

Ян Чихольд
ОБЛИК КНИГИ

*

Jan TSCHICHOLD

Ausgewählte Aufsätze über Fragen
der Gestalt des Buches
und der Typographie

*

BIRKHÄUSER VERLAG BASEL
UND STUTTGART

Ян Чихольд

ОБЛИК КНИГИ

Избранные статьи
о книжном
оформлении

*

Москва Книга
1980

76.1
Ч71

Перевод с немецкого

В. В. Лазурского

В. П. Милютина

П. Ф. Чекрыжова

61002—024
Ч $\frac{002(01)—80}{002(01)—80}$ БЗ-25-26-79 4504000000

© Birkhäuser Verlag Basel, 1975;

© перевод на русский язык
и оформление.
издательство «Книга», 1980

Содержание

Ян Чихольд
8

Как глина в руках гончара...
11

Графика и книжное искусство
17

О типографском оформлении
22

Значение традиции
в типографском искусстве
37

Симметричный или асимметричный набор?
49

Свободные от произвола соотношения
размеров книжной страницы
и наборной полосы
53

Традиционный титульный лист
и его оформление
88

Издательские требования к набору текста
123

Какими должны быть пробные полосы
127

Набор на шпации в 1/3 кегля
132

Почему в начале абзаца
необходим отступ?
135

Курсив, капитальные буквы
и кавычки в текстовом наборе книг
и научных журналов
141

Междустрочный пробел
158

Набор надстрочных цифр и сносок
163

Многоточие
170

Тире
173

«Висячие» строки и начальные строки
в конце полосы
177

Разметка набора изданий с иллюстрациями
180

Сигнатура и корешковая метка
202

Капталная лента, окраска обрзов,
форзацная бумага, ленточка-закладка
207

У книг и журналов
должны быть титулы на корешках
216

Суперобложка и рекламный поясок
219

О широких, слишком больших
и квадратных книгах
225

Какая бумага лучше для печатания книг—
белая или тонированная?
229

Десять основных ошибок,
часто встречающихся при изготовлении книг
237

Ян Чихольд

Ян Чихольд — сын города Лейпцига, в котором он родился 2 апреля 1902 г. В 1919 г. поступил учиться в Академию книжного дела и графики в Лейпциге. С 1922 по 1925 г. преподавал каллиграфию в ее вечерних классах.

В 1925 г. вышла в свет его брошюра „Elementare Turographie“, которая вместе с книгой „Die neue Turographie“ совершила переворот в способах набора; влияние этих работ продолжает сказываться и в наше время.

Начиная с 1926 г. Чихольд преподает каллиграфию и стилистику набора в Мюнхене в Школе мастеров немецкого книгопечатания. После прихода к власти фашистов в 1933 г. Чихольд и его супруга — откровенные противники «национал-социализма» — были арестованы, а сам Чихольд уволен из Школы мастеров.

После освобождения художник избрал судьбу эмигранта — нашел убежище в Швейцарии, в Базеле. Здесь Ян Чихольд стал провозвестником очищенного традиционализма в оформительском искусстве и всю свою последующую жизнь пропагандировал академически-классический стиль набора.

В 1946 г. Ян Чихольд был приглашен в Англию, чтобы реформировать внутренний и внешний вид всемирно известных изданий «Пингвин-букс». После успешного завершения этой грандиозной работы художник возвратился в Базель, где поступил на службу в одну из крупнейших фармацевтических фирм.

В 1954 г. Чихольд был избран на пост директора Графической академии в Мюнхене, однако от этой должности отказался.

Руками Чихольда было сделано много швейцарских и английских книг. Его педагогическая деятельность и созданные им книги оказали сильное влияние на многие поколения художников и полиграфистов Европы и Америки.

Ян Чихольд написал более 50 книг, посвященных шрифту и его истории, типографскому искусству, китайской графике; многие из них изданы на других языках.

За заслуги в развитии типографского искусства в 1954 г. ему, до того единственному из европейцев, была присуждена высшая награда полиграфической промышленности США — золотая медаль Американского института графических искусств в Нью-Йорке. Он — лауреат премии Гутенберга города Лейпцига.

Ян Чихольд был почетным членом Лондонского «Дабл краун клуб'а» и французского общества «Сосьете типографик».

В июне 1965 г. Королевским обществом искусств в Лондоне он был возведен в ранг Почетного королевского дизайнера.

3 июля 1965 г. город Лейпциг, торжественно отмечавший свое 800-летие, присудил Яну Чихольду премию Гутенберга, высшую европейскую награду за заслуги в области типографского искусства.

В 1967 г. Немецкая академия искусств в Берлине избрала его своим членом-корреспондентом.

Ян Чихольд умер 11 августа 1974 г. в возрасте 72 лет.

Как глина в руках гончара...

Совершенное полиграфическое оформление есть скорее наука, нежели искусство. Овладение ремеслом — неперемное условие, но это еще не все, необходим и уверенный вкус, отличающий совершенный труд и опирающийся на ясное знание законов гармоничного оформления. И хотя в основе вкуса, пусть частично, лежат первоначальные ощущения, они мало чего стоят, если на их основе не складывается уверенное суждение. Эти ощущения должны дать художнику возможность видеть последствия его творческих решений. Поэтому мастерами типографского искусства не рождаются, ими можно стать лишь постепенно, в результате непрестанной учебы.

Не верно, что о вкусах не спорят, если мы под этим подразумеваем хороший вкус. Однако мы не рождаемся с ним, так же как и не приносим с собой на этот свет действительное понимание искусства. Узнавание, кто или что изображено на картине, так же мало имеет отношения к пониманию искусства, как и суждение какого-нибудь дилетанта о соотношениях ширины у римских букв.

Спорить на этот счет бессмысленно. Кто хочет убедить, должен сделать что-либо лучше, чем другие.

Хороший вкус, как и совершенное типографское искусство, стоят выше индивидуальности. Хороший вкус сегодня часто ошибочно рассматривают как устаревшее понятие, так как средний читатель в попытках утверждения своей так называемой индивидуальности своеобразие формы ставит выше объективной нормы вкуса.

В типографском шедевре почерк художника кажется как бы стертým. То, что иные превозносят как индивидуальный стиль, есть малые, ничтожные, порой даже вредные черты, часто выдаваемые за новаторство, как, например, использование лишь одного определенного вида шрифта, будь то гротесковые шрифты, или странные шрифтовые формы XIX столетия, или пристрастие к определенным смесям шрифтов, или использование мнимо смелых правил, как, скажем, применение лишь одного кегля во всей, даже сложной, работе и т. п. Индивидуальное типографское искусство — это ошибочное искусство. Только начинающие и неумные люди могут идти по такому пути.

В основе совершенного художественного оформления лежит абсолютная гармония всех элементов. Поэтому мы должны учиться и учить тому, что является гармоничным. Суть гармонии — соотношения пропорций. Пропорции встречаются во всем: в размере полей, во взаимных соотношениях четырех полей книжной полосы, в соотно-

шении пробелов между строками и в том, насколько удалена колонцифра от занятой текстом полосы, в размере разрядки набранных прописными буквами строк относительно сплошного набора и, не в последнюю очередь, в выключке слов. Только благодаря непрерывным упражнениям и строжайшей самокритике, путем постоянной учебы мы сможем сформировать у себя вкус к совершенной работе и понимание ее. К сожалению, есть немало людей, которые удовлетворяются наполовину хорошими работами. Тщательная выключка и правильная разбивка прописных букв некоторым ручным наборщикам, по-видимому, не знакомы либо не важны, хотя для того, кто ищет, не трудно найти верные правила.

Так как типографское искусство обращено к каждому из нас, здесь не место для внезапных и коренных изменений. Мы не можем существенно изменить форму ни одной буквы, не разрушая при этом рисунка всего шрифта и не делая его таким образом затрудненным для восприятия.

Удобочитаемость есть высший принцип наборного искусства. Однако дать такую оценку может только тот, кто действительно натренирован в чтении. Не всякий, кто может читать букварь или даже газету, может быть судьей; ибо и то и другое, как правило, можно прочесть, разобрать, расшифровать. Если текст приходится расшифровывать, значит, он нечитабелен. Хорошая читабельность зависит от правильного выбора шрифта и соответствующего характера набора. Глубокие знания истории типографских литер—

непременное условие совершенного наборного искусства. Еще более ценно практическое знание каллиграфии.

Полиграфическое исполнение решительно отстаёт. Его бесформенность разрушает все зачатки хорошего вкуса, серьезно препятствует его формированию. Так как многие люди из лениности ума больше читают газеты, чем книги, то не удивительно, что они плохо воспринимают оформление прочей типографской продукции, включая и книги. Да и откуда наборщику, если он больше читает газеты, чем что-либо иное, получить знания о хорошем типографском вкусе? И как привыкают к плохой еде, когда не имеют лучшей, а потому и бывают лишены возможности для сравнения, так и многие из теперешних читателей привыкли к некрасивым изданиям, потому что они читают больше газеты, нежели книги, и тем самым убивают, как об этом справедливо сами говорят, свое свободное время. Они не знакомы с лучшим оформлением, а потому не могут и предъявлять к нему более высоких требований. У других не достаёт голоса, так как и они не могут сказать, как сделать лучше.

Начинающие и любители придают большое значение так называемой фантазии. Совершенное типографское искусство чаще всего есть результат выбора между различными возможностями, знание которых основано на длительном опыте. Правильный выбор—это дело такта. Хорошее оформление не может быть шутовским. Оно—точная противоположность авантюре. Следова-

тельно, случайные идеи значат мало, или вовсе ничего не значат. Они значат тем меньше, поскольку применимы только в одной работе. В хорошей типографской работе все элементы взаимообусловлены, а соотношения между ними складываются постепенно. Хорошее оформление сегодня — это высокое логическое искусство и от всех прочих искусств оно отличается степенью логики, понятной даже неискушенному человеку.

Тем не менее, при известных обстоятельствах, разумно обоснованная, но слишком далеко идущая градация кеглей шрифтов может быть принесена в жертву более простому внешнему виду издания.

Чем значительнее содержание напечатанного, чем дольше ему суждено существовать, тем тщательнее, тем взвешеннее, тем совершеннее должно быть типографское оформление книги. Самую взыскательную критику должны выдерживать не только выключка и интерлиньяж, но и пропорции полей, всех применяемых кеглей и расположение титульных строк, им следует иметь благородные соотношения и казаться единственно возможными. Решения на более высокой ступени искусства оформления, например книжного титула, как и действительно хорошо развитый вкус, сродни свободному искусству. Они могут рождать формы, которые по своему совершенству равны хорошей живописи и скульптуре. У знатока они вызывают даже больше уважения, чем последние, так как художник-оформитель либо другой художник связан неизменным текстом, и только

мастер может вдохнуть подлинную жизнь в типографские литеры.

Совершенное типографское искусство несомненно самое хрупкое из всех искусств. Из неизменных, не связанных между собой, заранее данных частей должно возникнуть нечто целое, живое, как бы отлитое из одного куска металла. По трудности только резьба по камню приближается к совершенному типографскому искусству. У большинства людей полиграфические шедевры в эстетическом плане не вызывают особого очарования, так как они так же трудно доступны, как серьезная музыка. В лучшем случае они принимаются с благодарностью. Анонимное и часто без особого признания служение ценным произведениям и небольшому числу людей с тонким вкусом — как правило, единственное вознаграждение за длительный труд и постоянные поиски художника-типографа.

Написано в Англии в конце 1948 года.

Графика и книжное искусство

Работа художника книги существенно отличается от работы графика. В то время как последний постоянно ищет новые изобразительные средства, к чему его побуждает по меньшей мере необходимость иметь собственный стиль, оформитель книги должен быть верным и тактичным слугой написанного слова, облечь слово в видимую форму, при этом форма никогда не должна подавлять либо предварять содержание. Работа графика обязана отвечать требованиям дня и срок ее жизни, если не считать графических собраний (коллекций), редко продолжителен. Книга же должна пережить века. Цель графика — самоутверждение, задача художника книги, который сознает свою ответственность и свой долг, — это отказ от собственного «я». Поэтому книга не объект для тех, кто хочет «запечатлеть облик настоящего времени» или создать «новое». В типографском искусстве ничего нового в строгом смысле этого слова быть не может. За прошедшие века были разработаны методы и правила, которые уже не улучшишь и которые надо только пробуждать к новой

жизни и вновь использовать, потому что на протяжении последних ста лет о них все больше и больше стали забывать. Лишь таким путем можно делать совершенные книги. Совершенство, полное приспособление полиграфии к содержанию — такова цель подлинного книжного искусства. Новизна и сюрприз — это цель, к которой стремится рекламная графика.

Книжная графика не должна служить целям рекламы. Заимствование элементов рекламной графики ведет к злоупотреблению текстом ради тщеславия художника-графика, который не способен в интересах литературного произведения отступить на задний план. Это вовсе не означает, что его работа должна быть бесцветной и лишенной всякой выразительности или что не может быть красивой книга, если оформитель неизвестен. Благодаря деятельности Стенли Морисона, ведущего художника корпорации Monotype Corporation в Лондоне, число прекрасно оформленных печатных изданий за последние 25 лет резко возросло. Путем выбора максимально соответствующего содержанию шрифта и создания проекта по-настоящему красивой, идеально читабельной, с правильно подобранным интерлиньяжем и не слишком широко выключенной полосой с гармонично уравновешенными полями, путем тактичного выбора подходящих для заголовков кеглей и разработки текстового эскиза действительно привлекательного, гармонирующего с текстом оформления титула художник книги может в значительной мере способствовать подлинному

наслаждению литературным произведением. Если же используют модные шрифты, скажем, гротесковые, или один из шрифтов ручного набора, которые бывают и красивыми, но в книге выглядят претенциозно, то тем самым книгу превращают как бы в модный товар. Это может быть верно только тогда, когда речь идет о книгах, рассчитанных на малый срок службы, но совершенно нелепо, когда относится к книге, важной по своему значению. И чем значимее книга, тем в меньшей степени график имеет право становиться в позу и утверждать своим персональным «стилем», что именно он, а никто иной оформил эту книгу. Бесспорно, что книги по новой архитектуре или новой живописи могут заимствовать типографский стиль от них; однако это редчайшее исключение. Мне кажется неправильным, когда в книге о Пауле Клее в качестве шрифта используется обыкновенный гротеск, потому что его бедность диссонирует с тонким мастерством этого замечательного художника. Таким внешне только кажущимся современным шрифтом было бы неприемлемо набирать даже сочинения философов либо поэтов-классиков. Художник книги должен целиком и полностью отречься от своей индивидуальности. Ему в первую очередь должно быть присуще тонкое понимание литературы, а при случае умение правильно оценить ее значение. Художники, чисто визуально созерцающие, лишённые литературных интересов, как оформители книги непригодны, так как им трудно понять, что искусство их проектов приводит к утрате уваже-

ния к литературе, которой они должны были бы служить.

Поэтому настоящее книжное искусство — исключительно дело такта и, прежде всего, хорошего вкуса, который в наше время лишь изредка получает должную оценку. От совершенного оформления, к которому стремится художник книги, как и от всего совершенного, почти всегда лишь один шаг до скучного; люди, у которых отсутствует тонкий вкус, зачастую путают шедевры и скучные вещи. Поэтому совершенные произведения не являются ходким товаром, особенно если люди гонятся за сенсацией. Действительно хорошо сделанная книга познается как таковая только элитой; подавляющее большинство читателей ощущает ее исключительное качество лишь притупленно. Красивая книга и внешне не должна быть чем-то новым, а всего лишь совершенной.

Лишь суперобложка книги дает свободу для фантазии в отношении формы. Будет ошибкой уподоблять ее книге, оформлению последней, ведь суперобложка в первую очередь является маленьким плакатом, который должен привлечь к себе внимание, и здесь дозволено многое из того, что в самой книге казалось бы неподобающим. К сожалению, из-за современных красочных суперобложек к переплету, как подлинной одежде книги, часто относятся пренебрежительно. Вероятно, поэтому многие люди следуют дурной привычке сохранять суперобложки и вместе с ними ставят книги в шкаф. Я могу это еще понять, если переплет беден или скверно выполнен. Однако

место суперобложкам, как и пачкам из-под сигарет, в корзине для бумаг.

В самой же книге отказ от индивидуальности — высший долг сознающего свою ответственность художника. Он не хозяин, а слуга текста.

О типографском оформлении

Типографское оформление, каким бы простейшим оно ни было, никогда не возникнет само по себе или случайно. Красиво набранные печатные работы всегда результат длительного опыта. Иногда они являются даже подлинно художественными достижениями высокого класса. Искусство набора обращено не к одному узкому кругу знатоков, оно подвергается критической оценке каждого читателя, а это много значит. Если печатный текст кто-то не сможет прочесть, то его нельзя считать пригодным. Даже тому, кто постоянно размышляет над вопросами разборчивости и читабельности, бывает не просто судить, действительно ли легко и без особого труда читается то или иное печатное издание. Массовый читатель проявляет недовольство уже тогда, когда буквы слишком мелкие или раздражают глаз. Оба эти недостатка — уже признаки определенной нечитабельности.

Все типографское оформление состоит из букв. Из них составляется либо непрерывный сплошной набор, либо группы строк различных кеглей,

иногда контрастирующей формы. Хорошее оформление начинается, и это вовсе не есть что-то второстепенное, уже с набора отдельных текстовых строк, будь то книга или даже ежедневная газета. Пользуясь шрифтами одинакового вида и размера, можно набрать приятно и легко читаемые строки, а также и такие строки, которые читать трудно. Слишком большая выключка и сплошной набор могут испортить почти любой шрифт. Но прежде всего форма самих букв в большой степени способствует повышению удобочитаемости либо, наоборот, снижению ее. Не многие люди задумываются над формой шрифта. Выбрать для определенной цели наиболее пригодный шрифт из громадного числа имеющихся вряд ли под силу неспециалисту. И речь идет не только о вопросе вкуса.

Печатное слово обращено к каждому, образованному и необразованному, к людям почти любого возраста. Читатель привыкает к определенному виду букв, эта привычка более прочная и менее поддается изменению, чем что-либо другое. Мы не можем изменять признаки ни у одной единственной буквы, не делая тем самым одновременно весь рисунок шрифта чужим и непривычным, а потому непригодным. Чем необычнее выглядит слово, которое мы уже миллионы раз видели и читали в знакомой нам форме, тем больше нас будет раздражать его новый вид. Мы как бы подсознательно требуем его в привычной для нас форме. Все другое кажется нам странным и затрудняет чтение. Из этого мы можем заклю-

читать, что буква тем легче читается, чем меньше ее основные формы отличаются от уже употреблявшихся на протяжении жизни многих поколений. Правда, допустимы незначительные отклонения, например, по форме и длине конечных штрихов, в соотношении толщин самых толстых и самых тонких элементов букв. Однако эти потенциально возможные изменения ограничены привычными формами букв.

После 50 лет экспериментов с многочисленными оригинальными, своеобразными шрифтами было признано, что наилучшие шрифты это либо сами классические шрифты в том виде, как в оригинале или в матрицах дошли до нас, либо их копии, либо новые шрифты, которые не намного от них отстают. Это хотя и позднее и «дорогостоящее», однако ценное признание. Высшее достоинство шрифта—не бросаться в глаза. Действительно, хорошее типографское оформление должно оставаться удобочитаемым даже через десять, пятьдесят и сто лет и не отталкивать от себя читателя. Этого нельзя сказать о всех книгах, вышедших за последние пятьдесят лет. Кое-что может понять лишь тот, кто разбирается в истории. В стремлении реформировать, а на рубеже века многое нуждалось в реформах, нередко стреляли далеко мимо цели.

Современному наблюдателю кажется, что тогда прежде всего хотели быть иными, чем раньше. Новый шрифт должен был быть всюду заметной, настоятельно требующей к себе внимания персонной. Такие излишне бросающиеся в глаза шриф-

ты были бы уместны в примитивной рекламе. Однако к настоящему времени эффект большинства новых шрифтов, появившихся до первой мировой войны, давно исчерпался. Лишь некоторыми из них можно пользоваться в наши дни.

Картина типографского оформления, характерная для 1924 г., была изборождена стилевыми устремлениями самых разнообразных индивидуальностей и страдала от бесчисленного множества разнообразных шрифтов. Наборные машины, которые сегодня оказывают благотворное влияние, так как они помогают ограничить число применяемых шрифтов, в то время были редкостью. Почти все набиралось вручную. Правда, были и другие шрифты, однако не всегда действительно лучшие, чем в 1880 г. Бессмысленные смеси шрифтов росли, как сорная трава. Среди пионеров чистого, строгого набора следует назвать прежде всего Карла Эрнста Пешеля, он раньше других стремился к типографскому порядку и ему удавалось создавать превосходные вещи, используя шрифты, которые теперь отчасти кажутся нам непригодными. Далее следует назвать Якоба Хегнера. Умело используя старые шрифты, он напечатал много прекрасных даже по теперешним понятиям книг.

В 1925 г. в Германии возникла так называемая Новая типография. Ее сторонники потребовали радикальной простоты и отхода от центрированного набора. При этом они совершили две смысловые ошибки. Запутанность заурядной типографской формы они ставили в вину только видам

шрифтов и полагали, что в гротесковом шрифте, не имеющем засечек, нашли целительное средство и даже шрифт нашего времени. И они считали «среднюю ось», которой, как известно, злоупотребляли, ненужной смирительной рубашкой и стремились освободиться от нее за счет асимметрии. Но для того, чтобы значительно улучшить картину набора, было бы достаточно строго ограничить число применяемых антиквенных и фразтурных шрифтов, заменив их, где необходимо, лучшими наличными формами. Шрифт, не имеющий засечек, это лишь кажущийся самый простой шрифт. Такой шрифт — насильно редуцированная для маленьких детей форма, а для взрослых он менее удобочитаем, чем антиква, снабженная концевыми штрихами-засечками отнюдь не для орнаментального украшения. Асимметрия ни в коем случае не лучше симметрии. Это лишь иной принцип построения целого. Оба вида компоновки могут быть хорошими.

Новая типография оставила свои следы в многочисленных новых, не всегда лучших шрифтах без засечек. Лишь значительно позднее она проникла также в Англию, Италию и Соединенные Штаты Америки. Если в Англии она лишь в редких случаях была понята и ее значение там было весьма невелико, хотя шрифтовое оформление английских печатных изданий в среднем и сегодня нуждается в аналогичной чистке, как в свое время в ней нуждались немецкие издания, то в Италии и особенно в США она нашла способных и одаренных фантазией учеников. Ее развитие в Герма-

нии, которое быстро завершилось бы естественным путем, было прервано в 1933 году.

В то время шрифтолитейные предприятия выпустили большое число новых гротесковых шрифтов, причем в течение некоторого времени никаких других шрифтов вообще не было видно. Не было также недостатка в отчасти даже удачных типографских экспериментах. Между тем, редко удается добиться многого, как говорится, одним махом, а радикальное улучшение хотя бы только шрифтового оформления не может быть делом каких-то пяти лет. Недаром китайская поговорка гласит: «Упорный и непрерывный труд создает хороший продукт».

Однако в то время наряду со многими гротесковыми шрифтами были созданы и другие, авторы которых не гнались за модой. Некоторые из этих шрифтов прослужат длительное время. В тридцатых годах нашего столетия среди ручных наборных шрифтов шрифты Эмиля Рудольфа Вейсса, вероятно, внесли наиболее ценный вклад в искусство оформления. Среди разнообразных шрифтов для наборных машин непреходящую ценность имели матрицы с имевшихся в чеканках классических шрифтов, например, антиква и фрактура Вальбаума, и некоторые новые формы со старых шрифтов, которые были изготовлены более или менее точно по старым оттискам. В настоящее время принято считать, что только те шрифты действительно хороши, которые по меньшей мере очень близки к основным видам дошедших до нас классических шрифтов.

Из этих главных представителей классических шрифтов или их современных модификаций следует отбирать целесообразный, по возможности небольшой ассортимент. Многие современные шрифты ни что иное как испорченные варианты старых шрифтов. Для того чтобы уметь отличать хорошие формы от несовершенных, надо иметь очень натренированный глаз. Поэтому только неустанное изучение выдающихся печатных шрифтов прошлого поможет нам делать правильные выводы.

Хороший печатный шрифт отличается благородным рисунком и приятно ласкает глаз. В остальном же он не особенно обращает на себя наше внимание. Толстые и тонкие штрихи должны отличаться умеренным контрастом, нижние выносные элементы — не быть укороченными, а среднее удаление между двумя буквами не быть непропорционально малым. Несколько зауженные пробелы уродуют многие современные шрифты, а также некоторые вновь изготовленные копии с хороших, но утраченных литер.

Каждой типографии следовало бы иметь по крайней мере одного представителя древней антиквы (вид шрифта, именуемый обычно, но неточно, как медиевальный) с относящимся к нему курсивом во всех кеглях от 6 пунктов и выше, включая кегли в 9 и 14 пунктов, вплоть до 72, далее — хорошую фрактуру (готический шрифт), также со всеми кеглями, в крайнем случае до 36 пункта. Мне представляется, что шрифт антиква позднего стиля (например, бодони) менее желателен, чем

антиква переходного стиля (скажем, баскервилль); однако против антиквы Вальбаума нельзя ничего возразить, тем более, что она благодаря своей сдержанности занимает более высокое положение, чем шрифт Бодони. Хороший египетский шрифт и шрифт без концевых засечек, пожалуй, необходимы, однако при их выборе нужно подумать об уже имеющихся основных шрифтах и с самого начала стремиться избегать негармоничных смесей.

Предварительное условие хорошего внешнего вида готовой работы, а также удобочитаемости — правильный набор каждой отдельной строки. Слишком широкий набор как часть наследия XIX века пока характерен почти для всех стран. Тонкие, заостренные и слишком светлые шрифты при этом наборе требуют между словами полукегельных пробелов. Наши несколько более широкие и утолщенные шрифты, наоборот, при таком широком наборе рассыпаются в строке. Набор с пробелом между словами в $\frac{3}{4}$ кегельной и еще уже должен стать неременным правилом, и не только в книгах. После точки междусловный пробел увеличивать не следует, если издание состоит из недлинных предложений.

Абзацы непременно должны начинаться с отступа. Набор без отступов (втяжек) (к сожалению, в Германии, и только там, ставший почти правилом) дурная привычка, от которой следовало бы отказаться. Втяжки, чаще на круглую, единственно верное средство для обозначения абзаца. Ибо глаз, дойдя до конца строки, слишком инер-

тен, чтобы среагировать на концевую строку, которую к тому же в изданиях без отступов часто приходится набирать дополнительно. Ведь главное в сплошном наборе — создание возможно спокойных очертаний, обеспечение наилучшей ясности и читабельности. Поэтому набор без отступов следует считать заблуждением и от него надо отказаться.

При наборе готическим шрифтом (фрактурой) выделения даются обычно вразрядку. Раньше для этого пользовались шрифтом швабахер или же фрактурой большего кегля. Обольщенные фрактурным набором, иные наборщики пытаются и в наборе антиквой сделать выделения разрядкой вместо курсива. Этого делать нельзя. В сплошном наборе антиквой выделения должны выполняться курсивом. Другой вид выделения — капитальные буквы, которые в фрактурном наборе не имеют равных. Капитальные буквы лучше полужирного начертания, широко применяемого в странах немецкого языка. Зато капитальные буквы здесь, к сожалению, почти везде отсутствуют. Там, где они требуются, их с трудом приходится заменять прописными буквами меньшего кегля. Поэтому необходимо настоятельно добиваться того, чтобы капитальные буквы применялись чаще. Следует также дополнить лучшие шрифты наборных машин, а наиболее важные ручные — их капитальными буквами.

Необходимо усвоить как правило, что строчные буквы никогда и ни при каких обстоятельствах набирать вразрядку не следует. Единственное исключение — выделение в сплошном фрактурном

наборе. Текст, набранный вразрядку, всегда вредит удобочитаемости и гармонии сплошного текста. Тот факт, что в титулах книг и в акцидентных работах так часто набирают вразрядку, объясняется следованием манере набора периода немецких классиков, который отнюдь нельзя назвать блистательным периодом в типографском искусстве. Однако то, что в fracture как-то допустимо, в антикве и в курсиве совершенно неприменимо. К этому следует добавить, что набор вразрядку стоит в два раза дороже, чем обычный.

Иначе обстоит дело с прописными буквами антиквы. Их необходимо набирать вразрядку всегда и при любых обстоятельствах. Но размер разрядки как минимум должен составлять одну шестую кегля. Эту одну шестую следует, однако, рассматривать только как ориентировочное расстояние, так как шпации между прописными буквами следует сбалансировать с учетом их оптических значений. Не подлежит сомнению, что выключка слов, набранных прописными буквами, должна быть больше выключки между словами из строчных букв; однако нередко она бывает либо слишком малой, либо чересчур большой. Пробел должен быть достаточно заметным, но и не слишком широким.

То, что можно было бы назвать стилем в типографском оформлении, прежде всего определяется образом жизни и условиями труда. Так, мы уже не можем разрабатывать богатые и даже многокрасочные обрамления и фоны, какие при-

менялись в XIX веке. Для нас они будут слишком дорогостоящими. Да и вряд ли найдутся наборщики, которые могли бы их набирать. Нам приходится считаться с острой нехваткой времени и искать торных дорог. То, что чересчур сложно и трудоемко, едва ли можно считать современным.

Простота вообще, а сегодня больше чем когда-либо, благородный признак работы мастера. Тот, кто когда-либо незаметно наблюдал за работой мастера, наверное, был удивлен, как легко и проворно он все выполняет. Создается впечатление, как будто он высыпает свою работу из рукава. Кому же работа дается с трудом, тот еще ученик.

Мне так много пришлось здесь говорить о шрифтах, которыми наборщик должен пользоваться, потому, что без них и без знания, почему применяют именно их, не может быть создана значительная работа. Хвататься за всевозможные шрифты, брать отовсюду понемногу, равнозначно потере времени и удорожанию работ. Это относится и к тем случаям, когда проект и исполнение работы доверяют разным людям. Тому, кто может только рисовать, но не может набирать, будет нелегко составить хороший и пригодный типографский эскиз, ибо и то и другое, эскиз и его реализация, должны выполняться легко и свободно. Проектировщик, если такой есть в типографии, должен знать специфические возможности имеющихся в его распоряжении шрифтов, а также, что набирается просто, а что с трудом. И только тогда, когда его эскиз безупре-

чен, набор будет именно таким, каким он себе его представлял. Рисующий дилетант, которому совершенно неизвестна своеобразная черно-белая переливающаяся пестрота литер и который не в состоянии оперировать инструментарием типографского искусства, всегда будет сталкиваться с сюрпризами и проявлять недовольство. Даже средний наборщик, пользуясь хорошим эскизом, который не обязательно должен быть абсолютно чистым и понятным для неспециалиста, должен уметь набирать быстро и без особого труда. Мастер мог бы, конечно, набирать и без эскиза, если бы это потребовалось, однако и он, как правило, перед началом набора изготовит эскиз уже для того, чтобы избежать повторного набора, хотя бы даже одного-единственного слова. Мастер не сделает ни одного лишнего движения.

Существуют работы, требующие больших, чем обычно, затрат при проектировании или исполнении или при том и другом. Однако такие работы бывают редко. Даже если час работы проектировщика обходится, быть может, дороже, чем часы работы наборщика, то три эскиза, даже очень точных, все же будут дешевле, чем три исполнения в наборе.

Но прежде всего проект должен быть пронизан духом полиграфии, не быть рассчитан на то, чтобы достигнуть эффекта с помощью других графических техник, например литографии или рисунка, либо превзойти их. Типографское оформление — это самостоятельное искусство. Известны две знаменитые работы, обе — подлинные

памятники типографского искусства. Одна из них довольно известна, по крайней мере, по названию: *Manuale tipografico* Джамбаттисты Бодони, Парма, 1818 г. Другая, в техническом и художественном отношении намного более удивительная, известна лишь немногим. Я имею в виду *Specimen-Album* Шарля Дерье, Париж, 1862 г. Этот альбом набран и отпечатан с использованием сотен красок, бесконечного числа шрифтов и тысяч разнообразных по форме орнаментов. Он выполнен действительно с большим вкусом и непревзойденной точностью приводки множества цветных форм. И как бы сильно ни восхищался этим произведением даже наборщик, подлинно типографской работой его не назовешь. Это всего лишь обманчивая имитация литографских эффектов посредством типографики, мнимая победа типографики над литографией. Остаток таких ошибочных стремлений — субтильные английские рукописные шрифты в наших сменных кассах. Они имитируют литографию, и именно поэтому их нельзя назвать хорошими типографскими шрифтами. Хорошие литеры солидны, а чересчур тонкие волосяные штрихи не типографичны.

Хорошая типографика отличается простотой построения. Специфический и даже наиболее важный вид хорошего типографского набора — выключенная на середину строка — и сейчас современен. Пишущий от руки и на машинке не любит ставить заголовки посередине, так как для него это хлопотно. Только в типографском наборе такое размещение целесообразно. Расположение различ-

ных по кеглю шрифтов по центру друг под другом — вместе с тем наиболее простой и наилучший типографский метод, так как междустрочные промежутки можно легко и быстро изменить в гранке. Искусство заключено большей частью в выборе промежутков. Вертикально поставленные строки не только с трудом читаются, но и в техническом отношении не лишены недостатков, так как их подвижность в гранке намного меньше. О наклонном наборе, который противоречит типографской системе построения, и говорить нечего. Конечно, можно работать и с гипсом при составлении форм, но это уже не типографика.

