

ИЗДАТЕЛЬСТВО

■ КНИГА ■

МОСКВА 1965

■ С. ТЕЛИНГАТЕР ■ Л. КАПЛАН ■



ИСКУССТВО
АКЦИДЕНТНОГО
ЛАБОРА

6П9.511
T31

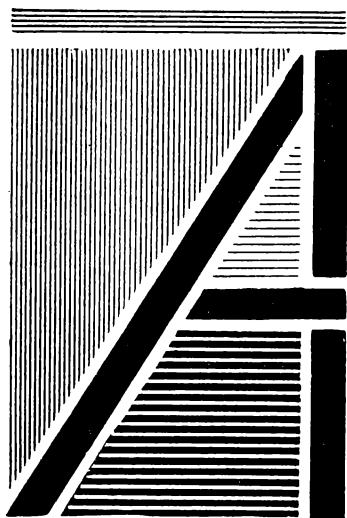
Набор — это типографский производственный процесс, но настоящая книга, хотя речь в ней идет о наборе, посвящена не производству, а искусству. Тому искусству, которым восхищаются миллионы советских людей, когда в их руки попадает книга с красиво набранным титульным листом, с выразительными заголовками в тексте, или оригинальный пригласительный билет, где только шрифтом и линейками создана подлинно художественная композиция, или объявление, содержание которого воспринимается мгновенно — так удачно подобраны и размещены шрифты, линейки, орнамент.

Технический и художественный редактор издательства, художник книги, наборщик, т. е. все те, кто занимается книжным оформлением, кому приходится создавать композиции бланков, дипломов, грамот, пригласительных билетов, всевозможных объявлений, с пользой

для себя прочитают эту книгу. Ценным пособием будет она для учащихся полиграфических профтехшкол, издательско-полиграфических техникумов, студентов полиграфических вузов. Однако интерес к себе книга вызовет не только содержанием, но и тем богатейшим иллюстрационным материалом, который может служить образцом и опорой для новых творческих поисков. Большая часть иллюстраций воспроизводится впервые, что делает их еще ценнее для читателя.

Написали книгу художник С. Телингатер и автор многочисленных пособий по наборному делу Л. Каплан. Перу первого принадлежит та часть книги, которая посвящена акцидентной графике, перу второго — раздел «Техника и технология акцидентного набора» и глава «Малые акцидентные формы».





АКЦИДЕНТНАЯ ГРАФИКА

На первоначальной стадии своего развития типографии были непосредственно связаны только с книгоизданием. Позднее некоторое место в общем объеме типографской продукции стали занимать мелкие печатные изделия (объявления, деловые документы, реклама и т. д.), которые носили характер случайных работ. Отсюда, надо полагать, такие изделия и получили название акциденции, что в переводе с латинского означает «случайный».

В начале XIX века с развитием государственной и общественной деятельности, промышленности и торговли объем акцидентных работ

начинает значительно возрастать и они приобретают постоянный характер.

В дальнейшем некоторые типографии переходят на специализированное изготовление продукции подобного рода.

В настоящее время к акцидентным видам набора относят, во-первых, набор мелких самостоятельных печатных изделий (например, пригласительных билетов, поздравительных открыток, дипломов, промышленных этикеток, афиш, рекламных и информационных изданий и т. п.) и, во-вторых, набор таких элементов, входящих в состав книжных, журнальных и газетных печатных форм, как, например, обложка, титульный лист, спусковые полосы, сложные виды набора, объявления, т. е. почти все виды набора, которые отличаются от сплошного текста.

Сейчас почти нет типографий, в которых не было бы акцидентного набора.

Наборные обложки или обложки, комбинированные из набора и клише, титульные листы, заставки, концовки, инициалы (буквицы), некоторые виды сложного набора получили название **книжной акциденции**.

С самого возникновения книгопечатания для оформления титулов, отдельных полос, а в дальнейшем для обложек и различных некнижных видов акциденции применялись в сочетании со шрифтом линейки, орнаменты и другие наборные элементы. С помощью этих

средств акцидентный наборщик, самостоятельно или по эскизу художника, создавал каждый раз особую индивидуальную графическую композицию для печатной формы.

Архивы, музеи, библиотеки сохранили образцы старинных акцидентных работ, свидетельствующие о высоком мастерстве их создате-



1. Пригласительный билет. Франция. XVIII в.

лей — акцидентных наборщиков, которые, располагая даже очень небольшим ассортиментом шрифтов, линеек и орнаментов, проявляли большую изобретательность и достигали высоких художественных результатов (рис. 1—2).

Немало замечательных образцов акцидентных работ напечатано в русских старопечатных книгах.

К сожалению, история развития русской акцидентии мало исследована. Некоторые сведения о возникновении русской книжной акцидентии приводит в своей работе «История оформления русской книги» член-корреспондент Академии наук СССР А. А. Сидоров.

«От Бурцева, — пишет А. А. Сидоров, — ведет начало широкое применение в московской печати наборного орнамента...»

Василий Федорович Бурцев-Протопопов — крупный русский типограф и издатель — с 1631 года работал в Москве в «друкарне нового заводу» (Московский печатный двор) в звании «подьячего азбучного дела».

Наборный орнамент в московских изданиях В. Ф. Бурцева-Протопопова использовался для построения заставок и концовок. Так, в «Святцах» 1639 года издания Бурцева напечатаны двенадцать заставок и пять концовок, составленных из орнаментов пяти различных мотивов.

Одна из заставок другого издания В. Ф. Бурцева — «Каноника» 1641 года — воспроизведена на рис. 3, вторая, из «Азбуки» 1637 года, — на рис. 4.



2. Концевая полоса Острожской Библии. 1581



Предисловіе въ кратцѣхъ
первоуучебныхъ книгъ малѣй-
шнѣи книжницѣхъ азбукѣхъ.



Всѣмъ оубо и писемъ и грамотъ,
всѣмъ премудростіи
своею сотвори. и шнѣ бы
тѣмъ азбукѣи всенъ гварь
приведе. потомъ же
и члѣки сотвори по образъ
своему и по подобіи.

3



БОГОРОДНИЦЫ КРЪ
СТОБОГОРОДНИЦЫ. иже гл҃аетъ
пѣтръ архіеу наса аеу. и нѣ .
на вѣрнн и члѣу тремн по глаго
у трп арл. Аще елиже средѣ и пл
токъ. гл҃аетъ кр҃тисѣ . По
глагоу трп арл . бо . гла . я .
Мл҃твѣи вонхъ раеу , прїимн
вѣе . и изгавн наеу ѡаслїл
вѣдї , такъ рождшн хл҃а епа »
изгавнтелѣ дшамъ нашнмъ
кр҃тисѣ . иже тавѣ застѣпае
нїе стлжавшн прїтаеу ,
твїмн мл҃твами ѡеѣдѣт

3. Страница пре-
дисловия из «Аз-
буки» в издании
В. Бурцева. 1637

4. Спускная по-
лоса «Каноника»
издания В. Бур-
цева. 1641

4

В украинских и белорусских изданиях конца XVI — начала XVII века широко использовался наборный орнамент, главным образом для построения рамок вокруг титульных листов и для оформления спусковых и концевых полос (рис. 5).

В XVIII и особенно в начале XIX века книжная наборная акциденция получила в России широкое применение. К сожалению, остались неизвестными имена многих замечательных русских мастеров акцидентного набора того времени, а их прекрасные произведения мало воспроизводятся и очень мало популяризируются в специальной литературе.

Насколько интересны эти произведения, можно судить по образцам русской и украинской книжной акциденции XVII—XVIII веков, воспроизведенным на рис. 6—10.

На титульных листах наряду с гравированными печатаются акцидентные типографские виньетки. Очень часто одна и та же виньетка и мелкие типографские украшения повторяются в разных изданиях, даже таких, которые печатались в разных типографиях и в разных городах, что свидетельствует о широком развитии акциденции.



РАЗСУЖДЕНІЕ
ДОБРОДѢТЕЛЯХЪ
И
НАГРАЖДЕНІЯХЪ.

Вступленіе.



С^н можно утверждать, что въ всѣхъ чловѣческихъ дѣяніяхъ были между собою равны, поль странное мнѣніе опровергается жизнью чловѣка, стремящагося непрестанно къ произведенію въ дѣяніи своей воли. Мы въ имѣемъ по-прежнему способности, открывающія намъ познаніе добра, познаніе нашихъ

9. Спусксовая полоса русского изданія Москва. 1756

10. Спусксовая полоса «Рассужденія о добродѣтеляхъ и награжденіяхъ». Петербург. 1769



С^н Ей есть просвѣтлый отъи деню. Служи-тели, которой намъ въ общюю радость и пользу различныя пріятныя поворицу поразителю-щия Росси отъправленъ Сей денъ историче-скими вѣдомъ напечатанъ: наша сердца, велики-цудотъ мысли, привода на память оное Божественъ соудъиствитъ освещенное время, въ которое все-вышній оказалъ свое въ Росси благоволеніе. Пои-вспоминанъ вышестии деню Коронши ЕЯ ИМПЕРА-ТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА августѣйшиа инаица Монар-хине, крону представилъ ея и преобразованъ чѣстъ Божескаго о насъ промисла и милосердіа, куды же-милостиви Государь поручилъ насъ общей благодѣлитель-ниши и Матери всего Олнчества Великой Государыни поманіемъ чрезъ преемникѣвъ его власти, и возмуженіемъ Монаршескаго украшенія на Свѣдѣишійшую Ея Особу, воспоминанъ убо оное время, воспоминанъ

А 2

начало

9

10



11. Обложка «Любопытного художника и ремесленника». 1791

Многие книги украшаются наборными типографскими заставками и концовками. Над страницами около колонцифр помещаются наборные украшения в виде мелких цветочков, звездочек, коротких волнообразных линеек, иногда скобы. Оформляются наборными украшениями также инициалы и заставки на спусковых полосах, концовки, титульные листы.

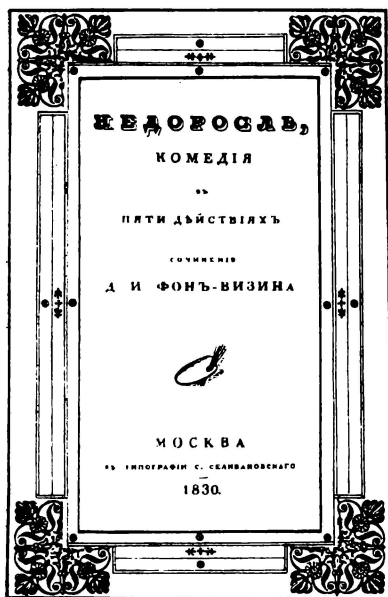
С развитием книгоиздательского дела в России растут тиражи книг, возникает необходимость сократить сроки изготовления книги и сделать ее более доступной для читателя по цене. Вследствие этого многие издатели с конца XVIII века начинают выпускать книги не в переплете, а в более дешевой, наборной обложке из плотной цветной бумаги (примеры — рис. 11—17).



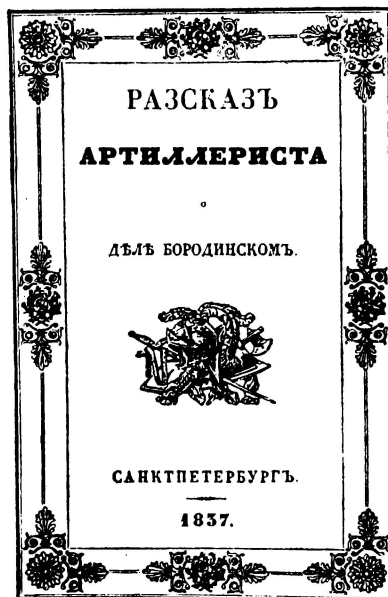
12



13



14



15

12. Обложка «Мифологии». Москва, 1815
 13. Обложка «Существенныхъ правилъ плодотвереннаго земледѣлiя». Петербургъ, 1827
 14. Обложка «Недоросль» Д. И. Фонвизина. Москва, 1830
 15. Обложка «Разсказа артиллериста о дѣлѣ Бородинскомъ». Петербургъ, 1837



СТО
РУССКИХЪ
ЛИТЕРАТОРОВЪ.

ИЗДАНИЕ
КНИГОПРОДАВЦА А. СМЕРДИНА.

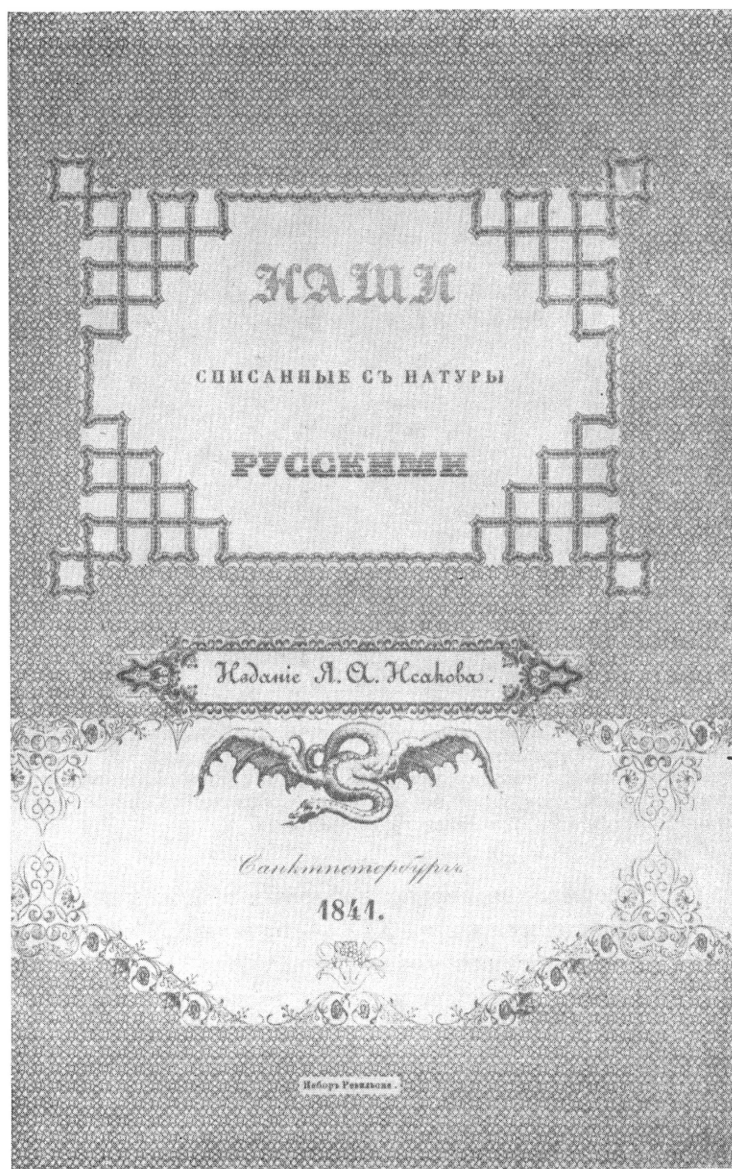
ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

| | |
|---------------|-------------|
| АЛЕКСАНДРОВЪ. | ПОЛЕВОЙ. |
| ВЕСТУЖЕВЪ. | ПУШКИНЪ. |
| ДАВЫДОВЪ. | СВИЩИНЪ. |
| ЗОТОВЪ. | СЕНКОВСКІЙ. |
| КУКОЛИКЪ. | ШАХОВСКОЙ. |

Санктпетербургъ.
ВЪ ТИПОГРАФИИ АЛЕКСАНДРА СМЕРДИНА.

1839.

16. Обложка книги «Сто русских литераторовъ». Петербург. 1839



17. Обложка книги «Наши списанные с натуры русскими». Петербург. 1841



18



19

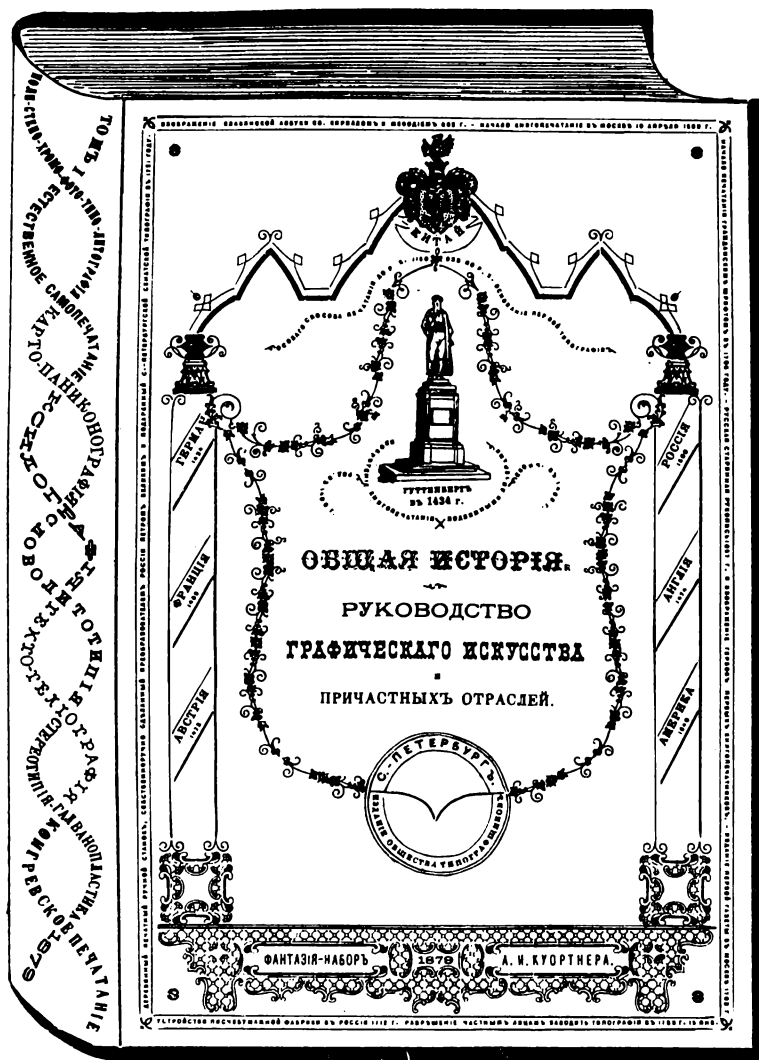
18. Обложка полного собрания сочинений Н. В. Гоголя издания И. Д. Сытина. 1902

19. Обложка «Путешествия Гулливера» Свифта издания И. Д. Сытина. Образец бездумного оформления, ничего общего не имеющего с произведением великого английского классика Д. Свифта, которое в форме острой политической инскавательной сатиры обличало пороки английского буржуазного общества

Оформление первых наборных обложек целиком повторяло титул.

Акциденция конца XIX — начала XX века характеризуется высоким техническим уровнем (рис. 18, 20, 21), однако упадок художественных вкусов вследствие господствовавших в то время реакционных художественных направлений в области декоративных искусств наложил свой отпечаток и на работу многих мастеров акциденции (рис. 19).

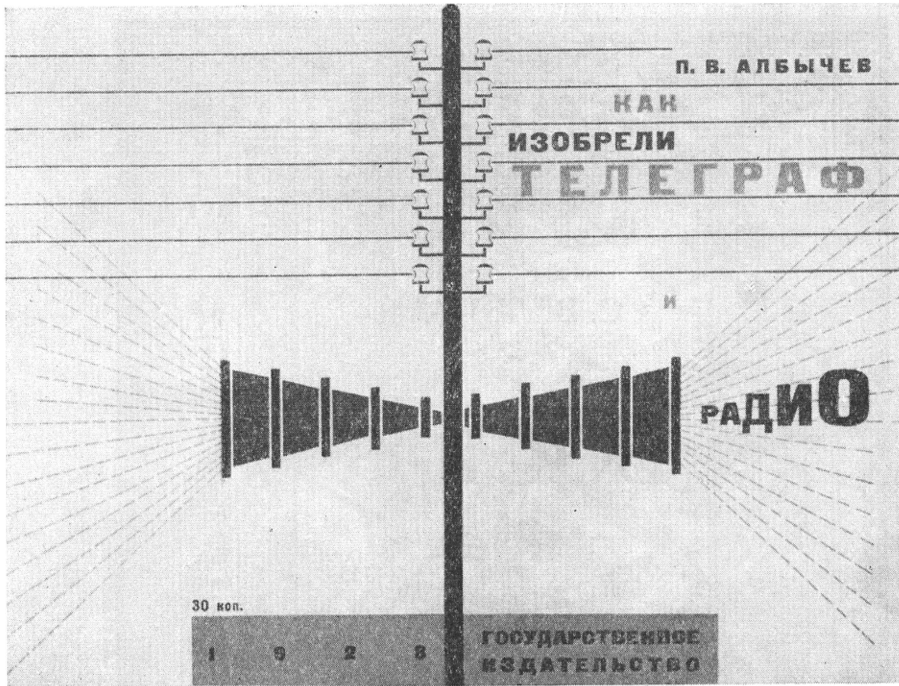
Это проявилось в целой серии вычурных наборных орнаментов и шрифтов, выпущенных словолитнями Г. Бертгольда и Лемана. Как декоративные, так и изобразительные мотивы этих орнаментов,



20. Фантазия-набор А. И. Куортнера из «Альбома конкурсных работ. Вып. 1. Различный! мелочной набор и фантазия» — приложения к журналу «Обзор графических искусств», 1879



21. Обложка «Отчета по школе печатного дела...» работы В. И. Анисимова, получившая премию на Всероссийской выставке печатного дела. 1895



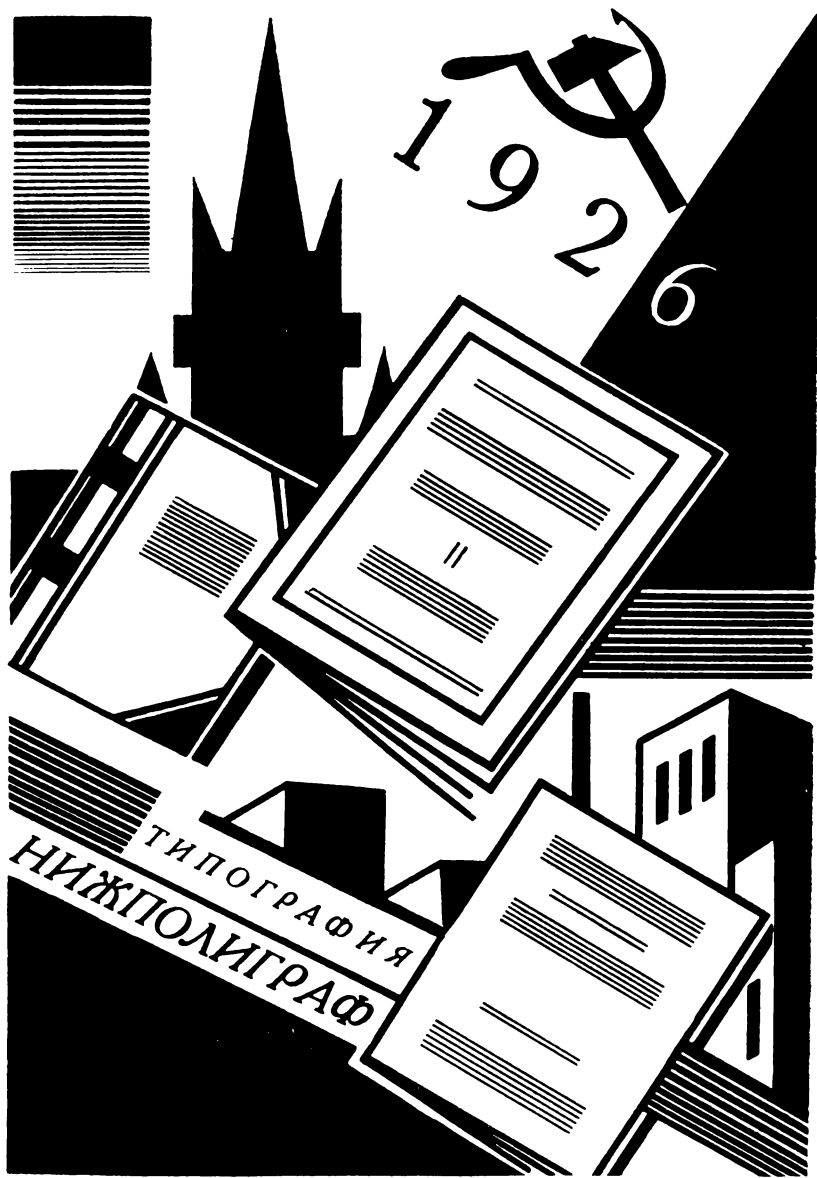
22. Обложка книги П. В. Албычева «Как изобрели телеграф и радио», выполненная по эскизу С. Телингатера. 1928

созданные на определенные изобразительные темы — «Болотная лилия», «Лиана», «Виноградная лоза» — были к тому же рассчитаны на применение их в качестве «украшений» безотносительно к содержанию печатного издания.

Оценивая современное состояние наборной акциденции, приходится, к сожалению, отметить, что после некоторого оживления в этой области, которое нашло свое отражение на 1-й Всесоюзной полиграфической выставке 1927 года в Москве и во многих изданиях 1925—1930 годов (рис. 22—24), интерес к акциденции ослабел и в дальнейшем она все больше и больше утрачивала свой творческий характер. Объясняется это не только тем, что рисованные элементы книжного оформления получили широкое распространение



23. Обложка книги С. Вельтмана «Восток в художественной литературе», выполненная по эскизу А. Крейчика. 1928



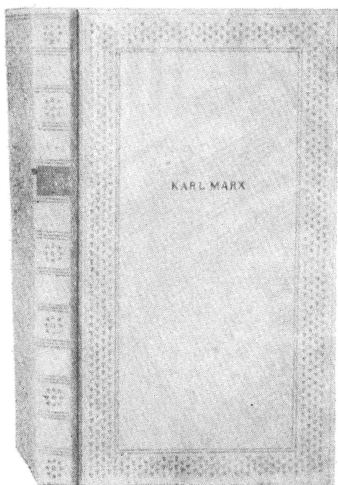
24. Обложка проспекта типографии
«Нижполиграф», выполненная по эскизу
Н. В. Ильина. Н.-Новгород. 1926

и в отдельных случаях заменили акцидентные, но и тем, что в связи с широким развитием издательской и полиграфической деятельности в нашей стране значительно расширился состав создателей книги, причем профессиональный кругозор некоторой части молодых кадров оказался недостаточно широким. К тому же акциденция, являющаяся сложной, творческой областью наборного искусства, практически уступила на некоторое время место несколько упрощенным методам оформления печатной продукции.

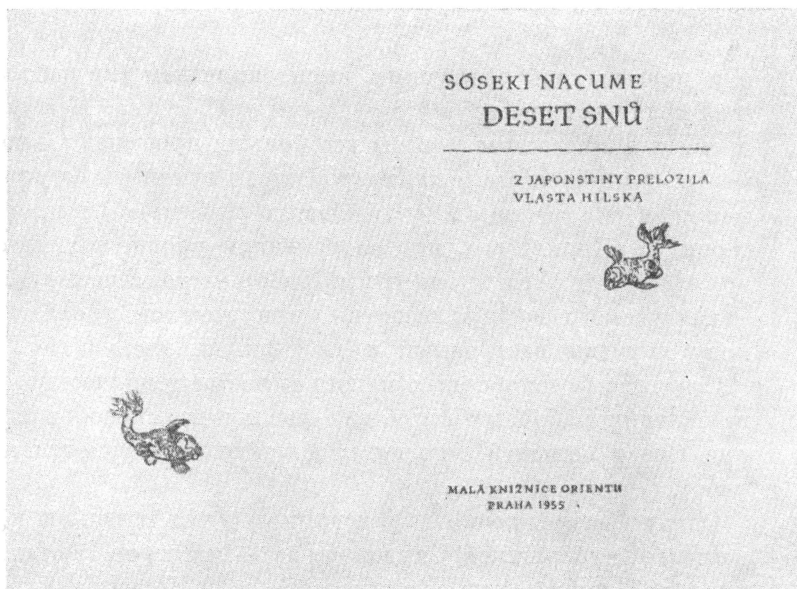
В настоящее время искусство акцидентного набора не занимает необходимого места при подготовке профессиональных кадров. Не уделяет ему того внимания, которого заслуживает этот вид графики, и специальная печать. Но акциденция, особенно книжная, должна неизбежно возродиться на основе новой, усовершенствованной механизированной полиграфической техники. Этому, несомненно, будут способствовать непрерывный рост культурных и эстетических запросов советских людей, дальнейшее развитие экономики и культуры.

Многое из того, что сейчас воспроизводится фотомеханическим способом с рисованных художником-графиком оригиналов, могло бы с не меньшим успехом и дешевле выполняться наборными средствами. Но ценность наборной акциденции заключается не только

и не столько в экономии средств — никаким другим путем нельзя достичь тех специфических эстетических результатов, которые дает наборная акциденция. Никакие средства графики не могут сравниться с акциденцией по возможностям, которые можно извлечь из комбинации систематизированного (изготовленного на определенные размеры) типографского наборного материала (шрифта, орнамента, линеек). Акциденция — один из самых книжных, если так можно выразиться, способов оформления. Не случайно немецкие и чехословацкие мастера книги считают, что фундаментом книжного



25. Переплет книги «Карл Маркс». Оформление художника Х. Э. Вольтера. Акцидентный набор. *Лейпциг* 1954



26. Разворотный титульный лист книги, выполненный по эскизу О. Менгарта
Прага. 1955

искусства является наборное искусство, понимая под ним все, что связано с культурой текстового набора и с творческими поисками в области наборных оформительских элементов, т. е. с книжной акциденцией. В ГДР и Чехословакии искусство набора — важнейший и обязательный критерий для выявления лучших по оформлению книг на годовых конкурсах. В ГДР некоторые книги от переплета до всех текстовых оформительских элементов выполняются на высоком техническом и художественном уровне исключительно наборными средствами. Таковы многие книги, которые делает типография «Оффицин Андерсен-Нексе» в Лейпциге (рис. 25). Оформление книг акцидентными средствами занимает большое место в творчестве недавно скончавшегося крупнейшего современного чешского мастера книги Олдржиха Менгарта (рис. 26).

В представлении некоторых полиграфистов и издателей, особенно имеющих многолетний опыт, работавших еще в дореволюционные

и в первые годы революции, акциденция как вид наборного искусства целиком связывается с ручными процессами. Между тем в наше время в акцидентные работы все больше проникают отдельные элементы, выполненные механизированным путем (на крупнокегельных машинах, на машинах, отливающих линеечный и пробельный материалы). Кроме того, при современном уровне техники изготовления печатных форм акцидентный набор часто выполняется для фото-механического воспроизведения, при этом он иногда обогащается полутоновыми растровыми и тангирными элементами.

Создание фотонаборных машин и новые технические средства изготовления наборных форм для различных способов воспроизведения еще в большей степени расширяют возможности акцидентных работ.

Однако возрождение акциденции требует создания кадров акцидентных наборщиков, художников — мастеров акциденции, специальной подготовки художественных и технических редакторов. Им необходимо не только в совершенстве владеть наборной техникой, но и хорошо знать лучшие исторические и современные образцы русской и зарубежной акциденции, знать основы композиции, цветоведения, уметь рисовать, постоянно расширять свой культурный кругозор, творчески решать каждую большую или малую задачу. Кроме того, необходимо соответствующим образом оснастить наши типографии шрифтовыми, линеечными и орнаментальными материалами, а также некоторыми приборами и инструментами и создать организационные и экономические условия для успешного выполнения работ подобного рода.



Главная задача, которую должен решать художник, технический редактор или наборщик при разработке эскиза, макета будущей акцидентной формы, состоит в том, чтобы в пределах специфических возможностей данных изобразительных и технических средств, путем соединения в одно художественное целое различных по силе,



27. Обложка журнала, выполненная
монотипным набором. Лондон. 1935

характеру и выразительности графических элементов добиться наибольшей доходчивости акцидентной формы, наибольшего выражения идейно-художественного замысла, содержания оформляемого литературного произведения и, в соответствии с его назначением, достичь высокого художественно-декоративного качества.

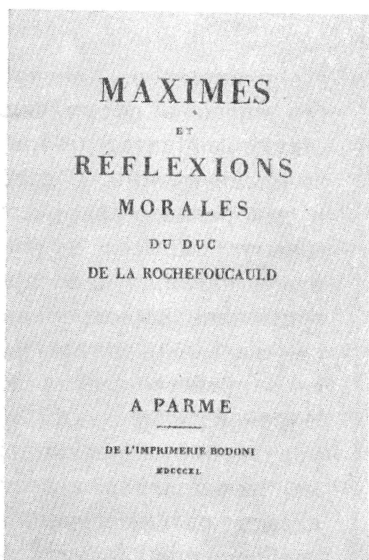
Издатели и полиграфисты не всегда привлекают художника для создания акцидентной формы. Да во многих случаях это и не нужно. Но даже тогда, когда художник не участвует в создании акцидентной работы, он незримо вмешивается в нее, потому что средства оформления, которыми пользуются в данном случае полиграфисты и издатели (рисунок шрифта, система набора, пропорции полей, даже самые примитивные композиционные построения, группировки), на протяжении столетий создавались художниками для решения многих общих задач композиции книжных акцидентных форм.

Любая, даже предельно простая, оформительская задача (будь оформляемое печатное изделие художественным, научным, техническим, справочным или информационным) не может быть квалифицированно решена без учета элементарнейших эстетических условий: опрятности, порядка, пропорционального соответствия и т. д., но каждое из этих решений может быть по-настоящему творческим.

История знает замечательные образцы внешнего оформления книги, в которых не использованы дополнительно к набору ни изобразительные, ни декоративные элементы, и тем не менее книги эти вошли в историю книжного искусства. Таковы, например, некоторые издания прославленного итальянского художника-типографа Джамбаттиста Бодони (конец XVIII — начало XIX века) и английского художника-типографа Джона Баскервиля (XVIII век).

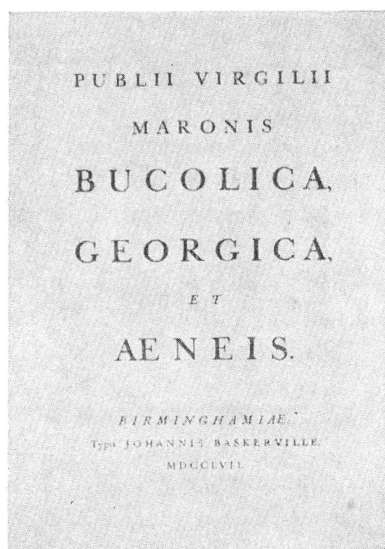
Перед тем как начинают читать книгу, информационное рекламное издание, объявление и т. д., на них смотрят. Мастер, оформляющий будущее печатное произведение, декоративными, изобразительными средствами как бы представляет читателю в обобщенной зрительной форме его содержание, характер.

Акцидентная форма, простая или сложная, имеющая самостоятельное значение или составляющая часть общего композиционного



28

28. Титульный лист, выполненный Д. Бодони. Парма. 1791



29

29. Титульный лист, выполненный Д. Баскервилем. Бирмингем. 1757

организма книги, в любом случае должна строиться так, чтобы ее внешний вид соответствовал содержанию и назначению оформляемого произведения. Известны случаи, когда акцидентные мастера делали, например, обложку книги из любых акцидентных материалов, не считаясь с тем, соответствовали они содержанию книги или нет, и серьезные художественные произведения облекались, таким образом, в чуждую им легкомысленную обложку, построенную на орнаментах и политипажках, никакого отношения не имеющих к содержанию книги. В данном случае акцидентные мастера видели свою задачу лишь в том, чтобы «украсить» книгу «красивыми» графическими элементами, хотя эти графические элементы создавали у читателя превратное представление о содержании книги (см. рис. 30 на стр. 28).

Между тем оформление книги должно воздействовать на читателя в направлении замысла авторского текста, должно способствовать



30. В оформлении этого объявления явно видно стремление сделать его «красивым» без учета содержания и характера печатного произведения

его раскрытию. Конечно, текст и его внешнее оформление воздействуют на читателя-зрителя различными путями. В изображении, в декоративно-графическом оформлении замысел художника выражен наглядно и воспринимается зрительно одновременно, в тексте же мысль автора раскрывается в процессе чтения постепенно. В одном изображении, в одной декоративной композиционной форме, как правило, невозможно показать развивающееся действие: изображение может дать лишь обобщенное представление об отдельном эпизоде (о нескольких связанных между собой эпизодах) или о характере текста оформляемого произведения. Но в любом случае декоративные и изобразительные элементы не долж-

ны ни в коем случае вступать в противоречие с литературным содержанием оформляемой художником работы.

При этом у создателя акцидентной работы возникают особые трудности, и задача его по-особому сложна. Он пользуется средствами, изобразительная природа которых предельно лаконична (в чем, кстати, их своеобразная прелесть). К тому же он должен соотноситься с возможностями полиграфической техники и технологии. Его работа находится на стыке искусства и техники. Но как ни лаконичны изобразительные, декоративные средства акцидентной формы, она должна по-своему охарактеризовать, например, эмоциональный, образный строй литературно-художественного произведения или передать характер пропагандистского материала.

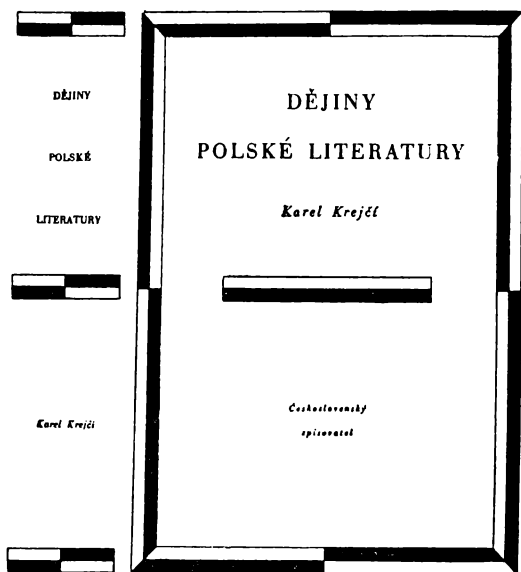
Ее создатель не может, как художник-живописец, использовать всю беспредельную цветовую гамму. Мало того, он ограничен в использовании не только цветовых, но и полутоновых тонких переходов в пределах одного и того же цвета и т. д.

Каждый элемент акцидентной наборной формы, как и штриховое клише, не имеет полутоновых переходов и обладает всеми особенностями и возможностями наборного материала. При необходимости создать у зрителя впечатление полутоновых переходов это достигается группировкой одинаковых или разных по рисунку наборных элементов (их разрежением или сгущением). Вместе с тем декоративные элементы акцидентного набора по своему графическому характеру родственны типографскому шрифту и поэтому лучше, чем какой-либо другой графический материал, связываются с ним в единой композиции.

Систематизированный наборный материал, которым пользуется акцидентный наборщик для создания композиции, в большей или меньшей степени, но всегда схематичен. Все элементы этой композиции поступают в типографию из словолитни в готовом виде определенной формы и размера. Поэтому изображение, полученное с помощью акцидентного набора, почти всегда условно и значительно отличается от изображений, полученных фотомеханическим способом или гравированных по рисунку художника. Последний, рисуя на бумаге или на другом материале, располагает возможностью проводить свободные штрихи, наносить пятна или фон любой формы или пользоваться полутоновыми решениями.

Процесс создания акцидентной работы также отличается от процесса получения других графических изображений. Он состоит из трех стадий: 1) эскиз, 2) наборная форма, 3) печатный оттиск. Процесс же воспроизведения рисованных оригиналов включает пять стадий: 1) эскиз, 2) оригинал, 3) клише, 4) заверстка его в наборную печатную форму, 5) печатный оттиск.

Художник или акцидентный наборщик, создавая предварительный эскиз своей работы, должен умело использовать особенности акцидентного набора. Характер его художественного мышления, его



31. Обложка издания, посвященного польской литературе, выпущенного в Чехословацкой Социалистической Республике. 1955. Рамка отпечатана на красной краской. Сочетание красной и белой полосок ассоциируется с польским государственным флагом.

«художественного разговора» со зрителем отличается от разговора художника, работающего в другой области графики, например в области станковой гравюры или иллюстрации. Тем не менее сама возможность этого «художественного разговора», несмотря на ограниченность и условность изобразительных средств, позволяет отнести этот особый вид графики к области изобразительного искусства, открывающей широкий простор для творческой деятельности.

Когда речь идет о книжных иллюстрациях, то в силу доступности, популярности изобразительных средств художника-иллюстратора, своего рода

прямолинейности воздействия этих средств на зрителя, ни у кого не возникает сомнения в принадлежности этого вида графики к одной из разновидностей изобразительного искусства. Другое дело — акциденция. Тут, к сожалению, нередко приходится сталкиваться с непониманием ее существа, со стремлением отнести искусство акциденции к якобы не творческому разделу графики. Хотя все дело заключается в специфической природе созданного мастером акциденции художественного образа, в специфичном характере воздействия этого образа на читателя-зрителя, в специфичности самой области применения акцидентных работ.

Отрицать же возможность образного воздействия акцидентных форм — значит противоречить фактам. Дело ведь не в материале, который служит средством для изобразительного творчества. Сам

по себе материал еще ничего не определяет. В умелых руках мастера, облеченный в формы изобразительного, декоративного характера, он становится могучей силой образного воздействия.

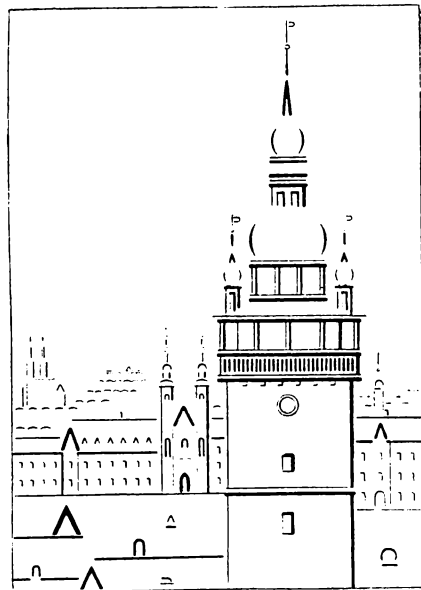
Образные обобщения, которые используют создатели акцидентных форм, могут носить предметный характер. Таковы, например, выполненные наборными средствами эмблемы: серп и молот, колос, зубчатое колесо, красный флаг, «спутник». Красная полоса, проходящая диагональю через обложку в книге о партизанском движении, будет ассоциироваться с лентой на партизанской шапке. Условное изображение березки часто воспринимается как символ родины. Узор, составленный из повторяющихся в определенном порядке диагональных, горизонтальных и вертикальных линеек, воспроизводит характерный рисунок металлических конструкций, определенное расположение горизонтальных и вертикальных линеек может вызвать представление о полке с книгами. Примеры подобного рода бесчисленны.

Кроме того, из наборных элементов можно составлять условные, но выразительные изображения людей, предметов, пейзажа и т. п. (рис. 32).

Образы в акцидентных работах могут быть не только предметными, но и опосредствованными, выражающими определенные настроения, символы, идеи и т. д.

На исторических примерах развития рисунков шрифтов поясним эту мысль.

Вспомним целеустремленную идейную гуманистическую задачу, которую ставили себе прогрессивные деятели эпохи Возрождения,



32. Изображение, выполненное акцидентными средствами. Чехословакия. Журнал «Типография»

перехода с готического рисунка шрифта на рисунок шрифта характера антиквы, вызывающий у читателя отдаленные ассоциации с эпохой демократической Древней Греции, с Римом периода народного управления. Разработка ими этих рисунков классического характера должна быть рассмотрена в тесной связи с борьбой гуманистических идей против схоластической культуры церковников.

Возникновение романтического направления (30—40-е годы XIX столетия), идейно противостоящего «ложноклассическому», вызвало к жизни огромное количество новых рисунков шрифтов. Можно сказать, что рисунки этих шрифтов отвечали демократическим устремлениям их создателей и большинства читателей.

В русских царских указах XV—XVI веков отечественные мастера рукописного шрифта нашли особую графическую форму инициальных букв, окруженных пышным декором росчерков. Буква превращалась в орнамент, и в самом почерке шрифта, которым писался указ, культивировались выразительные акценты и росчерки. Весь документ в целом приобретал торжественный, декоративный характер. Внешний облик, созданный шрифтом такого рисунка, делал документ особо значимым по сравнению с другими, подчеркивая и возвеличивая «царское слово».

Эти примеры наглядно показывают, что «художественный образ» даже в рисунке шрифта, когда не воссоздается предметный мир, может отражать определенные исторические явления, определенный эмоциональный строй мыслей, определенные идеи, т. е. может опосредствованно отражать предметный мир, его развитие, его связи.

Оформление книги, книжная акциденция — искусство, имеющее давние традиции. Вся история развития книги тесно связана с именами крупнейших художников, часто бывших одновременно полиграфистами и издателями. Многие издания хранятся в наших музеях не только как памятники истории культуры народа, но и как художественные реликвии, как свидетельства вечно живого, непреходящего национального таланта.

Таковы «Остромирово евангелие», «Апостол» Ивана Федорова, издания Новикова, Академии наук, пушкинского времени и т. д.

Изменились сегодня общественный уклад в нашей стране, условия и техника создания книги, расширилось понятие «читатель», изменился склад его мышления, но неизменным остается наше отношение к этим величественным памятникам книжной культуры как к значительнейшим художественным явлениям. Именно поэтому мы подчеркивали, что плодотворно работать мастер акциденции сможет только тогда, когда хорошо изучит классические образцы.

Это, однако, не означает, что можно, не считаясь со значительно изменившимися идеологическими, техническими, экономическими условиями, механически, чисто внешне следовать этим образцам, слепо использовать старые приемы оформления книги. В современном издании они в подавляющем большинстве случаев будут выглядеть анахронизмом.

Наши предшественники в области искусства оформления книги были крупнейшими новаторами в своей области. Созданные ими лучшие произведения всегда совмещали в себе богатый опыт, основанный на творческих, профессиональных находках предыдущих поколений художников книги, с новыми творческими решениями. Да иначе и быть не могло. Новаторство, которое коренным образом порывает с опытом предшественников, просто невысказано. И особенно в искусстве оформления книги, развитие которого представляется нам как цепь поисков и находок новых изобразительных приемов, решений, основанных на законах оптического восприятия и предпринимаяемых для того, чтобы выразительнее передать читателю литературный материал, содержание авторского труда. Эти законы оптического восприятия основаны на естественном явлении, присущи природе человеческого глаза, и никакое «новаторство» не может их отменить. Более того, любое новаторство является подлинным лишь тогда, когда оно расширяет наши возможности и знания в данной области, наш накопленный ранее опыт.

Что же представляется ценным и непреходящим в опыте лучших мастеров прошлого?

Возьмем к примеру титульный лист Джаамбаттиста Бодони (см. *рис. 28*). Титул этот восхищает цельностью композиционного реше-

ния. В нем очень точно различные размеры (кегли) шрифта определяют соотношение главных и соподчиненных строк, а разбивка, примененная в главных строках, еще более выделяет их.

Соотношение отбивок и шрифта, единство построения текстовых строк делают текст предельно читабельным. Такой результат не может быть достигнут механически. Он чаще всего плод длительных поисков художником размеров шрифтовых строк, их разбивок и т. д.

Но главное, что делает титул Бодони примером высокого мастерства, заключается в том замечательном искусстве, с которым отбивки между строками набора согласованы с внешними и внутренними полями, окружающими эти строки. Дело в том, что единство, достигнутое иногда в пределах фигуры, образованной шрифтом, часто оказывается недостаточным, как только глаз художника, компоноющего произведение, переходит к внешним полям белой бумаги, окружающим шрифтовую фигуру. Возникает задача согласовать найденную фигуру с этими полями таким образом, чтобы она стала на место, чтобы белые места вокруг нее зрительно уравнились и чтобы общий ее масштаб «вписался» в общий формат белой полосы.

И какие бы задачи разнообразных композиционных решений ни ставил перед собой художник, вплоть до самых контрастных, самых необычных, самых неожиданных по внешнему виду, в любом случае его произведение будет художественным, отмеченным высоким профессионализмом, лишь когда он подчинит свои поиски тем же общим эстетическим задачам, что и выдающиеся старые мастера книги.

Не следует забывать и того, что Бодони не просто поднял на высшую ступень искусства книжное оформление. Он выступил несомненным новатором. Достаточно сравнить оформленные им книги с изданиями, предшествовавшими его творческой деятельности, обильно насыщенными орнаментальными украшениями, гравированными иллюстрациями, политипажками, выполненными в декоративном и пышном стиле барокко. Издания Бодони, строгие, простые, новые по внешнему виду, построенные на основе созданного им шрифта, выражали прогрессивную направленность в искусстве, получившую название классицизма и противостоявшую стилю барокко.

Да, история учит, что каждое истинно новое произведение искусства книги только тогда вызывает сильное художественное чувство, когда оно произносит новое слово, но это новое слово должно быть сказано мастерски, выразительно, а мастерству нельзя учиться без учета опыта предыдущих поколений.

Вот почему мы настоятельно рекомендуем молодым и начинающим художникам книги, создателям акцидентных работ, непрестанно изучать опыт предшественников, глубоко и разносторонне проникать в тайники их творческих успехов и предостерегаем от рабского, ремесленного копирования их образцов. Особенно нам хочется обратить внимание на необходимость изучения классического наследия русской книги, заключающего в себе самобытные художественные решения, но, к сожалению, недостаточно еще популяризированного. Когда мы призываем к изучению этого опыта, мы имеем в виду не только предшественников, отделенных от нас веками, но и современников наших и зарубежных, в творчестве которых можно найти образцы использования опыта великого прошлого и элементы новаторства.

Говоря о новаторстве, нельзя не предостеречь особенно молодых художников против одностороннего увлечения поисками «новых форм» художественного выражения в отрыве от содержания наборной формы. Такое увлечение приводит к серьезным, формалистическим ошибкам. Каждый поиск «новой выразительной формы» может быть закономерным лишь в той мере, в какой он помогает читателю глубже понять существо авторского текста. Если же этот «поиск» имеет целью найти «новую выразительную форму» независимо от содержания оформляемого произведения, то он превращается в самоцель, в трюкачество и противоречит природе акцидентного искусства художника, обращенного всегда к народу. На этом пути часто создаются «работы», которые вызывают недоумение у читателей. Оформление книги в определенных случаях связано с условными изобразительными приемами графики и с чисто декоративными решениями. Однако это верное положение иногда доводится до абсурда, когда изображение людей и природы настолько схематизируется и

обобщается, что теряется характер жизненной правды, искажается духовный облик человека, а в ряде случаев изображение превращается в ребус.


