фразы: «Ваше письмо от . . . » в этом случае сами обозначают границы места для вписания адреса получателя («окна»).

Наименование города, ради большей ясности адреса, должно быть подчеркнуто, но не разбито на шпации. В этом случае для обозначения города можно допустить применение прописных букв (не разбивая их, однако, на шпации, для целей выделения из всего текста адреса). Вышеобозначенный способ написания адреса получателя имеет то преимущество перед старым способом, что он более наглядный и его проще писать на пишущей машине, в то время, как при старом способе написания адреса центр тяжести передвигался вправо и начало строк бывало разным, между тем, как писанные на машине строки должны начинаться на одной вертикальной линии с печатными строками для того, чтобы все вместе взятое образвало спокойную картину.

По этой причине не рекомендуется обозначать место для адреса получателя также рамкой, т. к. последняя делает уже невозможным начинать с одной отвесной линии строки писанные и строки печатные.

Вообще же считается (в особенности в стандартном бланке), что он тем лучше, чем меньше имеет всяких побочных материалов (линеек, точек и пр.), ограничиваясь только шрифтовыми строками, сигнетом (торговой или личной маркой) и т. д. Письменный бланок уж сам по себе представляет сложную типографскую форму, ясность и наглядность которой не должна затеняться различными придатками.

Текст письма, равно как и адрес получателя, должен начинаться у «глухой» отвесной линии, обозначенной началом печатных строк. Форма написанного производит на глаз зрителя более цельное впечатление, если строки написаны без интервалов.

Маркировку, означающую последнюю строку текста, лучше всего делать с помощью точки, так как штрих легко можно принять за зачеркивание или подчеркивание слова.

Маркировка для пробивки дыр излишня в двух случаях:

1) когда письмо посылается в обыкновенных, а не в «оконных» конвертах; оно тогда фальцуется крестообразно и середина письма (по высоте) не требует уже поэтому особой маркировки;

2) когда письмо (что, к сожалению, еще мало принято) заранее снабжено дырами.

В противном случае дыры должны быть маркированы, лучше всего в форме коротких штрихов из тонких линеек у края белой боковой полосы.

Маркировка для фальцовки бланка отпечатывается только тогда, если применяются оконные конверты. Обычно она имеет форму коротких штрихов. Я нахожу лучшим, вместо них ставить в соответствующих местах маленькие (нонпарельные, цифры 1, 2, 3. А так как они стоят на

отлете и при печатании подвергаются сильному натиску, не мешает иметь их из латуни.

Несколько слов относительно того, насколько мало продумано и неудачно выполнено оформление письменного бланка композицией «по средней оси», которое формально, однако, отвечает требованиям стандарта.

Благодаря наличию белой подшивной полосы получается впечатление, что сигнет, который обычно разделяет два симметрично расположенных по бокам текста передвинут вправо, а поэтому та симметрия, которой стремились достигнуть, значительно теряется в целом. Но и группы справа и слева от сигнета не являются вполне симметричными, а группы, находящиеся под жирной линейкой, из коих каждая в отдельности построена по принципу средней оси, делают гармонию целого совершенно невозможной.

Будучи заполнен текстом, подобный столь неудовлетворительно типографски-оформленный письменный бланок выглядит, конечно, еще хуже. В высшей степени важно еще при составлении эскизов для бланка иметь ввиду то обстоятельство, что письменный бланк попадает к получателю всегда только заполненный текстом. Лучше всего приложить к эскизу пробное письмо с адресом и затем уже определить общее впечатление.

Несмотря на многочисленные правила, которые стандарт ставит на пути типографского оформления письменного, бланка, тем не менее вполне возможно создать стандартный письменный бланок, безукоризненный также и с художественной стороны. Кто утверждает противное, тому, вероятно, не под силу и всякие другие трудности, возникающие при оформлении печатных произведений. Во всяком случае бесчисленные образцы бланков, выполненных во всем согласно указаниям стандарта на руководимых мною вечерних типографских курсах и в школе мастеров (в Мюнхене) показывают, что, несмотря на все ограничения стандарта, тем не менее вполне возможны хорошие типографски безукоризненные решения поставленной задачи. А при том разве не должны возникающие трудности возбуждать желание их преодолеть? В остальном же возможно, что данные здесь правила для типографского оформления стандартных письменных бланков в отдельных случаях могут быть нарушены для того, чтобы получить гармоничное оформление.

в) Малый письменный бланк.

Для малого письменн. бланка также имеется стандарт — А5 (210 × 148 мм), как в продольном, так и в поперечном формате (см. стр. 17).

В действительности же нельзя назвать целесообразным ни тот, ни другой.

Малый письменный бланок в «высоком» формате хотя и приближается по своей общей форме к стандартному письменному бланку формата А4,

но значительно уже его, вследствие чего его нахождение в регистраторе затруднительно.

Малый письменный бланк в поперечном формате хотя и имеет общую ширину с письменным бланком А4, но не особенно нагляден так как фирма и деловые указания кажутся оторванными друг от друга.

Место для письменного сообщения в обоих случаях слишком маленькое, но так как малый письменный бланк предназначается для коротких сообщений, то в этом еще мало беды.

Малые письменные бланки изготавливаются фирмами по двум соображениям:

1. Находят, что для краткого сообщения имеющееся в письменном бланке А4 место слишком велико и недостаточно заполняется. Но не надо забывать, что письменный бланк в первую очередь—орудие деловых сношений и эстетическими требованиями в этом случае бывает нужно поступиться в пользу чисто-деловых установок.

В предыдущих строках мы уже установили, что функция письменного бланка не закончена тем, что его прочел получатель, так как, дальше письменный бланк вкладывается в регистратор, откуда он, по мере надобности, извлекается для

справок, почему и нахождение его должно быть облегчено. Чем больше форматов и стандартов, тем больше работы! Один формат, один стандарт!

2. Желание экономить бумагу. Однако, даже при больших тиражах этим сберегается мало, так как повышение стоимости бумаги не имеет большого значения в данном случае. При малых же тиражах скорее приходится приплачивать, так как второй набор для малого письменного бланка стоит зачастую столько же, сколько и для большого письменного бланка А4, а без последнего никак не обойтись.

Таким образом лучше применять вместо малого письменного бланка всегда А4. В отношении типографского оформления малых письменных бланков находят соответствующее применение все те правила, о которых мы говорили в главах, касающихся большого письменного бланка А4.

Само собою разумеется, что также и при оформлении малого письменного бланка в обоих его видах (продольном и поперечном), надо следить за тем, чтобы, при строгом соблюдении требований стандарта, дать хорошее типографское решение того или иного задания.

ВЫРАВНИВАТЕЛЬ БУМАГИ ПРИ САМОНАКЛАДАХ

Несмотря на то, что самонакладчики на печатных машинах за последнее время значительно улучшены всякими новыми усовершенствованиями, тем не менее при печатании оборотной стороны работа самонакладчиков не всегда на высоте. Особенно трудно удается выравнивание штапеля бумаги. Для того, чтобы облегчить возможность работать с ними не с большими затруднениями, особенно оборотную сторону листа, печатники вкладывают в нижних частях штапеля куски картона или сложенные в несколько раз куски бумаги. Такая работа, однако, отнимает слишком много времени и требует при печатании большой осторожности. Весьма легко может произойти то, что такой подложенный кусок картона или бумаги попадает на форму во время работы и вызывает повреждения стереотипа, цинка или шрифта. Еще труднее выровнять дополнительно штапель, когда он совершенно заполнен так как вначале к нему спереди неудобно подступить. Чаще всего не остается ничего другого, как частично уменьшить штапель. Даже в аппаратах с пружинными присасывателями имеется, между прочим, свое неудобство, ибо они на самых нижних частях штапеля не присасывают.