Хороший набор экономит время и деньги. Кто может набрать обычную книгу (не считая титульных страниц) шрифтом одного единственного кегля и его курсивом, тот свое дело знает хорошо. Кому же для небольшой акцидентной работы или простого титула понадобится устанавливать три кассы, тому надо еще поучиться. Однако тот, кто полагает, что он может набрать бланк для письма целиком одним единственным кеглем, не должен думать, что нашел философский камень. Он путает удобство читателя со своим собственным и не замечает того, что текст состоит из важных и менее важных элементов.

Что мы делаем и как это мы делаем, должно во всех деталях проистекать из ясной и очевидной необходимости. Там, где мы ее не замечаем или не чувствуем, возникают неполадки. Вкусовщина способна позабавить, как танец на острие ножа, однако вряд ли такое искусство может претендо-

вать на долгую жизнь. Наборщик должен быть мастером, а не клоуном, который каждый день чудит и паясничает по-новому.

Спор вокруг симметрии и асимметрии лишен смысла. Обе системы имеют сферы своего применения и свои особые возможности. Однако не следует думать, что несимметричный способ набора, как более поздний, непременно современен или даже лучший. Он ничуть не проще и не легче симметричного способа, и морщить нос по поводу симметричного способа, как якобы несколько устаревшего, есть признак недостаточной зрелости. Пусть каталог демонстрирует военный строй своим асимметричным построением. Но в книге асимметрия тормозит свободу чтения. Асимметричные бланки писем могут быть лучше, чем симметричные, но асимметрично набранные небольшие объявления, напечатанные на одной полосе, имеют ужасный вид. В оформлении важно не то, старый это стиль или новый, а только то, что хорошо.

В следующей главе приводится выступление автора в Лейпциге 9 октября 1964 г. по случаю 200-летия Высшей школы графики и книжного искусства.

Значение традиции в типографском искусстве

Многочисленные сооружения и предметы быта достоверно свидетельствуют о нашем времени. Изменившиеся методы строительства совершенно преобразили архитектуру, новые способы производства и новые материалы — форму большинства предметов. В этих областях почти что нечего говорить о традиции; сегодняшние постройки и многие из предметов обихода, которыми мы пользуемся, лишены традиций (если не принимать во внимание пока еще кратковременную традицию нескольких десятилетий).

Однако элементы и форма книги и многих произведений печати отчетливо связаны с прошлым, даже если их тиражируют в миллионах экземпляров. Форма букв неразрывно связывает каждого человека с прошлым, даже если он сам и не подозревает этого. То обстоятельство, что современными печатными шрифтами мы обязаны эпохе Возрождения, что зачастую они и есть шрифты Возрождения,—неизвестно ему или безразлично; буквы воспринимаются как данные и обычные знаки общения.

Традиция и конвенция предшествуют всему типографскому искусству. *Traditio* происходит от латинского *trado* — я передаю — и означает передачу от поколения к поколению преданий, обычаев, обучение, учение. Слово «конвенция» происходит от *convenio* — сходиться — и означает соглашение. Я использую это слово и производное от него — «по соглашению» (*konventionell*) — всегда только в их первоначальном смысле.

Форма наших букв — как в старинных рукописях и надписях, так и в применяемых сейчас рисунках шрифтов — отражение постепенно застывшей конвенции, соглашения, которое сложилось в длительной борьбе. И после эпохи Возрождения во многих европейских странах «ломаные» национальные шрифты противопоставлялись антикве, связующей воедино все латинское; я надеюсь, что и сейчас последнее слово о фразатуре еще не произнесено. Но если отбросить фразатуру, строчные буквы — антиква эпохи Возрождения — наш шрифт на протяжении столетий. То, что последовало за ней, — не более чем модные изменения, зачастую лишь искажения благородной основной формы, но никак не улучшения.

Рисунки шрифтов Клода Гарамона, возникшие около 1530 года в Париже, по своей ясности, удобочитаемости и красоте вряд ли могут быть превзойдены. Они появились тогда, когда западно-европейская книга как вещь сбросила с себя средневековую тяжеловесность и приняла ту форму, которая и сейчас еще является наилучшей: стройное, вертикально стоящее прямоугольное

тело, образованное из сфальцованных тетрадей и сшитых в корешке листов, в переплете, выступающие края которого защищают обрез.

За последние сто пятьдесят лет (или около этого) над формой книги манипулировали самым различным образом. Сначала применяемые печатные шрифты заострились и утончились, книге стали придавать произвольно широкие пропорции, и она утратила свою портативность; затем принялись так сильно выглаживать бумагу, что страдали даже волокна, а вместе с тем и ее долговечность; наконец, начались реформаторские поиски англичанина Уильяма Морриса и его подражателей, и в заключение выступили на сцену немецкие художники шрифта первых трех десятилетий нашего века, большая часть которых сейчас забыта.

В основе всех этих экспериментов, которые могут, конечно, пленить историков и любителей и которые давали иногда что-либо стоящее или даже значительное для своего времени, лежит одна-единственная причина: недовольство существующим. Само стремление во что бы то ни стало создавать новое или необычное приобретает законность благодаря этому недовольству. Радость, доставляемая обычным, недостаточна; моччат себя неясным предчувствием, будто что-нибудь иное могло бы оказаться лучшим. Находят что-либо плохим, но не могут, однако, определить — почему именно, и стремятся попросту сделать это по-другому. Модные представления о форме, комплексы неполноценных вещей вокруг нас и новые технические возможности играют,

конечно, свою роль, однако они менее действенны, чем протест юноши против окружающей среды — мира старшего поколения. Этот протест против старых форм почти всегда обоснован. Ибо Совершенство так редко! Хотя Совершенство встречалось во все времена, но никогда не было оно материальным или хотя бы духовным достоянием многих.

Среди произведений печати берется в расчет прежде всего то, с чем каждый ежедневно сталкивается. Сначала это книжка с картинками и букварь, затем книга для чтения, учебник, роман, газета, обыденные проспекты. Лишь очень немногие из них могли бы хоть сколько-нибудь порадовать нас своей внешностью. При этом изготовление хорошей детской книги или романа обходится не дороже, чем книги, пригодной только на худой конец. Нет сомнений — не ладится что-то во многих и многих произведениях печати. Но, не берясь методически исследовать причины дисгармонии, не будучи достаточно вооруженным для такого анализа, наивный думает, что что-нибудь иное было бы, во всяком случае, лучше. И люди постоянно готовы предлагать ему все более упрощенные рецепты, выдавая их за последнее слово мудрости. Так, в настоящий момент это — стихообразный набор строк гротеском, по возможности одним-единственным кеглем. Истинная причина столь многих несовершенств в книгах и других произведениях печати — отсутствие традиции или категорический отказ от нее, а также высокомерное, презрительное отношение к соглашениям

(Konventionen). Мы с легкостью читаем что-либо потому, что уважаем обычаи. Умению читать предшествуют соглашения, знание их и уважение к ним. Тот, кто выбрасывает соглашения за борт, попадает в опасность сделать текст неудобочитаемым.

Книги, внешний вид текста которых не соответствует привычному для нас, как, например, несравненно прекрасные манускрипты средневековья, труднее читать, чем наши книги, если даже хорошо понимаешь латынь, а книга, написанная габельсберговой стенографией, сегодня вообще бесполезна, так как мы не можем прочесть даже отдельных слов. Использование принятых по взаимному соглашению букв и общепринятой системы письма — необходимые предпосылки понятной для всех, то есть годной типографии. Тот, кто не считается с этим, забывает о читателе.

Эта истина прежде всего направляет наш взор на форму букв. История типографских шрифтов может насчитывать тысячи различных алфавитов, и, хотя матерью их является окончательно выкристаллизовавшаяся форма нашего шрифта — антиква, то есть минускул эпохи Возрождения, — качество их весьма различно. При этом красота формы — лишь один из критериев и вряд ли самый важный. Наряду с необходимым ритмом совершенную удобочитаемость обеспечивает в первую очередь чеканно ясная форма, в высшей степени тонкое, правильное соотношение между ассимиляцией и диссимиляцией каждой отдельной буквы, то есть сходство всех букв алфавита друг

с другом и одновременно несходство отдельных знаков между собой. Совершенная форма наших букв, как уже упоминалось,—дело рук великого гравера-пуансониста Гарамона. Четверть тысячелетия они были единственной антиквой в Европе, если не считать многочисленных подражаний.

Старинные книги тех времен нам также легко читать, как и нашим предкам, и легче многого, с чем мы встречаемся сегодня, не взирая на то, что не все эти старинные книги набраны так тщательно, как хотелось бы требовательному знатоку наших дней. Шероховатая бумага и нередко недостаточная хорошая печать отвлекают, однако, обманчивым образом от этих недостатков. Хороший набор—это плотный набор, «дырявый» же набор плохо читается, так как дыры нарушают связанность строки и тем самым затрудняют восприятие мысли. Равномерная выключка строк более не фокус для сегодняшнего машинного набора. Тому, как верно наборщик умел прежде обходиться со шрифтом и выключкой, учит каждая отдельная книга, вышедшая в свет ранее 1770 года. Понятия «любительского издания», холеной книги тогда еще не существовало; качественный уровень был в общем и целом равномерен. Насколько легко сегодня встретить безобразную книгу (возьмите лишь первую попавшуюся), настолько же трудно разыскать действительно безобразную старинную книгу периода до 1770 года.

В болезненных поисках нового многие пренебрегают сегодня диктуемыми разумом пропорциями листа бумаги, как и столь многими другими

ценностями, к существенному ущербу для безоружного читателя. Некогда отклонения от действительно прекрасных и поэтому приятных страниц: 2:3, $1:\sqrt{3}$ и золотого сечения были редки; многочисленные книги периода между 1550 и 1770 годами воспроизводят одно из этих отношений с точностью до половины миллиметра.

Чтобы удостовериться в этом, нужно основательно «выспрашивать» старинные книги. Но этим (увы, увы!) не занимается почти что никто. Выигрыш же, получаемый в результате подобного изучения, неизмерим. Поэтому доведенное до последних частных рассматривание старинных книг и устройство как постоянных, так и меняющихся выставок старинных книжных сокровищ — совершенно неотложные задачи всех учебных заведений, где изучают типографское искусство, и старых библиотек. При этом нельзя ограничиваться поверхностным созерцанием для удовлетворения своего любопытства особенно красивых разворотов или одних только титульных листов. Необходимо брать такие книги в руки и рассматривать страницу за страницей, штудировав их как единое целое и вникая в их типографское членение. Для этой цели могут быть вполне пригодны и незначительные по содержанию, то есть утратившие свою былую ценность, старинные книги. Хотя мы и рождаемся с глазами, однако они медленно открываются навстречу красоте, гораздо медленнее, чем принято думать. И совсем нелегко найти знающего человека, который мог бы помочь нам.

В 1930 году одного педагога, преподававшего искусство, возмущало утверждение, что типограф должен, будто бы, разбираться во всей истории шрифтов последних двух тысячелетий. В то время требования были, между прочим, гораздо умереннее, чем сегодня. Если бы мы, однако, пустили по ветру такое требование, мы впали бы в варварство. Тот, кто перестал понимать, что он делает,—пустельга и пустозвон.

Среди старинных книг не встретишь противоречащих здравому смыслу форматов, которые так часто преподносят нам в качестве особых достижений книжного искусства. Старые библиофильские замызганные гиганты, подобные роскошным чудовищам нашего времени, хотя и изготовлялись иногда для королей, но были редчайшими исключениями. Осмысленные размеры старинных книг достойны подражания.

Проникновенное созерцание книг эпохи Возрождения—времени действительного расцвета книгопечатания—и эпохи Барокко наилучшим образом учит нас разумному построению книги. Книгу того времени часто легче читать, чем иные наши проспекты. Мы видим удивительно ровный набор, ясно расчлененный абзацами (в те времена более редкими, чем у нас), которые всегда начинаются отступом с пробелом в «круглую». Этот способ обозначения пауз (цезур), первоначально—случайное открытие—единственный хороший метод. Им пользовались на протяжении столетий, вплоть до нынешнего дня. Сейчас многие думают, что это несовременно, и начинают

абзацы без отступов. Это, попросту, неправильно, так как уничтожает столь необходимое членение, которое должно быть ясно различимо, у левого края полосы набора. Отступ в «круглую» — одна из самых драгоценных долей наследства, оставленного нам историей книгопечатания.

Мы видим далее обозначение начала глав инициалами. Конечно, одновременно они и орнамент, но, прежде всего, — не вызывающие сомнений указатели важных начал. Сегодня инициалы, почти что вовсе опороченные, должны были бы, однако, снова войти в обиход, хотя бы в форме неукрашенных буквиц большого размера. Отказ от инициалов не освобождает нас от необходимости выделять как-нибудь начало главы, например, путем набора одного лишь первого слова прописной буквой и капителью, лучше всего — без отступа, который под заглавием, естественно, лишен всякого смысла.

Недостаточно выделять основные группы текста внутри главы только слепой строкой: ведь последняя строка группы абзацев, образующих один из основных разделов главы, легко может оказаться и последней строкой на странице! Поэтому и здесь первая строка новой текстовой группы должна снова, как минимум, начинаться без отступа, и первое слово и здесь снова должно быть набрано прописной буквой и капителью. Еще лучше — ввести звездочку посередине, над этой начальной строкой.

Возрождение не боялось крупнокегельных заголовков, страх перед которыми так широко распро-

странен сегодня. Они набирались часто не прописными, а строчными,— способ набора, достойный подражания. Из страха ошибиться в чем-нибудь сегодня чересчур робки в определении кеглей главных строк титула. Правда, наши, по большей части маленькие, издательские марки были бы не в состоянии уравновесить верхние строки, если бы те были крупнокегельными.

Книга эпохи Возрождения учит нас, в частности, осмысленному применению курсива (будь то выделение в тексте или курсив как шрифт предисловия), правильному использованию капители и способу набора ею, разумной втяжке слов, перенесенных в нижнюю строку в оглавлениях, и еще бесконечно многому.

В заключение надо упомянуть убедительно найденное положение полосы набора на странице книги, которое совершенно не устарело и попросту не поддается улучшению, воздать должное хорошо продуманной портативности готовой книги и созвучию цвета печатной краски с натуральной, то есть не слепяще-белой бумагой.

Старая центрированная система набора родственна, разумеется, воле и порядку эпохи Возрождения, но имеет и вневременное значение. При этой системе мы можем под центрированными заголовками первого и второго порядка сдвигать влево заголовки последнего порядка, она (старая система) яснее, богаче и практичнее, чем система, при которой отброшено всякое центрирование и заголовки часто выделяются лишь при помощи полужирного шрифта.

Типография старинной книги — драгоценное наследство, достойное того, чтобы мы продолжали им пользоваться. Было бы рискованно и бессмысленно стремиться к существенному изменению формы европейской книги.

Может ли то, что на протяжении столетий доказало свою практичность и правильность, — вспомним лишь о втяжке размером в «круглую», — может ли оно быть вытеснено так называемой «экспериментальной типографией»? Только бесспорно необходимые улучшения имели бы смысл. Настоящие, действительные эксперименты — разведка; они лишь средства в поисках истины, цепь доказательств, но сами по себе еще не искусство. Нескончаемое количество энергии расточается попусту, ибо каждый мнит, что ему следует начать все с самого начала на собственный страх и риск, вместо того, чтобы сперва основательно поучиться! Тот, кто не желает быть учеником, вряд ли достигнет мастерства. Уважение к традиции не имеет ничего общего с историзмом. Всякий историзм мертв. Однако лучшие рисунки типографских шрифтов прошлого продолжают жить. Два или три из них ждут, чтобы их вновь открыли.

Типография — искусство и наука в одно и то же время. Неполное знание, преподанное учениками учеников, quasi *, основанное на списывании ошибочных позднейших изданий, а не на непосред-

*

Лат.: подобно тому, как (и)...

ственном штудировании источников, не может произвести на свет ничего стоящего. Разумеется, типография самым тесным образом связана с техникой, но техника сама по себе никогда не превращается в искусство.

Традиция, которую я здесь имею в виду, не зиждется на творчестве предшествующего поколения, хотя часто ссылается на него. Мы должны штудировать по первоисточникам и наполнять новой жизнью великую традицию книги эпохи Возрождения и Барокко. Методические изыскания, содержащиеся в ошибочных книгах, должны были бы ориентироваться исключительно на такой масштаб. Эксперименты, преследующие иные цели, могут быть захватывающими или занимательными (по крайней мере, для самого экспериментатора). Но длительная традиция вырастает не на их почве, а только на почве наследия, оставленного подлинным мастерством.

Симметричный или асимметричный набор?

Вопрос, поставленный в этой форме, требует прежде всего пояснения самих понятий. Слово «симметричный» при рассмотрении типографского построения нельзя применить, ибо симметричным является нечто, одна половина которого представляет собой зеркальное отображение другой его половины. И хотя в общем симметрия первоначально означала равновесие, с течением времени это понятие сузилось до упомянутого выше значения. Нельзя сказать, что строго симметричные предметы неприятны, однако красивыми они бывают лишь в редких случаях. Вспомним о старом платяном сундуке, на правой стороне которого была приделана настоящая, а на левой бесполезная замочная бляшка. Было время, когда можно было обойтись без этой ложной бляшки.

Ввиду того, что левая половина центрированного издания-или даже только одной-единственной центрированной строки не является зеркальным отображением правой половины, всю структуру в строгом смысле слова вообще нельзя считать симметричной. Следовательно, симметричного на-

бора вовсе не существует, а потому следовало бы говорить не о симметричном, а скорее о центрированном наборе, когда строки выключены на середину. Заметим, кстати, что никакой средней оси не существует, а потому не существует также никакого набора по средней оси. Слова «средняя ось» — тавтология. Ось всегда бывает расположена в середине того, что вокруг нее вращается, даже если предмет не симметричен. Рамка вокруг набора, как правило, бывает симметричной, но это дополнительный элемент, здесь говорить об этом не будем.

Бесчисленные естественные формы, по крайней мере, внешне, симметричны: фигура человека, животного, семячко, яйцо. Либо они развиваются в направлении общей симметрии: например, свободно стоящее дерево. Симметричная фигура человека — два глаза и две руки — находит свое отражение в симметричной форме книги, а также в книжном титуле, строки которого выключены на середину. Аналогичным образом реагировала симметричная архитектура Ренессанса на фигуру противостоящего ей человека. Симметричное построение — это не признак стиля, не выражение общественной позиции, а всего лишь как бы естественно сложившаяся форма, которая существовала во все времена и при самых различных общественных устройствах; пожалуй, следует признать ее заметное стремление к порядку, к середине.

Чем же привлекают нас многочисленные симметричные и мнимосимметричные формы?

Пустой парк в стиле рококо с его строгой закономерностью кажется невыносимо претенциозным и тоскливым. Но прогуливающийся там человек либо группа людей рождает в нашем сознании контраст между геометрической строгостью парка и живым движением, приносят нам радость.

И хотя человек внешне симметричен, уже обе его половины лица никогда не бывают одинаковыми, а нередко даже довольно разными, и это различие подчеркивает выразительность лица и порой делает его красивым. Галька радует наш глаз больше, чем шар. Выразительность и жизнь означают движение. Неподвижная симметрия лишена напряженности и оставляет нас холодными и безучастными.

Очень богатая рамка барокко или иная симметрично построенная орнаментированная рамка, вероятно, кажется нам потому красивой, что движение орнамента нарушает всеобщую статику.

На самом деле, нарушение законченной симметрии есть требование красоты. То, что не совсем симметрично, значительно красивее безупречной симметрии. Искусство никогда не изображает нагого человека по стойке «смирно», а показывает его всего в несимметричной позе: это нарушение симметрии необходимо.

Точно так же мнимосимметричная книга красива и выразительна благодаря подсознательно воспринимаемой противоположности несимметричных рисунков слов и строк и стремлению увязать эти элементы в едином «симметричном» порядке:

порядок в свободе. И наоборот, появление симметричных, статических букв, как, например, А Н М Т V, в динамичном наборе — приятный сдерживающий момент.

Даже смена мнимосимметричного порядка динамичным порой может быть приятной, скажем, в журналах. Однако для этого требуется уверенная рука мастера, так как вообще никакой рецепт не ведет к искусству. Новейшие примеры из акцидентного набора показывают, что по своей сущности естественный центрированный набор можно чрезмерно перегрузить, сделать претенциозным, что противоречит его назначению и превращает набор в крик моды.

Правильный набор, который является не господином, а слугой, определяется целесообразностью: поэтому не непоследовательно, а скорее уместно открывать книгу центрированным титулом и ставить посередине даже капитальные заголовки, а подразделы начинать со смещенными влево заголовками.

Таким образом, мы видим, что между мнимосимметричным и нецентрированным набором никакого противоречия не существует, а есть лишь многоступенчатые стремления к преимущественно центрированному или преимущественно динамичному расположению, которые во всех своих разновидностях, в зависимости от цели работы, могут быть правильными либо непригодными. Остается лишь надеяться, что каждый набор будет удачным в свете тех требований, которые к нему предъявляются.

Свободные от произвола соотношения размеров книжной страницы и наборной полосы

Две постоянные величины правят пропорциями хорошо сделанной книги: рука и глаз. Здоровый глаз всегда удален от книжной страницы на две пяди, и все люди одинаково берут книгу в руки.

Размеры книг зависят от их назначения. Их средний размер рассчитан на руки взрослых. Детские же книги не должны изготавливаться в размерах фолиантов, так как этот формат не сподручен для ребенка. От книги ждут полной или хотя бы достаточной портативности: книга величиной в столешницу — небыль, книга размером с почтовую марку — баловство. Нельзя приветствовать и очень тяжелые книги: пожилые люди не смогли бы двигать их без посторонней помощи. Великанам понадобились бы гораздо большие форматы книг и газет; карликам многие из наших книг показались бы чрезмерно громоздкими.

Существуют две главные группы книг: те, которые мы кладем на стол, чтобы штудировать, и другие, которые мы читаем, откинувшись на стуле, в кресле или в поезде. Книги, которые мы штудлируем, следовало бы ставить перед собой

в наклонном положении. На это решаются, однако, лишь немногие. Сидеть, склоняясь над книгой, так же вредно для здоровья, как и писать, приняв обычную при письме на плоском столе позу. Средневековый писец писал на пульте, расположенном так отвесно (иногда под углом в шестьдесят пять градусов), что мы едва отваживаемся называть его пультом. Пергамент удерживала натянутая поперек тесьма, и его постепенно поддвигали кверху. Линия строки, всегда горизонтальная, постоянно находилась на уровне глаз, а писец сидел перед пергаментом очень прямо. Еще на рубеже прошедшего и нынешнего столетий священники и чиновники писали, стоя за своими конторками,— здоровое, разумное положение при письме и чтении, ставшее, к сожалению, редкостью.

Впрочем, положение чтеца не имеет никакого отношения к размерам и пропорциям книг, предназначенных для штудирования. Их форматы колеблются от большого «ин октаво» до большого «ин кварто»: бóльшие форматы—исключения. Книги для штудирования (или настольные книги) лежат на столе, и их нельзя читать, свободно держа в руке.

Книги, которые предпочитают читать, держа в руке, представляют собой всевозможные варианты формата «ин октаво». Совершенными были бы еще меньшие книги, имеющие стройные пропорции; их можно без всякого усилия часами держать в свободной руке. Только о светских книгах здесь идет речь: не все изложенные ниже сообра-

жения и правила пригодны для книг религиозного содержания.

Во время богослужения читают только по наклонно поставленной книге, а глаза чтеца могут отстоять от букв на расстоянии вытянутой руки. Обычная же книжная страница удалена от глаза читателя всего на длину локтя.

Существует много пропорций страницы, то есть линейных отношений ширины к высоте. Каждый знает, хотя бы понаслышке, об отношении золотого сечения: точно $1:1,618$. Пропорция $5:8$ есть не что иное, как приближение к золотому сечению. Трудно утверждать то же самое о пропорции $2:3$. Помимо пропорций $1:1,618$, $5:8$, $2:3$ для книг в первую очередь применяют пропорции $1:1,732$ ($1:\sqrt{3}$) и $1:1,414$ ($1:\sqrt{2}$). Смотри рис. 18.

Рисунок 1 приводит малоизвестный, очень красивый прямоугольник, построенный на основе пятиугольника; пропорция $1:1,538$.

Геометрически определимые иррациональные пропорции страниц $1:1,618$ (золотое сечение), $1:\sqrt{2}$, $1:\sqrt{3}$, $1:\sqrt{5}$, $1:1,538$ (фигура 1) и простые рациональные пропорции $1:2$, $2:3$, $3:4$, $5:8$, $5:9$ я называю ясными, сознательно выбранными, определенными, все остальные — неясными и случайными. Разница между ясным и неясным отношением заметна, хотя часто незначительна.

Многие книги не являют собой ни одной из этих ясных пропорций, а лишь пропорцию случайную. Хотя и необъяснимо, но доказано, что человек находит плоскости, имеющие геометрически ясные, сознательно выбранные пропорции, более

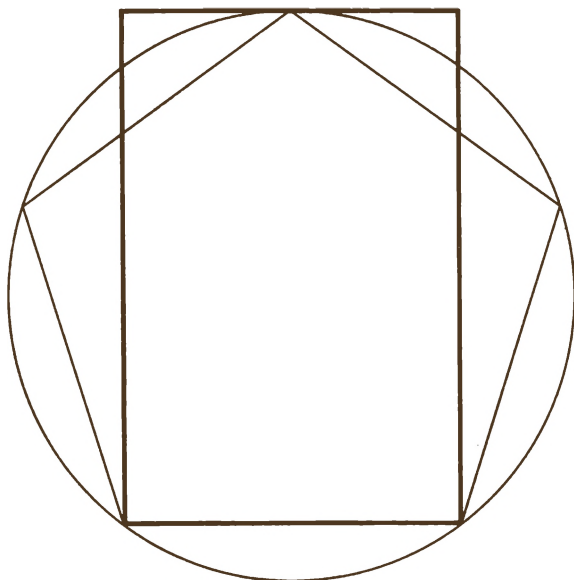


Рис.1

*Прямоугольник из пятиугольника.
Отношение 1:1,538 (иррациональное).*

приятными или красивыми, чем плоскости, наделенные случайными пропорциями. Безобразный формат порождает безобразную книгу. Так как пригодность и красота произведения печати — книга ли это или маленькая карточка — зависят от отношения сторон конечного формата бумаги, тому, кто хочет сделать красивую и приятную

книгу, нужно прежде всего избрать формат с определенной пропорцией.

Но одна и та же пропорция—будь то 2:3, или 1:1,414, или какая-либо иная определенная пропорция—хороша не для всех родов книг. Мы снова сталкиваемся с назначением книги—фактором, определяющим не только размеры книг, но и пропорции их сторон. Так, например, широкая пропорция 3:4 подходит преимущественно для книг «ин кварто», потому что они лежат на столе. Между тем карманная книжка с пропорцией 3:4 в такой же степени неудобна, как и некрасива. Даже если она совсем не тяжела, мы можем лишь короткое время держать ее в свободной руке, и, сверх того, обе половинки книги постоянно отваливаются назад: книга слишком широка. Это относится и к книгам формата A₅ (14,8×21 сантиметр, $1:\sqrt{2}$ *), которые, к сожалению, не являются редкостью. Маленькая книжка, назначение которой свободно покоиться в руке, должна быть стройной, так как иначе мы не сможем управлять ею. Пропорция 3:4 здесь непригодна; хороша одна из пропорций 1:1,732 (очень стройная), 3:5 и 1:1,618, 2:3.

Итак, маленькие книги должны быть стройными, большие могут быть широкими; маленькие держат в свободной руке, большие лежат на столе. Старинные форматы бумаги, всегда имев-

*

Один из распространенных форматов немецкого стандарта (так называемый DIN-Format).—Прим. пер.

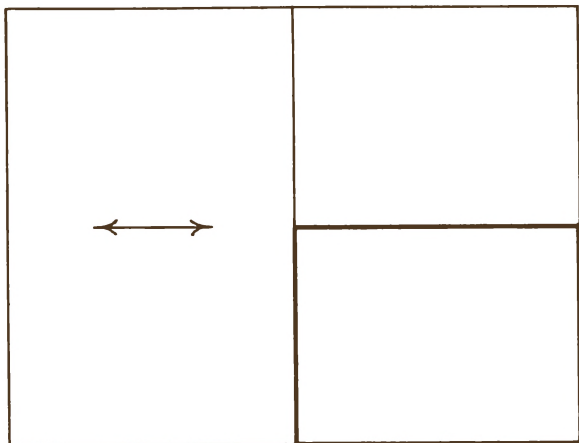


Рис. 2
Формат «ин кварто»
и направление бумажного волокна.

шие пропорцию приблизительно 3:4, при фальцевании дают поочередно пропорции 2:3 и 3:4; четвертушка—«ин кварто», или 3:4, восьмушка—«ин октаво», или 2:3. Обе главные пропорции 2:3 (октаво) и 3:4 (кварто) образуют разумную пару, как муж и жена. Попытка вытеснить их с помощью двуполой пропорции $1:\sqrt{2}$ (DIN, или так называемого «нормального» формата) так же противоестественна, как если бы пожелали устранить полярность полов.

Новые форматы бумаги избегают этого чередования 3:4—2:3—3:4—2:3 и сохраняют, умень-

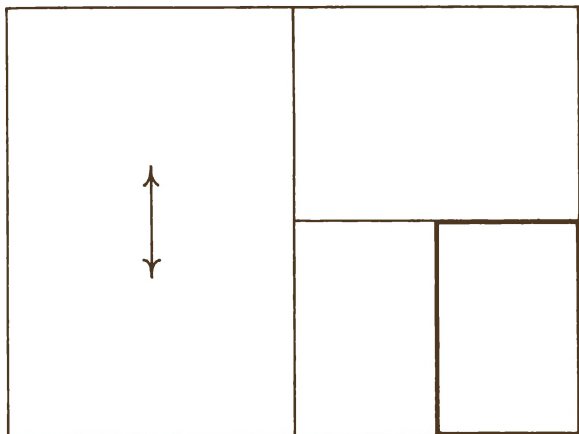


Рис. 3
Формат «ин октаво»
требует иного направления
бумажного волокна.

шаясь вдвое, первоначальную пропорцию. Эта пропорция — 1:1,414. Однако листы, которые по направлению своего волокна годятся для «ин кварто», я не имею права использовать для книг «ин октаво», так как бумага легла бы в этом случае неверно; и для книг в одну шестнадцатую листа (седец) я не могу их применить, так как эта бумага была бы для них чересчур толстой. Поэтому мы справились бы с делом и без форматов бумаги, имеющих пропорцию 1:1,414. (Сравни рис. 2 и 3.)

Формат A_4 ($21 \times 29,7$ сантиметра) подходит, правда, для набора в два столбца в журналах, и A_5 годился бы для набора в два столбца; однако сплошной набор лишь редко выглядит удовлетворительно на этих форматах, и к тому же A_5 неприятно держать в руке, так как он слишком широк, непортативен, незелегантен. Некогда, в дни позднего средневековья, в те времена, когда особенно много книг писалось в два столбца, книги с пропорцией 1:1,414 были уже в обиходе. Гутенберг предпочел, однако, отношение сторон 2:3. В эпоху Возрождения книжная пропорция 1:1,414 почти совсем исчезает. Напротив, встречаешься со множеством подчеркнуто стройных, небольших и чрезвычайно элегантных книг в формате «ин фолио», которые должны были бы служить для нас образцом.

Помимо написанного в четыре столбца Codex Sinaiticus Британского музея — одной из древнейших книг на свете — существовали лишь немногие квадратные книги. В них не было надобности. В качестве книг для штудирования они слишком низки и чересчур широки, в качестве книг, которые надлежит держать в свободной руке, они так неудобны и незелегантны, как ни один другой формат. Лишь в такое приятное, спокойное время, как эпоха «Бидермейер» *, с которой начинает-

*

Бидермейер — собственное имя персонажа одного литературного произведения, ставшее нарицательным именем добропорядочного немецкого филлистера ("bieder Meier" значит «честный Мейер»). В семиде-

ся падение типографского и книжного искусства, не были редкостью почти квадратные форматы «ин кварто» и очень широкие «ин октаво».

Какими безобразными стали книги в девятнадцатом веке, обнаружилось на рубеже двух столетий. Наборную полосу ставили точно посредине бумаги, все четыре поля делали одинаковой ширины. Страницы, составлявшие в паре разворот, потеряли взаимную связь и в результате распались. Над этим стали задумываться, правильно усмотрели проблему в отношениях между четырьмя полями и попытались выразить их в числах. Однако эти усилия приняли неверное направление. Лишь при определенных условиях поля могут образовать рациональную (т. е. могущую быть выраженной простыми числами) прогрессию (отношение внутреннего поля к верхнему, внешнему и нижнему), как, например, 2:3:4:6. Пропорция полей 2:3:4:6 возможна лишь тогда, когда формат бумаги имеет пропорцию 2:3 и формат наборной полосы соответствует ей. Если же бумага имеет иную пропорцию, близкую к $1:\sqrt{2}$, то при полях, находящихся в отношении 2:3:4:6, образуется наборная полоса таких пропорций, которые отличаются от пропорций страницы и поэтому негармоничны. Таким образом,

*

сятых годах прошлого столетия этим именем иронически окрестили целое художественное направление, начавшее развиваться в тридцатых и оставившее заметный след в немецкой живописи и прикладных искусствах второй трети девятнадцатого века.—Прим. пер.

