

ВЛАДИМИР  
ЕФИМОВ

ВЕЛИКИЕ ШРИФТЫ

КНИГА ВТОРАЯ

Шесть  
из тридцати

Антиква

Книга Янсон

Классик

Сенчури Скулбук

Таймс Нью Роман

Санифт

ПС Чартер





*Николай Куш, 1690*

*В наборе использован  
Bitstream Kis Cyrillic  
10,75/13 pt*

*Stempel, 1919*

*Цифровая версия:*

*Bitstream*

*1990–1993*

*Кириллическая версия:*

*ParaType*

*Владимир Ефимов, 2001*

# Голландская антиква старого стиля

*Шрифт для набора  
как сплошного текста,  
так и акциденти*

В 2008 году исполняется 300 лет с начала реформы кириллического шрифта (1708–1710), проведенной царем Петром I (1689–1725). В результате этой реформы был разработан шрифт, по форме подражавший голландской антикве старого стиля и позднее названный гражданским. Однако реформированная Петром кириллица получилась бы значительно качественнее с точки зрения современного искусства шрифта, если бы ее создатели опирались в своей деятельности на лучшие образцы голландских шрифтов XVII–начала XVIII века, например, на шрифты работы Николая Киша.

Николай Киш<sup>[1]</sup> был старшим современником русского шрифтового реформатора. Венгр по происхождению, он работал в Амстердаме с 1680 по 1689 год. Овладев ремеслом пуансониста и типографа, он создал собственный шрифт и набрал этим шрифтом Библию на венгерском языке. Благодаря своему мастерству гравера Киш приобрел такую славу и популярность, что ему заказывали шрифты не только голландцы, но и типографы других стран. Шрифт Киша — один из лучших латинских шрифтов, кроме того, по времени создания он ненамного отстоит от эпохи Петра I. Русский царь мог видеть книги, набранные шрифтами Киша, и знать людей, которые были с ним знакомы<sup>[2]</sup>. Естественно было бы выбрать эти шрифты в качестве прототипа для гражданского шрифта. Однако так случилось, что шрифты Киша и сам их создатель были забыты более чем на два с половиной века.

ABCDEFGHIJKLMNOP  
 QRSTUVWXYZ&abcdef  
 ghijklmnopqrstuvwxyzfiffa  
 1234567890., ’ “ - :: ! ? ” “

Janson-Antiqua,  
 прямое начертание  
 1919, *Stempel*

В 1919 году немецкая словолитня Stempel из Франкфурта приобрела крупнокегельные матрицы старого шрифта, который назывался просто Renaissance-Hollandisch (Ренессансный голландский). Этот шрифт был найден в типографии Haag-Drugulin в городе Лейпциге и сменил до того несколько владельцев, но происходил из словолитни Ehrhardt, потому что сохранились печатные образцы ее шрифтов, изданные в 1720 году, в том числе образцы набора упомянутым шрифтом. Матрицы поражали изящным рисунком литер и мастерством исполнения, однако имя изготовившего их мастера оставалось неизвестным. Поскольку было известно, что на фирму Ehrhardt в конце XVII века работал живший в Лейпциге голландский пуансонист и типограф Антон Янсон<sup>[3]</sup>, решили, что новый старый шрифт сделал именно он. Фирма Stempel сразу же выпустила этот шрифт для ручного набора в двух начертаниях под названием Original-Janson-Antiqua и Original-Janson-Kursiv.

В 1940 году в Венгрии был опубликован обнаруженный в Государственном архиве в Будапеште лист с образцами шрифтов, напечатанный в Амстердаме около 1686 года, где внизу по-голландски было написано, что эти литеры вырезаны Николаем Кишем, проживающим в Амстердаме. Однако из-за мировой войны и других общественных потрясений эта находка осталась незамеченной типографическим сообществом. Только в 1954 году в журнале Linotype Matrix была опубликована статья известного английского историка типографики Гарри Картера<sup>[4]</sup> и венгерского художника-ксилографа Дьёрдя Будаи (György Buday) «Происхождение шрифтов Янсон: к вопросу о Николае Кише». Затем в 1957 году в ежегоднике Gutenberg Jahrbuch те же авторы напечатали статью «Николай Киш и шрифты Янсон»<sup>[5]</sup>. В обеих статьях излагались результаты сравнения шрифтов Янсона и Киша и делался вывод, что шрифты, прежде приписываемые Антону Янсону, на самом деле принадлежат резцу Николая Киша. Это была в своем роде сенсация.

