

Д.А. Писаревский

Шрифты и их построение

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 7.02
ББК 85
Д11

Д11 **Д.А. Писаревский**
Шрифты и их построение / Д.А. Писаревский – М.: Книга по Требованию, 2014. – 168 с.

ISBN 978-5-458-46820-6

Альбом представляет достижения ленинградских графиков в области декоративного рукописного шрифта (56 шрифтов). Включает три статьи: Левитский В. Н. «Строение шрифта», Голлербах Э. Ф. «Применение шрифта в книжной графике», Охочинский В. К. «Шрифт в плакате».

ISBN 978-5-458-46820-6

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2014

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2014

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ОТ АВТОРА.

Книжные графики, плакатисты и каллиграфы, а также архитекторы, инженеры, чертежники и топографы, исполняющие надписи на чертежах и планах — каждый из этих работников нуждается в хороших, художественных образцах для выполнения важной надписи. Цель настоящего сборника дать исчерпывающий материал по вопросу о писаном шрифте и методах его построения.

За последний год выпущено в продажу несколько сборников шрифтов, но каждый из них содержит в себе, почти исключительно, образцы печатных шрифтов, т. е. тех шаблонных шрифтов, которые можно найти в любой типографии. Воспроизведение таких шрифтов от руки, являясь технически весьма трудным, не может удовлетворить художественной целиности того рисунка, плаката или чертежа, на который этот шрифт навосится.

Помимо того, подражание печатным шрифтам является и вредным. Пишущему текст от руки необходимо культивировать свои особые приемы, исходящие от движения руки человека и инструмента, которым он пользуется: пера, кисти, палочки и т. п., построение же печатных шрифтов основано на совершенно иных принципах.

Данный сборник имеет целью дать исчерпывающий материал всего того, что достигнуто до сих пор в области писания шрифтов. Не ограничиваясь графическим начертанием азбук, каждый автор дает подробные указания об особенностях его шрифта и о методах его построения.

Помимо делового начертания полной азбуки данного шрифта, которое иногда выглядит в этой форме сухим и скучным, параллельно — на противоположной странице — дана какая-либо надпись, составленная из этих же букв. Надпись эта выявляет красоту шрифта и дает указания на возможные вариации (другой наклон, иная разметка, особое расположение строк). Сразу становится ясным, каких результатов, каких графических эффектов возможно достигнуть при использовании данного шрифта.

В дополнение к многочисленным шрифтам, выполненным лучшими ленинградскими graphics, альбом даст материал по вопросу о методах построения шрифтов. Помимо того, что каждый график сам излагает о своем шрифте, в альбом включены три руководящих статьи по вопросам книжной графики, плаката и построения шрифтов. Этот материал

дает возможность быстро усвоить характерные особенности каждого шрифта и помогает не только пользоваться им путем копировки, но и варьировать, улучшать.

Итак, задачей альбома является дать не случайный и сухой набор имеющихся шрифтов, а живой материал о шрифте в процессе его творчества и развития, т.-е. задача создать род лаборатории, в которой каждый может с интересом и пользой поработать — безразлично, знаток или начинающий.

И тот, и другой найдут в альбоме богатый материал по интересующему его вопросу.

Участие в альбоме наших лучших графиков, как Чехонин, Белуха, Левитский, Кирнарский, Хижинский, Конашевич, Литвиненко, Шилинговский, Лялин, Гегелло, Ушаков, Алексеев, Бриммер и многих др., и редактирование альбома академиком архитектуры И. А. Фоминным позволяют надеяться, что поставленная задача выполнена полностью.

Д. А. Писаревский.

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА.

Правильно поставленная задача не всегда получает правильное разрешение. Часто недостаток средств, иногда поспешность в работе не позволяют развить поставленный вопрос в полном объеме. С этим приходится считаться и прощать невольные недочеты. В данном случае задача затрудняется еще тем, что вопрос новый, который до сих пор еще никак не освещался. Нельзя же считать за материал те несколько альбомов со шрифтами, которые появились за последние 2—3 года.

Впервые дело ставится на настоящую деловую почву с изложением методов построения шрифтов, анализом их художественной ценности и попыткой научного освещения вопроса. К работе привлечены все ленинградские графики, как старые и опытные шрифтовики, так и молодежь. Отсутствует лишь несколько имен по случайным обстоятельствам, как, напр.: Е. Е. Лансере, который в Тифлисе, М. В. Добужинский, который за границей, Д. И. Митрохин, В. Д. Замирайло и несколько молодых имен, которые не успели к выходу альбома дать свои шрифты.