Часто за многими формалистическими искажениями скрывается творческая и профессиональная незрелость художника или следование некоторым уродливым явлениям «моды».

Творчество акцидентного художника только тогда будет полноценным, когда он своими средствами, в пределах возможностей своего искусства будет стремиться внести свою лепту в благородную задачу, поставленную партией перед всем искусством — правдиво и высокохудожественно изображать богатство и многообразие социалистической действительности, вдохновенно и ярко воспроизводить все новое, подлинно коммунистическое, обличая все то, что мешает обществу двигаться к коммунизму.

■ ■ ■

■ ■ СОСТАВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ АКЦИДЕНТНЫХ ФОРМ

■ ШРИФТЫ

 аборцику мастеру акциденции необходимо не только хорошо знать весь ассортимент шрифтов, имеющихя в данной типографии, но и уметь различать графическую основу и стилистические особенности различных шрифтов, группировку их по типам и гарнитурам, понимать, каким образом шрифты, линейки и орнаменты по характеру своему согласуются между собой. Без этого невозможно добиться высокого качества акцидентной работы, невозможно органично объединить в одной работе шрифты и орнаменты, близкие или различные по своим графическим признакам.

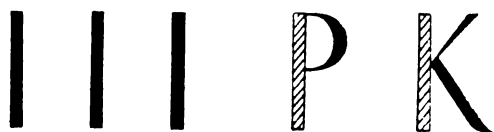
Н Н Н Н Н

Н Н Н Н

А Б В Г Д Е Ж З И К Л
М Н О П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ Э Ю Я
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Часто мастеру акцидентной формы приходится составлять отдельные буквы из наборных материалов. Сделать это грамотно можно только при полном понимании основ построения шрифта.

Составными частями рисунка букв являются горизонтальные, вертикальные, круглые, полукруглые и диагональные элементы.



38a

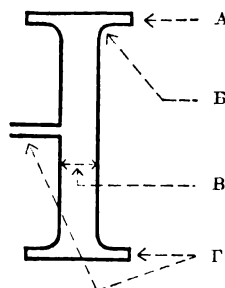


38б. Различные рисунки буквы К, несмотря на разницу в графических элементах, повторяют помещенную слева схему (графему) этой буквы

Вертикальные элементы в большинстве букв не определяют их звукового значения; они служат лишь той конструктивной основой, к которой подсоединены характерные элементы, позволяющие отличать одну букву от другой. Это видно на примере букв Р и К (рис. 38а), где вертикальные элементы заштрихованы.

Форма каждой буквы складывается из графемы (схематической графической основы), условно обозначающей тот или иной звук, которая на протяжении

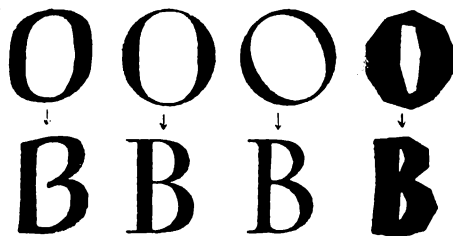
длительного исторического периода не меняет своей конструкции, и из рисунка, который изменяет в разные исторические времена графические признаки, сохраняя, однако, конструктивную основу букв — графему. Это наглядно представлено на примере буквы К (рис. 38б).



39. Отличительные признаки букв

Буквы разного рисунка отличаются друг от друга: по длине, высоте и форме подсечек (засечек), или, как их иногда называют, «серифов» (рис. 39, А); в некоторых шрифтах подсечки отсутствуют;

по характеру сопряжения подсечек с вертикальными линиями буквы (рис. 39, В);



40. Взаимосвязь характера начертания круглых и полукруглых элементов в рисунке букв

по толщине, высоте и характеру вертикальных линий (рис. 39, В);

по соотношению толщины подсечек с толщиной горизонтальных и диагональных линий (рис. 39, Г);

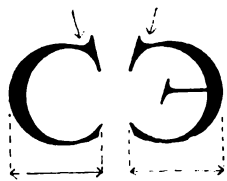
по характеру перехода вертикальных линий круглых и полукруглых букв в горизонтальные (рис. 40).

От единообразия этих признаков в родственных по графическому типу букв и зависит главным образом единство рисунка шрифта в алфавите.

Графемы алфавита можно объединить примерно в следующие группы (рис. 41): прямые, круглые, угольные, полукруглые, диагональные.

Таблица графем русского алфавита на рис. 41 и таблица 41а показывают родственный характер отдельных букв. Составные элементы в таких родственных буквах (например, К, Ж и Я) должны быть зрительно одинаковыми. Круглые буквы должны иметь общие исходные формы, строиться по единому принципу, полукруглые — иметь общий характер соотношений полукруглых элементов, но, кроме того, и общие изначальные формы с круглыми буквами (см. рис. 40).

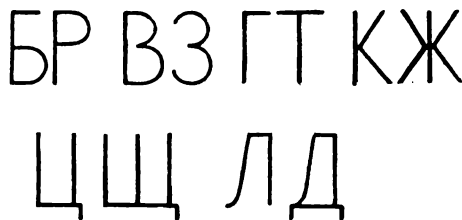
Необходимо, чтобы в шрифте одного рисунка такие буквы,



41 б. Буквы с подобными графическими элементами

| | | | | | |
|-------|---|---|---|---|---|
| ПНЦ | Ш | Н | Ю | П | Щ |
| СЭО | | О | | Ц | |
| ЕГ | Т | Г | Б | Г | Ъ |
| ЧВЗЬР | Ф | Ь | | Ь | |
| К | Ж | | | | |
| ЛД | | Ы | Ы | Р | Я |
| ХИ | М | І | | К | |
| АУ | | | | | |

41. Таблица графем русского алфавита (слева направо): 1-я колонка — буквы, подобные по графическим признакам; 2-я колонка — буквы, построенные из двух одинаковых графических элементов, повернутых вправо и влево от центральной оси (связаны с соответствующей группой 1-й колонки); 3-я колонка — буквы, состоящие из двух различных графических элементов



41а

как С и Э, Ц и Щ, были одного характера.

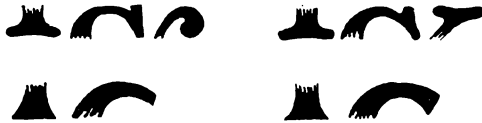
Важно сохранить одинаковый характер начертаний свисающих элементов в буквах Г, Т,



42. Буквы с разнохарактерно выполненными подобными элементами



43. Различное решение подобных по рисунку графических элементов (показаны стрелкой) в пределах одного слова



44. Свисающие элементы в рисунке различных букв: слева вверху — не сохранен одинаковый характер этих элементов; справа вверху и в нижнем рисунке — выдержан единый характер



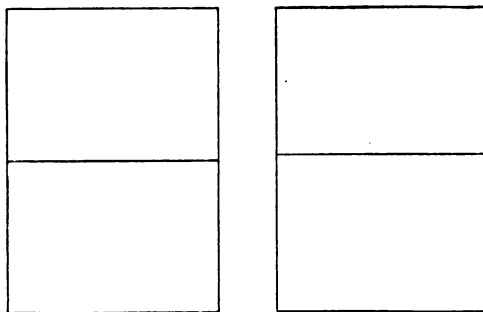
45. Соотношение по высоте прямых букв с круглыми и острыми треугольными: слева — буквы одной высоты (прямые буквы кажутся большими); справа — круглые и острые треугольные выше, чем прямые (буквы смотрятся одинаковыми)

С, Э, Ц, Щ, Б, Е, Д, Ъ или в буквах К, С, Э, Л, У, Ж (причем буквы С и Э могут быть либо в первой группе, либо во второй).

Однако отдельные элементы в некоторых родственных по графическим признакам буквах, полностью отвечая требованиям единства начертания, могут и должны быть благодаря особому характеру нашего зрительного восприятия несколько изменены и подправлены по форме, пропорциям и направлению.

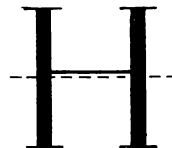
Наше зрительное восприятие не вполне отвечает обычным геометрическим представлениям о пропорциях, единстве, соразмерности и т. д. В силу этого обстоятельства, например, прямые и круглые формы при одинаковой толщине самых широких элементов воспринимаются нами по-разному: буква О кажется более тонкой, чем буква П. Следовательно, для того чтобы такие буквы оптически смотрелись, как одинаково насыщенные, наибольшую толщину линий круглых (О, С, Э) и полукруглых (В, Б, Р, З) букв надо незначительно увеличить по сравнению с толщиной букв,

имеющих прямые вертикальные линии. По этой же причине круглые, полукруглые буквы, а также острые (несрезанные) вершины треугольных букв (У, А, Л, Д) должны немного выходить вверх и вниз за линию шрифта по сравнению с прямыми буквами (это не касается букв со срезанными вершинами). Если сделать их по высоте одинаковыми с прямыми, они будут казаться нам меньшей величины (рис. 45).



46. Зрительное соотношение частей прямоугольника: слева — при делении горизонталью на две равные части нижняя кажется меньше верхней; справа — при размещении делящей горизонтали несколько выше середины обе части кажутся равными друг другу

В прямоугольнике, геометрически точно разделенном на две равные половины (верх и низ), верхняя половина нам всегда кажется большей, чем нижняя (рис. 46 слева). Поэтому в композиционных графических построениях средняя оптическая горизонтальная линия должна быть всегда несколько выше геометрической. В буквах Н, Е, В, З, Ъ, Б, Э, Ж, Ъ, Ю эта средняя линия всегда должна проходить несколько выше середины (рис. 47). И это вполне естественно соотносится с особенностями нашего зрительного восприятия. Но эта оптическая поправка выглядит уродливо, если она чрезмерно, без необходимости, преувеличена (рис. 48). Такое неоправданное размещение средней линии типично для многих декадентских, упадочных рисунков шрифтов, получивших особенно широкое распространение в начале XX века. Характерно, что, имея, кроме того, еще ряд чрезмерно акцентированных элементов и пропорций, они не прожили долгой жизни.



47



48. Декадентские рисунки шрифтов, в которых уродливо размещена средняя горизонтальная линия

В дальнейшем изложении читатель еще не раз увидит, как важно для художника-графика учитывать особенности нашего зрительного восприятия в различных его проявлениях.



49



50

Классификация шрифтов. Как ни велико количество рисунков шрифтов (а за период существования книгопечатания их создано так много, что не перечислишь), всем им присущи некоторые общие графические признаки.

Крайне схематично классификация рисунков шрифтов может быть представлена двумя группами. К первой группе относятся шрифты, в буквах которых горизонтальные и вертикальные линии максимально сближены между собой по толщине (рис. 49 слева), ко второй группе — шрифты, в буквах которых горизонтальные и вертикальные линии контрастны по размеру (рис. 49 справа). Степень сближе-



51 — 52. Рисунки шрифтов разной насыщенности и разной ширины



53. Рисунки шрифтов разной контрастности горизонтальных и вертикальных элементов

ния и степень контрастности этих линий может быть крайне разнообразной. Мы говорим о «сближении» в первой группе шрифтов, так как часто в шрифтах подобного типа (например, в плакатной, рубленой, древней гарнитурах) недостаточно опытные рисовальщики шрифта делают одинаковыми по размеру горизонтальные и верти-

кальные элементы. Горизонтальные линии в буквах этих шрифтов должны быть несколько тоньше вертикальных, так как иначе по той же причине, о которой говорилось выше, они будут казаться толще вертикальных (рис. 50).

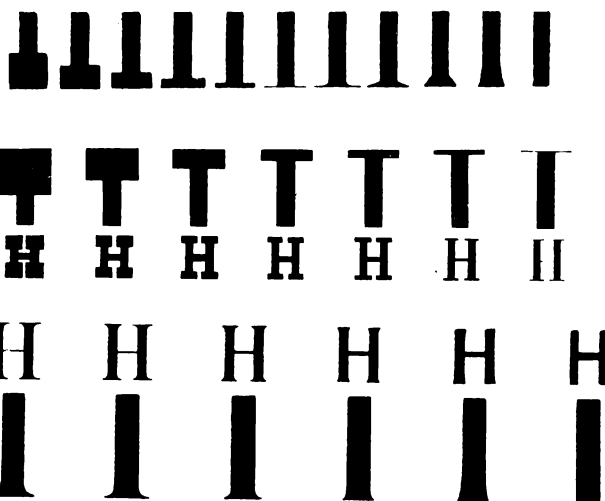
Рисунки шрифтов можно классифицировать по степени их насыщенности (рис. 51), по ширине (рис. 52), по степени контрастности горизонтальных и вертикальных элементов

(рис. 53), по характеру подсечек (рис. 54 сверху).

Форма подсечек самым тесным образом связана с формой других элементов букв (рис. 54). Эта взаимосвязь часто определяется особенностями инструмента, которым пользуется рисовальщик шрифта. Инструменты эти крайне разнообразны, и каждый из них придает шрифту особый характер, определяет взаимосвязь элементов шрифта (рис. 55).

Очень часто утолщение и утоньшение линий букв становится органичным, когда шрифт рисуют, не меняя положения инструмента относительно плоскости, на которую наносится шрифт. Это определяет характер некоторых курсивных и рукописных шрифтов.

Рисунки шрифтов делятся, кроме того, на плоскостные, пространственные и рельефно-объемные. Сам бумажный лист, страница, на которую ложится шрифт, имеет лишь два измерения: высоту и ширину. Но на плоскости двумерного листа графический элемент может в зависимости от своего характера по-разному восприниматься в условном зрительном пространстве. Он может смотреться плоским, как бы прижатым всеми своими частями к поверхности



54. Различные формы подсечек (сверху) и взаимосвязь формы подсечек с общим характером рисунка букв (в середине и снизу)



55. Взаимосвязь между особенностью инструмента и характером шрифта: 1 — шрифт исполнен срезанным концом металлического пера или тростника; 2 — гушиным пером; 3 — стальным гравировальным резцом; 4 — кистью; 5 — пером с круглым наконечником

Н Н



56. Образцы (слева направо) плоскостных, пространственных и рельефно-объемных шрифтов

или расширяясь по рисунку, как бы уходят на второй план от первых или выступают перед ними, то такое соотношение различных по рисунку частей создает условное зрительное ощущение некоего пространства (таковы, например, шрифты обыкновенной новой и литературной гарнитур в всех их многочисленных вариантах). Наконец, в большой группе шрифтов рисунок дополнен иллю-

A B C D
E F G I
L M N O
P Q R S
T V X

бумаги, и тогда его следует определить как плоскостный (таковы, например, шрифты рубленой, древней, плакатной гарнитур от узких до широких, от светлых до жирных). Когда же одни части графического элемента смотрятся как плоскостные, а другие, сужаясь или расширяясь по рисунку, как бы уходят на второй план от первых или выступают перед ними, то такое соотношение различных по рисунку частей создает условное зрительное ощущение некоего пространства (таковы, например, шрифты обыкновенной новой и литературной гарнитур в всех их многочисленных вариантах). Наконец, в большой группе шрифтов рисунок дополнен иллюзорным изображением боковых, теневых стенок. Такие шрифты (рельефные и объемные) как бы зрительно возвышаются над плоскостью или углубляются в нее (рис. 56).

Делятся на разные группы шрифты и по пропорциональным отношениям между отдельными буквами.

Правильно найденная пропорциональная зависимость между отдельными буквами в значительной мере определяет красоту рисунка шрифта. Эта зависимость складывается из соотношения величины круглых, прямых и угольных букв и их внутренних элементов, а также из степени их ширины, насыщенности, характера начертаний. Сложных пропорциональных зависимостей много, и все же их можно систематизировать.

57. Римский «капитальный» шрифт. I—II вв. до н. э.

ABCDEFGHIJKLMNPQRST
abcdefghijklmnoprstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNPQRSTU
abcdefghijklmnopqrstuvwxy
1234567890 1234567890

60

ABCDEFGHIJK
LMNOPQRSTUVWXYZÆŒ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyæœ

61

ABCDEFGHI
IJKLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijkl
mnopqrstuvwxyz
1234567890

ABCDEF
GHIJKLMNOPQ
RSTUVWYZ
abcdefghijkl
mnopqrstuvwxyz
1234567890

63

62

60. Шрифт «кезлон» (современная переработка шрифта Вильяма Кезлона. XVII—XVIII вв. Англия)

61. Шрифт «гарамон» (современная переработка шрифта Клода Гарамона. XV—XVI вв. Франция)

62. Шрифт «баскервиль» (современная переработка шрифта Джона Баскервилля. XVIII в. Англия)

63. Шрифт «пенсен» (современная переработка шрифта Антона Пенсена. XVIII в. Голландия)

A B C D E F G H
I J K L M N O P R S T
U V W X Y Z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

64

A B C D E F G H
I J K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z

65

А Б В Г Д Е Ж З И
Й К Л М Н О П Р С Т У Ф Ш Щ Х Ц Ч Ъ Ы Ъ Э Ю Я
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
а б в г д е ж з и к л м н о п р с т у
ф х ц ч ш щ ъ ы ь э ю я

66

A B C D E F G
H I J K L M
N O P Q R S T U
V W X Y Z

67

A B C D E F G H I J K L M N O
P Q R S T U V W X Y Z Æ Æ
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v
w x y z æ œ

68

HEIDELBERG

69

64. Инициалы Фуриье (современная переработка шрифта Пьера Симона Фуриье. XVIII в. Франция)
65. Шрифт художника Гизль Садов
66. Шрифт художника Олдржиха Менгарта. Чехословакия
67. Шрифт художника Эрика Гилла. Англия
68. Шрифт «мистраль» художников Роже Эксоффона и Фондые Оливье. Франция
69. Шрифт «микельванджело» Германа Цапфа. ФРГ

менее контрастны. В них, например, буква О укладывается уже не в квадрат, как в «капитальном» шрифте, а в прямоугольник, сжатый по ширине, буквы Н, П, И занимают приблизительно $\frac{1}{5}$ этого сжатого прямоугольника, а буквы В, Р, К, Г меньше прямоугольных, но приближаются к ним по размеру.

Следует оговориться, что эти примеры относятся к шрифтам, которыми мы сегодня широко пользуемся в нашей печатной продукции. Многие исторические шрифты не укладываются в эти пропорциональные схемы. Таков, например, очень оригинальный по пропорциям русский классический шрифт в книгах, напечатанных Иваном Федоровым (рис. 59), не получивший дальнейшего развития после введения Петром I нового рисунка русского шрифта.

Характер пропорций букв тесно связан с их формой. Контрастные пропорции чаще всего предполагают более широкое очко букв, а узкие по очку буквы — менее контрастные пропорции. Но при любом рисунке шрифта все буквы алфавита не могут уложиться в единый прямоугольник, ибо все они имеют различную форму (прямую, круглую, полукруглую, угольную и т. д.), и именно для установления правильного зрительного взаимоотношения, например, круглых и прямых букв их нужно делать разными по размеру.

Среди типографских шрифтов особой системы пропорций наряду с хорошими есть отдельные, построенные на таких утрированных контрастных или, наоборот, обезличенных пропорциях, которые

НОВОСТИ

ПОИГРАФ

70. Уродливые пропорции в верхней строке чрезмерно выделяют буквы круглого рисунка и делают менее читабельными остальные буквы; в нижней строке отсутствие контрастных пропорций между буквами затрудняет чтение

делают шрифт уродливым и нечитабельным (рис. 70). В первом случае (рис. 70 сверху) бросается в глаза чрезмерный, неоправданный контраст круглых букв по отношению к прямым, в другом случае (рис. 70 снизу) буквы, уложенные в прямоугольник одного размера, кажутся разными по величине, а вся строка плохо читается.

Описанные выше характеристики отдельных классификационных признаков помогают разобраться, указать направление, по которому можно группировать шрифты разных рисунков, однако для практической работы важно, чтобы все эти характеристики были объединены в какую-либо стройную систему. Такой системой у нас в стране является ГОСТ 3489—57.

К л а с с и ф и к а ц и я ш р и ф т о в п о Г О С Т у. По ГОСТу 3489—57 «Шрифты типографские (на русской и латинской графической основах). Классификация, индексация, ассортимент» все шрифты разделены на шесть групп: пять основных и одну дополнительную. Это деление произведено в зависимости от контраста между основными и соединительными штрихами и от формы подсечек (засечек).

Внутри каждой группы шрифты, в зависимости от графических признаков, делятся на гарнитуры. Под гарнитурой понимается совокупность разновидностей шрифтов одного рисунка — светлых, полужирных и жирных, прямых и курсивных, отлитых на разные кегли или на разное очко при одинаковом кегле. Каждая гарнитура шрифта имеет свое название, например: литературная, школьная, банниковская, машинописная, академическая, елизаветинская и др.

Внутри гарнитуры шрифты различают по наклону — прямой и курсив (наклонный); по плотности — нормальное, узкое и широкое начертание; по насыщенности очка — светлое, полужирное и жирное начертание. Размер шрифтов определяется кеглем. Если один и тот же кегль какой-либо гарнитуры имеет крупное и мелкое очко, то мелкое очко обозначают добавлением буквы «м» к обозначению кегля, например «10м».

Основными признаками для определения гарнитуры по ГОСТу являются:

- 1) соотношение между толщиной (степень контрастности) основных и соединительных штрихов;
- 2) форма и величина подсечек (засечек);
- 3) характерные (типовые) особенности в рисунке отдельных букв и построение выступающих и свисающих элементов букв;

**А Б В Г Д Е Ж
З И Й К Л М Н**

71. Образец нового деревенного шрифта, созданного художником И. Д. Кричевским. 1960

4) форма точек у букв с точками, а также наличие и отсутствие точек.

Деревянные шрифты. Большинство шрифтов, применяемых для акцидентного набора, изготавливается из специального типографского сплава (гарта), который в перспективе должен быть заменен пластмассой. Но помимо гартовых в акцидентном наборе находят применение и деревянные шрифты. Они нарезаются в крупных кеглях (от 1 квадрата). Набирают ими текст афиш и плакатов.

Рисунки большинства деревянных шрифтов соответствуют рисункам гартовых шрифтов. Так, среди них имеются почти все гротесковые гарнитур, а также академический полужирный и египетский жирный. Но ряд рисунков отсутствует в стандарте типографских гартовых шрифтов, например «реформа», итальянский.

Стандарт деревянных шрифтов (ОСТ 3503) включает следующие десять номеров шрифтов: № 1 (тонкий гротеск), № 2 (узкий гротеск), № 3 («реформа»), № 4 (гермес-гротеск), № 5 (жирный гротеск), № 6 (квадратный светлый), № 7 (квадратный), № 8 (узкий полужирный академический), № 9 (итальянский узкий), № 10 (египетский жирный). Деревянные шрифты всех рисунков нарезаются в следующих кеглях: 1, 1^{1/4}, 1^{1/2}, 2, 2^{1/2}, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12 и 15 квадратов.

Выбор шрифтов для акцидентных работ. Когда вся акцидентная работа решается в шрифте одной гарнитур, возникают лишь те специальные вопросы, которые связаны с выбором

кеглей для отдельных строк, чтобы установить их соподчиненность. При необходимости разнообразить шрифты для акцидентной работы наиболее простое решение этой задачи заключается в том, чтобы перемежать одногарнитурные шрифты разного начертания: прямые и курсивные или светлые, полужирные и жирные.

Когда же содержание и характер работы, а иногда и наличный ассортимент шрифтов в типографии требуют еще большего разнообразия применяемых шрифтов, перед мастером акцидентии встают вопросы гораздо более сложные. Составить акцидентную форму из разнообразных контрастных шрифтов значительно труднее.

В старых, дореволюционных типографиях, принадлежавших частным лицам, конкурировавшим между собой, хозяева требовали от акцидентных мастеров, чтобы они разнообразили шрифты в своих работах — таким образом у заказчиков должно было создаться впечатление, что «фирма» солидная, располагает большим выбором шрифтов и способна удовлетворить любую прихоть заказчика.

Конечно, такой коммерческий подход ничего общего не имеет с решением художественных задач, хотя к чести старых акцидентных наборщиков надо сказать, что они и в этих ненормальных условиях умели проявлять высокое мастерство в подборе шрифтов, когда не только кегль шрифта, но и его рисунок свидетельствовал о соподчинении значимости отдельных строк в общей акцидентной композиции. Наибольшим вкусом и искусством согласованного подбора шрифтов различных рисунков отличаются работы русских акцидентных мастеров 40—60-х годов XIX века.

Если последующие работы, конца XIX века, строились на самых разнообразных шрифтах, часто не только контрастных, но и чуждых друг другу по стилистическому характеру рисунка,

**БИБЛИОТЕКА
РОССИЙСКАЯ
ИСТОРИЧЕСКАЯ,
содержащая
ДРЕВНІЯ ЛѢТОПИСИ,
и всякія записки,
способствующія
къ объясненію
исторіи и географіи российской
древнихъ и среднихъ временъ.
Часть I.**

ВЪ САНКТ-ПЕТЕРБУРГѢ
При Императорской Академіи Наукъ
1767 года.

72. Титул, набранный шрифтом одной гарнитуры

СТИХОТВОРЕНИЯ

АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА.

Первая Часть.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

ВЪ ТИПОГРАФІИ ДЕПАРТАМЕНТА НАРОДНАГО ПРОСВѢЩЕНІЯ.

1829.

73



74

ХИМИЧЕСКОЕ ИЗСЛѢДОВАНІЕ

ОСТАТКОВЪ

УРАЛЬСКОЙ ПЛАТИНОВОЙ РУДЫ

и

МЕТАЛЛА РУТЕНІЯ

К. КЛАУСА.

КАВАНЪ.

Печатано въ Университетской Типографіи.

1845.

75

МИКРОСКОПИЧЕСКІЯ

ИЗСЛѢДОВАНІЯ

ЖЕЛѢЗА, СТАЛИ и ЧУГУНА.

Собщеніе въ собраніи техникумъ Общественнаго завода 22 го февраля
1898 года

Инженера Технолога

А. А. Ржевстарскаго.

Съ 12 картинками въ текстѣ и вѣтвистыми таблицами съ 33 фотографіями

— — — 37 № 32 — — —

С. ПЕТЕРБУРГЪ.

Новская типографія. Шляссельб. просп., № 15
1898.

76

73. Титул, набранный шрифтом одной гарнитурѣ

74. Фрагмент титула, набранного шрифтами, контрастными по рисунку

75. Титул, набранный перемежающимися по характеру шрифта строками

76. Титул, набранный разными шрифтами с учетом выразительности их рисунка применительно к значению отдельных строк текста

то для акцидентных работ 40—60-х годов прошлого века с резко контрастными шрифтами характерна стилистическая цельность. Достигалось это изобретательной вариацией нескольких гарнитур. Так, например, смешивались шрифты одного рисунка, например типа обыкновенной гарнитуры, но в разных начертаниях (светлый, полужирный, жирный, объемный, патированный) со шрифтом гротескового типа или с жирными подсечками (египетский, итальянский и т. д.), так что в конечном итоге такие акцидентные формы складывались из разнообразных шрифтов, но в пределах двух-трех гарнитур. Эти работы и сегодня остаются великолепными образцами сложнейших композиционных решений, мастерского подбора разнообразных шрифтов.

Часто приходится слышать, что развитие акциденции тесно связано с богатым ассортиментом гарнитур шрифтов, что без богатого ассортимента шрифтов акцидентный набор развиваться не может. В опровержение этой точки зрения, но не для того, чтобы оправдать бедность, недостаточность ассортимента гарнитур в наших типографиях, надо напомнить, что многие замечательные образцы классических акцидентных работ выполнены шрифтом одного рисунка. Следовательно, самое главное условие для развития акциденции — не столько богатый ассортимент шрифтов, сколько творческая выдумка и уровень профессиональной культуры акцидентных мастеров.

Выбор шрифта для акцидентных работ зависит и от особенностей содержания оформляемого произведения, с которым он должен быть целостно стилистически связан по рисунку.

Шрифт одинакового рисунка не применишь в оформлении стихотворных изданий Данте и Маяковского, Пушкина и Назыма Хикмета. Слишком различен стилистический характер произведений этих поэтов.

Многие шрифты по своему рисунку связаны с особенностями материальной, технической культуры своего времени, с характером архитектурного и изобразительного искусства того периода, и если акцидентный мастер ставит перед собой задачу декоративно-изобразительного соответствия графической композиции содержанию

оформляемого издания, содержанию самой акцидентной работы, он неизбежно должен учитывать это обстоятельство. Можно ли, например, согласиться с тем, чтобы книга о Петре I, придававшем такое большое политическое, государственное значение реформе шрифта, была построена на шрифте, им отвергнутом. В такой же степени неправильно было бы использовать в оформлении книг революционно-демократических писателей 40—60-х годов XIX столетия шрифты «классического» характера конца XVIII — начала XIX века или «барочные» шрифты XVIII века. Это противоречило бы их духу, их идейной направленности.

Характер шрифта является составной частью того общего образного облика, который мастер, создающий акцидентную форму, ищет, добываясь соответствия формы содержанию.

Ассоциации, которые рождает рисунок некоторых шрифтов, не должны вступать в противоречие со смыслом текста акцидентной работы.

Вот несколько элементарных примеров. Мы воспринимаем как обычный такой набор распространенного у нас призыва

ПОВЫСИМ ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТЬ ТРУДА!

77

Этот же призыв, написанный шрифтом, который невольно ассоциируется у нас со шрифтом XV и XVI веков (рис. 78), вызовет у нас недоумение из-за полного несоответствия архаичного по стилю шрифта современному по содержанию призыву.



78

В то же время шрифт, которым написаны слова «Киевская Русь» (рис. 79), не вызывает у нас протеста, так как он соответствует историческому содержанию двух этих слов.

Одно и то же слово по-разному окрашивается в нашем представлении в зависимости от рисунка шрифта, которым это слово набрано.

КИЕВСКАЯ РУСЬ

79

Возможны случаи, когда рисунок шрифта вызывает у нас предметные ассоциации.

Σ П О^ЕЗ^Д В Б^ЕЛ^ОР^УС^СИ^Ю
О
Р
С
К
О
Й
Ф
Л
А
Г

Шрифт может быть скомпонован так, что будет ассоциироваться с теми или иными изображениями (рис. 80).

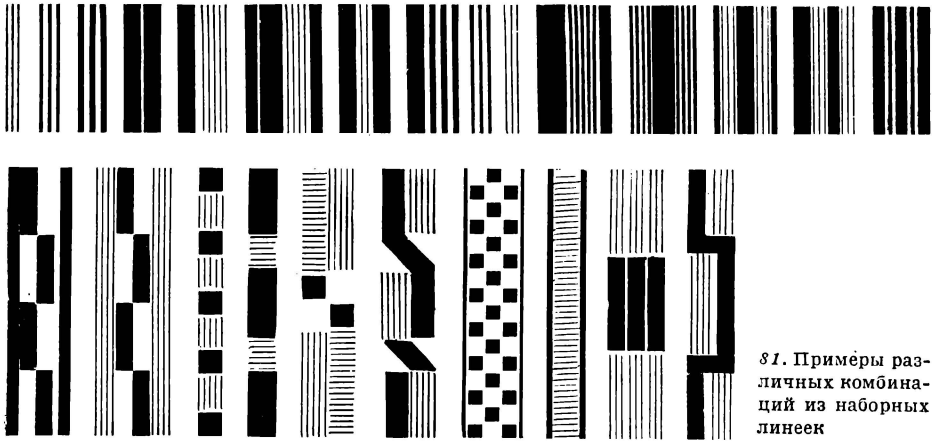
Итак, художник, технический редактор, мастер акциденции, составляющий эскиз, должен всегда помнить, что шрифт — не только зрительная форма слова, но и элемент идейно-художественного творческого композиционного решения.

80. Шрифтовые наборные построения, которые ассоциируются с флагом на флагштоке корабля и с дымящей трубой паровоза

■ НАБОРНЫЕ ЛИНЕЙКИ

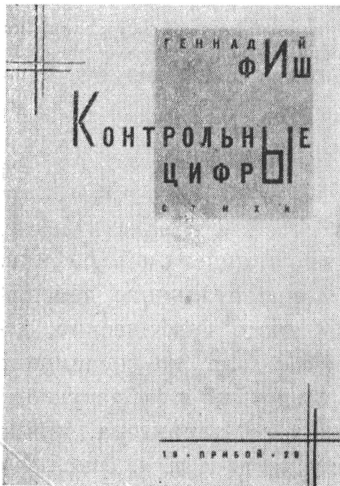
Линейки широко используются как средство акцидентной графики. Их применяют для вертикального или горизонтального деления групп набора и для обрамлений. Эффектны чисто графические, декоративные комбинации линеек, построенные обычно на соединении линеек тонких, полутупых и тупых, прерывистых и образующих ритмические линейные орнаменты несложного характера, прямо и косо закрепленных, перемежающихся по цвету и т. д. (рис. 81).

57



81. Примеры различных комбинаций из наборных линеек

Все эти варианты графического соединения различных по характеру линеек в сочетании со шрифтом придают акцидентной работе только ей присущие графические качества, в частности особую четкость и точность, так полюбившиеся полиграфистам, издателям и художникам. Эти качества были развиты в наборных обложках конца 20-х — начала 30-х годов нашего времени, исполненных художниками М. Кирнарским, Н. Ильным и другими (рис. 82—84).



82

82. Наборная обложка художника М. Кирнарского. Ленинград. 1929



83









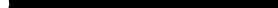

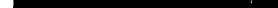

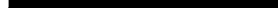

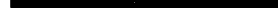




83. Наборная обложка художника Н. Ильина. П.-Новгород. 1926

Н. И. ГРЕКОВ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ШАХМАТНЫЙ ТУРНИР
В БАДЕН-БАДЕНЕ



84. Наборная обложка художника
С. Телингатера. Москва. 1927

| | |
|---|------------------|
|  | Пунктирные 2 п. |
|  | Тонкая 2 п. |
|  | Полужирная 2 п. |
|  | Жирная 2 п. |
|  | » 3 п. |
|  | » 4 п. |
|  | » 6 п. |
|  | » 8 п. |
|  | » 10 п. |
|  | » 12 п. |
|  | Двойная 2 п. |
|  | Рантовая 2 п. |
|  | » 3 п. |
|  | » 4 п. |
|  | » 6 п. |
|  | Волнистая 2 п. |
|  | Прерывистая 2 п. |
|  | Ассюре 12 п. |
|  | Шатированная |

85. Образцы различных видов наборных линеек

Наибольшее применение типографская линейка получила в обрамлениях текста обложек, титулов, объявлений и т. д. Эти обрамления по своей конструкции бесконечно разнообразны, систематизировать их и тем более описать не представляется возможным, и поэтому мы ограничились лишь воспроизведением многообразных примеров.

Различные декоративные комбинации линеек могут быть использованы для заставок и концовок. Из линеек можно составлять и изобразительные композиции (см. рис. 231, 235—240 на стр. 206 и 211).

Наборные линейки изготовляются по ГОСТу 8146—56 «Линейки наборные. Размеры и рисунки». По материалу линейки делятся на латунные (медные), гартовые (из типографского сплава) и деревянные. Ассор-

тимент наборных линеек по рисунку незначителен. Это тонкие, двойные, полужирные, или полутупые (толщина рисунка 0,6 мм), жирные разных размеров (на полное очко кегля линейки), пунктирные, волнистые и рантовые (рис. 85).

Кроме линеек перечисленных основных рисунков специально для акцидентных работ изготовляют, шатированные (штрихованные), ассюре и другие (см. рис. 85).

Линейки ассюре применяют при наборе квитанций, денежных и тому подобных документов для вписывания на оттиске линейки суммы прописью. Они служат для предупреждения подчисток и подделок вписываемых цифр и слов. Кроме того, ассюре можно применять для украшений и рамок.

Наиболее удобны для акцидентного набора гартовые линейки. Они отливаются полосами длиной в 1 м, и их можно нарезать, в соответствии с выполняемой работой, на любой размер. Такие линейки в каждом наборе будут цельными, а не составными, и с хорошим, не рваным очком. При наборе же латунными линейками зачастую неизбежно приходится составлять одну линейку из нескольких, на стыках между которыми остаются небольшие просветы.

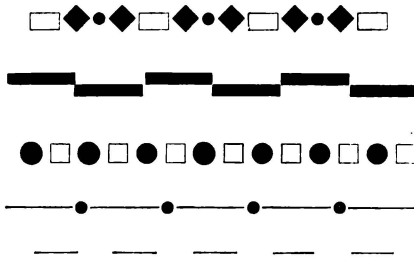
Гартовые линейки систематические отливают длиной: 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 24, 30, 36 и 42 пункта и 1, 1 $\frac{1}{4}$, 1 $\frac{1}{2}$, 2, 2 $\frac{1}{2}$, 3, 3 $\frac{1}{2}$, 4, 5, 6, 7, 8 и 10 квадратов. Для соединения углов применяют специальные косо срезанные линейки (углы); для двухпунктовых линеек — на 26 пунктов, для четырехпунктовых — на 28 пунктов.

В тех типографиях, где есть пробельно-линеечные машины, на них отливают гартовые линейки разных рисунков размером от 2 до 18 пунктов. По длине линейки отливают на определенное число циперо (от 5 и выше), а также длинные полосами до 60 см. На этой же машине отливают шпоны и реглеты указанных выше кеглей и длины. Отлитые линейки, шпоны и реглеты выходят из машин совершенно готовыми к применению.

■ ОРНАМЕНТЫ

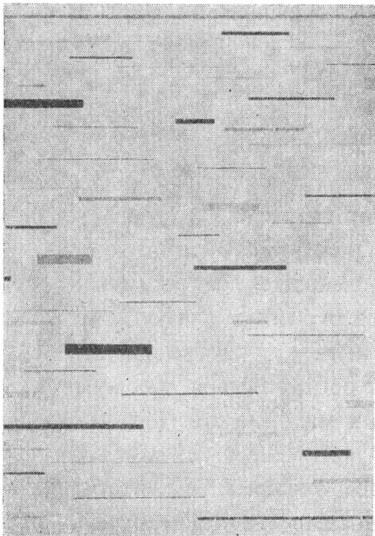
Составителю акцидентной формы часто приходится прибегать к построению орнаментальных композиций различного характера и назначения. Орнаментальные наборные элементы, которыми он при этом пользуется, могут быть готовыми, отлитыми в словолитне (это главным образом элементы сложного характера, в частности растительные, геометрические и т. д.), но могут составляться и самим акцидентным мастером из различных наборных материалов (отдельных букв, линеек, знаков и т. д.).

Задача акцидентного мастера состоит в этом случае в том, чтобы построение орнаментальных композиций носило закономерный, ритмичный характер, а также в том, чтобы отдельные графические



86. Простейшие наборные ритмические орнаментальные построения

Ритмические построения могут быть простыми, если они состоят из одного или двух элементов (рис. 86), и сложными, если они состоят из многих элементов, требующих изобретательного их сочетания. На таких ритмических связях построены, например, народные орнаменты и многие стилевые исторические.



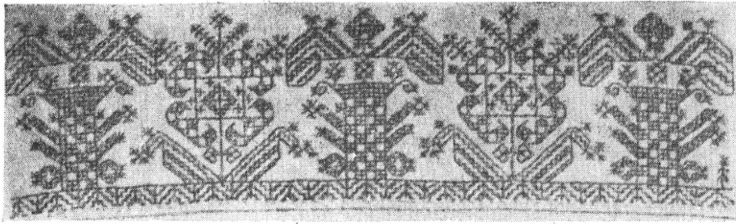
87. Пример аритмического орнаментального построения

элементы орнамента были взаимосвязаны и чтобы в стыковых местах (например, в углах) было найдено правильное завершение ритмического движения или чередования орнамента.

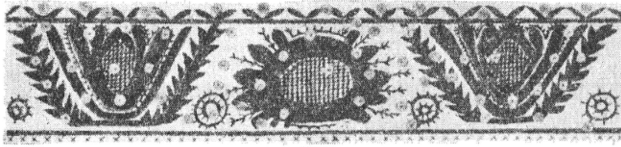
Под ритмом в орнаментах подразумевается чередование в определенном порядке графических элементов, единичных или комбинированных.

Но кроме ритмических орнаментальных построений существуют многочисленные аритмические построения орнаментального характера, пример которых дает нам сама природа. Таковы декоративные камни, различного характера микроструктуры, причудливые облачения растительного и животного мира и т. д. Применительно к акциденции аритмические построения требуют большого опыта, развитого вкуса и натренированного профессионального глаза.

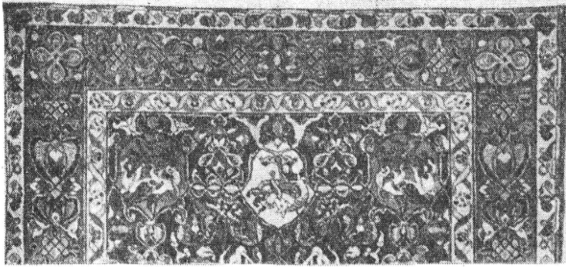
Основной принцип аритмических акцидентных орнаментальных построений заключается в равномерном заполнении заданной плоскости бессистемно расставленными элементами (рис. 87). Не следует полагать, что аритмические построения



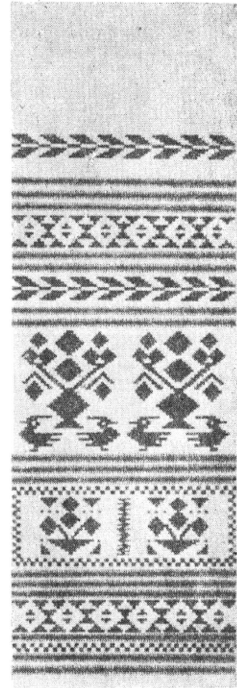
а



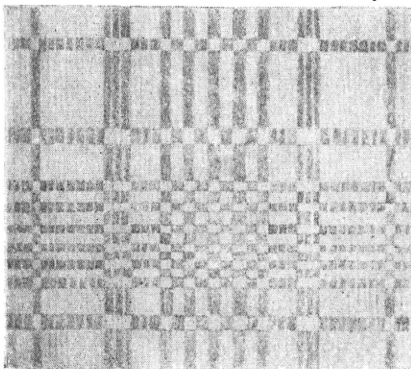
б



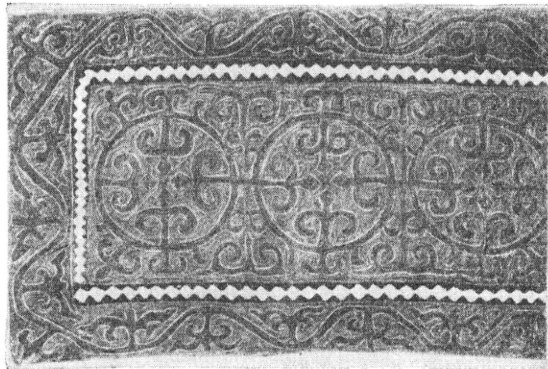
с



д

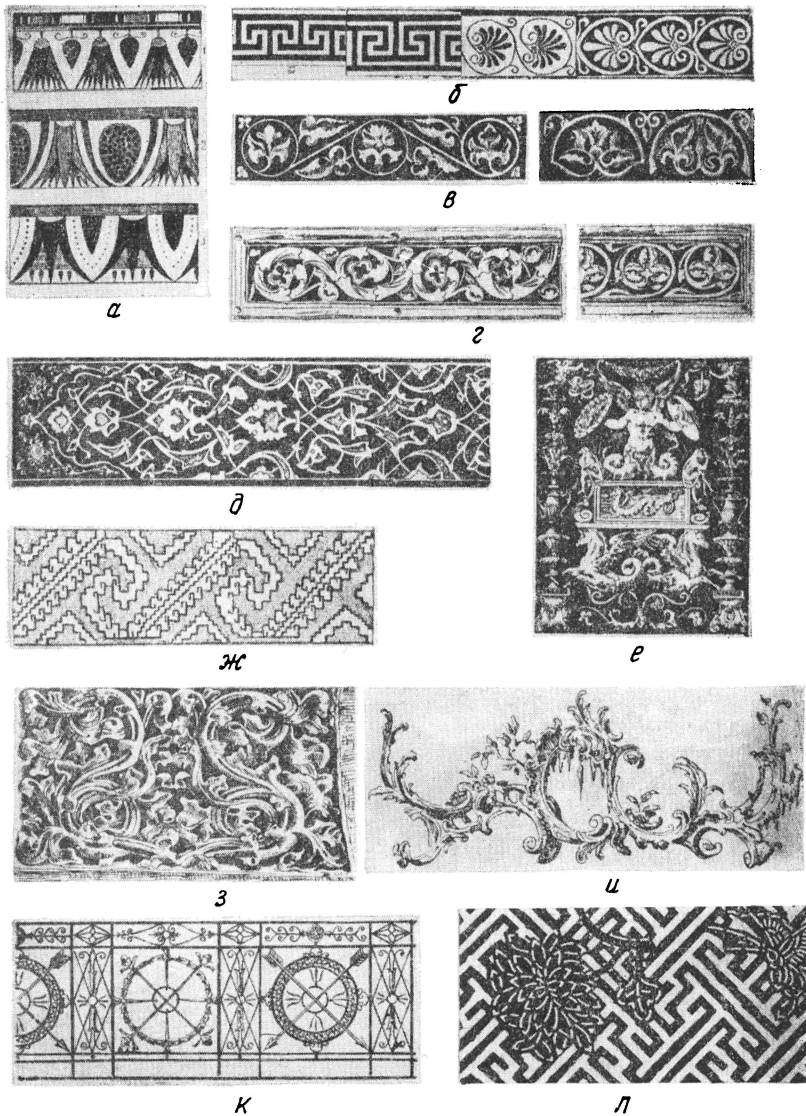


е

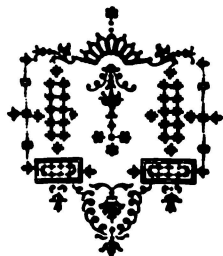
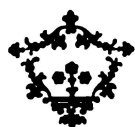
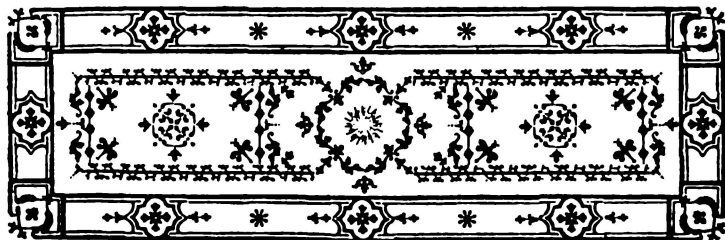


е

88. Народные орнаментальные мотивы: а — русский; б — украинский; в — азербайджанский; г — армянский; д — белорусский; е — казахский

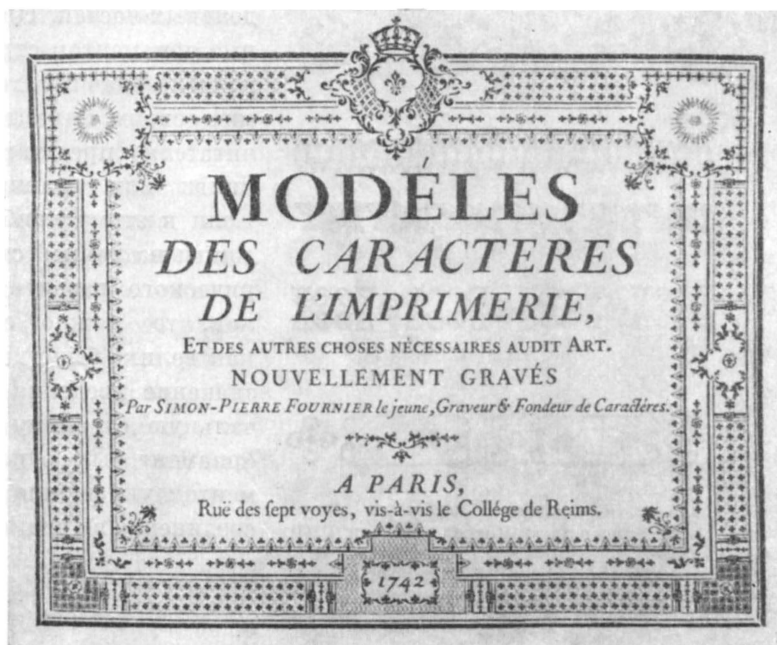


89. Исторические стилевые орнаменты: а — египетский; б — греческий; в — византийский; г — романский; д — арабский; е — ренессансный; ж — русский; з — готический; и — рококо; к — ампирный; л — китайский



90—91. Наборные
орнаменты Пьера
Симона Фурнье.
Париж. XVIII в.
Первая попытка
создания серий-
ных комбинаци-
онных орнамен-
тов

90

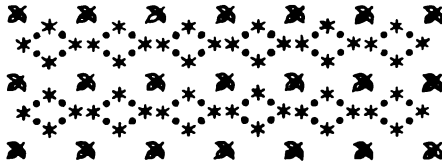
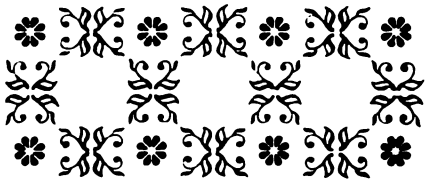


91

не имеют никакой закономерности. Так, например, в наиболее выразительных из них, где каждый из составляющих элементов не повторяет движения другого, а разные элементы контрастно противопоставлены друг другу по форме, по насыщенности, эти противопоставленные друг другу разнообразные графические элементы имеют какое-либо общее для всех них движение, общий ритм, замкнутый, или диагональный, или вертикальный, или горизонтальный, или более сложный.

Иногда приходится слышать мнение о том, что орнамент как прием оформления печатной продукции изжил себя. Это неверно.