Для избежания всех этих затруднений, поглощающих много времени, печатник Карл Гейнц пристроил к своему аппарату с пружинным присасывателем выравниватель для штапеля, который легко может приделать каждый слесарь.

Монтаж его следующий: под передним краем штапельного стола укрепляется железный стержень, занимающий всю длину стола, 1 см толщины и 2½ см ширины. В этом железном стержне просверливаются отверстия на расстоянии от одного к другому в 10 см. Отверстия снабжаются нарезами для винтов. Длина винтов должна составлять 12—15 см и они устанавливаются по всей длине стержня. Можно сделать врез в самых винтах, чтобы иметь возможность их вывинчивать вверх при помощи отвертки, однако, лучше, если у винтов имеются крылатчатые выступы, благодаря которым стержень легко устанавливается без помощи какого-либо инструмента. В штапельном столе, который обычно весь сделан из дерева, просверливается как раз столько дыр для направляющих винтов, сколько имеет железный стержень. Над передним краем стола проходит шинная полоса из тонкой стали. На обоих наружных концах последняя прикрепляется винтом в пазе, приблизительно, 2 см длины, однако, таким образом, что она легко может двигаться в ту и другую сторону. Таким образом, оба закрепляющие винта служат одновременно и направляющими. Через поднятие винтов с выступами к стальной шине может быть легко выравнено всякое углубление в выравниваемой стороне бумажного штапеля. Неудобное и вызывающее нежелательные последствия выравнивание с помощью картона или свернутой бумаги совершенно отпадает. Рабочее время машины при этом используется полностью.

ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ

ПРОИЗВОДСТВО

- П р о -
мышленно-экономиче-
ский и технический
журнал. Выходит ежемесяч-
но. Орган Политграфического
Комитета В С Н Х С С С Р
и Полиграфического
Директората В . С . Н . Х
Р . С . Ф . С . Р
О К Т Я Б Р Ъ
1 9 2 9

№

10

ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ПРОИЗВОДСТВО

ПРОМЫШЛЕННО-ЭКОНОМИЧЕСКИЙ
И
ТЕХНИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

•
ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО



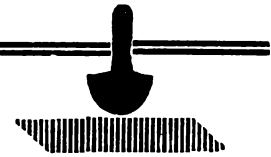
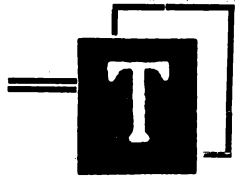
10

ОКТЯБРЬ

1929

•
ШЕСТОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН ПОЛИГРАФКОМИТЕТА ВСНХ СССР И ПОЛИГРАФДИРЕКТОРАТА ВСНХ РСФСР
ИЗДАНИЕ ГОСТРЕСТА „ПОЛИГРАФ“ МОСКВА



НОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПЕЧАТНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

ЯН ЧИХОЛЬД

Новая книга *

В последние годы в области оформления книги произошел полный переворот, осознанный пока еще немногими, но постепенно завоевывающий все большие и большие круги оформителей.

Этот переворот заключается в перенесении центра тяжести на *оптическую сторону книги* и соответствующее современности более полное использование типографских и фотографических средств и методов.

До изобретения книгопечатания поэтические произведения того времени преподносились публически устно самими авторами или же профессиональными певцами. Книга средневековья имела только функцию закрепления в письменах произнесенных слов. Изобретение книгопечатания имело первым своим следствием то, что на место устного изложения поэтического произведения; все больше и больше начало выступать чтение с отпечатанной книги. Человек XV столетия стоял перед кафедрой и громко читал себе или другим содержание книги. Отсюда и крупные буквы, характерные для большинства книг готической эпохи. Только возрастающее ускорение темпа чтения в последующее время сделало возможным и даже необходимым применение более мелких букв.

Громкое и медленное чтение, «нащупывание» отдельных букв и отдельных слов в наше время уже отпало; вместо него наступило быстрое схватыванием нашим взором по несколько слов сразу. Техника чтения современного человека создала специфическую форму газетного набора с его большими и малыми строками, их различной степенью жирности, разбивкой на шпации как отдельных слов, так и целых предложений, выделение с помощью широкой разбивки строк на шпоны и т. д. Оптический вид газет является символом современного темпа жизни.

* Предыдущие статьи смотри в №№ 6, 7 и 8 нашего журнала.

В самой литературе в настоящее время происходят параллельные сдвиги. Писатель современности уже больше не описывает так пространно переживания своих героев и ландшафты места их деятельности в эпической широте, как то делал писатель XIX века. Быстрота и сжатость фильма заставила также и литературу повернуть на моментальное схватывание образов, подобно тому как их схватывает сама фильма. На место длинного романа выступил короткий рассказ. В поисках новых возможностей выражения некоторые поэты современности натолкнулись на окаменелость типографского оформления. Они пробовали возможности воздействия современного стихотворения переложить из сферы акустики в сферу оптики.

Так Гильом Аполлинер писал свои «каллиграммы» в «предметной» форме. Его стихи описывали контуры очков, часов, птиц, цветов, лошадей, людей и проч. Их издание, однако, зависело от фотомеханической репродукции рукописи.

Дальнейший шаг к определенно-типографскому оформлению стихотворения сделал итальянский футурист Маринетти в своей книге „Les mots en liberté futuristes“ (1909 г.). Применяя шрифты разной степени жирности и разного рисунка, их особую постановку на отведенном пространстве, повторяя также согласных и гласных и своеобразно размещая типографские знаки, он пробовал убедительным оптическим действием типографских форм заменить фонетическое воздействие произнесенных слов. Отпечатанное слово обогащается специфически-оптическим действием своих типографских форм. Все прежние книги должны были считаться со чтением вслух или со спокойным чтением «вдали от мира». Книга современного активного человека, которая считается с глазом, как важнейшим органом восприятия, такая книга впервые была создана Маринетти.

Рядом с чисто буквенной книгой создается новая форма книги — картинная книга или же комбинация обеих форм. В иллюстрированных журналах современный человек имеет новый

источник удовольствия. Необычайная ясность и выразительность репортерских фотографий передает нам сущность какого-либо события часто лучше и скорее, чем той же теме посвященная статья. Во многих журналах фотографии уже преобладают; такт уже отступает назад. Прежнее соотношение было обратным: если раньше текст иллюстрировался малым числом рисунков (100 строк — один рисунок), то теперь, наоборот, небольшое количество текста описывают сплошные иллюстрации (10 иллюстраций — 10 строк). В Германии и во многих других странах в ходу большие картинные книги с фотографическими снимками, единственным текстом в которых является короткое предисловие.