Сборник представляет собой собрание 56 шрифтов, сочиненных лучшими Ленинградскими графиками.

Этот богатый графический материал сопровождается 3-мя статьями, из коих две, а именно „Строение шрифта“ Левитского и „Шрифт в плакатах“ Охочинского дают ряд практических указаний и инструкций по вопросам построения и сочинения всякого рода шрифтов. Третья статья Э. Голлербаха есть попытка научного освещения вопроса. Надо думать, что эти три статьи послужат толчком к дальнейшей работе в этой области и, может быть, приведут современем к открытию новых шрифтовых канонов.

Кроме этих общих статей, в конце книги, приложены описания шрифтов, сделанные самими авторами. Это особенно ценный материал для тех, кто захочет подражать в своих работах тому или иному мастеру. Здесь он найдет уже готовые измерения ширины, высоты букв, угла наклона, способы построения, указания на закономерность и уклонение от норм и указания на индивидуальные отличия каждой буквы в одном алфавите.

В эту книгу не вошли шрифты, порядка печатных шрифтов, так как в задачу сборника не входило издание материалов для словолитни — это совсем другая область,

требующая иных подходов, немели в шрифтах, писанный от руки.

Однако, изучение шрифтов вообще и собрание большого их количества в многообразных видах подвигает косвенно и вопрос о шрифте для словолитни. Если когда-либо жизнь выдвинет этот вопрос, то художники оценят материал, собранный в настоящем альбоме. Они не найдут ничего готового, но много выдумки и много намеченных новых путей.

Заботой редактора было избегнуть загромождения альбома устарелым и ненужным для практической жизни материалом, а, напротив, ответить на требования современности — дать то, что нужно сейчас и что, вероятно, нужно будет в ближайшие годы.

Вопрос о печатном шрифте для словолитни откладывается на неопределенное будущее время. Требования же в отношении шрифтов, которые пишутся от руки, как для книжной графики, так и для плаката в настоящее время весьма повышены. Шаблонные, устарелые образцы шрифтов никому не нужны. Издательства требуют от графиков большой изобретательности. Русская книжная витрина выглядит гораздо нарядней и богаче, чем книжные витрины за границей. В Париже, например, все вновь выходящие книги имеют традиционную желтую обложку и почти всегда один и тот же шрифт. Название книги и имя автора уже достаточно говорят парижскому покупателю. У нас же каждая вновь выходящая книга стремится своим эффектным внешним видом превзойти все, что было раньше. Этого требует книжный рынок. Но нет куда без добра: отсюда происходит столь пышное развитие у нас книжной графики и такое богатство выдумки русских художников в области сочинения обложки книги.

Все сказанное относится и к шрифтам. Необычайное разнообразие шрифтов, их острота и броскость объясняются требованием книжного рынка.

Повышенные требования к большой художественной ценности шрифтов начались уже давно, лет 20 тому назад. Художники „Мира Искусства“ первые начали искать новых, свежих и строго-художественных форм для шрифта взамен устарелых шаблонов. Александр Бенуа, К. Сомов, Евгений Лансере, М. Добужинский, И. Билибин, А. Бакст и др. дали ряд интересных сочинений в этой области. По их следам пошел целый ряд даровитых художников: Нарбут, Левитский, Митрохин, Замирайло и др., которые шаг за шагом продвигали вперед искусство шрифта и довели его до столь блестящего периода, какой мы наблюдаем в наше время.

Из недр же „Мира Искусства“ вышел первоклассный мастер С. В. Чехонин. Он и до настоящего времени остается вожаком и первым номером, никем не превзойденным. Ничуть не преувеличенно будет признать такого блестящего графика и изумительного шрифтиста, как Сергей Чехонин, мировой величиной.

Другие большие имена несколько поблекли и постепенно уступают свои посты молодежи. Оно и понятно: молодежь идет по проторенной дороге, пользуясь достижениями старших. В деле шрифта, более чем в каком-либо другом искусстве, важен багаж прошлого. Приемы ультра—новые, опрокидывающие все прошлое, не жизненны и не могут прочно, на долго, установиться. Самое существо шрифта, задача которого просто и лаконично и, так сказать, на общепонятном языке передавать человеческую мысль, допускает лишь небольшие отклонения от установленных форм.