В оформлении книги орнамент играл раньше и играет сегодня определенную роль. В старинной книге орнамент почти всегда решал одну практическую задачу — он был разделительным элементом, членившим текст на архитектурные части, причем разная насыщенность орнамента определяла и различное значение отдельных частей. Наиболее нагруженные орнаментом страницы книги выглядели значимо, торжественно и самим своим характером вызвали у читателя представление о начале книги или главных ее разделов. Если к этому прибавить, что многие книги на ранней стадии своего исторического развития не имели титулов, то можно себе представить, как велико было чисто практическое значение введения орнамента в начальную страницу книги. Конечно, орнамент был одновременно и элементом украшения книги. Но такое соединение в орнаменте практической



92—93. Современные наборные орнаменты словолитен Чехословакии и ГДР

и декоративной роли шло на пользу книжному оформлению. Стоит ли сегодня отказываться от такого вспомогательного приема архитектурного членения текста книги? Да и вряд ли можно предложить что-либо взамен.

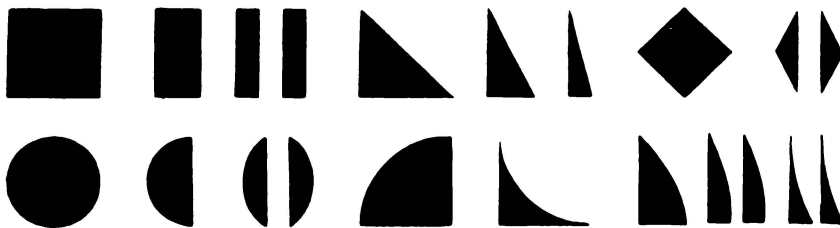
Вполне понятно, что в условиях непрерывного развития национальных культур народов Советского Союза меняется и будет меняться дальше характер использования мотивов народного орнамента, но разговоры об отмирании орнамента необоснованны.

Конечно, содержание орнаментов, характер их ритмического построения, их внешняя форма, их композиционное решение сегодня должны быть иными, чем они были раньше.

Многие случаи фактурной обработки поверхностей, которые не исключаются в современном оформлении печатной продукции, не вяжутся с применением мотивов старого орнамента, например предметного характера, и требуют применения простых фигур геометрического орнамента или фигур самого разнообразного характера, простого или сложного ритмического строя. Что же касается оформления книги исторического характера, а также изданий фольклорных произведений, то использование в них орнамента бывает и уместным и художественно целесообразным.

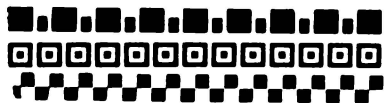


94. Наборные орнаменты художника Н. Пискарева. Москва



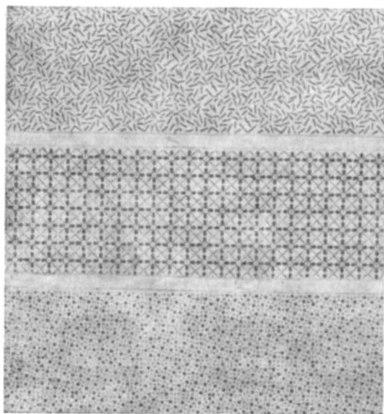
95. Фигуры мозаичного наборного орнамента

Несомненно, что неосмысленное, не вызываемое ни содержанием книги, ни практическим ее назначением, использование орнамента или чрезмерная перегрузка книги орнаментом с целью сделать ее предметом «роскоши» — все это ничего общего не имеет с современным представлением о роли и назначении книжного оформления.



96. Бордюрные наборные орнаменты

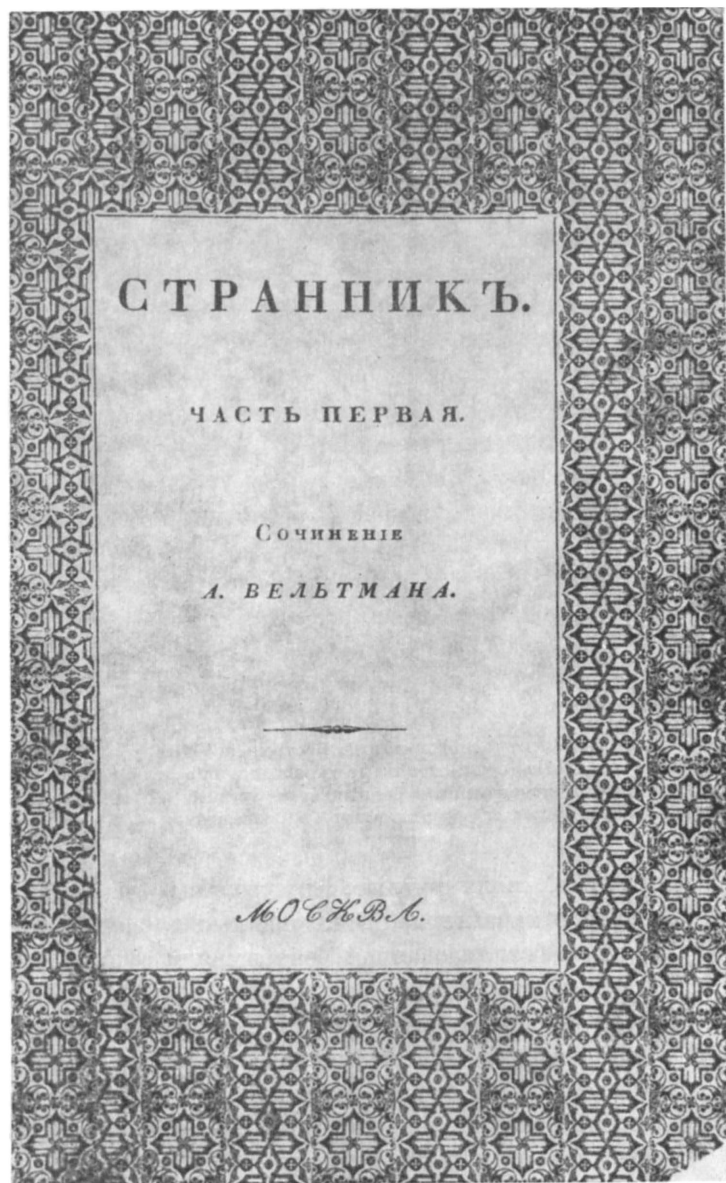
Основной элемент наборного орнамента — **рапорт**. В наборном орнаменте он представляет собой наборную единицу определенного кегля, повторяющуюся часть рисунка орнамента, которая в соединении с другими рапортами образует ленту (ряд), какую-либо фигуру или сплошной фон. Различное сочетание рапортов в наборе, разное отношение к рядом стоящему рапорту (ребром к ребру, углом к углу) и разделение их пробельным материалом создает разные виды наборных украшений — рамки, фоны, заставки, концовки и др.



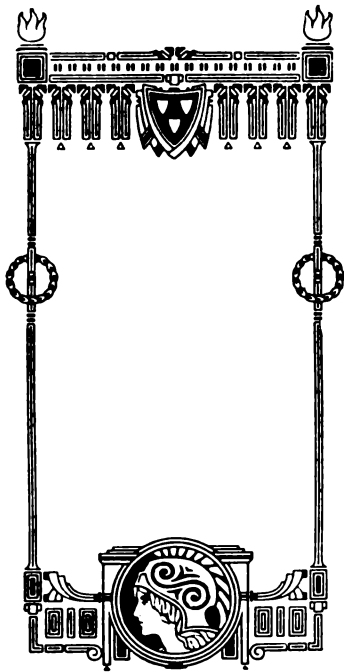
97. Фоновые наборные орнаменты

Графической основой наборных орнаментов, их рисунка является **мотив**. Мотивов орнамента очень много; они имеют свою классификацию, происхождение, назначение.

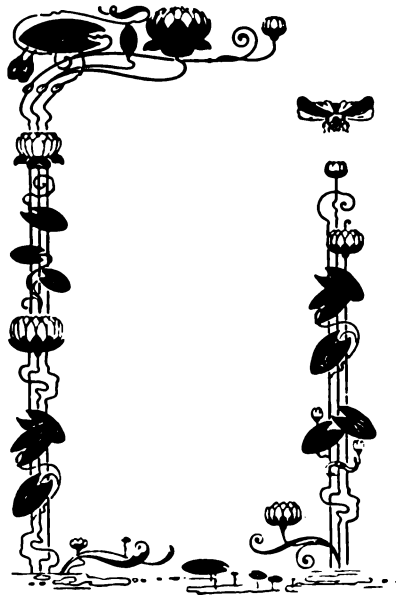
Мотивы орнамента могут быть геометрические (фигуры прямоугольные, линейные,



98. Наборная обложка, в которой использован фоновый орнамент. Середина XIX в.



99



100

99 — 100. Орнаменты словолитни Г. Бертгольда. Начало XX в. Причудливые серийные орнаментальные украшения определенного содержания, которые в подавляющем большинстве случаев их применения не совпадали со смыслом оформляемого произведения

круглые, полукруглые, треугольные и более сложные), растительного характера (стилизованные элементы растительного мира), могут в стилизованной обобщенной форме отображать фигуры людей и животных, отдельные предметы, а также представлять собой изображения символов и эмблем. Изображения в орнаментах чаще всего носят условный характер, они в очень обобщенной стилизованной форме передают содержание графического мотива. Нередко знак, служащий мотивом орнамента, появлялся в результате декоративного развития, которое претерпело изображение

вполне реального предмета. Именно поэтому в таких графических знаках (например, в туркменском ковровом орнаменте) можно разглядеть фигуру верблюда, птицы, человека и т. д.

В других случаях совершенно реальный нестилизованый мотив виноградного листа причудливо переплетается с фигурами людей, животных, архитектурными фрагментами, геометризованными узорами и т. д. Такой прием составления орнамента из реалистических предметов и элементов также носит условный характер, поскольку в действительности таких сочетаний мы не встречаем.

Ритмические соединения орнаментальных мотивов могут строиться из одинаковых, но отдельных фигур с перерывами между ними; из фигур, при плотном соединении которых графические элементы образуют слитное, непрерывное развитие движения главных линий, а при таком же соединении, но с движением во все стороны образуют сплошной фон.

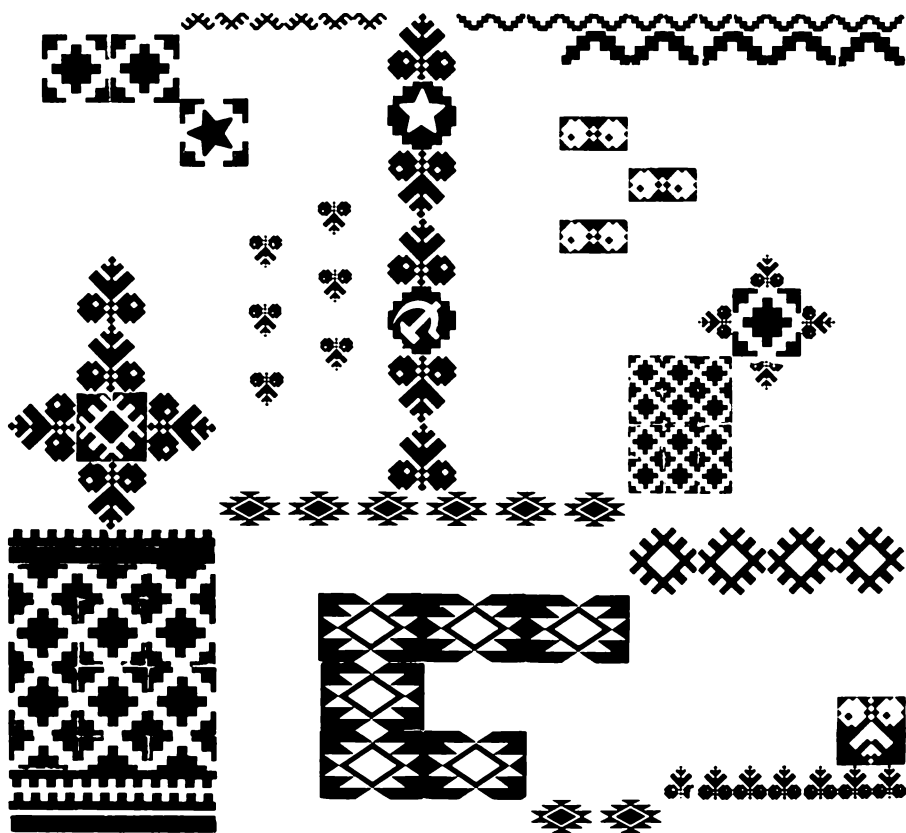
Орнаменты по графическому приему решения могут быть плоскими — как бы вплотную всеми своими частями прилегающими к бумаге; рельефными — как бы возвышающимися над плоскостью бумаги или, наоборот, углубляющимися в нее; объемными — как бы находящимися между плоскостью бумаги и нашим глазом.

Основными видами наборных украшений являются бордюры, комбинированные орнаменты и фоновые украшения.

Б о р д ю р ы (их также называют «рядовые орнаменты») состоят из раппортов геометрических фигур и других повторяющихся рисунков в виде ленты или ряда. Для соединения орнаментальной ленты с другой такой же лентой в рамку некоторые бордюрные орнаменты имеют специальные раппорты: «углы».

Бордюрные раппорты бывают: словолитные, монотипные (в виде отдельных фигур определенного кегля, отливаемых на буквоотливных машинах), линотипные (отливаемые в виде цельных строк определенного кегля и формата).

Словолитные и монотипные орнаменты-бордюры, предназначенные для ручного набора, имеют раппорты систематизированных размеров. Они обычно отливаются на круглой (кегельной) или на



101. Образцы наборных орнаментов, разработанных отделом новых шрифтов НИИполиграфмаша

полукруглой (полукегельной) ножке. Кегли бордюрных украшений для ручного набора 6, 8, 12 и 16 пунктов; для машинного набора — 6, 8 и 12 пунктов.

Матрицы орнаментов могут быть однолитерными и двухлитерными. На однолитерной матрице помещается один раппорт одного рисунка, а на двухлитерной — два раппорта одного и того же рисунка светлого и темного начертания.

Комбинированные, или серийные, орнаменты состоят из группы раппортов разных размеров и рисунков, объединенных одной изобразительной тематикой и исполненных в одном стиле. Они дают возможность объединять и комбинировать рисунки в разных направлениях и составлять новые фигуры; особенность этих орнаментов — наличие композиционно увязанных между собою разнообразных соединительных и срединных фигур и углов.

Фоновые орнаменты состояются из повторяющихся раппортов, которые при соединении образуют узорчатый фон (рис. 97).

Фоновые орнаменты применяются иногда для оформления обложек, форзацев и подобных работ.

Орнамент должен по своему характеру, стилю, содержанию, историческому и национальному облику соответствовать идейно-художественному содержанию произведения, оформляемого акцидентным мастером.

Художник, наборщик, издатель должны хорошо разбираться в особенностях каждого орнамента и правильно его использовать не только с точки зрения грамотного технического соединения его раппортов, но и с точки зрения осмысления его содержания, его эмоциональной направленности.

Большая группа орнаментов стилистически тесно связана с архитектурой, изобразительным и декоративным искусством определенной эпохи, с идейной направленностью отдельных общественных групп своего времени и потому не может быть употреблена в современных изданиях.

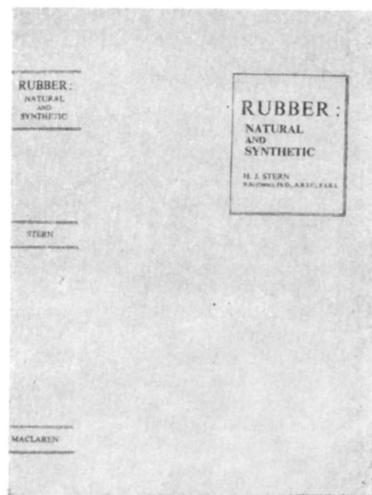
В частности, в наборных цехах некоторых типографий остались наборные орнаменты, выпущенные дореволюционными словолитами. Некоторые из них, например бордюры геометрических форм и другие, могут быть использованы и для современных работ. Однако большинство из сохранившихся дореволюционных наборных орнаментов из-за низкого идейно-художественного качества неприемлемы в современной акциденции.



■ ■ КОМПОЗИЦИЯ АКЦИДЕНТНЫХ ФОРМ

«К о м п о з и ц и я» — латинское слово, в переводе на русский язык оно означает «составление», «соединение», «связь». В области изобразительных искусств, в частности в графике; «компоновать» означает составлять из различных графических элементов одно гармонически целостное художественное произведение. Правильное и красивое построение акцидентной формы, как простейшей, так и сложной, — это задача не только техническая, требующая умелого применения приемов набора, но и художественно-эстетическая.

Акцидентная работа может быть композиционно выполнена просто и строго (иногда даже при полном отсутствии декоративных элементов) и сложно, нарядно — все зависит от назначения работы. Научно-техническая книга своим деловым видом отличаться от художественной книги, в оформлении которой особое значение имеет изобразительное художественно-образное раскрытие содержания. При оформлении многих изданий, преимущественно научных, технических, справочных, информационных и т. п., оформители обычно ограничиваются элементарными техническими и эстетическими задачами (хороший подбор шрифтов, равномерные межбуквенные пробелы, правильная группировка и отбивка строк, верная передача их соподчиненности, общая опрятность работы). В этих случаях задача чаще всего сводится лишь к информации о содержании издания или изделия. Для подобных работ отбирают простейшие графические средства, такие, как шрифт, несложные комбинации линеек или элементарные декоративные элементы (рис. 102—103). Композиция их должна быть простой, незамысловатой, что, однако, вовсе не означает, что здесь не нужны выдумка, изобретательность и вкус. И, конечно, нужно так отобрать графические элементы, чтобы они не противоречили теме и содержанию книги, не вызывали бы у читателя-зрителя ассоциаций, дающих искаженное представление о содержании и назначении произведения печати.



102 — 103. Образцы наборных обложек для научной книги, оформление которых преследует цель лишь информировать читателя о содержании книги

При оформлении художественного произведения (как книг, так и малых форм: пригласительных билетов, дипломов, адресов и т. д.) помимо простейших графических средств авторы композиции широко привлекают различные декоративные и изобразительные средства (орнаменты, политипажи, клише рисунков), которые характеризуют содержание, а иногда к тому же помогают читателю войти в образный мир произведения.

Общий композиционный замысел, сложный, как в книге, или простой, как в малой акцидентной форме, должен исходить из одной цели — наилучшим образом раскрыть содержание данной работы, точно передать ее направленность, стилистические особенности, эмоциональное звучание, построение (архитектонику) — все это в полном соответствии с функциональным назначением работы.

Плодотворность замысла непосредственно зависит от того, насколько глубоко художник проник в содержание оформляемого труда. К сожалению, нередко приходится встречаться с упрощенным представлением о том, как художник должен ответить оформлением на



104. Наборная обложка, выполненная по эскизу Л. Лисицкого, плоскатым своим решением и по ритмическому строю очень близка характеру творчества Маяковского

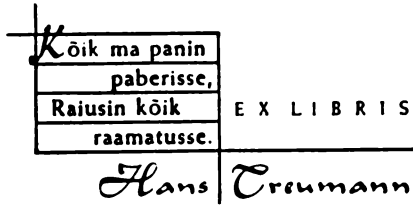
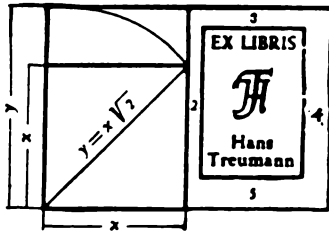
содержание литературного произведения или события, которому посвящена малая форма. Соответствие внешнего оформления содержанию литературного произведения, по такому упрощенному представлению, носит обычно характер буквального, описательного, иллюстративного.

Так, например, применительно к книге, скрупулезно соблюдаются чисто внешние обстоятельства места и характера действия, внешнего облика действующих лиц, а также отдельные мелкие подробности и часто упускается из виду та важнейшая сторона литературного произведения, которая имеет глубокий обобщающий, идейно-художественный смысл и крайне важна для выражения или подчеркивания авторского замысла.

В произведениях малых форм этот же упрощенческий путь приводит к стремлению использовать уже готовые, ранее сложившиеся решения или прямолинейные аналогии (первомайский пригласительный билет — распускающаяся ветка дерева, красный флаг, цифра



105. Наборная обложка, выполненная по эскизу Н. В. Ильина, композиционным замыслом и художественным решением в характере гравюры на дереве очень соответствует содержанию книги, посвященной творчеству художника-гравера И. Н. Павлова



106 Экслибрисы художника Г. Треумана, выполненные набором по его же эскизам. Содержание и художественное решение отражают элементы профессии владельца экслибриса

один; пригласительный билет на литературный вечер — изображение книги). Конечно, использование подобных аналогий нельзя считать зазорным, но куда более желательна в каждом таком случае творческая выдумка, которая бы поновому осмыслила эти элементы. Насколько лучше, когда художник-оформитель находит новые решения, и читатель-зритель совсем иначе, свежо воспринимает замысел писателя, автора книги или суть события, которому посвящена малая форма.

Вот для того, чтобы найти такие решения, чтобы выразить или подчеркнуть то, что составляет идейно-художественную или тематическую суть лите-

ратурного произведения, лучшие художники-оформители несколько раз читают произведение, изучают литературу о жизни и творчестве его автора, стараются проникнуть в самые глубины художественного замысла, до тонкостей понять художественно-образные, стилистические особенности творения писателя. Это когда произведение литературно-художественное. Если же оформитель имеет дело с книгой научного или близкого к ней типа, он старается постигнуть основной смысл темы, изучить изобразительный материал, имеющий к ней отношение. Так, когда книга или, например, пригласительный билет, торжественный адрес, памятный буклет посвящены какому-нибудь историческому событию, изучение в библиотеках и музеях изобразительных памятников, связанных с данным событием, изобразительно его истолковывающих, становится необходимым условием для формирования замысла. Тут свои сложности.

И все же наиболее сложна задача художника-оформителя, когда ему предстоит работать над книгой художественной.

В творчестве каждого автора есть своя идейно-художественная направленность, свои стилистические особенности, свои излюбленные и разрабатываемые приемы, свой образный почерк.

Сравните, например, два таких произведения, как «Левша» Н. Лескова и «Мальва» М. Горького.

«Левша» — произведение сатирическое, написанное в форме сказа, с образами персонажей в остро гротесковой форме. Нет в нем широких картин природы, подробных описаний места действия, в основном оно построено на показе разворачивающегося действия. Фон действия очерчен предельно скупо, а местами вообще отсутствует. Особенно запечатлеваются выразительные фигуры действующих лиц и сочный, яркий народный язык.

В «Мальве» Горького герои, наделенные выразительными психологическими и романтическими чертами, изображены на фоне широких картин природы, которые как бы аккомпанируют общему настроению описываемых событий. Герои все время воспринимаются в окружении природы, в природном пространстве.

Естественно, что художник-акцидентщик, тщательно изучивший «Левшу», будет, возможно, стремиться использовать в композициях, предназначенных для оформления этого произведения, народные плоскостные орнаментальные и декоративные мотивы, такие же яркие и сочные, как



107. Наборная обложка, выполненная по эскизу художника Г. Д. Епифанова (Ленинград, 1931), своими мотивами, их композиционным и цветовым решением создает настроение, приближающееся к тому, которое мы привыкли называть «весенним». На обложке помещена аннотация

и язык сказа. Он постарается найти возможность придать некоторым композициям гротесковый характер. Не исключено, что в отдельных композициях художник захочет, пользуясь приемами русского народного лубка, внести в замысел изобразительные мотивы, выполненные средствами сложной линейной акциденции.

Оформляя «Мальву» Горького, мастер акциденции постарается, вероятно, найти средства и приемы, которые передали бы ощущение пространства, характерное для этого произведения. Богатая гамма тонких, полутупых, на полное очко и других линеек в комбинации со шрифтом и другими графическими элементами в руках опытного мастера может стать хорошим средством для решения этой композиционной задачи.

Не может художник-оформитель не считаться и с манерой письма автора литературного произведения, с авторским почерком. Одни произведения написаны сжатым, энергичным языком, без подробных описаний, словесный образ в них создается самыми лаконичными средствами. Для других произведений характерны подробные описания, с большим числом деталей. В первом случае изобразительные приемы будут избираться соответственно обобщенные, быть может, плакатные, даже условные, во втором — такие, которые помогут передать мир предметно осязаемый, с глубоким пространством.

Читая текст произведения, которое ему предстоит оформить, художник стремится самым тщательным образом понять, как он построен, на какие части и каким образом расчленен, как эти части соподчинены друг с другом. Часто построение выражено в системе рубрик, но даже в тех случаях, когда рубрик в тексте нет, в нем можно при внимательном рассмотрении различить части, следующие одна за другой в определенном порядке, в определенной системе, а в этой системе обнаружить части главные и подчиненные. Архитектоника произведения, построение текста имеет важнейшее значение в определении замысла акцидентной композиции, которая должна помогать читателю правильно воспринимать содержание и облегчать чтение.

По прочтении текста у художника-оформителя неизбежно складывается общее эмоциональное впечатление от литературного произведения. Оно представляется ему то радостным, то тонким задумчиво-лирическим, то возвышенно-героическим, то трагедийным. Эти особенности эмоционального звучания произведения также накладывают свой отпечаток на замысел композиции, в частности на выбор цвета, с которым обычно принято связывать то или иное эмоциональное состояние, на самый характер композиции, то спокойной, то, наоборот, активной, динамичной, на соотношения графических элементов, обычно контрастных в композициях возвышенно-героических и сближенных — в лирически-задушевных.

Было бы, однако, большим заблуждением считать приведенные примеры решений единственно возможными и рекомендуемыми, потому что часто неожиданные творческие находки лежат как раз на пути нарушения привычных изобразительных приемов и рекомендаций.

Наконец, на общий замысел композиции воздействует тот самый читатель-зритель, для которого издание или печатное изделие делается. Читатель этот многолик и многообразен. Но основная читательская или потребительская группа есть у любого издания или печатного изделия. И тому, как этим изданием или изделием будет пользоваться его читатель, композиция должна отвечать в полной мере.

Многое влияет на замысел композиции, влияет сложнейшим, подчас трудно учитываемым образом. И сам замысел складывается гораздо более сложным и гораздо более разнообразным путем, чем это может показаться, если судить только по перечисленным основным условиям. Попытка свести этот сложнейший творческий процесс к одной или даже к нескольким схемам и тем более рецептам всегда обречена на неудачу. Никогда замысел не рождается по какой-то определенной схеме и на каком-то определенном этапе. Это может случиться после того, как художник-оформитель несколько раз прочитает текст и изучит все изобразительные и подсобные материалы. Это может произойти по-иному. Так, например, та или иная обобщенная изобразительная идея, символическая, аллегорическая деталь

или группа графических элементов, которые передадут читателю в общем виде замысел автора текста или общее настроение, характерное для оформляемого произведения, могут возникнуть и в самом начале ознакомления с подсобным изобразительным материалом и до этого ознакомления, в процессе первого или повторного чтения.

Иногда так представляют себе процесс создания художественного произведения, в том числе акцидентного: у художника сначала вся композиция складывается в голове, а потом он садится за стол или становится у наборного реала и воплощает свой замысел в жизнь.

В практике акцидентных работ действительно иногда не остается времени на предварительные эскизы, наброски и т. п. Из-за сжатых сроков акцидентный мастер импровизирует, создает оформление сразу на своем рабочем месте, руководствуясь собственным опытом и вкусом. Но ведь в основе этого опыта, этого вкуса — богатейшая художественная и техническая практика.

Ближе к истине другая картина создания композиции. В процессе знакомства с литературным материалом, в процессе его изучения, а также изучения различного изобразительного материала мастер накапливает наброски для композиции, черновые композиционные эскизы, фрагменты. И целостное художественное произведение рождается в процессе соединения всего этого материала воедино. Художник несколько раз делает эскизы в поисках композиции, наиболее отвечающей назначению и особенностям произведения и издания. Выбрав наиболее подходящий предварительный эскиз и воплощая его в эскиз проектный, он, возможно, много раз внесет в свой предварительный замысел изменения, поправки, иногда весьма существенные. И может случиться, что оформление будет сильно отличаться от предварительно намеченного. Уточнения, изменения возможны даже в процессе технического осуществления проектного эскиза.

Итак, ясно одно: творческий процесс создания художественной композиции настолько сложен и индивидуален, что сформулировать какую-либо методичку, установить правила и порядок работы здесь не представляется возможным и необходимым. Однако этот

процесс все же подчиняется определенным закономерностям и протекает в определенных условиях, которые полезно и необходимо знать художнику. Эти закономерности связаны с соединением в целостный художественный организм отобранных художником шрифтовых, декоративных и изобразительных элементов.

Прежде всего эти элементы должны быть уложены в определенный заданный формат бумажной плоскости и должны соответствовать тем оптическим и эстетическим закономерностям, которые свойственны изображению, наносимому на эту плоскость.

Форма изделия, формат издания, материалы, из которых то или другое будет изготовляться, — все это не может не определять процесс разработки композиции акцидентной работы.

Формат оформляемой работы устанавливается исходя из содержания, характера и назначения ее. Здесь на помощь оформителю приходят ГОСТ 5573—59 «Книги и журналы. Форматы» и технические условия на полиграфическое оформление книг и журналов (МРТУ 43-1 — 61). Составители их, используя опыт издательств и художников-оформителей, указали, какой формат рекомендуется выбирать при каждом данном типе издания и виде литературы. Тем не менее в пределах этих рекомендаций возможны варианты, а кроме того, на практике может встретиться возможность применить и нестандартный формат (например, при резке рулона стандартного размера на листы выбранной ширины). Поэтому, хотя оформителю редко приходится определять формат издания — это в подавляющем большинстве случаев делает издательство по рекомендациям технических условий на оформление книг и журналов, — уметь подвергнуть критическому рассмотрению и оценить выбор формата, а если придется, уметь выбрать формат он обязан.

Малые форматы избираются главным образом для деловых, справочных изданий, которыми будут пользоваться в рабочей обстановке, помещая в карман рабочей одежды или держа на рабочем месте. Эти форматы очень подходят также для стихотворных изданий, имеющих, как правило, короткие текстовые строки, отчего вопрос экономии бумаги приобретает при их издании большую роль. Это, однако,

не касается библиофильских изданий поэзии: для них допускаются большие форматы, поскольку вопросы экономии бумаги отходят в этом случае на второй план. В миниатюрных форматах выпускаются для детей забавные книги-малютки. Отдельные издания художественной и научно-популярной литературы при небольшом объеме также нередко выходят в малых форматах.

В больших форматах выпускаются издания с изобразительным материалом, который не может быть сильно уменьшен, так как нуждается в подробном рассмотрении; памятные издания, посвященные отдельным событиям или лицам, чтобы подчеркнуть то особое значение, которое им придается, оттенить торжественный характер издания; книги для детей дошкольного и младшего школьного возраста, набираемые крупными шрифтами.

Из средних форматов, в которых выпускается подавляющее большинство книг, тот или другой избирается главным образом в зависимости от объема издания.

Такова обычная картина, хотя в некоторых случаях для того, чтобы выделить издание, обратить на него особое внимание, художники и издатели избирают необычный, не принятый для него формат.

Что касается печатных изделий, то выбор формата для них в большой мере зависит от замысла художника и от условий распространения изделия (почтовый конверт, размер вкладыша в подносную папку и т. д.).

Во всех случаях узкие и продолговатые форматы чаще избираются для деловых изданий и изделий, а широкие — для художественных.

Формат изделия или книги многое определяет в том, как и какие графические средства должны быть использованы для композиции, в том, как эти средства будут себя вести.

Совсем не безразлично, на какую плоскость — узкую или широкую — будут ложиться композиционные элементы. Одна и та же композиция при большом формате может смотреться нормально, при малом — восприниматься грубой. Именно поэтому осуществление композиционного замысла художника начинается с выбора формата, который к тому же, как уже отмечалось, в некоторых случаях

и сам по себе может определенным образом истолковывать содержание литературного произведения (например, подчеркивать особую значительность издания, торжественный характер его).

Формат издания (изделия) определяет форму и размеры бумажной страницы. Это существенное условие, без которого нельзя решить, каким должен быть размер изображения, заполняющего бумажную плоскость, размер так называемого «живописного поля». Кроме того, для художественного впечатления важно, как это «живописное поле» смотрится в целом вместе с белой плоскостью страницы.

Бумажный лист, на который мы смотрим, противопоставлен окружающей его внешней среде и поэтому имеет характер целостного предмета, и все, что на нем нарисовано или напечатано, воспринимается нами как нечто неотъемлемо с ним связанное, и зрение наше обычно сосредоточивается, как бы не замечая этой внешней среды, на самом бумажном листе с помещенным на нем графическим изображением, хотя совсем отвлечься от этой внешней среды невозможно, как бы мы ни приближали к глазам лист бумаги.

Плоскость бумажного листа — важный компонент композиции. Многие недостатки в напечатанном акцидентном произведении происходят оттого, что именно это обстоятельство упускается оформителем из виду при составлении эскиза акцидентной формы.

Графическая композиция, как бы она ни была хороша сама по себе, не существует вне той плоскости, на которую она наносится. Одна и та же композиция совершенно различно воспринимается в зависимости от того, на чем и как она помещена: на коротком ли листе с маленькими полями или на большом с широкими, на квадратной плоскости или на продолговатой, в середине листа или сбоку, снизу, сверху, справа, слева.

К роли и значению бумажной плоскости в связи с различными композиционными задачами нам придется еще неоднократно возвращаться в ходе дальнейшего изложения.

К сожалению, не проведены еще научные исследования, которые выяснили бы взаимосвязь графической композиции с плоскостью бумажного листа, однако наблюдения и опыт отдельных художников

позволяют отметить наличие этой взаимосвязи и некоторые ее особенности.

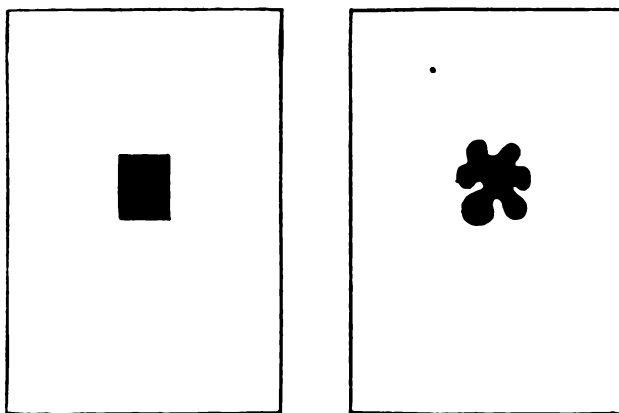
Достаточно взять лист чистой бумаги и несколько различных по характеру и композиции графических элементов, положить каждый из них порознь на этот лист, чтобы убедиться, что они зрительно по-разному ведут себя на бумажной плоскости.

Любопытен следующий пример. На большой плоскости бумажного листа помещенная в середину его небольшая замкнутая, обрамленная композиция часто создает ощущение того, что окружающее белое пространство смотрится как незаполненное, в то время как меньшая, но выразительная в краях силуэтная фигура, помещенная в том же месте, будет восприниматься как зрительно заполнившая большое белое пространство (*рис. 108*). Для наглядности можно сравнить, как в тех же условиях небольшая фигурная (треугольная, многоугольная и т. д.) и силуэтная форма также лучше заполняет бумажную плоскость, нежели близкая по размеру замкнутая форма.

Графические композиции на отдельных бумажных листах ведут себя иначе, нежели в сшитой книге, где возникает проблема разворота.

Так, в книге первая спусковая полоса после титула смотрится иначе, чем остальные спусковые полосы. По-разному выглядит одна и та же концевая полоса в зависимости от того, стоит ли она справа или слева на развороте. Правый край на развороте книги или на отдельном листе смотрится активней, чем левый, верх листа — активнее, нежели низ его, наружные поля разворотов — активнее внутренних.

Еще выразительнее становится композиционная роль плоскости бумажного листа, когда приходится в такой, например, акцидентной форме, как рекламный проспект, заверстывать несколько иллюстраций на развороте или даже в пределах одной полосы. Одна и та же иллюстрация по-разному смотрится в зависимости от того, где она расположена и как она расположена по отношению к другим иллюстрациям.



108. В прямоугольнике слева замкнутая изобразительная форма создает ощущение недостаточного заполнения окружающего белого поля, в прямоугольнике справа силуэтная изобразительная форма, несмотря на малый ее размер, связывается с белой плоскостью листа и как бы заполняет его.

Во взаимоотношении графической композиции с плоскостью бумажного листа, а также отдельных составных элементов в пределах «живописного поля» большую роль играют также особенности нашего зрительного восприятия. Наиболее распространенная из них свидетельствует о том, что геометрическая середина бумажного листа не совпадает с оптической, зрительной серединой. Поэтому в квадрате, разделенном на две равные части, верхняя половина смотрится несколько больше нижней. Если же линии, разделяющие квадрат на две части, передвинуть от центра несколько вверх, то зрительно обе части квадрата будут казаться одинаковыми. С этой особенностью нашего восприятия нам приходится сталкиваться на каждом шагу композиционных построений.

Благодаря этой оптической особенности главные строки, важнейшие композиционные элементы изображения большей частью располагают в верхней половине прямоугольника живописного поля. Этим же обстоятельством объясняется то, что белое поле бумажного

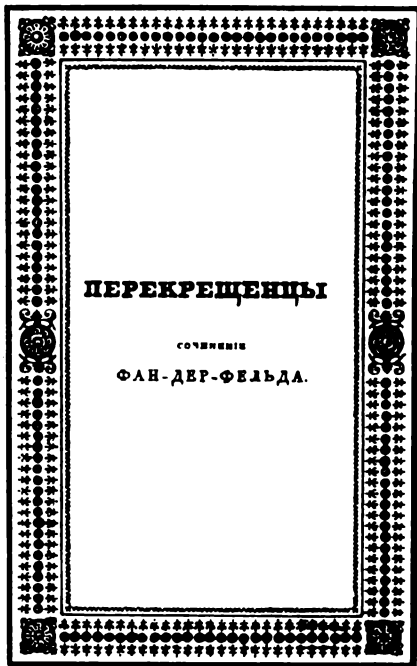
листа в тех случаях, когда оно обрамляет графическую композицию, должно быть меньшего размера сверху листа, над композицией, и большего внизу листа, под композицией.

Пропорции полей для книг разных форматов установлены техническими условиями на оформление книг и журналов, хотя возможны отклонения, если они диктуются особым оформительским замыслом. Когда бумажный лист не связан механически с другим в корешке, поля располагают равномерно с трех сторон (сверху и с боков) и несколько увеличивают внизу.

Широко распространено мнение, что вполне достаточно установить правильные поля, чтобы зрительно организовать все графические элементы, лежащие на плоскости бумаги, картона. Конечно, это условие является совершенно обязательным, но оно не решает всей задачи, так как поля, окружающие графическую форму, хотя и могут иметь разные пропорции, но число их вариантов не так уж велико, а содержание и комбинации графических форм бесконечно разнообразны (разное количество текста в них, разная площадь белых мест, прямо соотносящихся по цвету с белыми полями, и т. д.).

Поэтому более сложная композиционная задача решается в поисках верных зрительных соотношений между белыми участками графической композиции и белыми полями. Зрительная целостность графической композиции должна быть достигнута благодаря внутренней взаимосвязи составляющих ее элементов, противопоставленной белому бумажному листу. Иногда это достигается тем, что все графические элементы заключаются в линейную или орнаментальную рамку (рис. 109—110).

Наличие этих и других особенностей поведения графической композиции на плоскости бумажного листа несомненно. Вместе с тем это вовсе не означает, что художник должен располагать элементы оформления только в определенных местах бумажной полосы. Иногда он в целях индивидуализации оформления, большей его выразительности предпочтет выбрать самые неожиданные места для расположения элементов композиции и удачным правильным общим решением добьется большой активности его воздействия на читателя (рис. 111).



109



110

109 – 110. Наборные обложки, в которых орнаментальная рама, объединяя наборный текст и графические элементы, организует их на бумажной плоскости

Особенно оправдывает себя подобный композиционный прием в малых акцидентных формах, рекламных изданиях и т. д.

Большое значение имеет для композиции избранный художником для осуществления художественного замысла вид пространственного отношения графического изображения к плоскости бумажного листа. Примеры того, насколько это важно для передачи особенностей литературного произведения, уже приводились.

Конечно, пространственные отношения очень условны, поскольку речь идет о зрительном восприятии. Обычно отношения эти сводятся к трем видам: плоскостному, рельефному и объемному (рис. 112–114). В зависимости от содержания, назначения и стилистической

НННННННННННННННН
НННННННННННННННН
НННННННН
НННННННННННН

ННННННН
ННННННН
НННН
ННННННН
НННН

НННННН
НННННН
ННННН
НННННН

НННННН
НННННННННННН
НННННН
НННННН

НННННННН
ННННН
НННННННННННН
НННН
ННННННН

НННННННННННН
НННННННН
НННННННННННН
НННННННН

НННННННН
ННННН
НННННННН
НННННННН
НННН

НННННН
НННННННН
НННННННННН
ННННННН
ННННННН

НННН
НННННН
НННННННННННННН
НННННН
НННН

111. Примеры возможного помимо распространенного — центрированного в верхней части листа — расположения основной группы текста

особенности акцидентной работы возможны и промежуточные между тремя этими видами построения — построения комбинированные контрастные (например, плоскостные с объемно-иллюзорными). Конечно, зрительное ощущение пространства будет в любой композиции, с той только разницей, что в плоскостной композиции это пространство предельно сжато, а в объемной имеет глубину.

Для плоскостного решения характерно широкое использование силуэтных изобразительных и декоративных графических элементов, связанных между собой общим композиционным замыслом. Плоскостная форма как бы всеми своими точками стремится лечь на плоскость бумаги, и поэтому каждое изображение строится в общей композиции так, чтобы оно по возможности не создавало по отношению к другому ощущения глубинных пространственных планов.

Классическое искусство дает прекрасные образцы решений подобного рода (египетская фреска, греческая вазовая живопись, иллюстрации в рукописных книгах, народная роспись бытовых предметов, иконная живопись).

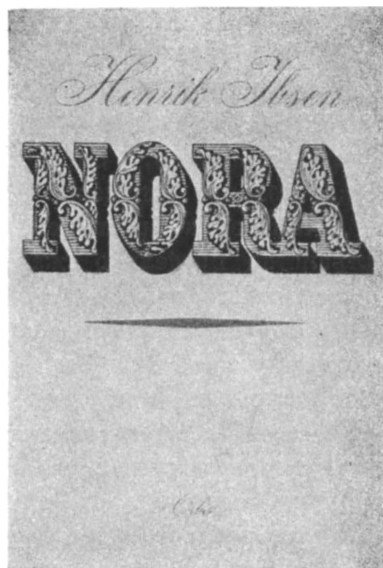
Плоскостное решение может быть усложнено введенным изобразительных и декоративных элементов, которые имеют рельефный характер. Изображение при этом смотрится как бы объемным, но максимально прижатым к плоскости (некоторые орнаментальные книжные украшения).

Наконец, при пространственном декоративном и изобразительном решении зритель полностью ощущает объем тел, их глубинное пространственное отношение и перспективу.

Часто приходится встречаться с утверждением, что двухмерной плоскости бумажной страницы должно соответствовать условное двухмерное изображение и что иллюзорно-объемное пространственное изображение нарушает плоскость бумажного листа и как бы прорывается в пространственную среду, по отношению к которой бумажная плоскость является целостным организмом. В действительности давно найден простейший и широко распространенный прием обрамления подобных композиций большими полями с четырех сторон, который позволяет избежать упомянутой опасности.



112



113



114

Возможно обрамление даже не с четырёх, а с двух и с трёх сторон, особенно при очень светлых или, наоборот, очень насыщенных фонах на изображениях, которые достаточно контрастно смотрятся по отношению к окружающему белый лист пространству. Многие из подобных иллюстраций и композиционных построений имеют не замкнутую форму, а развитую силуэтную, которая хорошо ложится на двух-

112. Пример плоскостного решения — обложка каталога навильона СССР на Международной выставке печати в Кельне. Художник Л. Лисицкий. 1928.

113. Пример рельефного решения — наборная обложка художника М. Хегара. Чехословакия.

114. Пример пространственного решения — обложка собрания сочинений Л. Толстого. Художник Л. Лисицкий. 1928

мерную плоскость бумажного листа. Даже тогда, когда оформляемая работа целиком построена на иллюзорно-пространственном материале, заполняющем всю бумажную плоскость, — и в этом случае упомянутое опасение в подавляющем большинстве случаев неосновательно. Благодаря тому, что многие подобные издания печатаются одноцветно, они, попадая в многоцветную окружающую среду, обобщаются по отношению к этой среде на странице как единый плоскостный организм. Впрочем, и многокрасочное издание колоритом и масштабами изображения выделяется из окружающей среды.

Надо учесть и особое свойство нашего оптического восприятия. Наше первое знакомство с книгой, например, происходит как восприятие объемной вещи в пространстве, но как только мы ее раскрыли, наше зрение целиком сосредоточивается на бумажной плоскости, ограниченной краями, за которыми пространство как бы обобщается и исключается из нашего оптического охвата, а изображение, как бы сливаясь с плоскостью бумажной страницы, становится единым с ней предметом по отношению к окружающему пространству.

Как мы уже видели, и формат бумаги и взаимодействие графической композиции с плоскостью бумаги являются важнейшими условиями, определяющими многие стороны в процессе воплощения в жизнь художественного замысла, в процессе создания композиции. Но сама графическая композиция, ограниченная пределами «живописного поля» и условно рассматриваемая самостоятельно, независимо от упомянутых условий, имеет некоторые дополнительные, внутренние закономерности соединения всех графических элементов в единое целое.

Возможности сочетаний всех графических элементов в единое композиционное целое, возможности разнообразных композиционных решений практически безграничны. Однако творческий опыт многих поколений подсказывает некоторые наиболее распространенные приемы организации графического материала, приемы целостного объединения графических элементов, из которых складывается «живописное поле».

На протяжении многих веков наибольшее распространение имело симметрическое построение графических элементов, т. е. такое построение, при котором геометрические центры горизонтальных элементов совпадают с единой вертикальной осью, делящей композицию на две равные (симметричные) части, являющиеся как бы зеркальным отражением одна другой (*рис. 115—117*).

Хотя симметрические построения широко распространены и кажутся очень простыми, создание полноценной симметрической композиции требует тем не менее серьезных творческих усилий.

Что характерно для симметрического построения акцидентных форм?

Во-первых, определенная система в порядке чередования рисунков и цветовой нагрузки шрифта от верхней части вертикальной оси композиции до нижней, а также единая для всей композиции система взаимоотношения строк по кеглям, либо близких по размеру, что чаще, либо контрастных (крупные кегли с мелкими).

Во-вторых, единство графической композиции, выражающееся в таком расположении графических элементов, при котором они образуют связанный, цельный по форме внешний силуэт, например в виде вазы, чаши или иного предмета.

При этом чем меньше составных элементов, тем сложнее задача художника и, тем большее мастерство от него требуется.

В симметрической композиции наиболее зрительно активные места бумажной плоскости располагаются по центральной оси, выше или ниже ее середины, и точно определить эти места можно только исходя из особенностей каждой композиции, в зависимости от количества и характера графических элементов, ее составляющих.

Сложнее асимметрические композиционные решения. Их главная особенность — наличие нескольких вертикальных осей, по которым располагается графический материал. Эти вертикальные оси проходят не посередине живописного поля, а располагаются на бумажной плоскости свободно, и задача создания целостной графической формы решается более сложным путем, нежели в симметрической композиции (*рис. 118—120*).

краткое руководство
къ
КРАСНОРЪЧІЮ,
КНИГА ПЕРВАЯ,
въ которой содержится
РИТОРИКА

показующая
общія правила
обоего краснорѣчія,

то есть
ОРАТОРИИ
и
ПОЕЗИИ,

сочиненная
въ пользу любящихъ
СЛОВЕСНЫЯ НАУКИ

Трудами Михайла Ломоносова Императорской
Академіи Наукъ и Историческаго-собранія
Члена, Химиі Профессора.

ВЪ САНКТ-ПЕТЕРБУРГѢ

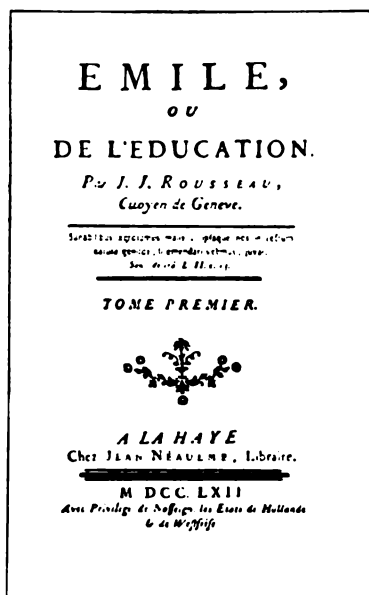
при Императорской Академіи Наукъ
1748.

115

В простейших асимметрических композициях составляющие композицию графические элементы привязываются к осям либо левым краем, либо серединой и образуют две или три группы, смещенные в разные стороны. Задачи их взаимной связи в общем близки к аналогичным в симметрических композициях, только силуэт, внешний абрис графического построения складывается из групп, сдвинутых влево и вправо.