За футуристами, сделавшими почин в новом оформлении книги, следовали дадаисты, которые в своих журналах перестраивали типографское оформление. В издававшемся Куртом Швиттером журнале „Merz“ мы видим типографские и всевозможные фотографические строительные элементы, которые в соответствующем выполнении соединяются в одно цельное. Бывшая до сих пор отчужденность рисунков в общем оформлении книги, в дадаистическом выполнении, исчезла; клише, будь то фотография или рисунок от руки, сделалось нераздельной частью книги*. Специальная (например, кажущаяся пластической) форма отдельного клише больше не является препятствием к его слиянию с текстом. На отдельных страницах, равно как и в целом, гармония книги составляется из контрастного применения больших и малых, пластических и плоских элементов, а также разнообразия направлений (отвесное, горизонтальное, косое). Не последнюю роль играет также правильная оценка незапечатанного пространства (полей), которое до сих пор было только пассивным, а теперь, наравне с запечатанным пространством, является также строительным элементом. Эти точки зрения совпадают с основными правилами абсолютной живописи, инициаторы которой сделались одновременно творцами нового оформления в типографии.

Так Эль Лисицкий, один из видных представителей современного русского искусства, выступил с различными, образцовыми для нового направления, работами в типографской области: в 1922 г. в Берлине в русско-французско-немецком журнале «Вещь», в 1923 г. с изданием стихов русского футуриста Маяковского «Для голоса». Начальные страницы стихотворения рассматри-

* Художники довоенного времени, например, отрицали возможность художественного единства книги при применении автотипий.

Такой взгляд стоит в противоречии к потребностям нашего времени. Развитие техники давно уже через эти взгляды перешагнуло: бумага ручной выработки и ксилографии, раскрашенные от руки, принадлежат только прошедшему времени.

ваются как картинные парафразы содержания, как оптическое выражение произнесенного слова. Благодаря вырезкам у края, как в алфавитных регистраторах для писем, возможно быстрое нахождение отдельных стихотворений.

Другой русский, Родченко, первый пробовал (в 1923 г.) в книге Маяковского «Про это» иллюстрировать текст с помощью фотографий. Из различных отдельных фотографий различной величины составляется новое картинное единство (фотомонтаж). Творческая сила художника не выражается здесь больше в индивидуальном ведении линии рисунка, но в гармоническом построении объективно правильных (фотографических) различных в себе элементов. Дадаистические фотомонтажи были предтечей этих иллюстраций.

Издательство «Малик», основанное во время дадаизма, применяло на своих переплетах преимущественно фотомонтажи. Их автор, Джон Гарфильд, в своих эскизах создал целый ряд современных книжных покрышек. Он является творцом фотомонтажного переплета. Его переплеты в издании «Малик» являются первыми в своем роде.

В том же направлении действовала в Чехословакии группа современно-мыслящих художников во главе с Карелем Тейге, создавшим целый ряд ценных переплетов для одного из парижских изданий и определившего типографское оформление этих книг.

В Германии известен в этом направлении Л. Моголи-Наги.

Значительная часть книжной продукции представляет такие книги, текст которых, по своему содержанию, не приспособлен так к новому оформлению, как это мы видим в упомянутой выше книге Маринетти, или у Лисицкого в его оформлении стихотворений Маяковского «Для голоса». В то время как там типографская форма является самостоятельной, но одновременно также и неотделимой от целого частью художественного произведения, — типографские формы, в громадном большинстве книг, выполняют чисто служебные функции. Говорить в этом случае «о новой целесообразности» в типографском оформлении было бы уже потому излишним, что целесообразность в книге не является чем-то новым. При таких книгах (т. е. романы и большая часть научной литературы) не приходится думать о создании действительно новой формы книги (в техническом смысле), так как старая форма книги для подобной литературы превосходно подходит. Эта хорошая сама по себе форма существует так долго вполне по праву пока она не будет заменена какой-то действительно лучшей формой. К тому же нет никакой необходимости к ее изменению; только определенная необходимость может оправдать действительно новую форму. В отношении типографской фор-

мы можно говорить только об изменении внешнего вида книги. Если эти изменения хотя слишком мало касаются самого содержания книги, то, тем не менее, они для нас являются достаточно важными, так как и готика, и барокко, рококо и др. создали характерные книжные формы, несмотря на все общие, в основном остающиеся неизменными технические формы. Поэтому и наше время должно также создать в оформлении книги присущее ему выражение.

Так как эта форма книги предопределяется шрифтом, то следует приложить усилия к исключению из применения для книги исторических и «историзированных» (т. е. под исторические) шрифтов.

Соблюдение данного еще до войны лозунга: «высокое качество продукции» в настоящее время привело к тому, что немецкая книга является почти самой дорогой во всем мире, благодаря чему она даже для человека со средним достатком является малодоступной.

И только теперь, наконец, мы (немцы) пришли к тем выводам, что, во-первых, необходимо найти соответствующие духу времени («не историзированные») типографские формы и что, во-вторых, необходимо изготавливать дешевые книги для народа, а не дорогие, роскошные издания для снотов.

В отношении форм шрифта для книги мы уже говорили в одной из предыдущих статей *. Во всяком случае здесь речь может идти о какой-либо не индивидуальной классической антикве (напр. «Гарамон») или современной, но также не индивидуальной антикве (напр. «Северная антиква»), поскольку гротеска еще не имеется в таком количестве, какое позволило бы применить его для сплошного книжного набора. Само собою разумеется, что не следует набирать книжный текст жирным или полужирным гротеском, так как в большой массе шрифты эти — трудночитаемые. В качестве книжного шрифта можно применять светлый гротеск. Он также легко читается, как и всякий хороший старый шрифт типа «антиква». В качестве выделительных шрифтов наиболее подходящи полужирные и жирные гротески, египетские шрифты или жирная антиква. Также и текст описаний путешествий или романов можно снабжать заголовками и подзаголовками из жирных гротесков, что будет очень удачно в отношении оптики. Клише фотографий вводятся в книгу в качестве одного из новых ее элементов.

Идеал ренессанса, равномерный серый цвет книжной страницы, теперь отпадает. На его место выступает гармония типографских и фотографических элементов, дающих контрасты в отношении светлости, размещения и направления. Современный переплет и защитная крышка

показывают также возрастающее применение фотографии.

Уже сегодня можно констатировать, что новая форма книги существует.

КНИЖНЫЕ ФОРМАТЫ

Книжные форматы (германский стандарт ДИН 829 от октября 1926 г.) взяты из бу- мажных форматов (ДИН 476). Они представляют схему форматов сброшюрованных и обр- занных книг.

Таблица стандартов (в мм)

A 2	420 × 594	
A 3	297 × 420	B 3 353 × 500
A 4	210 × 297	B 4 250 × 353
A 5	148 × 210	B 5 176 × 250
A 6	105 × 148	B 6 125 × 176
A 7	74 × 105	
A 8	52 × 74	

Объяснения к германскому стандарту: *

1) Форматы ряда А установлены для деловых бумаг, рекламных произведений, актов, карточек; они предпочтительны и для книг.

2) Для деловых книг применительны все форматы ряда А от А2 до А7.

3) Для случаев, когда форматы А не очень удобны, допустимы форматы ряда В.

4) Форматы могут быть применены продольно и поперечно.

5) Сшитые и обрзанные книги (и журналы) должны иметь точный стандартный формат.

6) Книги с вынимающимися листами шире к корешку, чем стандартные форматы. Вынимающийся лист должен иметь стандартный формат.

7) Если при переплете требуется новый обрз книги, то листы будут несколько меньше стандартного формата. Зато крышка будет несколько больше. Высота крышки должна точно соответствовать стандартному формату, ширина же ее обуславливается способом переплетания.