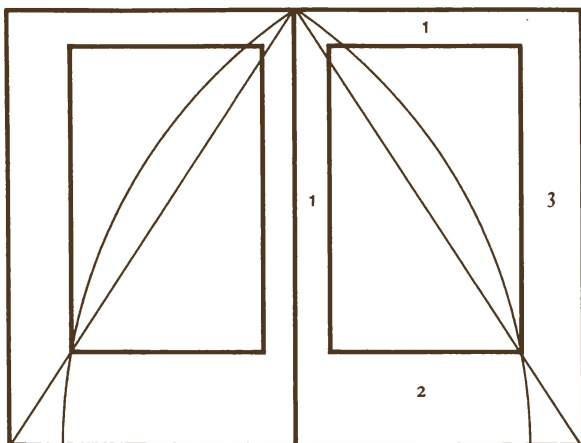


Рис. 4

*Схема идеальных пропорций
одной средневековой рукописи.*

Пропорция листа (страницы) 2:3.

Отношения полей 1:1:2:3.

*Плоскость, отведенная под письмо,—
в пропорции золотого сечения!*

*Только внешний нижний угол
этой плоскости привязан к диагонали.*

секрет красивой книжной страницы не обязательно заключен в отношениях ширины полей, могущих быть выраженными простыми числами.

Гармония между размерами страницы и наборной полосы возникает благодаря однородности их пропорций. Если удастся связать между собой

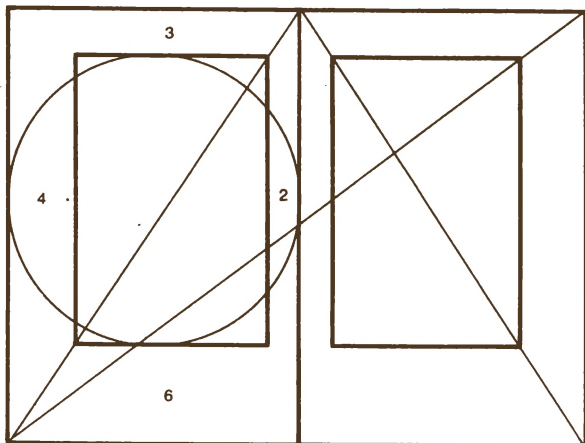


Рис. 5

*Сохранявшийся в тайне канон,
который положен в основу
многих рукописей позднего Средневековья
и инкунабул.*

Открыт Яном Чихольдом в 1953 году.

Пропорции листа (страницы) 2:3.

*Пропорции плоскости, отведенной под письмо,
и плоскости листа (страницы) одинаковы.*

*Высота плоскости, отведенной под письмо,
равна ширине листа (страницы).*

Отношения полей 2:3:4:6.

нерасторжимыми узлами положение наборной полосы и формат страницы, тогда отношения полей станут функциями формата страницы и конструк-

ции и будут неотделимы от них обоих. Следовательно, отношения полей не управляют книжной страницей, а являются лишь производными от формата страницы и от закона формообразования, от канона. Каков же этот канон?

До изобретения книгопечатания книги переписывались от руки. Гутенбергу и печатникам начального периода образцом служила рукописная книга. Печатники переняли законы книжной формы, которым писцы следовали с давних пор. О том, что существовали руководящие начала, хорошо известно: демонстрируют же многочисленные средневековые рукописи согласованность пропорций их форматов с положением плоскостей, отведенных для письма. Но эти законы не дошли до нас. Они были строго охраняемыми секретами мастерских. Лишь измеряя средневековые рукописи, мы можем попытаться напасть на их след.

И Гутенберг не открыл нового закона формы. Он следовал производственному секрету посвященных. Вероятно, к этому был причастен Петер Шеффер, который, будучи выдающимся каллиграфом, наверняка знал эту готическую тайну скрипториев и свободно владел ею.

Я измерил много средневековых рукописей. Неверно думать, будто каждая из них точно следует какому-нибудь закону; и тогда уже существовали книги, сделанные неискусно. В расчёт принимаются только те рукописи, которые с очевидностью членятся обдуманно и искусно.

В 1953 году мне удалось, наконец, после утомительных трудов, реконструировать золотой канон

позднего готического членения книжных страниц в том виде, как его использовали лучшие писцы. Он представлен на рис. 5. Рис. 4 — канон, который я извлек из еще более древних книг. Хотя и прекрасный, он едва ли применим сегодня. На рис. 5 высота плоскости, отведенной под письмо, равна ширине бумаги: при отношении сторон (бумаги) 2:3, что является обязательным условием этого канона, одна девятая часть ширины бумаги образует внутреннее поле, две девятые — внешнее, одна девятая часть высоты бумаги — верхнее поле и две девятые — нижнее. Поле, отведенное под письмо, и размер бумаги пропорциональны.

Другие, эмпирически развитые схемы требовали уже тогда равенства пропорций * наборной полосы и страничного разворота, которая здесь впервые предстала как составная часть конструкции.

Рауль Розариво показал в качестве канона Гутенберга то же самое, что я открыл как канон писцов. Он находит размер и место наборной полосы посредством деления диагонали страницы на девять частей (рис. 6).

Ключ к такому положению наборной полосы есть деление ширины и высоты листа (страницы) на девять частей. Простейший способ такого деления, найденный Иоганном А. ван де Графом, показан на рис. 7. Его опыт восходит

*

Proportionsgleichheit — букв. равенство пропорций.

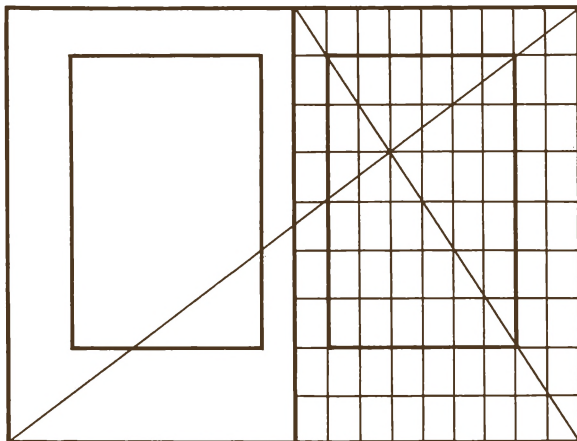


Рис. 6

*Деление на девять частей
высоты и ширины бумаги
в духе конструкции Розариво;
обязательной предпосылкой,
как и для рисунка 5,
является пропорция листа (страницы) 2:3.
Результат совпадает с рисунком 5,
только метод иной.
Доказано, что этим каноном
пользовались Гутенберг и Петер Шеффер.*

к моему рис. 5 и вытекает из рис. 6 Розариво. Ван де Грааф не пользуется, однако, пропорцией сторон страницы 2 : 3, которую я, ради удобства сравнения, положил в основу его чертежа.

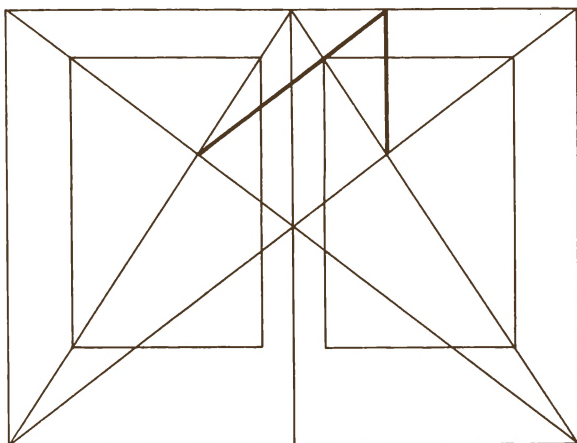


Рис. 7

*Деление на девять частей
по ван де Граафу,
произведенное на страничном формате
с пропорцией листа 2:3.*

*Кратчайший путь к канону рисунка 5.
Геометрия вместо подсчета миллиметров.*

Последнее и самое красивое подтверждение верности моего вывода, показанного на рис. 5, предоставил мне Вилларов чертеж, описание которого дано на рис. 8. Этот, еще мало известный, поистине волнующий готический канон таит в себе возможности гармонического членения и может быть воздвигнут в каждом и любом прямоугольнике. С его помощью можно без всякого масшта-

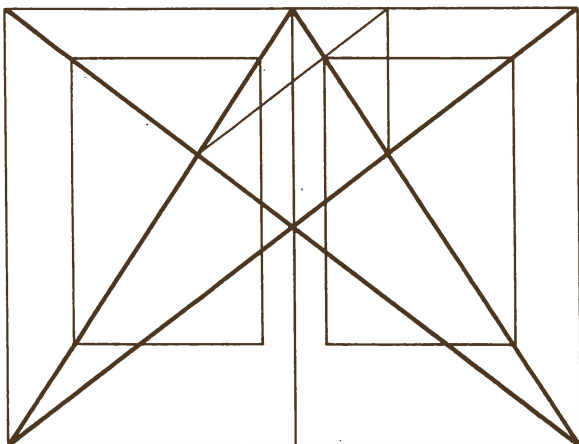


Рис. 8

Вилларов чертеж.

*В нашей схеме конструкции страниц
тоже заключен вариант «Вилларова чертежа».*

Так называют

*гармонический делительный канон
Виллара де Оннекура (Villard de Honnecourt).*

*С помощью этого канона,
который показан на чертеже жирными линиями,
можно делить пространство
на любое число равных частей
без какого бы то ни было масштаба.*

ба точно делить пространство на любое число
равных частей. На рис. 9 Вилларов чертеж
представлен еще раз, сам по себе.

Изыскания Рауля Розариво доказали, что обнаруженный мною канон писцов позднего средневековья (рис. 5) не потерял своей силы и для первых печатников, и тем самым подтвердили правильность и значение этого канона. Все же мы не должны думать, что свойственная этому канону пропорция формата бумаги 2:3 может удовлетворить любые потребности. Позднее средневековье не требовало от книги ни особой портативности, ни элегантности. Лишь в эпоху Возрождения начали делать изящные и легкие портативные книги. От времени до времени появлялись книги малых форматов с пропорциями, употребительными и поныне,— 5:8, 21:34, $1:\sqrt{3}$, и форматов «ин кварто»— 3:4. Как ни прекрасна пропорция 2:3, она никоим образом не может служить для всех книг. Назначение и характер книги часто требуют другой хорошей пропорции.

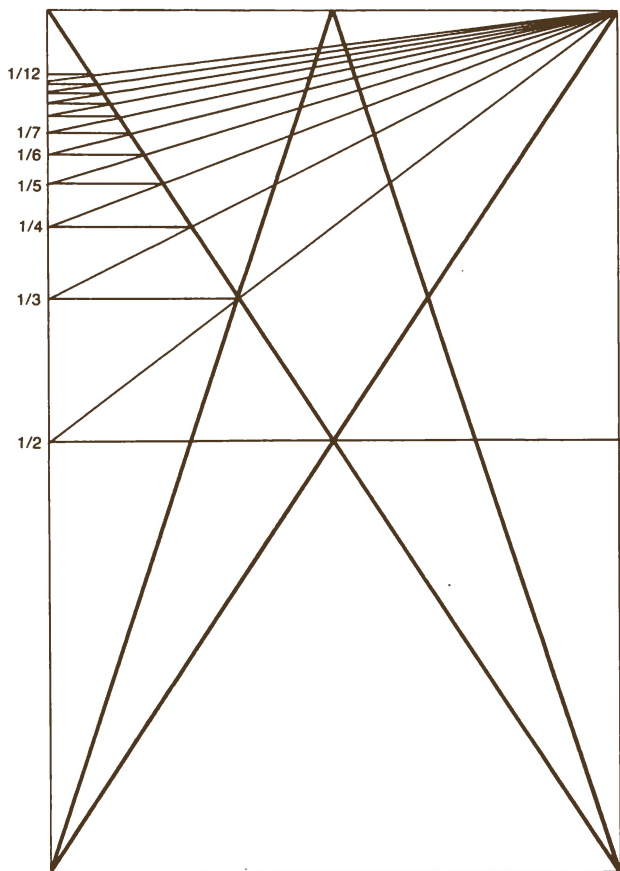
Но канон рис. 5 может быть применен и к этим другим форматам с иными пропорциями. Его применение на любом книжном формате приводит к свободному от произвола, безусловно гармоничному положению наборной полосы. Даже относительный размер наборной полосы может быть изменен без нарушения гармонии книжной страницы. Мы рассматриваем в дальнейшем книжные форматы золотого сечения с пропорциями $1:\sqrt{3}$, $1:\sqrt{2}$ и «ин кварто» (3:4) и используем при этом развитое на рис. 5 членение на девять частей. На рисунках с 10 по 13 применен одновременно Вилларов канон (рис. 9), так как и он может быть построен в любом прямоугольнике.

О том, что подобным образом могут образовываться гармоничные, лишенные произвола наборные полосы даже в необычных форматах, свидетельствуют рис. 14 и 15 — квадратный и поперечный форматы. Поперечные форматы хороши для нотных тетрадей и для книжек с картинками поперечных форматов; в этих случаях пропорция страниц 4:3 будет по большей части лучше, чем слишком низкая пропорция 3:2.

Но и членение на девять частей, хотя и самое красивое, не является единственно правильным. При членении на двенадцать частей мы получаем, как это показано на рис. 16, наборную полосу большего размера, нежели та, какую мы видели на рис. 5. Рис. 17 показывает (в качестве примера деления на шесть частей высоты и ширины страницы с пропорцией 2:3) членение одного маленького рукописного молитвенника, писанного в конце пятнадцатого столетия в Италии Маркусом Вичентинусом; этот молитвенник был воспроизведен в знаменитом учебнике Эдуарда Джонсона, на таблице XX. Я испытал чувство глубокого удовлетворения, когда в моем каноне нашел ключ к великолепному членению страниц этого шедевра каллиграфии, которому я не переставал дивиться

Рис. 9

*Делительный канон Виллара,
вписанный в прямоугольник
с отношением сторон 2:3.
Длинная сторона разделена
здесь вплоть до одной двенадцатой доли.*



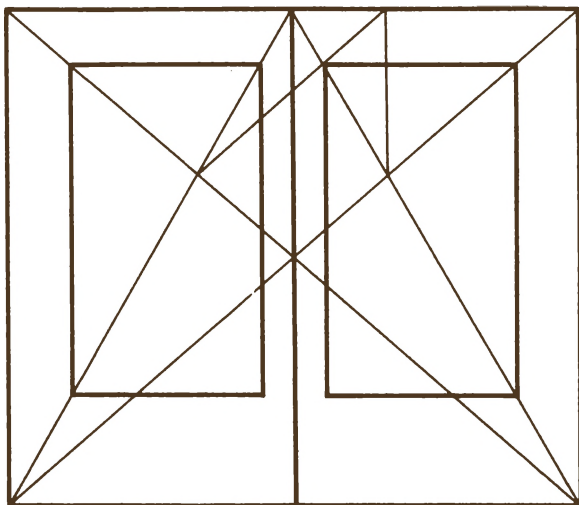


Рис. 10
Пропорция страницы $1:\sqrt{3}$ (1:1,732).
Деление на девять частей
высоты и ширины бумаги (страницы).

в течение более чем сорока лет. Поле, отведенное под письмо, в два раза меньше пергамента; страница $13,9 \times 9,3$ сантиметра содержит 12 строк по 24 буквы.

Высота бумаги может, в случае надобности, вообще быть разделена на любое число частей. Даже более узкие поля, чем показанные на рис. 16, возможны. Необходимо только сохранить связь наборной полосы с диагоналями отдельной

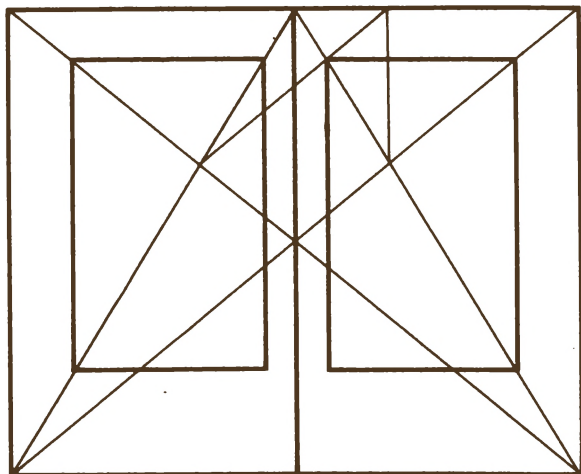


Рис. 11

*Пропорция страницы — золотое сечение.
Деление на девять частей
высоты и ширины бумаги (страницы).*

страницы и страничного разворота, ибо только эта связь служит порукой гармоничного положения наборной полосы.

Типографская двенадцатеричная система, единицей измерения которой служит цитцера, разделенное на 12 пунктов, ни по своему происхождению, ни по необходимости не имеет ничего общего ни с изложенным здесь каноном, ни с книжной страницей пропорции 2:3, которую использовали Гутенберг и Петер Шеффер. В раннюю пору

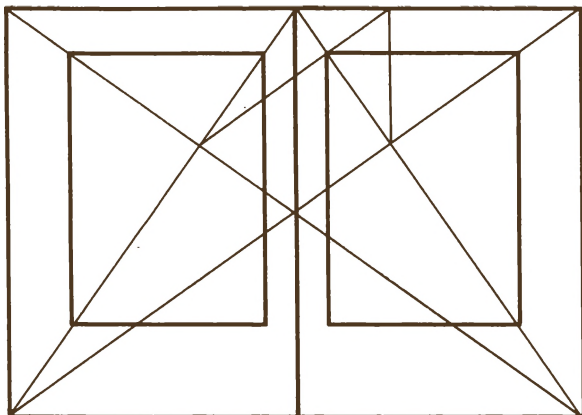


Рис. 12

Пропорция страницы $1:\sqrt{2}$ (DIN-формат).

*Деление на девять частей
высоты и ширины бумаги (страницы).*

книгопечатания цигеро, разделенное на двенадцать частей, было еще неизвестно. Не было еще общепринятых масштабов. Даже телесные меры — шаг, локоть, фут, дюйм — не были точно определены. Данное пространство делили, вероятно, при помощи Вилларова канона, и каждый считал своими единицами измерений, которые отнюдь не были строго общепринятыми.

Верно, что на странице с пропорцией 2:3 (рис. 5) удобно определять все размеры, включая и размер самой бумаги, в цигеро. Но только на этой. Тот, кто постоянно имеет дело с пропорци-

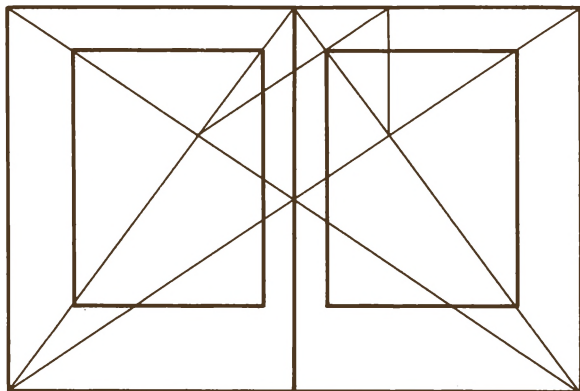


Рис. 13

Пропорция страницы 3:4 («ин кварто»).
Деление на девять частей
высоты и ширины бумаги (страницы).

ями, пользуется счетными линейками — круглыми или прямыми. В ту пору, когда с 1947 по 1949 год в Лондоне я полностью обновил внешний вид всех изданий издательства «Пингвин букс» (Penguin Books), мне приходилось постоянно работать с пайкой (Pica — английское цецеро, точно — шестая доля дюйма), с мерами, основанными на дюймах и на сантиметрах, и пользоваться круглой счетной линейкой; приближенно определять какую-нибудь пропорцию в дюймах и восьмых долях дюйма, искать это значение в сантиметрах и миллиметрах, накладывая друг на друга дюймовые и санти-

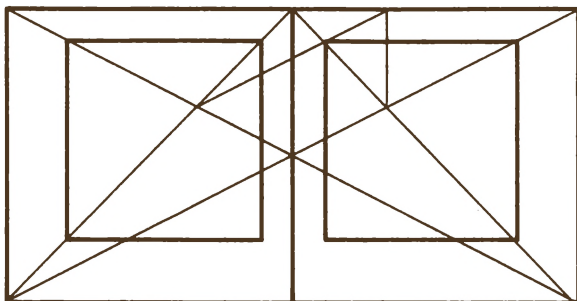


Рис. 14

Пропорция страницы 1:1.

*Деление на девять частей
высоты и ширины бумаги (страницы).*

метровые меры, прочитывая соответствующее десятичное значение и проверяя полученный результат на круглой счетной линейке. Так как Англия не считает и не измеряет по десятиричной системе, счетная линейка почти неизвестна в британском книгоиздательском деле. Иррациональное отношение, подобное золотому сечению, приходится там искать геометрически. Не мешает научиться этому. На счетной же линейке я ставлю 1:1,618 или 21:34 и прочитываю, что книга в формате золотого сечения при высоте в 18 сантиметров должна иметь ширину в 11,1 сантиметра.

Естественно, что ширину наборной полосы следует, по возможности, определять в квадратах или хотя бы в целых цитцера, а в случае нужды—

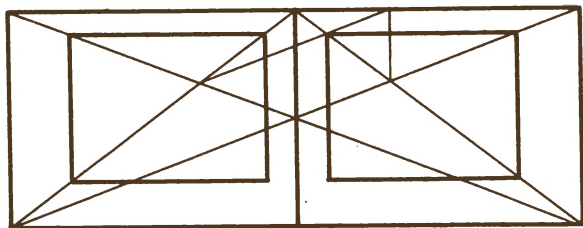


Рис. 15

*Пропорция страницы 4:3.
Деление на девять частей
высоты и ширины бумаги (страницы).*

в полуцифры. Ширину обрезанного верхнего поля и размеры обрезного формата указывают, однако, в миллиметрах, даже если весь замысел должен был выражаться в типографских мерах. Потому что переплетчик знает только миллиметры. Все эти данные содержит пробный страничный разворот, предшествующий производству.

В действительности лишь изредка удается сохранить математически точное положение наборной полосы. Мы должны часто довольствоваться приближением к идеалу. Не всегда возможно типографскую наборную полосу делать в точности той высоты, какая была бы желательна; обычно оказывается недостаточной математически верная ширина корешковых полей. Она совпадает с фактической лишь в том случае, если книга состоит из одного-единственного страничного разворота или если ее возможно раскрыть совершен-

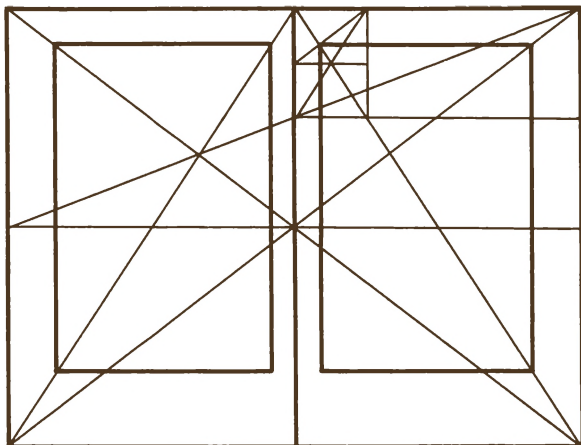


Рис. 16

Пропорция страницы 2:3.

*Деление на двенадцать частей
высоты и ширины бумаги (страницы)
при помощи Вилларова делительного канона,
как он показан на рис. 9.*

*Этот геометрический способ
деления на двенадцать частей
проще и лучше,
чем основанный на подсчете миллиметров.*

но плоско. Канону и должен соответствовать тот вид, который имеет раскрытая книга. Оба корешковых поля вместе должны казаться одинаковой ширины с внешними полями: не только тень, но и часть бумаги, исчезающая при переплетении

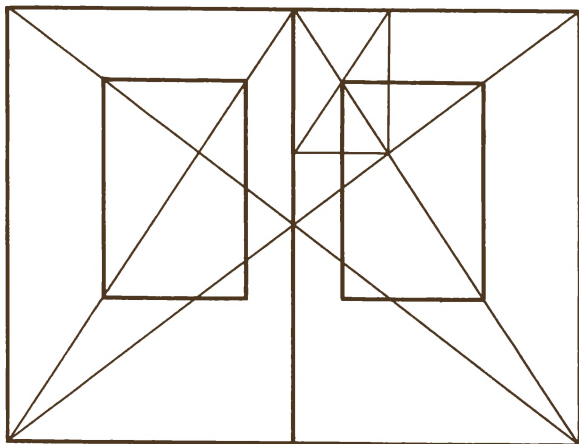


Рис. 17

Пропорция страницы 2:3.

Деление на шесть частей

высоты и ширины бумаги (страницы).

Применено в маленьком молитвеннике

конца пятнадцатого столетия,

писанном Маркусом Вичентинусом

(Маркусом де Крибелларис)

книги, уменьшает видимую ширину корешковых полей.

Не существует безошибочного правила, сколько следует добавлять на переплет. Многое зависит от того, как будет переплетаться книга. Толстые книги, как правило, нуждаются в большей накидке, чем тонкие. Вес бумаги тоже играет свою

роль. Полную уверенность дает только вклеивание пары до самого шрифта обрезанных пробных страниц на своей бумаге в книжный блок. Этот блок уже заранее должен быть сделан несколько шире, чем требует точная пропорция: иначе не совпадет ширина внешнего поля. В дальнейшем книжный блок следует, пожалуй, соответствующим образом исправить, т. е. расширить или сузить. Расширенный на какой-нибудь миллиметр обрезанный блок едва ли может ухудшить пропорцию крышки переплета, так как ее сторонки сбоку примерно на два с половиной миллиметра шире книжного блока, а сверху и внизу на два миллиметра (то есть вместе — на четыре миллиметра) выше его. Имеет значение только раскрытая книга, бумага, которая видна. Размер крышки переплета значения не имеет.

Рис. 18

*Сравнительная ширина
различных прямоугольников:*

A 1:2,236 (1:√5)

B 1:2 (1:√4)

C 5:9

Д 1:1,732 (1:√3)

E 3:5

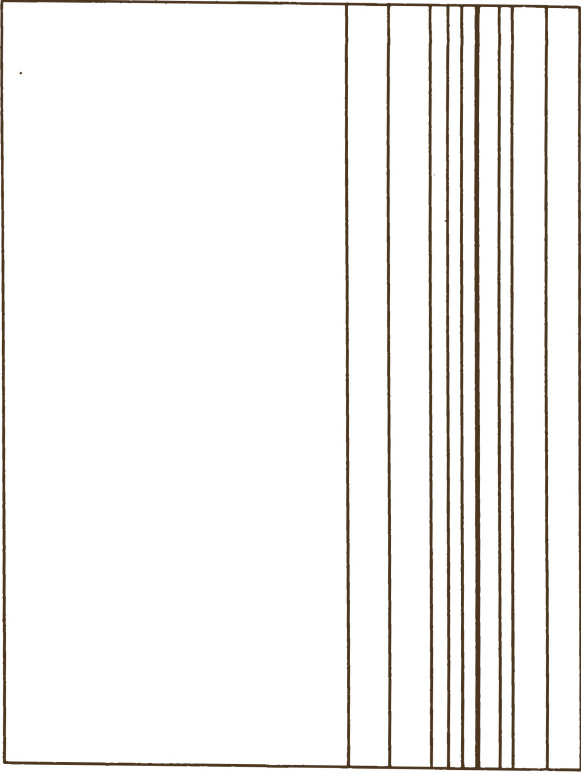
F 1:1,618 (21:34) (золотое сечение)

G 1:1,538 (смотри рис. 1)

H 2:3

I 1:1,414 (1:√2)

K 3:4



A B C D E F G H I K

Выбор кегля шрифта и интерлиньяжа привносит еще кое-что для украшения книги. В строке должно помещаться от восьми до двенадцати слов; что сверх этого — от лукавого. Более широкие поля, получаемые при делении страницы на девять частей, позволяют брать несколько более крупные кегли, чем при делении на двенадцать. Строки, содержащие более двенадцати слов, требуют большего интерлиньяжа. Набор без шпон — мучение для читателя.

Небесполезно указать еще на взаимозависимость между пропорциями букв и пропорциями страницы. Квадратный книжный формат, который нельзя причислить к наилучшим, требует шрифта с широким очком, чтобы очертания букв о и п в какой-то мере приближались к очертаниям формата. Узкие шрифты оказались бы здесь совершенно неподходящими. Но при общепринятых высоких форматах пригодны шрифты обычной ширины, так как их о и п имеют очертания, по своим пропорциям очень близкие к очертанию книжной страницы.

Колонцифра не относится к очертанию наборной полосы, она стоит вне ее. Я сам употребляю, как правило, централизованные цифры, стоящие у подножия наборной полосы. Они образуют по большей части лучшую и, во многих отношениях, простейшую форму. Лишь в виде исключения стоят мои колонцифры внизу у внешнего края; в этих случаях я, как правило, втягиваю их на одну круглую, так как иная втяжка мешает последней строчке текста. Средневековые рукописи дают

пример нумерации листов маленькими цифрами, расположенными во внешнем верхнем углу пергамента. Такое расположение цифр в печатных книгах было бы неудачно.

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

Когда в конце девятнадцатого века типографское искусство лежало безнадежно поверженное, наивно копировали, без разбора, все стили, притом — только их внешние, бросающиеся в глаза проявления, инициалы и виньетки. О значении пропорций страниц не думал никто. Художники-живописцы пытались тогда освободить пришедшую в упадок типографию от застывших правил и вооружались против всего, на что замахнулась вновь провозглашенная художественная Свобода. Поэтому из точных пропорций они сохранили лишь немногие или — совсем ничего. Упоминание о золотом сечении приводило их в содрогание. Бесспорно, в течение некоторого времени золотым сечением злоупотребляли люди, полагавшие, что открыли в нем универсальный художественный рецепт, и попросту желавшие все делить или все формировать согласно золотому сечению. Поэтому никто и не пользовался обдуманно выбранными книжными форматами с определенной рациональной или иррациональной пропорцией и не заботился о свободной от произвола форме набор-

ных полос. Если, невзирая на это, от времени до времени и появлялась красивая книга, то делал ее кто-нибудь, кто чаще разглядывал достойные подражания произведения печати прошедших времен и черпал из них некоторые масштабы, в том числе — чувство хороших пропорций страницы и расположения наборной полосы. Однако это неопределенное «чувство» не представляет собою надежного масштаба и ничему не научает. Вести вперед может только неутомимое научное исследование совершенных памятников прошлого. Подобно тому, как благодаря самому педантичному изучению старинных типографских шрифтов возникли важнейшие печатные шрифты современности, так и исследование секретов старинных книжных форматов и наборных полос значительно приблизит нас к настоящему книжному искусству.

В первой половине нашего столетия считали чрезмерным множество существовавших тогда форматов бумаги-сырья и мечтали ограничить их число. В высшей степени разумной была средняя пропорция старинных бумажных листов 3:4, из которой получался формат «ин кварто» с отношением сторон 3:4 и формат «ин октаво» с отношением 2:3. Некоторые усматривали в неодинаковости пропорций форматов «ин кварто» и «ин октаво» некий недостаток: так возник сегодняшний DIN-формат, или «нормальный», с пропорцией $1:\sqrt{2}$, которая сохраняется при складывании листа вдвое. Свершилось отмщение за то, что перед этим никакого внимания не уделяли пропорциям

страницы. Только по этой причине могло случиться так, что вместе с водой выплеснули ребенка, и множество старых форматов оказалось устраненным ради почти что одного-единственного. Многие воображают, что подобное строгое нормирование форматов бумаги — решение всех вопросов, связанных с форматами. Это заблуждение. Выбор нормированных форматов чересчур мал, и пропорция-гермафродит $1 : \sqrt{2}$ — одна-единственная и, разумеется, не всегда наилучшая пропорция. На рис. 18 дан обзор всех упомянутых в этом трактате пропорций прямоугольников и, сверх того, показана еще одна редкая пропорция $1 : \sqrt{5}$. А, D, F, G, I — иррациональные, B, C, E, H, K — рациональные отношения.

Каждый, кто делает книги или другие печатные вещи, должен прежде всего поискать бумагу подходящего размера, имеющую удобные для данного случая, безупречные пропорции. Даже самый красивый шрифт не поможет, если формат, близкий к «нормальному» А₅, неприятен уже сам по себе. Точно так же негармоничная, неумело расположенная наборная полоса уничтожает всякую красоту.

Бесчисленное множество наборных полос, даже в стройных форматах, бывает чрезмерно высоким. Диссонирующие или дисгармоничные книжные страницы неизбежно возникают там, где присущая им потребность видеть наборную полосу в точной или приближенной пропорции золотого сечения вступает в противоречие с форматом книжной страницы, имеющей пропорции $1 : \sqrt{2}$

или 3:4. Если хотят достичь гармонии в общем облике страницы, нужно либо изменить ее формат, либо придать наборной полосе пропорции формата страницы. Никто не станет раздумывать о хороших пропорциях бумаги до тех пор, пока правильной пропорцией признана одна-единственная*. Правильная наборная полоса— второе условие красивой книги— изучалась доселе лишь очень редко, а методически— и того реже. И она была так заброшена в девятнадцатом веке, что почти любое изменение казалось дозволенным. История наборной полосы в новейшее время состоит из непрекращающихся попыток заменить не дающее удовлетворения старое чем-нибудь необычайным.