Вот почему изучение шрифта и собирание наилучших его образцов, современных и прошлых, имеет такое большое значение. В этой отрасли искусства близкое подражание одного мастера другому не только не следует осуждать, но, напротив, поощрять. Лишь медленная и постепенная, шаг за шагом, работа по улучшению и совершенствованию одного и того же шрифта приводит к хорошим результатам. Берите друг у друга, заимствуйте и, внося малое свое усовершенствование в существующий шрифт, вы сделаете больше, чем если выдумаете что-то совсем новое, никогда не виданное. Если проследить работы Чехонина, то ясно, как он сам у себя заимствует из года в год мотивы старого шрифта, вносит нечто новое и таким образом доводит свои шрифты до совершенства. Безразлично, заимствовать ли у мастеров прошлых веков, друг у друга или у самого себя — важно лишь ставить себе задачу усовершенствования в отношении четкости, выразительности и художественной ценности.

Этот альбом, который является „подсчетом сил“ ленинградских шрифтовиков к 1927 году, конечно, сыграет большую роль в продвижении искусства шрифта. Следующее поколение графиков должно дать и даст продукцию более высокого уровня.

Но и сейчас нужно признать, что русские шрифты в лице таких мастеров, как Чехонин, Кириарский, Белуха, Алексеев, Бриммер, Ушаков, Хижинский, Шилинговский, Гегелло, Лялин, Литвиненко, Медведева и многие другие представляют картину пышного расцвета этой отрасли искусства.

А на смену им уже нарождается новая гвардия шрифтовиков в лице, главным образом, учеников В. Н. Левитского.

Тут успели уже зарекомендовать себя хорошим мастерством: Миняев, Григорьевский, Важнова, Борисова-Мусатова, Мичурин, Овчинникова, Сандлер, Басманов и другие.

Графический материал этого альбома можно разделить на 3 основных части: 1) шрифты для книжной графики, от №№ 1 до 28, 2) шрифты для подписей порядка скорописи, от №№ 29 до 44 и 3) шрифты для плаката, от №№ 45 до 56.

Первая часть представлена наиболее богато — это соответствует тому, что дает жизнь. Уровень книжной графики и, в частности, искусства обложки у нас весьма высокий, тогда как, напр., искусство плаката несколько отстает от того, что делается на западе. В статье Э. Ф. Голлербаха читатель найдет краткий очерк о русской книжной графике и в частности о шрифтовой графике, я же ограничусь некоторым обзором собранного в этом альбоме материала.

Шрифты, предназначенные для книжной графики, можно в свою очередь подразделить на три группы: первая — это шрифты деловые, холодные, без претензии на художественный эффект; к второй группе можно отнести шрифты №№ 4, 5, 8, 15, 18, 19, 22, 23, 27, 28, 35, 36, 37 и 43. Некоторые из них, как № 43 В. Левитского, имеют учебно-рациональный характер, другие из этих шрифтов имеют претензию на пригодность для словоизитни, как, напр. № 27 (Шилинговского) и № 35 (Лео), оба с сильно вынесенными за строку некоторыми буквами алфавита, что должно увеличить удобочитаемость. Мне кажется, скорее мог бы претендовать на эту роль шрифт № 1 (Алексеева), в котором есть несомненно известная „металличность“. Однако и этот шрифт, как со-
знается сам автор (см. описание шрифта № 1, стр. 153),

еще не удовлетворяет в полной мере задаче наборного печатного шрифта.

Эта группа шрифтов не носит характера индивидуальных шрифтов и имеет стремление ответить лишь наибольшей четкости, ясности и удобочитаемости шрифта.

Вторая группа—это шрифты, претендующие на большую художественную ценность и остроту. Здесь каждый автор выявляет свой вкус и свою индивидуальность, однако, в пределах традиций шрифтовых форм. В эту группу входят №№: 1 (Алексеев), 2 (Медведева), 6—7 (Конашевич), 9 (Борисова—Мусатова), 10 (Ираида Фомина), 11 (Белуха), 12 (Белоцветова), 22 (Гегелло) и 24 (Миняев). Почти про каждый из этих шрифтов хочется сказать словами Левитского: „в шрифте, как в зеркале, отражается характер автора“. И не будет противоречием, если через год тот или иной автор даст другой шрифт — и в другом он ярко выявит свой индивидуальный вкус.