Вышеозначенные стандартные книжные форматы хотя и не подходят к изданиям изящной литературы, романам и им подобным книгам, прочитываемым «в руке», они слишком широки и поэтому неудобны, но для более крупных книг, научных книг, каталогов в форме книги, руководств большего (А5) и меньшего размера (А6) они вполне применимы.

Форматы романов также необходимо стандартизировать, в соответствии к особым требованиям их употребления. Соотношение сторон динских форматов для этих книг не подходит.

* От редакции: Стандарты для книг, установленные в СССР (Общесоюзный стандарт ОСТ 364): по ряду А от А4 до А8 и по В от В5 до В6, т. е. всего 7 форматов.

* См. „Пол. Пронз.“ № 7 за 1929 г., стр. 13.

ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ

ПРОИЗВОДСТВО

- П р о -
мысленно-экономи-
ческий и технический
журнал. Выходит ежемесяч-
но. Орган Научно-Технического
Совета Полиграфической Про-
мышленности при Полиграфи-
ческом Комитете В.С.Н.Х
С . С С . Р
НОЯБРЬ-ДЕКАБРЬ
1 9 2 9

№ 11-12

ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ПРОИЗВОДСТВО

ПРОМЫШЛЕННО-ЭКОНОМИЧЕСКИЙ
И
ТЕХНИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

•
ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО



11—12

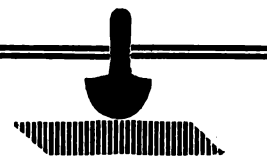
НОЯБРЬ—ДЕКАБРЬ

1 9 2 9

•
ШЕСТОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОГО СОВЕТА ПОЛИГРАФИЧЕСКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ
ПРИ ПОЛИГРАФИЧЕСКОМ КОМИТЕТЕ ВСНХ СССР

МОСКВА



НОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПЕЧАТНОГО ПРОИЗВОДСТВА ЯН ЧИХОЛЬД

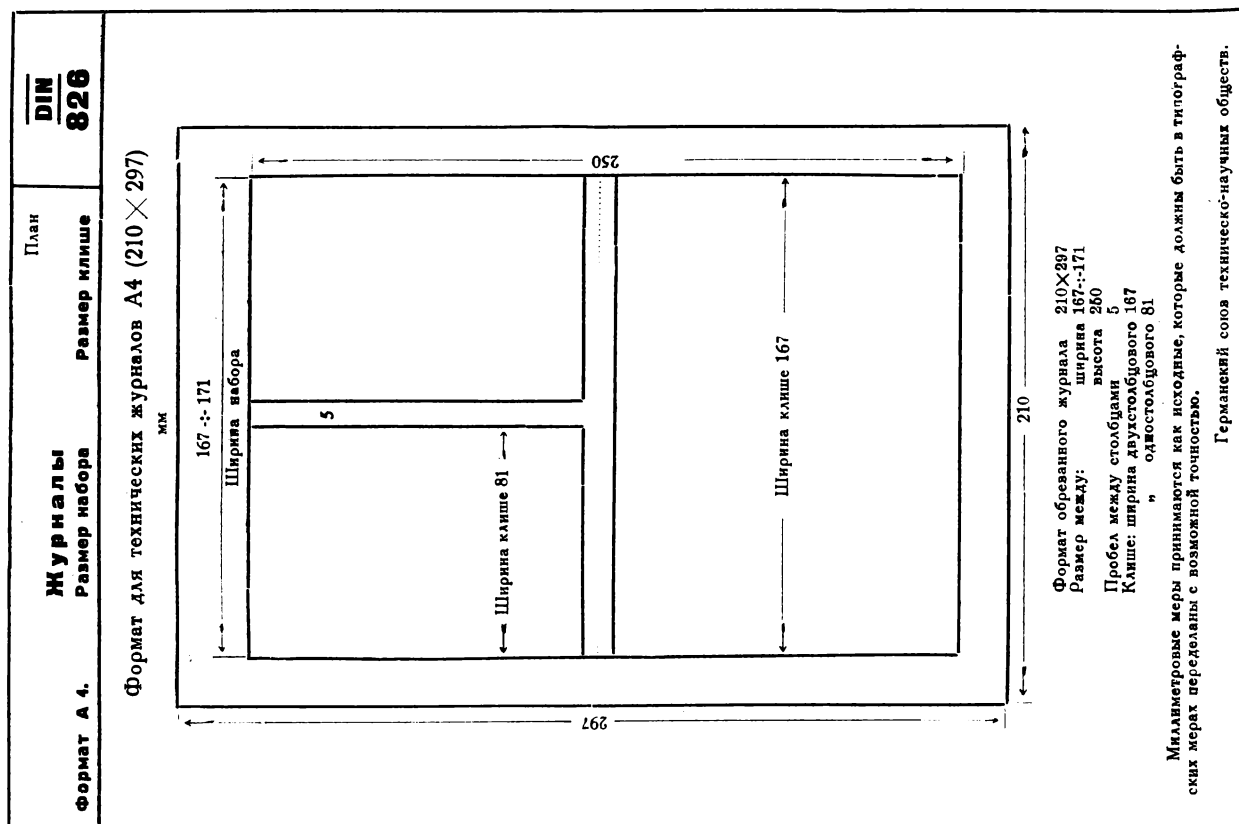
ЖУРНАЛЫ И ГАЗЕТЫ.

1. Стандартизация в журнале.

Кто прочитывает много журналов или работает в них, достаточно хорошо знаком с главным

многочисленности форматов журналов, ввел стандартизацию также и в эту область. Обнародованный им лист стандартов 826 см. на настоящей странице.

Таким образом формат для журналов избран А4; он идентичен с форматом делового письма-



их недостатком — очень значительным числом самых разнообразных форматов. Так как до самого последнего времени в отношении форматов журналов стандарта не было, то каждый издатель брал для своего журнала тот формат, какой ему вздумалось.

Эта «форматная вакханалия» давала себя чувствовать при распределении журналов на полках книжных шкапов, создавая ряд неудобств при их хранении.

Германский комитет по стандартизации в полиграфпромышленности, исходя из неудобства

ного бланка, рекламных печатных произведений, чертежей и пр. Отсюда преимущества и удобства при пересылке, хранении и пр.

Затем стандартизованы также величины набора и клише. Благодаря этому возможно переносить из одного журнала в другой целые статьи. Особые оттиски отдельных журнальных статей также будут иметь одинаковые размеры и могут быть поэтому собираемы и хранимы в полном порядке. Клише стандартных размеров могут быть легко переброшены во всякий другой стандартный журнал. Обмен клише между из-

дательствами благодаря последнему обстоятельству значительно упрощается.

Большие выгоды имеет также и стандартизация ширины столбца и размера всего набора для всех торгово-промышленных предприятий, делающих объявления в нескольких журналах. В то время, как раньше зачастую для каждого журнала требовалась различная величина клише объявления, теперь потребуется только одна величина, подходящая ко всем стандартным журналам. Это означает уже значительную экономию в расходах на рекламу. Стремление к особой индивидуализации каждого отдельного журнала теперь уже объявляется ошибочным. Стандартизация журналов является важным и неотложным делом на пути к наибольшей экономии в умственной работе.