Объединяющим началом всех этих попыток является произвол. Закон был давным-давно потеряян, а руководствуясь «чутьем», невозможно было напасть на его следы. Это удалось только благодаря моим измерениям многочисленных средневековых рукописей. Сообщаемый здесь канон свободен от какого бы то ни было произвола и кладет конец тягостным блужданиям в потемках. При всех своих видоизменениях он образует такие книжные формы, форматы страниц и наборные полосы которых безукоризненно согласуются между собой, или, выражаясь иначе, созвучны друг другу.

*

Имеется в виду «нормальный» DIN-формат.—Прим. пер.



*Ян Чихольд.
Издательская марка*

Традиционный титульный лист и его оформление

По своей типографской форме титульный лист является частью книги и потому его оформление должно соответствовать оформлению книги.

Однако у титулов многих книг нет убедительного родства по форме с последующими книжными страницами. Каким бы совершенным ни был машинный набор, книга как целое разочаровывает нас, если титул с типографской точки зрения неудовлетворителен и неуклюж. Аскетизм в выборе средств не должен вырождаться в слабость и скудость. Титулы многих книг выглядят порой так, как будто бы они были набраны в последний момент и без всяких поправок сданы в печать или как будто бы они были набраны или составлены кем-то, у кого нет ни желания, ни любви к своему делу. Такие титулы напоминают нам бедно одетых, малокровных и запуганных сиротских детей. Кажется, что искусство традиционного централизованного оформления утрачено. Титул — герольд текста — должен быть сильным и здоровым, а не неслышно что-то лепетать. Однако «здоровые» титулы являются исключением. Что же касается

красивых, ни с чем не сравнимых титульных листов, то они вовсе редки, как все самое совершенное.

Важная предпосылка титула — хороший текст. <Matthias Grünewald || Der Isenheimer Altar> — подобная формулировка для титула была бы ошибочной и неприемлемой. Правильным можно было бы считать вот такое название: <Der || Isenheimer Altar || des Matthias Grünewald>. Уязвим для критики и такой текст для титула : <Eduard Mörike || Sämtliche Werke>. Правильнее было бы дать такое название: <Mögikes || Sämtliche Werke>; однако вовсе неприемлемым будет такое название: <Sämtliche Werke von Eduard Mörike>, так как оно сформулировано на плохом немецком языке. А вот у титула <Eduard Mörike || Maler Nolten> или <Maler Nolten || Von Eduard Mörike> текст составлен удачно. Следовательно, важно проводить точное различие между свободными издательскими формулировками и оригинальными авторскими титулами. Неверно и нескладно сформулированный текст сильно осложняет создание хорошего титульного листа.

Если не иметь перед собой пробного разворота страниц, то титул нельзя правильно развернуть, как нельзя оценить и качество его формы.

Построить хороший титул можно только исходя из книжной полосы. Поэтому и на него распространяются требования о соотношении полей книжной полосы и о положении зеркала набора (рис. 1): титул нельзя размещать, как это,

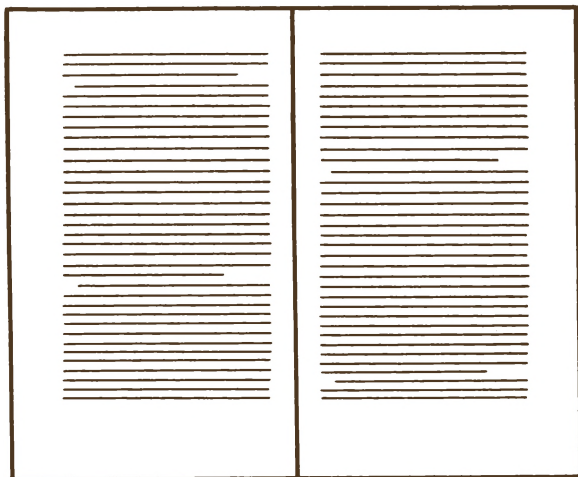


Рис. 1

Разворот (схематичный) для сравнения с ошибочным положением титула на рис. 2. Титул по горизонтали не должен уходить из середины зеркала набора.

к сожалению, часто бывает, посередине ширины страницы (рис. 2), так как связь его с книгой будет нарушена. Строки титула не должны выходить за пределы зеркала набора. Как правило, лучше, если главная строка титула будет заметно уже, чем полная ширина набора. Многие титулы не заполняют всю высоту полосы; это целесообразно в тех случаях, когда книга имеет очень узкие поля.

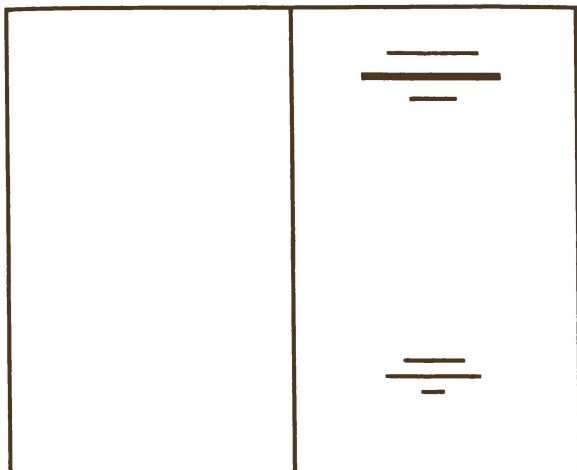


Рис. 2

*Если поля книги не очень малы,
то верхнее и нижнее поля выбраны правильно.*

*Однако обозначенный здесь титул
располагается посредине ширины листа
ошибочно.*

Даже короткий титул должен «заполнять» книжную страницу. Это значит, что он должен иметь достаточную протяженность. Однако часто боятся использовать большие кегли. Главная строка должна набираться шрифтом по меньшей мере на два кегля больше, чем основной текст книги. Жестких правил здесь дать нельзя, так как набор титулов — это задача, при решении которой

необходимо вполне сложившееся чувство формы. Даже короткие титулы, набранные относительно малыми кеглями, могут «заполнить» лист, если их умело разместить. Если длинную главную строку можно разбить, то мы получим две короткие строки, и тогда важная верхняя группа вместо штрихообразных получит плоские очертания. Большое белое пространство между заголовком и названием издательства не должно казаться случайным и «пустым». Напряженность белого пространства—также один из элементов оформления. Здесь может быть полезной хорошая издательская марка, но это отнюдь не обязательно. Издательская марка должна графически гармонировать с остальным шрифтовым оформлением титула, а потому в ней не должны содержаться штрихи более толстые, чем самого большого использованного в титуле кегля. Она также не должна иметь более тонких штрихов, чем самые тонкие штрихи самого малого используемого кегля. Черные издательские марки с негативными буквами в рамках титула выглядят уродливыми посторонними предметами (рис. 9). Они не только чужды шрифтовому оформлению книги, но и, нередко просвечивая сквозь бумагу, портят обратную сторону страницы. Издательская марка должна быть легкой, соответствовать серому тону

Справа: рис. 3

*Французский книжный титул 1510 г.
Разделять строки, как показано здесь,
в наше время не разрешается.*

Es lunettes des prin
ces auec aulcûes balades et additi:
ous nouuellemēt cōposees p noble
hōe Jehā meschinot Escuier/en sō
biuant grant maistre dhostel de la
Royne de France.



строк. Хорошая марка—это произведение искусства. Собственно говоря, размеры ее вовсе не должны быть маленькими, как и вообще чопорность и робость плохо подходят к титульному листу. Однако нарисовать пригодную издательскую марку может не каждый график. Разработка хорошей издательской марки дело не простое, и складывается она обычно из нескольких трудоемких стадий.

Если издательская марка на титуле нежелательна, ее можно поместить на шмуцтитуле. В стиле модерн (конец XIX в.) вошла в моду марка в верхнем правом углу зеркала набора страницы шмуцтитула. Там ее часто помещало, например, издательство Insel-Verlag. Это расположение сегодня нам кажется неестественным. Во всяком случае, марку лучше ставить в оптическую середину высоты на странице 3 (страницы 1 и 2, как и последние две страницы книги, должны оставаться незапечатанными) и в середину ширины зеркала набора. Но лучшим местом, на мой взгляд, будет страница с выходными данными, если их, вопреки широко принятой практике, поместить в конце книги.

Печатникам времен Готики, Ренессанса и Барокко было довольно легко составлять хорошие

*Справа: рис. 4
Красивый титул
эпохи французского Ренессанса,
Париж 1585 г., с большой маркой.*

LES
ODES D'ANACREON

TEIEN, POETE GREC,
traduictes en François,

PAR REMY BELLEAV.

Avec quelques petites Hymnes de son in-
vention, & autres diverses poëſies:
Ensemble vne Comedie.

TOME SECOND.



A PARIS,
Pour Gilles Gilles, Libraire, rue S. Iehan
de Latran, aux trois Couronnes.

M. D. LXXXV.

титулы. Марку издателя или иную большую иллюстрированную гравюру на дереве помещали в середину титула и таким образом как-бы открывали ими книгу (рис. 2 и 4). В XVIII в. этот декоративный элемент уступил место несколько меньшей по размерам виньетке, отпечатанной либо с ксилографической, либо с металлической (медной) гравюры. В наше время титулы с издательскими марками скорее исключение, но незапечатанное пространство между титульной и издательской группами текста остается (рис. 8 и 17).

Структура титульного листа определяется, в частности, разбивкой слов на группы и использованием для их набора различных кеглей, которые вместе должны соответствовать логике и значению этих слов. В этом трудность хорошего набора титула. В иных требованиях к современному титульному набору все еще живет рационализм XVIII и XIX вв. Мы не можем разделять слова и строки, как это делали уже упоминаемые нами печатники эпохи Готики, Ренессанса и Барокко (см. рис. 3 и 4). Они делили текст там, где им этого хотелось, исходя из типографского внешнего вида, и выбирали кегли независимо от содержания. Мы же должны строго следовать значению слов. Без издательской марки добиться равновесия между перегруженной заголовочной группой

*Справа: рис. 5
Французский титул Барбу, 1759,
с типографской маркой,
отпечатанной с гравюры на дереве.*

MARCI ACCII
PLAUTI
COMŒDIÆ
QUÆ SUPERSUNT
TOMUS I.



PARISIIS,
Typis J. BARBOU, viâ San-Jacobzâ, sub
Signo Ciconiarum.

M. DCC. LIX.

в верхней части титула и значительно меньшей по объему издательской группой, размещенной внизу, нелегко. Поэтому набрать хороший титул, к тому же антиквой, сегодня труднее, чем в XVI и XVII вв.

Конечно, один из наиболее подходящих очертаний для титула — форма бокала (рис. 10 и 14), при условии, что титулу можно придать эту форму. В таком титуле издательская марка могла бы выполнять роль ножки бокала. Однако такое бывает редко. Наши титулы для этого слишком коротки. Мы должны довольствоваться тем, что получим приятные очертания и хорошее соотношение между обеими главными группами. Для этого прежде всего необходимо одно: обе группы, верхняя и нижняя, должны иметь не только линейное, но и *плоскостное* измерение, а потому, если возможно, быть многострочными (рис. 2). Нередко длинные немецкие слова мешают получить хорошее очертание, особенно если мы пользуемся антиквой или даже ее прописными начертаниями. Быть может, прописную антикву применяют слишком часто, а строчную слишком редко. Готический шрифт образует более короткий, а потому более плоскостной, к тому же более энергичный рисунок слов, и его использование в титульном

Справа: рис. 6

Немецкий титул времен Гете.

Служить образцом не может.

*Имитация набора антиквой
с помощью готического шрифта.*

Torquato Tasso.

Ein Schauspiel.

Von

Goethe.

Nechte Ausgabe.

Leipzig,

bey Georg Joachim Göschen.

1790.

наборе немецких книг было более уместным, чем антиквы (рис. 8 и 12). К сожалению, типографское оформление времен Гете в целом было слабым и неуверенным, а рассыпающиеся титульные листы вряд ли можно принимать за образцы (см. рис. 6).

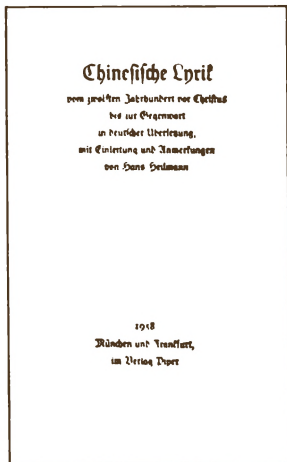
Настоящий титул должен набираться точно такой же гарнитурой, что и книга, то есть шрифтом гарамон, если книга набрана этим шрифтом. И наоборот, если книга набрана обыкновенным шрифтом медиеваль, то и титул следует набирать им же. Шрифт гарамон был бы здесь не к месту и не создавал бы желаемой гармонии. Этого требования следует строго придерживаться. Полу-жирный шрифт, даже очень подходящий к основному шрифту, вообще нельзя использовать для набора титулов. Да для этого нет ни малейшего повода. Применение рисованных титульных строк допустимо, однако рисовать их надо так, чтобы они действительно были созвучны текстовым полосам и литерам. Но искусство это деликатное и им владеет не каждый художник-шрифтовик. Поэтому хороший титульный набор—дело само по себе достаточно сложное—намного проще и, что самое главное, намного динамичнее.

Важнейшее требование хорошего титульного набора—умелое обращение с буквами. В дальнейшем мы будем говорить только о титулах, воспроизведенных антиквой. Встречающиеся строки из прописных букв непременно должны быть набраны вразрядку и тщательно выровнены. Между буквами Н и I никогда не следует применять для

разрядки только 1 пункт. Для самых малых кеглей разрядка должна составлять $1\frac{1}{2}$ пункта, для более крупных—до цецеро—от 2 до $2\frac{1}{2}$ пунктов, а начиная от 14 пунктов и выше—3 и более пунктов. Строки из прописных букв, набранные без разрядки или с недостаточной разрядкой, всегда имеют уродливый вид. Их буквы как бы слипаются и образуют при этом трудно читаемую строку. Нередко разрядку делают слишком слабой, и тогда букву приходится иногда даже подпиливать напильником, чтобы уменьшить мнимо завышенный пробел, например, между VA. Это неприемлемо и вовсе не обязательно, если разрядка выполняется должным образом. Пространство между VA должно использоваться просто как самая малая оптическая дистанция. Даже между буквами LA всегда надо ставить тонкую шпацию, по крайней мере, карточный пробельный материал.

Никогда не следует набирать вразрядку строчную антикву и курсивные буквы. Ошибочно считают, что если вразрядку можно набирать прописную антикву, то это можно делать и со строчными буквами. Уродливо выглядит и готический шрифт, набранный вразрядку, в то время как набор без разрядки делает его красивым (рис. 6, 8, 12).

Цифры в тексте титула (<с 240 рисунками>) надо набирать прописью (<с двумястами сорока рисунками>, <восемнадцатый век>), только год—арабскими цифрами (1958). В значительных произведениях год можно набирать также римскими



Слева: рис. 7

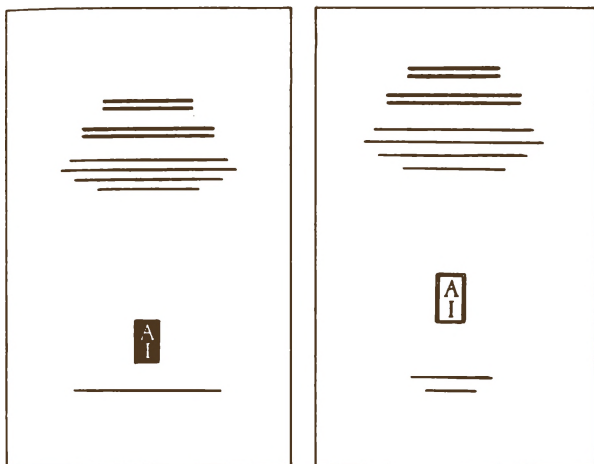
*Книжный титул примерно 1905.
Бесформен, имеет отдельные недостатки.*

Справа: рис. 8

*Тот же текст,
как бы его набрали сегодня
(причем лучше). Без разрядки.*

цифрами (MCMLVIII), особенно если титул целиком воспроизведен из прописной антиквы.

Чем меньше кеглей на титуле, тем лучше! У семи нянек дитя без глазу. Слишком много кеглей на титуле уродует его вид. Правильно обращаться с четырьмя-пятью кеглями — задача нелегкая (рис. 16). Лишь в исключительных случаях



Слева: рис. 9

К сожалению, типичный современный титул, опущенный к середине, с выворотной (негативной) маркой.

Справа: рис. 10

Тот же титул, после упорядочения.

Марка — позитивная.

следует применять более трех кеглей, порой достаточно даже двух (рис. 8 и 11).

Титул, набранный только антиквенными прописными, почти всегда создает гармонию, однако выглядит несколько неподвижным. Однако этот способ набора не следует возводить в правило. Главные строки можно выделить строчными,

а менее значительные строки унять, набрав их прописными (рис. 15).

Издательство не важнее автора, а потому его название следует набирать меньшим, в крайнем случае точно таким же кеглем, что и имя автора. Как часто это соподчинение нарушается, и имя автора набирается меньшим кеглем, чем название издательства! К сожалению, бывают даже случаи, когда название издательства набирают тем же кеглем, что и заголовок!

Мы видим, что для правильного набора титульного текста действует много ограничений, предупреждений и запретов: граница зеркала набора, весьма относительная свобода в выборе шрифта, ограничение числа кеглей, исключение полужирных шрифтов, обязательная разрядка прописных букв. Как бы там ни было, попытаемся теперь обработать оригинал оформления титула.

Вот правильный путь: сначала очень тщательно выполнить эскиз — шариковой ручкой с черной пастой или авторучкой (не карандашом!) — всех слов в кеглях, которые мы выбрали, руководствуясь при этом пробой шрифта. Начинаящий особенно должен остерегаться сдавать в набор черновые наброски. Он обязан добиваться наибольшего сходства каждой отдельной буквы. Только очень опытный мастер — и то для вида — может работать как-бы небрежно. Жирные шрифты на неко-

Справа: рис. 11

*Титул, выполненный автором
(ксилोगравюра Рейнольда Стоуна). 1947.*

WILLIAM SHAKESPEARE
THE SONNETS
AND
A LOVER'S COMPLAINT



PENGUIN BOOKS
HARMONDSWORTH · MIDDLESEX
ENGLAND

торых из моих схем неминуемо вводят в заблуждение! Разрежьте строки и наложите их на пустой разворот из такой же бумаги в точном формате книги; на правой полосе обозначьте границы формата набора тонкими карандашными линиями. Многократно передвигая строки и изменяя кегли, найдите, на Ваш взгляд, самое лучшее решение. Затем наклейте строки безводным клеем. Эскиз передайте печатнику. На эскизе, в его верхней части, напишите точное название гарнитуры (например, <все гарнитурой Янсон>), на поле обозначьте кегли (например, <10 обычнов. строчн.>, <8 прописные вразрядку через 1¹/₂ п.>); при использовании прописных укажите также размер разрядки. Далее, например, что <высота точно как у текстовой полосы> или <высота и расстановка точно по эскизу> и <оттиски в правильной позиции согласно эскизу на обрезном развороте>. Если эскиз выполнен со знанием дела и попадет в хорошие руки, можно рассчитывать на результат, который с таким усердием готовили и который должен образовать убедительное единство. Однако оттиск удовлетворяет не полностью: интерлиньяж изменен, разрядка невыровнена, либо междусловные пробелы получились слишком широкими, реже зауженными. И хотя известный художник Е. Р. Вейс свою корректуру указывал не в пунктах, а в миллиметрах, издателю не

Справа: рис. 12

*Титул, выполненный автором.
В стиле немецкого рококо. 1957.*

Schönste liebe mich

Deutsche Liebesgedichte
aus dem Barock und dem Rokoko

Mit farbigen Wiedergaben
acht alter Spitzenbildchen



Verlag Lambert Schneider,
Heidelberg

следовало бы с этим соглашаться. Ведь наборщик ведет расчеты в пунктах, а сколько пунктов будет в $\frac{1}{2}$ миллиметра? Скажем, $\frac{1}{2}$ — это понятно, а вот <немного больше шпации> — может означать все что угодно. Титульный набор — это отчасти искусство пункта, даже половины пункта. Разрядка — это неясно; надо указать точно: при разрядке взять на $\frac{1}{2}$ п. больше, набирать вразрядку на $1\frac{1}{2}$ пункта.

Бывают случаи, когда первый оттиск во всех деталях соответствует замыслу. Но чаще оттиск все-таки выглядит иначе, чем его представлял себе художник, которому приходится здесь и там вносить изменения и править. Затем изготавливают новые оттиски заданного формата и с точным расположением всех элементов, пока титул не получится. Эскиз титула должен быть приложен к рукописи, чтобы первые его оттиски поступили с первыми гранками. Пробные полосы необходимо утвердить до того, как рукопись будет набрана.

Хороший титул, даже если он уже и ниже, чем книжная полоса, в известной степени должен повторять пропорции ее очертаний. В противном случае он не будет подходить к ней. Если верхняя группа титула узкая, то строка с названием издательства и подавно не должна заполнять ширину набора (рис. 9). Часто главная группа

Справа: рис. 13

Титул, выполненный автором.

Набран шрифтом «монопип» Белл. 1954.

YORICKS
EMPFINDSAME
REISE

DURCH FRANKREICH UND ITALIEN

—

AUS DEM
ENGLISCHEN ÜBERSETZT VON
JOHANN JOACHIM BODE

—

BIRKHÄUSER VERLAG

BASEL

строк бывает поставлена слишком низко (рис. 9). Проектировщики таких титулов, видимо, полагают, что издательская строка не принимает участия в общей форме. Такой титул выглядит как бы осевшим вниз. Ведь нижняя строка с названием издательства смотрится точно так же, как и верхняя группа, и обе вместе они должны создавать одно целое и занимать на полосе правильное положение. Заголовок следует располагать в верхней трети, а вовсе не в оптической середине титульной страницы! Титулы, подобные тому, что изображен на рис. 9, удачными назвать нельзя. Издательская строка здесь должна быть уменьшена по длине (в оригинале строка набрана строчными и растянута за счет разрядки, чем и испорчена). Такая вытянутая форма, напоминающая штрих, противоречит круглой форме верхней группы. Как и повсюду, здесь были бы весьма желательны следующие друг за другом одинаково длинные строки. Титул получится удачным, если верхнюю группу приподнять, а нижнюю сделать многострочной и более узкой (рис. 10).

Требовать надлежащий интерлиньяж легче, чем его выполнить. Междустрочные промежутки не должны противоречить смыслу; наряду с самими строками они участвуют в создании общего оптического эффекта. Так как часть листа, как прави-

Справа: рис.14

*Удачно набранный воображаемый титул,
однако в нем не чувствуется
индивидуальности.*

DIE
FÜRSTIN VON CLEVE
VON
MARIE MADELEINE
GRÄFIN VON
LAFAYETTE

IM VERLAG ZUM EINHORN
ZU BASEL

ло, остается незапечатанной, то группы строк с малым интерлиньяжем кажутся как бы отчужденными; белизна фона должна пронизывать набор. Большие белые поля требуют больших междустрочных пробелов также между строками, набранными одним и тем же кеглем шрифта. В большинстве случаев определенная прозрачность в титульном наборе желательна. В противном случае набор вступает в противоречие с фоном и не может слиться с ним воедино (рис. 11, 12 и 13).

Если в книге, как в карманных изданиях, поля очень узкие, то титул не должен заполнять зеркало набора. Иначе верхняя группа окажется слишком высоко и ее придется опустить. А издательскую группу будет необходимо соответственно поднять! Пропорциональное соотношение верхнего и нижнего полей, как это видно в книжной полосе, должно повториться и на титуле.

Верхнюю группу часто приходится немного опускать (одновременно поднимая издательскую группу), когда первая строка содержит заголовок. Короткая первая строка, к тому же набранная более мелким кеглем, чем заголовок, очень желательна, но не всегда достижима. Впрочем, фамилия автора книги может быть одинаково хорошо

Справа: рис. 15

Тот же текст.

*Главная строка набрана строчными
без разрядки.*

Значительно лучше, чем на рис. 14.

DIE
Fürstin von Cleve

VON
MARIE MADELEINE
GRÄFIN VON
LAFAYETTE

IM
VERLAG ZUM EINHORN
ZU BASEL

поставлена как над первой строкой, так и после нее, соединяясь с ней словом *von*. Иногда слово *von* выносят на собственную строку, что равнозначно сильному акцентированию средней линии (рис. 14); в других случаях такая короткая линия может оказаться нежелательной и тогда слово *von* ставят перед фамилией автора в одной строке с ней (рис. 8).

На обороте титула почти всегда помещают данные, если не об ответственном редакторе или переводчике, то о тираже и полиграфическом предприятии (часто ошибочно там можно найти также упоминание о художнике, авторе суперобложки, даже если она ничем особенным не примечательна, а то и вовсе плоха). В совсем дешевых книгах дело обстоит так же, так как в конце книги места для таких данных не хватает. Но даже в самых дешевых книгах набирать эти данные следует с любовью. Необходимо выбрать очень малый кегль основного шрифта (врядку не набирать), правильно сгруппировать строки и набирать на шпоны, применив приблизительно столько пунктов, сколько их между строк полос основного текста. Гораздо элегантнее и спокойнее выглядят

Справа: рис. 16

*Только такое оформление
улавливает стиль времени.*

*Но оно не такое уж простое,
как может показаться на первый взгляд).*

DIE FÜRSTIN VON
CLEVE

VON

*Marie Madeleine Gräfin
von Lafayette*



Im Verlag zum Einhorn

BASEL

слегка вразрядку капительные очень малого кегля с интерлиньяжем основного текстового набора.

Текст оборота титульного листа должен быть как можно короче. Так как на титульной полосе эти строки просвечивают, то их следует располагать так, чтобы они, где это возможно, приходились на группы или строки титула, по возможности не выходя за их пределы.

Сведения на обороте титульного листа начинают в последнее время угрожающе разрастаться. Они напоминают бесконечные списки фамилий, мелькающих в первых кадрах кинофильма перед глазами незащитного зрителя, причем они так же навязчивы, как и не желательны. Издательским работникам должно отводиться скромное место, и то в самом конце книги. Быть названным в начале книги подобает только автору и повивальной бабке книги—издательству. Поэтому я, еретик, каким всегда был, считаю, что все остальное должно следовать только за текстом книги.

Против первой текстовой полосы книги ничего располагать не следует; но название книги, без имени автора, можно повторить наподобие шмуц-титула, справа, рядом с оборотной стороной главного титула с тем, чтобы левая часть разворота с началом текста оставалась в итоге пустой. Там что-либо можно помещать только в самых

Справа: рис.17

Титул, выполненный автором.

*Стандартное решение, которое можно
без труда варьировать.*

VIRGINIA WOOLF

A Room of One's Own

PENGUIN BOOKS

HARMONDSWORTH · MIDDLESEX

дешевых книгах. Однако выглядеть это должно, по крайней мере, приятно. К сожалению, однако, это как раз та страница, которой при обработке больше всего пренебрегают, а потому именно она и свидетельствует о способностях в данном случае технического редактора. Тот факт, что он здесь никогда не бывает назван, имеет три причины. Во-первых, этого не хочет издательство. Во-вторых, технический редактор слишком скромнен, хотя он играет более важную роль, чем автор суперобложки. И, в-третьих, сам технический редактор не хочет этого, потому что он вплоть до выхода книги в свет вынужден опасаться, как бы кто-либо не испортил книгу. Автор боится наборщика, печатник переплетчика, технический редактор — всех четверых, больше, чем четверо боятся его. Чувствуя себя ответственным, он, который должен быть зорким и осмотрительным, как лейб-гвардия какого-нибудь диктатора, охотнее уступает славу или позор пехоте, проявляющей себя в наивном себялюбии и полном комплекте еще до того, как можно будет прочитать хотя бы одну строку. Ибо он на собственном опыте знает: все еще может случиться!

Однако читателя меньше всего интересует, кто печатал книгу и что еще там сообщается из миропотрясающих известий на оборотной стороне

*Слева: рис.18
Выходные данные,
помещенные в конце книги,
изображенной на рис. 12.*

Die Originale
der abgebildeten acht Spielbilder gehören
Jan Ischold in Basel,
der auch die Zusammenstellung der Gedichte,
die Topographie und den Entwurf
zum Einbande dieses Buches
besorgt hat.

Die topographischen Placate sind
einem Straßburger Druck aus dem Jahre 1764
entnommen.

Seit und Druck der Buchdruckerei
H. Haupp jr. Tübingen.

Färbearbeiten und Druck der Abbildungen:
Graphische Kunstanstalt J. Bruckmann & Co.,
München.

Werkdruckpapier von
Robert Horn & Co. Ltd, London.

Kunstdruckpapier von der
Papierfabrik Scheufelen, Oberförschingen.

Buchbinderarbeiten
von Willin Pingel, Heidelberg.
Erstes bis sechstes Tausend.

титула. Все сведения о типографии, тираже, даже имена ответственного редактора или переводчика лучше всего помещать в конце книги (рис. 18).

Две самые последние страницы хорошо сделанной книги, равно как и две первые, должны оставаться совершенно незапечатанными; это относится также к изданиям с художественными репродукциями, помещенными в конце их. На четвертой или третьей от конца книги странице, как наиболее удачном месте для размещения данных об ответственном редакторе, типографии и т. д. (рис. 18), можно и должно было бы назвать также год издания, если об этом ничего не сказано на титульном листе.

Однако возвратимся к нашим титульным листам. На рис. 14 изображен безупречный по форме титул воображаемого издания. Основным шрифтом выбран гарамон. Однако титульный лист, отлично исполненный типографски, не всегда можно назвать вполне хорошим в целом. Такой титул и шрифт гарамон, как основной шрифт, были бы к месту, если бы речь шла о каком-либо ином романе. Однако этот роман (самый ранний европейский роман, 1678 г., как и на 670 лет ранее первый японский роман Genji—кстати, автором его была женщина) требует особой типографской атмосферы и его следовало бы набирать антиквой

Справа: рис. 19

*Титул, выполненный автором. 1945.
Антиква Кезлон и белое украшение.*



HAFIS

★

EINE
SAMMLUNG
PERSISCHER
GEDICHTE
VON
GEORG FRIEDRICH
DAUMER

— ★

VERLAG BIRKHÄUSER
BASEL

Янсона (а еще лучше лютеровским готическим шрифтом). На рис. 15 приводится первая попытка оформления титульного листа романа шрифтом Янсона. Однако в нем все еще не улавливается дух времени, и только вариант, изображенный на рис. 16, приближает нас к удачному решению. При этом речь идет не об историзме восьмидесятих годов, а о слиянии стиля 1678 г. с нашими нынешними желаниями и требованиями в отношении формы. Болезненная страсть к модернизму инфантильна. Книги — не модный товар. Титул для этой книги «в духе современности», напоминающий стальную мебель, автомобильные кузова или спутник, мог бы создать только необразованный глупец. Окончательное решение подобной задачи, которая средствами полиграфии интерпретирует настроение произведения, показано на рис. 12.

Однако, как правило, мы будем довольны, если титул, по крайней мере, не оскорбит разум и глаз, если он удовлетворяет основным перечисленным требованиям в отношении хорошей формы и если он, прежде всего, будет правильно размещен на странице.

Издательские требования к набору текста

Взаимные контакты издательства и типографии порой могут быть затруднены, если последняя работает по правилам, не удовлетворяющим всем предъявляемым к набору требованиям. Вид книги в решающей степени определяется качеством набора. Даже при использовании отнюдь не самого лучшего шрифта, набирая по правилам, можно добиться хорошего эффекта. С другой стороны, даже самый красивый и совершенный шрифт можно испортить, если применять чересчур большую выключку и не принимать во внимание тонкости, предусматриваемые правилами хорошего набора. Соблюдение приведенных ниже правил даст возможность получить безупречный набор. Издательство, требующее от полиграфии соблюдения этих правил, во внешнем виде набора не разочаруется.

Вопросы междустрочных пробелов, высоты полосы, отношения ширины и «зеркала» набора к формату бумаги нужно рассматривать в комплексе и в коротких правилах изложить их невозможно. Поэтому они будут рассмотрены нами отдельно в других разделах книги.

Правила

Междустрочные пробелы в заголовках, а тем более в сплошном наборе должны быть одинаковыми и равняться шпации в $\frac{1}{3}$ кегля. Особенно важно обращать внимание на оптически одинаковые пробелы в ручном наборе.

После точек в конце предложений и укороченных фраз следует применять обычный междусловный пробел. В длинных же строках пробел можно увеличить; там можно поставить шпации также перед запятыми и дефисами. Между словом и круглыми скобками ставят шпации, кроме того, перед А, J, T, V, W, Y, после точки и в очень плотных строках.

Если следуют отдельные буквы и сокращения, как например, d.h., иа., С. F. Meyer, то промежутки между ними всегда уменьшают.

Заголовки и группы в титулах набираются без точек.

Строчные буквы никогда не следует набирать вразрядку. Вместо этого применяют курсив.

Прописные буквы повсюду набирают вразрядку (начиная с 8 п. и выше не менее чем через $1\frac{1}{2}$ пункта) и выравнивают, причем разрядку лучше немного увеличить, чем заузить.