Николай Киш родился в 1650 году в маленьком городке Тотфалу (Alsó Misztótfalu, что значит Нижний Тотфалу, сейчас Tăuți-Măgheruş) недалеко от города Надьбанья (Nagybánya, сейчас Baia Mare) на севере нынешней Румынии. Тогда эта территория называлась Трансильвания и ее население говорило по-венгерски. Местная самоуправляемая община состояла из виноделов, рудокопов и гончаров и пользовалась определенными привилегиями и некоторой свободой от феодальных повинностей. Возможно, стремление Киша к гражданским свободам и распространению просвещения объясняется идеями, воспитанными в нем с детства.

После окончания начальной школы в Надьбанья шестнадцатилетний Киш отправился в город Эньед (Enyed, сейчас Aiud) и был принят в знаменитую реформатскую Академию (Enyed Collegium Academicum), где он получил высшее образование, а затем

*ABCDEFGHIJKL MNOPQ*  
*RSTUVWXYZ & abcdefghijkl*  
*mnpqrstuvwxyz siffsl 12345678*  
*90., “-::!?”“*

Janson-Antiqua,  
 курсивное начертание  
 1919, *Stempel*

четыре года изучал теологию. Академия была не только центром Трансильванской реформатской церкви, но и центром интеллектуальной жизни всей страны. Среди ее профессоров, учившихся в лучших европейских университетах того времени, были последователи французского философа-рационалиста Рене Декарта<sup>[6]</sup>. Они считали, что нужно распространять грамотность и просвещение, чтобы каждый человек мог самостоятельно читать Библию на своем языке и толковать ее текст без ограничений. Для своего времени это были новые идеи. Поэтому необходимо было издать новую доступную Библию на венгерском языке.

Территория нынешней Венгрии в XVII веке была поделена между венгерским королевством, государством Трансильвания, турецкой Оттоманской империей и Священной Римской империей Габсбургов. Эта страна не очень подходила для издания венгерской Библии из-за непрерывных войн, низкой грамотности населения и отсутствия квалифицированных типографских мастеров. Самой передовой страной в Европе в типографском отношении в то время была Голландия, где несколько десятков лет назад уже была издана крупноформатная Библия на венгерском языке. Кроме того, руководство Трансильванской реформатской церкви было связано с Голландией общей верой и личными знакомствами. Поэтому было решено печатать новую венгерскую Библию в Амстердаме. Однако для ведения этого издания требовался образованный человек, знающий венгерский язык и способный редактировать текст и читать корректуру, говоря нынешним языком, выпускающий редактор. Тут вспомнили о Кише.

Киш, закончив занятия в Академии, уже три года был директором школы в городе Фогараш (Fogarás). Он собирался дальше изучать теологию за границей и готовился к духовной карьере, но совершенно ничего не знал об издательском деле. Епископ Трансильванской реформатской церкви Михай Тофеус (Mihály Tofeus) вызвал его и поручил ответственную миссию. Киш должен был организовать в Амстердаме в типографии Даниэля Эльзевира<sup>[7]</sup> издание новой венгерской Библии. Кроме того, епископ благословил Киша на изучение типографского ремесла, чтобы он по возвращении на родину смог издавать литературу на родном языке с меньшим количеством ошибок. Киш получил для своего предприятия некоторую сумму денег, как скоро выяснилось, совершенно недостаточную, и в августе 1680 года отправился в Голландию.

В октябре того же года Киш приехал в Амстердам, чтобы начать свою миссию. Кроме того, он надеялся продолжить изучение теологии. Но оказалось, что Даниэль Эльземир умер за месяц до его приезда в Амстердам, а его вдова решила продать дело, и уже была назначена дата аукциона<sup>[8]</sup>. Планы издания венгерской Библии рухнули. Тогда Киш решил бросить занятия теологией и научиться типографскому ремеслу, чтобы напечатать Библию самостоятельно. Поскольку у него не хватало денег, чтобы заказать шрифт

Holländische Antiqua  
и Holländische Kursiv  
из каталога типографии  
Haag-Drugulin  
Leimuz, 1953

Text - 20 Punkt

H

Ан dem großen Flusse, der eben von  
einem starken Regen geschwollen  
und übergetreten war, lag in seiner  
kleinen Hütte, müde von der An-  
strengrung des Tages der alte Fähr-  
mann und schlief. Mitten in der  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzabc  
ABCDEFGHIJKL 1234567890

Holländische  
Antiqua

Text - 20 Punkt

H

*Ан dem großen Flusse, der eben von einem  
starken Regen geschwollen und überge-  
treten war, lag in seiner kleinen Hütte,  
müde von der Anstrengrung des Tages,  
der alte Fährmann und schlief. Mitten  
in der Nacht weckten ihn einige laute  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzabcdefg  
ABCDEFGHIJKL 1234567890*

Holländische  
Kursiv



Doppel Mittel Antiqua.