Более сложные формы асимметрических композицій — такие, в которых

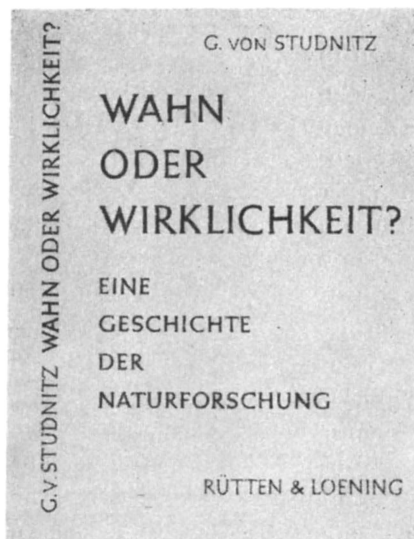
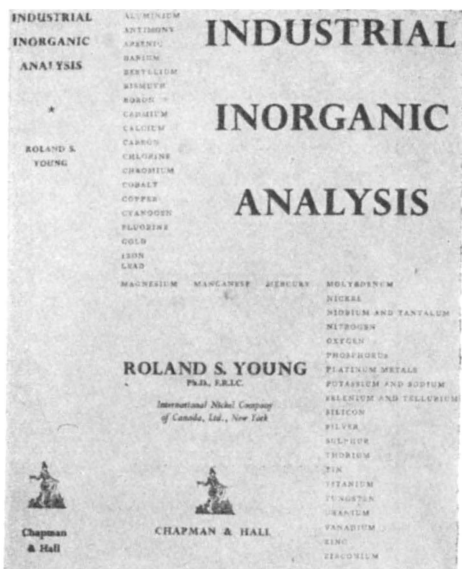
115—117. Примеры различных симметрических композиционных решений. В рис. 115 и 116 обращает на себя внимание красиво построенная силуэтная форма набора, продуманное выделение строк, определяющих содержание наборной формы, отбивка между строками и разбивка в строках. В рис. 117 хорошо найдено расположение строк внутри рамы



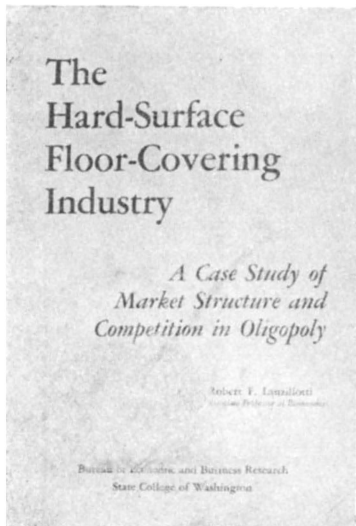
116



117



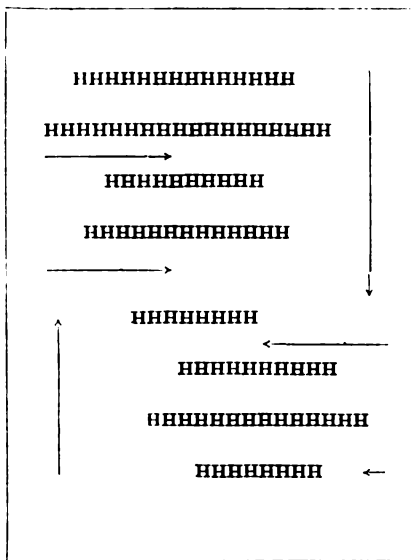
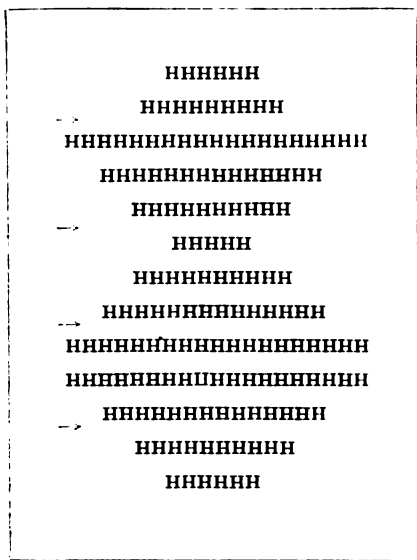
118—119. Примеры асимметрически построенных наборных суперобложек



графические элементы привязаны к нескольким осям не краями или серединой, а общей зрительной формой строк, смешанно сдвинутых одна относительно другой. Некоторые художники в подобных случаях применяют понятие «весомости» отдельных строк или отдельных их групп. Здесь можно говорить не о механической привязке строк по каким-либо ясным геометрическим признакам (середина, край), а о том, что все, например, строки текста, независимо от того, что они намеренно разно расставлены, в целом зрительно совпадают с одной из осей или с двумя осями одновременно.

В асимметрической композиции, как и в симметрической, большую роль играет

120. Асимметрический титул, построенный на нескольких осях

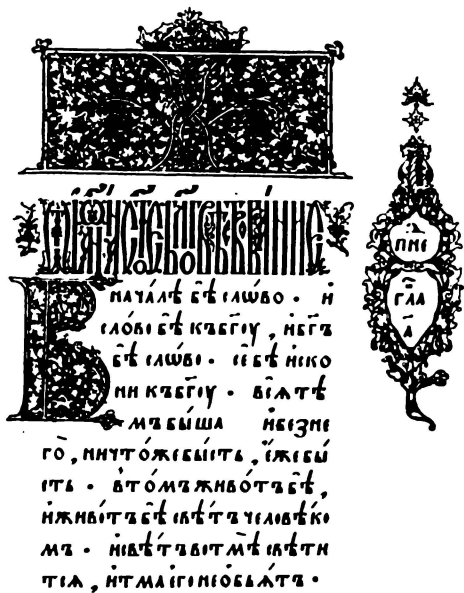


121. Характер соотношения белых мест бумажного листа (обозначен стрелками) по отношению к симметрическому (слева) и асимметрическому (справа) набору

выбор рисунка и кегля шрифта, порядок их чередования, система их взаимосвязи. При этом здесь по мере усложнения композиционного решения наиболее выразительными становятся контрастные сочетания кеглей и рисунков шрифта.

Если в симметрических построениях отбивки между строками образуются главным образом горизонтальными пробельными местами, то в асимметрических особое значение, кроме того, приобретают вертикальные белые места, образующиеся вследствие того, что графические элементы здесь сдвинуты вбок — вправо, влево (рис. 121).

Некоторые художники, полиграфисты, издатели без достаточных на то оснований считают, что наборная акцидентная классика связана только с симметрическими построениями. Между тем широко известны классические спусковые полосы старых русских книг, которые представляют собой смешанную систему симметрических и асимметрических композиций. Встречаются они также среди классических образцов древнеармянских книжных рукописных



122



123

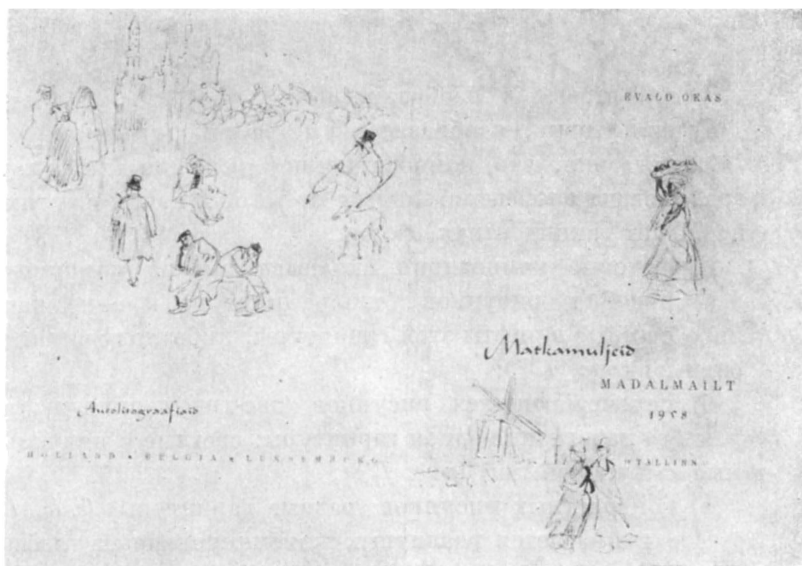


124



125

122—125. Образцы классических изданий с асимметричными построениями



126. Пример свободного композиционного размещения материала — титул альбома автолитографий художника Э. Окаса, выполненный по эскизу Г. Трумана. Таллин. 1959

композиций. Много интересных смешанных и асимметрических построений дает нам оформление западноевропейских книг XV—XVII веков (рис. 122—125).

Кроме симметрических и асимметрических композиций существуют еще композиции со свободным размещением графических элементов на бумажном листе, так называемые свободные композиции (рис. 126). Каждое такое решение складывается индивидуально, и ни один из приводимых нами образцов не может служить примером для прямого подражания. В этих композициях новаторски используются закономерности, присущие симметрическим и асимметрическим построениям.

По тем графическим элементам, которые составляют акцидентные композиции, последние группируют следующим образом:

- 1) только шрифтовые композиции,
- 2) шрифтовые и декоративные,

3) шрифтовые и изобразительные,

4) шрифтовые, изобразительные и декоративные.

Естественно, что композиционное решение (характер сочетания графических элементов) зависит от того, к какой из этих групп принадлежит акцидентная форма.

Шрифтовые композиции складываются по принципу:

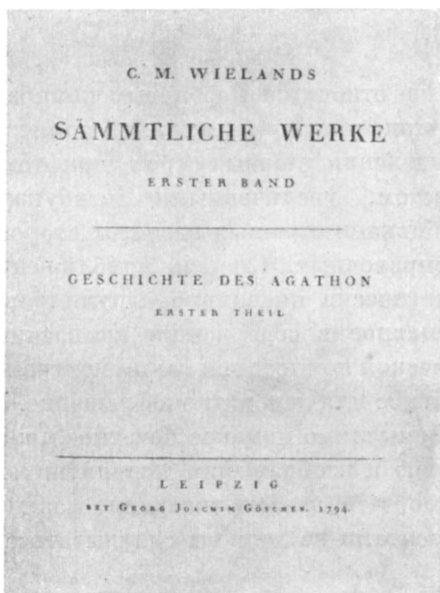
а) подобия рисунков (одна гарнитура и одно начертание ее: либо светлые шрифты этой гарнитуры, либо полужирные, либо курсивные) (*рис. 127*);

б) перемежающихся рисунков (две-три гарнитуры или шрифты разного начертания одной гарнитуры: светлые с полужирными, прямые с курсивными) (*рис. 128*);

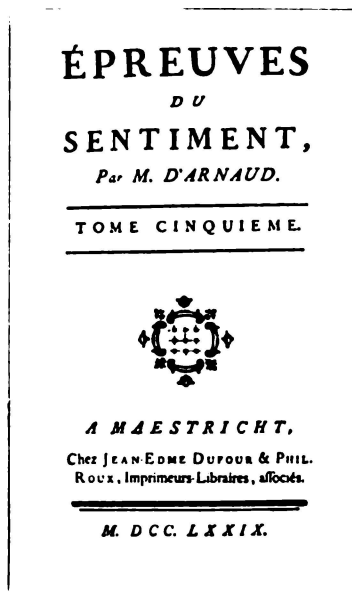
в) контрастных рисунков (разные гарнитуры) (*рис. 129*).

Что же касается различных комбинированных графических композиций, то разные комбинации шрифта, декоративных и изобразительных элементов в каждом отдельном случае требуют разного решения, разного использования кеглей шрифтов, расстояний между строками, а иногда и дополнительного цвета для выявления отдельных строк или для выделения декоративных и изобразительных элементов.

Конечно, определяется расположение и сочетание всех элементов содержанием и архитектурной оформляемого произведения. Именно исходя из смысла текстовых элементов, их последовательности, вытекающей из самого содержания текста, его построения, строит художник графическую композицию, стараясь наилучшим и наиболее выразительным образом донести до читателя содержание акцидентной формы. А всеми перечисленными выше средствами (кеглями шрифтов, отбивками, цветом, расположением) художник пользуется для того, чтобы выделить главные части акцидентной формы, найти правильное соподчинение третьестепенных, второстепенных и главных строк. Именно потому, что части, из которых складывается акцидентная форма, имеют неодинаковое значение, одни из них являются главными, другие — подчиненными, акцидентному мастеру прежде всего необходимо четко представить себе, каково значение



127



128

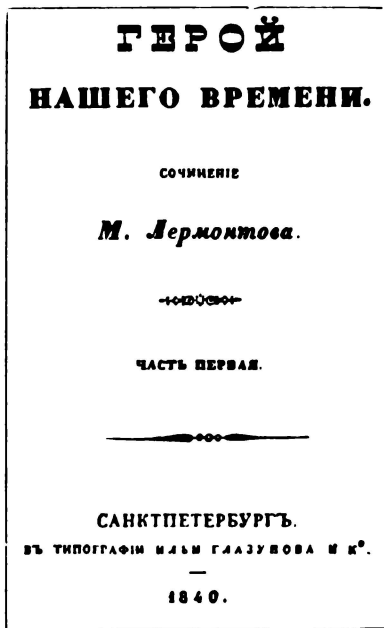
и характер каждой части, какова их соподчиненность, каким образом они согласуются между собой.

Чтобы привлечь наибольшее внимание читателя-зрителя к главным графическим элементам (определяющим содержание акцидентной формы), акцидентному мастеру необходимо создать

127. Пример одногарнитурного набора титула. Продуманные отбивки между строками и удачное расположение строк в пределах живописного поля (они хорошо заполняют большое белое пространство), а также правильная разбивка букв в словах — все способствует лучшему восприятию текста

128. Пример титульного набора перемежающихся прямыми и курсивными шрифтами

129. Пример контрастного подбора шрифтов для титула и равномерного заполнения всего живописного поля набора путем больших отбивок между строками



129

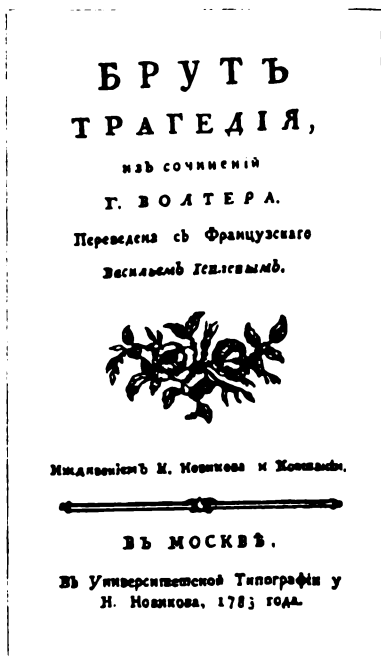
композиционный центр (это не относится к фоновым композициям, имеющим много центров). В шрифтовых работах такой композиционный центр возникает при выделении главных строк шрифтом большего размера (кегля), цветом, увеличенными межбуквенными пробелами, увеличенными отбивками главных строк от второстепенных — пояснительных или справочных. Степень приближения или отдаления строк помогает логически правильно сгруппировать их и графически подчеркнуть главное в содержании композиции.

В комбинированной графической композиции таким центром может стать какое-либо изобразительное или декоративное решение. В этом случае шрифт, без которого немисливо никакое печатное произведение, будет играть по отношению к изображению подчиненную роль. Из последнего примера видно, что взаимоотношения между главными и второстепенными элементами не должны складываться механическим путем.

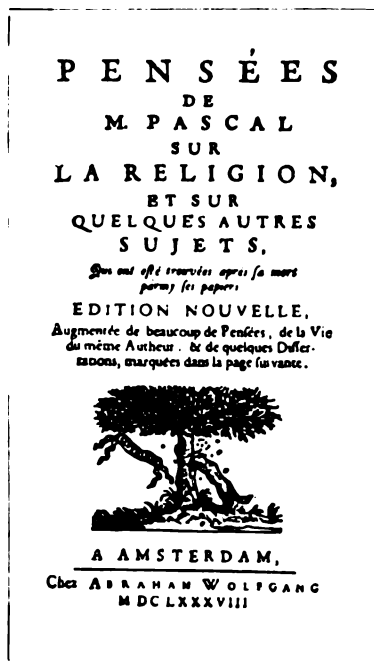
Часто смысловое выделение, подчеркивание главных частей акцидентной формы различными по насыщенности и выразительности шрифтами, различными отбивками бывают недостаточными, и тогда на помощь оформителю приходят такие декоративные элементы, как линейки, орнаментальные элементы (одиночные или групповые), небольшие заставки изобразительного характера или даже иллюстрация.

Конечно, применение декоративных элементов должно вызываться логикой художественного замысла, быть закономерным, целесообразным. Если к ним прибегают только для того, чтобы «украсить» акцидентную форму, истинно художественного результата не достигают.

Очень важно найти совершенно точное положение декоративных элементов в общей композиции относительно других ее элементов. Декоративные элементы должны либо открывать группировки строк, либо, наоборот, замыкать их и одновременно служить как бы связующим звеном между двумя группировками. Чаще всего для этого их ставят на месте пересечения мысленного продолжения линий, образующих внешний силуэт группировки строк, а если необходимо



130



131

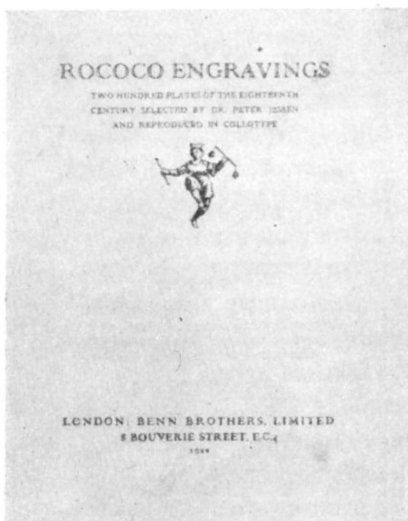
130. Изобразительная часть в титуле построена таким образом, что две диагональные ветви замыкают общий овальный силуэт верхних строк

131. Изобразительная часть на титуле построена таким образом, что крона деревьев завершает силуэт верхних строк, а низ рисунка венчает нижнюю группу строк; фигура животного и декоративная лента по направлению движения связывают верхнюю группу шрифта с нижней

связать при их помощи две группировки — на месте пересечения линий абриса, связывающих верхнюю и нижнюю группировку (рис. 130—131).

В случаях, когда декоративные элементы (линейки или бордюрный орнамент) ставят так, что они рассекают композицию по горизонтали (возможно и такое решение), величина их не должна быть произвольной — ее следует согласовать с общим силуэтом композиции в данной акцидентной форме.

Все сказанное о нахождении места для декоративных элементов в равной мере относится и к элементам изобразительным. И их, вводя



132



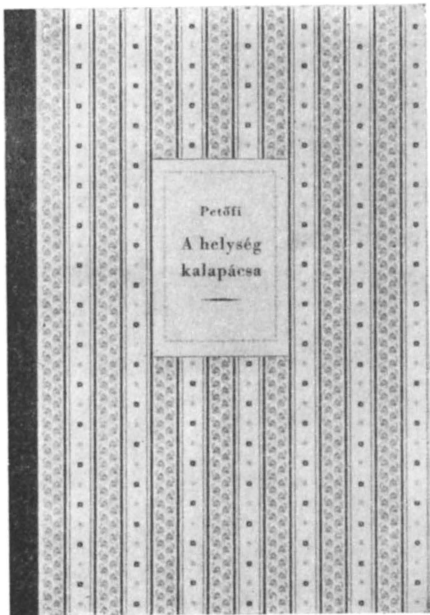
133

132. Небольшое изображение построено таким образом, что направление ног, рук, палочек завершает треугольную общую с наборными строками форму
133. Пример более сложной, нежели в предыдущих образцах, формы связи рисунка с набором. Герб держит ось наборных строк, диагональные линии боковых фигур как бы повторяют треугольную группировку верхних строк. Композиция асимметричная. Стоящая слева фигура связана со сдвинутой влево верхней наборной строкой.

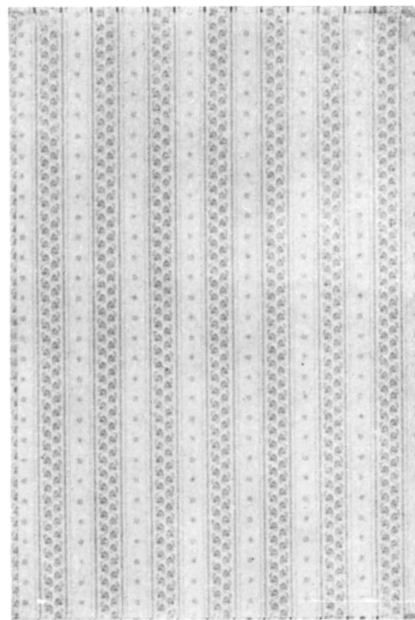
в общую композицию, надо подчинить общему строю данного композиционного решения. Достигается это тем, что оси, по которым расположены главные части иллюстрации, размещают так, чтобы они зрительно совпадали с осями, организующими внутреннее построение композиции, с общим ее движением и с внешней силуэтной формой.

Помимо многих других качеств высокохудожественная акцидентная композиция должна обладать еще одним непременным качеством — целостностью композиционного решения.

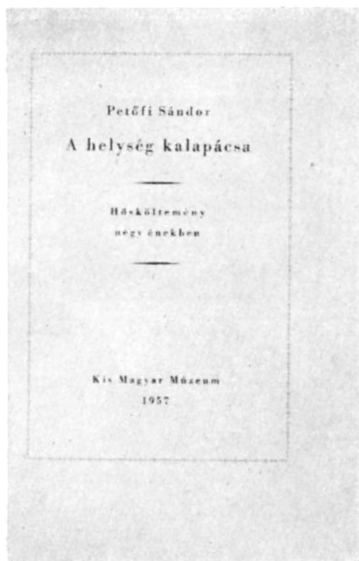
В такой композиции любой элемент связан со всеми остальными элементами ее, и нет ни одного, который был бы решен без учета всего замысла в целом. Именно поэтому даже тогда, когда мы изолированно рассматриваем отдельные части лучших акцидентных работ (титул, инициалы и т. д.), мы их рассматриваем как часть некоего



134



135



1-6



137

134—137. Акцентный оформительский ансамбль книги стихов Шандора Петефи. Венгрия. 1957. Обложка и форзац построены на одном и том же орнаментальном решении, но обложка решена в два цвета, а форзац в один. Титул и спусковые полосы связаны с переплетом по характеру шрифта и орнаментом рамки



142



143



144

142—144. Акцидентный оформительский ансамбль (обложка, титул, текстовой разворот) путеводителя по советскому павильону на международной выставке мехов в Лейпциге. Художник Л. Лисицкий. 1930

целостного художественного композиционного замысла книги, проспекта или какого-либо другого издания.

Между элементами графической композиции устанавливается особая природа взаимосвязь. Каждый из этих элементов имеет определенный стилистический, пластический, цветовой характер. Взаимодействие одного из элементов с другим с самого начала выявляет направление композиционного строя художественного замысла. Когда вы наносите на бумагу первые два графических элемента, вы уже определяете склад их взаимоотношения, и уже третий и последующие элементы невольно подчиняются той системе, которая закладывается первыми двумя. Если первые два элемента соотносятся симметрически или асимметрически, то и все последующие в большинстве случаев в своих взаимоотношениях подчиняются этому принципу. Если, например, кегли шрифта в двух разных строках контрастны или, наоборот, близки друг к другу, то обычно и во всем дальнейшем построении кегли строк соотносятся так же.

Итак, художественное единство всех графических элементов композиции определяется поиском закономерной системы их взаимоотношения. Закономерность достигается тем, что задуманный художником прием их цветовой, ритмической, конструктивной, масштабной и другой взаимозависимости проводится как единый принцип во всем оформляемом произведении.

Каждый из графических элементов композиции, связанных общим приемом подачи, имеет свой общий мотив, один (простой или сложный) — для орнамента, проходящий через всю работу, другой — для шрифтового построения и третий — для изобразительных и декоративных элементов. Эта взаимосвязь элементов, общая для всего оформления закономерность их построения — важнейший критерий художественности созданного произведения.

Даже тогда, когда издания строятся на самых разнообразных по характеру выражения и способу исполнения материалах, которые внешне предельно контрастны друг к другу, можно найти прием, объединяющий в единый целостный организм различные по графическому выражению материалы.

■

■ ■ КНИЖНАЯ АКЦИДЕНЦИЯ

■ ТЕКСТОВОЙ НАБОР

В акцидентных работах, как книжных, так и всяких других (типа объявлений и т. п.), часто встречаются более или менее значительные по размерам куски текстового набора. Он отличается некоторыми особенностями от обычного книжного текстового набора. Текст в акцидентных работах, как правило, набирается на меньшие форматы, чем обычный книжный текст. В связи с этим следует рекомендовать для текстового акцидентного набора средний междусловный пробел не в полукегельную, а в третнюю шпацию (равную $\frac{1}{3}$ кегля шрифта). Благодаря таким пробелам набор получается менее пестрым, уменьшается возможность образования коридоров, а удобочитаемость текста почти не снижается.

Сами оформительские приемы, применяемые при наборе текста в акцидентных работах, более разнообразны и свободны, чем традиционные приемы оформления книжного текста.

Так, некоторые зарубежные мастера акциденции, чтобы сделать набор текста равномерным и избежать переносов, считают возможным не выравнивать в одну линию правый край набора. Прием этот не нов: он восходит к рукописной книге и, как показывают отдельные работы, вполне допустим.

Не обязателен в текстовом акцидентном наборе абзацный отступ. Вместо него для отделения одного абзаца от другого акцидентные мастера нередко применяют, например, такой прием, как прокладка пробельного материала между абзацами. Часто абзацный отступ сохраняют, но вместо пробельного материала заполняют его геометрическими фигурами, или раппортом наборного орнамента, или миниатюрными изобразительными элементами. Благодаря этому сильнее подчеркивается начало нового абзаца.

Для текстового акцидентного набора средний междусловный пробел рекомендуется не в полукегельную, а в третнюю шпацию (равную $\frac{1}{3}$ кегля шрифта). Благодаря таким пробелам набор получается менее пестрым, уменьшается возможность образования коридоров, а удобочитаемость текста почти не снижается.

Для текстового акцидентного набора средний междусловный пробел рекомендуется не в полукегельную, а в третнюю шпацию (равную $\frac{1}{3}$ кегля шрифта). Благодаря таким пробелам набор получается менее пестрым, уменьшается возможность образования коридоров, а удобочитаемость текста почти не снижается.

145. Текст, набранный с различными междусловными пробелами: с л е в а — пробелы в полукегельную шпацию, с п р а в а — в третнюю шпацию

Очень распространен набор со втяжками. Например, нередко каждый абзац начинают с полноформатной строки, а последующие набирают со втяжкой. Такое членение на абзацы очень выразительно.

Многие мастера акциденции широко используют при наборе текста в акцидентных работах приемы, типичные для набора стихотворного текста; хотя сам этот акцидентный текст не имеет ни рифмованных строк, ни членения на строфы, он зачастую по внешнему виду напоминает стихотворение.

Часто для того, чтобы логически, по смыслу выделить какую-то часть текста, сделать на ней логическое ударение, акцидентные мастера набирают отдельные строки текста шрифтом другого кегля, начертания или даже гарнитуры.

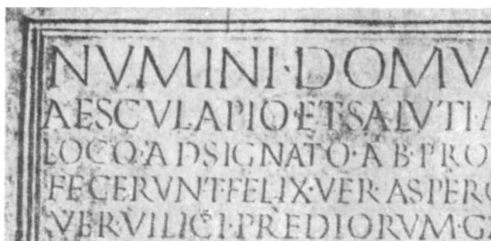
Встречаются случаи, когда внутри текстового набора вставляют в строку клише, инициал и т. д.

■ ИНИЦИАЛЫ

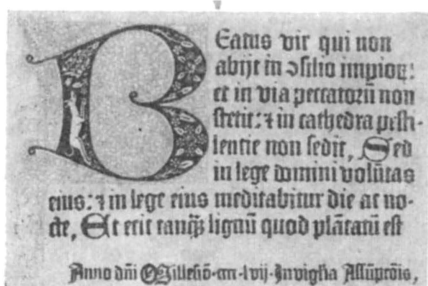
Слово «инициал» происходит от латинского слова *initialis*, что значит «начальный». Инициал, или, как часто у нас его называют, букваца, — это особым образом выделенная первая, начальная



146



147



148



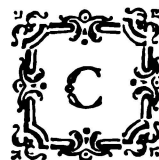
150



149

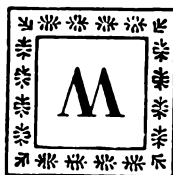
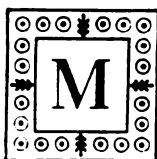


151



152

146. Греческая надпись V в. до н. э.
 147. Римская надпись. После каждого слова стоит точка. II столетие до н. э.
 148. Текст из средневекового исальтери. Инициалы разделяют текст на абзацы
 149. Спускная полоса. Издание Московского университета. Москва. 1776
 150. Наборный инициал в титульной полосе. Художник Е. Коган. Москва. 1948
 151—152. Инициалы, обрамленные орнаментами Фурнье. Франция



153. Образцы современного оформления орнаментом инициальных букв. ГДР

буква какого-либо текста (всего произведения, его главы, параграфа, подраздела).

Инициал имеет давнюю историю. В памятниках далекой древности текст имел вид слитых в сплошные строки слов. Позднее сочетания слов начинают разделять пробелами, а слова отделяют друг от друга точками как знаком пробела. Но текст нужно было делить не только на слова, но и на фразы. И уже в первые столетия н. э. в рукописях появляются инициалы, обозначающие начало фразы или современного абзаца. Со временем, применяя инициалы большей и меньшей величины и разного цвета, оформители подчеркивали большую или меньшую значимость той или иной части текста (рис. 146—148).

С развитием книгопечатания большое распространение получили вставные (в набор) инициалы, рисованные художниками и затем гравированные, а позднее клишированные (рис. 149—153).

Особый интерес представляет собой специальная группа акцидентных инициалов, применявшихся в изданиях XVIII века, главным образом французских (художник Фурнье). Строились они путем комбинации орнаментов и типографских линеек, обрамлявших наборную букву со всех или нескольких сторон. Такие инициалы могли исполняться в любом наборном цехе и при этом не было нужды прибегать к услугам художников — все зависело от творческой фантазии и вкуса акцидентного наборщика.

Акцидентные инициалы получили в дальнейшем широкое распространение. Применяются они и в наше время. Изобретательно пользуются ими современные немецкие и чехословацкие мастера книги.

Длительная история развития приема инициального оформления текста привела к широчайшему многообразию форм инициалов и способов их присоединения к тексту. Именно поэтому знакомство с разнообразными классическими и современными образцами оформления

инициалов совершенно необходимо акцидентным мастерам для развития их творческой инициативы.

Инициал, как один из многих элементов книжного оформления, должен органично входить в общее художественное решение издания. Опытный мастер и построение самого инициала и его расположение относительно текста продумывает в тесной связи с характером других элементов оформления, исходя из общего художественного оформления издания в целом.

Обычно учитывают общий характер шрифтовых, изобразительных, орнаментальных и декоративных мотивов издания, принцип композиционного соединения этих элементов, легший в основу замысла художника (симметрический, асимметрический или свободный, однотонный или контрастный), цветовую насыщенность шрифта, которым набран текст оформляемого издания, иллюстраций, декоративных элементов.

Местоположение инициала относительно текста (выведенный частично в верхнее или боковое поле, утопленный полностью или частично в тексте или выступающий над ним) также выбирается не произвольно, а с учетом общего замысла оформления. И хотя тут возможны самые разнообразные решения, все же можно установить некоторую близость того или иного местоположения инициала с тем или иным принципом построения акцидентных форм, положенным в основу оформления данного издания. Так, например, в большинстве случаев инициал, равняющийся по верхней линии с первой строчкой текста (утопленный в тексте), характерен для тех симметрических композиционных решений, в которых внешние очертания приближаются к прямоугольнику. Для тех симметрических композиций, в которых внешним очертаниям придана выразительная силуэтная форма, ближе всего подходит инициал, вынесенный за край первой строки набора, но связанный с ней какой-либо своей частью. При асимметрических и свободных композиционных построениях чаще всего наиболее подходящими являются инициалы, усиливающие выразительность общего силуэта композиции. По сравнению с силуэтными симметрическими эти композиционные решения требуют иногда увеличения

размеров инициала, поскольку этим привлекается внимание к главным строкам набора.

Одно из основных технических требований к инициалу — необходимость набора его вплотную с тем словом, которое он начинает (исключая, конечно, те случаи, когда инициал представляет самостоятельную часть речи). Требование это по целому ряду причин часто не соблюдается. Между тем отрыв инициала от слова может нередко привести к искажению смысла:

| | | | |
|----------|-----------|---------|----------|
| Ябеда | Я беда | Яблоки | Я блоки |
| Огород | О город | Спуском | С луском |
| Справкой | С правкой | Сон | С он |
| Сада | С ада | Дон | Д он |
| Урожай | У рожай | Это | Э то |

А происходит такой отрыв инициала от слова прежде всего потому, что, к сожалению, наши наборные цехи не располагают специальным ассортиментом наборных инициалов без заплечиков (т. е. со стенками литеры, максимально приближенными к очку буквы), со свисающими краями (т. е. выходящими за пределы литеры, например для букв Г, Р, Т, У). Такие инициалы, кратные размеру шрифта, должны изготавливаться в словолитнях.

Однако во многих случаях и обычные наборные литеры, используемые в качестве инициалов, можно подогнать вплотную к следующей за ними части слова. Так, буквы Е, И, Н, П, Ш, С, Я, К, Ж, Б, Э нетрудно подогнать вплотную или почти вплотную к своему слову, как бы ни стоял инициал: равнялся ли с верхней линией наборной строки, с ее серединой или с нижней линией строки. Буквы Г, Т, Р, У свободно подгоняются по верхней линии шрифта, буквы А, Л, М, Д, Ц, Щ — по нижней линии, буквы О, Ю, Э, Ф — по средней линии. Это, конечно, не значит, что инициалы следует выключать по-разному, в зависимости от того, как легче их подогнать к слову. Для сохранения единства внешнего оформления во всем издании следует делать единообразную выключку инициалов либо по верхней, либо по средней, либо по нижней линии шрифта. Но во всех возможных случаях инициал должен быть вплотную придвинут к слову. Иногда

издатели и полиграфисты, работая над оформлением некоторых особо ответственных художественных изданий и стремясь к максимальной тщательности технического исполнения, идут на материальные жертвы и разрешают наборщикам удалять на литерях таких инициалов, как Т, Г, Р, У, или инициалов круглых букв те места, которые мешают подгонке литеры к слову. Это, конечно, неправильно. Выход один — отливка специальных инициальных литер хотя бы для наиболее ходовых шрифтов.

Что касается офсета и глубокой печати, то там в самых сложных случаях можно устранить пробел между инициалом и словом путем монтажа пленки.

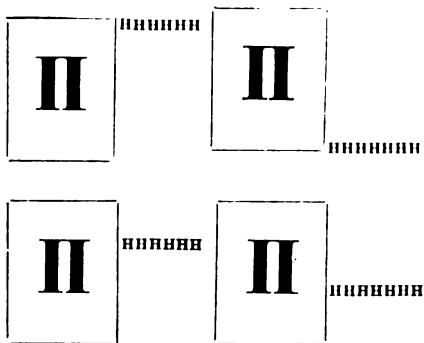
Большое распространение в наших изданиях получили рисованные клишированные инициалы, монтируемые в акцидентную форму. Выполненные чаще всего в технике штриха, они допускают наколотку клише в пределах изображения. А раз так, значит, не обязательно делать факеты с четырех сторон клише, значит, можно правую вертикальную сторону клише наколачивать вплотную к краю доски.

Напайка клише инициала на гартовую подставку или клеевое крепление клише к подставке наилучшим образом разрешает все проблемы присоединения инициала к слову.

Однако во всех случаях крепления клише вплотную к краю подставки может все же понадобится выпилить куски клише и подставки, мешающие инициалу встать вплотную к слову. Поэтому желательно, чтобы художник, рисуя инициал, находил решение, помогающее избежать технических трудностей.

Выше речь шла главным образом о тех инициалах, композиция которых допускает возможность прямого приближения инициала к своему слову. Но существуют также инициалы, заключенные внутри сюжетного или декоративного обрамления. Такие инициалы не поставлены вплотную к слову, но они должны примыкать к слову своим обрамлением.

В этом случае возникает вопрос, как равнять со строкой инициальную букву, заключенную внутри обрамления. Если равнять с верхней или нижней линией строки верх или низ обрамления, инициал



154. Инициалы, заключенные в рамку: в в е р х у — не связываются с первой строкой; в н и в у — держат линию с примыкающей к ним частью слова

букв в слове, примыкающем к инициалу, прописными буквами или капителью. Прием этот не универсален. Поскольку он вызывает обычно ассоциации, связанные с венецианскими изданиями XV века, голландскими XVI века, французскими XVIII века, он уместен в ряде случаев, например в некоторых изданиях исторической литературы.

Когда спусковая полоса имеет небольшой спуск и массив текста в очень большой степени заполняет живописное поле, прием выделения прописными буквами слова, примыкающего к инициалу, оживляет общий вид спусковой полосы издания.

К сожалению, во многих как наших, так и зарубежных изданиях задача возможно большего сближения инициала с его словом не

будет казаться то «упавшим», то «подскочившим». Вот почему более правильным представляется и в этом случае связывать с горизонтальными линиями наборной строки верх, низ или середину самой буквы инициала, а не обрамление (рис. 154).

Вся история акциденции свидетельствует о том, что задача возможно большего сближения инициала со словом, которое он начинает, всегда рассматривалась мастерами как одна из основных.

Именно поэтому родился прием набора

П инициалы, заключенные в рамку: в в е р х у — не связываются с первой строкой; в н и в у — держат линию с примыкающей к ним частью слова

П инициалы, заключенные в рамку: в в е р х у — не связываются с первой строкой; в н и в у — держат линию с примыкающей к ним частью слова

П инициалы, заключенные в рамку: в в е р х у — не связываются с первой строкой; в н и в у — держат линию с примыкающей к ним частью слова

П инициалы, заключенные в рамку: в в е р х у — не связываются с первой строкой; в н и в у — держат линию с примыкающей к ним частью слова

П инициалы, заключенные в рамку: в в е р х у — не связываются с первой строкой; в н и в у — держат линию с примыкающей к ним частью слова

155. Различное положение инициала относительно первой строки. Обращает на себя внимание характер выключки строк, следующих за первой

ставится. Инициал очень часто отрывается от своего слова, последующие строки не подчеркивают его взаимосвязи с начальным словом первой строки.

Размер инициала зависит от того общего масштаба соотношений кеглей заголовочных шрифтов с кеглем шрифта основного текста, который оформитель избирает для всей работы. Если масштабы сближены, невелик и размер инициала. Если масштабы контрастны, то инициал тесно связан по своей величине со степенью этого контраста.

В тех случаях, когда инициал обирается строками текста, первая из них должна вплотную прилегать к инициалу, а последующие строки оборки должны отстоять от правого края инициала на расстояние, приближающееся к расстоянию от нижнего края инициала до верхнего очка низлежащей строки.

Инициал входит обычно как составная часть в оформление спусковой полосы. Это предъявляет к нему ряд требований, которые будут рассмотрены в разделе, посвященном спусковым полосам (см. стр. 126—131)

■ ЗАГЛОВКИ

Межбуквенные и междусловные пробелы в заголовочных строках. Зрительный промежуток между очком соседних наборных литер, или между изображениями двух соседних букв, или между словами называют апрошем. Термин «апрош» происходит от французского слова *aprosche*, что означает приближение.

Если мы внимательно рассмотрим обычную, не разбитую на шпации наборную строку, то увидим, что апроши — промежутки между буквами — разные. Объясняется это тем, что буквы имеют разную форму (прямоугольную, круглую, полукруглую, угольную и т. п.), разный характер рисунка и различные пропорции. Сблизить же

НПОЛГТЕ
НПОЛГТЕ

156. Верхняя строка состоит из литер, между которыми сделаны одинаковые пробелы, однако расстояния между буквами смотрятся различно. В нижней строке различными отбивками между буквами достигнута большая равномерность белого пространства между разнохарактерными по рисунку буквами

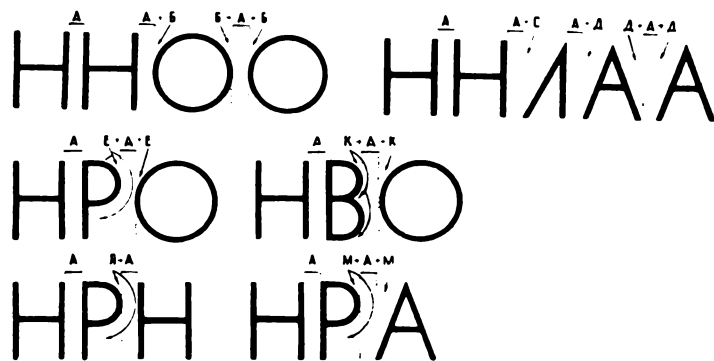
буквы в наборе для выравнивания апрошей, например при соединении букв Г и А, по техническим условиям невозможно.

Чтобы устранить этот недостаток, некоторые неопытные наборщики закладывают между литерами шпации одного размера, но, конечно, ничего этим

не достигают, так как пробелы остаются оптически неравными. Лишь в том случае, когда между литерами заложены разные пробельные материалы, удастся достигнуть равномерной разбивки строки (рис. 156).

Среди некоторых наборщиков распространено мнение, что апроши нужно выравнивать по верхним или нижним пробелам, образующимся между буквами. Это неверно. Апрош оптически измеряется общим размером белого пространства между двумя буквами (рис. 157).

Возьмем, например, три буквы (П, О, Л) и расположим их так, чтобы расстояния между ними были линейно равными, затем попы-



157. Схема, показывающая, каким образом складывается различное белое расстояние в зависимости от соседства букв разных рисунков. Буквой А обозначено исходное расстояние между двумя прямыми буквами. Все другие буквенные обозначения показывают различные случаи образования белых пространств дополнительно к основному

таемся эти же буквы расположить в другом порядке, соблюдая те же расстояния. Нетрудно убедиться, что одинаковые межбуквенные промежутки (апроши) будут по-разному выглядеть в каждом случае перестановки одних и тех же букв. Зрительная равномерность апрошей достигается не одинаковыми пробелами, а выравниванием общих белых пространств между буквами (рис. 158).

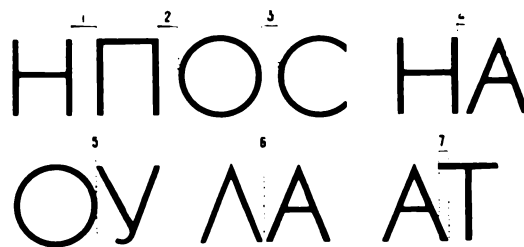
Значит ли это, что выравнивание этих белых пространств не имеет никакой закономерности и всецело зависит от субъективного восприятия каждого человека? Нет, не значит.

Практика ряда поколений наборщиков, наших и зарубежных, привела к некоторым общим выводам, открывшим закономерности общего характера. Например, расстояние между двумя прямыми буквами всегда должно быть больше, чем расстояние между прямой и круглой. Поэтому, если взять буквы ННО, то расстояние между Н и О надо будет уменьшить, чтобы оно зрительно казалось одинаковым с расстоянием между Н и Н. Попробуем переставить те же буквы так, чтобы круглая буква О стала между двумя Н. Правый и левый апроши будут смотреться одинаковыми.

Более разителен пример с сочетанием ННА. В этом случае, для того чтобы зрительно



158. Пример того, как одни и те же три буквы в зависимости от их перестановки вызывают необходимость разных отбивок в каждом случае. Цифры показывают соотношение отбивок в разных случаях перестановки букв



159. Схема, в общем виде показывающая уменьшение пробелов между различными буквами в зависимости от их рисунка (от наибольшего пробела, обозначенного цифрой 1, до наименьшего, обозначенного цифрой 7)

уравновесить правый и левый пробелы от средней буквы Н, нужно будет уменьшить пробел между Н и А сравнительно с расстоянием между Н и О.

Еще более выразительно сочетание пробелов в комбинации букв ННОА. В этом случае расстояние между О и А нужно будет уменьшить по сравнению с расстоянием между Н и О и, само собой разумеется, расстояние между Н и О сделать меньше, чем расстояние между Н и Н.

Подобные примеры общего характера могут быть варьированы в зависимости от различной расстановки букв. Составление и решение их можно порекомендовать начинающим в качестве упражнения.

Эти примеры, однако, не исчерпывают всех наблюдаемых в практике случаев.

Возьмем к примеру сочетание ННС. Расстояние между Н и С, несомненно, будет такое же, как и в сочетании НО, но стоит переставить С — поместить его между двумя буквами Н (НСН), как обнаружится другая закономерность, нежели в случае с сочетанием НОН, а именно, что расстояние справа между С и Н должно быть несколько меньшим, нежели между О и Н.

Если взять сочетание ННЕ, в котором пробелы между прямыми сторонами букв будут равные, и сравнить его с сочетанием НЕН, то налицо выступит та же закономерность, что и в случае НСН.

Очевидно, открытые вбок, не замкнутые по рисунку буквы (С, Е, Э, К, Х, Б, Г, Ж, З, Р, Т, Ф, Я), обращенные незамкнутой стороной к прямой букве, всегда должны иметь между собой и прямой буквой меньший пробел, нежели между двумя прямыми буквами. Повторяем, что и это замечание носит общий характер и должно уточняться в зависимости от характера начертания соседних букв. Например, ясно, что сочетание ГН требует иного межбуквенного пробела, нежели сочетание ЕН. Практическая работа подскажет наборщику, техническому редактору, художнику взаимосвязь между величиной межбуквенных пробелов и характером букв. Мы предлагаем вниманию читателей пример характерного сочетания букв ГАН. В этом случае

по техническим причинам наборную литеру Г нельзя приблизить к А настолько, чтобы расстояние между Г и А равнялось пробелу между А и Н (из-за белого промежутка в правом нижнем углу Г). При наборе удастся выравнить эти расстояния, если увеличить пробел между А и Н. Но это повлечет за собой необходимость увеличить пробелы и между другими буквами слова.

Приведенные примеры достаточно убедительно подтверждают выдвинутое выше положение: равномерность апрошей между буквами определяется не линейным расстоянием между ними, а общим размером белого промежутка между двумя буквами.



Для внешнего вида оформляемого издания или печатного изделия существенно важна не только равномерность межбуквенных пробелов в заголовочных строках, но и размер междусловного пробела в них. Пробелы между словами заголовка не должны быть неоправданно увеличенными, поскольку это создает пестроту, а сама строка воспринимается не цельной, а разбитой на отдельные куски. Если буквы в словах не разбиты дополнительными шпациями (выравнивающие шпации в расчет не принимаются), вполне достаточно, чтобы пробелы между словами равнялись в заголовке размеру прямых литер (например, П, Н).

Из приведенного ниже примера видно, как увеличенные пробелы между словами создают неоправданную, излишнюю пестроту, строка воспринимается не цельной, а разбитой на отдельные куски:

ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ В ГОСТЯХ У КОЛХОЗНИКОВ

Та же строка с уменьшенными пробелами читается лучше и строится красивее:

ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ В ГОСТЯХ У КОЛХОЗНИКОВ

Само собой разумеется, что в случае разбивки слова на шпации пробел между словами соответствующим образом увеличивается в зависимости от размера шпации.

Группировка заголовочных строк. Нет ничего ошибочнее предположения, что для умения компоновать заголовочные строки достаточно знать некоторые приемы, правила или «секреты», которым можно обучиться.

Искусство, мастерство композиции состоит в умении ориентироваться в самых разнообразных условиях и заданиях, исходя из общих закономерностей и свойств графических средств. Тем более ошибочно выделять какой-либо составной графический элемент композиции (в данном случае строки заголовка) и обособленно от всего общего решения, не сообразуясь с его характером, определять для этого графического элемента «законы», «приемы», правила построения. К тому же специфика полиграфической наборной формы такова, что каждая из них индивидуальна, почти всегда отлична от другой, и потому тот прием, который хорошо композиционно решает поставленную задачу в одной форме, не подходит либо частично, либо полностью для другой наборной формы (часто даже подобной). В каждой форме различна длина заголовочных строк, неодинаково их количество и, что важнее всего, различно смысловое звучание, различно содержание.

Нелепо выглядит искусственная подгонка отдельных строк, например титульных заголовков, под заранее придуманную схему группировки; чаще всего такое искусственное втискивание их в предвзятую схему практически невозможно.

Старые мастера акцидентного набора помнят ряд «рекомендаций», «приемов», «законов», которые себя не оправдали, главным образом из-за их формалистичности и явной непрактичности.

Вот некоторые из этих «рекомендуемых» схем группировки для книжной акциденции.

Трех- и четырехстрочная группировка строк. Сразу возникает вопрос: почему схема ограничена трех-, четырехстрочной группировкой, тогда как в практике встречаются разнообразные количества строк. А как быть, если строк больше, например 6 или 8? Эта схема как наилучшую рекомендует пропорцию строк, согласно которой первая строка должна быть боль-

ше третьей и меньше второй, более того, предлагается соотношение строк по длине 5:8:3. Действительно, такое соотношение трех строк приятно для глаза, но оно складывается так в редких случаях, а большей частью ни количество знаков в строке, ни смысл словосочетаний не позволяют укладывать строки заголовка в эту схему. Тем более она неприменима при большом количестве строк.

Уступчатая группировка строк, при которой строки располагают равными уступами одна по отношению к другой, также непрактична, ибо в нее никак не укладываются тексты очень многих заголовков.

Блочная группировка (замкнутая, фигурная) заключается в том, что строки набора располагают так, чтобы они образовали по внешним очертаниям квадрат, прямоугольник, треугольник или другую фигуру. Так как слова в строке бывают разного размера, то наборщикам, пытавшимся разместить строки заголовка по рекомендуемой схеме, приходилось разбивать шпациями отдельные короткие строки до размера длинной строки, искусственно выделяя их тем самым среди других, или вставлять с обеих краев короткой строки орнаментальные украшения. Различные тексты таким образом искусственно втискивались в преднамеренную схему, лишались естественности, а зачастую и верного логического деления на строки.

Осевая группировка, при которой строки не располагаются симметрически по обе стороны от центральной оси, а примыкают левым или правым краем к оси, сдвинутой от центра или оставленной в центре, хотя и не имеет недостатков, присущих предыдущим схемам (позволяет не нарушать смыслового принципа деления заголовка на строки, безыскусственна, технически легко выполняема), все же отличается некоторой механичностью, упрощением художественной задачи.

Непрямолинейные группировки строк (дугообразные, фигурные), проникшие в акцидентный набор во второй половине XIX века под влиянием композиционных приемов литографских или гравированных на металле изданий, по сравнению с предыдущими имеют очень ограниченный характер применения.

Часто в акцидентных печатных изделиях рекламного характера можно встретить расположение строк, необычное для нормального чтения: строки поставлены косо, по диагонали, по вертикали. Если такое расположение строк, рассчитанное на привлечение особого внимания читателя-зрителя, может найти какое-то оправдание в рекламных печатных изделиях, то в книжной акциденции в подавляющем большинстве случаев оно лишено какого-либо смысла. Оно нарушает естественную читаемость строки и свидетельствует лишь о желании оформителя удивить читателя-зрителя необычностью решения.