Для втяжек следует применять только круглую шпацию. Втяжки больших размеров, которые от этого не становятся ни более броскими, ни более красивыми, допустимы только в тексте с очень большими строками. Слишком большие втяжки могут привести к тому, что концевая строка

окажется короче, чем втяжка, расположенная ниже.

Тире в круглую должно применяться только в набранных в виде таблиц прејскурантах. Во всех остальных случаях используют более короткие штрихи (линейные штрихи, полукруглую). Нельзя применять тире вместо дефиса.

Как правило, в наборе антиквой пользуются французскими полукавычками <>. В одном и том же издании эти кавычки должны иметь одинаковую форму. От слов их надо отделять шпациями (за исключением убористых строк). Только цитаты внутри цитаты заключают в такие кавычки: « ».

Цифры примечаний должны набираться той же гарнитурой, что и основной шрифт. За подстрочной цифрой (1) или звездочкой (*) ставить круглые скобки не следует ни в самом тексте, ни в сносках. В тексте между словом и следующей за ним цифрой сноски ставится шпация.

Над подстрочными примечаниями надо оставлять либо пробел, либо ставить сплошную линейку без втяжки. Промежуток над и под линейкой должен быть не меньше, чем междустрочный пробел в вышерасположенном тексте.

Умлаут Ä, Ö, Ü не следует заменять на Ae, Oe, Ue (Ärzte, Äschenvorstadt).

В числах для обозначения десятичных дробей применяется только запятая. Разряды тысяч должны отделяться друг от друга не запятыми и точками, а шпациями. 300,000 означает не триста тысяч, а триста. Триста тысяч надо набирать так:

300 000. Точки для разделения разрядов тысяч применять нельзя. Запятая всегда используется для обозначения десятичных дробей: 3,45 м; 420,500 кг. Но для обозначения времени набирают так: 2.30 ч. В телефонных номерах группы цифр отделяют не точкой, а шпацией: Nr. 32 81 71 (в немецком языке набирают Nr, а не No).

Какими должны быть пробные полосы

При планировании очередной книги к выпуску издательство просит типографию по разработанному макету отпечатать пробные полосы, которые после одобрения служат наборщику и печатнику эталоном.

Готовить такие пробные полосы необходимо особенно тщательно. Так, например, должно быть совершенно ясно, какой будет высота полосы. Если издание набирается шрифтом двух различных кеглей, то одну из двух полос следует набрать целиком шрифтом основного кегля, что и определит ее точную высоту. На такой полосе не должно быть подзаголовка. Вообще необходимо показать разворот и не только потому, что он создает эффект готовой книги, но также и потому, что дает возможность показать начало главы, что важно как для машинного, так и для ручного наборщика. Лучше всего ставить полосу с началом главы слева, а обычную текстовую — справа. Если книга с типографской точки зрения отличается сложным построением, то необходимо изготовить три, четыре или даже семь полос, показав на них все характерные виды набора.

Рассчитывать объем издания можно только тогда, когда наборщик подготовит пробные полосы к печати. В противном случае в объеме могут быть отклонения. Изготовление эскиза — не теоретические упражнения администрации. «Набор был предварительно скалькулирован» — такие слова не оправдание для уродливо подготовленной книги.

Набирать пробные полосы необходимо не менее тщательно, чем настоящий заказ. Допуская на пробной полосе опечатки, типография тем самым подрывает доверие к корректору. Если требования заказчика расходятся с типографскими правилами, то их надо выполнить, а наиболее важные указания оговорить на первой странице рукописи (см. прилагаемый образец).

Если в издаваемой работе встречаются сноски, то их необходимо показать на сложном примере.

Обрезной формат, корешковое и верхнее поля должны быть абсолютно точными. Хороший печатник должен обладать достаточным честолюбием, чтобы сдавать такие пробные полосы, к которым бы издательство не смогло предъявить претензий.

Прежде всего бумага, если она уже имеется, должна быть такой же, как и бумага для тиража. Если тиражной бумаги пока еще нет, то бумага для пробных полос должна быть похожа на нее хотя бы внешне.

Образец для 1-й полосы

ПРОБНЫЕ ПОЛОСЫ

2-е предложение — 2-го сентября 1965 г.

Название книги: Готтфрид Келлер,
Зеленый Генрих.

Издательство: Цум Венедиг, Базель

Типография: Якоб Шнельхазе, Базель

Обрезной формат полосы: 17,3×10
см.

Основной шрифт: Моно Кентавр
252 — 10 на 11,
18 цецеро, 31 строка.

Корешковое поле на полосу: 2 цецеро.

Обрезное верхнее поле: 2 цецеро.

Ä, Ö, Ü, ß. < >. Тире полукегель-
ные! Вместо разрядки курсив.
Выключка слов после точек.

Предполагаемый объем: 576 страниц
(включая 8 страниц для шмуцтитолов,
титул и предисловие,
а также 2 страницы для оглавления
в конце книги). Новые главы набирать
в подбор.

Первоклассной должна быть и печать. От приправки ни в коем случае не следует отказываться; подачу краски нужно точно отрегулировать с учетом характера бумаги и вида шрифта. Полосы не должны быть бледными или чересчур насыщенными краской, так как на них позднее придется равняться печатнику.

Нередко типография присылает всего лишь одну жалкую страничку, да и к тому же еще с концевой строкой внизу, искажающей нижнее поле бумаги. Настоящие же пробные полосы состоят более чем из одной пары полос: на первой странице четырехполосной пробы должны быть указаны данные, как на приводимом рядом (см. стр. 129) образце.

Только тогда наборщику и печатнику, равно как и лицам, работающим вместе с ними, будет все ясно. Если пробные полосы вместо формата 17,3×10 см имеют, например, формат 17,25×10,9, то может возникнуть сомнение, а не имеется ли здесь в виду формат 17,2×10,9 см. При каждой новой пробе необходимо еще раз проверить первоначальный расчет объема, так как не всегда первая проба получает одобрение издательства. Пробы нумеруют и по порядку проставляют на них дату.

Рекомендуется также на первой пробной полосе указывать корешковое и верхнее поля, чтобы позднее не могло возникнуть никаких недоразумений.

Типография должна изготовить достаточное число экземпляров образцов. Не менее четырех

из них направляются заказчику и не менее четырех других остаются в портфеле заказов.

Если все рассмотренные нами требования к пробным полосам будут тщательно выполняться, то можно быть уверенным, что готовая книга удовлетворит как всех работников, занятых ее изготовлением, так и самого заказчика.

Набор на шпации в $\frac{1}{3}$ кегля

Плотный набор, не совсем правильно называемый набором на шпации в $\frac{1}{3}$ кегля, требует пересмотра отдельных правил набора XIX в., который по привычке применяют еще и сегодня. Некоторые из старых правил находятся в таком резком противоречии с плотным набором, что порой приходится принимать особое решение; примирение между ними и плотным набором невозможно.

В основе плотного набора лежит оптический опыт, согласно которому старая выключка на полукруглую шпацию приводит к разрыву слов в предложении и усложняет их восприятие. Создается общая беспокойная картина с белыми пятнами, где слова в строках одно под другим иногда стоят более плотно, нежели один возле другого, в результате чего их смысловая оптическая связь нарушается.

Выключка Гутенберга в XV и XVI вв. была еще более плотной, чем та, которую мы требуем сегодня. Она была меньше толщины i и ее следовало бы скорее называть набором на четверть круглой. Правда, в те времена наборщик имел

возможность свободно укорачивать в пределах строки одно или несколько слов. Только этим можно объяснить неподражаемо совершенную поверхность набора в инкунабулах и в итальянских и французских изданиях XVI в.

Идеальный рисунок антиквы— это рисунок шрифта латинского языка, для которого она была создана. Набирать немецкие тексты с их длинными словами и барочным нагромождением прописных в современном начертании гораздо сложнее, чем тексты на английском языке, который среди живых языков позволяет создавать наиболее спокойные типографские образы, поскольку не требует большого числа прописных, не нуждается ни в каких акцентах и состоит преимущественно из коротких слов.

Современные романские языки набирать не так легко и просто, как их прародителя— латинский язык, так как в них появились акценты, а нередко встречающиеся буквы *z*, *j* и даже *k* вообще чужды шрифту антиква. И все-таки романские языки напоминают латинский и не содержат такого обилия прописных, как немецкий язык.

В наборе немецких текстов длинные слова по необходимости требуют более частой разбивки на слоги при переносе, чем другие языки. Хороший плотный набор во французском и английском языках осуществим еще легко, даже по правилам XIX в. о разделении слов. В немецком же языке плотный набор требует не только послабления, но даже и отмены правил, касающихся неудобных разделений слов, как, например: *ergan-gen*, *aufge-*

bracht, Ti-rol. Одновременно делать плотный набор и избегать неудобных разделений слов невозможно. В противном случае получаются отчасти плотно, отчасти менее плотно или широко набранные строки. В хорошем плотном (немецком) наборе не всегда бывает легко соблюсти правило, запрещающее разделять слова при переносе в трех строках подряд.

Разумеется, плотный набор после точек в конце предложения требует применения таких же, а при некоторых обстоятельствах даже меньших пробелов, чем между словами. Старые правила об увеличенном пробеле в конце предложений (нередко приводившем к образованию «дыр») пора бы, наконец, забыть. Работа машинного наборщика станет менее сложной, если ему не надо будет следить за такими точками.

Плотный набор оказывает влияние также на верстку. Правило, согласно которому концевые строки не должны образовывать первую строку на новой полосе, при плотном наборе нельзя принять безоговорочно. Такие строки, конечно, нельзя считать красивыми; однако избежать их трудно, если для их выгонки и вгонки нет возможности.

Начальные строки внизу полосы не считаются ошибкой. Требование, чтобы их не было, чрезмерно, ибо тогда придется нередко прибегать к помощи автора, вычеркивать или добавлять слова и строки. Но в таком случае мы создадим ситуацию, при которой форма будет преобладать над содержанием.

Почему в начале абзаца необходим отступ?

Излагаемые при письме мысли автор расчленяет на группы связанных между собой предложений; эти группы предложений мы называем абзацами. Раньше их называли также параграфами. Теперешний некрасивый знак параграфа § есть ни что иное как забытый вариант средневекового знака q, который первоначально мог ставиться также и посредине непрерывных строк и для написания которого пользовались цветной краской. Этот знак обозначал начало новой группы в наборе. В позднем средневековье новые группы набора стали начинать с новой строки, перед которой по старому обычаю ставили упомянутый знак, обычно написанный красной краской. Некоторые из первопечатников вырезали этот знак как литеру и печатали с нее черной краской. Но первоначально в инкунабулах рубрикатор вписывал его в текст красной краской (название профессии происходит от латинского слова *rubrum* — красный). Для этого знака наборщик должен был оставлять в наборе свободное место. Впоследствии знак параграфа стали вписывать все реже, пока, наконец, не

пришли к мысли, что абзацный отступ на круглую — как мы называем это пустое пространство теперь — и без красного знака вполне достаточен и надежен для обозначения.

Абзацный отступ на круглую выполняет свои обязанности и в наше время, причем более экономичного или, по крайней мере, такого же хорошего иного средства обозначения нового абзаца пока изобрести не удалось. Попыток заменить этот обычай новыми было предостаточно. Однако разрушать старое и создавать новое можно лишь в том случае, когда в этом есть необходимость и когда новое лучше старого.

Однако в отношении безабзацного набора, который получает все большее распространение, этого сказать нельзя. Он также имеет свою историю, правда, намного более короткую. Стремление нашего времени к простоте, будучи реакцией на перегруженный стиль предков, часто находит свое выражение в болезненной мании к упрощенчеству. Такое смешение понятий чревато последствиями. Некоторые из английских печатников на рубеже века не применяли отступ, и эта необдуманная манера, которая в Англии, между прочим, до последнего времени не нашла себе подражателей, была позже воспринята молодыми издателями в Германии. Одно весьма солидное издательство, находившееся в то время в Лейпциге, распорядилось набирать многие из своих книг без абзацных отступов, чем в значительной мере способствовало распространению этого сомнительного способа набора.

Если наборщики, корректоры и редакторы будут стараться выделять предыдущую строку хотя бы коротким концевым пробелом (размером всего лишь в 3 или даже 2 типографских пункта!), то это еще не беда.

Однако во второразрядном наборе колонками, применяемом в газетах, журналах и книжных изданиях, такой вид набора, отнюдь не более дешевый, чем набор с отступом на круглую шпацию, становится прямо-таки опасным.

В газетном наборе между абзацами, как правило, кладут дополнительные шпоны в 2 и более пункта, отчасти потому, что газеты не требуют такой тщательной верстки, как книги. Однако считать это за образец для подражания не следует.

У наборщика газеты нет времени следить, чтобы каждая концевая строка рубрики имела заметный «концевой пробел». Иногда строка заканчивается концевой точкой даже посередине абзаца. Верстальщик смотрит на концевые точки в конце строк; под эти строки он кладет дополнительно шпоны, которые выполняют здесь роль отступа. А не допустил ли он ошибки? Читать набор у него нет времени. Корректора, читающего второпях, это вряд ли заботит, так как у него времени мало. В итоге — ошибочно разрезанные и неправильно соединенные смысловые группы. К тому же нерегулярный дополнительный интерлиньяж портит внешний вид набора. Все это, естественно, поймет только серьезный читатель.

Но если даже наборщик, корректор и редактор книги все свое внимание сконцентрируют на кос-

венной маркировке абзацев с насильственным привлечением искусственных конечных пробелов в предшествующей строке, то и здесь нельзя быть полностью уверенным, что такая косвенная маркировка сработает во всех случаях. Ведь каждый из этих трех работников и все вместе могут допустить ошибку. Но книга печатается для читателя. А он в конце строки понижает внимание по сравнению с ее началом. Набор без втяжек создает у читателя впечатление непрерывности смысловой связи, в то время как хороший писатель выбирает каждый свой абзац обдуманно и хочет, чтобы он оставался заметным в тексте. Кроме того, безабзачный набор затрудняет восприятие напечатанного. И в этом его важнейший недостаток. И хотя безабзачные отступы делают набор более «спокойным», однако достигается это за счет утраты членения текста, что достойно сожаления. Членение необходимо для последовательного изложения мыслей автора в книге. Оно должно начинаться непременно слева, в начале строк, а не в конце их, где перестают читать. Как же неприятно, что приходится разъяснять этот само собой разумеющийся факт!

Только в одном месте втяжка бессмысленна и некрасива: под заголовком, поставленным на середину. Первый абзац должен начинаться здесь без отступа. Однако под заголовком, смещенным влево, втяжка необходима.

Назовем две новых дурных привычки косвенного выделения абзацев: абзацы отделены друг от друга сплошными «слепыми» строками, образу-

ющими очень заметный разрыв и при известных условиях вызывающими сомнение, начинается ли на новой странице новый абзац; сдвинутые вправо концевые строки кажутся очень назойливыми и также являются всего лишь косвенным средством выделения.

Итак, существует только один-единственный надежный, технически безукоризненный и при том в высшей степени простой и экономичный вид выделения абзацев. Это абзацный отступ, который, как правило, должен равняться 1 кегельной (т. е. 10 пунктам при кегле 10). Он может быть и несколько меньшим, а в отдельных случаях даже несколько большим по размеру. Наборщик вряд ли забудет о нем, да и корректор наверняка обратит на него свое внимание; ни один читатель не сможет его не заметить. Неправда, что набор с отступом на круглую менее красив. Мнимая простота безабзацного набора достигается за счет отсутствия разбивки текста, являющейся, как известно, атрибутом типографской красоты. Тот факт, что безабзацный набор так часто встречается в наше время, вовсе не означает, что он хорош.

Многочисленные произведения художественной литературы и даже научные книги в последнее время стали набирать без абзацного отступа. Из моды, возникшей на рубеже нашего века, это стало чуть ли не твердым правилом. Складывается впечатление, будто не замечают, что этому нерасчлененному изображению недостает ясности. Не говорит ли это о потере внимания к слову и букве?! Редактор одного специального журнала

как-то даже заметил, что набор с абзацными отступами есть новшество и пригодность его еще надо доказать! Но именно набор с абзацными отступами зарекомендовал себя на протяжении более чем четырех столетий. От него так часто уклоняются только в Германии и Швейцарии. В Англии, Франции, в скандинавских странах и в США «нечленораздельный» способ набора без абзацных отступов можно встретить лишь как исключение, преимущественно в печатных изданиях, сделанных равнодушно и без любви.

Нормальный старый набор с абзацными отступами неизмеримо лучше и яснее, чем гладко прилизанный безабзацный. Старый способ вряд ли можно улучшить. Он, будучи, по всей вероятности, случайной находкой, есть идеальное решение проблемы. Так пусть же издатели и наборщики поскорее возвратятся к нему.

Небольшая доля вины в распространении фальшивого вида набора ложится на широко практикуемую манеру составления писем и рукописей на пишущей машинке, где вместо четких и броских отступов абзацы начинают без втяжек, используя «слепые» строки между отдельными абзацами. Коммерческие училища, абсолютно не будучи компетентными в типографских вопросах, учат сегодня, что абзацные отступы устарели и что начинать абзацы без отступов «современно». Это абсолютное заблуждение дилетантов. Неплохо было бы и здесь поскорее возвратиться к старому виду письма, где для отступа вполне достаточно иметь 3 или 4 буквенных ширины.

Курсив,
капитальные буквы
и кавычки
в текстовом наборе книг
и научных журналов

История

С дифференциацией текстового набора типографскими средствами мы впервые сталкиваемся в эпоху Барокко, когда для выделений в наборе антиквой стали использовать курсив. В немецких книгах, почти без исключения набиравшихся фразатурой, в тот период было модно использовать антикву для набора иностранных слов; корни иностранных слов с немецкими окончаниями набирали антиквой, а окончания — фразатурой.

В XVIII в. сложились более или менее твердые правила смешанного набора, в первую очередь распространявшиеся на научные издания. Использование различных шрифтов помогало и сейчас еще помогает делать текст четким и ясным. Чувство хорошей зависти вызывает у нас набор книги Шеллера «Подробная теория латинского языка», Лейпциг, 1782 г. (см. иллюстрацию на с. 142). Основной шрифт — современная изданию фразатура. Переводы на немецкий язык набирались швабахером. Этот красивый и энергичный шрифт до Унгера (1753—1804) использовался в качестве полужирного. (Полужирная фразатура

II) In allgemeinen Sätzen, die sich im Deutschen mit Man anfangen, als man sagt, glaubt, ist ic. wird 1) die dritte Personalendung *numeri pluralis* ohne einen Nominativ gebraucht, als aiunt, dicunt, man sagt, wobei homines fehlt. Auch kann *philosophi, rhetores, oratores* cct. fehlen, wenn von einer solchen Materie die Rede ist: als *virtutem praecipiunt* propter se ipsam esse amandam man sagt, man müsse die Tugend nm ihrer selbst wegen lieben: eigentlich sie sagen seil. *philosophi*. Wir sagen im Deutschen auch: sie sagen (nämlich die Leute), der König werde morgen kommen. 2) Die dritte Personalendung des Passivi, z. E. *creditur* man glaubt, *dicitur*, fertur, man sagt: auch im Plurali bey vorhergehendem Nominativ, als *tales res non amantur* solche Sachen liebt man nicht. 3) Auch die erste im Plurali, wenn von einer Sache die Rede ist, woran wir, die wir reden oder

появилась лишь в XIX в.) Унгер изгнал казавшийся ему некрасивым швабахер из книжных типографий и вместо него для выделений во фразатуре ввел разрядку, борьбу с которой мы ведем и по сей день. Отсюда же пошло, что и в наше время — в Германии, Швейцарии и Австрии — для выделений в антикве ошибочно используют антиквенную разрядку, а не курсив. Разрядка в антиквенном наборе недопустима. (Исключение — заглавные и капитальные буквы.)

Латинские слова в книге Шеллера 1782 года набраны антиквой и курсивом. Автору и наборщику можно позавидовать: в их распоряжении было четыре различных шрифта одного кегля. Капи-

тельные буквы в то время в Германии встречались, по-видимому, еще реже, чем в настоящее время. Иначе Шеллер мог бы и их использовать, если бы ему понадобилось. Но этого не случилось—более четырех различных шрифтов вряд ли может понадобиться автору для набора книги. В грамматике это еще можно себе позволить, но вряд ли в какой-нибудь другой книге, какой бы ученой она ни была. Если бы наборщику в наши дни пришлось набирать ту же грамматику антиквой, он бы довольствовался лишь тремя видами шрифтов: антиквой, курсивом и капителью; если бы от него потребовали еще и четвертый вид, то ему бы пришлось прибегнуть к полужирному варианту. (Взяв в качестве основного шрифт без концевых засечек, он бы запутался еще быстрее.) А насколько лучше смотрится фрактура Брайткопфа в сочетании со старым швабахером, чем, к примеру, гарамон с полужирным гарамоном! Наиболее наглядно разница между немецким языком и латынью в книге Шеллера выражается противоположностью форм фрактуры и швабахера, с одной стороны, и антиквы и курсива—с другой. Если бы грамматика набиралась одной лишь антиквой, то латинские слова выделялись бы не столь наглядно. Иначе говоря, нам, отказывающимся от фрактуры, было бы намного труднее справиться с этой задачей, чем наборщику XVIII в.

Этот пример, в частности, свидетельствует о том, что, отказавшись от фрактуры, мы лишились настоящего сокровища, какому могли бы

лишь позавидовать народы, говорящие на других языках. Несчастьем является то обстоятельство, что и в наши дни одни, используя совершенно не относящиеся к делу аргументы, на чем свет стоит хулят фрактуру, а другие — превозносят ее до небес, пользуясь столь же несостоятельными аргументами; при этом почти никто не вспоминает, что фрактура в первую очередь подходит, как и швабахер, для набора встречающихся в немецком языке сверхдлинных слов, что узкие готические буквы помогают экономить место. Забывают тот факт, что форма фрактуры сложилась на традиционной основе специфически немецкого трансальпийского искусства линий*. Попробуйте почитать набранные антиквой произведения Готгельфа, Келлера, Мерикеса, лирические стихи Гете, и вы сразу же почувствуете, что эта «одежда» им не к лицу. Но это между прочим. Если бы в середине XIX века пришлось набирать научный труд вроде книги Шеллера, то было бы необходимо использовать полужирный шрифт альдине (это название не имеет ничего общего с Альдом Мануцием и применяется по ошибке). Затем появились курсив и капитель.

*

*Мне не пришло в голову ничего лучшего,
чем это столь редко встречающееся прилагательное.
Термин «среднеевропейский» оказался скомпromетированным некоторыми субъектами из недавнего прошлого.
К тому же он не отражает существа дела.
«Трансальпийский» буквально означает «по ту сторону Альп». Поскольку этот термин придумали римляне, то он означает «севернее Альп», а выражение «cisalpin» «по эту сторону Альп» следует толковать как «южнее Альп».*

Курсив напоминает гуманистическую скоропись; это родственный антикве, но несколько более узкий, наклонный шрифт, выделяется, главным образом, именно благодаря наклону букв. Задержать на себе внимание читателя — вот функция курсива в тексте. Капитальные буквы имеют форму прописных, но по своим размерам стоят между прописными и строчными. Капитальные буквы пятого кегля мы встречаем уже в оригинальном начертании гарамона, выполненном Конрадом Бернерсом (1592 год).

Курсивом пользуются для выделения ключевых выражений, капиталью же набирают имена и — в отдельных случаях — названия населенных пунктов. В тех странах, где применяется антиква, начиная с середины XIX века складываются полезные и общеобязательные правила, которые нам предстоит принять и изучить, если мы намерены правильно применять антиквенные шрифты. Было бы полной нелепостью вырабатывать какие-либо иные правила, поскольку те из них, которые соответствуют истинному положению вещей, давно уже доказали свою полезность и пользоваться ими можно без малейших опасений. К тому же внимание к читателям, говорящим на других языках, заставляет нас подчиняться действующим во всем мире правилам. Иначе говоря, мы не вправе применять курсив и капиталь так, как нам того хочется, а должны в конце концов отказаться от ребячества и научиться правильно пользоваться курсивом и капиталью. У нас же это происходит крайне редко.

Где курсив, а где капитель?

В художественных произведениях вряд ли можно встретить курсивные выделения, не говоря о капители. Случается лишь, что курсивом набирается находящееся под ударением слово «ein» («Nur *ein* Mittel hilfe»). Прежде в таких случаях пользовались заглавной буквой, что мне представляется более правильным, чем курсив или разрядка.

Даже в учебниках не следует злоупотреблять курсивом или капителью для акцентирования внимания на ключевых выражениях в тексте, то есть для достижения большей наглядности. (В тех случаях, когда крайне необходимо подчеркнуть то или иное положение или слово, перед ним можно поставить жирную звездочку.) Собственно говоря, курсив и капитель вообще служат не для акцентирования, а скорее для внесения большей ясности и дифференциации. «Рубрикация» — разбивка текста на рубрики — осуществляется посредством различного рода заголовков или фонариков. С помощью абзаца одна мысль отделяется от другой. И лишь в очень редких случаях, в порядке исключения, наиболее важное слово или фраза могут набираться курсивом. Слово — вот мерило таланта автора. Писательское мастерство, в частности, в том и состоит, чтобы посредством правильного расположения слова в предложении придать ему должное звучание. В отдельных газетах части фраз или целые фразы набирают жирным вариантом шрифта; выделение почти

всех слов отнюдь не помогает читателю понять смысл текста. Скорее он может подумать, что его считают слабоумным. Другая крайность, когда набор всего текста осуществляется единственным кеглем и без курсива, свидетельствует о полном неуважении к читателю. Это намного хуже, чем использование слишком большого количества шрифтов.

Курсивом в первую очередь нужно набирать встречающиеся в тексте названия книг, журналов, произведений искусства, зданий, кораблей, которые в этом случае приводятся без кавычек. Рекомендуется, кроме того, с помощью курсива, а не кавычек выделять слова или фразы на иностранных языках. Такое незыблемое правило существует в английской, французской и во многих других орфографиях.

Капительные буквы, точнее говоря, капительные в сочетании с заглавными применяются для набора имен собственных (JUAN DE YCIAR лучше, чем JUAN DE YCIAR). Лишь в этих случаях читатель способен разобрать, что нужно писать строчными, а что прописными буквами. Имена и фамилии набирают капительными буквами в сочетании с прописными. Составные термины — закон Ома, рентгеновские лучи, особенности творчества Рембрандта — лучше набирать обычными буквами.

Капитель *всегда* необходимо набирать слегка вразрядку, иначе она окажется совершенно нечитательной.

На усмотрение художника-оформителя мы оставляем вопрос о том, следует ли в объемной

книге постоянно таким образом выделять повторяющиеся имена. Иногда авторы восстают против того, чтобы каждый раз выделять имена. Но, на наш взгляд, нужно или применять такие выделения по всей книге, или совершенно от них отказаться.

В библиографических указателях имена и фамилии авторов всегда нужно набирать капителью в сочетании с прописными буквами, названия книг — курсивом. Тогда имена и фамилии авторов будут воспроизведены прописными и капительными, названия статей — обычными буквами и лишь названия журналов — курсивом. (Журналы — это книги).

Необщезвестные имена собственные, как, например, «салон де Рефьюс», а также слова, употребляемые редко, в переносном значении или с оговорками, такие, как «сукин сын» (концевая строка вверху страницы), могут заключаться в кавычки, но в этом случае должны набираться обычным шрифтом, а не курсивом. Обычно в кавычки берутся редко употребляемые и требующие пояснения обороты, вроде «сила кисти».

Цитаты также набирают обычным шрифтом, но заключают в кавычки.

Данные правила применяют при издании книг на английском и французском языках; они действуют в международном масштабе, и им следует отдавать предпочтение перед тем разнообразием, которое существует в немецком книгопечатании.

О полужирных вариантах мне бы вообще не хотелось говорить. Следует лишь настоятельно

предостеречь от их применения в книгах; полужирные шрифты можно использовать лишь в справочниках и для заголовков. Назначение полужирных выделений — задержать взгляд, а не членить текст.

Если же, к примеру, в предисловии основным шрифтом служит курсив, то для выделений пользуются не разрядкой курсива, а прямым шрифтом.

Некоторые люди вообще отрицательно относятся ко всякому членению текста, утверждая при этом, что оно нервирует читателя. Эти люди вместе с водой из ванны выплескивают и ребенка. Читатель не просто созерцает текст, ему должно быть удобно этот текст читать. Легкое «беспокойство» намного помогает восприятию текста, приятно его оживляет. А постоянное, назойливое применение кавычек вместо курсива никому удовольствия не доставляет. Ведь существует так много причин для употребления кавычек! Правильное использование в книжном наборе курсива, капители и кавычек требует от автора и редактора строгой самодисциплины. Однако не все авторы это понимают.

Настоящие и ненастоящие капитальные буквы

Настоящие капитальные буквы прилагаются лишь к книжным шрифтам, да и то не ко всем. Настоящие капитальные буквы лишь на одну линию выше строчной буквы п. Они изготавливаются для каждого кегля книжного шрифта, причем

по своей форме не являются своего рода уменьшенными прописными буквами, выполняются несколько шире и по пропорциям несколько энергичнее прописных.

Если в типографии отсутствует настоящая капитель, то можно воспользоваться прописными буквами меньшего кегля, что, правда, лишь в очень редких случаях выглядит совершенно безупречно. Прописные буквы оказываются то слишком большими, то слишком маленькими, но всегда выглядят тоньше букв основного шрифта.

К тому же смешивать два кегля в одной строке неудобно, особенно если это происходит довольно часто.

Наличие настоящих капительных шрифтов кеглей 6, 8, 9 и 10 дает типографии существенные дополнительные преимущества. Капитель шестого кегля вполне может использоваться в качестве «больших букв» в миниатюрных изданиях, а вместо четырех размеров заглавных букв при наличии капителей при том же наборе кеглей мы располагаем восемью различными видами заглав-

6 KAPITÄLCHEN
8 KAPITÄLCHEN
9 KAPITÄLCHEN
6 VERSALIEN
10 KAPITÄLCHEN
8 VERSALIEN
9 VERSALIEN
10 VERSALIEN

ных букв более тонкой градации. Любая хорошо оборудованная типография должна иметь капитальные шрифты.

Кавычки

В кавычки берется в первую очередь прямая речь. Собственно говоря, необходимости в этом нет, да и выглядит не очень красиво, но все-таки в этом случае прямая речь выступает нагляднее. Кавычки не нужны в толстых романах, где реплики действующих лиц составляют целые абзацы. Здесь каждый новый абзац обозначается втяжкой и свидетельствует о том, что слово передается другому собеседнику. Прямая речь в кавычках делает текст понятнее, но не украшает общую картину набора—таково наше мнение по этому вопросу.

Бывает несколько видов кавычек. Во-первых, немецкие «гусиные лапки», с которыми мы встречаемся во фразатуре. Впереди две прямые и позади две перевернутые запятые „п“. И никакой шпации между словом и знаком! В антикве используются антиквенные запятые. Те и другие, как правило, продаются попарно. Хочу подчеркнуть, что концевые кавычки должны состоять из перевернутых запятых (“), а не из обычных (”), что означало бы удвоенный апостроф.

Существуют французские кавычки («п»). Во фразатуре их использовать нельзя. Собственно говоря, их-то и следует именовать «гусиными лапками», так как, по-моему, немецкие кавычки

ни на какие гусиные лапки не похожи. В Германии они в большинстве случаев острием обращены во внутрь: »п«; в Швейцарии же наоборот: «п». Во всех случаях, кроме как перед буквами с заплечиками А, J, T, V, W и после завершающих фразу знаков препинания, их нужно набирать со шпацией.

Нет твердого правила, какие кавычки нужно применять в немецком антиквенном шрифте— немецкие или французские.

Дело усложняется, если необходимо разграничивать прямую речь и редко употребляемые слова. Некоторые смешивают стили, то есть используют оба вида кавычек :«п» и „п“. Другие заключают редкие слова в полукавычки: <п> или ,п'. (Но ни в коем случае не ,п'! Апостроф нельзя использовать в качестве кавычек!) Но как прикажете поступать в тех случаях— а это относится почти ко всем шрифтам,— если полукавычки не совсем соответствуют кавычкам. Тут на помощь приходит линотип— полукавычки шрифта гарамон можно использовать в гарнитурах гарамон и янсон, а также монотип— форма кавычек шрифта бембо подходит к большинству антиквенных шрифтов. Полукавычки лучше всего использовать для прямой речи, а парные кавычки барокко— для более редких случаев.

Кавычки внутри кавычек; одни набирают «—, `—», другие «—,, “—», то есть используют необычные сочетания. Трудно понять, а зачем вообще нужна такая перемена. Можно просто набирать «—« »—», поскольку заключенный во

внутренние кавычки текст всегда очень краток. Я отдаю предпочтение такому вот построению: <—« »—>, поскольку вообще предпочитаю более простые кавычки <—>.

Англичане различивают *single quotation marks* ('n') и *double quotation marks* ("n"). Многие хорошие английские полиграфисты в настоящее время предпочитают заключать прямую речь в *single quotation marks*, поскольку двойные кавычки нарушают спокойную картину набора. Здесь мы также рекомендуем применять шпации, чтобы кавычки после слова не смотрелись как апостроф.