Третья группа шрифтов—это та, в которой авторы идут еще дальше в индивидуализации шрифта, который у них носит уже определенно декоративный характер. Здесь четкость и ясность отходят на задний план, зато выдвигается острота и броскость; выдумка играет здесь главную роль. К этой группе принадлежат №№ 14 (Чехонин), 16 (Кириарский), 17 (Данилов), 21 (Иг. Фомин), 25 (Егор Нарбут), 26 (Чехонин) и 39 (Алексеев).

Шрифт Кириарского блещет изысканным вкусом, декоративной выдумкой, и смелым подходом: большие белые плоскости эффектно покрыты черной графикой.

Большое совершенство в композициях покойного Егора Нарбута. 13 букв не законченной им азбуки помещаются

здесь, как образец тех достижений, которыми могут похвалиться русские графики перед Европой. Знаком шрифта получит большое наслаждение, рассматривая и изучая образцы азбуки Нарбута (стр. 102). Индивидуальный характер и острота каждой отдельной буквы доведена до предельной выразительности. Умышленно воспроизведены эти буквы в большом масштабе, дабы при уменьшении не потерялись детали букв. Как у хорошего художника—портретиста не только схвачен общий облик головы, но и каждая деталь лица выразительна и похожа, так у Нарбута каждая буква скомпонована и доведена до совершенства не только в общем, но и во всех деталях. „Тайной графического равновесия, пишет о нем Э. Голлербах“, он владел так уверенно, как если бы это был врожденный инстинкт“.

Правая страница (103) представляет образцы пышного решения заглавных декоративных букв, построенных по образцам рукописных литер конца 18-го и начало 19-го века.

Однако, в работах Нарбута при всей их ценности и большом совершенстве все же очень много ретроспективного. Гораздо свежее, острее и своеобразнее шрифт № 39 Алексеева. В нем кроме изысканных пропорций букв много новизны и выдумки в технике заполнения поля буквы.

Большой смелостью, почти доходящей до дерзости, поражает шрифт № 14 Чехонина, где он, пользуясь одной лишь краской, достигает изумительных эффектов полихромии. Наконец, № 26 — театральный шрифт, специально

* В книге „Силуэты Нарбута“. 1926 г.

сочиненный для второй книги С. В. Чехониным — настоящий пышный цветок на поле шрифтовой графики. Хочется сказать, что в этой композиции Чехонин превзошел самого себя. Весьма вероятно, что высокий декоративный подъем Чехонина в второй работе не будет понят. Возможно, что многие найдут этот шрифт не серьезным, назовут его шалостью. Может быть и шалость, но шалость, которую позволяет себе виртуоз. Как некий цирковой жонглер с легкостью и непринужденной улыбкой проделывает перед восхищенной и испуганной публикой головокружные трюки, так Чехонин, шутя, бросает с изумительной легкостью свои блестящие композиции от буквы к букве; от каждой буквы веет театром: вы ослеплены светом яркой рампы, вы вдыхаете закулисную пыль, слышите аплодисменты, угадываете зависть, интриги . . . Если бы графика была понятна публике и интересовала бы ее также как, напр. музыка, этот шрифт принес бы славу Чехонину, как Стравинскому его „Петрушка“ или Прокофьеву его „Сказка о шуте“.

Вторую часть этой книги (от табл. 27 до 38) составляют шрифты для надписей порядка скорописи. Это выражение не вполне точно, но все же характеризует эту группу. Тогда как в первой части все шрифты построены на основе печатных шрифтов (хотя и пишутся от руки), в этой части большинство шрифтов сочинено на основе писанных образцов и скорописи. Рисовка шрифтов из первой части требует значительного времени. Поэтому, когда требуется длинный текст, а прибегать к типографии нежелательно или невозможно (напр., на чертежах, на диаграммах, дипломах, свидетельствах, адресах и пр.), то

необходимо искать иных образцов, которые и предлагаются в этой книге от № 29 до № 44 *).

Тогда как шрифты первой части альбома пригодны лишь в тех случаях, когда требуется выполнить короткую надпись из нескольких слов или строк, (иначе лист, весь заполненный таким шрифтом, казался бы тяжеловесным), шрифты второй части книги пригодны именно для заполнения больших пространств сплошным текстом.