Gratia Dei saluati estis  
per fidem, & id, non ex  
vobis, Dei donum est ne  
quis gloriatur.

Tert Antiqua.

Quid super igitur fratres, roga-  
mus vos, & adhortamur per DO-  
MINUM Iesum, quemadmodum  
accepistis a nobis, quomodo o-  
porteat vos versari, & placere.

Tertia Antiqua.

Itaque si resurrexistis una cum Chri-  
sto, superna querite ubi Christus est, ad-  
dextram Dei sedens. Superna curate,  
non terrestria. E mortuis enim estis, &  
vita vestra abscondita est cum Christo.

Grobe Mittel Antiqua.

Eripe me DOMINE ab homine malo, a viro  
violento serua me, qui cogitauerunt mala in cor-  
de

Образцы шрифтов  
Антон Янсона  
Лейциг, 1678  
Заметны отличия  
по рисунку от шрифтов  
Киша, особенно  
в форме строчной а.  
В целом шрифт  
выглядит гораздо грубее



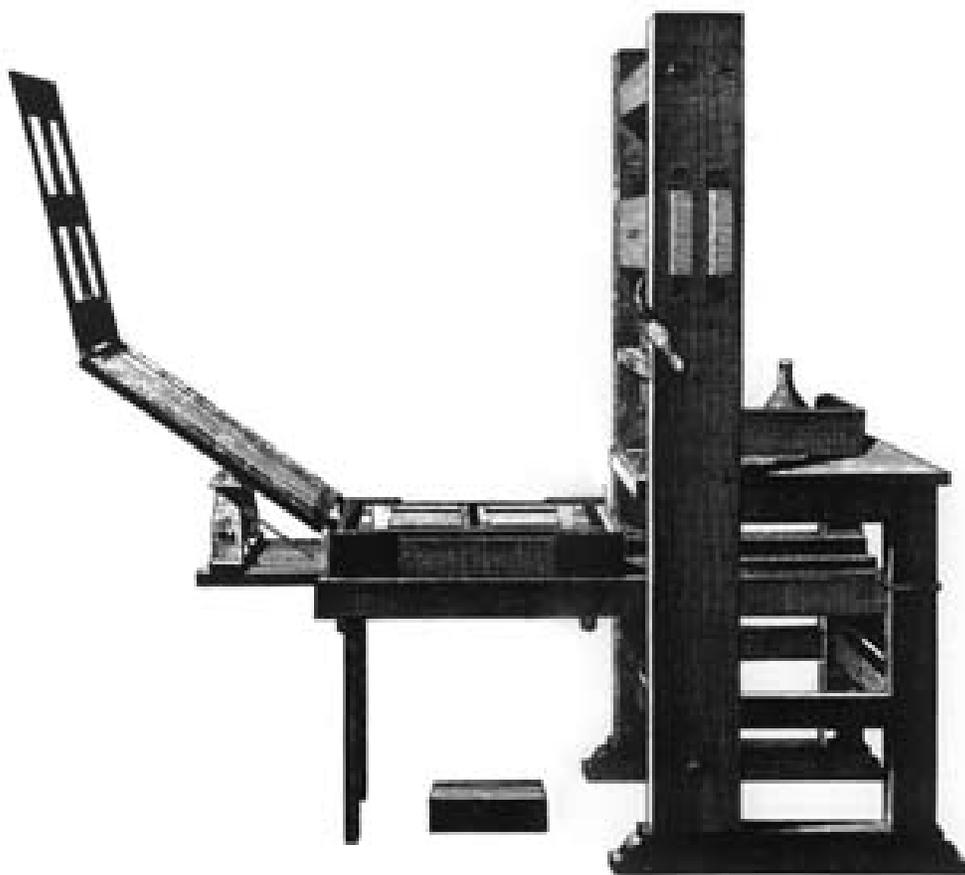
Образцы шрифтов словолитни Дирка Воскенса, напечатанные для его вдовы. Содержат также шрифты работы его отца Бартоломея Воскенса, Клода Гарамона и Робера Гранжона Амстердам, 1695

Словолитчик  
Иллюстрация из книги Джозефа Моксона «Практическая механика в искусстве печати» (*Mechanick Exercises in the whole Art of Printing* by Joseph Moxon) Лондон, 1683

для всего издания, он решил изучить ремесло гравера-пуансониста, чтобы самому изготовить шрифт для Библии. Несколько месяцев Киш учился ремеслу наборщика и печатника в известной типографии братьев Блау<sup>[9]</sup>, а затем поступил в ученики к пуансонисту, заплатив за полгода учения двести флоринов.