Большое число прежде всего технических журналов в Германии уже перешло на стандартные размеры. Также и полиграфические журналы должны, наконец, решить свой переход на стандартные размеры. Возражение, которое здесь можно ожидать, что стандартный формат не будет исчерпывающим,— недостаточно обосновано. «Deutscher Drucker» и «Typographische Jahrbücher» имеют уже почти дин-формат, точно так же и американские журналы «Printers Ink» и «Wertern Advertising» и английский журнал «Commercia Art» (Лондон) очень близки к стандартному формату. Все пять журналов имеют постоянно много приложений и большие иллюстрации, и доказывают, что меньший формат несколько не вредит ясности и красоте иллюстраций, приложений и пр. Часто известная фирма помещает свои приложения во всех полиграфических журналах. До сих пор в этом случае приходилось учитывать иногда далеко один от другого расходящиеся форматы самых малых и самых больших журналов, что, конечно, должно было вести к компромиссам в выполнении приложения и к непродуктивному повышению стоимости бумаги. И то и другое в будущем, при стандартизации форматов журналов, отпадает.

Стандартный формат также вполне приемлем и для журналов по искусству. Из журналов по искусству и т. п., выходящих уже в диновском формате, можно указать на «Bauhaus» (Дессау), «110» (Амстердам), «Das Werk» (Цюрих) и «Die Form» (Берлин). Все четыре журнала (вероятно, таких журналов, выходящих в диновском формате, гораздо больше) доказывают, что, несмотря на все стандарты, типографское их оформление может быть признано безукоризненным.

Вновь возникающие журналы, во всяком случае, непременно должны удовлетворять всем стандартным нормам как в отношении форматов бумаги, так и в отношении форматов набора и клише.

Задачей типографий является напоминать заказчикам о существовании стандартов, так как

и издатели, и авторы зачастую о них совершенно не знают.

Приходится глубоко сожалеть, что часто очень важное и нужное содержание журнальных статей не рассчитано на долговечность, так как найти их по прошествии нескольких лет становится почти невозможным. Помочь здесь можно только созданием картотеки из каждого номера в роде той, какая введена «Журналом организации» («Zeitschrift für Organisation, Berlin, Spaeth und Linde»).

Его статьи, наклеенные на карточки картотеки в дин-формате А6, дают собрание статей, систематически разделенное по темам и авторам, позволяющее даже по прошествии нескольких лет легко находить статьи по отдельным авторам и по отдельным областям знания. Введение соответствующего стандарта много бы помогло этому делу.

2. Типографское оформление в журнале.

Предпосылкой к получению хорошей внешности журнала является выбор хорошего шрифта. В этом случае целесообразны текстовые антиквашрифты настоящего времени, например: северная антиква, французская антиква, сорбонна (наш академический), а также и классические шрифты антиквы, напр., гармонд, баскервиль, дидо, бодони, а также хорошие рисунки обыкновенных медиовалья и антиквы.

Давно уже являющегося несовременным фрактура следует избегать, равно как и всех без исключения шрифтов, рисованных современными художниками.

В качестве выделительных шрифтов для титулов, колонн-цифр и пр. предпочтительны всем другим шрифтам жирный или полужирный гротеск с его ясными и четкими линиями, сильно контрастными по сравнению с текстом.

Заголовки статей и отделов не должны больше выключаться посередине, но обязательно налево, к краю. Те же правила применимы и в отношении заголовков и подзаголовков внутри статьи или отдела. Несимметричность общего впечатления не должна нарушаться симметричной постановкой титулов и подзаголовков.

Обязательно должно быть отвергнуто сильно распространенные в настоящее время рисованные заголовки. Они дороги и не являются ни красивыми, ни подходящими. Журналу, который выполняется посредством набора, свойственны только набранные титула и подзаголовки. Пока еще не выработаны стандарты для всех титулов, позволительно применять бесчисленные различные формы постоянно меняющихся типографских титулов.

Колонн-цифры должны помещаться всегда сбоку внизу (к внешнему краю), как это в общем уже и применяется. Их выделение целесообразно с

помощью жирного или полужирного гротеска. Чересчур безобразные *отделительные линейки* между столбцами набора должны совершенно исчезнуть. Прокладка в этом месте *цицерного релета* или большего отделяет столбцы достаточно.

Точно так же некрасивы всегда в мистической тройке применяемые *звездочки* в конце главы. Не говоря уже об их отвратительной форме, они там совершенно бесполезны. Даже небольшой пробел между двумя главами разделяет их достаточно; всякое украшение, в особенности такое сомнительное, как *звездочки*, является излишним. Если же в отдельных случаях необходимо по каким-либо особым причинам более интенсивное разделение небольших глав, возьми лучше отдельные круглые шестипунктовые точки.

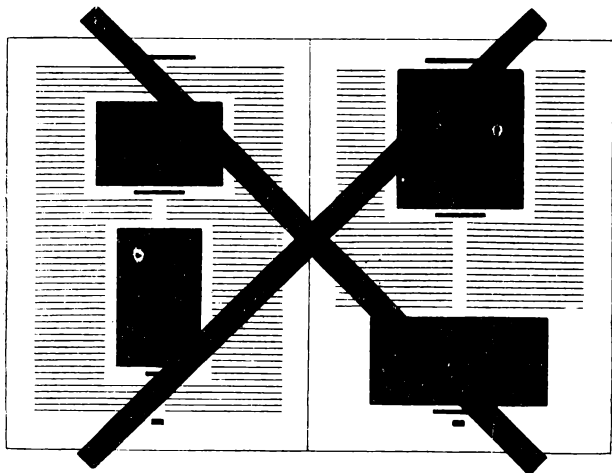


Рис. 1. Схема прежнего расположения клише на двух страницах журнала. «Декоративно», непрактично и неэкономно.

Выключки *колонн-титолов* посредине формата нужно избегать. Они будут негармоничны возле несимметричных подзаголовков глав. Лучше всего их ставит без какой-либо линейки под колонн-титолом, к внешнему краю, и выделять гротеском. Если же нужно применить линейку, то избегай двойных линеек. Поостая полужирная или жирная линейка до 6 пунктов (на полное очко) будет в этом случае наиболее подходящей.

Сознательный человек может только удивляться, к каким невозможным результатам приводит окостенелость принципа группировки по «средней оси» в *размещении клише* на странице. В двух изображенных здесь схемах (рис. 1 и 2) я попробовал сопоставить разницу между старым насильственным размещением и новым, более целесообразным. Я выбрал намеренно для этого случая несколько клише различных чисто случайных размеров, так как именно с такими, конечно, всегда приходится иметь дело. В будущем, благодаря стандартизации размеров, это явление будет, во всяком случае, гораздо реже. Стандар-

тизация ширины клише эту проблему значительно упростит. Какими сложными путями пытались до сих пор разрешить задачу размещения клише, ясно видно из первого примера. Насильственным путем иллюстрации поставлены посредине, для чего необходима была дорогая и кропотливая переверстка столбцового набора. Новая схема (рис. 2) говорит сама за себя; по ней ясно видно, насколько новое размещение клише проще и притом красивее.