Существует, конечно, для этой цели ряд каллиграфических образцов, но все они устарели и мало-художественны. Самый распространенный из них „рондо“ груб и банален. Давно пора найти ему на смену что-либо более достойное. Ряд шрифтов второй части книги преследует эту задачу. Лучшими из таковых следует считать №№ 30 и 31 (Бриммера) и № 38 (Алексеева). Красота начертания букв, не банальных, построенных на старинных образцах конца XVIII и начала XIX веков, соединяется в них с большой выразительностью и четкостью **). Округлость букв роднит их со скорописными образцами и хорошо приспособлена к непринужденному движению руки. Этими же достоинствами, в несколько меньшей мере, обладают два шрифта Литвиненко № 33 и № 34, которые легко пишутся хорошо заостренной палочкой. Для более парадных случаев и более крупных надписей очень хороши и пригодны два шрифта Кирнарского № 41 и № 42, оба курсивных, один из коих

*) Кроме №№ 39 и 43, относящихся к первой части, т. е. к шрифтам для книжной графики.

**) Редакция выражает благодарность проф. В. К. Лукомскому, любезно предоставившему материалы гербового музея графикам Бриммеру и Алексееву для изучения.

построен исходя от писанных шрифтов, другой — исходя от печатных.

Было бы очень важно, если бы графики при выполнении заказов на длинные тексты использовали бы эти указанные 7 образцов (№№ 30, 31, 33, 34, 38, 41 и 42) — практика внесла бы, вероятно, ряд поправок в смысле упрощений, большего приспособления к естественному движению руки человека и отысканию более подходящего инструмента писания, нежели кисть. Для шрифтов, напр., Литвиненко очень подходило бы самопишущее перо (стиллет) со стальным штифтом, каковые, к сожалению, вышли из моды и которые трудно сейчас найти в продаже.

Третью часть этого альбома от табл. 39 до конца книги составляют образцы шрифтов для плаката. Эти шрифты весьма разнятся от двух первых групп по самой своей структуре. Тогда как шрифты второй группы имеют толщину основной стойки, равной от $\frac{1}{8}$ до $\frac{1}{12}$ высоты ее, а в первой группе равной от $\frac{1}{4}$ до $\frac{1}{8}$, то в плакатных шрифтах толщина стойки не более $\frac{1}{8}$, а часто даже равна $\frac{1}{2}$ высоты ее. Это дает шрифту монументальность и легкочитаемость на больших расстояниях. В статье „Шрифт в плакате“ В. К. Охочинский дает ряд общих требований, которым должен подчиняться плакатный шрифт. Я прибавлю к этому то соображение, что не одни только требования четкости, монументальности и наивыгоднейшего соотношения красок играют роль. Самый броский плакат, если его видеть каждый день, перестает на вас действовать. Повтому едва ли не самым важным в шрифте для плаката следует считать его новизну, неожиданность, а потому выдумка художника в этом случае играет первенствующую роль. Пусть шрифт даже

плохо читается, но если я заинтересован его новизной, необычностью его вида, мое внимание приковано, и я должен такой плакат прочесть и запомнить.

Этим объясняется, напр., такой успех в наше время шрифта со сплошной заливкой контура. Конечно, он читается с трудом, но он неожидан, не похож на прежние и, пока это так, он интересен и заставляет обращать на себя внимание. Пройдет несколько лет и другая подобная выдумка будет также привлекать к себе внимание прохожих.

Шрифты № 49 (Белухи), № 50 (Чехонина) и № 51 (Ушакова-Поскочина) дают отличные примеры такого модного „сплошного“ шрифта, впервые введенного Чехониным.

По той же причине допускается и поощряется в плакатном шрифте смещение и прыгание букв или слов. Примеры шрифтов № 46 (Медведевой) и № 54 (Гегелло) отлично иллюстрируют это. Конечно, слово „Радио“ хуже читается от сдвига букв и совсем плохо читается прыгающий плакат „Мисс Менд“, однако, и тот и другой заставляют себя читать.

В этом отношении всякая контрастность в плакатном шрифте очень выгодна; шрифты в плакатах № 47 и № 52 очень выигрышны в силу контраста — в первом случае черного фона с цветными буквами, во втором — черного фона с белыми буквами. В шрифте № 53 (Ф. Позен) контраст очень толстых основных стоек против очень тонких вторых создает выгодное для шрифта сочетание, которое увеличивается еще от контраста наклона верхней строки вправо, а нижних — влево (см. стр. 144).

Двенадцать, приведенных здесь, примеров плакатных шрифтов обнимают почти все, что в данное время является

модным. Конечно, на эти двенадцать тем возможны бесконечные вариации. Но эти вариации должны делаться опытной рукой; не следует заказчику думать, что, имея под руками альбом шрифтов, он может сам скомбинировать любой плакат.