В своей биографии, изданной в 1698 году, Киш, не называя имени своего учителя, пишет: «Отец моего учителя резал прекрасные немецкие шрифты, но не латинские. Мой учитель резал довольно хорошие прямые латинские шрифты и ротунду (круглоготические), но не мог как следует справляться с нарезкой курсивов, которые он оставил мне». В это время в Амстердаме был только один пуансонист, отец которого тоже владел этим ремеслом, и это был знаменитый Дирк Воскенс<sup>[10]</sup> — вероятно, это и был учитель Николая Киша. Оказалось, что тридцатилетний Киш был просто создан для того, чтобы резать пуансоны и отливать литеры. Еще работая у Блау, он начал учиться ремеслу словолитчика (очевидно, используя хозяйские матрицы) и отлил несколько тысяч литер латинских и еврейских шрифтов практически без посторонней помощи. Киш потом писал в своей биографии, что его учитель не хотел брать учеников-голландцев, боясь конкуренции, и согласился учить Киша ремеслу пуансониста только потому, что тот был иностранец и Воскенс рассчитывал, что Киш будет работать у себя на родине. Там же написано со слов некоего голландского профессора, что когда Киш стал независимым пуансонистом в Амстердаме, Воскенс жаловался, что типографы начали избегать его и стали обращаться за шрифтами к Кишу. При этом они говорили, что Киш превзошел всех голландцев в искусстве резать литеры.

Менее чем за три года Киш изучил все, что нужно знать об искусстве изготовления шрифтов. Еще осенью 1681 года совет Трансильванской реформатской церкви принял решение купить шрифты за границей и напечатать Библию в Трансильвании. Тогда Киш решил попробовать для тренировки напечатать в Амстердаме Псалтырь и затем



Деревянный печатный станок

Новый Завет, используя шрифты, которые он специально нарезал для этой цели. Но из-за очередной войны в Трансильвании деньги на покупку шрифтов так и не были собраны. Узнав об этом, Киш понял, что ему придется издавать венгерскую Библию в Амстердаме на собственные средства.

Начинать надо было с текста Библии. В процессе подготовки к изданию Нового Завета Киш обнаружил, что венгерский текст ранее изданной Библии, служивший оригиналом для набора, полон ошибок, искажений и пропусков. Кроме того, орфография венгерского языка в XVII веке еще не устоялась и твердые правила отсутствовали. Киш сам занялся уточнением орфографии и летом 1683 года нанял двух студентов Утрехтского университета, по происхождению венгров, для сверки и внесения исправлений в оригинал. Эта работа заняла не менее полугода, как явствует из письма Киша канцлеру Трансильвании Михаю Телеки (Mihály Teleki) и епископу Тофеусу от 15 августа 1684 года. В том же письме Киш сообщал, что сейчас он занят публикацией Библии, нарезкой шрифтов и оборудованием типографии. Помимо этого, он изобретает некий процесс, гарантирующий хорошие технические условия печати. Есть предположение, что Киш, который позже заслужил от современников звание “incomparabilis mechanicus”<sup>[1]</sup>, пробовал изготовить стереотипы для того, чтобы удешевить издание венгерской Библии<sup>[2]</sup>, хотя ему так и не удалось осуществить свою мечту.

В 1684 году, через четыре года после прибытия в Амстердам, Киш начал набирать Библию шрифтом собственного изготовления. Для печати он арендовал печатный станок в типографии Абрахама Олофша (Abraham Olofsz). В своей биографии Киш писал: «Хозяин мастерской, где я печатал свою Библию, был раньше ткачом, он женился на вдове печатника...». Видимо, набор Библии происходил там же, потому что в других амстердамских изданиях Киш использовал не только свои шрифты, но и некоторые шрифты из этой типографии.

Intramus mundum  
 autore, inhabitamu  
 arbitro, derelinqui-  
 mus iudice summo  
 illo numine; cui tri-  
 buuntor laus honor  
 ac benedictio, in se-  
 cula seculorum.