Контрастным соединением в большинстве темных клише и серого шрифта будет такое, когда рядом с клише, не занимающим полную ширину столбца или страницы, оставляется белое пространство, в то время как прежний способ обрамления клише со всех сторон набором, зача-

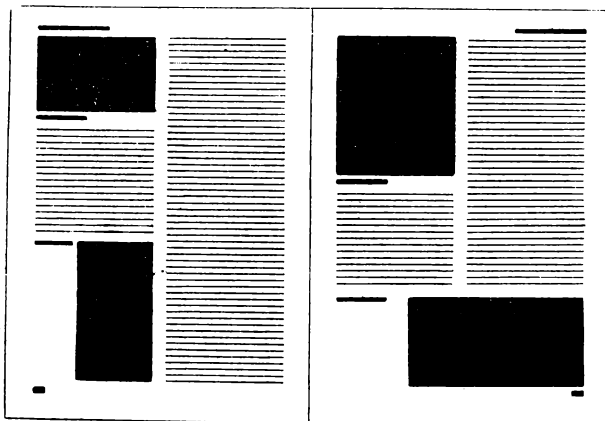


Рис. 2. Схема правильного расположения тех же клише. Конструктивно, целесообразно и экономно.

стью только в квадрат шириною, вызывает прямое впечатление какой-то скарденности. В остальном клише должны быть помещены по возможности в непосредственной близости к соответствующему тексту.

Точно так же, как названия глав, *подписи под рисунками* должны быть монтированы не посредине, но начинаться с левой стороны, от края рисунка, в том случае, когда они вообще стоят под рисунком, а не сбоку рисунка. Выделение их жирным или полужирным гротеском дает более интенсивное общее впечатление от страницы. Что они зачастую могут быть поставлены также сбоку клише, видно из схемы нового расположения клише на рис. 2.

В самом клише обрамление вокруг рисунка должно быть отброшено. Гладко обрезанное клише действует неизмеримо приятнее и интенсивнее. Довольно странные «облака», в которых «парят» не только малые предметы, но также и тяжелые машины, из эстетических соображений и трудностей при печатании должны быть непременно отброшены.

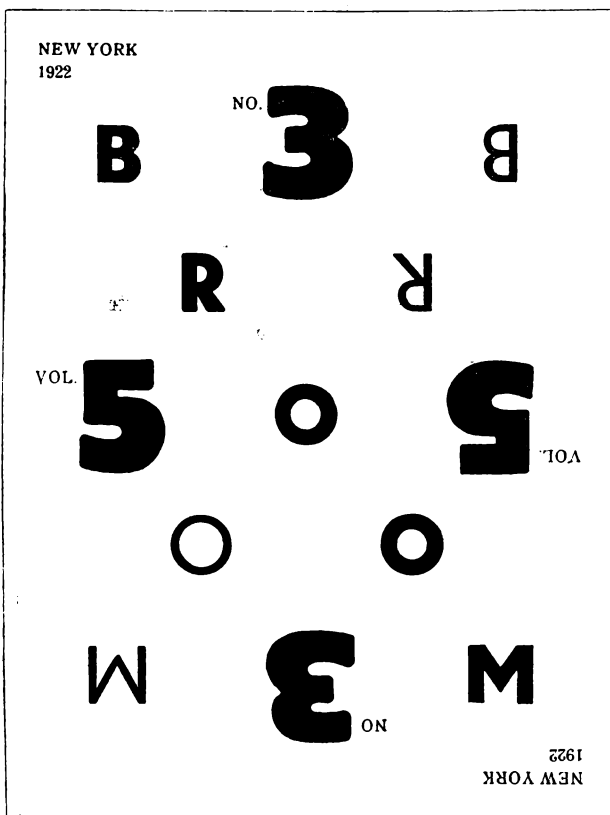


Рис. 3. Обложка американского журнала Эль Лисицкого 1922 года (слово „Broom“—красным).

Обложка журнала в настоящее время зачастую рисуется. Но что также и чисто типографскими средствами можно получить одинаково сильное впечатление, доказывают образцы типографских обложек на рис. 3 и 4.

Первый из них типичен для четырехсторонней симметрии, единственной симметричной формы, которая возможна при новом оформлении. Мы отклоняем двухстороннюю симметрию старого титульного набора, как выражение прошедшей индивидуалистической эпохи. Только четырехсторонняя *совершенная* симметрия может быть отражением наших стремлений к общности и универсальности.

Обложка журнала «Пролетарий» (рис. 4) является интересным примером динамичности набора, что создается косою постановкой строк.

В обоих примерах без каких-либо добавлений (примерно, балок или точек) получены формы с сильным действием.

Громадное значение, которое получают в настоящее время журналы, требует, чтобы их оформлению было уделено особенно усиленное внимание. Так как в настоящее время больше читают журналы, чем книги, и наиболее важное печатается часто только в журналах, возникают различные новые проблемы, между которыми разбирающаяся в этой статье вполне современная

организация журнальной продукции является наиболее важной. Желательно, чтобы эта статья внесла свою долю в последующие решения по данному вопросу.

3. Ежедневная газета.

Хотя типографское выполнение ежедневной газеты в массе своей весьма характерно для нашего времени, соответствует правилам современного оформления и является хорошим образцом такового, все же, тем не менее, также и в газетном оформлении имеются моменты, требующие пересмотра и уточнения для того, чтобы вполне соответствовать требованиям нашего времени к целесообразности газетного набора и оформлению газеты.

Начиная от заголовков и выделительных строк, которые по сравнению с прежним временем набираются значительно более жирными шрифтами, современные газеты мало чем отличаются от газет, примерно, 1850 года. Первые газеты были похожи на летучие листки и памфлеты XVII столетия, которые набирались как книжный титул и книжная страница. Также и впоследствии, до самого последнего времени, оформление газеты оставалось в своей старинной зависимости от книжного оформления. Но так как темп чтения все больше и больше ускорялся,

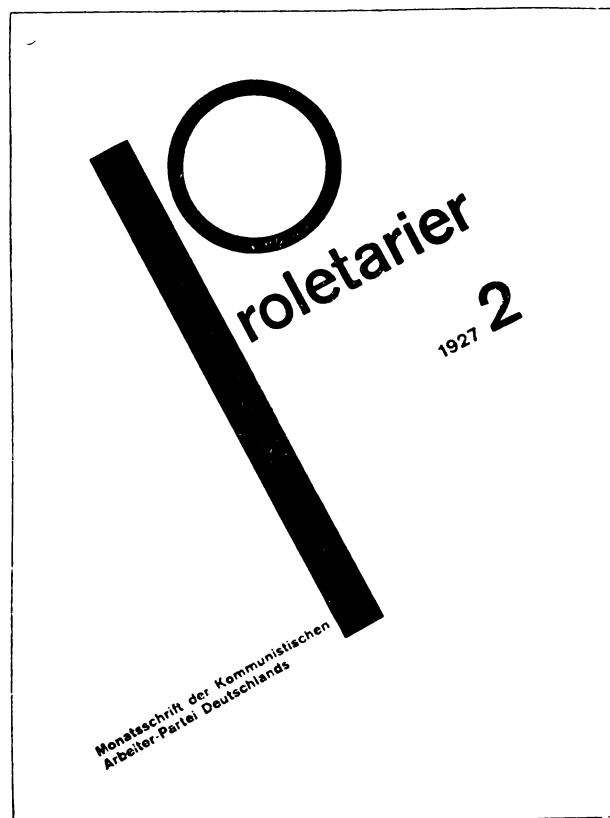


Рис. 4. Обложка журнала „Пролетарий“.