В большинстве стран существуют собственные кавычки и правила их применения. Подробнее об этом говорится в книгах: Wilhelm Hellwig, *Satz und Behandlung fremder Sprachen*, Paul Grunow, *Richtlinien für den Satz fremder Sprachen*.

Набор библиографических текстов

Порядковый номер набирают в полную величину с точкой, выделяют. (Лишь в тексте нужно давать дробные цифры без скобок, чтобы они не мешали. В библиографии цифры должны быть отчетливо видны; почти совершенно нечитательны дробные цифры малых кеглей.)

Имена и фамилии авторов набираются прописными или капитальными буквами (имена даются единообразно: или полностью, или сокращенно, перед фамилией или позади), слегка вразрядку (в машинописном тексте подчеркивают двойной чертой): VOSS, H. Затем следует двоеточие.

Если у книги два автора, то слова „und, and, et“ можно набирать капитальными буквами в тех местах, где данная работа упоминается в тексте. Хотя такого рода система набора не является последовательной, она дает возможность совершенно четко понять, что речь идет об одной работе двух авторов, а не о двух различных работах. В списках литературы вместо союзов „und, and, et“ лучше ставить понятную на всех языках запятую; „et al.“ (et alii— и другие) всегда набирают обычными строчными буквами.

Совершенно неправильно и некрасиво набирать имена авторов курсивом. Если нет капитальных букв, то имена авторов лучше вообще никак не выделять.

Последовательность полного указания названий источников: имена и фамилии авторов набираются капитальными или прописными буквами, лучше слегка вразрядку (при монотипном наборе— один— два пункта), двоеточие. Название полностью курсивом, точка.

Пример:

1. STANLEY, MORISON: *Four Centuries of Fine Printing*. London, 1949.

Если называют издателя, то после места издания ставят двоеточие (вначале город, затем издательство):

2. JAN TSCHICHOLD: *Geschihte der Schrift in Bildern*. Vierte Auflage. Hamburg: Hauswedell, 1961.

Названия статей набирают обычным шрифтом, не курсивом (примеры 3 и 4). Их можно взять в кавычки (примеры 5 и 6). Перед названием книги или журнала можно поставить тире на полукруглую.

Названия книг и журналов дают курсивом (в машинописном экземпляре подчеркивают одной чертой).

Допускаются общеизвестные сокращения журнальных названий в соответствии с действующими перечнями, например, в соответствии с *World Medical Periodicals*, 2-е изд., 1951.

Номер издания дается курсивом (в рукописи подчеркивается один раз), страницы—обычным шрифтом, год, если ссылка на него имеется, набирается обычным шрифтом и заключается в скобки, после чего ставится точка.

Название страны (нем.), (австр.) в этом случае набирают обычным шрифтом и заключают в круглые скобки.

Примеры:

(Инициалы имен после фамилии)

3. GOODHART R., JOLLIFFE, N.: Effects of Vitamin B(B₁). Therapy on the Polyneuritis of Alcohol Addicts.— *F. Am.med.Ass.* 110, 414-419 (1938).
4. WEISS. S. WILKINS. R.W.: The Nature of the Cardiovascular Disturbance in Nutritional Deficiency States.— *Ann.intern.Med.* (USA) 11, 104-148 (1937).

(Имя полностью перед фамилией)

5. LAURANCE P. ROBERTS: Chinese Pictorial Arts.— *The Brooklyn Museum Quarterly*, July 1938. Brooklyn, 1938.
6. JAN TSCHICHOLD: «Color Registering in Chinese Woodblock Prints».— *Printing Graphic Arts*, Lunenburg, Vermont, 2, 1-4 (1954).

Лишь в тех случаях, когда в гарнитуре нет ни курсива, ни капители, все можно набирать обычным шрифтом, номер журнала — полужирным. Строчные буквы нельзя давать вразрядку.

Неизданные материалы конгрессов, а также наименования самих конгрессов нельзя причислить к названиям книг и журналов, поэтому ссылки на них набирают, как правило, обычным шрифтом.

Встречающиеся в тексте названия книг нужно набирать так же, как и в библиографических указателях, то есть курсивом и без кавычек. Фамилии авторов можно давать обычным шрифтом, однако капитальные или прописные буквы смотрятся лучше. В тексте ссылка на пронумерованные в библиографическом указателе источники дается с помощью надстрочной дробной цифры без скобки. Это не означает, что в библиографическом указателе также должны использоваться дробные цифры.

Даже издательские и букинистические каталоги читаются легче, если при их наборе соблюдаются общепринятые международные правила.

Давно уже настало время, чтобы на смену царящему в Швейцарии и прежде всего в Германии недопустимому произволу в отношении выделения (почти всегда неверного) имен авторов и названий книг пришел порядок, чтобы стали соблюдаться те правила, которые уже в течение многих десятилетий действуют в странах, пользующихся антиквой, и которые миллионы раз доказали свою полезность на практике.

Междустрочный пробел

Под междустрочным пробелом мы понимаем заполняемое пробельным материалом расстояние между строками. В крупных изданиях, таких, как книги и журналы, определение междустрочного пробела имеет большое значение с точки зрения удобочитаемости, красоты, а также экономии.

Что касается акцидентных печатных изданий, объявлений и других подобных работ небольшого объема для повседневных надобностей, то здесь вряд ли можно выработать общеобязательные правила. Заметим лишь, что чем больше в тексте концевых строк или строк различной длины, то есть чем пестрее картина набора, тем шире должны быть пробелы. Широкие пробелы подчеркивают линейность строк и тем самым в некоторой степени уменьшают пестроту набора.

Слишком широкий, то есть плохой набор также можно спасти увеличением пробелов. Набор книг уходящего XIX века выглядел бы еще хуже без широких пробелов, как правило, применявшихся в этих книгах. Широкие пробелы способствуют тому, чтобы слишком большие расстояния между словами не очень бросались в глаза.

Но даже широкие пробелы не освобождают от необходимости соблюдать правила хорошей выключки. Хотя, как уже говорилось, при очень широких пробелах слишком большие расстояния между словами выступают не столь явственно и не создают таких помех, как при сжатом наборе, это отнюдь не причина для того, чтобы в таких случаях отделять слова полукруглой или применять еще более широкие разрывы. Сформулированные выше положения о хорошем наборе требуют, чтобы строка выглядела как нечто цельное, а этого можно добиться лишь при наборе на шпации в $\frac{1}{3}$ кегля. В прежние времена даже антикву набирали намного теснее, чем сейчас; так, пробный оттиск шрифта гарамон 1592 года при четырнадцатом кегле во всех строках имеет пробел всего в два пункта, то есть в $\frac{1}{7}$ кегля. Так что набор на шпации в $\frac{1}{3}$ кегля никак нельзя считать слишком убористым.

Если же пробел равен кеглю или превышает его, то набирать можно несколько «шире», чем при сжатом наборе, иначе при слишком большом расстоянии между строками слова будут казаться расположенными излишне близко, что ухудшит удобочитаемость текста в целом.

Не все еще понимают, что величина пробела зависит также и от особенностей той или иной гарнитуры. При наборе такими выразительными шрифтами, как фрактура, швабахер и текстура, в строке букву к букве нужно ставить «очень тесно» (крупные кегли ближе, чем на $\frac{1}{3}$ шпации), чтобы строки не разваливались. Эти темные

шрифты не терпят слишком больших междустрочных пробелов; их сплошной набор должен выглядеть достаточно компактным. Сказанное относится также и к антиквенным шрифтам— предшественникам гарамона, хотя здесь не повредят и несколько бóльшие пробелы. Совершенно иначе обстоит дело с новыми или классическими антиквенными и фразтурными шрифтами XVIII и XIX веков, такими, как антиква Бодони, Дидо и Вальбаума, а также фразтура Унгера: все они требуют широких пробелов и при наборе без шпон вообще не смотрятся. Иначе говоря, удачно набранную гармоном полосу нельзя просто так перебрать на антикву Бодони; здесь, очевидно, потребуются более широкие пробелы. Из этого следует, что широкие пробелы нужно применять при наборе новыми шрифтами, а для набора без шпон использовать старые антиквенные шрифты.

В книжном наборе величина междустрочного пробела зависит также и от ширины полей. Большие пробелы требуют широких полей, чтобы площадь текстового набора вообще выглядела надлежащим образом. Набирая книгу старой антиквой, можно одному и тому же «зеркалу» набора придать более узкие или более широкие поля; в первом случае книга будет выглядеть проще, а во втором — изысканнее.

Особое место занимают иллюстрированные книги повествовательного содержания. Здесь на первом месте стоит задача достигнуть полной гармонии иллюстраций и характера набора. Правильно было бы вначале определить, как будет выглядеть

набор, и познакомить с ним иллюстратора, чтобы он свои рисунки приспособлял к характеру набора. Если же иллюстрации уже готовы, то наборщик должен попытаться добиться единства набора и иллюстраций. Особенно трудно подогнать набор к тяжелым гравюрам на дереве (на длинных досках). По-видимому, оптимальным решением было бы применение старого швабахера. Если потребуют антикву, то это значительно усложнит проблему. Здесь может помочь использование крупного кегля. Для красивой книги ни в коем случае не пригодна полужирная антиква старого начертания; жирная антиква нового начертания хотя и темная, не подходит к гравюрам на длинных досках.

Едва ли можно сформулировать какие-либо общеупотребительные правила определения междустрочных пробелов при использовании современных рисованных шрифтов. Ширина пробела определяется тем, приближается ли рисованный шрифт к старой или новой антикве. Здесь решения можно принимать лишь после просмотра пробных оттисков полос.

И, наконец, ширина пробела зависит также и от длины строк, то есть от количества букв в строке. Набранные книжными кеглями строки длиннее 24 цицера почти всегда требуют пробела, в еще большей степени это относится к особенно длинным строкам, поскольку иначе глазу трудно отыскать правильную следующую строку. Однако сами такие длинные строки выглядят плохо; там, где это возможно, нужно пытаться делать набор

уже, набирать в две колонки или применять более крупный кегль.

Не существует, однако, незыблемой идеальной длины книжных строк. Девять сантиметров (20 цитеро) это уже хорошая ширина, если речь идет о петите или корпусе. В то же время эта ширина набора слишком мала для антиквенного шрифта, кегль которого равен цитеро. Отвратительно выглядит ошибочно считаемая некоторыми ширина строки в девять сантиметров, если используются еще более крупные кегли. Следствием этого являются строки, которые едва ли можно красиво выключить.

Набор надстрочных цифр и сносок

Вначале перечислим, что некрасиво, а потому и неправильно:

1. В надстрочных цифрах в тексте книги:

- а) неподходящее начертание дробных цифр;
- б) ненужные круглые скобки после дробных цифр;
- в) отсутствие шпации между словом и дробной цифрой.

2. В сносках:

- а) дробные цифры, поскольку они слишком мелкие, часто вообще нечитабельные, а кроме того, их, как правило, заимствуют из другой, зачастую совершенно неподходящей гарнитуры;
- б) отсутствие знаков препинания после цифры;
- в) излишняя и некрасивая тонкая рубленая линия на четыре циферо слева над сноской;
- г) слишком узкий междустрочный пробел в сноске;
- д) отсутствие наглядности вследствие набора без втяжек.

После этого перечисления обратимся к доводам,

к средствам исправления недостатков, рассмотрим образец полосы с надстрочными цифрами и сносками.

1а. Начертание дробных цифр должно соответствовать основному шрифту или, по меньшей мере, приближаться к нему. Поскольку обыкновенная антиква в настоящее время почти нигде не применяется, то использовать повсеместно распространенные надстрочные дробные цифры этой гарнитуры чаще всего не рекомендуется. Эти цифры не подходят даже к шрифтам Вальбаума или Бодони.

При линотипном наборе используются «сквозные» надстрочные прописные цифры основного шрифта с очком в шесть пунктов (ручные матрицы), а при монотипном — матрицы дробных цифр, точно соответствующие основному шрифту или, по меньшей мере, схожие с ним. Не важно, будут они строчными или прописными; подходят как те, так и другие, если они соответствуют основному шрифту или схожи с ним. Все же предпочтение следует отдавать заглавным цифрам.

1б. Круглые скобки после цифр перекочевали в книги из рукописей, и без них вполне можно обойтись. Они не нужны, ухудшают общую картину набора, мешают читателю.

1в. В хорошем наборе перед надстрочной цифрой положено ставить шпацию, поскольку в противном случае цифра выделяется недостаточно отчетливо. Цифру нельзя приклеивать к слову.

2а. В книгах дробные цифры положено ставить в начале сносок. Дробные цифры на восемь или

шесть пунктов столь малы, что их почти или совершенно невозможно читать. А ведь читатель их отыскивает, поэтому они должны быть ясно различимы. Здесь малые размеры дробных цифр совершенно неуместны, неудобны для читателей. В тексте знак ссылки должен быть маленьким, поэтому применяют дробные цифры. Сноску же читатель должен быстро отыскать. Поэтому в сноске нужно применять не дробные цифры, а цифры того же кегля, какими набирают всю сноску.

2б. После порядкового номера сноски — цифра имеет нормальную форму и величину — обязательно должна ставиться точка. Цифра без точки смотрится плохо, да этого и не нужно; правильной будет втяжка первых строк на одну круглую. Одинаковый размер втяжек в тексте и в сносках я считаю надуманным и устаревшим; однако это старое правило в некоторых случаях может оказаться полезным.

2в. Мне совершенно непонятно, почему слева над сноской все еще ставят тонкую линейку без втяжки в четыре цицера, которая менее необходима в книге, чем аппендикс человеку. По-видимому, она должна отделять сноску от текста и открывать ее. Но эту функцию уже выполняет уменьшенный кегль в сноске. Если же разделительная линия крайне необходима, то она должна проходить через всю ширину набора.

2г. Полоса будет гармоничной в том случае, если междустрочные пробелы в тексте и сносках одинаковые: текст набирают десятым кеглем при

пробеле между строками в два пункта, а сноски — восьмым кеглем, оставляя тот же пробел. В то же время не будет ошибкой сделать пробел на один пункт меньше, чем в тексте. Большее различие приводит к тому, что сноски выглядят значительно плотнее текста, а это плохо.

Как в тексте книги нет необходимости в дополнительном пробеле между абзацами, так нет необходимости в таковом и между отдельными сносками на одной странице.

2д. Тот, кто ошибочно полагает, что можно вообще отказаться от втяжек, почувствует последствия этого заблуждения также и при наборе сносок. Дилетантское разделение сносок лишь несколькими пунктами пробелов — иногда это всего один пункт — ведет к тому, что набор становится невыразительным, в высшей степени неясным, неритмичным, а потому и некрасивым. Такой набор столь же плох, как и набор даже простых текстов без абзацных отступов. В результате вместо образного набора мы получаем набор уродливый.

Кратко остановимся на частных моментах.

Случается, что в целой книге всего одна сноска, или на некоторых страницах встречаются единичные сноски. В таких случаях цифра 1 выглядит довольно странно, нужно ставить звездочку. Если же на странице несколько сносок, то лучше выбрать цифры, а не звездочки.

Набор надстрочных цифр и сносок

Was etwa die Abschrift der Enzyklopädie *De naturis rerum* des **RABANUS MAURUS** zeigt¹⁷⁶, ist ein buntes Panoptikum aller Wunder dieser Welt, ein Bilderbuch voll naiver Freude an grünen Pferden und blauhaarigen Menschen¹⁷⁷.

Aber auch außerhalb dieser Handschriftengruppe herrscht im elften Jahrhundert lange in den Figuren der unruhige Geist eckig-gebrochener Zeichnung, mit zackiger Faltenbildung und einer Tendenz zur Isolierung der Einzelformen. Als reiner Zeichenstil¹⁷⁸ mußte er sich auch in den Schriftformen auswirken. So ist als Kompromiß mit dem Streben nach Regel und Zucht in der Schriftgestaltung das entstanden, was man als beneventanische «Brechung» bezeichnet hat.

Es ist kaum eine grössere Veränderung der Federführung dazu nötig gewesen als die Vollendung der Sagittalwendung, die schon in früherer Zeit erkennbar ist. Keineswegs ist die Tatsache der «Brechung» nur aus einer solchen «eigenartigen Druckverteilung»¹⁷⁹ zu begründen, wie **MENTZ** und **THOMPSON**¹⁸⁰ dies tun. Allerdings kann man dafür anführen, schon die ersichtlich kurze Federfassung¹⁸¹ sei dazu angetan, im Sinne der Bereicherung beziehungsweise der Zerlegung der Formen zu wirken.

176. (A. M. AMELLI) «Miniature della enciclopedia Medioevale di Rabano Mauro dell'anno 1023» (*Documenti per la storia delle miniature e dell'iconografia*, 1896). Vgl. daraus unten Tafel 7.

177. BERTAUX a.a.O. 200: «C'est l'image du Monde, dessinée et coloriée par un enfant.»

178. G. LADNER in *Jahrbuch d. Samml. des ah. Kaiserhauses N.S.* 5 (1931), 45, 65.

179. MENTZ a.a.O. 124.

180. A.a.O. 355.

181. Vgl. unten Tafel 7.

В тексте перед звездочкой шпацию не ставят, а в сноске после звездочки дают шпацию на два пункта.

Если единичные сноски состоят из одного или нескольких слов, то их можно приблизить к центру полосы; это способствует достижению гармонии центрированного набора.

Если же на одной странице несколько сносок, то смещать к центру одну короткую сноску не рекомендуется.

Случается, что несколько коротких сносок следуют одна за другой и, если их поместить столбцом, могут нарушить равновесие разворота полос. Такие сноски нужно расположить в горизонтальной последовательности, разделив пробелами размером в круглую. После каждой сноски следует ставить точку.

Очень длинные сноски нужно разбивать, одну половину помещать в левой полосе, другую — на правой. Однако следует стараться избегать этого.

Если текст набран широко, кегль равен цитеро или еще больше, то сноски можно расположить в две колонки. При этом в одной из колонок может оказаться строкой меньше, чем в другой, но это не страшно.

Сноски — самая поздняя и совершенная форма выносок. Боковые выноски требуют поля даже там, где оно не нужно; их поиск часто затруднен, если та или иная выноска слишком длинная, а следующая за ней оказывается очень далеко от относящейся к ней надстрочной цифры. Боковые выноски давно устарели.

Мы по многим причинам не рекомендуем на каждой странице начинать сноски с цифры 1. Лучше давать сквозную нумерацию сносок по всей книге или, по крайней мере, по главам. Лишь так можно избежать ошибок в размещении сносок. Вынос всех сносок вместе в конец книги хотя и не является ошибкой, но иногда затрудняет чтение книги.

Безупречно набранную книгу определяют по нижней подключке последней строки сносок через два пункта, когда она точно совпадает с линией шрифта концевой строки. Но такие совершенные книги — большая редкость.

Многоточие

Назначение

Многоточие указывает на то, что опущены одна или несколько букв одного слова, одно слово или несколько слов.

Пропуск слов грамматика называет эллипсисом. Не каждый писатель такой мастер эллипсиса, каким был Лоренс Стерн. Подобно так называемому тире многоточие нередко прикрывает неспособность пишущего выразить собственные мысли. В большинстве случаев без них можно обойтись.

Поэт пишет:

Хотел бы в единое слово
Я слить свою грусть и печаль
И бросить то слово на ветер,
Чтоб ветер унес его вдаль.

А любитель пожонглировать многоточиями написал бы:

Хотел бы в единое слово
Я слить свою грусть и печаль...
И бросить то слово на ветер,
Чтоб ветер унес его вдаль...

Иногда многоточие необходимо для выражения того или иного нюанса. Перед многоточием речь обрывается на верхней ноте; перед точкой интонация падает. Но лишь мастера слова нуждаются в такого рода оттенках, а частое употребление многоточия может превратиться в привычку. (Каким неопределенным стало бы это предложение, если бы я вместо точки поставил многоточие! Я написал то, что мог и хотел сказать; если бы я поставил многоточие, то предоставил бы читателю возможность отправиться в поиск новых цветков. Если же я считаю, что я сам их все уже оборвал, то было бы неприличным отправлять читателя на их поиски.)

В XVIII и в начале XIX в. вместо опущенных букв ставили звездочки: мадам де Р***. Сейчас этот прием считают устаревшим. Современный автор здесь поставил бы многоточие или же просто точку.

Особенности набора

В тех случаях, когда опускают все или несколько букв какого-либо неприличного слова или имени, то ставят столько точек, сколько должно было быть букв, чтобы у сведущего человека не оставалось сомнений в том, правильно ли он угадал все слово. Если же этим пренебречь, а просто поставить три точки, то читатель в большинстве случаев не сможет толком понять, о чем же идет речь. Вместо любого числа опущенных слов принято ставить лишь три точки, даже если в

рукописи опущены четыре слова или еще больше. Случается, что ставят лишь две точки; это приводит к неясности и небезопасно. Лишь три точки представляют собой правильное решение.

Если набирать многоточие обычным порядком, то это будет выглядеть плохо. Во-первых, если точки дать вразрядку, как обычно, они разорвут набор и испортят всю его картину. Поэтому набирать точки нужно без шпаций. Во-вторых, было бы нелогично помещать перед поставленными вместо слов точками такую же шпацию, как между точками. Вслед за словом должен идти полный интервал, какой характерен для разделения слов в данной строке. Наш вывод таков: три точки набирают без шпаций, интервал перед многоточием тот же, что и между словами в данной строке: «Но ... я не хочу описывать». Если после многоточия стоит знак препинания, то он отделяется от последней точки однопунктовой шпацией: «Она приняла его без возражений ..., и я повел ее через дверь к каретному сараю».

Если точки замещают отдельные опущенные буквы, то они также набираются без шпаций; само собой разумеется, что и перед ними никакая шпация не нужна.

Получить и сохранить хорошую картину набора можно только в том случае, если набирать многоточия без шпаций.

Тире

Назначение

В очень редких случаях тире ставятся вместо невысказанной мысли. Чаще всего они обозначают паузу, иногда своего рода паузу для обдумывания ответа. Иногда тире ставят в конце предложения вместо неприличного слова или описания такой же ситуации. В этом случае роль тире аналогична многоточию. Если бы назначение тире в полной мере отвечало своему смыслу и если бы тире всегда замещало мысль, то вся книга могла бы состоять исключительно из тире *. Удивительно, как до этого некоторые еще не додумались.

Часто вместо тире было бы лучше поставить запятую. Так, вместо «Он пришел—но безо всякой охоты» можно написать «Он пришел, но безо всякой охоты». Более значительную роль тире играет при определенных вставках: «Я говорю тебе—смотри хорошенько,—куда бы ты ни пошел». Иногда тире разделяет речь и ответ:

*

Тире по-немецки Gedankenstrich, где Gedanken—мысли, а Strich—черточка. (Прим. пер.).

«Послушай, стучат.—Посмотри, кто бы это мог быть». Иногда тире употребляют вместо круглых скобок, если заключаемые между ними слова не должны утратить своего значения: «Гарамон—наиболее часто употребляемый шрифт современности—по своей форме является противоположностью шрифту Бодони».

Как точка с запятой и кавычки, тире также является новым знаком, не встречающимся в изданиях прежних эпох. Редко его можно встретить у Гете и авторов его времени. Да и сейчас без тире можно обойтись, заменяя его, где только возможно, запятыми или скобками.

Техника набора

Обычно тире представляет собой линию длиной в круглую (—), что неизбежно портит общую картину набора. Здесь, правда, можно несколько улучшить дело, если перед тире в круглую и после него дать меньшую выключку, чем в строке в целом; но об этом очень легко забывают.

Единственно правильный выход состоит в том, чтобы набирать тире в полукруглую(—), а перед и после тире выдерживать интервалы, характерные для этой строки. Такие тире в полукруглую называют также указательными, поскольку используют для указания направления: «Базель — Франкфурт»; однако в этих случаях их набирают без шпаций между тире и словами.

Тире в полукруглую входят в обычный набор монотипных шрифтов; для линотипов их постав-

ляют по особому заказу, поэтому заботящийся о качестве набора должен добиться того, чтобы они были в типографии.

К сожалению, тире в полукруглую никогда не встречаются в шрифтах для ручного набора. Исключения лишь подтверждают правило. В то же время в некоторых, по крайней мере, наиболее своеобразных, шрифтах они прямо-таки необходимы. Остается загадкой, почему такие тире не входят в комплект каждого шрифта, причем в исполнении, отвечающем характеру шрифта. Некоторые ручные наборщики считают возможным ставить вместо тире дефис, отделяя его от слов интервалами, какие в данной строке выдерживаются между словами. Это ошибка. Дефис слишком короток.

Форма

Как правило, достаточно узкой черточки. Точнее говоря, толщина штриха тире может быть равна толщине поперечного штриха в строчной букве «е» того же кегля. Поэтому штрих такой толщины всегда подходит, кроме как в шрифтах без концевых штрихов и египетских, где он также должен был бы иметь толщину поперечного штриха в строчной «е», но не имеет. Большинству фактурных шрифтов и шрифтов типа швабахер такая толщина штрихов соответствует. Некоторые наборщики считают, что нужно употреблять значительно более толстые штрихи, объясняя это тем обстоятельством, что при использовании тире

в одну круглую в наборе возникает слишком большая и некрасивая «дыра». Однако такой недостаток нельзя устранить толстыми штрихами в одну круглую. Нужно применять тонкие штрихи в полукруглую. Более толстые штрихи можно употреблять только в шрифтах без концевых засечек и египетских, иначе они противоречат стилю.

Тире в одну круглую необходимы лишь в одном случае: в таблицах цен.

Всем сказанным выше автор стремился привлечь внимание читателя к элементу набора, о котором нередко забывают, с тем, чтобы помочь избежать ошибок, ведущих к ухудшению красоты набора.

«Висячие» строки и начальные строки в конце полосы

Пожалуй, во всех учебниках по набору говорится о необходимости избегать того, чтобы последняя строка абзаца оказывалась вверху, открывала бы новую страницу. Такое и в самом деле способно оскорбить и глаз, и разум. «Висячая» строка здесь нарушает целостность прямоугольника книжной страницы, а хвостик предыдущего абзаца в начале новой полосы выглядит нелепо.

Правило справедливо. Однако не всегда четко говорится о том, как избежать «висячих» строк. Если пробелы между абзацами делать различными: то два, то три, а то и четыре пункта, то никаких проблем не будет. Однако такой подход к набору противоречит нормам хорошего книгопечатания.

Вдумчивый издатель в первую очередь требует, чтобы набор был плотным. Можно ли в таких случаях вообще избежать «висячих» строк? Лишь в редких случаях их можно разогнать, не портя плотного набора, еще реже их можно вогнать. А может быть попросить автора убрать или присочинить несколько слов ради преодоления

полиграфических трудностей? Думаю, что так действовать нельзя. Чем лучше текст, тем больше значит в нем каждое слово. Не наборщик хозяин текста, а автор. А если автора к тому же уже нет в живых, то его и не спросишь.

Предположим, что автор или умер, или до него невозможно добраться, или, еще лучше, что мы твердо убеждены в невозможности изменить текст ради полиграфических прелестей. В этом случае вначале нужно еще раз внимательно посмотреть соседние страницы в том смысле, можно ли там что-нибудь разбить на шпоны или вогнать. Может быть можно уменьшить на одну строчку спуск новой главы. Но нам кажется, что лучший выход—сократить на одну строчку предыдущую полосу. Конечно, образуется «слепая» строка внизу, но это ничего не значит, если колонтитул расположен вверху, поля не сверхузкие, а полоса не состоит из двух колонок.

Или, в порядке исключения, полосу можно сделать на строку длиннее. Это можно позволить себе в книге с достаточно широкими полями.

Я это не придумал, а обнаружил в книгах конца XVIII—начала XIX в. и считаю полезным и пригодным для дальнейшего использования.

Перенабор целых групп текста из-за разгонки или вгонки стоит денег. Если издатель отказывается оплачивать такого рода «незаказанную работу», то возникает конфликт. Если же заверстать текст с применением описанных мною «слепых строк», то не возникает нового набора, а вместе с ним спорных вопросов.

Ничего страшного, если «висячая» строка оказывается под сплошной линией, над которой размещен переменный колонтитул. В этом случае прямоугольник полосы не нарушается.

Часто прибегают к такому трюку: страницу сокращают на одну строку, а полосу разбивают на шпоны, чтобы восстановить правильную ее высоту. Этот трюк неприемлем потому, что возникает разнობой в числе строк, постоянное число которых — признак сверстанной книги.

«Висячих» строк не должно быть.

Некоторым не нравятся также начальные строки в конце полосы. Мне же кажется, что это следует воспринимать не более, чем пожелание. Нельзя требовать слишком многого. Такого рода желания можно было выполнять до тех пор, пока не существовало никаких ограничений в разгонке строк, то есть пока плотность набора не стала основным правилом. Следовательно, хотя «шустрые малые» — начальные строки в конце полосы — и не желательны, но допустимы. Кое-кому может не понравиться втяжка, если колонцифра стоит внизу. Поэтому я, если колонцифра не в центре полосы, делаю втяжку на число пунктов, равное абзачным отступам.

Разметка набора изданий с иллюстрациями

Существуют два вида изданий с иллюстрациями. В первом из них таблицы (иллюстрации) включены в текст, а во втором текст и таблицы (иллюстрации) воспроизводятся отдельно. Текстовая часть должна быть удобочитаемой, таблицы — крупными и четкими.

Мы считаем вполне оправданным стремление к равенству размеров «зеркала» набора и максимальных параметров иллюстраций (рис. 1), так как при этом создается гармоничная форма книги. Нет, однако, полной уверенности в том, что такой подход к определению размеров иллюстраций не противоречит нашим требованиям к ясности и четкости, страдающим при уменьшении иллюстраций. Во всяком случае, этот подход оказывается единственно верным тогда, когда речь идет о таблицах-вставках и об иллюстрациях, печатающихся на той же бумаге, что и текст. Максимальная ширина клише равна максимальной ширине «зеркала» набора; максимальная высота — высоте «зеркала» набора за вычетом 7-11 мм, необходимых для одной либо двух строк подписи,

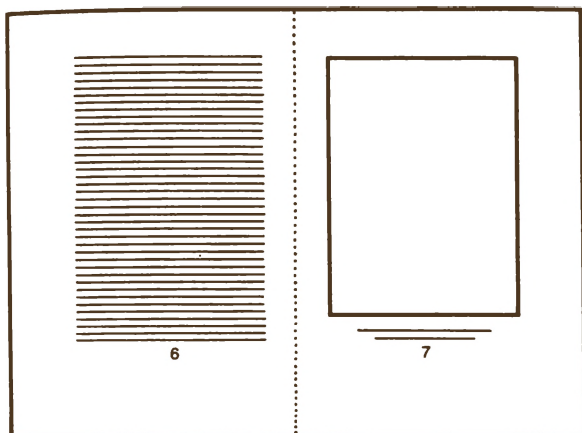


Рис. 1

поскольку таковая должна остаться в пределах «зеркала» набора.

При определении пропорций формата книги нельзя забывать о том, что пропорциями большинства иллюстраций, особенно картин, являются красивые прямоугольники. Близкие к квадрату форматы встречаются редко. В книге иллюстрации, как правило, располагаются над соответствующей подписью в одну-две строки. Иллюстрация и подпись к ней образуют вместе узкий прямоугольник, пропорции которого приближаются к золотому сечению. В свою очередь, «зеркало» набора требует более узкого, чем квадрат, формата. Редко кому удается осуществить красивые

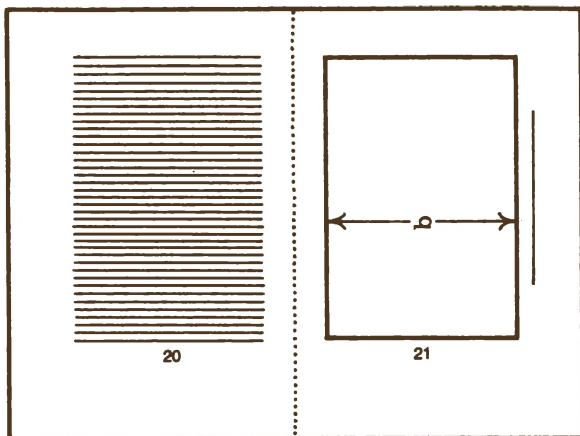


Рис.2

справочные издания в форме квадрата. Формат A_4 отлично оправдал себя применительно к такого рода изданиям в качестве единственного «натурального» формата. Хорошим малым обрезным форматом является формат 16×24 см.

После того, как все это рассчитано, изготовлен и одобрен хорошо продуманный разворот текстовых полос, печатают необходимое количество оттисков четырехстороннего «зеркала» набора обрезного формата того же самого размера и в окончательном положении, при этом лицевые стороны могут выглядеть, как показано на рис. 4. Эти оттиски «зеркала» набора облегчают расклейку верстки, поскольку с их помощью можно

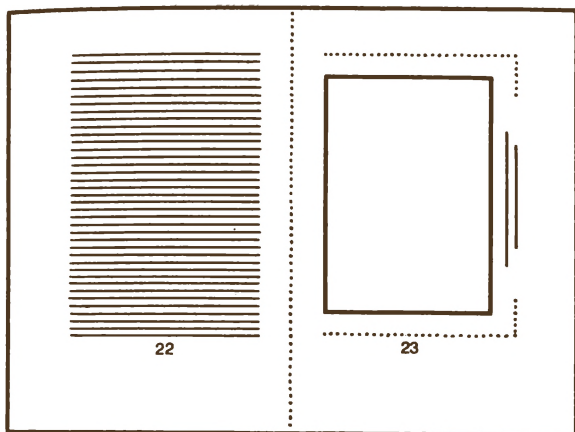


Рис.3

точно определить положение клише и вид разворотов.