Даже опытные графики решают один и тот же шрифт на разные лады: кто хуже, кто лучше. Есть спорные вопросы, которые вообще трудно разрешимы. Возьмем пример: казалось бы палочный шрифт, состоящий из брусков одной толщины, должен быть у всех авторов единым. Между тем мы видим, что каждый автор из шести, представленных в альбоме, палочных шрифтов решает его по-своему; шрифты №№ 15, 43, 46, 47, 48 и 52 — все весьма различны между собою. Также при анализе шрифтов могут возникать споры о деталях: так, Охочинский в своей статье дает образцы палочного шрифта с круглыми буквами, превращенными в квадраты; я же считаю этот прием весьма противоестественным для всех круглых букв и букв, имеющих круглые части; в своем палочном шрифте № 15 я графически пытаюсь доказать, что я прав.

Другой спорный вопрос в палочном шрифте возникает о том, допустимы ли тупые окончания у букв А, Д, И, Л и М. Я опять решаю его отрицательно и утверждаю, что окочаения должны быть острыми, а не тупыми. Также решает вопрос Медведева в своих палочных шрифтах (№ 46

и № 48). Кирнарский же в своем палочном шрифте (№ 47) решает смешанно: букву А с острым окончанием, буквы же Д, И, Л и М с тупым. Примеры эти я привожу к тому, что даже детали отдельных букв шрифта могут решаться различно различными мастерами и, следовательно, хуже или лучше. Как бы ни была мала отрасль искусства шрифта, но она так же сложна и трудна, как и всякое другое искусство; его надо знать теоретически, надо в нем работать практически — только тогда можно ожидать от работника хорошей продукции.

Итак, не следует всякому, имеющему этот сборник, думать, что он готовый мастер для книжных обложек или плакатов. Графика есть искусство, которому надо учиться, к которому нужно иметь дарование. Новичок или профан, имея в руках даже столь богатый материал, какой дает этот альбом, может испортить любую работу. Этот материал нужен и очень полезен тому, кто уже работает в области шрифта, тому, кто обучается шрифту, и всем тем, кто вдали от столицы лишен соприкосновения с графиками и художниками. Заказчику же этот альбом нужен, чтобы выбрать образец и дать себе отчет о будущем ходе работы. Он же найдет в этой книге ряд имен готовых мастеров, которым он может смело доверить ответственную работу и быть заранее уверенным в успехе.

СТРОЕНИЕ ШРИФТА.

Настоящий очерк, изложенный в популярной форме, предназначен для лиц, желающих познакомиться с первоначальным строением шрифта. Предлагаемый здесь метод изучения шрифта проверен на практике и дал благоприятные результаты.

В нашей современности, когда жизненные условия ставят живописца, архитектора и художника-прикладника перед условием знать шрифт — потребность в популярном очерке о шрифте очевидна. У нас, к сожалению, из-за отсутствия серьезного материала по вопросам шрифта, желающие его изучать ставятся в трудные условия. Необходимость знания шрифта и его строения очевидна. Автоматическое списывание часто приводит к печальным результатам и графической безграмотности книги и плаката. Настоящая статья не есть руководство в прямом значении этого слова, но думается, что желающие изучить шрифт найдут те веши, от которых следует идти, а дальше — собственная инициатива, наблюдение, изучение, практика и рука мастера вырабатывают свои индивидуальные приемы и графическую убедительность.

Каждый художник должен знать, что в основе представляет из себя буква (литера) и сумма их — слово, понимать как подойти к ним, т. е. построить, чтобы не сделать грубых ошибок в разрешении основных графических форм.

Тот, кто знает на опыте шрифт, слишком часто наблюдал, как иногда плакат, обложка, архитектурный проект и даже чертеж-диаграмма имеют отталкивающий вид и только потому, что один из элементов художественного построения, а именно шрифт, не на должной высоте. Между тем, правильно сконструированные буквы и слова дополняют и заканчивают художественное произведение. Конечно сейчас же возникает вопрос о характере данного шрифта (а не только о его построении), но эта область относится к композиции всего художественного произведения в целом и здесь ее касаться не будем.

Чаще всего можно видеть огромные, ничем не оправдываемые по набору пустоты между буквами в слове, наряду с тесно сжатыми черными графическими пятнами букв, а в строке — неравномерные расстояния между словами. Таким образом гармония черных и белых пятен существенно нарушается