явилось необходимостью большее выделение определенных мест текста и ряда других моментов. Это выделение производится в настоящее время с помощью шрифтов разной величины, разбивкой на шпации, выделений более жирными шрифтами, разбивкой строк на шпоны. Некоторые из этих средств выделения применяются иногда чересчур уж в большом количестве, но об этом здесь говорить не будем. Все подобные средства выделения зачастую покоятся на вполне разумных соображениях, которых мы ни в коей мере не станем отрицать. Только благодаря им стало возможным то, что мы теперь в состоянии «пробежать» в несколько минут газету, объем которой часто равен толщине среднего размера книжки, т.е. схватить оттуда наиболее важные моменты.

Это, несомненно, соответствует темпу современной жизни. Но что касается применяемых шрифтов, то современное положение в этом вопросе принадлежит прошлому. Здесь мы находим в качестве текстового шрифта для политической части, фельетона и объявлений, за исключением некоторых отдельных частей газеты, исключительно фактур. Стоит только торговую часть газеты (которая обычно набирается антиквой), например, газеты «Berliner Tageblatt» положить рядом с политической частью и сравнить их одна с другою, чтобы немедленно сделать вывод, насколько приятнее и красивее выглядит набор антиквой и насколько он более легкочитаем. Разговоры о том, что антиква для немецкого текста трудночитаема, являются не чем другим, как только проявлением крайнего национализма.

Все эти разговоры не более, как бабушкины сказки. Ближайшей задачей для всякой прогрессирующей газеты является перейти исключительно на антикву, набирая ею всю газету целиком. Как превосходно выглядят, например, голландские газеты! Они применяют гротеск для заголовков, для текста же — обыкновенную антикву. В немецких же газетах антиква пока завоевала всю торговую часть, она постепенно все более и более вытесняет фактур в таких отделах газеты, как техника, спорт, литературные приложения, к значительному улучшению общего вида газет. Можно надеяться, что скоро также и остальные отделы будут набираться антиквой. С применением гротеска в качестве текстового шрифта для газет придется еще подождать. Притом же в настоящее время мы пока еще не имеем действительно соответствующего этим целям шрифта. Но в качестве выделительного (для заголовков) шрифта гротеск вполне на своем месте. Некоторые приложения к газете «Frankfurter Zeitung» обслуживаются гротеском с очень хорошим результатом.

Надо, конечно, предостеречь от цельных прописных строк, которые слишком трудночитаемы. Я нахожу, в остальном, что жирный гротеск го-

раздо более отвечает этой цели, чем гротеск полужирный; последний слишком мало выделяется в газете от общего серого фона текста.

Дальше я считаю неправильным, что набранная типографскими литерами газета иногда снабжается рисованным от руки заголовком. Средства, имеющиеся под руками наборщика, достаточны для того, чтобы удовлетворить всем специальным требованиям. То же можно сказать и о наборе газетного заголовка. Его рисунок не должен меняться, особенно в старых газетах, если даже текст газеты переводится на антикву, так как этот заголовок представляет своего рода марку или сигнет газеты. Конечно, все, что не относится к собственно-заголовку, может быть набрано антиквой или гротеском, но главная строка, например, «Berliner Tageblatt», должна сохранить свой первоначальный рисунок. Отсюда, однако, не следует, что для новых газет следует брать фактурный заголовок; в данном случае только гротеск у места. Среди бесчисленных газет с фактурным заголовком, газета с заголовком, набранная гротеском, будет являть впечатление разорвавшейся бомбы.

Вполне современным будет отказаться от группировки подзаголовков по средней оси, т.е. от выключки их посредине и ввести соответствующее нашему времени распределение их с левой стороны. Остающееся пустым пространство, рядом с большинством заголовков (справа), дает приятное впечатление; оно как бы автоматически направляет взор на стоящий рядом заголовок и лучше выделяет его от текста.

В настоящее время, благодаря «осевому» расположению заголовка, создается беспокойное расплывчатое впечатление, так как черные заголовки перемежаются с окружающими их белыми кусками, вместо того чтобы повысить впечатление резким отделением черного от белого.

«Das Technische Blatt» («Технический Листок»), приложение к газете «Frankfurter Zeitung», оформлен таким образом и сделанся поэтому очень красивой газетой.

Отвесные отделительные линейки между столбцами должны исчезнуть. Они настолько же лишни, насколько и безобразны. Без них газетная страница спокойнее. Вместо широко распространенной рантовой линейки под заголовком газеты и над фельетоном и объявлениями нужно применять простые жирные линейки, примерно, четырех- или шестипунктовые. Рантовые линейки выглядят пластическими и являются излишним и некрасивым орнаментом.

Сетчатые клише в газетах (автотипии) выглядят значительно выгоднее без неизбежного контура. Также и иллюстрации в газетах, отпечатанных глубокой печатью (тифдрук) лучше всего обрезать гладко (без контуров). Всякие

линейки по бокам клише, всегда являющиеся рамкой, следует отбросить.

Большим шагом вперед была бы стандартизация форматов газет и ширины столбца; этим были бы устранены различного рода неполадки.

Насколько художественной может быть газета, показывают две страницы японской газеты «Осака Асахи» (рис. 5). Наши газеты имеют, конечно, другой вид, но в смысле эстетики японские

Надо, однако, сказать, что оптический вид газет этого рода хотя и рожден в наше время, тем не менее не вполне воплощает самый дух этого времени. Этот тип газет еще сравнительно молод, почему он только отчасти зависит от традиционного оформления газет, что для его внешности имеет несомненную пользу. Подобную зависимость мы замечаем только в собственно-типографском их оформлении, в то время как