Размеры и размещение поперечных иллюстраций также должны соответствовать «зеркалу» набора (рис. 2). Если в книге очень широкие поля, то высоту поперечных иллюстраций (см. рис. 4) можно сделать равной ширине «зеркала» набора, а подпись набрать на поле. В обычных случаях, то есть как правило, подпись должна находиться в пределах «зеркала» набора, а иллюстрацию нужно соответственно уменьшить (рис. 3).

Необходимо сохранить первоначальные пропорции оригинала иллюстраций. В первую очередь это относится к воспроизведению живописи, гра-

фики. Было бы ошибкой изменять их ради полного использования площади «зеркала» набора. Поэтому нельзя требовать, чтобы такие иллюстрации всегда и по высоте и по ширине заполняли максимум имеющейся площади. Если же у всех иллюстраций одинаковые пропорции, то высоту «зеркала» набора текста следует привести в соответствие с иллюстрациями. При этом, само собой разумеется, нельзя выпускать из поля зрения также и подписи к иллюстрациям.

Не допускается обрезка заполненной части иллюстраций и других произведений искусства. Поскольку в картине значителен и самый последний миллиметр рисунка, цинкографу разрешается отрезать лишь самое необходимое от поля клише.

Рис.4

Пример специальной схемы «зеркала» набора для иллюстрационных материалов.

Жирная линия показывает

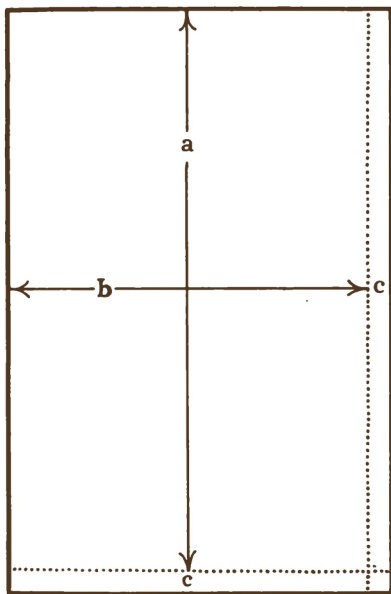
полную площадь «зеркала» набора;

а — максимальная высота иллюстрации на целую полосу при формате, когда высота больше ширины;

б — максимальная высота иллюстрации на всю полосу поперечного формата.

Отрезок с

по отношению к полному «зеркалу» набора должен быть достаточен для набора двух строк, то есть составлять 7-11 мм.



(Подлежащие обрезке клише должны иметь по бокам, там, где производится обрезка, запас не менее трех миллиметров.) Укорачивание формы произведения искусства приводит к его искажению.

Как правило, издания с таблицами (иллюстрациями) в тексте обходятся дороже, чем если таблицы (иллюстрации) сшиваются отдельно. Наиболее дорого стоит вклеивание отдельных таблиц (иллюстраций), если они помещаются на иные страницы, кроме как перед первой или в середину листа. Край для приклейки портит книжную страницу, к которой приклеивают таблицу (иллюстрацию). Дешевле и лучше вставлять четверти листа, поскольку в этом случае отпадает необходимость в требующем больших затрат труда приклеивании иллюстраций.

Из рисунков 1, 2, 3 следует, что положение иллюстраций должно соответствовать размещению текста. Бумажное поле соединяет текстовую полосу и иллюстрацию в одно целое. Иллюстрированное издание все равно книга, а в отношении к книге действует непреложный закон, что нужно видеть разворот, а не одну страницу. Если бы кому-нибудь пришла в голову идея, что иллюстрации существуют сами по себе и что их поэтому следует помещать в середину страницы, то все равно было бы бессмыслицей никогда не делать их больше площади «зеркала» набора. Заметим, кстати, что утверждение о том, что размещение иллюстрации должно соответствовать расположению текста, относится и к поперечным иллюстра-

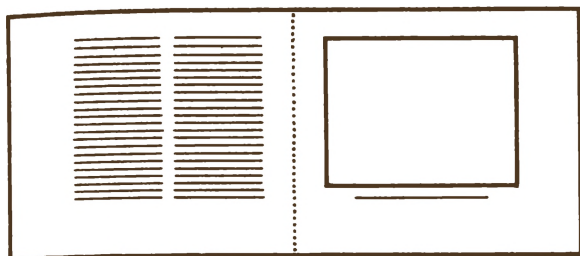


Рис.5

циям (см. рис. 2). Было бы ошибкой совершенно забывать здесь о книге и независимо от «зеркала» набора помещать поперечную иллюстрацию в центре страницы.

Поперечные иллюстрации смотрятся плохо. Их нужно избегать. Если же они преобладают, то следует использовать поперечный формат и набирать текст в два столбца (рис. 5).

В тех книгах, где иллюстрационные материалы сшиваются в отдельный блок и помещаются в конце, также можно выдерживать принцип одинаковых размеров текста и иллюстраций. Однако здесь вполне вероятно, что иллюстрации окажутся слишком маленькими, поскольку темные иллюстрации выглядят меньше, чем равновеликий по площади серый текст.

В этом случае правильнее для иллюстраций взять несколько большее «зеркало» набора, но с теми же геометрическими пропорциями, что и «зеркало» набора текста.

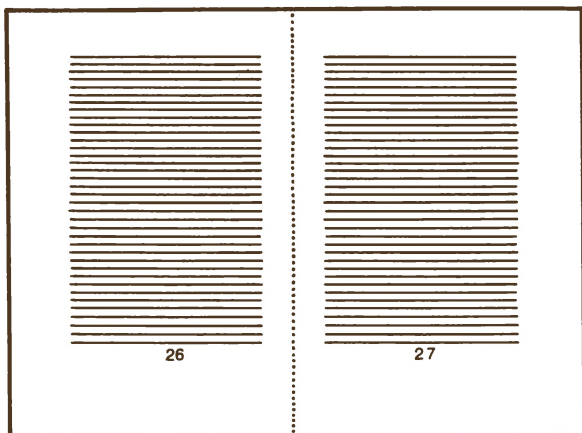


Рис.6а
Текстовой разворот

Положение оттиска таких иллюстраций определяется тем, будут ли они находиться только на лицевой стороне или бумажный лист запечатывается с обеих сторон. Если иллюстрации печатаются лишь на одной стороне, то они смотрятся почти как ни с чем не связанные картинки; если при решении вопроса об их расположении следовать классическому правилу о том, что внутри поле должно быть вдвое уже внешнего, то это может показаться утрированным и потребовать некоторого смягчения. И все же левое и правое поля не должны быть хотя бы приблизительно одинаковой ширины. Сама белая полоса слева заставляет приближать иллюстрации к фальцу.

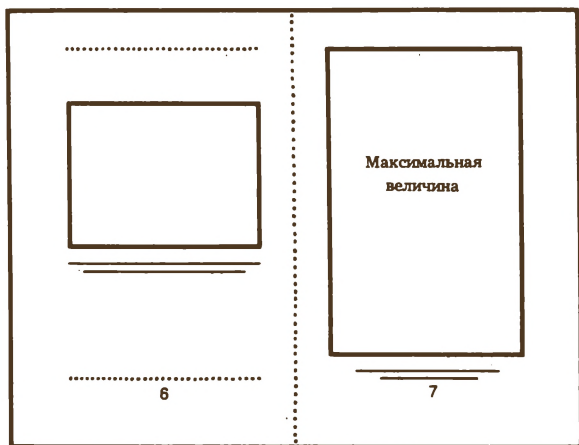


Рис.6б

*Иллюстрации в этой же книге.
Увеличение «зеркала» набора
при сохранении пропорций
текстового набора.*

Если же иллюстрации печатаются попарно, то нельзя далеко отступать от правила, что внутреннее поле должно быть вдвое уже внешнего. Развороты рассыпятся, поскольку они все равно остаются разворотами, хотя даже и очень неравной величины (рис. 6б). Рассчитывая такие иллюстрации, необходимо опираться на максимальные величины, которые были определены с помощью предварительно подготовленной и отпечатанной схемы (рис. 4). Оттиски иллюстраций клеют на

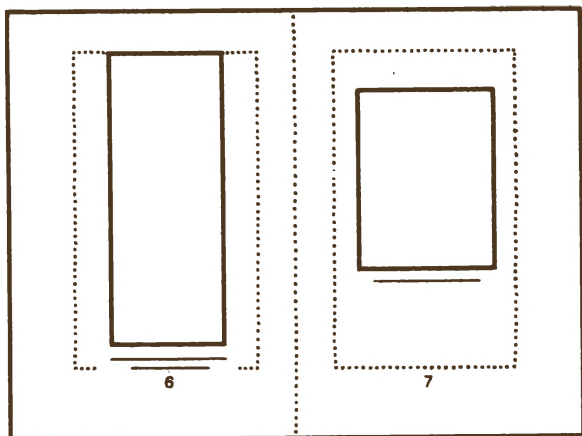


Рис. 7

эти схемы и таким образом определяют положение иллюстраций по высоте. Высокие, длинные рисунки заполняют всю длину «зеркала» набора и — само собой разумеется — помещаются в середину полосы (рис. 7, слева), хотя бы ради сохранения приводки, в то время как небольшие иллюстрации (рис. 7, справа) должны размещаться таким образом, чтобы соотношение между расстояниями от верхнего и нижнего обреза равнялось 1:2 или 3:5.

При этом подписи всегда остаются рядом с иллюстрациями. Подписи также можно набирать на одной и той же высоте внизу полосы, но лишь в особых случаях. Если же иллюстрации пронун-

мерованы, как это показано на рис. 7, то место цифр на полосах всегда одно и то же; здесь приводка должна быть исключительно точной. Иногда встречаются книги с порядковыми номерами таблиц вверху, выше «зеркала» набора. Этот метод неэкономичен, удорожает стоимость набора

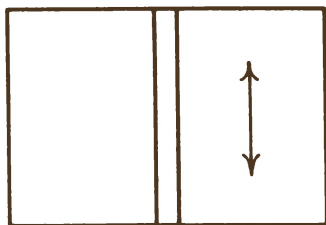


Рис.8

и лишь в редких случаях оказывается рациональным. Даже если наборщик и печатник приложат максимум усилий, и обозначения номеров иллюстраций окажутся точно в предназначенном для них месте, все равно из-за неизбежных при фальцовке мелких ошибок они обязательно сместятся в какую-либо сторону, и это будет заметно.

При желании отделить номера иллюстраций от колонцифр можно набрать их курсивом, другим кеглем, чем тот, которым набирают текст, или поставить после колонцифр круглые скобки. Если иллюстрации окажутся большими, чем «зеркало» текста, как мы предположили в последнем

случае, то номера иллюстраций и так будут располагаться ниже и значительно дальше от середины, чем колонцифры.

Важно также, чтобы при печатании иллюстраций различных размеров за основу было взято определенное «зеркало» набора и чтобы их не размещали «по наитию». Наборщик обязан отъюстировать клише, сформировать полосы одинакового размера и тем самым определить их внешний вид еще до того, как набор поступит к печатнику. При верстке неприправленного первого листа иллюстраций, который до этого нужно точно обрезать, необходимо еще раз проверить, имеют ли поля достаточную ширину; сами иллюстрации теперь уже ни в каких изменениях не нуждаются.

В книжных магазинах появляется все больше произведений с цветными иллюстрациями. Здесь нужно сказать, что кощунственно цветное репродуцирование в формате почтовой открытки таких картин, которые по своим размерам превосходят окно. Это уже не воспроизведение, а подделка, каково бы ни было их качество. При таком сильном уменьшении черно-белые репродукции всегда лучше. Для цветного репродуцирования необходимо брать самые крупные форматы или воспроизводить фрагменты картин, а не целые полотна. При линейном уменьшении оригинала вдвое, вчетверо цветная репродукция в большинстве случаев еще оказывается удовлетворительной. В иных случаях лучше давать фрагменты, по возможности, в масштабе 1:1 к оригиналу.

Чтобы избавить себя от необходимости решать дилемму поперечных иллюстраций, некоторые прибегают к почти квадратным формам, против которых также необходимо протестовать. А то уже появились настоящие книжные монстры, вид которых вызывает ужас у каждого любителя красивой книги. Подробнее об этом смотри стр. 226.

Большое значение имеет направление отлива бумаги. У бумаги для текста и иллюстраций отлив должен быть направлен в сторону корешка (рис. 8).

Не следует думать, что направление отлива бумаги у единичных иллюстраций может быть иным, поскольку и в этом случае возникают всем знакомые поперечные «закаты» как следствие неправильного направления отлива. Если книгу или журнал трудно открыть и трудно закрыть, то это всегда следствие неправильного отлива бумаги отдельных или даже всех ее частей (текстовой, иллюстраций, форзаца, декельной бумаги, холста), а не плохой работы переплетчика, как иные склонны думать.

Размещение поперечных иллюстраций

Если не удалось избежать поперечных иллюстраций, то нужно расположить их таким образом, чтобы было удобно рассматривать. Здесь существуют определенные правила (большие цифры показывают, как нужно рассматривать каждую иллюстрацию): рис. 9а—9г.

Текст	1
-------	---

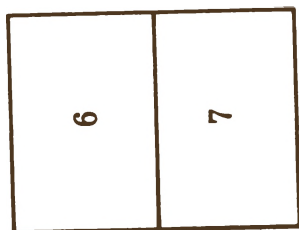
a

2	3
---	---

b

4	5
---	---

в



г

Рис.9а

*Поперечная иллюстрация
рядом с текстовой полосой.*

Рис.9б

Обычная и поперечная иллюстрации.

Рис.9в

*Поперечная иллюстрация слева
и обычная справа (хуже, чем б,
может применяться
лишь в исключительных случаях).*

Верх иллюстрации обращен к корешку!

Вариант в

*отнюдь не исключает
нижеследующий вариант г.*

Рис.9г

*Обе поперечные иллюстрации
нужно рассматривать справа;
иное расположение иллюстрации б
было бы ошибкой,
поскольку читателя раздражает,
если ему книжку приходится поворачивать
дважды.*

*Иллюстрации,
наклеенные на полукартон или бумагу*

Наклеенные репродукции можно обрезать лишь в тех случаях, если речь идет об обычных фотографиях. Репродукции плоскостных произведений искусства (живописи, графики и т. п.) нельзя обрезать до конца; необходимо оставить белое поле шириной в два миллиметра, чтобы при обрезке не укорачивалось полотно произведения и не возникали искажения. Края шириной менее двух миллиметров трудно сделать ровными.

Подписи печатают на подложке. На бумаге для иллюстраций подписи смотрятся плохо. Если высота иллюстрации равна высоте «зеркала» набора, то подпись можно напечатать на соседней странице («Напротив:...»). От этого иллюстрация может выиграть. Предназначенные для переплетчика уголки для размещения иллюстраций нужно тем не менее все же печатать на подложке. Они помещаются сбоку у корешка (сверху или внизу, рис. 10а и 10б). Набор и печатание таких листов-подложек требует от наборщика и печатника большого внимания.

В качестве подложки для иллюстраций можно использовать оборотную сторону незапечатанного листа той же бумаги, на которой печатают текст, если она достаточно плотная. Другие материалы для подложки (полукартон) должны быть достаточно эластичными, иначе они будут выпирать из раскрытой книги. Уже поэтому все они должны иметь правильное направление отлива. Неправиль-

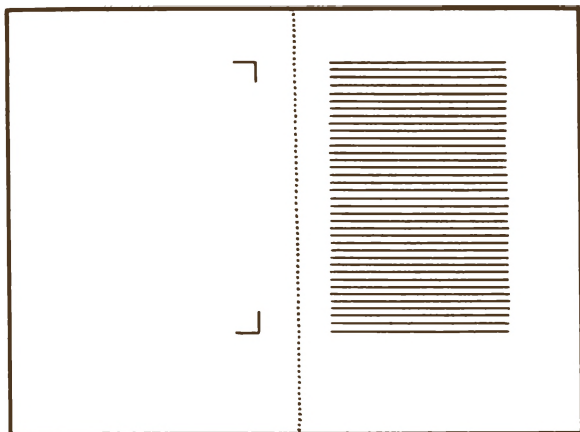


Рис.10а

ное направление приводит к тому, что подложка становится твердой как доска, а в блоке возникают поперечные закаты.

Наилучший цвет подложки—цвет бумаги для текста. Для того чтобы краски как таковые при рассмотрении воспринимались правильно, цветные репродукции живописных полотен и т. п. монтируются на светло-желтых (шамуа) или белых подложках. В начале нынешнего столетия появилась скверная привычка использовать темные или даже цветные подложки, что почти всегда ведет к неправильному восприятию цветной иллюстрации. Хуже всего коричневые и зеленые подложки, относительно сносно выглядят черные и земли-

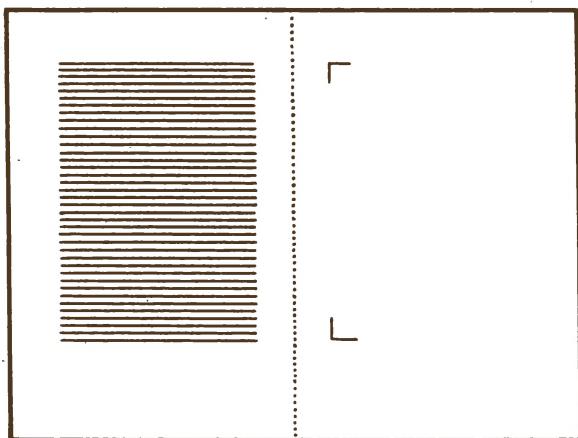


Рис.106

сто-серые, то есть непестрые. Лучше всего брать подложку белого цвета, цвета бумаги для текста. (При выполнении полиграфических работ это правило может нарушаться. Цветная подложка в этом случае соответствует случайному фону, который не мешает правильно воспринимать то или иное предлагаемое нам произведение. Тем не менее белый—но не ярко-белый—цвет лучше, чем любая цветная бумага.)

Таким образом, шамау или чуть матовый белый цвет намного лучше для наложения цветных репродукций, чем что-либо другое, а темный фон—скверное наследство периода до 1914 г. К счастью, в настоящее время почти не встреча-

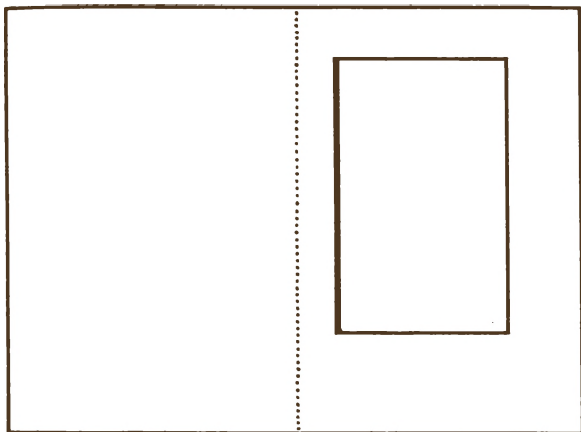


Рис.11

ются цветные рамки или орнамент вокруг иллюстраций.

В отношении наклеенных иллюстраций также действует правило, что бумага как подложки, так и самих иллюстраций должна иметь правильное направление отлива (см. выше).

Приклеивание иллюстраций

Девять из десяти иллюстраций приклеены неправильно, а именно — верхней кромкой. Совершенно непрофессионально клеить иллюстрации лишь двумя верхними уголками, поскольку внешний уголок быстро отклеивается, иллюстра-

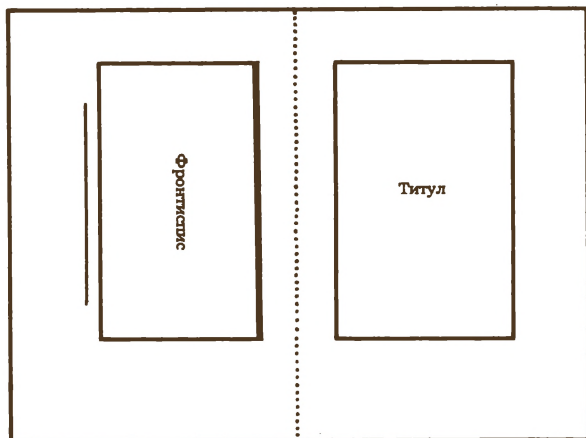


Рис.12

ция продолжает держаться лишь на одном уголке, мнется или вообще отрывается. По крайней мере нужно намазывать клеем всю верхнюю кромку. Но и это неправильно. Еще хуже приклеивать иллюстрацию тремя уголками: это неизбежно ведет к появлению заломов. Единственный верный способ состоит в том, чтобы приклеивать иллюстрацию боковой кромкой у корешка (рис. 11, жирной линией здесь обозначена линия приклейки). Лишь в данном случае можно быть уверенным, что (как это может произойти, если клеить иначе) внутренние уголки загибаться не будут. Это правило должно соблюдаться также и в

том случае, если поперечная иллюстрация используется в качестве фронтисписа (рис. 12).

Мы уже говорили о том, что «верх» иллюстрации должен быть обращен к корешку. Следовательно, «низ» не может быть обращен к титулу на следующей странице.

И, наконец, необходимо указать на то, что последняя иллюстрация не должна быть поперечной и что две последние страницы помещенного в конце книги блока иллюстраций нельзя запечатывать точно так же, как нельзя запечатывать две первые страницы первого листа. Об этом вспоминают—если вообще вспоминают—лишь тогда, когда уже слишком поздно.

Сигнатура и корешковая метка

Сигнатура

Каждый печатный лист должен иметь на первой странице внизу, в площади набора, сигнатуру, состоящую из порядкового номера листа и ключевого слова. Ключевым словом, как правило, является фамилия автора. Иногда сюда же добавляют еще одно-два слова из названия книги. Вместо этих слов можно поставить индекс.

Сигнатура в первую очередь предназначена для переплетчика, который по номерам проверяет правильность брошюровки. При этом он берет стопку листов в правую руку, а левой их перебирает. Если—как этому иногда ошибочно учат и как это подчас делается—печатать сигнатуру справа внизу на первой странице листа, то переплетчику будет труднее их отыскивать. Поэтому сигнатуру нужно помещать слева, причем номер листа нужно ставить перед ключевым словом, поскольку при контроле номер важнее ключевого слова. Номер листа отделяется от ключевого слова полукегельной шпацией.

Сигнатуру набирают малым кеглем, который обязательно должен входить в гарнитуру основно-

го шрифта книги. Было бы ошибкой набирать сигнатуру вразрядку, это сделало бы ее заметнее. Она бы бросалась в глаза, мешала читателю, для которого вовсе не предназначена. Ее нужно набирать с отступом на столько пунктов, сколько принято для абзацных отступов.

Если колонцифра также находится внизу, то сигнатура должна набираться с ней на одной линии.

Ключевое слово можно набирать очень маленьким кеглем основного шрифта и размещать в середине корешкового поля внизу, между первой и последней страницами листа (рис. 3). Сигнатура должна все же обосноваться слева, ниже «зеркала» набора.

В дорогих изданиях сигнатуру нужно заменить строчными буквами основного шрифта (а, б, в и т. д.).

Корешковая метка

Рационализация труда в современном книгопечатании потребовала, чтобы печатные листы в книгах вместо или кроме сигнатуры имели метки, размещаемые внизу, посередине поля между первой и последней страницами каждого листа. Эти метки представляют собой жирные линии, которые наносятся на листы на определенном расстоянии одна от другой в направлении сверху вниз и называются корешковыми метками. Отсутствие корешковых меток несколько удорожает брошюровку больших тиражей книг.

1a
(неправильно)



1б
(неправильно)



2a
(правильно)



2б
(правильно)



3
(правильно)



Рис.1а

*Общепринятые,
но неправильные корешковые метки.
Хотя они достаточно велики
и имеют черный цвет,
их направление не гарантирует того,
что они обязательно окажутся на корешке
при неточной фальцовке листа.*

*Иногда видна лишь часть,
а то могут исчезнуть и все метки
(рис.1б)*

Рис.2а

Приемлемое расположение корешковых меток.

*Если линии будут иметь
толщину в два пункта
и длину в шесть пунктов,
они почти всегда окажутся
удовлетворительными.*

*При таком расположении метки
обязательно будут видны на корешках
даже посредственно сфальцованных листов
(рис.2б).*

Рис.3

*Оттиск для стереотипии,
с которого срезаны все лишние линии.
Для каждого листа
оставляют всего одну линию
(а также—возможно—ключевое слово внизу).
Ключевое слово набирают слегка вразрядку
капитальными буквами шестого кегля.*

Иногда корешковые метки печатают в форме квадрата размером в цидеро. Это очень плохо, поскольку такая большая метка после брошюровки полностью исчезнуть не может. При не очень точном фальцевании на одной из страниц будет видно больше половины черного пятна. Не подходит также и перпендикулярная жирная линия на четыре пункта, поскольку и она очень легко может оказаться видимой в сброшюрованной книге. А кроме того, эта линия недостаточно широка и пропадает при неточной фальцовке (рис. 16).

Единственно правильными следует считать горизонтально расположенные жирные линии толщиной в два и длиной в шесть пунктов. (Лишь в тех случаях, когда сфальцованные листы оказываются слишком тонкими, можно использовать линию такой же толщины, но длиной в четыре пункта.) Жирную линию длиной в шесть пунктов можно ясно различить на корешке сфальцованного листа, и она не будет беспокоить читателя, даже если кусочек ее будет виден в сброшюрованном блоке.

Размер интервала между метками определяется в каждом конкретном случае. В общем же оптимальные расстояния составляют 10 пунктов при направлении сверху вниз.

Наиболее равномерные интервалы между метками получаются в тех случаях, когда набирают «лестницу» всех необходимых корешковых меток (рис. 3), изготавливают стереотипы по числу листов и удаляют лишние линии.

Капталная лента,
окраска обрезов,
форзацная бумага,
ленточка-закладка

Когда книги переплетали еще вручную, то поверх пергаментной полоски верх и низ корешка книжного блока обшивали кручеными либо шелковыми нитями; вначале это делали для того, чтобы таким прошитым вручную капталом дополнительно скреплять концы тетрадей и одновременно головки кожного корешка, создавать как бы опору для пальца, предохраняя тем самым головку от возможных повреждений. Внизу же это делалось преимущественно ради симметрии.

Слово «каптал» происходит от латинского *caput* (голова) и *capitalis* (то, что принадлежит голове). Ведь при пользовании книгой каптал замечают в первую очередь у головки книжного блока. Его вполне можно было бы называть также головной лентой. И аналогично хвостовому обрезу — хвостовой лентой. Словоформа «каптал» является обалгорниванием, подобно словоформе «*Nomprel*» для *nonparelli*.

Если каптал не пришивается к пергаментной полоске, прикрепленной к книжному блоку, а приклеивается лентой, то последнюю принято

называть каптальной лентой. Каптальная лента появилась в начале XIX в. в эпоху зарождения промышленности. Подлинные капталы еще можно встретить в XVIII в. на книгах Varbou. На издательских томах начала XIX в., ввиду начавшегося массового их производства, стали появляться заменители: сфальцованные полоски из ткани или окрашенной бумаги со шнуром в фальце, склеенные вместе и образующие таким образом утолщение, предназначавшееся для того, чтобы прятать заметные концы тетрадей.

Во второй половине XIX в. появилась известная в наше время каптальная лента из тканого материала, не отличающегося, однако, разнообразием ни расцветки, ни рисунка. Эта лента отрезается по ширине корешка и наклеивается сверху и снизу на книжный блок, прикрывая начало тетрадей. О какой-либо технической функции ленты не может быть и речи, дело идет всего лишь об украшении.

Об украшении, как о каком-либо потрепанном, небрежно и неуместно повязанном галстук. Трудно, даже среди еще не бывших в пользовании книг, найти такую, у которой бы каптальная лента: а) имела точно заданную длину, б) не была обтрепанной с какой-либо стороны, в) сидела прямо и прочно на корешке и г) гармонировала по цвету с переплетом книги и красочным обрезом. Иногда лента даже выступает за кромки крышек, если она оказывается толще, чем это позволяют слишком узкие края книги.

Таким образом, каптальная лента чаще всего не является украшением. Мало сказать, что она не

нужна вообще. Следует заметить, что в Англии ни один издательский переплет не имеет каптальных лент (точнее, переплеты с капталами там так же редки, как в Германии переплеты без капталов). Тем не менее это никого не шокирует. У нас же заявляют, что «публика» настаивает на применении капталов и что блоки, вставленные в крышки без капталов она не одобряет, как якобы лишенные атрибутов одежды. Если бы это была правда! Ведь книги должны быть напечатаны на «не содержащей древесины» (!) бумаге с красивым, широким, незапечатанным полем, переплетены в «холст»(!) и снабжены «золотым» (!) тиснением, иметь неразрушаемую, моющуюся суперобложку! И при этом, по-возможности, стоить не более 3 марок. И, пожалуйста, только с каптальной лентой!

На мой взгляд, книги без каптальной ленты выглядят лучше, они отличаются более аккуратным видом, чем те, у которых каптал почти никогда не бывает хорошо подогнан по корешку, к тому же он нередко потрепан. Не правильнее ли назвать такую книгу «книгой с бахромой»?

Нельзя сказать, что каптальная лента вообще бессмысленна. Иногда она может быть очень желанным украшением. Но в большинстве случаев лента — лишний элемент. Наверное, это такой же трудно искоренимый атавизм, как и аппендикс. Но в отдельной книге его удалить нетрудно. Для этого достаточно иметь только пинцет.

С фактом, что каптальная лента в большинстве случаев плохо приклеена к корешку, еще можно

смириться. Но уж длина ее обязательно должна быть правильной, а то один конец непременно потрепан и от этого лента теряет свою привлекательность.

Почему ленту обязательно делать из искусственного шелка? В наши дни ее можно было бы изготавливать из пластика и нарезать так, чтобы при этом никакой бахромы не возникало (сильно перфорируя при этом наклеиваемую часть ленты). Видимой же части каптала путем тиснения можно было бы придать ребристую, желобчатую или иную другую форму так, чтобы лента не была похожа на резиновую трубку. Тогда мы смогли бы освободиться от тех недостатков, которые присущи теперешним каптальным лентам!

Но пока этого нет, для более дорогих изданий можно использовать полоски из кожи, цветной бумаги либо льна. Правда, бумагу, кожу либо холст также необходимо тщательно притереть, но зато они не будут иметь неприятной бахромы. Однако если теперь бахромы не видно и полоска на корешке держится прочно, то причиной разочарований может стать неудачный оттенок, как будто образец выбирают с закрытыми глазами. Разве не известно, что цвет каптальной ленты должен быть не случайным, а гармонировать с тонами своего окружения? Чисто белая каптальная лента не подходит, если бумага книги тонирована. В этом случае лента также должна быть с оттенком, либо выделяться на фоне книжной бумаги. Узкую полоску ленты отлично можно использовать для создания цветного контраста: если сторонки обтя-

нуты сверху коричневым материалом, то с ним хорошо гармонирует зеленая каптальная лента. Однако все зависит от нюансов! Иногда создается впечатление, будто лица, ответственные за выбор каптальных лент, забывают о своих обязанностях, и что этим делом занимаются безответственные профаны. Настолько неудачными, как правило, бывают капталы!

Дело еще более усложняется, если забывают об окрашенном верхнем обрезе, о цветной форзацной бумаге и о ленточке-закладке.

Смысл окраски обреза — обеспечить наилучшее смыкание верхней плоскости среза, наиболее подверженной запылению, и предупредить его от загрязнения. Кроме того, чисто белый обрез, особенно у толстых книг, выглядит не очень хорошо. Красочный обрез с трех сторон — красивее, чем обрез, окрашенный только сверху, однако в настоящее время он применяется редко. Не следует окрашивать обрез в слишком навязчивый цвет, он должен соответствовать цвету переплета. В отдельных зарубежных карманных изданиях книжные обрезы окрашены с трех сторон в ярко-красный цвет, что все мы считаем в высшей степени отталкивающим.

Чисто золотой, а также пигментированный обрез с дополнительным полированием можно встретить в отдельных изданиях и сегодня. Это значительно повышает защитные свойства книжных обрезов.

В книгах с вкладками на художественной бумаге либо целиком отпечатанных на такой бумаге

обрезы целесообразно оставлять неокрашенными, так как в противном случае их страницы легко склеиваются.

Обрез, окрашенный сверху или с трех сторон, участвует в красочной композиции внешнего вида книги и может быть выдержан либо в желтовато-бежевом тоне, который почти всегда подходит, либо в более сочных тонах. Однако при этом необходимо учитывать цвет форзацной бумаги и каптальной ленты.

*

Вначале немного о самом форзаце. Слово в буквальном переводе означает «перед набором», так как он предшествует книжному блоку. Однако и находящийся после книжного блока эквивалент также именуют форзацем, а не как-либо иначе. Англичане же, например, говорят *end paper* (и никогда не употребляют *front paper*).