По нашему глубокому убеждению, ни одна из схем группировки строк не может носить универсальный характер, быть пригодной «на все случаи жизни». В каждом отдельном случае группировка строк диктуется особенностями общего художественного замысла. К тому же приведенные выше схемы группировок строк далеко не исчерпывают всех возможных комбинаций. Известны приемы группировки в английских книгах, когда титульные строки набираются в подбор с переносами по принципу текстового набора; известны приемы свободного композиционного размещения строк по отношению друг к другу, не связанного с расположением по одной оси, а обусловленного несколькими осями, главными и второстепенными; известны приемы сочетания контрастных по кеглям строк, не укладывающихся ни в одну из приведенных схем, и т. д. Это обстоятельство свидетельствует о богатых возможностях акцидентного мастера разнообразить приемы группировки строк, индивидуализировать их в зависимости от содержания и характера текста.

Хотя к попыткам ограничить творческое решение какими-либо схемами следует относиться критически, тем не менее это вовсе не означает, что исключена возможность применять в соответствующих случаях критиковавшиеся выше приемы. Значительно более широкое применение, нежели в книжной акциденции, они могут найти в малых акцидентных формах (объявления, лозунги, рекламные листовки, этикетки и т. д.). Эти виды акциденции носят самостоятельный характер, индивидуализированы, не связаны в подавляющем большинстве случаев с другими элементами оформления, и часто вся

задача графической композиции сводится к группировке небольшого количества строк. Тут-то многие из этих приемов могут помочь в решении поставленной задачи.

■ СПУСКОВАЯ И КОНЦЕВАЯ ПОЛОСЫ

Спускной полосой называется начальная страница текста, открывающая книгу или члениющая текст всего издания на части, главы, отдельные произведения.

Концевая полоса — завершающая страница книги или ее разделов. Обычно после концевой полосы следует одна из спусковых полос, за исключением того случая, когда она заключает текст всего издания.

Вверху спусковой полосы обычно оставляется белое пространство. Это белое пространство от верха полосы до текста называется спуском. На спуске размещают заголовочные строки, а также нередко изобразительные и декоративные элементы.

На концевой полосе книги после текста также часто остается белое поле. И на нем размещают изобразительные, декоративные элементы или шрифтовую строку, сообщающую об окончании текста («Конец»).

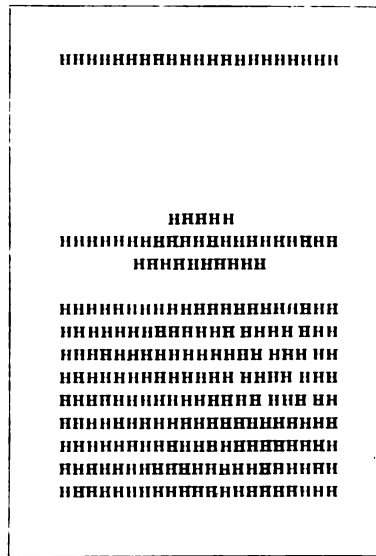
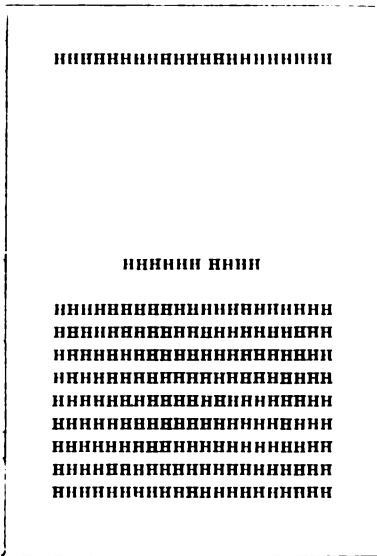
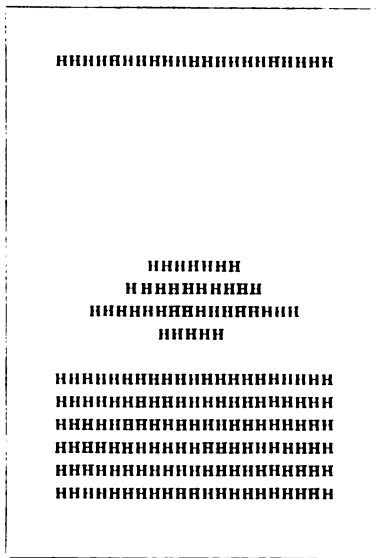
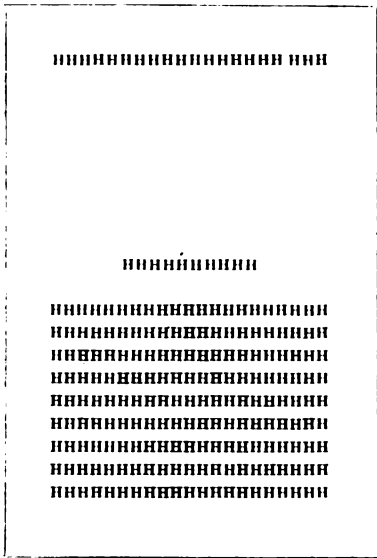
Белое пространство, оставляемое на спусковой полосе, может быть различного размера в зависимости от замысла оформителя. Возможно даже, что, придумав какое-либо выразительное оформление начала текста, он откажется от спуска вовсе. Установить какие-либо «правила» для определения размера спуска вряд ли необходимо. Исторические и современные примеры лучших изданий обязательно опровергнут эти «правила». Вместе с тем не во всех случаях издательской и полиграфической практики следует искать особые, «оригинальные» решения. В изданиях большинства видов литературы вполне можно удовлетвориться обычным установившимся в нашей практике спуском, высоту которого нельзя определить точно, поскольку она при-

ближается к расстоянию от $\frac{1}{4}$ до $\frac{2}{5}$ высоты полосы. Размер спуска, кроме того, находится в прямой зависимости от того количества заголовков, эпиграфов, обозначений частей и глав, которые помещают в данном издании в спусковом пробеле. Если количество надтекстовых элементов в спусках одного издания различно, размер спуска чаще всего определяют по той из спусковых полос, в которой этих элементов больше всего.

Среди оформителей книги, мастеров наборного дела часто возникали разногласия относительно того, как следует определять размер спуска — от верха полосы до первой строки заголовка или до первой строки текста. Небольшой эксперимент подскажет правильное решение. Несколько отдалив от глаз бумажную плоскость, на которой расположена спусковая полоса, можно ясно, отчетливо различить два основных элемента: спуск (в целом со всеми включенными в него элементами) и текст. С другой стороны, если взять несколько полос одной книги, в которой спуск определен до первой строки заголовка, а они разные по количеству строк, то нетрудно обнаружить, что общее зрительное пятно текста разное, так же как неодинаково и общее зрительное пятно заполненного белого пространства.

Это обстоятельство объясняется тем, что графические элементы, заполняющие белое пространство (шрифтовые, изобразительные, декоративные), в подавляющем большинстве случаев как зрительное пятно имеют справа и слева, а часто сверху и снизу силуэтную форму, растворяющуюся по краям в белом пространстве. Текст же в противовес графическим элементам, расположенным на спуске, не имеющим строго определенной формы и изменяющимся в разных полосах, в большинстве случаев имеет замкнутую форму и воспринимается зрительно как неизменная прямоугольная фигура.

Следовательно, зрительно наиболее активно воспринимаемые части начальной полосы — это спуск в целом и прямоугольник текста. Именно поэтому они должны быть одинаковыми во всем издании, подчеркивая единый оформительский ансамбль книги. Исключения могут составить те особые случаи, когда разные спуски намеренно предусматриваются замыслом оформления.



161. Примеры различно решенных спусковых полос: верхние демонстрируют характер спусковых полос, в которых одинаковое расстояние определяют от верха формата набора до первой строки заголовка (белое пространство над текстом смотрится как неодинаковое); нижние построены на установлении одинакового расстояния от верха формата полосы до текста (независимо от разного количества строк в заголовках белое пространство над текстом смотрится как одинаковое)

Итак, оформитель поступит правильно, если будет измерять спуск от верха полосы до начальной строки основного текста, так как только в этом случае спуски на всех начальных полосах будут одинаковыми и будут смотреться едино.

Как и другие элементы оформления, спусковые и концевые полосы оформительски следует решать в тесной связи с общим оформительским решением: с характером оформления титула, шмуцтитула, обложки, форзаца и т. д. В графическом решении спусковой и концевой полосы должен проводиться тот же принцип, что и во всем оформительском ансамбле, должны использоваться общие средства графического выражения, общий принцип цветового решения, цветовой насыщенности и т. д.

Для оформления спусковой полосы обычно используются такие графические элементы, как заставки, заголовочные (титульные) шрифты, инициалы.

Об оформлении инициалов речь уже шла. Следует лишь добавить, что как составной элемент спусковой полосы инициал не только определяет начало текста, но и служит важнейшим звеном, связующим зрительно заставку, небольшую иллюстрацию, украшение вверху начальной полосы, а также заголовочный шрифт с основным текстом произведения.

Такая особая роль инициала в спусковой полосе объясняется тем, что чистый сплошной текст контрастно смотрится по отношению к насыщенным полутонами и черным цветом заставке, орнаментам, заголовочным шрифтам, да еще часто отделен от них белым промежутком. Вследствие этого спусковая полоса как бы делится на две различные по насыщенности части. Выделение инициала в текстовой части полосы в какой-то мере уравнивает общую насыщенность текстовой (нижней) части с верхней. Такая связь достигается и единством принципов графического решения, и общей цветовой насыщенностью, и ритмическим, а также стилевым единством, и часто единством технических средств и т. д. и т. д.

Средства акцидентного набора открывают широкие возможности для создания декоративных заставок, инициалов, концовок.



162



163



164



165

162. Спусксовая полоса. Венеция. 1498

163. Спусксовая полоса из надания Альда Мануция. Венеция. 1499

164. Спусксовая полоса из книги «Судак». Художник Н. Лапин. 1928

165. Спусксовая полоса «Истории Тома Джонса Найденыша» Генри Фильдинга. Художник С. М. Пожарский. 1939

Простейшие решения подобного рода могут быть выполнены наборными линейками разной толщины, разного кегля, часто в два-три цвета, в комбинации с разнохарактерными орнаментами. Очень любопытные решения получаются, когда скрещивают горизонтальные и вертикальные или вводят диагональные линейки. Такое использование линеек позволяет создавать несложные и сложные ритмические построения.

Много интересных примеров заставок, концовок, инициалов создано с помощью орнаментов.

Как уже указывалось, в середине XVIII века Фурнье, французский мастер книги, создал огромное количество орнаментов, соединенных в систему, позволяющую набирать их в различных сочетаниях. Эти орнаменты и найденная им система их комбинации получили широкое распространение и стали предметом подражания при построении других орнаментальных серий на протяжении всего XIX столетия и первых лет XX века.

В наше время один из крупнейших советских мастеров книги Н. И. Пискарев создал ряд интересных орнаментов для оформления книги и с успехом применял их в своих работах (см. *рис. 94* на стр. 67).

К сожалению, во многих наших изданиях спусковые полосы носят безликий и однообразный характер, в то время как различными средствами их можно индивидуализировать.

Инициалы можно двигать вправо и влево от обычного места, можно, как в старых русских печатных изданиях, выпустить в поле, делать большими и маленькими, возвышающимися над текстом или обобранными им, замкнутыми и открытыми и т. д. Заставки не обязательно должны быть прямоугольными, укладываемыми по размеру в формат полосы, они могут быть и вертикальными, и малого формата, но могут занимать и $\frac{3}{4}$ полосы.

Нет возможности систематизировать и перечислить, какие композиционные комбинации достигаются с помощью акциденции, ибо они безграничны. Мы стремимся лишь обозначить возможности расpiration творческого горизонта мастеров акцидентного набора.

■

■ ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ

Титульным листом, или титулом, называют первую полосу книги, предшествующую тексту. На титуле располагают: фамилию автора, название книги, характеристику произведения или издания, название издательства, год и место издания. Кроме того, на титуле размещают фамилию переводчика, если издание переводное, название серии, если произведение входит в серию, и некоторые другие сведения справочного характера.

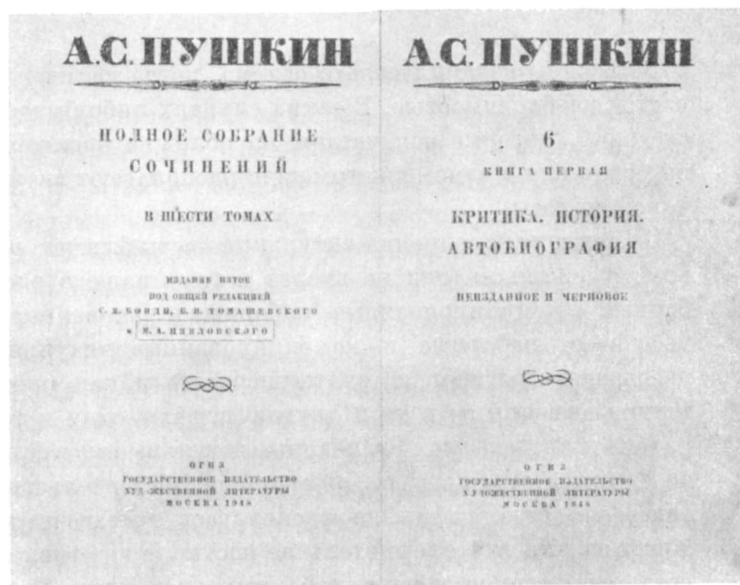
В зависимости от замысла оформителя, титульные сведения могут быть расположены на нескольких полосах: например, название издательства, год и место издания открывают первой страницей книги. Такая страница называется авантитулом, или выходным листом. За ней титульные сведения могут быть сосредоточены на одной правой, третьей полосе или на развороте вторая страница — третья.

В том случае, когда текст титула располагается на двух страницах таким образом, что каждая из них имеет самостоятельный текст (на левой полосе, например, серийные признаки или общие титульные данные о собрании сочинений, относящиеся ко всему изданию, а на правой — титульные сведения, относящиеся к данному конкретному тому или выпуску), титульный лист носит название разворотного (*рис. 166*). Левая полоса разворотного титула называется контртитулом.

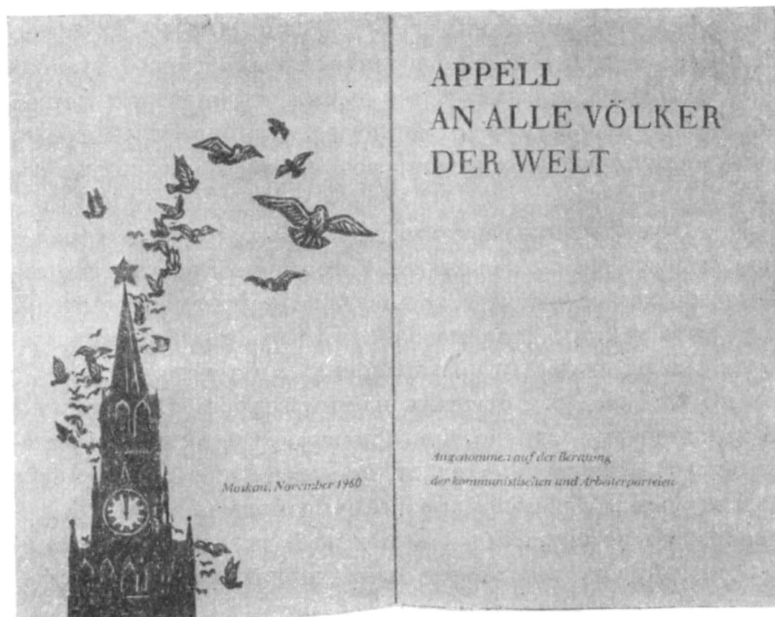
Титул, который имеет единый текст, композиционно расположенный так, что левая полоса как бы продолжается на правой, называется распашным титулом (*рис. 167*).

В тех случаях, когда по соображениям оформительского замысла или по редакционным соображениям возникает необходимость разгрузить титул, отдельные сведения, как, например, фамилии художника, оформлявшего или иллюстрировавшего произведение, переводчика или редактора, переносятся на вторую или четвертую полосу книги, т. е. на оборот титула.

Таким образом, титул может располагаться на одной странице, а в некоторых случаях и на нескольких страницах.



166



166. Разворотный титул
167. Распашной титул

167

Возможны издания малого объема, когда наличие титула не вызывается необходимостью. В таких случаях либо бывает достаточно тех сведений, которые напечатаны на обложке брошюры, либо титульные сведения в самом сжатом виде располагают вверху первой, спусковой полосы.

По технике исполнения титульные листы бывают: рисованные целиком художником (они не входят в тему нашего рассмотрения), наборные и комбинированные (наборные и рисованные). Рассматриваемые нами наборные и комбинированные титульные листы вовсе не следует противопоставлять рисованным, как «нехудожественные» «художественным»: и те и другие решают одну и ту же задачу, но разными средствами. Рисованные титульные элементы в книге большей частью отражают то прискорбное обстоятельство в нашей практике, что типография не располагает достаточным ассортиментом шрифтов или что оформитель не постиг декоративных возможностей вводимых в композицию наборных элементов. Часто наборные и комбинированные титульные листы могут дать больший художественный эффект, нежели рисованные.

Композиционное решение титула подчиняется тем общим принципам, которые изложены в главе «Композиция акцидентных форм». Но при работе над титулом перед составителем акцидентной формы встает обычно ряд специфических вопросов, на которых следует остановиться.

Так как часто шрифты, применяемые для набора титулов, бывают значительно большего кегля, нежели те, которые избираются для заголовков и подзаголовков в тексте, то иногда возникает вопрос о том, каков должен быть характер взаимосвязи рисунка шрифта всех элементов титула с заголовками и подзаголовками в тексте.

Проще всего, казалось бы, ответить на этот вопрос: «Они должны быть одной гарнитуры», — однако, как показывает история оформления книги и других акцидентных работ, не менее интересными могут быть и наборные формы с комбинированным подбором различных рисунков шрифтов. Выше описывался возможный характер этих комбинированных подборов, разумеется проходящий через все худо-

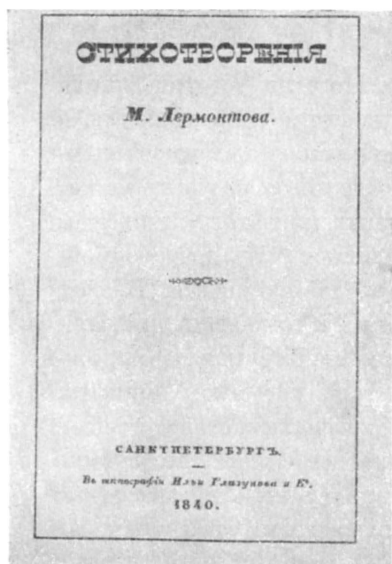
жественное решение (в целях его единства). Но если внутри книги или проспекта заголовочные шрифты определяются по отношению к набору текста, то в титуле все соотношения строятся на взаимозависимости титульных строк. Таким образом, в отдельных случаях может получиться, что степень контрастов титульных шрифтов к шрифтам заголовков в тексте и к текстовому шрифту может быть достаточной, а контрасты шрифтов на титуле окажутся недостаточными. В этих случаях, возможно, будет вполне закономерным и такое решение, при котором в одnogарнитурном наборе главную строку титула художник выделит особым подчеркнутым характером рисунком шрифта. Такой шрифт хорошо запоминается и нередко связывается с особым характером главной строки на обложке или переплете. Но стоило бы, например, тот же рисунок шрифта распространить на текстовые заголовки и особый, запоминающийся эффект введения этой строки на титуле был бы ослаблен.

Этот специфический прием усиления контрастов соотношения титульных строк по сравнению с текстовыми заголовками очень ярко выражен в титулах и обложках 40—60-х годов XIX века (*рис. 168—171*). Титульные листы этого времени построены на предельно контрастном подборе рисунков шрифта, в то время как заголовки в тексте и по кеглю и по рисунку шрифта были менее контрастными (даже одной гарнитурой с текстовым шрифтом).

В силу многообразия возможных композиционных решений нет смысла более подробно останавливаться на характере взаимосвязи шрифтовых строк титула. Создатель акцидентной формы применительно к каждому отдельному случаю будет находить особое решение в пределах общих композиционных сложившихся систем.

Другой специфический вопрос для набора титула — размещение на плоскости листа главной строки титула.

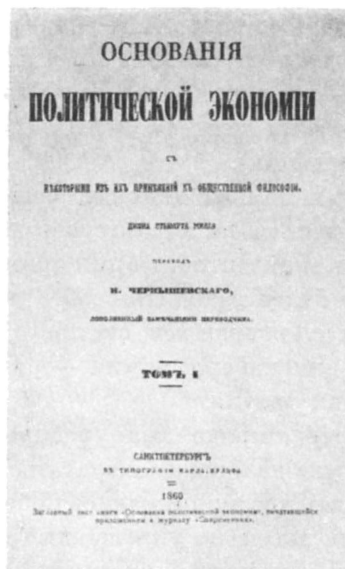
До некоторого времени наиболее широко было распространено мнение, что главная строка на титуле должна располагаться в верхней части живописного поля. Причем предпринимались попытки подкрепить это положение ссылкой на довольно упрощенные представления о законе «золотого сечения» или на придуманные схемы.



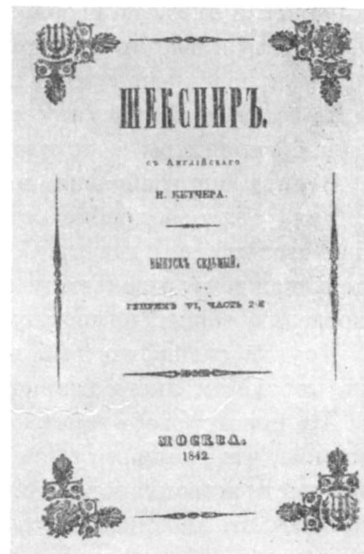
168



169



170



171

168—171. Образцы наборных титульных листов, построенных на сочетании шрифтов контрастных рисунков

Однако практика последних нескольких десятков лет показывает, что можно очень удачно расположить главные строки титула и в других частях живописного поля: в самом верху, сбоку (слева и справа), внизу полосы.

Как же правильно решить вопрос о месте главных строк титула (относится и к обложке, переплету, суперобложке, шмуцтитулу)?

Очевидно, дело заключается не в том, где стоят главные строки, а в том, что в любом месте, где бы они ни стояли, они должны смотреться как главные.

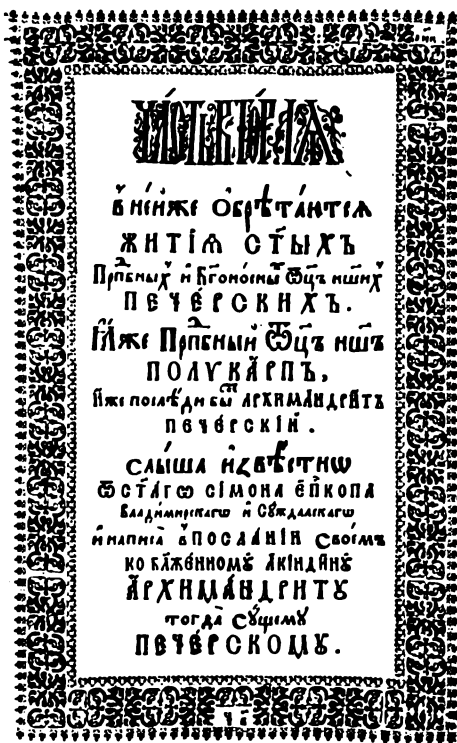
Задача верного отыскания на титуле месторасположения главных строк, очевидно, определяется количеством элементов, входящих в состав титула. При этом важно, чтобы главные строки попали по возможности на зрительно активные участки общей страничной площади. Следует отметить, что зрительно активные места на странице по-разному образуются в зависимости от количества элементов, входящих в титул.

Главными строки титула будут смотреться в любом выбранном указанным путем месте, если внутреннее соотношение составных графических элементов будет таким, что в первую очередь в глаза читателю-зрителю бросится то место на титуле, тот элемент, который автор оформления считает самым существенным в противовес другим элементам, зрительно ему подчиненным в соответствии с их значением.

Немалое значение для особенностей набора титульного листа имеет историческая традиция.

Первоначальные рукописные книги, да и многие печатные издания, не имели титульного листа. Титульные сведения размещались в них либо вверху первой текстовой страницы, либо в конце книги.

Появление самостоятельных титульных листов относится к рубежу XV и XVI века. Если учесть, что на переплетах книг того времени в большинстве случаев не помещались титульные сведения, можно себе представить, какую роль отводили оформители титульному листу. Желая поднять его значение в общем организме книги, старые оформители книг вводили в него декоративные элементы, изображения,



172. Шмуцтитул Патерика. Киев. 1702

дополнительный цвет, исполняли его отличной от всей книги техникой, т. е. делали все возможное, чтобы значимо отметить начало книги или ее раздела (рис. 172). Эта историческая традиция в какой-то степени сохранилась и в наших условиях.

Общие со всем художественным решением книги приемы графического решения и составные его элементы должны присутствовать и в композиции титула, но, кроме того, в силу сложившейся традиции и необходимости оформительски подчеркнуть заглавную часть книги в титул зачатую вводят графические элементы, которые в общем решении оформления не участвуют, но которые обязательно органически с ним связаны. Именно поэтому вполне закономерно, когда в акцидентную форму титула включают, в зависимости от замысла художника, орнамент, линейки, фоны,

рамки, политипажи и т. д. Конечно, при неперменном условии действительной необходимости в них и грамотного их применения в пластическом отношении, т. е. когда они связаны общим художественным замыслом со всеми остальными элементами создаваемого произведения, имеют общность пространственного решения (плоскостного, рельефного, пространственного), единство по цветовой насыщенности, по ритмическому движению, по композиционному местоположению.

В тексте масштаб соотношения всех графических элементов и размеры их должны соответствовать зрительно общему формату издания и выявлять его. В титуле такое соответствие также обязательно, но

решение этой задачи осложняется значительным по сравнению с текстом увеличением белых мест в общем композиционном решении.

Белые пространства в композиции книги, как уже говорилось, не могут рассматриваться как нейтральные, ничего не определяющие места. Когда идет речь о зрительной организации книжного или акцидентного комплекса, белые места становятся элементом, взаимодействующим со всеми другими графическими элементами.

В тексте книги все графические элементы оформления в большинстве случаев так или иначе связаны заданным прямоугольным форматом текстовой полосы. В титуле же чаще всего небольшим количеством строк необходимо создать ощущение прямоугольника, соответствующего текстовому или угадываемого как соответствующий. В большинстве случаев это достигается тем, что верхние и нижние элементы титула, расположенные вверху и внизу формата полосы, держат ее верх и низ, хотя и не держат этот формат с боков. Возможны и другие случаи, когда эти элементы держат боковые линии формата полосы, но не держат ее верха и низа.

Таким образом, наши обычные представления о белых полях в книге и их связи с белыми местами внутри титульной полосы перестают быть постоянными — они изменяются в зависимости от характера оформления. Это, в свою очередь, сказывается на характере отбивок между главными строками и дополнительными элементами в титуле.

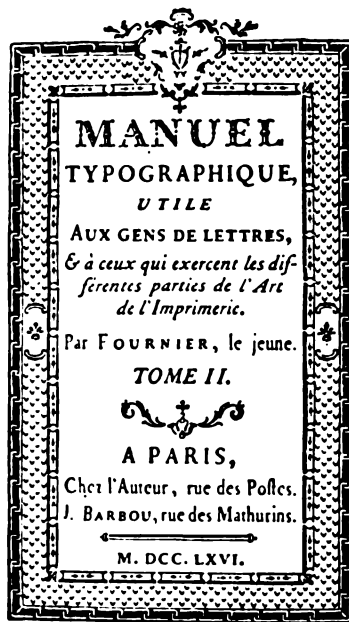
Так развивалось искусство оформления книги, что титул в течение нескольких столетий в основном строился на симметрической композиционной основе. Смысл работы с пробельным материалом в этих построениях сводился главным образом к тому, чтобы текст вместе с графическими элементами образовал такую насыщенность и заполненность в пределах формата живописного поля, которая позволяла бы рассматривать титульную композицию как нечто целое по отношению к полям бумаги, окружающей титул как бы белой рамкой. Лучшее всего этот эффект достигался тем, что ни одно из пробельных мест в титуле не делалось большим, чем, например, нижнее белое поле. Именно поэтому и союзы *и*, *в*, *к*, *с*, *или*, *из*, *для* набирались отдельными строками. Ради той же цели в титул часто вводились рамки, которые



173

173. Титул издания Московского университета. 1798

174. Титул работы Фурнье. Франция. XVIII в.



174

позволяли сжимать в их пределах строки титула и создавали внутри рамки как бы белое поле меньшего размера, чем внешнее, искусственно добиваясь уменьшения пробельных мест между строками набора (рис. 173—174). В значительной мере тем же целям служили вводимые в набор декоративные и иллюстративные материалы.

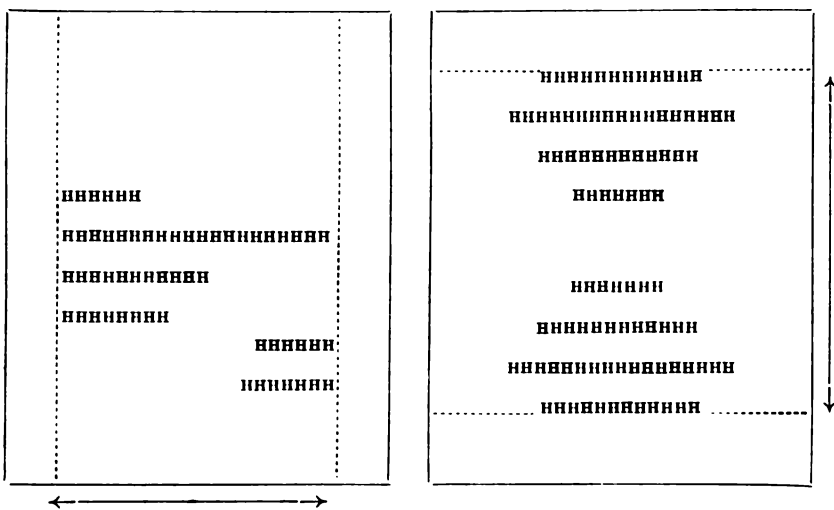
Эта общая задача была характерна не только для симметрических построений, но и для тех асимметрических, которые ограничены форматом набора. Но возможны полосы, в которых многие графические элементы выходят за пределы формата набора, и тогда титул должен в своем построении отразить эту особенность оформления.

Последние десятилетия (в частности, в связи с выпуском большого числа изданий, в которых иллюстрации и текстовые оформительские элементы выходят за пределы формата набора) дали нам практические решения титульных листов, построенных на другом принципе. В этих

последних решениях формат набора как бы отсутствует и построение титула исходит из необходимости организовать все белое пространство книжной страницы. Рамка полей вокруг набора как таковая перестает существовать, она как бы вливается в белые промежутки между графическими элементами титула. Симметрическая ось, организующая графические элементы титула в любых видах и любом количестве, также отсутствует. Задача организации этих графических элементов складывается в таких случаях как поиск связи в единое графическое построение вертикалей и горизонталей титула, которое принимает форму некоего развитого общего силуэта, старающегося зрительно организовать вокруг себя белые поля.

Что означает заполнить или зрительно организовать вокруг себя белые поля страницы?

Простейший случай подобной задачи широко известен. Концовка, поставленная после текста в концевой полосе, как бы заполняет оставшееся белое поле внизу полосы. Причем любопытно, что даже минимального размера концовка создает зрительное ощущение заполненности большого белого пространства. Еще более наглядно в этом



175. Схематическое изображение равного характера образования белых пространств в симметрических и асимметрических титулах. Справа — симметрический титул, формат полосы набора в нем обозначен сверху и снизу вертикальной оси его построения. Слева — в асимметрическом титуле формат полосы набора обозначен слева и справа его горизонталями

А. С. ПУШКИН

**ПИКОВАЯ
ДАМА**

А. С. ПУШКИН

**ПИКОВАЯ
ДАМА**

А. С. ПУШКИН

**ПИКОВАЯ
ДАМА**

А. С. ПУШКИН

**ПИКОВАЯ
ДАМА**

**А. С. ПУШКИН
ПИКОВАЯ
ДАМА**

А. С. ПУШКИН

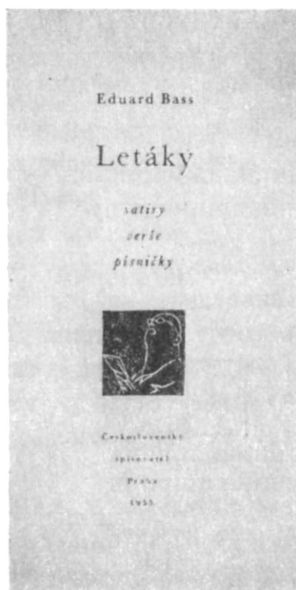
**ПИКОВАЯ
ДАМА**

176. Примеры слева показывают различные варианты отбивок между строками в зависимости от кегля шрифта, которым набраны строки, и от значения, которое придают каждой из них в отдельности. Примеры справа показывают ошибочные и правильные отбивки между строками: вверху слишком большая отбивка оторвала фамилию автора от заглавия, посредине недостаточная отбивка связала фамилию автора лишь с первой строчкой заглавия, внизу нормальные пробелы между строками

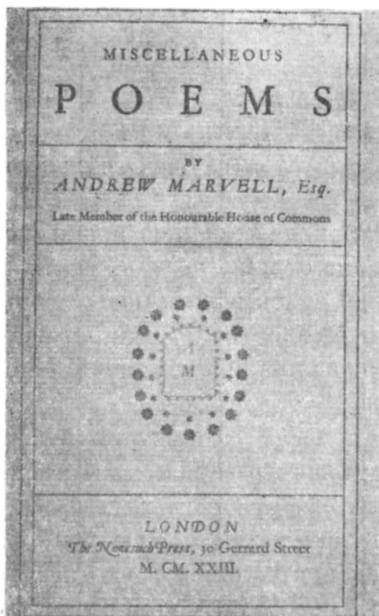
смысле оформление классических концевых полос русских книг (например, XV—XVI веков), где набор заключительных строк текста постепенно сужается и заканчивается орнаментальными элементами, причем это создающееся острие концевой полосы убедительно заполняет белое пространство внизу, как бы велико оно ни было. Это свойство оптически заполнять белые пространства страницы динамичным построением наборных элементов, или включением в них небольших декоративных элементов, или иными каждый раз индивидуальными творческими решениями относится, как это должно быть понятно, не только к построению концевой полосы. Оно распространяется на все элементы книжного оформления и участки бумажной страницы.

НННННННН
 НННННННН НННННННН
 НННННННННННН НННННННННННН
 ННННННН НННННН
 НННННННННН НННННННННН
 ННН ННН
 НН НН
 ННННН ННННН
 ННН ННН
 НН НН

177



178

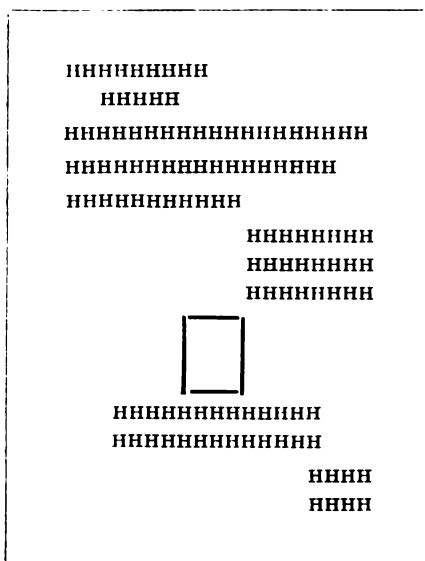


179

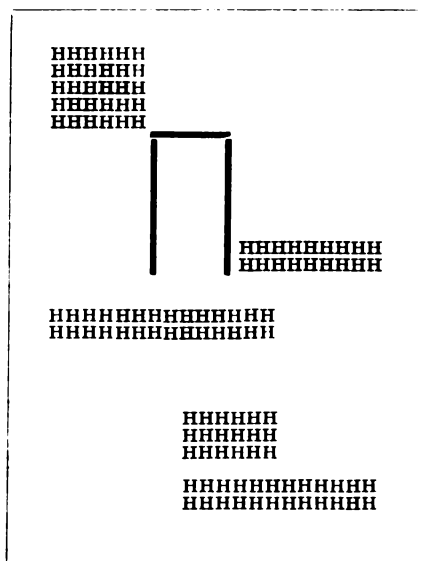


180

177. Схема построения симметрического титула
178—180. Образцы симметрически построенных титулов



181



182

181—182. Схемы асимметрических построений титулов

Таким образом, свободное расположение зрительно связанных между собой графических элементов титула должно решать задачу заполнения белых пространств даже в том случае, если количество этих элементов минимально.

Комбинация и расположение строк на странице должны складываться либо по осям, либо независимо от них, но так, чтобы в соответствии со смыслом и содержанием строк в этом построении чувствовалась определенная найденная по движению взаимозависимость строк, органичность перехода от одной строки титульного листа к другой.

В симметрически построенных полосах оформитель заботится о том, чтобы найти правильное соотношение горизонтальных отбивок между строками в соответствии с их содержанием, с их значимостью; он ищет также общий силуэт текста на плоскости страницы, получающийся в результате деления строк центральной осью (центральная ось скрепляет все строки воедино). В свободных композиционных ре-

шениях единство достигается тем, что все образующие композицию элементы (шрифт, декоративные и изобразительные элементы), свободно расположенные на плоскости страницы, связываются в некую целостную по общей динамической направленности силуэтную форму, заполняющую все белое поле. В этом случае необходимо позаботиться не только о верных горизонтальных отбивках, но и о неравномерных полях, образующихся справа и слева от сдвинутых строк и других элементов текста. Эти поля не должны нарушать смысловую связь и взаимозависимость строк и в то же время не должны разбивать общий силуэт композиции на отдельные, не связанные друг с другом элементы.

Так нам представляются некоторые принципы свободного, несимметрического построения титульной полосы,

Как бы ни строилась титульная наборная форма — симметрически, асимметрически или совершенно свободно, — в любом случае руководствоваться нужно одним — тем, чтобы творческий процесс был направлен на всестороннее (в пределах возможностей данных художественных средств) выявление содержательного значения составных графических элементов, на то, чтобы они стилистически соответствовали общему характеру содержания литературного произведения, его стилистическим особенностям.

В связи с наборным оформлением титульной полосы необходимо сделать еще некоторые замечания. Существуют попытки установить рекомендуемые размеры для отбивок фамилии автора от названия книги, для отбивки строк, обозначающих название издательства, и т. д.

Если учесть, что характер оформления титулов может быть различным, количество текста — неодинаковым, подбор шрифтов — предельно разнообразным, нетрудно себе представить несостоятельность таких попыток.

Иногда приходится встречаться с решениями композиции титульных полос, в которых набор подчинен заранее придуманной схеме. В таких случаях отдельные строки часто искусственно растягиваются или сужаются, а декоративные элементы теряют смысл связующих

элементов и применяются лишь как средство заполнения. Мы полагаем, что лучшими решениями являются такие, в которых все элементы титульной полосы ложатся естественно, так, как это диктуется их содержанием.

Все вышеуказанные соображения в полной мере применимы и к набору шмуцтитулов (страница с названием книги, помещаемая иногда после предисловия, или с обозначением глав и частей книги).

■ ФОРЗАЦ

Форзацем называется разворотный лист бумаги в начале и в конце книжного блока, вставляемого в крышку переплета. Одной стороной форзац целиком приклеивается к оборотной стороне переплета и прикрывает края переплетного материала, загнутые с наружной стороны на внутреннюю сторону переплета, а также марлю, загнутую от корешка блока на внутреннюю картонную сторону крышки у корешкового края. Другая сторона форзаца приклеена небольшой частью с внутренней стороны у корешка к книжному блоку.

Форзацы бывают не только приклеенные, но и прошитые вместе с первым и последним листами книги и соединенные в корешке на материи, и ряд других.

Мы рассматриваем лишь такое оформление форзаца, которое связано с акцидентным наборным его решением.

Наиболее распространенный вид акцидентного набора для форзаца — фоновый набор, который может быть выполнен и линейками, и орнаментами, и другими акцидентными средствами.

Такого рода форзацы в общем комплексе оформления играют роль своеобразных переходных пауз между суперобложкой, переплетом и оформлением текстовой части. В соответствии с этим цвет форзаца должен сочетаться по принципу близости или контрастности с цветом переплета или суперобложки, подчиняясь общему характеру цветового замысла всего оформления книг.

Выбор оформителем орнаментов для составления фонов или для других декоративных решений форзацной плоскости требует от художника не только знания возможностей ритмического построения, но и глубокого знакомства с историческим происхождением орнамента, с его национальным или народным характером, с его стилистическими особенностями, потому что все это имеет самое непосредственное отношение к особенностям оформляемого литературного произведения.

Возможны такие решения акцидентных форзацев ритмическим не традиционным орнаментом, который не связан непосредственно с содержанием оформляемого произведения, но и в этих случаях общее ощущение, которое он может вызвать (мрачный, лирический, нежный, экспрессивный, активный и т. д.), все же свидетельствует о том, что если не непосредственно, то в иной форме форзац может и должен соответствовать общей направленности, эмоциональному звучанию литературного произведения. Не исключена возможность, когда простейшими средствами акцидентной графики можно добиться ассоциативного изобразительного эффекта. Так, например, волнообразное горизонтальное построение, напечатанное голубовато-серой краской, может вызвать ассоциации с поверхностью моря. Очень широкие серые вертикальные перемежающиеся с темными серо-синими линиями, вызывают ассоциации с одеждой заключенных в фашистских концлагерях и т. д.

■ ПЕРЕПЛЕТ, ОБЛОЖКА, СУПЕРОБЛОЖКА

Переплет играет роль предохранителя листов книги от пыли и изнашивания, прикрывает механизм крепления листов в корешке книги и служит средством выделения данной книги из ряда других. Зрительно наиболее активной частью переплета является корешок, так как самое распространенное положение книги — на книжной полке корешком к зрителю, когда сторонки скрыты от нашего взора.

Не случайно в некоторых странах широко распространено такое оформление переплетов, при котором главное внимание художника сосредоточено на корешке переплета, а сторонки переплетов остаются незаполненными или занятыми минимальным количеством графических элементов.

Обложка — бумажная плотная крышка, предохраняющая от загрязнения первые листы книги, брошюры, прикрывающая механизм крепления книг в корешке и служащая рекламным и информационным целям.

Суперобложка — это бумажная обертка книги, имеющая с боковых сторон клапаны, загибающиеся на внутренние стороны переплета или обложки книги. Ее назначение главным образом рекламное, рассчитанное на выделение данной книги среди других книг.

Мы намеренно объединяем все три элемента внешнего книжного оформления применительно к акцидентной графике. Исторически сложилось так, что рождение в XVIII—XIX веках такой издательской формы, как книга в обложке, не вызвало сразу, непосредственно особой новой оформительской инициативы художников книги. Первые обложки в большинстве случаев повторяли лишь набор титула. И лишь в дальнейшем обложка и суперобложка стали объектом специального, особого, самостоятельного художественного решения с учетом специфических требований, главным образом рекламных, возникших в современных условиях книгораспространения. Что же касается переплета, то он, в общем, часто выполнялся специальными наборными средствами, рассчитанными на тиснение по коже и материи.

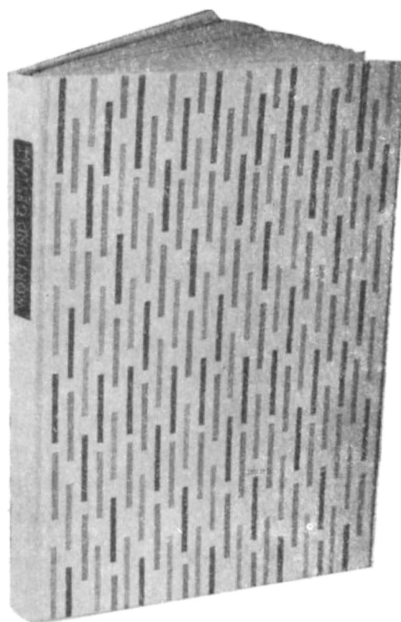
Какими бы разными ни были задачи, которые возникают при оформлении переплета, обложки, суперобложки, они всегда должны быть связаны с общим художественным решением. Пусть степень этой связи в случаях шрифтовых и орнаментальных решений больше, в изобразительных меньше, но во всех случаях связь эта должна сохраняться.

Вместе с тем насыщенность декоративными и изобразительными элементами в переплете, обложке, суперобложке должна быть раз-

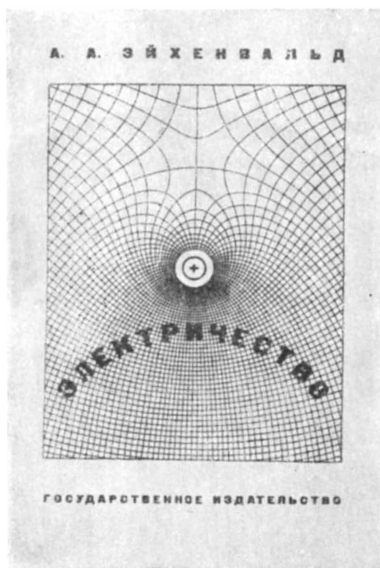
личной. Если суперобложка книги очень загружена, то переплет желательно делать более простым, или наоборот. Обложка обычно оформляется сложнее титула, но может быть и так, что титул решается сложно, состоит из многих шрифтовых, декоративных и изобразительных графических элементов, а обложка очень проста по решению и незагружена.

То обстоятельство, что суперобложка, переплет и обложка должны выделять каждую книгу среди других, потребовало от художников поисков таких средств, которые повышали бы декоративную выразительность книги, индивидуализировали бы ее облик. Именно для этого стали художники вводить в обложку, суперобложку, переплет дополнительный цвет, увеличивать масштабы, размеры графических элементов. Именно поэтому в замысле оформления особое значение стала приобретать оригинальность решения, выдумка, способная привлечь внимание покупателя книги. Наиболее сильно это сказалось на оформлении суперобложек, назначение которых специфически рекламное, информационное, торговое (практически суперобложка часто не доходит до книжной полки, жизнь ее недолговечна).

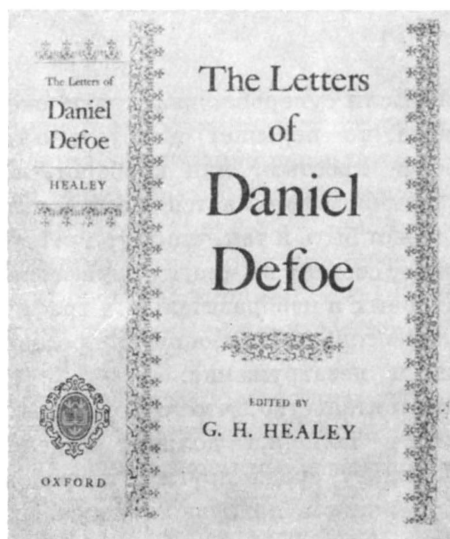
Акцидентные не изобразительные обложки, суперобложки, переплеты, шрифтовые и декоративные, а также комбинированные, представляют собой форму экономически более приемлемую, да и число книг, для внешнего оформления которых вполне достаточно акцидентное решение, в нашей издательской практике неизмеримо больше, чем книг, требующих изобразительного решения обложки, суперобложки, переплета.



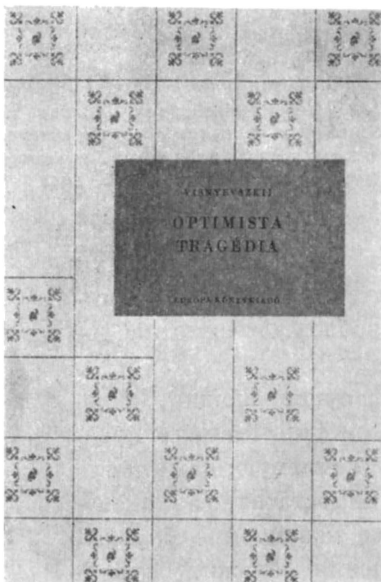
183. Переплет сборника «Слово и образ», выполненный в характере акцидентного набора. Художник Хорст Эрих Вольтер. ГДР. 1958



184



185



186

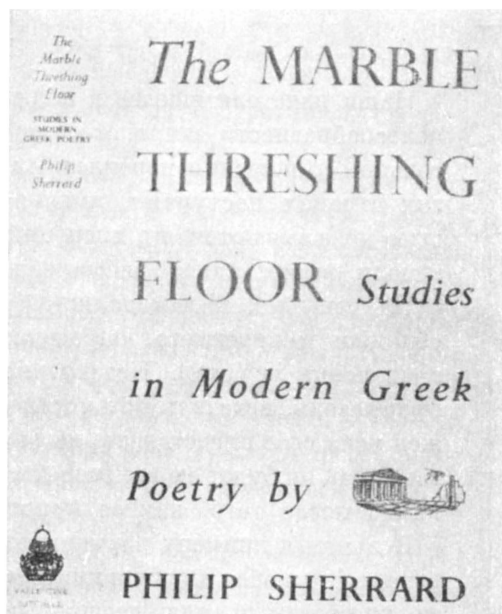


187

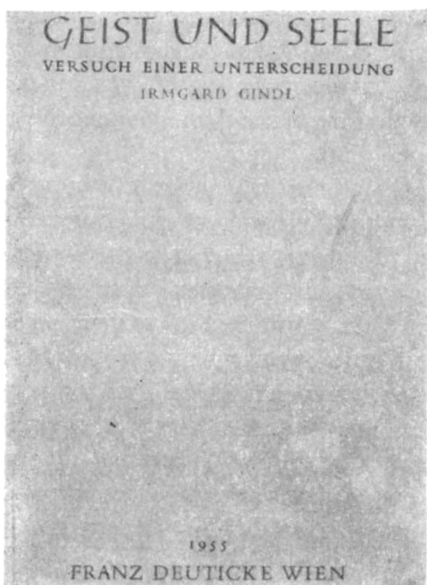
184. Суперобложка, построенная на использовании клише из текста научного издания
185. Наборная суперобложка, характерная для издания Оксфордского университета. Англия
186. Серийная суперобложка венгерского издания
187. Суперобложка научного издания с аннотациями, раскрывающими содержание книги



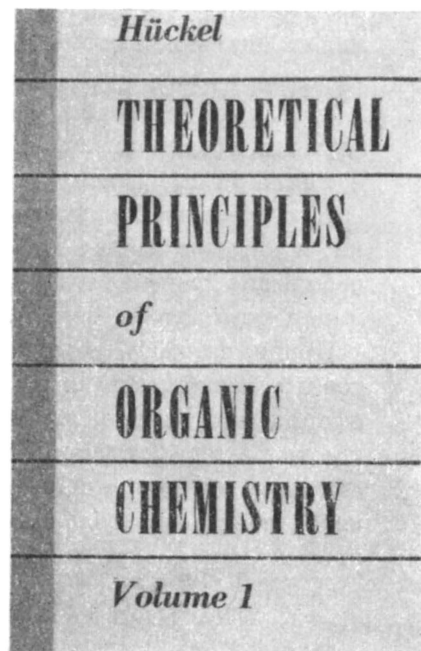
188



189



190



191

188—191. Суперобложки современных зарубежных изданий, выполненные в основном наборными средствами

Наши издатели еще не в полной мере решили для себя вопрос о целесообразности широкого применения суперобложек при значительном упрощении переплетных оформительских приемов. Во многих странах поступают именно так, вплоть до того, что полностью отказываются от тиснений на стороне переплета. Как мы видели выше, такое решение не лишено практического смысла.