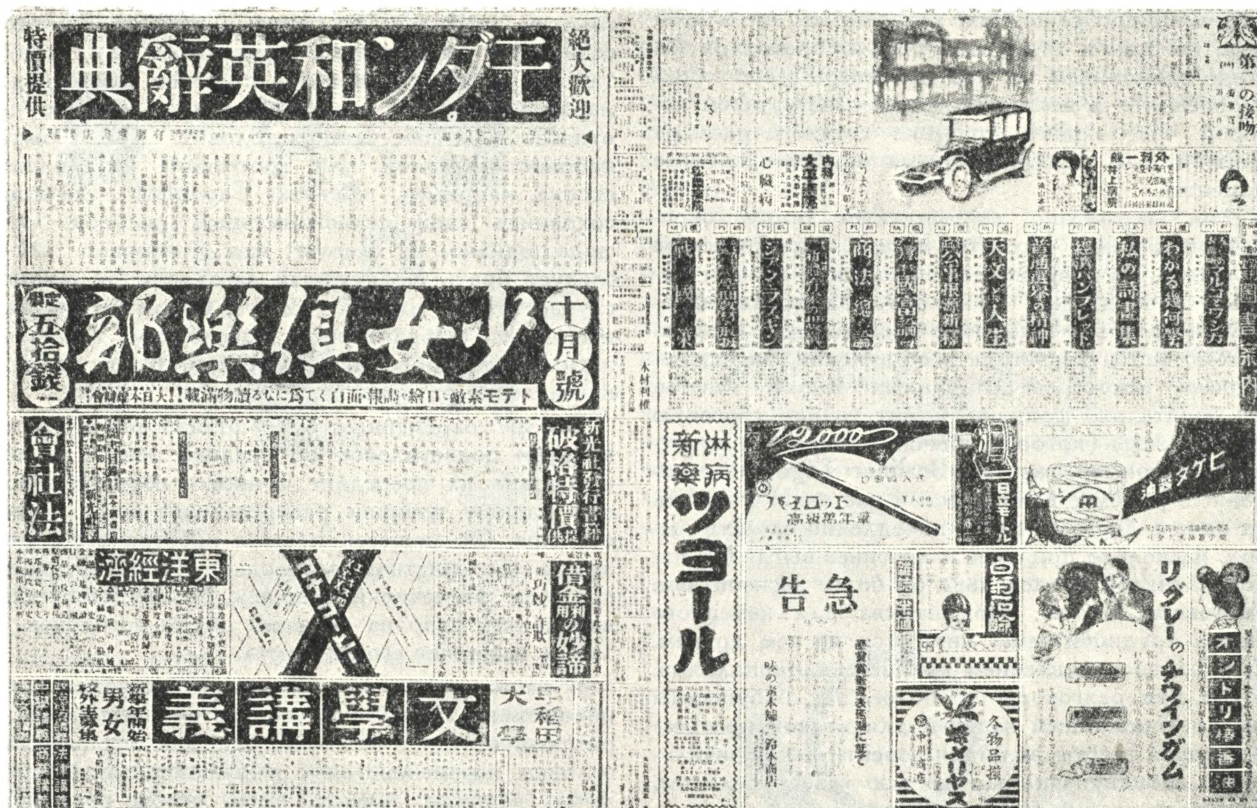


Рис. 5. Две страницы японской газеты 1926 года.

газеты выглядят несомненно лучше. Во всяком случае определение красоты газеты будущего будет исходить из стремления к наибольшей ясности и целесообразного приспособления к потребностям нашего времени.

4. Иллюстрированная газета.

За последние годы число иллюстрированных газет в Германии необыкновенно возросло. В этом факте отражается склонность современного читателя к иллюстрациям, вызванная недостатком времени для обстоятельного чтения ежедневных новостей. В отношении удовлетворения простого любопытства иллюстрированные газеты и журналы часто доставляют настоящее удовольствие, благодаря большому количеству репортерских фотографий, иногда превосходных как в оптическом отношении, так и по технике выполнения.

размещение и построение иллюстраций и пр., по крайней мере в общих чертах, вполне современно.

Частично заголовки отдельных отрезков и всегда подписи под иллюстрациями монтируются в стиле старого оформления «по средней оси», в то время как постановка иллюстраций зачастую несимметрична. Хотя симметрия в расположении иллюстраций иногда и встречается и может быть также заранее везде предусмотрена, но формы и размеры иллюстраций часто не допускают такого расположения.

Создающемуся благодаря этому общему несимметричному виду газеты дальнейшей помехой служат подписи под иллюстрациями, поставленные по принципу «средней оси». Если желательно получить всю форму гармоничной в целом, то несимметричный набор необходим также и в этих строках. Лучше всего начинать их впереди, налево, хотя имеются также и другие много-

численные возможности несимметрической постановки подписей под рисунками.

В качестве выделительного шрифта (для заголовков и подписей) наиболее подходящим является полужирный и жирный гротеск. Их ясность делает их шрифтами нашего времени, которые должны быть родственны сегодняшнему дню и его активности прежде всего в этом типе газеты.

Умелый наборщик, обладающий достаточной долей фантазии, может найти превосходные решения для всякого вида заголовков и подписей только с чисто-типографскими средствами. Применение рисованных строк в заголовках должно быть отвергнуто, как несовременный и нетипографский способ. Заголовки не имеют задания «выдавить» содержание на манер экспрессионистов, но просто и ясно сказать об этом содержании, и больше ничего.

К сожалению, в качестве текстового шрифта в настоящее время в немецких иллюстрированных газетах все еще применяется фрактур. Франкфуртский «*Illustrierte Blatt*» («Иллюстрированный Листок») подал хороший пример, введя вместо фрактур антикву. Внешний вид газеты от этого, несомненно, выиграл. За необходимость введения в качестве выделительного шрифта гротеска можно привести еще то основание, что это единственный шрифт, который действительно родственен фотографии, и именно тем, что им обоим присуща общая внутренняя объективность. Усики и завитки фрактур, этого шрифта чиновников XVI века, совершенно не соответствуют больше нашему времени и никогда не будут соответствовать таким ярко-выраженным печатным формам нашего времени, какими являются иллюстрированные газеты.

Так как, однако, для передачи текста действительно хорошо соответствующего этой цели гротеска пока еще не существует, приходится остановиться на другом более простом шрифте, каковым является антиква. Чуждые индивидуальности шрифты — гармонд, бодони, французская антиква, северная антиква, сорбонна (наш академический) и др. лучше, чем все шрифты художников последнего времени и всякие иные акцидентные шрифты, так как в первых форма не выступает настолько, как во вторых, перед содержанием.

Фото-клише выигрывает в том случае, когда они не сопровождаются отвратительным обрамлением. Всякие рамы, зачастую сантиметровой ширины, которые мы встречаем в некоторых журналах, надо совершенно отбросить. Они, во-первых, некрасивы в нашем смысле, во-вторых,

их применение вовсе не оправдывается назначением иллюстраций, и, во всяком случае, является собой крайне несимметричный придаток.

Для расстановки иллюстраций на страницах нельзя установить определенных правил. Сильные контрасты величины и формы (большая — маленькая, закрытая — открытая, темная — светлая, вертикальная — горизонтальная, глубокая — плоская и т. д.) легко получить, что и делает оформление привлекательным. Фото-монтаж (врезание одного клише в другое) может быть применен в большой степени, как мера, вызывающая яркое впечатление. Приходится только удивляться, как мало гармонично оформление большинства иллюстрированных газет и журналов при наличии столь многочисленных возможностей. Внешний вид даже наиболее известных между ними прямо-таки «провинциальный». Удачные опыты в расположении иллюстраций делают «*Sportspiegel*» и «*Weltspiegel*».

На ряду с вышеуказанными отдельными моментами большой вред приносит также совершенно излишнее обрамление страниц с иллюстрациями. Эту манеру надо отбросить и дать иллюстрациям, тем самым, большее и свободное действие.

Дальнейшим требованием нашего времени является единый формат, отсутствие которого до сих пор было очень чувствительно. Диновский формат А3 (297 × 420 мм.) был бы здесь как раз у места, он очень подходящ для этой цели.

В заключение требует еще нескольких замечаний печатная техника подобных иллюстрированных газет. В общем мы можем констатировать все больший и больший переход на ротационный тифдрук. Без сомнения, эта техника печатания является наилучшей для иллюстрированных газет. Офсетная печать в данном случае не может идти в сравнение с тифдруком вследствие недостаточной глубины в передаче фотографий; она в этом отношении стоит в одном ряду с типографским ротационным печатанием, которое также не может больше конкурировать с тифдруком. Большая глубина и бархатистая внешность тифдручной иллюстрации сильно привлекает покупателя иллюстрированной газеты. Нет сомнения, поэтому, в том, что все иллюстрированные газеты должны будут постепенно перейти на глубокий способ печатания, если только (а такая возможность вовсе не исключается) за это время не будет найден еще какой-либо новый способ печатания, который может быть даст еще более красивое выполнение, связанное одновременно с удешевлением печатной продукции.