Уже почти забыли, что форзац может состоять из цветной бумаги. Куда ни посмотришь, повсюду белые форзацы, уже потому, что большинство книг, к сожалению, печатается на вредной для глаз «белоснежной» бумаге. Некоторые, не совсем современные люди находят скачок от темного переплета к ослепительно белым страницам книги слишком рискованным, а потому выбирают форзацную бумагу цвета шамуа. Всегда ли такой цвет подходит — сомнительно. О цвете тканевого покрытия при этом не думают.

Окрашенный форзац мог бы создать приятный переход от цвета ткани к цвету бумаги. К тому же



он мог бы лучше отвлечь взгляд от мешающих оттенков внутренней части сторонки, чем имитирующий бумагу ручной выделки беловатый эрзац обычных форзацев. Текстовая бумага лишь в редких случаях пригодна для форзацев, так как она слишком мало проклеена, и натяжение переплетного материала чаще сильнее, чем у нее. Идеальным было бы одинаковое натяжение, то есть использование одной и той же окрашенной бумаги, скажем, для оклейки сторонки и для форзаца. Но такое встречается весьма редко. В изданиях форматом в четвертую долю и более для форзацев намного лучше применять цветную бумагу со сплошным

фоном, нежели белую. В общем же форзац цвета шамау вряд ли будет гармонировать с белой текстовой бумагой.

*

Ассортимент ленточек-закладок еще более беден, чем каптальных лент, и редко превышает полдюжины. Это ленточки четырех-пяти расцветок, чаще они невзрачны и не гармонируют с книгой. Причину редкого применения ленточек-закладок обосновать не легко. Ведь изготовить ленточки-закладки любой ширины и любого цвета для мало-мальски значительного тиража не так уж трудно. Вероятно, просто не думают над тем, что закладка так необходима при чтении. Чтобы заметить и ощутить ее отсутствие, нужно самому читать книги. Конечная цель каждой книги — быть прочитанной, а потому каждая интересная книга должна быть снабжена ленточкой-закладкой.

Закладка требует, как мне кажется, применения каптальной ленты. Итак: переплет, каптальная лента, форзацная бумага и закладка должны образовать цветовую композицию, составные части которой должны ощутимо гармонировать между собой. Как редко это бывает в действительности! Пожалуй, чаще всего не ладится с закладкой, с ее жалкими шестью сортами. Ведь не любят же исходить из цвета закладки, когда выбирают ткань для переплета! Так как белая ленточка не соответствует тонированной текстовой бумаге, то при малом тираже книги от нее

лучше совсем отказаться. Но сколько-нибудь значительный тираж позволяет изготавливать ленточку-закладку (лучше из натурального шелка, чем из искусственного) любой ширины и любого цвета!

*

С цветом каптальных лент дело обстоит несколько лучше. Из переплетного материала, форзаца и каптальной ленты можно разработать приятную убедительную цветовую композицию. Дать на этот счет какие-либо частные рекомендации просто невозможно. Такая попытка увела бы нас в область цветоведения. Число возможных решений так же велико, как велико и число решений плохих, неудачных.

У книг и журналов должны быть титулы на корешках

Почти все издания достаточного объема на корешках имеют титулы. Иногда, правда, они отсутствуют на экземплярах, изготовленных из остатков и на скорую руку вставленных в дешевый переплет. Но это исключение. Даже неспециалисту книга толщиной в два сантиметра и без титула на корешке по меньшей мере кажется «не совсем одетой».

Однако на многих переплетах при толщине книги в один сантиметр титул на корешке отсутствует. На переплете! На суперобложке титул чаще всего присутствует. Однако этого недостаточно, поскольку суперобложка не является частью книги, в конце концов ее снимают хотя бы потому, что она приобретает непривлекательный внешний вид. Название и фамилия автора должны быть указаны на корешке любой книги в твердом переплете и любой брошюры. Здесь эти данные намного важнее, чем тот же текст на передней сторонке, где без него можно вполне обойтись; ведь мы отыскиваем книгу именно по полному титулу на корешке.

Удивительно, что многие издатели не уделяют этому необходимому моменту должного внимания. Неужели же они так мало ценят свои книги, что не рассчитывают на то, что их будут часто спрашивать в библиотеках? Любой книготорговец знает, как трудно работать с множеством книг, брошюр и журналов, если на корешках у них нет титулов.

То же скажет и владелец достаточно большой личной библиотеки.

Не только все книги в твердом переплете, но и все брошюры объемом свыше 64 страниц и даже каталоги и журналы всех видов с квадратными корешками должны иметь титул на корешке. Это отвечает интересам издателя, продавца и читателя и должно быть именно так, хотя некоторые не слишком усердные переплетчики и пытаются утверждать иначе.

На тонких брошюрах титул может быть напечатан вдоль корешка, в немецких брошюрах снизу вверх. Если же книга толще одного сантиметра, то нужно подумать, нельзя ли напечатать титул поперек корешка, чему всегда следует отдавать предпочтение. Титул, напечатанный вдоль корешка книг толщиной в три-четыре сантиметра, выглядит не очень хорошо. Дело в том, что в этом случае фамилию автора и название книги обычно набирают одним кеглем, и все смотрится менее наглядно, чем титул, напечатанный поперек корешка, где фамилия автора четко отделена от названия произведения; титул вдоль корешка выглядит неуклюже и невыразительно.

Корешок суперобложки можно использовать для печатания дополнительных сведений. Кроме фамилии автора, названия произведения, названия издательства или его марки, здесь часто достаточно места для полного подзаголовка, а нередко и для другой информации, вроде: «200 иллюстраций, 16 цветных таблиц и библиографический указатель». Если человек хоть мало-мальски разбирается в книгах, то в книжном магазине он не снимет с полки любую книгу, а ограничится чтением титулов на корешках. Потому так важно указать на корешке издательство; это обязательно нужно помещать на переплете, например научных книг, в других же случаях нет такой необходимости. Подробные сведения о книге на корешке суперобложки могут оказаться весьма полезными.

К сожалению, маловероятно, что сразу исчезнут все незапечатанные корешки переплетов; однако даже самая маленькая, но хотя бы скольконибудь значительная книжка не должна выходить без титула на корешке.

Суперобложка и рекламный поясок

Самые старые книги конца XV—начала XVI в., издававшиеся Антоном Кобергером и Альдом Мануцием, суперобложек не имели. Их появление связано с началом промышленного книгопроизводства где-то в середине XIX в. Уже эти первые суперобложки должны были в течение некоторого времени предохранять от повреждений ценные переплеты; кроме того, на лицевой стороне—в отличие от переплета—печатали название книги и некоторые сведения о ней. Иногда это точное или снабженное рамкой повторение титульного листа. В первые десятилетия нашего столетия нередко сам переплет использовался для печатания рекламных текстов, что его только портило. Однако уже давно проводится четкое различие между переплетом как постоянной оболочкой книги и суперобложкой, на которой можно печатать рекламные тексты. В то время как переплет в течение, примерно, тридцати последних лет, к сожалению, становится все скромнее, суперобложки как средство привлечения покупателя становятся все более изысканными.

Суперобложку нельзя путать с обложкой. Суперобложку свободно надевают на переплет; обложка же приклеивается к корешку сброшюрованного блока.

Суперобложка книги это своего рода плакат. Она должна привлекать внимание, а также оберегать переплет от света, грязи и трения до тех пор, пока книгу не купят. Издатель выпускает книгу в суперобложке не ради пользы будущего владельца, а для того, чтобы оградить себя и книготорговца от материального ущерба. Солидные издания непременно должны поступать в торговлю в суперобложках, пусть даже самых скромных.

Суперобложка не является настоящей составной частью книги. Собственно книга— это книжный блок. Даже переплет и форзац не являются в полном смысле этого слова настоящими элементами книги: их выбрасывают, когда книгу переплетают заново. Единственный настоящий титул помещается на титульном листе, то есть внутри книги. Текст на суперобложке не имеет никакого значения для библиографа; в нем нет необходимости, было бы даже ошибкой специально упоминать о наличии суперобложки, поскольку она не что иное, как прилагаемый к книге проспект, временное дополнение к книге.

Поэтому иллюстрации на суперобложке или обложке, даже наклеенные на картонный переплет, не нужно оговаривать или упоминать в тексте самой книги в качестве ее составных элементов. Если они играют важную роль в книге, то их необходимо включать в книжный блок, к приме-

ру, в качестве фронтисписа. Иллюстрации на обложке или переплете очень скоро теряют свой первоначальный вид.

Если человек не вполне полагается на чистоту собственных рук, то пусть он вначале не снимает суперобложку. Настоящий же читатель отбрасывает ее уже перед тем, как первый раз раскрывает книгу, если, конечно, не коллекционирует суперобложки как образцы полиграфического искусства. Но и в этом случае он снимает суперобложки и складывает их в специальную коробочку. Держать в руках книгу в суперобложке не очень удобно, да и реклама мешает. Одеждой книги является переплет; суперобложка не более чем дождевик. Одевать суперобложку ради ее сохранения еще в обложку из целлофана столь же безрассудно, как дорогой кожаный чемодан в матерчатом чехле заворачивать еще и в бумагу.

На передней стороне суперобложки кроме фамилии автора и названия книги часто печатают еще рекламный текст и название издательства. Нередко эти фактические данные находятся в обрамлении слащавых виньеток или картинок, частенько продолжающихся на корешке и на задней сторонке. Иллюстратор полагает, что книги с такого рода суперобложками выставляются в витрины в раскрытом виде, однако мало кто из книгопродавцев это делает.

Клапаны суперобложки нужно делать как можно шире. На переднем клапане обычно излагается содержание книги, или издательство на этом и на заднем клапане рекламирует другие книги. Англи-

чане внизу переднего клапана указывают цену книги; этот кусочек можно обрезать, если купивший книгу намеревается ее подарить. Тогда суперобложку лучше вообще снять. Суперобложка — слуга переплета — не становится «солиднее», если клапаны остаются незапечатанными. Поскольку покупатель с благодарностью воспринимает информацию о других книгах того же издательства, то нужно не мучить себя сомнениями, а решительно печатать на клапанах, задней сторонке, а также на почти никогда не запечатываемой оборотной сторонке рекламу новых книг и другую информацию издательства. Другой вопрос, оправдает ли тираж данной книги столь серьезные расходы на набор и не разумнее ли приложить к книге напечатанный на тонкой бумаге общий проспект. Ни в коем случае не следует стремиться к тому, чтобы лицевая сторона привлекала внимание, а вся суперобложка была выполнена подчеркнуто сдержанно (что отнюдь не исключает тщательности и красоты набора); напротив, суперобложка должна быть такой, чтобы читатель, познакомившись с ней как с проспектом, отбросил ее в сторону без каких-либо сомнений. Лишь так можно отреагировать на неприятную привычку некоторых людей ставить книги на полку в суперобложках, как в магазине. (Я сам сохраняю суперобложку лишь на тех книгах, у которых переплет еще хуже суперобложки. К сожалению, их с каждым годом становится все больше.)

На корешке суперобложки должно быть напечатано самое важное из информации, данной на

лицевой стороне. Опытный покупатель, снимающий не каждую книгу с полки, должен иметь возможность прочесть самое главное на корешке, то есть узнать не только фамилию автора и название книги, но, если достаточно места, получить информацию об издателе, объеме, количестве иллюстраций и т. п., а также прочесть название издательства.

Корешок должен быть не менее привлекательным, чем лицевая сторона.

Поскольку суперобложка не является постоянным, а потому и настоящим элементом книги, ее графическая форма не обязательно должна соответствовать образу книги. Изысканный переплет может быть одет в суперобложку, назначение которой — грубая реклама. И все же человек со вкусом будет лучше думать о книге, если форма и расцветка суперобложки будут соответствовать переплету и самой книге. Чем дороже книга, тем прочнее должна быть бумага суперобложки. Для дешевых, быстро расходящихся книг хороша и содержащая древесную массу бумага; дорогие книги, которым нередко приходится долго стоять в витринах, должны иметь суперобложку из прочной бумаги, не содержащей древесную массу.

Для того чтобы напечатать точно подходящую к книге суперобложку, типография должна иметь макет книги; иначе вряд ли можно избежать ошибок в расположении набора. Высота готовой суперобложки должна точно соответствовать высоте переплетной крышки. Тираж планируется на 10 процентов больше числа экземпляров книги с

тем, чтобы иметь возможность заменить поврежденные суперобложки.

Если книга вставляется в простой футляр для пересылки (в котором, как и в суперобложке, книга не должна ставиться на полку в библиотеке), то на его лицевую сторону можно наклеивать рекламный листок и ограничиться незапечатанной суперобложкой для самой книги. Этот метод следует предпочесть в том случае, если переплет книги очень мягкий и она стоять не может. Тогда книготорговец выставляет книгу в футляре.

Рекламный поясок с текстом привлекает внимание, но причиняет ущерб книге, у которой отсутствует суперобложка. Незакрытая часть переплета под воздействием солнечного света выцветает; переплет быстро теряет свой первоначальный вид, и книгу невозможно продать. Поэтому поясок нужно надевать только на книги с суперобложками. Можно создать видимость пояска при соответствующей надпечатке на суперобложке.

О широких, слишком больших и квадратных книгах

Абсолютная ширина книги определяется не только тем, чтобы ее было удобно читать, но также и обычной глубиной книжных полок. Книги шире 24 см поэтому не могут считаться удобными и большинству людей они не нравятся. Поставить на полку их нельзя, поэтому они долго валяются там и сям, пока их владелец с плохо скрываемым облегчением, наконец, не всучит их кому-нибудь или не бросит в корзину для бумаг. Здесь мне вспоминаются гигантские издания, посвященные истории фирм, у которых почти всегда отсутствует титул на корешке, что, впрочем, в данном случае не так уж и плохо.

Кто хочет, чтобы его книга жила долго, чтобы ее можно было найти, тот не должен выбирать излишне широкий формат и забывать о титуле на корешке.

Издание крупноформатных книг с большими и ценными иллюстрациями — совсем другое дело. У владельца таких книг найдется и место для них. И все же нужно стремиться к тому, чтобы книги не были излишне большими, если на то нет осо-

бой необходимости. Слишком маленькие книги встречаются значительно реже.

В наше время в некоторых кругах в моде квадратные книги. В своем стремлении все делать иначе: брать гротеск вместо антиквы, якобы вызывающей беспокойство, необходимые абзацные отступы заменять набором без втяжек некоторые считающие себя сверхсовременными люди охотно используют квадратный формат. Само по себе это немногим хуже преувеличенно широкого поперечного формата, который неуклюж, как бегемот. В этом случае кажущийся или настоящий квадрат смотрится лучше.

Три довода говорят не в пользу книг квадратного формата. Первый — неудобство пользования. Квадратную книгу невозможно держать в руке без опоры; пользоваться ею еще более неудобно, чем книгой отвратительного формата А₅. Второй аргумент касается размещения книг на полках. Если книга имеет в ширину более 24 см, то ее нужно класть. А ведь книги нужно ставить вертикально, чтобы их можно было быстро отыскивать и пользоваться ими. Что касается третьего довода, то здесь я должен сделать некоторое отступление. Вес книги уравнивается корешком, благодаря чему она удерживается в правильном положении. Если же книжный блок слишком тяжел, что, к сожалению, случается слишком часто, то он наклоняется вперед, опирается на доску полки и вбирает в себя пыль; то есть здесь происходит то, от чего книгу должен оберегать кант переплета. Чем длиннее корешок по отноше-

нию к ширине книги, тем устойчивее блок сохраняет правильное положение. Эту свою функцию корешок не может выполнить в тех случаях, когда у книги поперечный формат. То же относится и к книгам, формат которых приближается к квадрату. В них блок также очень быстро наклоняется к доске полки. Это еще одна причина для того, чтобы отказаться от квадратных книг как от принципиально неверного новшества.

В рамках приемлемых размеров книг существуют многочисленные пропорции, то есть соотношения ширины и высоты. Поскольку от добрых традиций в свое время отказались и теперь их предстоит восстанавливать заново, то теперь перед началом работы нужно проверить геометрические пропорции любого книжного формата, то есть определить, будет ли соотношение равно 2:3, 3:4 или это будет золотое сечение. Я назвал лишь некоторые из возможных пропорций.

Чаще, чем думают, наилучшим соотношением оказывается простое 2:3; это относится даже к книгам в четвертую долю листа, если позволяет бумага. Здесь не может быть никакого рецепта, но многому, в том числе и правильному расчету пропорций, можно научиться, знакомясь с книгами, появившимися на свет до 1790 года.

И последнее, что в некоторой степени относится к нашей теме: вес книги. В своем большинстве наши книги слишком тяжелые. Это следствие использования плотной мелованной бумаги. Поэтому напечатанные на мелованной бумаге толстые книги нужно делить на два полугома. Ста-

рые книги были намного легче. О китайских книгах вообще можно сказать, что они легкие, как перышко. Бумажным фабрикам нужно постараться научиться выпускать более легкую бумагу: в первую очередь это относится к мелованной бумаге и к бумаге для офсетной печати.

Какая бумага лучше для печатания книг — белая или тонированная?

Бумагу, чтобы придать ей белизну, необходимо отбеливать химическим путем. Однако небеленая бумага не только имеет повышенную прочность, но к тому же более красивая. В наше время такая бумага встречается довольно редко, в основном это бумага ручной выделки. Чудесный тон старых печатных и еще более старых рукописных книг до настоящего времени остается неизменным, если, конечно, книги не пострадали от сырости или гниения. Когда раньше хвально отзывались о «белой» бумаге, то имели в виду легкий оттенок цвета ёсги, который небеленой бумаге придавали лен и овечья шерсть, служившие исходным сырьем для изготовления всех сортов старых бумаг. Этот оттенок и до настоящего времени считается самым лучшим.

В коллекции сортов книжных и офсетных печатных бумаг белая, как стиральный порошок, офсетная бумага, конечно же, подкупает наивный глаз наблюдателя. Однако эта бумага была задумана не для печатания книг, а для изготовления цветных отпечатков, которые на бумаге с чисто-

белым тоном получаются наиболее точными. По той же причине почти на все бумаги для художественной печати наносят чисто-белое покрытие. Художественная печатная бумага с совсем легким оттенком, за которую я тщетно ратую на протяжении многих лет и которая так необходима, к сожалению, вообще не вырабатывается.

Вероятно, потому, что иные служащие администрации типографии поддаются под влияние притягательной силы незапечатанной чисто-белой бумаги, потому, что кое-кому она кажется «более современной» (ведь она напоминает холодильник, современное сантехническое оборудование, оборудование зубоучебного кабинета), а также, возможно, потому, что белая офсетная бумага, конечно же, лучше всего подходит для художественной печати, а тонированная художественная не выпускается, и потому, что сильно стремление получить «сочную» печать, а еще, возможно, и потому, что в дело порой вмешиваются профаны, выпускается ужасно как много книг на чисто-белой бумаге. Даже переплеты теперь начинают все чаще появляться в белом платье невинности. И хотя они к делу не относятся, однако отражают ту же тенденцию.

Читают ли мужи, ответственные за выпуск таких книг, свои издания? Так как они их знают, то больше чем одним взглядом они вряд ли их устаивают. Но ведь читают же они в конце концов другие книги! По крайней мере, там они должны были заметить, как чисто-белый цвет страниц болезненно действует на глаза! Действи-

тельно. Это не только холодное и неприятное, но оно мешает, ослепляя глаза, как снег. Книжная страница становится неприятно прозрачной: белый тон бумаги вместо того, чтобы сливаться воедино со шрифтовой поверхностью, отступает куда-то в другую оптическую плоскость.

Когда белой офсетной бумагой злоупотребляют при печатании книг, что уже само по себе признак довольно беззаботного отношения к их изготовлению, то это отрицательное действие еще более усиливается за счет пустоты поверхности бумаги, почти лишенной какой-либо структуры. Поскольку большинство применяемых сегодня шрифтов излишне гладки и правильны, что особенно проявляется при машинном наборе, в итоге возникает впечатление крайней холодности, равнодушия и непричастности, с которыми иногда делаются книги. Но хорошая на вид книга не должна быть продуктом одних лишь расчетов и минимальной затраты энергии. Если наши книги нередко и получают за рубежом похвальные оценки, то это следует приписать главным образом высокоразвитой полиграфической технике, а не собственно красоте книг*. Многие страны не располагают такими средствами производства, а аналогичное отсутствие интереса к книге как к предмету искусства распространено и там. Если книга кому-нибудь очень необходима, то на ее производ-

*

Эта и последующая оценка относятся к полиграфии Швейцарии.

ственные недостатки он не станет обращать столь пристального внимания. Поэтому хорошая раскупаемость научной книги вовсе не означает, что она сделана красиво. Элементарно необходимое это еще не искусство. Искусство начинается там, где видимость избытка. Только тогда, когда книга выглядит приятно, когда она как предмет настолько совершенна, что ее сразу хочется приобрести и унести с собой домой, мы имеем дело с производением подлинного книжного искусства.

Но общий приятный эффект книги определяется не в меньшей мере также выбираемой для ее печати хорошей на вид бумагой. Это часто недооценивается. Как все же редки книги, бумага которых сделана настоящими специалистами своего дела. А ведь бумагу можно спроектировать с точным учетом общего замысла книги (и не только в смысле отношения ее толщины и особой гибкости к размерам страницы), характера и вида шрифта и самого настроя книги, используя для этого структуру, оттенки и прочие свойства бумаги так, что в конечном итоге можно будет добиться полного созвучия и гармонии всех частей. Нашим бумажным фабрикам вполне по силам выполнить такие пожелания без дополнительных затрат.

Во всяком случае, желательно, чтобы чисто-белые бумаги использовались только там, где это требуется. Мне не легко привести пример. Кто рекомендует применять «белую как цветы» бумагу, тот постыдным образом злоупотребляет нашей любовью к белым цветам. Какими бы краси-

выми они ни были, в их окраске все же не содержится нюанса, пригодного для книжной печатной бумаги. Применять белоснежную бумагу осмеливается уже не каждый, видимо, чувство меры подсказывает ему это.

В тяжелые годы и после них многие книги печатались на серой и грязновато-желтой бумаге. Это время прошло, и теперь снова и по праву требуют, чтобы книги печатались на прочной и красивой бумаге. Неспециалист не прав, когда думает, что бумага должна быть непременно чисто-белой, а мол то, что с оттенком, не прочно. Специалистам, однако, известно, что подобное заключение ошибочно, и их обязанность — разъяснять эти ошибки. Лет через десять у чисто-белой бумаги могут появиться желтоватые края, в то время как настоящая серая бумага может иметь самое лучшее качество! Все зависит от материала, а о нем неспециалист знает не так уж много.

Следовательно, считать белизну за надежный признак качества и прочности неверно. Слегка тонированные книжные печатные бумаги, тон которых, как правило, должен оставаться почти незаметным, лучше, так как они не ослепляют глаза и создают единство между бумагой и набором, которое на белых бумагах возникает только в отдельных, весьма редких случаях.

Но я говорю здесь меньше о качестве бумаг, чем о необходимом их тоне. Большое число книг и брошюр приходится печатать на дешевой бумаге. Как правило, самый светлый тон выглядит

слегка серым и малосимпатичным. Исправить это не трудно, приблизив цвет бумаги к шамуа, не удорожая бумагу. Мне удалось добиваться такого эффекта во многих случаях с наилучшим успехом. Правда, бумага не улучшилась для зрения, но стала более приятной. В последний раз я провел такой эксперимент с дешевыми книгами серии «пингвин» в Англии. Отталкивающий бледно-серый цвет превратился в теплый тон, и книги стали читаться так же приятно, как и те, цена которых была в три раза выше!

Этой возможностью следовало бы воспользоваться также нашим газетам и журналам. Обычная газетная бумага серая и некрасивая, точно такая же, как раньше применялась для книг серии «пингвин». Если бы газетная бумага имела желтоватый оттенок, ее читаемость повысилась бы. Плохого оформления это не исправило бы, но наши глаза не страдали бы так. Можно предполагать, что оттенок бумаги, которую применяет лондонская газета «Таймс», выбран не случайно желтоватым: какое разительное отличие в сравнении с неприветливым серым цветом наших газет! Боюсь только, эта моя инициатива, как и предложение о производстве слегка тонированной бумаги, не найдет внимания и поддержки. Однако и то и другое предложение имеют большое значение для миллионов читателей и их здоровья, сохранения их зрения.

Таким образом, белизна бумаги не является признаком ее прочности. Бумага с белой поверхностью непригодна для печатания книг, так как

она слепит глаза. Для этой цели необходимо иметь бумагу с нежным оттенком, приближающимся к *ésci* или шамуа. Даже самые дешевые книги и журналы следовало бы печатать на тонированной, а не на чисто-серой бумаге.

Кстати, для определенных шрифтов надо выбирать конкретные бумаги с соответствующими характеристиками поверхности и тона. Особенно это касается новых вариантов классических шрифтов. Чем шрифт старше, тем темнее и шероховатее должна быть бумага. Шрифт Полифилус-антиква (1499) не раскрывает себя полностью на белой бумаге. Он выглядит эффектно только на бумаге, которая по тону и характеру приближается к бумаге 1500 г. Аналогично обстоит дело с антиквой Гарамон (около 1530). В конце XVIII в. отдавали предпочтение «белой» бумаге (к счастью, в то время еще не научились отбеливать ее так, как это делают теперь), а потому эффект печати на ней антиквой Баскервиль (около 1750) и Вальбаум (около 1800) был наилучшим. Только антиква Бодони (около 1790), и то крупного кегля, на больших страницах «уживается» с «совсем белой» бумагой, однако в том случае, если поверхность бумаги имеет определенную структуру. Бодони преднамеренно рассчитывал на это крайнее противоречие между нервно-черно-белым цветом литеры и белой, довольно гладкой бумагой, на эффект, который очень мешает приятному чтению. В этом за ним следовал XIX в. Ставшая теперь невзрачной желтоватая бумага последних десятилетий XIX в. не столько намерение, сколь-

ко непредвиденное следствие необдуманного ухудшения бумаги.

Оттенки теперешних бумаг, как правило, достигаются за счет добавки красок. Возможны бесчисленные вариации тонирования бумаги, композиции, проклейки и особого характера поверхности. Мы не должны этого забывать, наоборот, наша задача использовать их в своей работе как можно чаще.

Десять
основных ошибок,
часто встречающихся
при изготовлении
книг

1

Необоснованный выбор форматов: без надобности большие, чересчур широкие и тяжелые книги. Книги должны быть портативными. Книги, которые шире, чем имеющие пропорции 4:3, особенно квадратные,—уродливы и непрактичны. Важнейшими хорошими пропорциями для книг остаются 3:2, золотое сечение и 4:3. Неприемлем книжный формат А₅, и только формат А₄ иногда еще можно использовать. У слишком широких книг, особенно квадратных, книжный блок спереди оседает. Книги, ширина которых превышает 25 см, трудно размещать и хранить на полках.

2

Нерасчлененный, бесформенный набор как следствие набора без отступа. К сожалению, его распространению способствует аналогичный, неверный, ошибочно принимаемый за «модерн», способ оформления писем, которому обучают в коммерческих училищах. Не следует думать, что это всего лишь дело вкуса. Здесь расходятся интересы читателя и нечитателя.

3

Начальные полосы без буквицы и без абзацного отступа слева в самом верху страницы. Они напоминают случайную текстовую полосу. Очевидно, при этом полагают, что перед собой имеют нечто другое, чем начало полосы. Начало главы должно отбиваться широким белым пространством от начальной строки, обращать на себя внимание применением буквицы либо чем-нибудь иным.

4

Бесформенность как следствие нелепого применения в издании одного-единственного кегля. В книге, где начало глав не акцентировано, а титул и выходные данные набраны кеглем основного шрифта, где даже нет чистых строк из прописных букв, читателю ориентироваться очень трудно.

5

Белая либо высокобелая бумага в высшей степени неприятна для глаз, ее применение противоречит требованиям здравоохранения. Слабый, ненавязчивый оттенок (цвета слоновой кости и темнее, но ни в коем случае не кремовый) почти всегда самый лучший.

6

Белые переплеты. Их можно сравнить с белым костюмом, который нельзя считать практичным, так как он быстро пачкается.

7

Прямые корешки блоков. Корешок книги должен быть слегка закруглен. В противном случае

книга после чтения приобретает перекошенный вид, а ее средние тетради «поднимаются».

8

Огромные, расположенные вдоль корешка надписи, которые и при горизонтальном размещении были бы достаточно читабельны. Читать корешковый титул на большом расстоянии не обязательно.

9

Отсутствие титула на корешке для книг, толщина которых превышает 3 мм, непростительно. Можно ли быстро найти такую брошюру на полке? Указывать фамилию автора на корешке обязательно, так как она часто определяет место книги на книжных полках.

10

*Незнание либо пренебрежение правилами
применения капитальных букв,
курсива и кавычек
(см. стр. 141
и далее).*

КОНЕЦ

Ян Чихольд ОБЛИК КНИГИ

ИБ № 499

Редактор З. А. Антипина
Художник В. Ф. Горелов
Художественный редактор А. Н. Жилин
Технический редактор Н. И. Аврутин
Корректор Т. Я. Бисерова

Сдано в набор 19.04.79 г.
Подписано в печать 28.12.79.
А 11552 Формат 75×90¹/₃₂. Бум. офсетная
Гарнитура Таймс. Офсетная печать
Усл. печ. л. 9,38. Уч.-изд. л. 7,87. Тираж 9000 экз.
Заказ № 5061. Изд. № 2687. Цена 95 к.

Издательство «Книга»,
Москва, К-9, ул. Неждановой, 8/10

Фотонабор выполнен
ордена Октябрьской Революции
и ордена Трудового Красного Знамени
Первой Образцовой типографией
имени А. А. Жданова
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
Москва, М-54,
Валовая, 28

Отпечатано
в Московской типографии № 5
Союзполиграфпрома
при Госкомиздате СССР
Москва,
Мало-Московская ул., 21.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Очень немногие мастера
художественного оформления книги
пишут на темы типографского искусства
и эстетики книжной продукции.

К их числу относился и Ян Чихольд,
выделявшийся ясностью
и определенностью суждений.

Свыше сорока лет он,
начавший с ниспровержения
устаревших концепций,
посвятил служению книге.

Инициатор многих начинаний,
автор проектов большого числа изданий,
бескомпромиссный критик отрицательных
явлений в оформлении книги в наши дни —
вот кто такой Ян Чихольд.

Чихольд написал и опубликовал
в специальных журналах
ряда европейских стран
множество статей по проблемам
типографского искусства.

Однако их теперь нелегко разыскать.

Это побудило нас собрать
важнейшие сочинения художника
и предложить их читателю
в виде сборника, к которому можно
обращаться по мере надобности.

Познакомившись с новой книгой Чихольда,
читатель легче поймет
причины собственной неприязни
ко многим изданиям,
еще глубже оценит достоинства
немногих действительно хорошо изданных
книг.

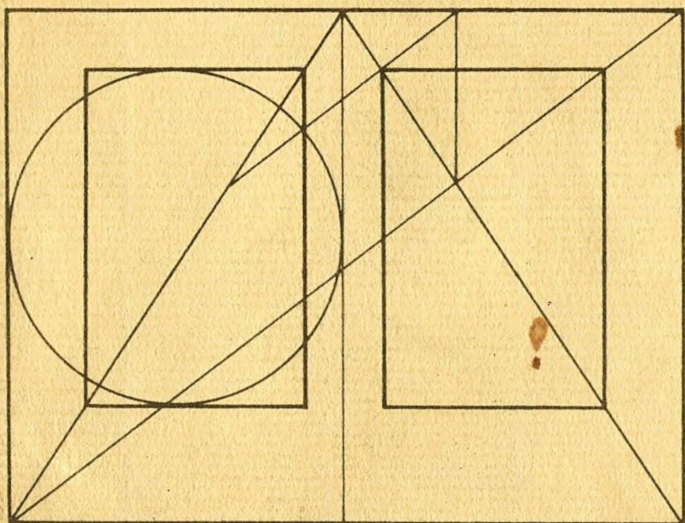
Сборник предназначен для наборщиков,
оформителей книги
и художников-иллюстраторов,
но встретит интерес и всех друзей
красивой книги.

Биркхойзер ферлаг Базель унд Штуттгарт

Ян Чихольд

ОБЛИК КНИГИ

**Избранные
статьи
о книжном
оформлении**



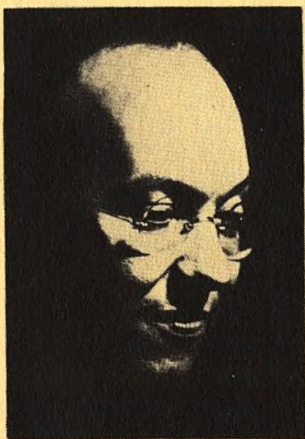
Ян Чихольд ОБЛИК КНИГИ

Избранные статьи

О книжном

оформлении





Ян Чихольд (1902—1974, Лейпциг)

В 1919 г. поступил
в Лейпцигскую академию
книжного дела и графики.

С 1922 по 1925 г.
преподавал каллиграфию
в ее вечерних классах,
с 1926 г.— стилистику набора
и каллиграфию в Мюнхене.

После 1933 г. эмигрировал
в Швейцарию, в Базель.

Он разработал оформление изданий
«Пингвин-букс» и многих других
английских и швейцарских книг.

Написал более 50 книг,
посвященных шрифту,
типографскому искусству и т. д.

Награжден золотой медалью
Американского института
графических искусств,
лауреат премии Гутенберга.

~~95 К.~~

1000

Яне
Читхоньд