На решение, каким должно быть оформление обложки, суперобложки и переплета, определяющим образом оказывает влияние назначение издания. Независимо от вида литературы, художник-оформитель, издатель при установлении характера оформления должны ясно себе представить, на какого читателя данная книга рассчитана, как он будет ею пользоваться, какова будет дальнейшая жизнь книги после того, как ее купит читатель.

Возьмем к примеру научную книгу. Правильно ли будет, если мы решим, что любая научная книга преимущественно должна оформляться шрифтовыми или несложными декоративными композициями? Конечно, нет. Одна книга рассчитана на ученого, научного работника, другая — на студента, на производственника, повышающего свою квалификацию. Научно-популярные книги также должны различаться по оформлению в зависимости от того, каков возраст их читателя и т. д. Следовательно, хотя вид литературы накладывает особые черты на оформление издания, но читательское назначение его играет в книжном оформлении большую роль.

В зарубежной практике распространены обложки и суперобложки, в которые вводят текст аннотаций, выдержки из текста, даже небольшие рецензии на книгу. Делается это в целях рекламы и для того, чтобы облегчить покупателю розыск нужной книги.

Принципы композиции акцидентных форм для обложек, переплетов и суперобложек те же, что и для других элементов книжного оформления. Разница лишь в том, что композиции на обложках, переплетах, суперобложках более сложны. Так, например, в простейшем случае текст титула (сокращенный или полный), его расположение используется для обложки или суперобложки в упрощенном или в повышенном по кеглю варианте, или с выделением главных строк

дополнительной краской, или с введением иллюстративных средств и печатанием на плотной или цветной бумаге.

Широко использовался в акцидентных работах в течение многих столетий прием заключения текста в декоративную рамку. Прием этот имеет большой практический смысл как выделительный и оформительский. Рама зрительно как бы подчеркивает край живописного поля, выделяет его из окружающей среды и помогает компактности композиционных построений внутри рамы. Неверно рассматривать такой вид оформления как исторический, не современный. Не сам прием, а применение его должно отвечать современным эстетическим запросам. Набор таких рам составил целую веку в истории акцидентных работ и, в частности, в советских работах 20-х годов (рис. 192—195).

Рамка может быть и простая и очень сложная по внешнему виду, но во всех случаях она должна играть подчиненную роль по отношению к заключенному внутри ее тексту, иллюстрациям, декоративным украшениям и т. д.

Рамки имеют бесчисленное количество комбинаций: а) выполненные только из перемежающихся типографских линеек разной толщины, иногда дополнительно разделенных на разные краски; б) выполненные из типографских линеек, перемежающихся с орнаментами разного характера, одноцветных или разделенных на краски; в) выполненные из тех же элементов, но составленные из различно построенных кусков. Возможны и более сложные по оформлению наборные композиции, требующие от художника, наборщика не только высокого профессионального умения, навыка в творческих решениях, но и высокой художественной культуры.

В 1925—1930 годах советские художники-графики и акцидентные наборщики выполняли ряд таких работ для книг и журналов. Мы имеем в виду работы художников Б. Грозевского, Л. Лисицкого, Э. Гутнова, А. Крейчика, В. Елкина, Н. Ильина, М. Кирнарского, Г. Елифанова, Н. Пискарева, Н. Седельникова, И. Кричевского, В. Степановой, А. Гана и других, акцидентных наборщиков А. Алексеева, Калабушкина, Н. Спирина и др.



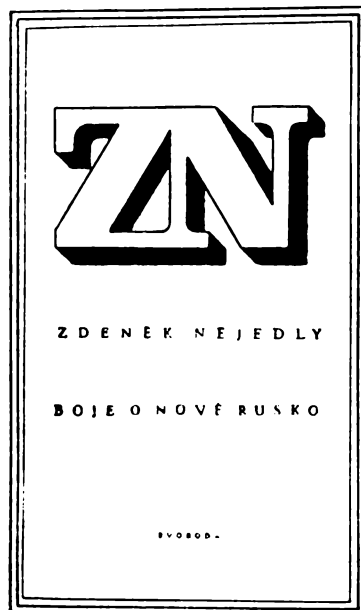
192



193



194



195

192—195. Образцы наборных обложек, в которых текст заключен в акцидентные рамки:

Н. С. ЛЕСКОВ

Леди Макбет

МЦЕНСКОГО УЕЗДА

Рисунки Б. Кустодиева



ИЗДАТЕЛЬСТВО ПИСАТЕЛЕЙ В ЛЕНИНГРАДЕ

1930

196. Наборная обложка, выполненная по эскизу художника М. Кирнарского. Ленинград. 1930. Характер рамки ассоциируется с элементами деревянного декоративного архитектурного оформления и с обрамлением вывесок русской провинции середины XIX в.

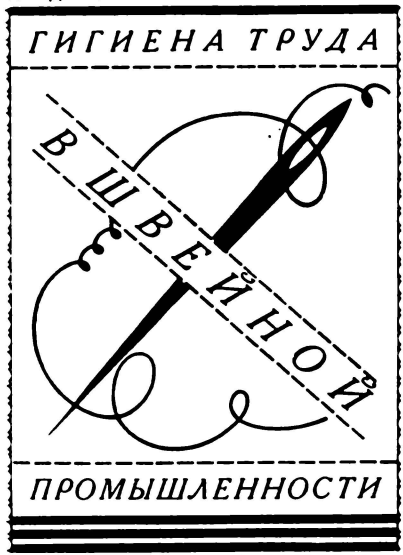
Встречаются случаи, когда суперобложка, интересная по художественному замыслу и отлично выполненная полиграфически, все же оказывается испорченной из-за того, что она по размерам не пригнана к книге, корешок суперобложки не совпадает с корешком книги (уже или шире его), клапаны заходят на сторонку крышки или обложки или, наоборот, сторонка частично переходит на клапаны. Оформитель суперобложки должен не умозрительно, а совершенно точно определить размеры всех частей суперобложки как по вертикали, так и по горизонтали, и в первую очередь толщину корешка. Определить точно эти размеры можно путем изготовления объемного макета книги из бумаги, на которой будет печататься издание, сшитого и вставленного в переплет или обложку. Готовый макет нужно обернуть листом бумаги, вырезанным по размерам будущей суперобложки, и, притерев его тщательно на ребрах макета книги, снять и расправить. Места сгиба дадут точное представление о размерах отдельных частей суперобложки. Проделав все это, можно приступить к изготовлению эскизов и оригиналов суперобложки.

Клапаны суперобложки также должны быть продуманы оформителем. Очень существенно представить себе, как клапан, либо продолжающий рисунок суперобложки, либо самостоятельно решенный декоративно или с рекламным текстом, смотрится вместе с форзацем.

Особо необходимо обратить внимание на применение акцидентного набора для художественно-графического оформления переплета.

Техническими условиями на оформление книг и журналов (МРТУ 43 -1-61) предусмотрены 9 типов (номеров) переплетов. Из них № 1 (гибкий цельнокартонный обрезной без кантов), № 2 (такой же, как и № 1, но с кантами), № 4 (твердый цельнобумажный переплет с кантом), № 5 (твердый составной переплет с кантом, с тканевым корешком и со сторонками, покрытыми бумагой) не вызывают особых технологических вопросов, поскольку на картоне и бумаге совершенно свободно можно печатать с наборной формы. Эта группа переплетов допускает самые широкие оформительские возможности. Некоторая особенность возникает при оформлении переплета № 5, поскольку необходимо, чтобы тиснение на матерчатом корешке по решению

Н Д Р О З Е Н Б А У М

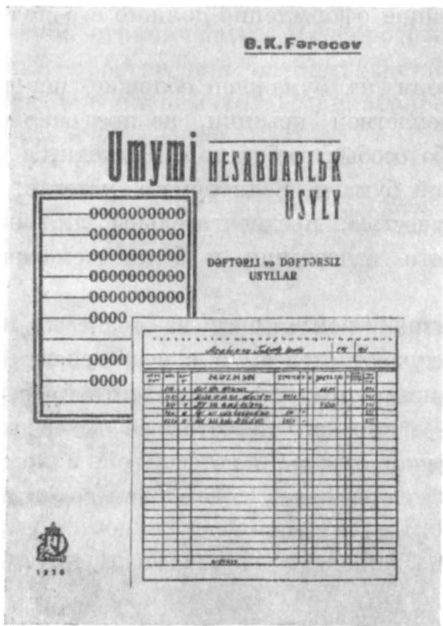


В Ш В Е Й Н О Й



197

198



199



200

197. Наборная обложка, выполненная по эскизу художника Н. В. Ильина. *Н-Новгород. 1927*
 198. Обложка, выполненная учениками Краевой полиграфической школы. *Ростов н/Д. 1925.*
 199. Наборная обложка. *Баку. 1930*
 200. Наборная обложка художника-акцидента Н. А. Спинова. *Москва. 1930*

согласовывалось бы с общим художественно-графическим решением сторонки корешка.

Иначе складываются условия оформления переплетов № 3 (мягкий обрезной цельнотканевый переплет, типа ученической тетради), № 6 (гибкий цельнотканевый переплет с кантом), № 7 (твердый цельнотканевый переплет с кантом), № 8 (твердый тканевый переплет с кантом, составной из разных материалов для сторонки и корешка), № 9 (пластмассовый переплет с кантом), поскольку тиснение с наборных форм на ткани или пластмассе требует особых технологических решений, а именно изготовления стереотипов с наборных форм или на основе наборных форм металлических штампов как путем гравирования, так и путем травления.

Вторая группа переплетов сравнительно с первой имеет ту особенность, что материалы, из которых они делаются, и сама технология их изготовления требуют простых, лаконичных художественных решений. Добротные материалы, что идут на них, сами по себе украшают книгу, и это их качество не должно забиваться сложным оформлением, наоборот — художественное оформление должно его подчеркивать.

Печатаение с акцидентных форм на бумажной обложке, покрывающей картонные сторонки переплетной крышки, не предъявляет к акцидентному мастеру каких-либо особых требований. Приходится учитывать лишь характер обложечной бумаги. Если бумага матовая, шероховатая или с тисненой поверхностью, предпочтительны линейки и шрифты полужирного и жирного начертания и более схематичные композиционные решения.

Для воспроизведения акцидентной композиции на тканевых переплетах с акцидентной формы получают оттиск, а с него делают медный штамп. Правда, при небольших тиражах с акцидентной формы можно изготовить стереотип, но так как стереотип не выдерживает нагрева позолотного прессы, то печатают с него не фольгой, а краской без нагрева. Результат тиснения со стереотипа хуже, чем со штампа.



■ ■ МАЛЫЕ АКЦИДЕНТНЫЕ ФОРМЫ

С давних времен вплоть до наших дней государственные, общественные и частные документы, которым придается особая значимость, облекались в художественную форму.

В современной общественной и частной жизни получили распространение различные формы типографских изделий в виде пригласительных билетов, поздравлений, наградных листов, аттестатов и других документов, наклеек на товары и т. д.

В связи с ростом промышленности и развитием торговли, необходимостью распространения информации о выпускаемых машинах, товарах и т. п. появились специальные рекламные издания, мелкие листовки, проспекты, каталоги, объявления и др.

Эти печатные изделия, в которых широко используется акцидентный набор, получили название малых акцидентных форм.

В малых формах творческие замыслы художников и акцидентных мастеров еще меньше, чем в книжной акциденции, поддаются какому-либо ограничению. Наоборот, малые формы предоставляют широкий простор для осуществления этих замыслов.

Мы рассмотрим только наиболее распространенные виды малых акцидентных форм.

■ Б Л А Н К И

Почти все учреждения, организации и предприятия нашей страны печатают для себя фирменные и другие бланки для писем, справок, удостоверений и т.п. Стали заказывать для своей корреспонденции печатные бланки, конверты и некоторые официальные и частные лица.

Б л а н к и д л я п и с е м. Набор бланков для писем всегда был специальной областью акциденции. Наши старые акцидентные мастера проявляли немало творческой выдумки в поисках индивидуального оригинального решения, создавая технически сложные по

исполнению бланочные формы. В дореволюционное время такого рода бланки делались главным образом для частных фирм. Бланки, с одной стороны, должны были своим особым художественным видом создавать у адресата впечатление «солидности» фирмы, с другой — выделяться среди других бланков.

Бланки учреждений и общественных организаций нашей страны, естественно, не преследуют этой цели. Однако широко распространенное в нашей практике отношение к бланкам лишь как к служебным документам, выполняющим определенную функциональную задачу, привело к однообразному угловому или продольному композиционному их решению, и бланки самых разных организаций мало отличаются друг от друга по оформлению.

Между тем индивидуализация внешнего оформления бланков, как подтверждает практика, облегчает работу с ними, особенно когда учреждение связано перепиской с большим числом других учреждений и организаций.

Кроме того, как и любое другое изделие бытового или служебного назначения, бланки также нуждаются в специальном художественном оформлении, удовлетворяющем эстетическим запросам советского человека.

При создании эскизов оформления бланка художник должен хорошо продумать месторасположение текста бланка как в целом, так и в частях. Тут важно учесть, как бланк будет использоваться в работе (если подшиваться в дела, значит, с левой стороны надо оставить достаточно места, чтобы бланк полностью читался в подшитом виде; если складываться один или два раза, значит, сгиб должен приходиться таким образом, чтобы не портить внешний вид бланка, не мешать чтению).

Если учреждение или организация заказали комплекс бланочных работ (например, конверт, большой бланк, укороченный бланк, бланк для блокнотов, больших и малых), необходимо, чтобы оформление всего комплекса носило единый характер.

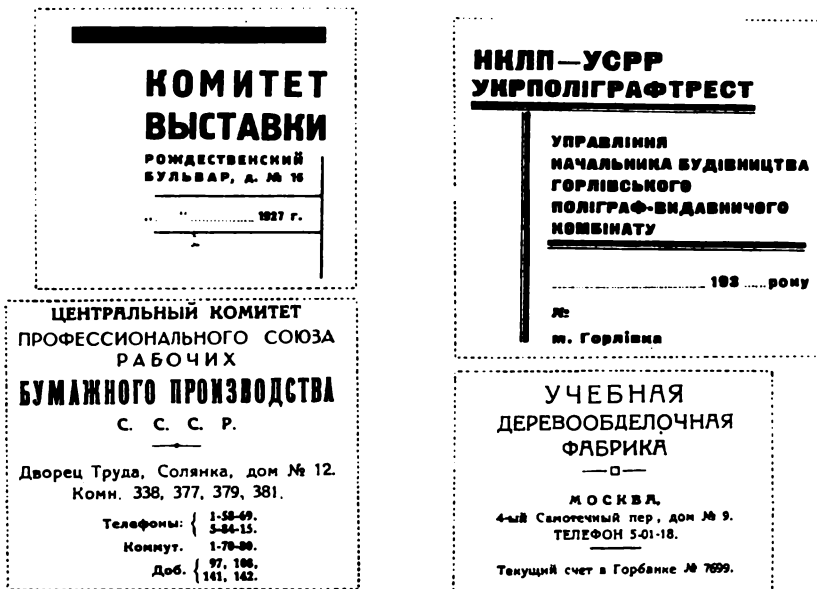
Композиция бланка в значительной мере определяется содержанием и количеством текста, который нужно набрать.

Заголовки бланков различных организаций, учреждений, предприятий обычно содержат полное или сокращенное их наименование, название министерства, главка и других вышестоящих организаций, в ведении которых они находятся, иногда краткое перечисление рода производства или торговли, адрес, телефон и другие сведения.

В некоторых бланках фабрично-заводских, торговых и других организаций и предприятий в том или ином месте, в зависимости от художественного замысла, помещают фабричную или торговую марку данной организации.

Фирменные заголовки на бланках для писем, счетов, справок и т. д. по композиции бывают следующих видов:

- а) угловые, помещаемые в левом углу бланка;
- б) продольные, помещаемые на всю ширину или в центре верхней части бланка;



201. Образцы угловых наборных бланков

в) комбинированные, где продольный заголовок сочетается с боковой полосой дополнительного текста в левой стороне бланка. Этот текст иногда является перечнем предметов производства или торговли, адресов отделений данной организации и др.;

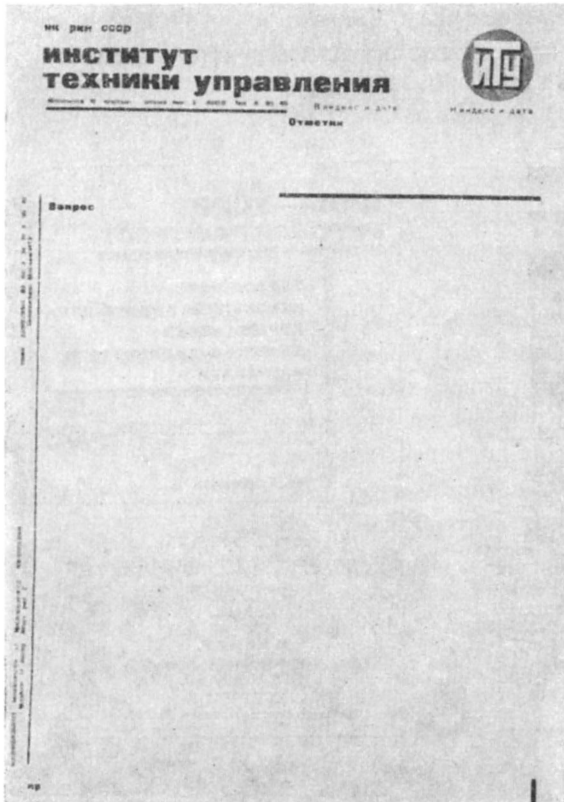
г) свободные (под свободной композицией понимается такая, при которой текстовые, декоративные, изобразительные элементы бланка размещают не в определенном точно установленном месте, а каждый раз сообразно содержанию и назначению данного бланка).

Форматы бланков обычно определяются заказчиками и обуславливаются характером переписки. Чаще всего бланки для писем

изготавливают в двух форматах: 60×84 см в $\frac{1}{8}$ и $\frac{1}{16}$ доли листа (а4 и а5). При выборе формата бланка учитывают, как он в сфальцованном виде уложится в конверт стандартного или специального размера.

Группировки строк при наборе бланков для писем могут быть самыми разнообразными.

Для набора угловых бланков, так как ширина их (длина строки) очень ограничена — примерно $3-3\frac{1}{2}$ кв., — применяют главным образом некрупные, а иногда и узкие шрифты, в зависимости от количества текста. В продольных бланках чаще применяют нормальные и широкие шрифты.



202. Набор бланка, выполненный по эскизу художника С. Теллингера

Основной частью бланка, выделяемой шрифтом и расположением, является фирменная марка и наименование (полное или сокращенное) учреждения, организации или предприятия. Весь остальной текст формой группировки, характером и кеглем шрифта подчиняют указанной основной части.

Порядок расположения строк в бланке соответствует порядку подчинения одной организации другой. Например, вначале ставится название министерства (ведомства), затем главка или отдела, которому подчинено данное учреждение (предприятие), далее полное название учреждения или предприятия и за ним сокращенное, если оно общепринято. Адрес, телефон и другие справочные сведения набирают ниже шрифтом мелкого кегля (8 или 6). В самом низу оставляют место для вписывания даты отправки письма и его исходящего номера.

Несмотря на то, что учреждение или предприятие, от имени которого посылается письмо, подчинено ведомству, наименование которого стоит выше, именно название этого учреждения (предприятия) выделяется шрифтом и расположением. Если бланк адресуется от имени какого-либо отдела учреждения или предприятия, то выделяется рисунком и кеглем шрифта именно название данного отдела.

Для более четкого членения текста углового бланка каждая группа строк часто отделяется легкой концовкой — тонкой линейкой или некрупным украшением.

В бланках с государственным гербом герб устанавливают над текстом. Под ним или по бокам от него помещают название республики, например: РСФСР, УССР и т. д. Величина герба по кеглю должна соответствовать размеру бланка (примерно 24—36 пунктов).

Весь набор бланка по высоте должен занимать как можно меньше места; поэтому применяют некрупные по кеглю шрифты и пробелы между строками и группами строк делают небольшими. Если известно, что бланки будут брошюроваться в блокноты и перфорироваться, верхнее белое поле увеличивают от 12—16 пунктов до $1\frac{1}{2}$ кв.

В некоторых бланках второстепенные группы строк, например почтовый адрес, телефоны и др., для экономии места иногда размещают по краям бланка вертикально.

Внешний облик, характер шрифта, орнаментов, линейной композиции, изобразительных элементов бланка должен отвечать характеру его содержания и назначения.

Так, при выборе шрифтов для набора бланков государственных, общественных, научных и подобных учреждений следует выбирать такие шрифты, которые придают бланку спокойный, деловой характер.

При наборе бланков, например, магазинов, торгующих изделиями легкой промышленности, вполне уместны полужирные, курсивные и разнообразные цветные шрифты. Для бланков индустриальных предприятий — полужирные и жирные гротески, жирные шрифты обыкновенной гарнитуры.

Циркулярные письма. В крупных учреждениях и на крупных предприятиях, где письма и другие документы одинакового содержания рассылаются значительному количеству адресатов, эти письма-циркуляры нередко печатаются типографским способом. Текст их часто набирают шрифтом машинописной гарнитуры или светлым курсивом других гарнитур. В последнем случае подписи набирают чаще всего полужирным курсивом данной гарнитуры, а при отсутствии полужирного курсива — прописными.

Бланки счетов оформляются по типу фирменных бланков для писем. Вверху помещают заголовок с названием предприятия или учреждения, набирая его по тем же правилам, что и в бланках для писем.

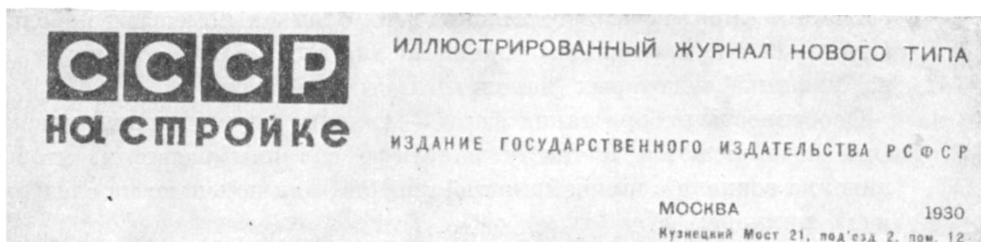
Бывают безымянные счета, где оставляется место для вписывания на машинке наименования организации, отпустившей товар, или для соответствующего штампа. Под разделительной линией или украшением набирают дату, строки «Счет №_____», «кому отпущен товар» и другие по общепринятой для этих текстов форме.

Основное место в бланках счетов занимает таблица, где в заголовке указываются номера заказов и накладных, наименование и сорт товара, цена, сумма и т. д., а под заголовком набираются пустые графы для соответствующих записей.

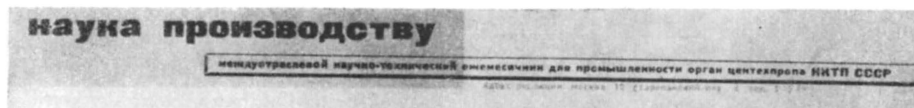
Если счета в данном учреждении (предприятии) заполняются на пишущей машинке, то поперечных пунктирных линеек в таблице ставить не следует.



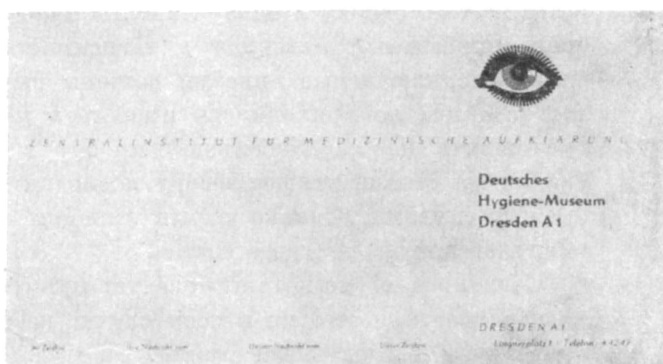
203



204



205



206

203—206. Образцы наборных бланков с продольной композицией

Таблицы к счетам набираются по обычным правилам табличного набора.

Бланки для справок и удостоверений и т. п. К простейшим малым формам относятся различные фирменные бланки с печатным текстом для справок, удостоверений и других документов временного характера, отпечатанных на бумаге с одной стороны листа.

Помимо фирменного заголовка на этих бланках помещают небольшой текст с пунктирными линейками для вписывания от руки или на машинке некоторых дополнительных сведений.

Особенность набора таких форм — наличие пунктирных линеек. Они подключаются к тексту вплотную с таким расчетом, чтобы линейка совпала с нижней линией шрифта, как показано на следующем примере:

| | | |
|----------------------|-------------------|---|
| Кг. 8. Фамилия | 4 п. над линейкой | |
| | 2 п. под | » |
| Кг. 10. Фамилия..... | 6 п. над | » |
| | 2 п. под | » |
| Кг. 12. Фамилия..... | 8 п. над | » |
| | 2 п. под | » |

Для этого сверху и снизу линейки надо подставить соответствующий пробельный материал в зависимости от кегля шрифта. По длине подключаемые линейки должны быть кратными цитцера для того, чтобы не приходилось прибегать к мелким шпациям и тем усложнять набор. Небольшой пробел в несколько пунктов при заключке строки делают между последним словом и линейкой или между словами. Однако отрыв линейки от слова больше чем на полукегельную не допускается.

Если предлог, за которым следует пунктирная линейка, попадает в конец строки, его ни в коем случае не оставляют там, а переносят в начало следующей строки.

Иногда под строками пунктира помещают слова, поясняющие, что следует писать на пунктирной линейке. Такие слова набирают

нонпарелью под пунктирной линейкой вплотную к ней, выключая посередине. Их следует заключать в скобки. Например:

Сумма.....
(писать прописью)

Фамилия.....
(писать четко)

Размеры пробелов между строками и между линейками определяют по окончании набора всех строк, когда выясняется, сколько остается свободного места по высоте. Этот остаток равномерно делится на количество пробелов между строками и линейками. При установке пробелов между линейками и строк с линейками учитывается уже имеющийся пробел между предыдущей и последующей строкой.

■ АТТЕСТАТЫ, ДИПЛОМЫ, ГРАМОТЫ

Такие акцидентные работы, как аттестаты, дипломы, свидетельства, грамоты, поздравительные листы и т. п., композиционно более сложны, чем бланки. Они связаны с важным событием в жизни человека, которому их вручают, и поэтому должны носить торжественный характер, подчеркивать значительность этого события. В зависимости от обстоятельств их делают либо строго торжественными, либо праздничными.

Чтобы передать общий торжественный характер этих акцидентных работ, не требуется непременно включения в них рисованных элементов. Тот же эффект вполне может быть достигнут и одними наборными средствами, даже чисто шрифтовым оформлением.

Текст в этих случаях набирают шрифтом крупного кегля, прописными литерами (преимущественно светлого начертания или полужирного, но с печатью светлыми красками). Междустрочные пробелы делают необычно большими, а пробелы между словами такими, чтобы текст смотрелся относительно слитным. Пробелы между абзацами увеличивают.

Для того чтобы добиться зрительной целостности текста, некоторые мастера при ровной вертикальной линии набора слева окончания строк справа делают свободными (по типу машинописной работы).

Много изобретательности вкладывают акцидентные мастера в оформление абзацев. Набирают их без абзацных отступов, или вводят в начало каждого абзаца инициал, или выносят первые строки абзацев влево за формат набора остальных строк. Очень часто увеличивают инициал первого абзаца, чтобы расширить возможности его декоративного решения.

Особую роль в подобных работах играет цвет, которым печатают текст, инициалы, выделения в тексте.

Если заказчику чисто шрифтовое оформление кажется недостаточно нарядным, в распоряжении акцидентного мастера остается немало средств декоративно-наборного оформления: линейки, плашки, орнаменты, которыми можно украсить работу. Эти средства используют для обрамления или фона.

Дипломы и свидетельства, выдаваемые по окончании учебного заведения и курсов или победителям в соревнованиях, а также различные грамоты обычно имеют небольшой печатный текст и пунктирные линейки для вписывания фамилий лиц, получающих указанные документы, и некоторых других сведений. Дипломы учебных заведений имеют, кроме того, перечень названий дисциплин, против которых оставлено место для вписывания от руки полученных отметок.

Почти во всех подобных документах печатается:

- а) государственный герб или какая-либо эмблема, иногда лозунг;
- б) название министерства, главка, комитета или другой руководящей организации;
- в) наименование учреждения, выдающего данный документ;
- г) название документа (диплом, аттестат и т. д.);
- д) основной текст документа;
- е) подписи и место печати.

Наиболее крупно выделяют слова «Диплом», «Грамота» и т. п. Средства выделения — повышенный кегль шрифта, инициал, до-

полнительная краска, бронзирование и т. д. При разбивке слова «Диплом» или «Грамота» на шпации строго соблюдают правила выравнивания букв с учетом их естественных пробелов.

Если текст печатается на цветной бумаге или на цветном фоне, то шрифт рекомендуется подбирать без волосных линий.

При определении формата набора необходимо принимать во внимание пропорции листа бумаги, стремясь к тому, чтобы пропорции прямоугольника набора были близкими к пропорциям бумажного листа, на котором печатается диплом, аттестат, свидетельство.

При подборе орнамента для украшения акцидентные мастера стремятся увязать его с содержанием и характером документа (например, в грамоте физкультурнику используют спортивные изобразительные элементы).

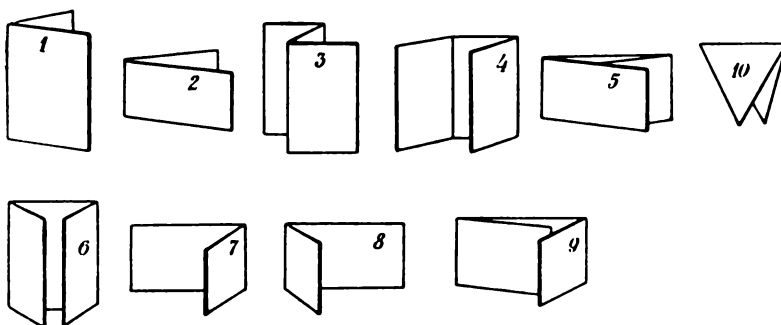
Иногда для такого рода акцидентных работ применяется фоновый орнамент. При этом фон является здесь не только элементом украшения, он играет также защитную роль (от возможной подчистки документа).

Текстовые строки набирают в заключенную верстку с точной заключкой строк. Орнаментную рамку, обрамляющую текст, рекомендуется набирать с отступом примерно 24 пункта от боковых сторон текста, но не меньше толщины самой рамки. При этом желательно, чтобы расстояние от рамки до наружного поля бумаги было в $1\frac{1}{2}$ —2 раза больше, чем от рамки до текста.

Все указанные выше особенности должны быть учтены при определении размера набора до начала работы, чтобы впоследствии не приходилось перебирать и переделывать набор.

■ ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЕ БИЛЕТЫ

Формат пригласительных билетов, адресных карточек и подобных печатных изделий зависит от формата бумаги и от способа фальцовки. Один и тот же формат бумаги при различном методе фальцовки дает разные варианты внешней формы билета. Это видно из



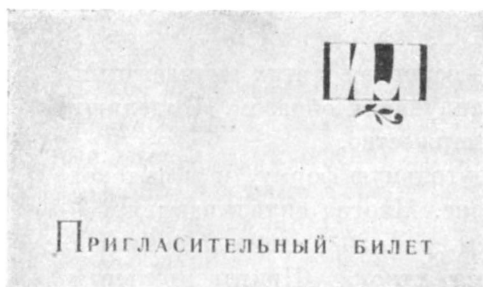
207. Различные формы фальцовки пригласительных билетов

схематических чертежей наиболее часто встречающихся форм пригласительных билетов (рис. 207). Билеты 1, 2, 7, 8, 10 сфальцованы в один сгиб, билеты 3, 4, 5, 6, 9 — в два сгиба.

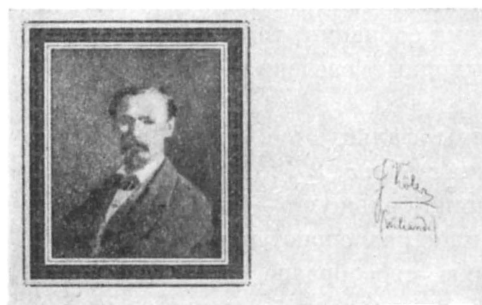
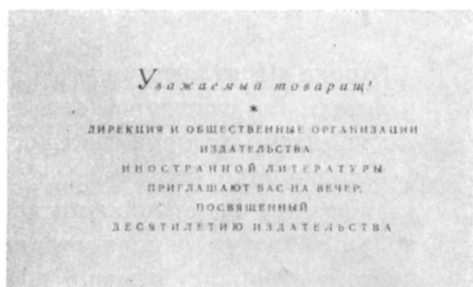
Наиболее распространенные форматы пригласительных билетов и подобных печатных изделий следующие:

| Формат бумаги, мм | Обозначение | Доли листа | Размер набора, квадраты |
|----------------------|-------------|----------------|------------------------------------|
| 144×203 | а5 | $\frac{1}{16}$ | $7 \times 10\frac{1}{4}$ |
| 107×144 | а6 | $\frac{1}{32}$ | $4\frac{3}{4} \times 7$ |
| 132×186 | б5 | $\frac{1}{16}$ | $6\frac{1}{4} \times 9\frac{1}{4}$ |
| 98×132 | б6 | $\frac{1}{32}$ | $4\frac{1}{4} \times 6\frac{1}{4}$ |

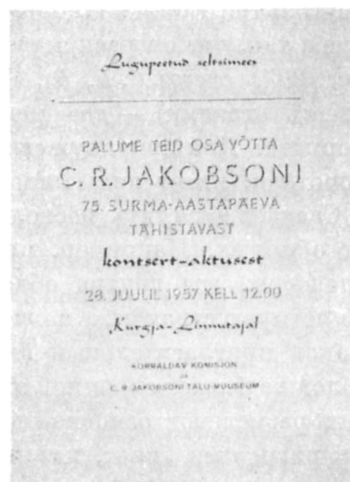
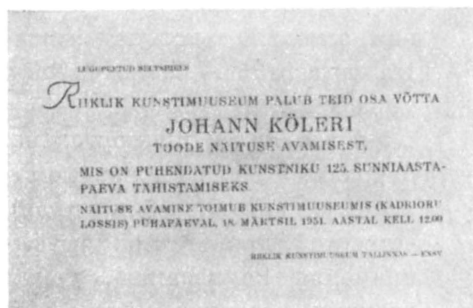
Характер оформления пригласительного билета в значительной мере зависит от его назначения. Если задача билета главным образом информационная (например, извещение о научно-техническом совещании или приглашение на доклад или деловое заседание научной секции), билет оформляется строго, как деловая бумага, без украшений; наборными средствами выделяются темы докладов, фамилии докладчиков и другие наиболее важные части информации. Если пригласительный билет предназначен для торжественного заседания или вечера по случаю революционного праздника, юбилея и т. п., то и оформление билета должно носить торжественный характер. Пригласительный билет на детский утренник лучшие мастера стремятся оформить занимательно, так, чтобы оформление отвечало детскому восприятию.



208



209



210

208. Обложка и внутренняя сторона приглашительного билета Издательства иностранной литературы. Москва

209—210. Обложки и внутренние стороны приглашительных билетов, выполненные по эскизу художника Г. Треумана. Таллин

Строка «Пригласительный билет» — основная в этих акцидентных работах. Ее стараются выделить наилучшим образом. Выделяют также дату, которой посвящается торжество.

Большинство билетов имеет прямоугольную форму, и весь текст размещается на одной лицевой стороне. Многие складываются пополам, образуя четыре страницы (см. *рис. 207*, схемы 1 и 2). На первой странице обычно помещается строка «Пригласительный билет», иногда иллюстрация или типографское украшение, иногда лозунг. На второй и третьей страницах печатают название учреждения, основной текст, дату, место и время собрания, торжества и т. п. На четвертой — большей частью выходные сведения, какое-либо украшение.

Иногда билет прямоугольной формы фальцуют в один сгиб не пополам, а на две неравные сторонки (см. *рис. 207*, схемы 7 и 8) — меньшую для первой и второй страниц, большую — для третьей и четвертой, при этом на третьей странице размещают основной текст, применяя композицию, учитывающую своеобразие фальцовки и разницу размеров плоскостей.

Можно отметить ряд других вариантов фальцовки при той же прямоугольной форме. Например, билет фальцуют не в один, а в два сгиба так, что он раскрывается в центре по обе стороны от него (см. *рис. 207*, схемы 4, 5, 6). В этом случае билет имеет три сторонки (шесть страниц) — две меньшего и одну большего или двойного формата. Или при двух сгибах одна сторонка, обычно правая, более короткая, имеет вид клапана, который отрывается при контроле.

Следует отметить несколько приемов оформления, отличающихся от обычных. Например, пригласительному билету придают форму брошюры, где внутрь обложки вложен дополнительный листочек из четырех страниц, а в сгибе билет перевязан шелковой ленточкой. Такой пригласительный билет выглядит очень нарядно. Наружная обложка бывает скромной или украшается, а на внутренних страницах размещают основной текст.

Оригинален билет, который, будучи сложен пополам, приобретает форму треугольника (см. *рис. 207*, схема 10).

Многие пригласительные билеты печатают в две-три краски; при этом краской выделяют главные строки, инициалы, отдельные линейки или украшения. Иногда одна из красок используется для создания цветного фона, сплошного под весь текст или частичного под отдельные строки и группы строк; хороший эффект дает светлый фон, например кремовый, под иллюстрации, отпечатанные черной краской.

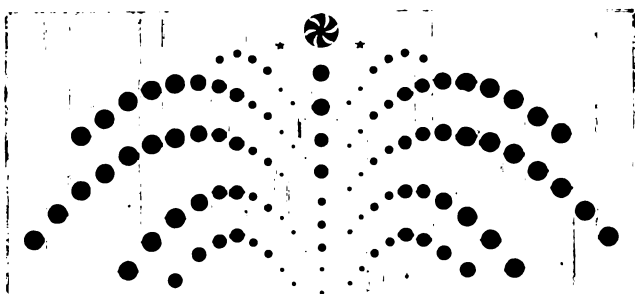
Для набора текста пригласительных билетов часто применяют шрифты академической гарнитуры или светлые гротески. Нередко встречается и обыкновенная гарнитура полужирного, жирного и светлого курсивного начертания.

Хороши также для пригласительных билетов и шрифты елизаветинской, банниковской, каллиграфической гарнитуры, а также созданные за последние годы специальные акцидентные шрифты.

Опытным акцидентным наборщикам, имеющим некоторую художественную подготовку, даже при ограниченном ассортименте наборных материалов, удастся создавать интересные художественные композиции пригласительных билетов. Примером может служить пригласительный билет на новогодний карнавал, выполненный в учебной типографии полиграфического техникума, набор для внутренней стороны которого воспроизведен на *рис. 211*. При помощи одного бордюрного элемента разных кеглей, набранного полуоколами и отпечатанного разными красками, выполнены фигуры, создающие впечатление фейерверка.

Все овалы изображения фейерверка набраны самыми обычными приемами — горизонтальными строками без выгиба шпон и линеек. Это достигнуто при помощи умелой расстановки кружочков разных кеглей между шпонами и другими пробельными материалами, а самое главное, благодаря продуманному и хорошо составленному с соответствующими расчетами эскизу.

В пригласительных и других билетах встречаются удачно скомпонованные из линеек или мозаичных украшений буквы-инициалы, слова и изображения. Для обрамления текста, для того чтобы разделить или выделить группы текста, широко используются линейки, а также



новогодний карнавал

211. Акцидентный набор для пригласительного билета (по Н. А. Спинову)

и бордюрные ленты, часто имеющие форму поясков, связывающих одну страницу с другой, наружную сторону с внутренней, одну группу текста с другой, линейки, отпечатанные цветными красками, оконтуривающие билет и линии обреза.

В качестве украшений применяют также клише и гравюры: портреты юбиляров, силуэты, фотографии, рисунки, вышивки, знамена, эмблемы и т. д.

На наружной стороне пригласительного билета с успехом применяют рельефные элементы, выполненные конгревным тиснением: даты, портреты, инициалы и т. д.

■ ОБЪЯВЛЕНИЯ

В советских газетах и журналах рекламные объявления и по содержанию и по характеру оформления резко отличаются от тех, что печатаются в буржуазной прессе, где они принимают часто крикливый, уродливый характер.

В социалистических странах реклама поставлена на службу интересам потребителей. В этом ее принципиальное отличие от рекламы буржуазной. Она призвана широко распространять различную информацию, сведения о товарах, воспитывать вкусы покупателей, улучшать торговое обслуживание народа, привлекая внимание потребителей к новым товарам, помогая выбирать и приобретать нужный им товар.

Естественно, что в связи с постоянным в нашей стране увеличением производства предметов народного потребления потребность в различных видах информационно-справочных изданий и газетно-журнальных объявлений сильно возрастет, а среди них немалое место займут объявления, выполненные наборными средствами.

Объявления требуют от акцидентного наборщика не меньшего мастерства и вкуса, чем другие виды акцидентных работ. Нередко наборщик — единственный оформитель объявления. Вместе с оригиналом он обычно получает лишь точное указание о размере объявления, о том, какой изобразительный материал (клише) надо включить в это объявление. Иногда к оригиналу прилагаются дополнительно пожелания заказчика.

Прежде чем приступить к набору или к составлению эскиза объявления, акцидентному наборщику необходимо:

1) выявить из общего текста объявления те основные элементы, которые требуют особого выделения, и установить соподчиненное значение других элементов;

2) найти соответствующие композиционные приемы выделения и формы соподчинения отдельных частей объявления.

Какие же элементы в объявлении требуют обычно особого выделения?

Это:

1) предмет объявления — тот товар, изделие или предмет, о котором сообщается;

2) объявитель — торговое, промышленное или другое предприятие или учреждение, которое сообщает о предмете объявления.

Несмотря на огромное разнообразие объявлений, их с точки зрения полиграфического оформления можно систематизировать в несколько основных групп:

1) сообщения общественного или служебного характера, например о каких-либо собраниях, докладах, защите диссертаций, об утере документов, о разводе, о смерти, о репертуаре театров и кино и т.п.;

2) сообщения торгового и производственного характера: о вновь выпущенных товарах, машинах, о продаже товара и т. п.;

3) объявления о спросе и предложении труда, о продаже и покупке домашних вещей, об обмене комнат и квартир и т. п.

Все остальные виды объявлений по характеру полиграфического оформления и приемам набора могут быть приравнены к одной из названных выше групп.

При выборе композиции, подборе шрифтов и наборных украшений наборщик руководствуется прежде всего размером объявления и характером издания, для которого оно предназначается. Конечно, вынужден он считаться и с наличным в типографии акцидентным наборным материалом. Впрочем, чтобы объявление было выполнено художественно, а его соподчиненные элементы правильно выделены, нет нужды в большом ассортименте шрифтов. Чаще всего бывает достаточно двух-трех гарнитур и даже небольшого количества кеглей шрифта. Опытный наборщик, используя многочисленные возможности выделения шрифтами одной гарнитуры, путем умелого контрастирования шрифтов и умелой их расстановки может добиться большого эффекта. Некоторые мастера умеют так расставить отдельные части набора, что уже само расположение его, независимо даже от характера шрифта, выявляет построение и соподчинение отдельных частей объявления.

Белые, не заполненные набором участки объявления должны быть так учтены в композиции, чтобы они по возможности создавали вокруг набора достаточно «воздуха», чтобы «набору было легко дышать», как говорили старые акцидентные наборщики.

Обдумывание и составление эскиза на первых порах занимает некоторое время, но в дальнейшем, по мере приобретения опыта, акцидентный наборщик быстро решает каждую новую наборную задачу, и время, затрачиваемое на составление эскизов, окупается сокращением времени на непосредственный набор объявлений и общим повышением производительности труда.

Книжные объявления. Объявления, помещаемые в книгах, особенно советских,—это почти исключительно объявления о выпущенных в данном издательстве или готовящихся к выпуску книгах и журналах. Эти объявления оформляются просто, скромно

выделяются главным образом названия книги, фамилии авторов; иногда объявления обрамляются несложной линейной, орнаментной или комбинированной из линеек и наборных украшений рамкой; часто используется клише обложки рекламируемого издания.

Такого рода объявления бывают двух видов: одни содержат большое количество названий рекламируемых книг на полосе, другие касаются лишь одного или нескольких названий книг.

В зависимости от количества названий на полосе и количества пояснительного текста к каждому названию, последние выделяются либо отдельными строками и более или менее крупным по кеглю шрифтом, либо набираются в подбор, но выделяются полужирным или жирным шрифтом данной гарнитуры и кегля. При этом одно название от другого должно отделяться пробелом, линейкой, украшением или легкой концовкой. Иногда, а именно когда объявляется о выходе книг широко известных писателей, классиков литературы, а само название книг не носит индивидуального характера (Избранные сочинения; Собрания сочинений; Рассказы; Повести и т. п.) или не является общеизвестным, более сильно следует выделять не название книги, а фамилию автора.

Такие строки, как «Вышли из печати», «Поступили в продажу», «Готовятся к выпуску», «Новые книги» и т. п., исключают как самостоятельные и выделяют шрифтом более крупным по кеглю по сравнению с остальным текстом, отделяя пробелами от предшествующих и последующих строк.

В книжных объявлениях индивидуального типа с одним или несколькими названиями книг или журналов на полосе выделяются отдельными строками и крупными по кеглю шрифтами названия рекламируемых изданий (или фамилия автора по причинам, приведенным выше). Кроме того, тем или иным способом выделяются, но слабее, фамилии авторов (за исключением случаев, когда именно они становятся главным элементом объявления, см. выше), название издательства или адрес и название книжного магазина, цена книги. Аннотации обычно набираются более мелким шрифтом, чем текстовые строки, и на меньший формат.

| ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКВА — ЛЕНИНГРАД | |
|---|--|
| Проф. Е. А. БОГДАНОВ КАК МОЖНО УСКОРИТЬ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ И СОЗДАНИЕ ПЛЕМЕННЫХ СТАД И ПОРОД (Резюме по теме) Стр. 250. Изд. 2-е, допущенное. Ц. 1 р. | |
| Проф. Е. А. БОГДАНОВ ТИПЫ ТЕЛОСЛОЖЕНИЯ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫХ ЖИВОТНЫХ И ЧЕЛОВЕКА И ИХ ЗНАЧЕНИЕ ОБЩЕЗООТЕХНИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВЫСТЕРЬГА Стр. 311+IV. С 272 рис. в тексте. Ц. 1 р. | |
| В. И. БОЯКОВ КОЗОВОДСТВО Статистика племенности, племенности и допущенности породы козы, приспособление к откорму, перевод коз, откормление, паразиты, разведение Стр. 178. Изд. 2-е. С 43 рис. в 25 таблицах. Ц. 1 р. | |
| ГЕНРИ и МОРРИСОН КОРМА И КОРМЛЕНИЕ Перев. с 17-го английского издания под ред. И. С. Павлова Стр. IV+380. Ц. 3 р. 25 к. | |
| Р. ДИССЕЛЬГОРСТ и А. НЕМИЛОВ СТРОЕНИЕ ТЕЛА ДОМАШНИХ ЖИВОТНЫХ в обработке для учащихся учителей проф. А. В. Николаева Стр. 448. С 277 рис. в тексте. Изд. 2-е. Ц. в перекл. 7 р. 40 к. | |
| Проф. А. И. ДОБРОМИСЛОВ ЗООГИГИЕНА Руководство для студентов сельскохозяйственных институтов, ветеринарных училищ и студий зооветеринарии. Изд. 2-е. С 38 рис. в тексте. (Тек.) | |

212. Полоса книжного объявления для оборотной стороны обложки

В книжных объявлениях с большим количеством названий первые строки текстовых групп обычно набираются на полный формат, а вторые и последующие строки — с отступом. Тексты аннотаций или краткого содержания изданий отодвигаются от левого края, например, на размер абзацного отступа, и набираются без абзацев. Возможны, конечно, и другие решения.

Помещаемые в начале или в конце объявления строки с названием издательства и справочными сведениями (адрес, телефон и др.), как правило, отделяются от названий рекламируемых книг линейками или украшением и пробельным материалом. Отделяются и выделяются также строки с названиями и адресами книжных магазинов.

Книжные объявления, как правило, набираются на формат текстовых полос; колонцифры и колонтитулы на этих полосах не ставятся. Помещаются они обычно в конце издания, после выходных регистрационно-издательских сведений.

Часто объявления печатаются на второй, третьей, а иногда и на четвертой странице обложки издания. В этих случаях необходимо учитывать цвет обложки. Так, текстовые строки на обложках темных цветов должны набираться не мелким прифтом (лучше корпусом), а выделительные слова и строки — полужирными и жирными шрифтами. Рамку также следует набирать более выразительным орнаментом или линейками, чем в объявлениях, печатаемых на текстовых полосах.

Композиционные схемы книжных объявлений разнообразны, они зависят от творческой фантазии художника или акцидентного наборщика.

Журнальные объявления. По содержанию журнальные объявления, в отличие от книжных, очень разнообразны. В них рекламируются не только книги и журналы, но и самые различные предметы промышленного и бытового потребления. Очень часто объявления содержат клише с рисунками рекламируемых товаров, машин и т. д.

Некоторые журнальные объявления крупных организаций, например сберегательных касс, универмагов, трестов и предприятий, выпускающих предметы широкого потребления и т. д., выполняются художниками и клишируются или набираются по макетам художников, где клише комбинируются с наборными элементами. Однако весьма значительная часть журнальных объявлений поступает в набор без всяких эскизов и макетов, и оформителем их становится акцидентный наборщик.

В советских журналах объявления помещаются, как и в книгах, в конце издания. От текстовых полос объявления должны отличаться как шрифтом, так и общей композицией. Кроме того, каждое объявление должно быть индивидуализировано и отличаться от остальных объявлений данной полосы расположением строк, обрамлением и т. д. Это в особенности относится к тем случаям, когда на одной полосе помещается несколько объявлений.

Набираются журнальные объявления на формат полосы или определенной части полосы — $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ и др.

Для двух- и трехколонных журналов приемы расположения объявления — во всю ширину полосы или в пределах одной-двух колонок.

Зная размеры полос и колонок, а также пробелов между колонками, наборщик легко может определить размеры объявления в квадратах и пунктах по ширине и высоте.

Формат мелких журнальных объявлений определяется в зависимости от размера колонки и количества строк мелкого шрифта (обычно петит или нонпарель) в объявлении.

Набирать текст журнального объявления можно шрифтами разных гарнитур, кеглей и начертаний; однако в пределах одного объявления

лучше пользоваться шрифтами одной или двух гарнитур (как правило, контрастных). Узкие и плотные шрифты следует применять только тогда, когда этого нельзя избежать по техническим условиям.

Как уже отмечалось, выбор тех или иных слов и строк для выделения определяется степенью их смысловой важности. Обычно это сам предмет объявления. Но не всегда. Бывает, например, что более целесообразно выделить не предмет объявления, а фирму или организацию, выпускающую данный товар или машину, так как она широко известна, пользуется доверием потребителей и поэтому может скорее привлечь внимание, чем название нового, малоизвестного предмета объявления.

В других случаях текст объявления составлен так, что главной становится обобщающая строка, например: «Большой выбор елочных украшений», «К летнему сезону», «Прием подписки» и т. д. Эту строку и выделяют наиболее сильно.

Иногда количество рекламируемых предметов и размер объявления не позволяют применять крупные выделительные шрифты. В таких случаях важно умело расположить строки — в две-три колонки, или с отступом от левого края, или с обобщающей строкой (рис. 216).

Основные приемы выделения шрифтовых строк в объявлениях:

- 1) применение прописных литер своего шрифта;
- 2) разрядка;
- 3) применение шрифтов, разных по наклону (например, курсив), по ширине и плотности (например, узкие, сверхузкие, широкие), по толщине основных штрихов (светлые, полужирные, жирные);
- 4) введение особо контрастных по рисунку отдельных слов и строк;
- 5) подчеркивание строк линейками;
- 6) применение инициалов;
- 7) применение значительных пробелов и использование белых пятен;
- 8) применение цветных красок.

Само собой понятно, что не все перечисленные приемы выделения одинаково эффективны для всех видов объявлений. Например, разрядка и курсив пропадают среди других более контрастных строк; подчеркивание слов и строк линейками в сплошном тексте не рекомендуется,

АНЦ. ОБЩЕСТВО „СНАБЖЕНИЕ ИЗДАТЕЛЬСТВ“

СНАБИЗДАТ

Москва, улица 3-го Мая (бывшая Мясницкая) Банковский пер. 24/1
Т е л е ф о н П р а в л е н и я 3.03.82

ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ И ИМПОРТНОЕ БЮРО

Т е л е ф о н 3-19-87

Снабжение полиграфических предприятий машинами, шрифтами, красками, материалами лагравичными и русскими. **НОЖИ** букаворезальные, **РОЛЛИКИ** литейные и шпатели. **ЛИТЕЙКИ** перфоральные, верстатки, гранки и пр.

БУМАЖНЫЙ ОТДЕЛ

Т е л е ф о н 4-24-82

Отт. продажа и снабжение издательств бумагой и картоном всех сортов.

КАНЦЕЛЯРСКИЙ ОТДЕЛ

Т е л е ф о н 3-81-87

Отт. продажа и снабжение издательств всевозможными канцелярскими и пишущими товарами. Производство госфирм „Союз“ и „Светоч“. Карандаши „Мосполиграф“ и „Юн-кентест“. Таблеточные издания, на ролликах и перья коммиссионной фабрики А. Ю. Гаинер.

РЕКЛАМНЫЙ ОТДЕЛ

Т е л е ф о н 4-24-82

Принимает заказы на все провинциальные газеты **ПЛАНОВАЯ РЕКЛАМА**. Консультации по вопросам рекламы и сбыта.

213

3

ТИПОГРАФИЯ
МОСПОЛИГРАФ
«КРАСНАЯ ПРЕСНЯ»
Москва, И.Грушинская Станционная пер. д. 27
Телефон 1-80-70, 2-01-75

✱

ТИПОГРАФИЯ ВЫПОЛНЯЕТ

КНИГИ
научного и художественного характера

АЛБЮМЫ
художественные

ЖУРНАЛЫ

МАССОВЫЯ ПЕРИОДИК
изданий, художественный

АКЦИДЕНТНЫЕ РАБОТЫ
особо художественные

И ДРУГИЕ
типографские работы

✱

Типография берет на себя полную ответственность
за художественное и высокое техническое
выполнение заказов

214

WIR
LIEFERN
WERBEDRUCKE
PHONIX
Kunstmischel und Verlag GmbH
Friedrichshagen, Berlin-Charlottenburg
BERLIN SW 11 - LINDENSTR. 4

WIR SIND
die Spezialisten
für
Kunstmischel-Druck

215

BAUERSCHER
GIESSEREI
Frankfurt am Main
Leipzig, Barmen
Munich

SCHRIFTEN
nach Entwürfen oder Kunden
Einsparungen, Papier, Manuskripten

ABTEILUNG
Chemographische Anstalt
VERLAGSSTATT 1828
KLISCHEES
für alle Buchverfertiger, Schriftsetzer
Druckerei, Kleindruckerei, Handdruckerei

OFFSET

216

213—216. Образцы наборных объявлений журнального характера: советских (213—214) и немецких (215—216)

но подчеркивание отдельно стоящих строк или групп строк иногда достаточно эффектно выделяет их.

Мало подобрать подходящий шрифт по кеглю и рисунку для выделяемой строки, необходимо еще создать такие условия, при которых эта строка не ослаблялась бы соседними строками. Для этого лучше всего применять соответствующие пробелы. Умелое использование пробелов делает иногда лишним применение чрезмерно крупных по кеглю или слишком насыщенных по начертанию шрифтов.

Самые большие пробелы делают между основными смысловыми группами, если их несколько и они характеризуются вполне законченными сведениями одного характера. Меньшие пробелы делают между отдельными сведениями или группами сведений одного характера, входящими в состав основных групп, независимо от того, набраны ли они шрифтом одного или разных кеглей.

При необходимости увеличить площадь, занимаемую той или иной группой текста, строки этой группы соответствующим образом разбивают, однако так, чтобы междустрочные пробелы были меньше, чем пробелы между группами строк.

Чтобы отделить одну группу строк от другой, в небольшом объявлении помимо пробельных материалов применяются линейки или элементы наборных украшений.

Выделение при помощи дополнительной краски успешно применяется в объявлениях, помещаемых на четвертой или других страницах обложки, печатаемой в несколько красок.

Нередко акцидентные наборщики используют в одном объявлении слишком много крупных и жирных шрифтов, а это значит, что практически выделить им ничего не удастся. В таком объявлении ничто не поражает, не привлекает внимания.

Каждое журнальное объявление представляет собой самостоятельное печатное произведение, содержание которого отличается от содержания других объявлений, размещенных очень часто в тесном соседстве с ним. Это обязывает акцидентного наборщика так набрать и оформить каждое объявление, чтобы оно было и внешне самостоятельно и привлекало внимание читателя. При этом важно выбрать

подходящую форму расположения строк и групп строк, чтобы объявление имело ярко выраженную композицию, органически вытекающую из характера текста.

Однако одной лишь своеобразной расстановкой текста достигнуть внешней самостоятельности не всегда удается. Необходимы некоторые дополнительные средства. Наиболее часто применяется наборный декоративный материал: линейки, бордюры, орнаменты и другие наборные украшения. Декоративный материал — неисчерпаемый источник для своеобразного выделения каждого объявления в соответствии с содержанием, размером, положением на полосе и формой организации текстовых строк.

Иногда какое-нибудь слово или даже одну букву набирают оригинальным шрифтом, составленным из линеек. Некоторые образцы таких шрифтов могут подойти к шрифтам многих гарнитур.

Чаще встречается необходимость оживить объявление какой-нибудь фигурой. Выполнить ее можно типографскими средствами. Линейки и гартовые куски могут быть удачно использованы для схематического изображения какой-нибудь фигурки, имеющей отношение к содержанию объявления. Оригинальное фигурное пятно привлекает к себе внимание, что очень важно для объявления.

Главное при оформлении объявления — придать ему организованную форму, увязать разные группы в единую композиционную схему, добиться единообразия для одинаковых по содержанию текстовых групп (см. рис. 215—216).

Газетные объявления. По сравнению с журнальными газетные объявления еще более разнообразны по содержанию. Набирают газетные объявления на формат одной, двух и более колонок или на всю ширину газетной полосы; обычно формат указывается в оригинале.

Благодаря огромным тиражам и широко разветвленной сети газет, их строгой периодичности и оперативности газетные объявления обладают самой широкой действенностью.

Однако для того чтобы объявления наилучшим образом отвечали своей задаче, они должны быть хорошо, в соответствии с содержанием,

оформлены. К сожалению, в оформлении именно газетных объявлений очень часто допускаются многочисленные недочеты.

Наиболее распространенные недостатки в оформлении газетных объявлений: 1) однообразие в группировке строк; 2) почти полное отсутствие каких-либо типографских декоративных элементов, если не считать встречающихся иногда линейных рамок вокруг некоторых объявлений.

Например, в некоторых вечерних газетах тянутся подряд в одном столбце или даже в разных столбцах десятки объявлений различного содержания, построенные по одному образцу, с однообразным расположением строк, набранные одинаковыми шрифтами. Встречаются даже случаи, когда разнохарактерные объявления объединяют снаружи одной общей жирной рамкой и лишь внутри разделяют линейками. Здесь и объявление о приеме заказов на ремонт комнат, и о том, что требуется главный бухгалтер, и что трест хочет купить дачу, и другие.

Все это, вероятно, результат недостаточной технической подготовки акцидентных наборщиков.

Как уже говорилось выше, каждое объявление должно смотреться как самостоятельное, а значит, быть своеобразно оформленным, выделяться среди других объявлений, привлекать внимание читателей. Этими именно качествами, к сожалению, недостает многим газетным объявлениям, которые часто набираются как тексты обычных заметок, с абзаца, а иногда и без абзаца; лишь одна-две строки набираются крупнее; причем и эти строки имеют вид обычных газетных заголовков.

Не всегда выделяются те строки, которые являются главными и должны выделяться особо, а именно предмет объявления.

Чаще всего в газетных объявлениях преобладает замкнутая (блочная) группировка строк. При этом нередко наборщик для подгонки строк к определенному формату в ущерб удобочитаемости и смыслу делает слишком большую разрядку слов.

Часто наборщики комбинируют разные группировки строк в одном объявлении. Такой принцип группировки строк можно было

бы назвать смешанным, если бы смешение не было слишком пестрым и неестественным, например и полукруг, и блок, и уступчатое расположение, и осевое. Такое объявление, помещенное в центре полосы, действительно выделяется, но... своей непривлекательностью.

Только те газетные объявления достигают своей цели, сразу бросаются в глаза, хорошо запоминаются своей внешней формой, легко читаются, у которых контуры строк и групп текста организованы в какую-либо определенную систему не произвольно и случайно, а логически, путем расчленения строк в полном соответствии с содержанием и выделением наиболее существенного для объявления.

Наиболее целесообразно, чтобы в отделах по приему объявлений работали опытные художники или акцидентные наборщики. Они бы составляли эскизы передаваемых в набор объявлений, а в подготовительном отделе газетной типографии технолог-акцидентщик на оригинале объявления или эскиза делал бы подробную разметку шрифта, линеек и наборных украшений. Желательно также, чтобы вместе с подробно размеченным оригиналом наборщик получил и указания о группировке строк. Внешний вид и техническое качество газетных объявлений при этих условиях значительно улучшится. Повысится также производительность труда наборщиков.

Наши акцидентные наборщики очень однообразно и скупо применяют линейки и бордюры в газетных объявлениях. Имеются, например, газеты, где в одном номере помещены 10 объявлений и все они обрамлены двойными тонкими линейками; причем углы, вопреки техническим правилам, даны впритык. В другом номере 6 объявлений, из которых 5 обрамлены двухпунктовыми линейками на полное очко, а одно — двумя жирными линейками с двухпунктовым пробелом между ними. Таких примеров сотни.

В областных и районных газетных типографиях для обрамления объявлений также пользуются либо двойными тонкими, либо жирными линейками, как будто бордюрных линеек и украшений в этих типографиях нет.

В типографиях, где сохранились старые наборные украшения, для обрамления объявлений иногда применяются украшения совсем

не подходящих, чуждых нам стилей. Так, в одной из районных газет наборщик умудрился оформить объявление о продаже автомашины рамкой, три стороны которой кокетливо украшены кусками из декадентского светлого орнамента, а четвертая — рядом жирных фигур в форме ромба. По-видимому, наборщику не хватило орнамента для всех четырех сторон, или, быть может, жирные фигуры он использовал для контраста.

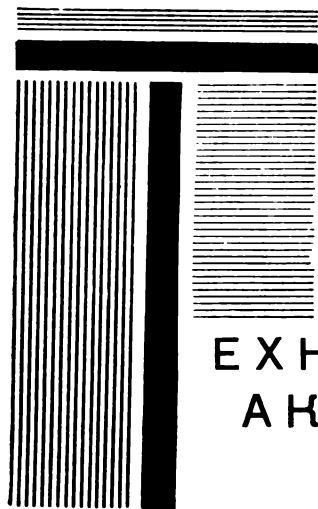
А между тем имеются широкие возможности применения разнообразных линеек для газетных объявлений как для обрамления, так и для выделения отдельных групп текста.

В газетах помещается, как правило, много однотипных мелких объявлений. К ним относятся объявления о репертуаре театров и кино. Они набираются мелким шрифтом, принятым для данной газеты, — петитом или нонпарелью. Выделяют в них наименования театров и концертных залов, а также названия пьес и кинофильмов. При этом возможны разные приемы выделения; например, названия театров набирают своим прописным или полужирным строчным, а названия пьес — полужирным прописным, или наоборот.

Встречаются другие виды мелких объявлений, где первое слово или первую букву выделяют жирным шрифтом двойного кегля (кегль 12 для нонпарельных строк и кегль 16 для петитных строк). Если объявление украшается буквой в виде инициала, то следующие за инициалом литеры (продолжение слова) подключаются к нему вплотную, а последующие строки — с отступом на полукегельную или кегельную данного шрифта.

Во всех случаях мелкие объявления желательно отделять одно от другого тонкими линейками на размер колонки и по возможности шпонами.





ТЕХНИКА АКЦИДЕНТНОГО НАБОРА

■ ■ НАБОР АКЦИДЕНТНЫХ ФОРМ

Мы будем рассматривать технику набора акцидентных форм по их видам в следующем порядке: 1) титул и простые наборные обложки, 2) сложные наборные обложки, 3) формы со строками, расположенными не горизонтально, 4) многокрасочные акцидентные формы, 5) формы с фонами, 6) простые и сложные рисунки.

Титул и простые наборные обложки. Техника набора строк титулов и обложек особой сложности не представляет. Шрифты крупных кеглей набирают в открытую (не заключенную на данный формат) верстку и выключают на соответствующий

формат обычным приемом, на ощупь. Если приходится набирать текстовые группы в несколько строк шрифтами мелких кеглей (6—8 пунктов), то лучше набирать их в заключенную на соответствующий формат верстатку.

Заключка титульных строк должна производиться точно — не слабо, но и без распора. Слабо заключенные строки могут дать в печати марашки от шпаций, а распор — марашки от крупных пробельных материалов. Кроме того, плохая заклочка строк затруднит обрамление набора линейками или различными наборными украшениями.

Линеечные рамки, даже несложные, содержащие больше одной линейки, требуют предварительного расчета или, что лучше, предварительного эскиза и расчета по эскизу. Эскиз рамки вычерчивают при помощи типометрической линейки с точным соблюдением размера рамки по ширине и длине. На эскизе обозначают, согласно расчету, размеры и рисунок каждой линейки, а также размеры пробелов между линейками.

Несколько сложнее техника набора рамок, пересекающих отдельные группы текста. На эскизе должны быть вычерчены не только наружные, но и все внутренние элементы рамки и указаны размеры каждой линейки.

По указанным на эскизе размерам до начала набора подбирают латунные или нарезают гартовые линейки и шпоны, лучше всего цельные, а не составные. Это обеспечивает хорошее качество набора рамки.

После подготовки необходимых линеек и пробельных материалов можно приступить к непосредственному набору рамки. Набор производится в незаключенную верстатку, начиная с наружной и кончая последней внутренней линейкой. Каждая набранная сторона рамки выставляется на гранку. Выставив верхнюю и левую стороны рамки, к ним приставляют предварительно набранный текст с соответствующими линейками и другими внутренними элементами рамки. Затем набирают боковую правую и нижнюю стороны рамки, которые приставляют к шрифтовому набору. При использовании составных ли-

неек между шрифтовым набором и линейной рамкой устанавливают в вертикальном направлении шпоны или реглеты. Надо следить, чтобы составные линейки в стыках плотно подходили одна к другой, чтобы между ними не оставалось щелей и белых просветов. Угол рамки, если применяются линейки на полное очко, лучше ставить вплотную; при этом верхняя и нижняя линейки должны иметь полный формат ширины рамки, а боковые линейки ставятся между верхней и нижней вплотную. Рамки, составленные из тонких, полужирных, двойных и шатированных линеек, соединяют при помощи скошенных углов.

При подборе линеек необходимо следить, чтобы на них не было царапин. Не годятся также линейки погнутые, со сбитыми краями.

Сложные наборные обложки. Основой, определяющей технику набора, является эскиз, составленный самим наборщиком, инструктором или художником. На эскизе в точном соответствии с заданными размерами должны быть показаны все основные элементы оформления — текстовые группы, рамка и другие элементы. Кроме того, на полях должны быть указаны размеры изобразительных и пробельных материалов в квадратах и пунктах, названия и кегли шрифтов, линеек и наборных украшений; стрелками — расстояния между группами текста и между текстом и украшениями и линейками.

Для удобства работы и ускорения расчетов можно порекомендовать делать эскизы на пунктовой бумаге.

На эскизе наборщику нет необходимости рисовать детали орнамента или шрифта. Надо зафиксировать лишь кегль данного элемента и его контур, а на поле написать название и кегль шрифта; то же относится к линейкам и наборным украшениям.

Набор сложных обложек складывается из набора несложных элементов, а именно: шрифтов, гартовых или латунных линеек, раппортов, иногда политипажей и пробельных материалов. Поэтому в основе техники набора сложных обложек лежит техника набора простых.

Набор производится в незаключенную верстатку из выставленного на рабочем месте ящика с наборными материалами и соответствующих

линеечных касс. Выставляется набор на гранку или на стол в за-
ключную раму с тигельной или малой плоскочечатной машины.

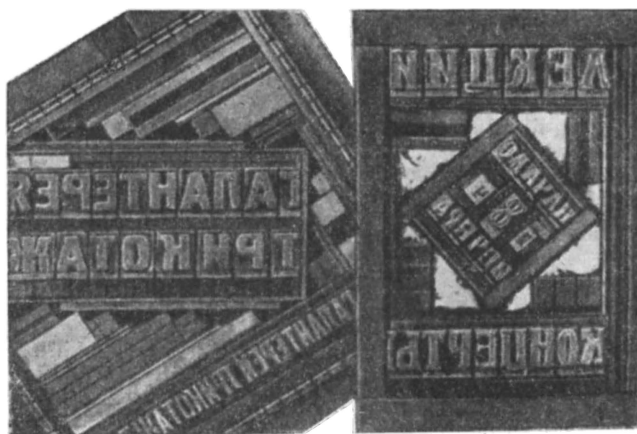
**Формы со строками, расположенными негори-
зонтально.** Почти во всех видах акцидентных работ встречаются
формы, в которых отдельные строки, группы строк или строки с
линейками и украшениями выключаются по диагонали или на-
клонно под тем или иным углом, а также вертикально или в виде
полукруга, овала и т. д.

Техника набора и приемы выключки и закрепления строк таких
форм значительно сложнее, чем форм с обычными горизонтальными
строками.

Прежде всего набирают и выключают по горизонтали те строки,
которые должны быть расположены наклонно под тем или иным уг-
лом. Их выключают на определенный размер, кратный цидеро, и
отставляют в сторону на запасной уголок или верстатку. Затем на
плоскую поверхность формореала кладут гранку и на ней в том месте,
где должны быть расположены по диагонали строки, при помощи пробельного материала составляют незаполненную внутри прямоуголь-
ную рамку так, чтобы ее размер соответствовал размеру этих строк.
Весь пробельный материал накрепко заключают между стенками
гранки.

Если сверху и снизу наклонных строк должны быть горизонтальные
строки, то последние набирают и выключают на определенные фор-
маты и устанавливают в соответствующих местах набора в первую
очередь. После этого в образовавшемся пустом прямоугольнике
предварительно подготовленные строки устанавливают наклонно под
заданным углом с левого нижнего края к правому верхнему. Для
большой устойчивости эти строки закрепляют сверху и снизу регле-
тами или шпонами, по возможности цельными, не составными, а с бо-
ков — квадратами, так, чтобы они своими углами крепко упирались
в стенки рамки и не шатались. После этого производится дальнейшее
закрепление косых строк и заполнение пустых мест пробельным мате-
риалом, текстом или наборными украшениями. Если по краям диа-
гональных строк должны быть горизонтальные строки, то каждая из

этих строк или выключенная прямоугольная группа строк должна упираться в реглеты или шпоны, покрывающие диагональные строки. Это же относится и к пробелам между строками и ко всем прочим пробелам, которыми заполняют пустые места после закрепления диагональных строк (рис. 217).

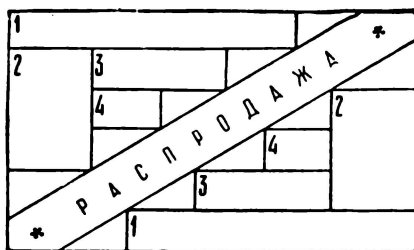


217—218. Акцидентная печатная форма с наклонно расположенными строками

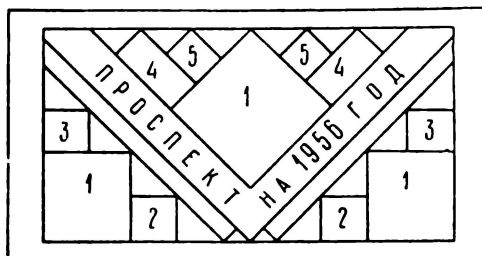
Некоторые наборщики для большей устойчивости и во избежание марашек заполняют пустые углы гипсом (рис. 218), но это излишне.

Устаивать горизонтальные строки по краям диагонали и заполнять пробельным материалом пустые места необходимо одновременно и симметрично, как показано на рис. 219 и 220, где цифры обозначают порядок закрепления пробельным материалом диагональных и наклонных строк.

Техника закрепления диагональных строк может быть облегчена и упрощена при наличии некоторых приспособлений, например гранки с механическим затвором, а также специальных пробельных уголков.

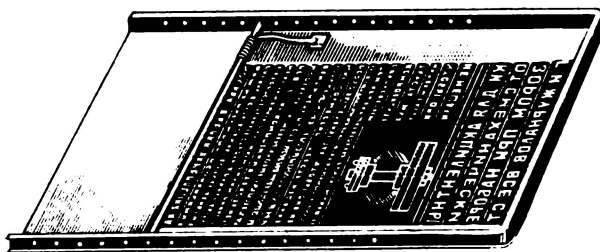


219



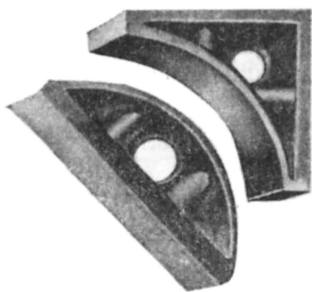
220

219. Схема порядка закрепления пробельными материалами диагонально расположенной строки
220. Схема порядка закрепления пробельными материалами наклонно расположенных строк



221. Гранка с механическим затвором

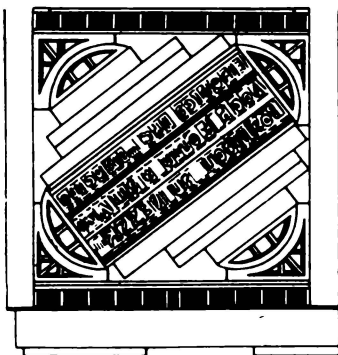
Гранка с механическим затвором (рис. 221) представляет собой обыкновенную металлическую гранку, в бортах которой через каждые 12 пунктов сделаны отверстия, у любого из которых может быть закреплена приспособление для зажима. Это дает возможность до окончания набора всей формы закрепить на гранке предварительно составленную рамку из пробельного материала. После этого зажим открывают и форму крепко связывают или оставляют на гранке в зажиме и делают с нее корректурные оттиски.



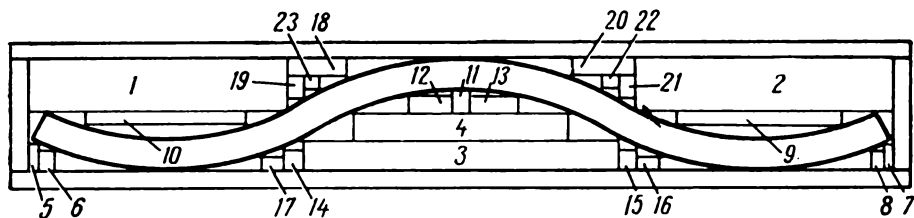
222. Уголки для закрепления диагональных и наклонно расположенных строк

Еще удобнее для указанных работ применять специальные уголки (рис. 222). На рис. 223 показано, как просто и прочно могут быть закреплены при их помощи диагональные строки.

Для выключки и закрепления строк в виде овала, полукруга, волнообразно и т. п. необходимо прежде всего подготовить два двухпунктовых шпона соответствующей формы. Шпоны изгибаются и закругляются при помощи специального станка (см. рис. 243) или вручную на каком-либо кругильном приспособлении. При этом шпоны следует выгибать и закруглять не сразу, а постепенно, до получения необходимой формы. При резком выгибании шпоны ломаются. Для выключки строк, имеющих волнообразную форму, вспомогательным материалом вместо шпон могут служить полоски тонкого хорошо глазированного картона (прессшпана), который легко поддается выгибанию. Бла-



223. Акцидентная форма с диагональными строками, закрепленными при помощи уголков



224. Схема порядка закрепления пробельными материалами овальной формы (по Н. Спинову)

годаря этому ему легче, чем гартовому шпону, придать желаемую форму.

Когда шпоны подготовлены и строка набрана, выключка и закрепление ее производится на гранке, установленной на плоской поверхности формореала.

В предварительно подготовленной пустой прямоугольной рамке из пробельного материала устанавливают выгнутые шпоны и между ними, по краям, пробельный материал по кеглю шрифта (кегельные или полуквадраты).

После этого между шпонами постепенно устанавливают литеры предварительно набранной строки, равномерно распределяя их на весь формат. В местах закругления для разбивки между литерами применяют шпации меньшего или половинного кегля, чтобы литеры образовали желаемую форму полукруга, полуовала или другую подобную.

Проделав это, строку окончательно заключают по краям шпонами на нужный формат.

Весь набор, т. е. строку вместе со шпонами, закрепляют в пустом прямоугольнике рамки из пробельного материала.

Порядок закрепления строк овальной акцидентной формы показан на *рис. 224*.

Вначале строки, если таковые имеются, или пробельный материал устанавливают сверху, а затем в центре под заключенными строками.

Проделав это, окончательно закрепляют набор и заполняют пустые места пробельным материалом так, чтобы закругленные строки и шпоны не шатались и крепко упирались в пробельный материал прямоугольника рамки.

Деление акцидентных наборов на краски. Некоторая часть акцидентных работ печатается в две и более красок. Каждая краска, как известно, требует самостоятельной печатной формы, т. е. отдельного набора. Следовательно, сколько красок, столько и должно быть наборных форм.

Для точной приводки при печати, т. е. точного попадания каждой краски на свое место, все наборные формы должны иметь совершенно одинаковый размер.

Если в печатной форме только одна строка или одна линейка печатается цветной краской, она должна быть выключена пробельным материалом на формат всего набора формы. Но этого недостаточно. Необходимо, чтобы строка или линейка стояли точно на своем месте. Если наборщик выключит ее неверно, например выше или ниже, вправо или влево, то данная строка может при печати попасть на другую строку, уже отпечатанную другой краской, и вся работа будет испорчена.

Поэтому делить набор на краски нужно очень внимательно и не на глаз, а по точному расчету.

Техника работы такова. Вначале составляется одна наборная форма, как если бы все строки и другие элементы печатались одной краской. Затем, когда определится, что никаких исправлений в данном наборе больше не будет, на корректурном оттиске отмечаются те строки, линейки или украшения, которые будут печататься теми или иными цветными красками, т. е. должны быть выделены из основного набора.

Только после всего этого наборщик приступает к делению набора на отдельные формы.

Предположим, что внутри рамки несколько линеек, а внутри текста несколько строк будут печататься второй краской. На реале устанавливают рядом две гранки. На одной находится набор, из ко-

торого надо выделить те линейки и строки, которые должны печататься другой краской, а другая гранка свободна. Наборщик точно подсчитывает, сколько пунктов до цветной линейки занимают линейки и пробелы рамки, остающейся в основном наборе, и устанавливает на рядом лежащей гранке пробельный материал, занимающий место в то же число пунктов. После этого наборщик вынимает из основного набора данную линейку и переставляет ее на гранку, а в основном наборе освободившееся место заполняет пробельным материалом. Потом опять точно подсчитывает, сколько пунктов и квадратов остается до первой цветной строки, и столько же пробельного материала устанавливает на рядом лежащей гранке. Затем из основного набора вынимает соответствующую строку и переставляет ее на другую гранку, а освободившееся место в основном наборе заполняет реглетами и другим пробельным материалом. Работа продолжается до тех пор, пока все нужные строки, линейки и т. д. не будут переставлены на другую гранку и не образуется новая форма, где будут только те элементы, которые печатаются цветной краской, а между ними и вокруг них — соответствующий пробельный материал. В основном наборе, наоборот, останется только то, что печатается основной краской.

Такой прием деления набора на краски гарантирует точность приводки двухкрасочной формы при печати.

В таком же порядке ведется работа, если набор должен быть разделен на три краски. На реале устанавливают рядом три гранки и из основного набора вынимают линейки, строки и другие элементы, подлежащие печатанию другими красками, и переставляют на другие гранки, где предварительно установлены, согласно расчету, необходимые пробельные материалы. Остающееся место после установки последней строки на дополнительных гранках заполняют пробельным материалом до полного формата основного набора.

В типографиях, где имеется стереотипное оборудование, эта работа может быть упрощена.

Техника работы такова. Вначале составляют один общий набор. С него обычным способом снимают матрицы и изготовляют столько

стереотипных пластин, сколько требуется форм для печатания отдельными красками.

Предположим, что данная обложка будет печататься в две краски и что цветными будут одна из линеек рамки и название книги. Тогда на одной из стереотипных пластин осторожно выфрезеровывают ту линейку рамки и те строки, которые будут печататься цветной краской, а на другой пластине, наоборот, оставляют только эту линейку и строки, а все остальное удаляют. Без печатания со стереотипных пластин нельзя обойтись при больших тиражах. Когда тираж очень велик, можно изготовить несколько комплектов стереотипных пластин.

Если в многокрасочной форме имеются диагональные и другие не горизонтально расположенные строки или группы строк и если почему-либо нельзя воспользоваться стереотипией, то при делении набора на краски следует в качестве основного набора оставить тот, где заверстаны косые строки, а горизонтальные строки переносить на другую гранку. Таким способом гарантируется большая точность приводки и меньше тратится времени на деление набора, чем в том случае, если косые строки переносят на другую гранку и там их устанавливают.

При наличии точно составленного эскиза или макета следует сразу набирать форму для каждой краски. Но и в этом случае все строки и линейки для цветной печати должны устанавливаться по точному расчету, а не на глаз.

Встречаются акцидентные работы, где линейки, печатаемые одной краской, пересекают линейки, печатаемые другой краской, или строки печатаются поверх линеек и украшений или фона. В этом случае с самого начала готовят две наборные формы, основную и дополнительную, на основе точного предварительного расчета, по эскизу.

Для предварительной проверки правильного положения строк и линеек, печатаемых разными красками, необходимо с каждой наборной формы в отдельности получить корректурный оттиск на тонкой (папирсной) бумаге, точно наложить один оттиск на другой и на свет

посмотреть, все ли попадет на свое место. Несовпадения отмечаются на оттисках и исправляются. Если нет папиросной бумаги, оттиски можно получить на обычной бумаге, а затем пропитать листы оттисков для цветной печати керосином или машинным маслом, чтобы бумага стала прозрачной.

Формы с фонами. Фон применяется в книжной акциденции, а также в других видах акцидентных работ как декоративный элемент оформления. В денежных и других документах он имеет практическое значение как средство предохранения от подделок и подчисток.

Фон покрывает либо всю плоскость печатной формы, либо отдельные участки ее.

Материалом для выполнения фонового изображения может служить специальный орнамент, некоторые раппорты бордюрных украшений, а также гладкая поверхность глазированного картона, цинка, целлулонда, дерева, линолеума и др.

При помощи наборных украшений фоновая форма изготавливается наборными средствами. Если фоном служит поверхность указанных выше материалов, фоновая пластина вырезается на соответствующие размеры специальными инструментами.

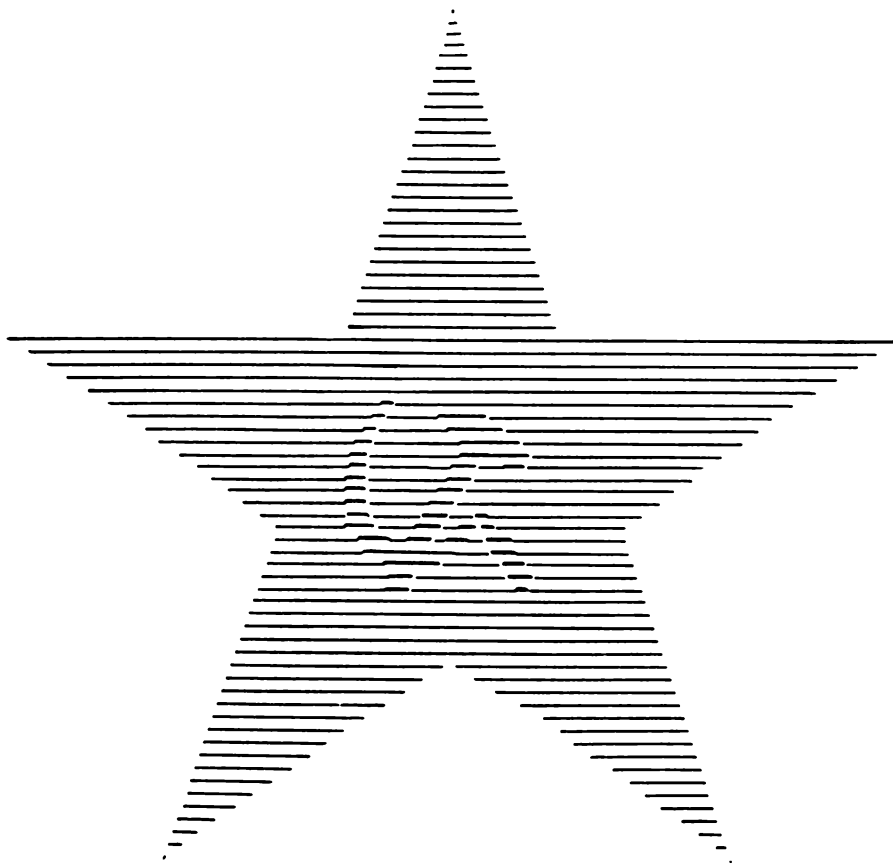
Набор пластин из фоновых и других орнаментов производится в верстатке из выставленной на реале кассы такими же приемами, как и набор бордюрных рядов из отдельных раппортов. Литеры раппортов должны быть чистыми незагрязненными, чтобы подходить одна к другой вплотную, без просветов, не связанных с рисунком данного раппорта.

Вынимая отдельные раппорты (элементы) фонового украшения и заменяя их пробельным материалом, наборщик может составить внутри фона буквы, слова, рисунки, фигуры наподобие «водяных знаков» (рис. 225).

Эти же слова и фигуры, набранные отдельно из вынутых раппортов или из раппортов другого рисунка, но такого же кегля и формы, могут при необходимости впечатываться внутри пробелов фона другой краской.

В книжной акциденции фоновый орнамент применяется для украшения форзацев и обложек.

Если фоновый орнамент для форзацев должен заполнить всю площадь форзаца до обреза книжного блока так, чтобы не было просвета



225. Звезда для обложки журнала, составленная из 2-пунктовых полужирных линеек, разделенных 2-пунктовыми шпонами. В центре путем замены линеек шпонами сделано негативное изображение серпа и молота. Это изображение затем было набрано отдельно и впечатано в звезду другой краской. Формат звезды в натуре $8\frac{1}{2} \times 8\frac{1}{2}$

между краем форзаца и границей рисунка, размер набора определяют по формату издания до обрезки блока, а не по формату полос набора или формату блока после обрезки.

Например, при формате книги $60 \times 90/16$ размер разворота форзаца составит 225×300 мм, или $12 \frac{1}{2}$ кв. \times 16 кв. 30 п.; после обрезки книги 215×286 мм, или 11 кв. 44 п. \times 15 кв. 40 п.

Если фоновый орнамент для обложек к переплету № 5 составляет сплошной фон до обреза обложки, то размер фона должен превышать нормальный размер обложки на $\frac{1}{2}$ кв. с трех сторон (на загибку).

Текст обложки большей частью печатается отдельно от фона другой краской.

Если фон обложки набирают с «вырезом» для впечатывания текста не по фону, а по незапечатанной фоном обложечной бумаге, то «вырез» в наборе фона заполняют пробельным материалом, а текст обложки набирают отдельно, он составляет самостоятельную форму. Набор строк производится с учетом размера и формы «выреза» согласно оригиналу. Вся акцидентная работа выполняется теми же приемами, что и при делении набора на краски.

Если в качестве фона применяются не орнаменты, а цинковые или иные пластины соответствующих размеров, то при сплошном фоне размер пластины должен превышать размер обложки по ширине на 5—6 мм, а по высоте на 10 мм, для того чтобы лишние края фона обрезались вместе с книгой и не оставалось белой полоски между фоном и краем обложки. Если фон не покрывает всей площади бумаги, то размер пластины должен, как правило, соответствовать точному формату полосы набора или формату иллюстрационной полосы издания.

При многотиражной печати наиболее подходящим материалом для фоновых пластин является целлулоид (он прочнее других пластин, но, правда, с трудом поддается обработке).

Недостаток деревянных пластин — они под влиянием воды и сырости коробятся.

Линолеум обладает грубой структурой и поэтому не подходит для фона с тонкими контурами.

Простые и сложные рисунки из линеек и других наборных материалов. Мастер-акцидентщик должен в совершенстве владеть такими видами набора, как набор простых и сложных рисунков из линеек и других наборных материалов, набор сплюснутых, контурных и тоновых фигур и инициалов из линеек, подгонка набора по оригиналу, обработка линеек и гартовых пластин, набор двух- и трехкрасочных фигур из линеек.

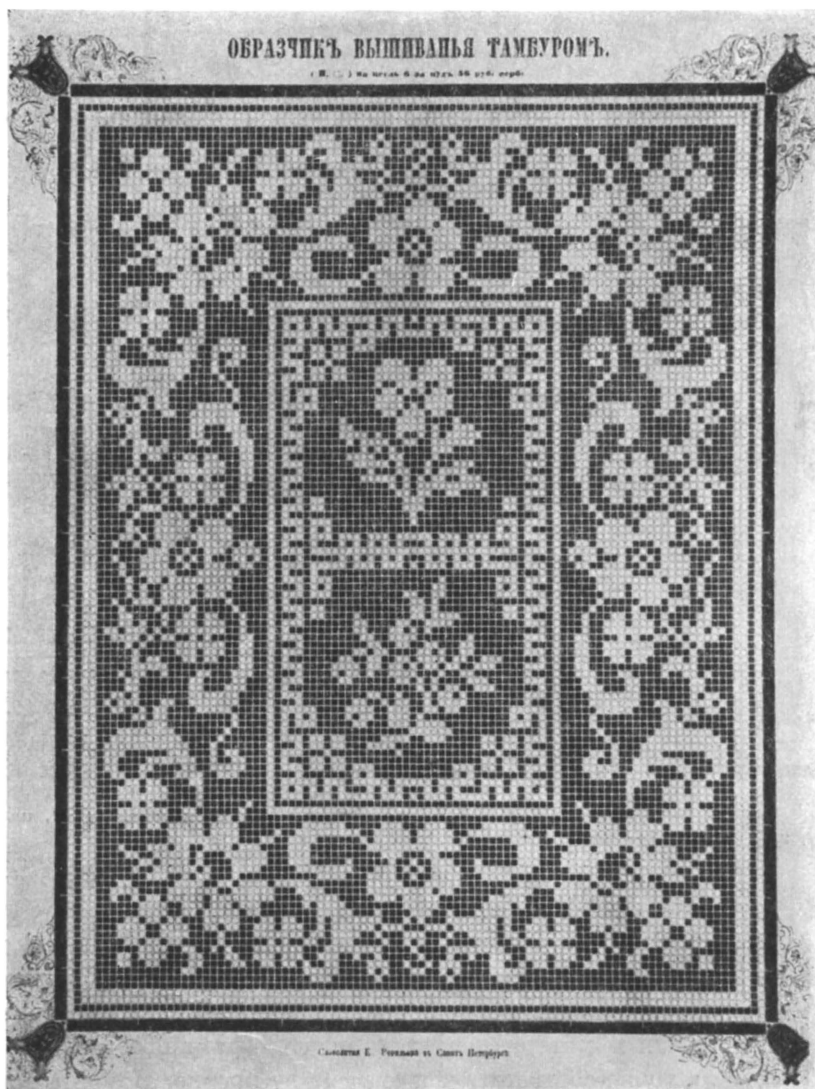
Сама техника набора рисунка при наличии хорошего эскиза несложна, если его детали имеют прямолинейную форму, составлены из линеек и других наборных материалов стандартных размеров (см., например, *рис. 234*). Набор выполняется отдельными деталями на верстатке, а выключка и закладка их производятся обычными приемами при помощи шпаций, квадратов и другого систематического пробельного материала.

Типографские линейки — самый распространенный элемент во всех видах наборной акциденции. Нет почти ни одной работы, где бы линейки не играли основной или вспомогательной роли в оформлении. Можно без преувеличения утверждать, что линия вместе со шрифтом является основой типографского искусства.

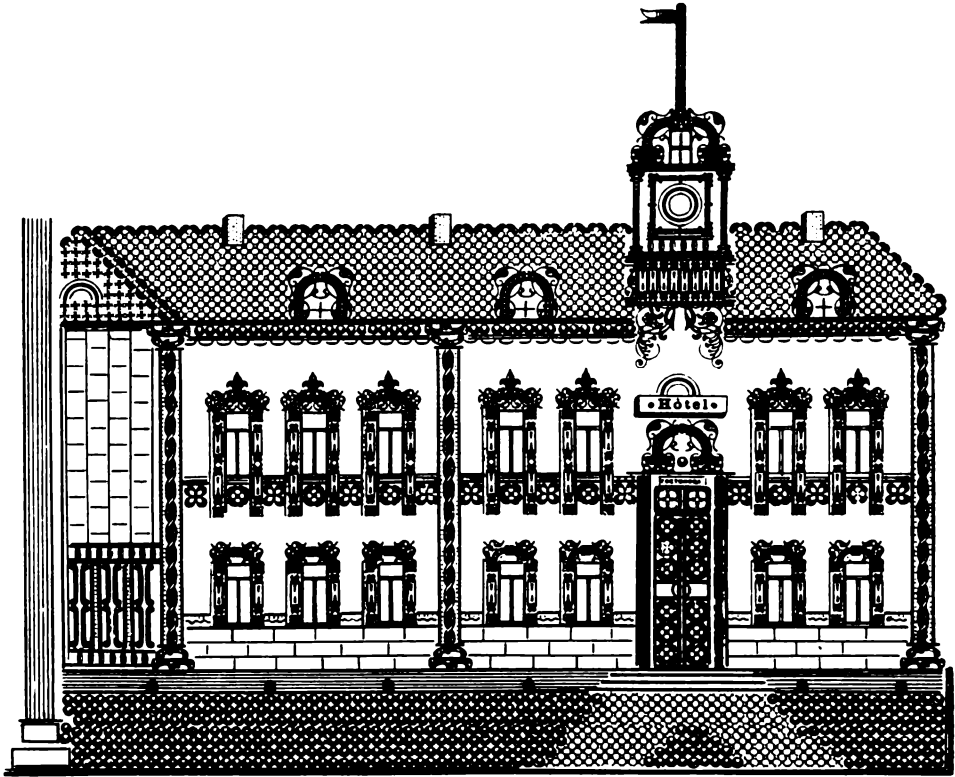
Акцидентные работы сложного характера требуют применения специальных приемов набора и использования приспособлений. Иногда акцидентному мастеру нужно для исполнения этих работ владеть навыками резьбы на гартовых и других пластинках, кругления линеек и т. д.

Некоторые сложные акцидентные рисунки содержат линейки, установленные вертикально и наклонно в различных направлениях, гартовые пластинки, обработанные резачком и штихелем. Прежде чем приступить к набору подобной работы, необходимо подготовить специальный оригинал, в котором каждая линейка, каждая фигура должны быть нарисованы именно на тот размер, который задан для набора.

Если оригинал для набора надо уменьшить или увеличить и если сам наборщик не в состоянии этого сделать, то соответствующее увеличение или уменьшение производят фотомеханически.



226. Пример изображения, выполненного антиквентными средствами, из каталога словолитни Ревильона. Образец для вышивания тамбуром. С.-Петербург. 1849



227. Пример сложного изображения, выполненного наборными средствами, из альбома конкурсных работ журнала «Обзор графических искусств». 1879

Приемы набора в некоторой степени совпадают с теми приемами, которые применяются при наборе и заключке диагональных строк. Набор производят на горизонтально положенной на формореал гранке, на которой составляют рамку из марзанов и других пробельных материалов; внутри этой рамки оставляют свободное место, точно соответствующее размеру предполагаемого набора. Рамку закрепляют между бортами гранки.

Некоторые акцидентные наборщики для такого сложного набора вместо гранки применяют небольшую заключную раму, например от тигельной или малой плоскочечной машины. Раму кладут на

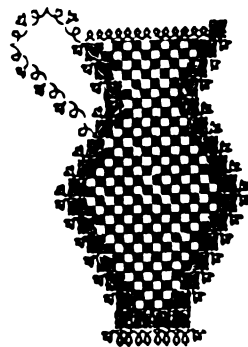
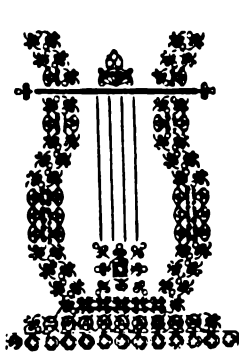
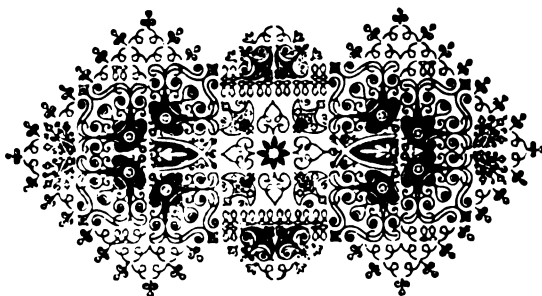
наборную доску и набор производят непосредственно в раме; не вынимая набора из рамы, получают с него корректурные оттиски и правят корректуру до спуска формы в машину для печати.

Для подобных акцидентных работ лучше всего применять гартовые линейки, так как медные линейки значительно труднее изгибать. Каждую линейку (цельную, не составную) надо нарезать на тот размер, который требуется по оригиналу. Для удобства и ускорения работы все элементы набора на оригинале следует в определенном порядке перенумеровать, а затем и каждую линейку,

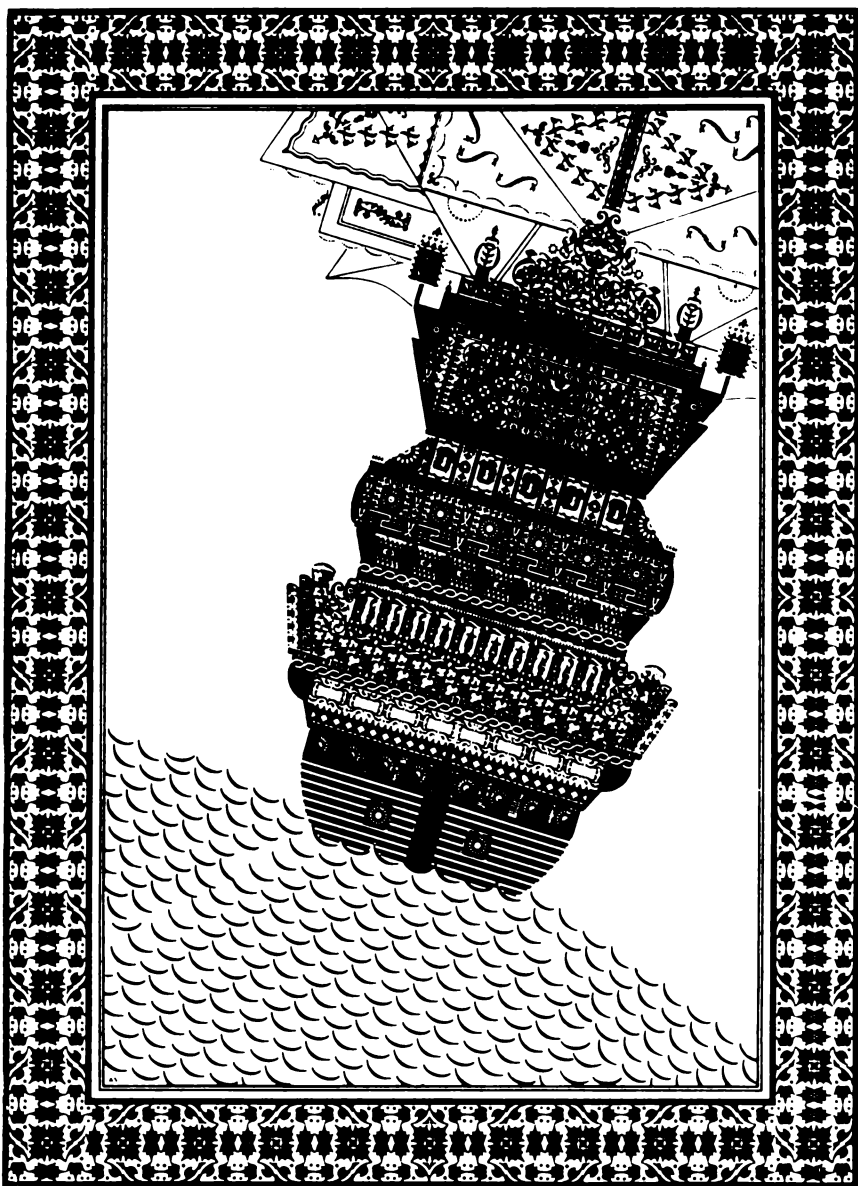
одну за другой, подготовить, проверяя точность ее размера, наклона и изгиба. Кругление линейек, если его нельзя выполнить на кругильном станке, производят вручную — подходящим инструментом, выгибая линейки постепенно, не сразу, до необходимой формы.

Во время работы на рабочем месте необходимо иметь тазик с водой и губку для увлажнения нижней поверхности наборных элементов перед установкой их на гранку или в раму. Увлажненный наборный материал хорошо удерживается на гранке стоя и не падает до окончательной его закладки.

После того как все линейки и изобразительные элементы точно установлены на свои места, их окончательно закрепляют соответствующими пробельными материалами. Когда набор закончен, все изобразительные и пробельные элементы хорошо закреплены



228. Акцидентные украшения для спусковых полос.
Аахен. 1840



229. Акцидентная композиция. США. 1928

при помощи марзанов, набор крепко связывают, если он находится на гранке, или крепко заключают в заключной раме.

Некоторые линейки в таких рисунках, а также углы в рамках должны плотно пригоняться. Поэтому там, где заметны просветы между линейками, последние следует снять и после запайки снять лишний слой наждачной бумагой.

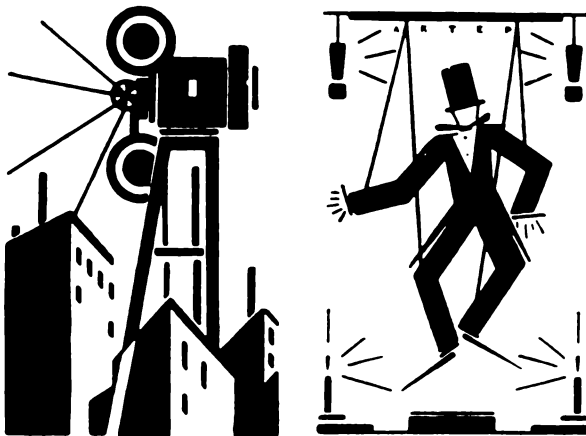
В тех случаях, когда в оригинале штрихи сходят на нет с одной или с обеих сторон, соответствующие линейки в форме надо осторожно подрезать резачком или подшлифовать их поверхность наждачной бумагой или рашпилем.

При зажиме сложной акцидентной формы нельзя заключать ее сразу накрепко, от этого набор может перекоситься или приподняться. Форму надо закреплять постепенно, равномерно прижимая обе стороны закладки.

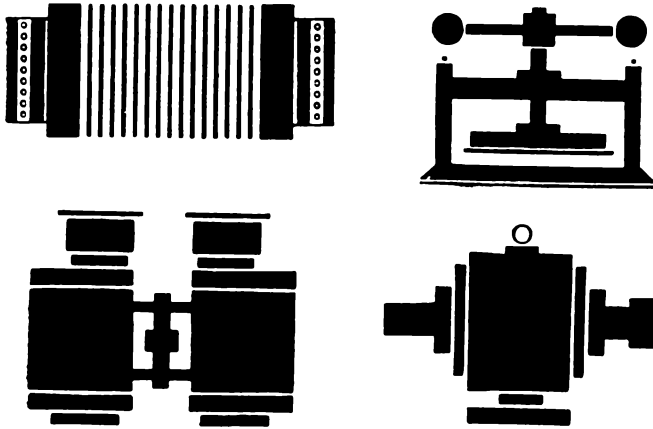
После закладки формы целесообразно проверить правильность закладки строк и других наборных элементов формы: нет ли слабых мест, не опускаются ли где-либо шпации, квадраты, не шатаются ли другие наборные материалы. Такая проверка предупредит появление марашек.

При правке корректуры необходимо лишь немного ослаблять ролики, но не расключать их совсем, иначе может сдвинуться вся с трудом выполненная сложная закладка непрямолинейных элементов набора.

Когда акцидентная печатная форма совершенно готова, с нее получают на станке корректурные оттиски и сверяют их с оригиналом.



230. Иллюстрации, выполненные набором по эскизу художника Н. В. Ильина



231. Акцидентные рисунки, выполненные учениками Харьковской школы печатного дела по эскизам И. Круглякова

При помощи шрифтовых элементов можно выполнить высокохудожественные силуэтные портреты (рис. 232). Техника подобных акцидентий такова. В качестве оригинала вырезают из бумаги силуэт портрета заданного формата; оригинал укладывают на гранку лицевой стороной вниз в соответствующем месте набора, которое во время набора строк точно по контуру силуэта заполняют пробельным материалом или соответствующим выделительным (полужирным или жирным) шрифтом. Набор производят не в верстатке, а непосредственно на гранке, строка за строкой, выключая строки на ощупь.

Несомненный интерес в качестве примера несложных наборных рисунков из линеек представляют воспроизведенные на рис. 231 акцидентные работы, выполненные учениками бывш. Харьковской школы печатного дела под руководством инструктора И. Круглякова. Наборы составлены из типографских линеек, а там, где требуются большие плоскости, — из перевернутых деревянных букв. При этом были использованы только линейки систематических нарезков, без всякой подрезки и спливания. Рисунки эти — прекрасный учебный материал, дающий наглядное представление о том, какого эффекта можно достигнуть при помощи наборных линеек и гартового материала, если умело их использовать.

Техника набора всех этих рисунков не сложнее обычных акцидентных работ и не нуждается в пояснениях. Она доступна каждому ученику и молодому наборщику. Набор каждого рисунка в отдельности требует очень немного времени. Некоторые из этих рисунков ученики-наборщики многих школ набирали повторно.

При помощи такой же техники и теми же приемами выполнены наборные рисунки для журнальных заставок (рис. 234). Они лаконичны и вместе с тем очень выразительны. На рисунках изображены понятные всем полиграфистам производственные детали — литейный станок, шило, корректурный станок.

Приведенные выше примеры не столь сложны, так как набор произведен по горизонтали, в верстатке, без какого-либо «насилия» над типографским материалом.

В более сложных рисунках, сделанных из линеек по эскизам художников, линейки выключаются по диагонали, наклонно, полукругами и т. д., и, что самое сложное, они должны точно соответствовать положению линии в оригинале, иначе рисунок будет искажен.

С точки зрения техники набора даже более сложные работы не являются невозможными. Выше уже описывались приемы установки и закрепления линеек по диагонали, наклонно и т. д. и приемы кругления линеек. Для выполнения подобных работ от наборщика требуется высокая квалификация и художественная культура, чтобы правильно понять и выполнить в наборе эскиз художника.

Шолом-Алейхем родился 2 марта 1859 года на Украине. Первоначальное образование он получил в религиозной школе; затем учился в уездном училище, которое окончил с отличием. У Шолома-Алейхема рано проявился талант писателя. Уже в юности он начал набирать и издавать журналы для своих людей, подвечает самое интересное и записывает свои впечатления. Взаимоборьба с еврейской прессой, с яри и шим с удивительным мастерством рассматривает в своем детстве и юности. Вместе с тем широкому народному писателю народный писатель. Он прошел тяжелый жизненный путь. Он считался еврейским и горевал в Иерусалиме, странствовал по Европе и Америке. И тогда он начал изучать жизнь людей, обреченных на нищету и приближенное угнетение капиталистического общества. Шолом-Алейхем человек глубокий и обширный человек, посетил свои чуждым народом, судьбы которого ему были близки и дороги. В своем повелении писатель правдиво изображает многогранную кипучую деятельность людей, их радости и горе, надежды и разочарования, любовь и ненависть. Он верно понимал поступательный ход истории. Он ощущал близость революции. В канун 1905 г. еврейский Шолом-Алейхем был на стороне революционной революции царской России. Шолом-Алейхем находился в творческом контакте с великими русскими писателями своего времени — с Львом Толстым, Короленко, Чеховым и Горьким. Целый ряд произведений написаны под влиянием великого бессмертного творения Горького и Чехова. Умерев Шолом-Алейхем многогранен. Он прозаик и драматург, критик и поэт, издатель литературных сборников и прекрасный чтец своих произведений. И во всем творчестве он изображал тяжелую жизнь народа в условиях царского режима, капиталистической эксплуатации и империалистического гнета. В нем заложен глубокий социальный смысл. Искусство Шолома-Алейхема не только глубоко народно, оно вместе с тем полнымо демократическое искусство. Шолом-Алейхем — истинно народный писатель. В своем завещании писатель просит: «Где бы я ни умер, пусть меня похоронят не среди аристократов, аристократов, а среди простых рабочих, среди простого простого народа, чтобы памятник, который будет воздвигнут на моей могиле, украшал простые могилы волею моего народа, а простые могилы чтобы украшали мой памятник, как простое честный народа при моей жизни украшала своего народного писателя»

232. Портрет писателя Шолом-Алейхема, выполненный типографскими литерами

Помимо линеек очень подходящим наборным материалом для составления различных рисунков, инициалов и других украшений являются элементы мозаичного орнамента.

Мозаичный орнамент должен состоять из комплекта фигур, показанных на *рис. 95*.

В основу взята фигура квадрата и его доли ($\frac{1}{2}$ и $\frac{1}{4}$), составляющие прямоугольные четырехугольники. Кроме того, квадрат и прямоугольники делятся по диагонали и образуют прямоугольные треугольники, что позволяет комбинировать рисунки в разных направлениях.

В дополнение к этим фигурам в комплекте имеются фигуры ромба, круга, полукруга и четверти круга. При этом последние элементы изготавливаются двух видов — с вогнутым и выгнутым очком. Эти фигуры дают возможность составлять как силуэтные, так и контурные рисунки.

Для набора рисунка из мозаичного орнамента, так же как и во всех других видах акцидентных работ, необходим предварительный эскиз. При этом для рисования эскиза хорошо подходит бумага в клетку. В зависимости от кегля орнамента каждую клетку принимают за кегельную 12, 8 или 6 пунктов. Эскиз следует рисовать того же размера, что и предполагаемый набор.

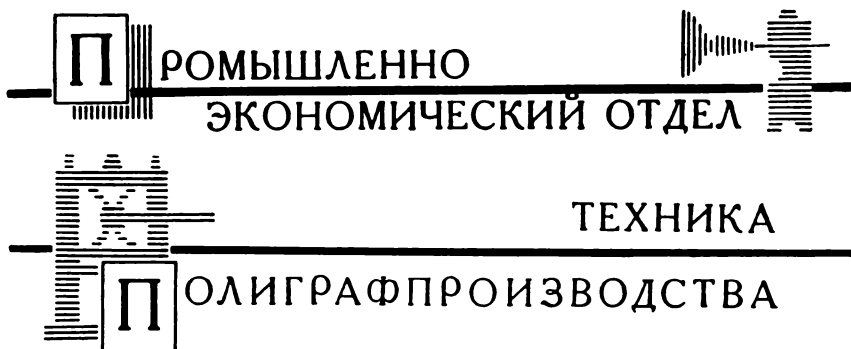
Наборщик должен хорошо запомнить все фигуры мозаичного орнамента и в результате многих упражнений прочно закрепить в памяти, как и в каких направлениях комбинируется один элемент с другим. Еще лучше перенумеровать все имеющиеся в типографии фигуры мозаичного орнамента, а для ускорения набора при рисовании эскиза над каждым элементом рисунка эскиза ставить номер, соответствующий номеру данной фигуры в металле.

Упражнения с мозаичным орнаментом должны проводиться в определенном порядке*, начиная с квадрата, большого и малого, силуэтного и контурного, с постепенным усложнением упражнений набором

* Рекомендации по мозаичному набору даны в соответствии со статьей В. Ютанова («Полиграфическое производство», 1927, № 9, стр. 14—16).



233. Портрет Маяковского, выполненный мозаичным набором



234. Рисунки, выполненные акцидентными средствами, для журнальных заставок

прямых и курсивных букв и различных фигур. Сочетание элементов мозаичного орнамента и бордюрных раппортов дает широкую возможность для составления углов и линий — как черных на белом фоне, так и белых на черном фоне.

Основная трудность набора рисунков из элементов мозаичного орнамента заключается в том, что на наборной форме рисунок должен иметь, так же как и литера, обратное, т. е. «зеркальное», изображение, чтобы при печати получить «прямое» изображение на бумаге (на оттиске). Поэтому перед наборщиком во время работы должен быть оригинал с «зеркальным» изображением нужного рисунка. Для этого оригинал рисуют на прозрачной бумаге, чтобы производить набор по оборотной стороне оригинала, представляющей «зеркальное» изображение лицевой стороны. Возможен и другой прием. Эскиз рисуют на обычной бумаге в клетку, после чего бумагу промасливают машинным маслом или смачивают керосином; рисунок просвечивает, и набор производят по оборотной стороне оригинала. Сказанное относится и к набору букв. Они также должны иметь «зеркальное» изображение, как и обычные литеры. Некоторые наборщики применяют следующий прием: промасленный оригинал кладут на гранку оборотной, «зеркальной», стороной кверху. Затем на каждом элементе рисунка ставят соответствующий номер мозаичного украшения, линейки и т. д., а пробельные участки заполняют пробельным



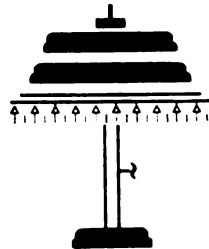
235



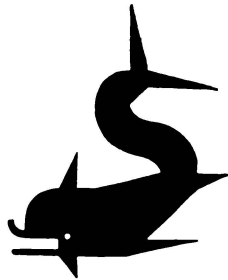
236



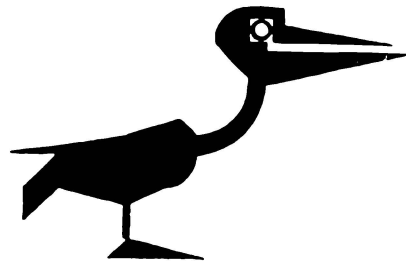
237



238



239



240

материалом, пока не будет закончен весь рисунок. Когда набор готов и связан, из-под него вынимают оригинал.

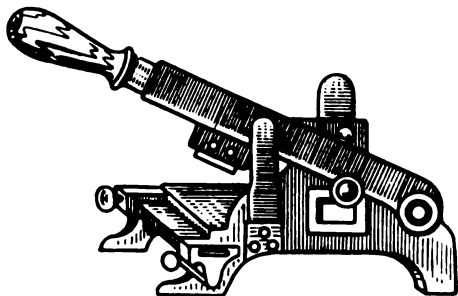
По приведенным примерам рисунков из линеек, элементов мозаичного орнамента и других наборных украшений видно, что при всей их сложности техника набора не выходит за пределы обычных технических приемов выключки и заключки горизонтальных строк и пробельного материала. Набор производят отдельными деталями, каждую из которых набирают в незаключенную верстатку и по мере готовности выставляют на гранку.

■ ■ ОБОРУДОВАНИЕ И ИНСТРУМЕНТЫ

В наборных цехах при акцидентном наборе применяют несложные станки для разрезки и нарезки на определенные размеры гартовых линеек, а также для нарезки углов и кругления линеек и шпон.

Для распиловки реглетов, гартовых наборных украшений, набранных и отлитых на строкоотливных наборных машинах, и других наборных материалов применяются строкорезы. Простым и распространенным станком является рубилка (рис. 241), на которой можно нарезать на необходимые размеры шпоны, шпации и линейки.

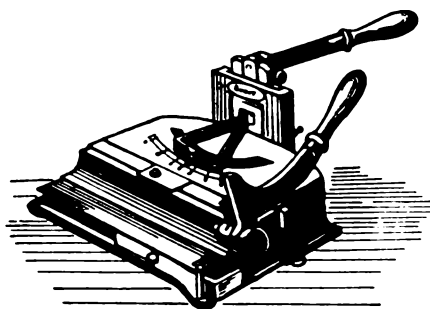
Для разрубки и нарезки шпон и линеек на систематические размеры применяются также шпонурубилки. Размеры нарубаемых шпон и линеек устанавливаются при помощи размерной планки, привернутой винтами на внешней стороне станины.



241. Рубилка

Применяется также настольный комбинированный станок — рубилка-углотесалка для нарезки линеек, шпон и т. п. и для нарезки углов под разными углами (рис. 242). Передний нож подчищает и рубит крупноформатные линейки, реглеты, бордюры и т. п. на точный размер, установ-

ливаемый при помощи передвижной планшетки и винта. Во время работы наборщик производит движение ручкой ножа от себя. Другой нож (с правой стороны) предназначен для рубки шпон и шпаций. При этом наборщик действует ручкой от себя. Третий нож (сзади) служит для нарезки линеек под любым углом, устанавливаемым при помощи соответствующей шкалы и форматного упора на верхней плоскости станка. Углы могут быть нарезаны и на реглетах, бордюрах, отлитых на линотипе, и подобном материале.

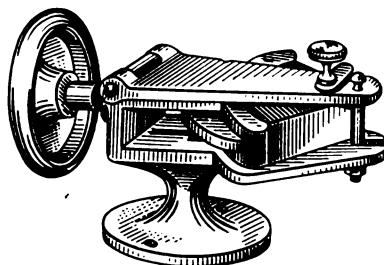


242. Рублика-углотесалка

В некоторых типографиях встречаются и другие станки для обработки линеек и пробельного материала: углотесалки, рубанки для строжки гартовых материалов, комбинированный аппарат, совмещающий ножовку, рубанок, резалку и углотесалку и др.

Для кругления и выгибания линеек и шпон пользуются специальным кругильным станком (рис. 243). Линейку или шпон закладывают между пластинками станка и медленно поджимают винтом прижима с левой стороны станка до тех пор, пока шпон или линейка не получит необходимую форму. В зависимости от размера линейки и необходимого радиуса круга, линейку закладывают или ближе к шпильке с правой стороны, или дальше от нее. Когда линейка выгнется, отводят защелку от шпильки, приподнимают верхнюю крышку, ослабляют винт прижима и вынимают выгнутую линейку или шпон. Для кругления линеек применяется также станок прокатного типа, на котором линейки круглят, прокатывая их между валиками.

Акцидентный наборщик должен иметь металлическую типометрическую линейку (рис. 244) со шкалами в типографских мерах длины (квадраты, цитеро, нонпарель, петит и корпус) и метрических (сантиметры и миллиметры).



243. Станок для изгибания шпон

Такая линейка необходима при составлении эскизов акцидентных работ и как измерительный инструмент для установки размеров и их проверки при нарезке линеек и других материалов.

Акцидентный наборщик должен также иметь острое наборное шило, пинцет (*рис. 245* снизу), верстатку, несколько гранок и уголков. Кроме того, на рабочем месте наборщика должен быть небольшой комплект слесарных пил, надфилей и рашпилей (*рис. 246*). Они бывают необходимы для подчистки нарезанных линеек и реглетов, для подгонки клише в типографскую систему и для других целей.

Наборщику необходимо также иметь несколько штихелей и резачков (*рис. 245* сверху) для подрезки и подгравировки рисунков на гартовых пластинках, линолеуме, дереве и других материалах.

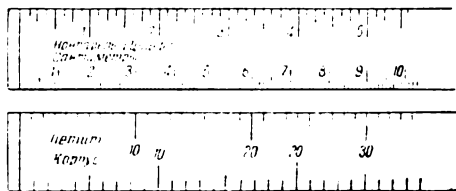
Пилы, надфили, рашпили, штихели и резачки могут быть не у каждого наборщика, достаточно одного комплекта на бригаду.

Каждый акцидентный наборщик должен знать, какие инструменты и для каких целей применяются и как ими пользоваться.

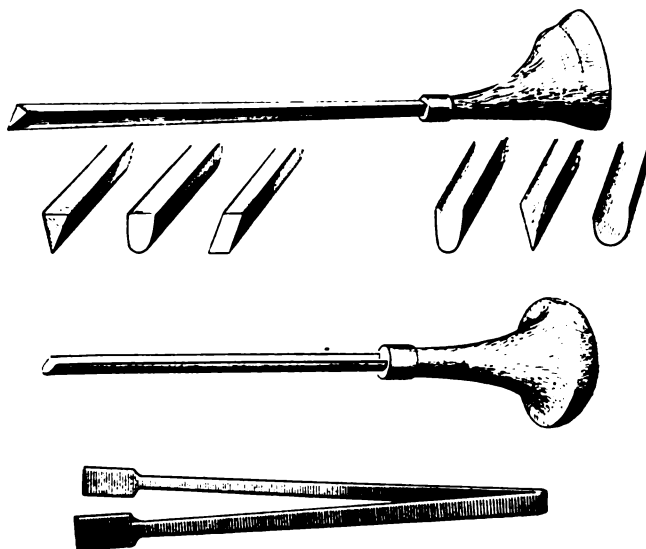
■ ■ ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОЧЕГО МЕСТА

Рациональная организация рабочего места имеет большое значение для повышения производительности труда наборщика. Это в особенности относится к набору акцидентных работ, для которых требуются несколько комплектов титульных и текстовых шрифтов, линеечные кассы, кассы и ящики наборных орнаментов, разные виды пробельных материалов, а также некоторые станки и приспособления. Все эти наборные материалы и оборудование должны находиться либо непосредственно на рабочем месте, либо поблизости от него, чтобы наборщику удобно было ими пользоваться.

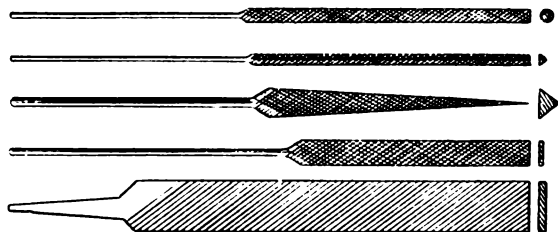
Для рациональной организации рабочего места акцидентного наборщика рекомендуется стандартная наборная мебель, которую можно с успехом приспособить для акцидентного набора. Стандартные реалы и кассы менее громоздки, занимают меньше места, чем нестандартные, в них более удобно располагать материалы.



244



245



246

244. Типометрическая линейка

245. Штихели и резаны для подрезки и подгравировки рисунков

246. Слесарные надфили и рапшили для подчистки нарезанных линеек и реглетов

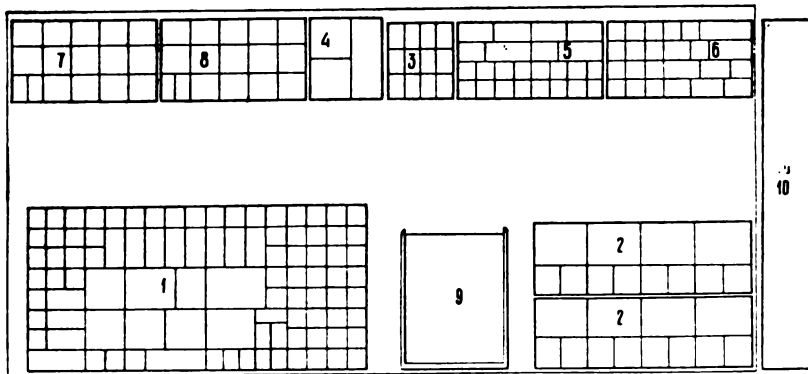
Рабочее место акцидентного наборщика следует организовать из двух рядом стоящих стандартных реалов (столов комбинированных, ОСТ 5331) с дополнительными наклонными полками (рис. 247). Реалы следует устанавливать фасадами в противоположные стороны. Противоположная сторона реала может служить рабочим местом для другого наборщика. С правой стороны устанавливают реал с горизонтальной доской, с левой стороны — с наклонной крышкой для выставки наборных касс 1 при наборе строк. Основные работы ведутся на правом горизонтальном столе, где устанавливают гранку 9 и ящики 2 с наиболее ходким и необходимым для данной работы пробельным материалом — шпациями, квадратами и др. На дополнительной наклонной полке размещают ящики 5 и 6 с линейками и бордюрами и ящики 3, 4, 7 и 8 с пробельным материалом. На реале с левой стороны по мере необходимости выставляют наборные шрифткассы 1 со шрифтами тех или иных гарнитур и кеглей, а также гранку 9 для форм, требующих наклонного положения гранки.

Внутри реала верхнее гнездо с правой стороны предназначается для установки наборной доски, на которой хранятся набранные формы. Остальные гнезда — для хранения шрифткасс текстовых и титульных шрифтов.

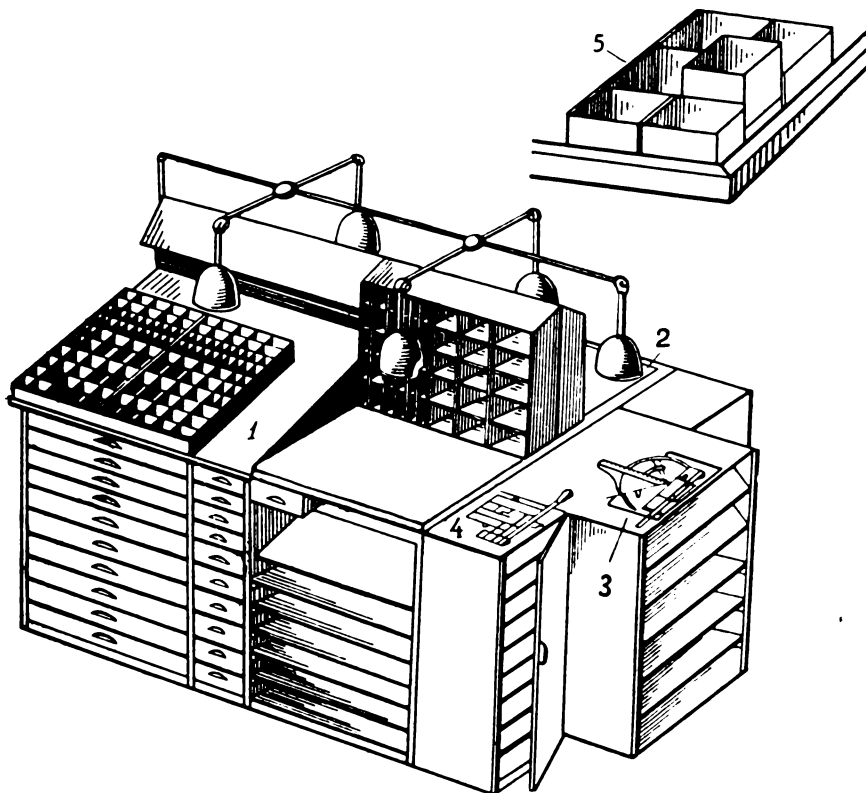
Вплотную к одному из реалов, со стороны бокового прохода, устанавливают стандартный наборный шкаф 10 (ОСТ 5337) для хранения крупного пробельного материала — реглетов, марзанов, бабашек и др. Этим материалом могут пользоваться, не мешая один другому, наборщики, работающие поблизости. Наклонный верх шкафа может служить дополнительным местом для выставки стандартной линейечной кассы или касс других наборных материалов, бордюров и украшений, необходимых для данной работы.

Недалеко от основного рабочего места, примерно на расстоянии 1 м, устанавливают реал с плоской верхней доской, на которой помещают необходимые для акцидентной работы станки: рубилку, шпонорезку, углотесалку и др.

В тех типографиях, где нет новой стандартной наборной мебели, рабочее место организуется примерно так (рис. 248). На рабочее



247



248

247. Схема организации рабочего места акцидентного наборщика со стандартной наборной мебелью

248. Организация рабочего места с нестандартной наборной мебелью

место каждого наборщика устанавливают два реала: с левой стороны кассореал 1 с наклонной крышкой для выставки шрифткасс, рассчитанный на хранение 10 полукасс и 10 ящиков (четвертушек для титульных шрифтов); с правой стороны, вплотную к кассореалу, — формореал 2 с плоской крышкой, нижняя часть которого предназначена для хранения досок с готовым набором.

На плоской поверхности формореала, в центре, устанавливают гранку и производят набор. Здесь же, над реалом, находится материальный шкафик для хранения шпон, реглетов, марзанов и бабашек. Около гранки с правой стороны размещают материальные ящики 5 для мелкого пробельного материала: шпаций, квадратов всех кеглей и мелких шпон. Эти ящики должны быть съемными, чтобы каждый из них можно было снять для подсыпки материала или замены одного материала другим.

С правой стороны у формореала устанавливают тумбочку или малый формореал 4 для выставки ящиков с орнаментами, линейками и другими материалами.

На формореале 3 могут быть установлены рубилка и другие ставки для обработки наборных материалов.

Каждый реал должен освещаться лампой со своим выключателем: это позволит экономно расходовать электроэнергию.

■ ■ РАСКЛАДКА И ПОРЯДОК ХРАНЕНИЯ НАБОРНЫХ МАТЕРИАЛОВ

Шрифты. Гартовые шрифты небольших кеглей (6, 8, 10, 12, 16) раскладывают и хранят в текстовых шрифткассах. Шрифты более крупных кеглей, начиная примерно с кегля 20—28, хранят в отдельных кассах или расставляют в специальных «титульных» ящиках, так называемых четвертушках. В некоторых случаях шрифты крупного кегля, которые имеются в типографии в нескольких комплектах и часто применяются, например, для набора афиш и плакатов,

раскладывают в больших шрифткассах для того, чтобы облегчить и ускорить набор и разбор строк, набранных этими шрифтами.

Шрифты в «титულных» ящиках расставляют строго по алфавиту: сначала все литеры буквы «А», затем «а», потом литеры «Б» и «б» и т. д. Между рядами литер прокладывают деревянные планки, которые ниже роста шрифта примерно на 12 пунктов и по толщине позволяют легко просунуть пальцы между рядами при наборе. В конце неполного ряда литер закладывают деревянные или гартовые пластинки, чтобы крайние литеры не падали.

При разборе необходимо обязательно расставлять все литеры по алфавиту, а не ставить целыми словами или как попало, что, к сожалению, случается там, где организация разбора поставлена плохо.

В каждом ящике должна лежать заостренная деревянная палочка в виде шила для подъема западающих и лежащих литер. Поднимать такие литеры острием металлического шила нельзя, так как при этом можно поцарапать очко литеры.

В «титулных» ящиках иногда помещают несколько полукомплектов шрифтов разных рисунков или кеглей. Их следует отделять друг от друга планками. Если в ящике остается свободное место, то последний ряд литер необходимо закреплять вертикально поставленной планкой или марзанами, иначе при выдвигании ящика литеры последних рядов могут рассыпаться.

Особенно внимательно необходимо раскладывать по шрифткассам и расставлять по «титулным» ящикам рукописные шрифты, чтобы не отломить выступающих и свисающих концов литер «б», «р», «д» и т. п. В клетках шрифткасс, где лежат соответствующие рукописные литеры, на дно укладывают небольшой слой ваты.

Деревянные шрифты (до 5 квадратов) раскладывают в специальных кассах, не разгороженных клетками, по алфавиту, ряды литер разделяют деревянными планками. Последний ряд, если остается до задней стенки много свободного места, необходимо закреплять, чтобы при выдвигании кассы ряды не раздвигались.

Более крупные по кеглю деревянные шрифты раскладывают также по алфавиту в специальных шкафах с наклонными стеллажами. Для

экономии места литеры кладут на ребро. При этом, для того чтобы легко можно было найти их при наборе, на верхнем ребре надписывают наименования букв.

Для акцидентного набора большое значение имеет наличие в типографии так называемых «образцов шрифтов», где должны быть собраны и систематизированы все ассортименты шрифтов, знаков, наборных линеек и украшений. Каждый акцидентный наборщик должен иметь при себе на рабочем месте книжечку «образцов шрифтов», где у каждого шрифта указаны номер реала и кассы, в которых хранится данный шрифт. Это очень облегчает и упрощает нахождение нужного шрифта.

При выборе подходящих по кеглю шрифтов для строк определенных размеров наборщику приходится терять много времени, а иногда набирать одну и ту же строку двумя-тремя шрифтами разных кеглей, пока наконец он не подберет подходящего шрифта.

Этой непроизводительной затраты времени можно избежать, если в «образцах шрифтов» поместить так называемый «буквосчитатель». Буквосчитателем служит строка, набранная мелким или узким шрифтом вверху полосы. Каждые пять букв ее, включая пробелы, из которых каждый принимается за букву, отмечают вертикальной линеечкой, сбоку которой проставляют порядковый номер буквы (5, 10, 15, 20 и т. д.). Ниже на той же полосе набирают по две строки (строчная и прописная) каждым из кеглей какой-нибудь одной гарнитуры. Текст для набора должен быть тот же текст, что и в «буквосчитателе»: по мере увеличения шрифта все уменьшается количество букв, помещающихся в строке. Чтобы выяснить, вместится ли выбранный шрифт в установленный формат, подсчитывают количество букв в набираемой строке. Допустим, надо набрать слово — «ленинградский». В нем 13 букв. Вначале предполагалось набрать «ленинградский» кеглем 16 прописным. Прикладываем типометрическую линейку к соответствующей строке: 13 букв занимают 3 квадрата. По эскизу же строка «ленинградский» должна занять не больше $2\frac{1}{2}$ квадрата. Значит, шрифтом кегля 16 прописным ее набирать нельзя, нужно взять меньший кегль, а именно — кегль 12 прописной.

Л и н е й к и. Латунные и систематические гартовые линейки должны храниться в специальных линейчных кассах в определенном порядке по размерам и рисункам. При разборе линейек этот порядок должен строго соблюдаться.

Применяются различные типы линейчных касс. Наиболее широкое применение получили кассы для раскладки четырех и шести видов линейек по рисунку.

В кассе для четырех видов линейек (*рис. 249*) мелкие линейки разложены по краям, от 6 пунктов до 1 квадрата.

В кассе для шести видов (*рис. 250*) все мелкие линейки находятся внизу, около борта кассы, а выше лежат линейки от 2 квадратов и выше. В этой кассе при необходимости можно хранить два или три комплекта линейек одного рисунка.

На *рис. 249* и *250* показан также порядок раскладки линейек по размерам.

Линейчные кассы должны постоянно содержаться в полном порядке. Необходимо, чтобы наборщик, беря линейку из определенной клетки кассы, был уверен, что он найдет там линейку именно того размера и рисунка, который ему нужен. Для этого указанный порядок должен строго соблюдаться и при разборе линейек.

Раскладывать и хранить гартовые линейки необходимо отдельно от латунных: в одном наборе нельзя ставить гартовые и латунные линейки, так как очко их не совпадает (гартовые линейки сбиваются быстрее, чем латунные, поэтому у них начертание очка более жирное).

Акцидентный наборщик должен придерживаться правила: ставить в набираемой форме либо только гартовые, либо только латунные линейки.

Кроме линейчных касс для хранения линейек пользуются также линейчными полукассами и ящиками для малых комплектов. Наиболее рациональны стандартные линейчные ящики. Правда, клетки в них несколько малы, зато они менее громоздки, хорошо устанавливаются на рабочем месте со стандартной мебелью и поэтому находятся близко к руке наборщика: ему не приходится часто отрываться

| | | | | | | |
|-------|---------------|--|--|--|--|--|
| 6 п. | 10 кв. | | | | | |
| 8 п. | 9 кв. | | | | | |
| 10 п. | 8 кв. | | | | | |
| 12 п. | 7 кв. | | | | | |
| 14 п. | 6 кв. | | | | | |
| 16 п. | 5 кв. | | | | | |
| 18 п. | 4 кв. | | | | | |
| 20 п. | 3 и 2 1/2 кв. | | | | | |
| 24 п. | 2 кв. | | | | | |
| 36 п. | углы | | | | | |
| 1 кв. | | | | | | |

249. Линейная касса для четырех видов линейек

| Тонкие двойные линейки | | | | Полужирные и жирные линейки | | | | Пунктирные и раптовые линейки | | | |
|---------------------------|------------|-------|-------------|--------------------------------|--|--|--|----------------------------------|--|--|--|
| 10 кв. | | | | | | | | | | | |
| 9 кв. | | | углы | | | | | | | | |
| 8 кв. | | | 2 кв. | | | | | | | | |
| 7 кв. | | | 3-2 1/2 кв. | | | | | | | | |
| 6 кв. | | | 4 кв. | | | | | | | | |
| 5 кв. | | | 5 кв. | | | | | | | | |
| 4 кв. | | | 6 кв. | | | | | | | | |
| 3-2 1/2 кв. | | | 7 кв. | | | | | | | | |
| 2 кв. | | | 8 кв. | | | | | | | | |
| углы | | | 9 кв. | | | | | | | | |
| | | | 10 кв. | | | | | | | | |
| 6 п. | 18 п. | 6 п. | 18 п. | | | | | | | | |
| 8 п. | 20 п. | 8 п. | 20 п. | | | | | | | | |
| 10 п. | 24 п. | 10 п. | 24 п. | | | | | | | | |
| 12 п. | | 12 п. | | | | | | | | | |
| 14 п. | 36 п. | 14 п. | 36 п. | | | | | | | | |
| 16 п. | 42 и 48 п. | 16 п. | 42 и 48 п. | | | | | | | | |

250. Линейная касса для шести видов линейек

| | | | | | |
|-------|-------|-------|--------|--------|-------|
| 18 п. | 12 п. | 6 п. | Углы | Углы | 7 кв. |
| 14 п. | 16 п. | 8 п. | 1½ кв. | 2 кв. | 6 кв. |
| 30 п. | 20 п. | 10 п. | 1½ кв. | 2½ кв. | 5 кв. |
| 42 п. | 24 п. | 36 п. | 1 кв. | 3 кв. | 4 кв. |

| | | | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 4 кв. | 5 кв. | 4 кв. | 5 кв. | | | | |
| 3 кв. | 6 кв. | 3 кв. | 6 кв. | | | | |
| 2 кв. | 1 кв. | ¾ кв. | ½ кв. | 2 кв. | 1 кв. | ¾ кв. | ½ кв. |
| 6 п. | 8 п. | 10 п. | 12 п. | 6 п. | 8 п. | 10 п. | 12 п. |

251

252

251. Стандартная линейчатая касса для одного полного комплекта линеек одного рисунка

252. Стандартная линейчатая касса для двух малых комплектов линеек разных рисунков

для подбора нужных линеек или, что еще хуже, делать запасы линеек на реале.

Стандартные линейчатые кассы (ОСТ 5336) имеются двух типов: для одного полного комплекта линеек одного рисунка и для двух малых комплектов линеек разных рисунков. В кассах первого типа (рис. 251) находятся линейки от 6 пунктов до 7 квадратов, в кассах второго типа (рис. 252) — наиболее ходкие размеры линеек двух рисунков. Длина и ширина линейчатых касс 390×195 мм, т. е. соответствует размерам навесной полки над реалом и верха шкафа, где лежат крупные пробельные материалы.

Наборные украшения. Специализированных стандартных касс и ящиков для хранения словолитных наборных украшений нет. Бордюрные элементы на кегль 6, 8, 12 и 16 обычно раскладывают и хранят в текстовых шрифткассах или ящиках. Раскладывают их так, чтобы бордюрные элементы наиболее ходовых рисунков лежали ближе к руке наборщика. Более многочисленные кладут в больших клетках, а при необходимости в нескольких рядом расположенных клетках кассы; менее многочисленные — каждый рисунок в отдельную клетку, большую или малую. Бордюры кегля 12 и 16 не следует класть в малые клетки так как их мало поместится, они будут пересыпаться в другие клетки, и набор будет затруднен. Минимальные размеры клеток стандартных шрифткасс (ширина \times высота \times глубина) $3,5 \times 4 \times 3$ см.

На верхнюю планку каждой клетки необходимо наклеить оттиск на бумаге рисунка раппорта (бордюра), хранящегося в данной клетке. Это облегчит и ускорит при наборе и разборе нахождение нужного рисунка и клетки.

■ ■ МЕХАНИЗАЦИЯ АКЦИДЕНТНОГО НАБОРА

Акцидентные формы до последнего времени, к сожалению, изготовляли в большинстве случаев ручным способом, без применения какой-либо машинной техники. В последние годы во многих типографиях заголовки, а также орнаментные рамки и титульные строки для объявлений стали набирать на строкоотливных крупнокегельных наборных машинах СК.

Машина СК относится к типу строкоотливных наборных машин с ручным набором матриц и автоматической отливкой металлических строк. Наличие одной такой машины и комплекта матриц к ней освобождает типографию от изготовления и хранения большого количества ручных титульных шрифтов, орнаментов, линеек и разных пробельных материалов, а также от соответствующих ящиков, касс, реалов и т. д. для их раскладки и хранения. Кроме того, машина СК дает возможность для каждой формы пользоваться шрифтами, линейками и орнаментами со свежим (не сбитым) очком, что улучшает качество печати и ускоряет приправку формы. Машинные строки после их использования не надо разбирать, так как они поступают на переплавку, т. е. устраняется также процесс разбора.

Все это повышает производительность труда, делает ненужным хранение сотен тонн цветных металлов и приводит к значительному сокращению производственных площадей наборного цеха.

На машине СК можно набирать и отливать строки кеглем от 16 до 48 пунктов: середина строк крупных кеглей держится на ножке толщиной в 6 или 12 пунктов.

Набор матриц производится в специальной верстатке. Разделение слов полукегельными, а также разрядка букв и выключения строк производятся специальными пробельными матрицами.

Во время выключки строк при необходимости можно разряжать и выравнивать межбуквенные пробелы. Для выключки матриц курсивных шрифтов имеются специальные угловые матрицы-шпацины со скосом с одной стороны, соответствующим градусу наклона шрифта; они устанавливаются по обеим сторонам строки.

Минимальный формат одинарной строки и реглетов — 7 квадратов. Строки меньшей длины и отдельные буквы для инициалов выключаются на полный формат верстатки, а излишний пробел отрезают специальной пилой.

После того как строка матриц набрана, проверена наборщиком и выключена, производится автоматическая отливка. Собственно отливной процесс аналогичен отливному процессу на литье.

На машине СК при наличии соответствующих матриц можно набирать и отливать также таблицы, состоящие из горизонтальных линеек — как без пересечений, так и с пересечениями вертикальными линейками разных рисунков (тонкие, полужирные, двойные) и разных размеров (12—24 пункта). Вертикальные линейки имеют свисающие головки, которые накладываются на реглеты или текстовые строки, имеющие пробелы по краям. В результате получается наборная форма с графами, пересеченными линейками, со строками внутри граф.

Кроме машины СК можно использовать обычные строко- и буквоотливные машины для набора и отливки орнаментных рамок, титульных строк кеглей 6—14 и других элементов акцидентных форм.

При помощи матриц орнаментных фигур можно составить орнаментные ряды в одну, две и более строк. Имеются также матрицы с рисунками специальных углов, которые дают возможность органически соединять горизонтальные ряды рамок с вертикальными. Рамку для обрамления набора можно сделать и из бордюров, не имеющих специальных углов. В этом случае концы бордюрных строк можно срезать на строкорезах под углом 45°. Половинки срезанных фигур при

соединении их углом образуют единый рисунок, соединяющий горизонтальные и вертикальные ряды рамки.

При соединении нескольких рядов орнаментных строк возможно образование связного рисунка фона.

Отливка производится так же, как и отливка обычных текстовых строк. При необходимости можно сделать несколько отливок с одной и той же строки матриц. Если машина включается на многократную отливку, то по окончании одного цикла она автоматически включается на второй и т. д.

Помимо литографических матриц орнаментных фигур имеются специальные приспособления — блоки-вкладыши, на матрицах которых отштампованы соответствующие рисунки орнаментов, а также линейки разных рисунков. Блок вместе с матрицей вставляется в головку нижнего элеватора литографа, тиски закрываются и производится отливка. Отливной блок позволяет отливать бордюрные строки разных рисунков по 7 квадратов длины. Линейный блок дает возможность отливать линейки с очком одного кегля в 16, 18, 20, 24, 28 и 36 пунктов. Помимо постоянного линейного блока имеется универсальный переставляющийся линейный блок. Он дает возможность отливать линейки разных рисунков с очком от 1 до 20 пунктов. При этом очко линейки отливается вдоль верхнего края ножки, т. е. рядом с очком получается пробел.

Очень перспективна для акцидентного набора наборная строкоотливная машина Н-9. Машина эта предназначена для набора и отливки шрифтовых строк усложненного текста, а также для набора заголовков и специально акцидентных работ. На ней можно отливать строки и реглеты кеглем от 4 до 36 пунктов на формат от 1½ до 7 квадратов.

— В восьми магазинах (четыре основных и четыре боковых) содержатся 124 матрицы, в основных — кегля до 16 пунктов, в боковых — до 36 пунктов. Две клавиатуры (основная с 90 клавишами и боковая с 34 клавишами) позволяют набирать матричные строки не вручную, как на СК, а механизированным путем, что и составляет одно из основных преимуществ машин Н-9 по сравнению с машиной СК.

Очень широкие возможности для развития акциденции появятся с внедрением в промышленность крупнокегельных и текстовых фотонаборных машин. Они позволят с одних и тех же матриц воспроизводить большое количество шрифтов разных кеглей, причем не только четных, но и нечетных. Весьма существенно, что фотонаборные машины дадут возможность во время монтажа диапозитивов при помощи ручной ретуши прорисовывать линии и различные несложные графические элементы, для которых нет матриц. Можно будет вмонтировать в фотонабор диапозитивы с орнаментов и других фигур, рисованных художником.

Для отливки линеек и пробельных материалов применяется пробельно-линеечная машина. На ней отливаются шпоны и реглеты, а также линейки — тонкие, двойные, полужирные и на очко на определенное число циперо.

Внедрение совершенных машин и автоматизация производства не только не будут означать, что акциденция должна прекратить свое существование. Наоборот, с развитием техники, с дальнейшей автоматизацией и механизацией производства появятся благоприятные условия для нового подъема этого своеобразного вида искусства.

■ ■ ■

ОГЛАВЛЕНИЕ

АКЦИДЕНТНАЯ ГРАФИКА

| | |
|--------------------------------------|-------|
| СОСТАВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ АКЦИДЕНТНЫХ ФОРМ— | 38 |
| КОМПОЗИЦИЯ АКЦИДЕНТНЫХ ФОРМ | — 74 |
| КНИЖНАЯ АКЦИДЕНЦИЯ | — 109 |
| МАЛЫЕ АКЦИДЕНТНЫЕ ФОРМЫ | — 159 |

ТЕХНИКА АКЦИДЕНТНОГО НАБОРА

| | |
|---|-------|
| НАБОР АКЦИДЕНТНЫХ ФОРМ | — 187 |
| ОБОРУДОВАНИЕ И ИНСТРУМЕНТЫ | — 212 |
| ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОЧЕГО МЕСТА | — 214 |
| РАСКЛАДКА И ПОРЯДОК ХРАНЕНИЯ НАБОРНЫХ МАТЕРИАЛОВ | — 218 |
| МЕХАНИЗАЦИЯ АКЦИДЕНТНОГО НАБОРА | — 224 |

ТЕЛИНГАТЕР СОЛОМОН БЕНЕДИКТОВИЧ
КАПЛАН ЛЕВ ЕФИМОВИЧ

ИСКУССТВО АКЦИДЕНТНОГО НАБОРА

М., «Книга», 1965. 228 стр.



Редакторы *А. Э. Мильчин* и *Е. Н. Незнамова*,
Оформление *С. Б. Телингатера*.

Художественный редактор *В. П. Богданов*.

Технические редакторы

Б. М. Зельманович и *С. М. Кошелева*

Корректор *М. А. Мамаева*

А-07327. Сдано в набор 29/VIII 63 г. Подп. в печать 8/IV 65 г. Формат бум. 70×90 1/16. Печ. л. 14,25 (усл. печ. л. 16,67). Уч.-изд. л. 11,50. Бум. л. 7,125 Тираж 2000 экз. Зак. тип. № 2746. Цена 96 коп.

Изд-во «Книга».

Москва, К-9, ул. Неждановой, д. 8/10.

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Государственного комитета
Совета Министров СССР по печати.
Москва, проспект Мира, 105.

Искусство

■ С. ТЕЛИНГАТЕР ■ Л. КАПЛАН

А
КЦИДЕНТНОГО

НАБОРА

■ ИСКУССТВО АЖЦИ ДЕНТНОГО НАБОРА ■

36/107