Groot Canon Carliv

*Intramus mundum au-  
 tore, incolimus arbitro  
 deserimus iudice sum-  
 mo illo numine; cui tri-  
 buuntor laus, ac bene-  
 dictio, in secula seculo-  
 rum: amen, amen.*

Glein Canon Romeln

Dominus ille omnium  
 liberrimus, summe bo-  
 nus summe potens sum-  
 me sapiens, in quem nul-  
 la cadit mutatio aut con-  
 versionis obumbratio, a  
 quo per quem in quem  
 omnia, in quo nos etiam  
 vivimus movemur & fu-  
 mus. mmmenelanann

*Ipsē quidem erat ab aeterno  
 in se ac per se satis beatus, cui  
 nihil omnino ad complemen-  
 tum omnimodae beatitudinis  
 desideraretur; proposuit nibi-  
 lominus ante tempora secula-  
 ria, secundum merum bene-  
 placitum suum alias etiam na-  
 turas certo tempore producere*

Paragon Romeln

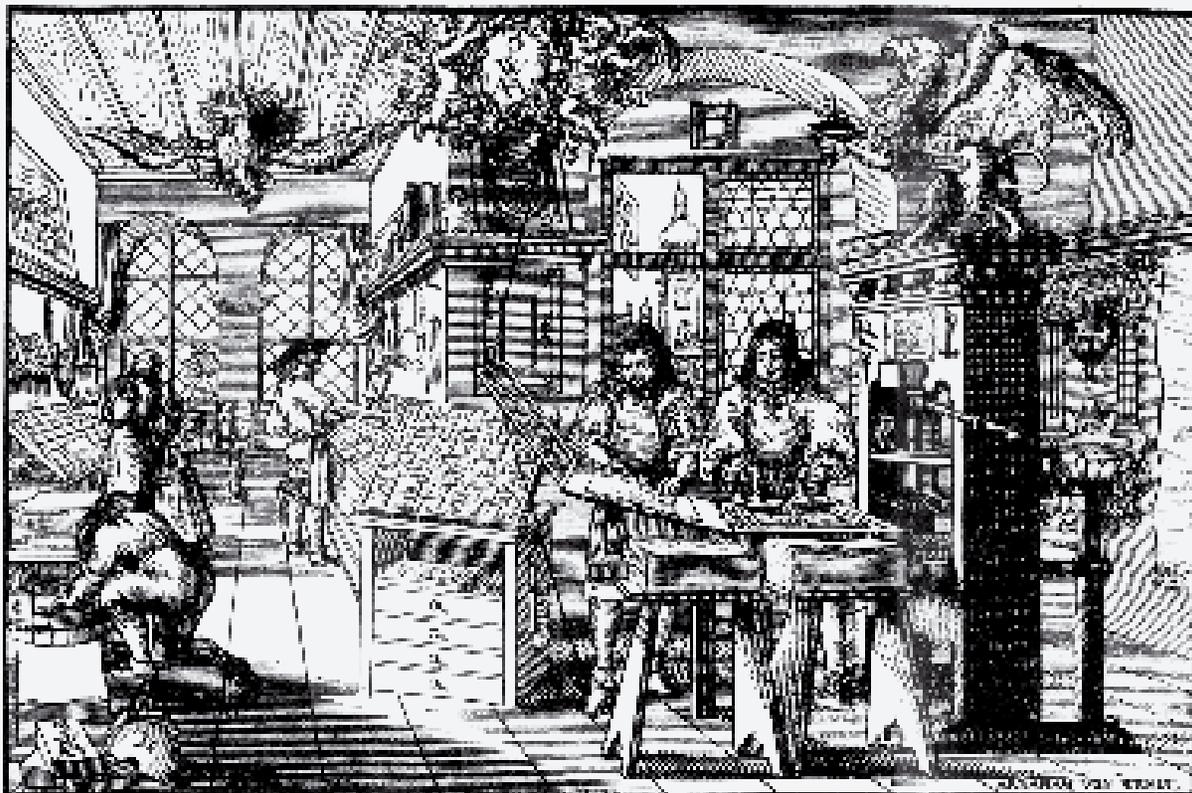
Itaque dum oportunum cen-  
 suit, vocavit ipse ea quae non  
 erant, stiteruntque se illico  
 ad nutum vocantis potentem  
 unumquodque secundum se-  
 riem suam, absque mora; ad-  
 eo ut numero dierum non ul-  
 tra senarium impenso, in-  
 fam hanc mundi machinam  
 cum omni suo ornatu ac ple-  
 nitudine consummatam cer-  
 neres.

Paragon Carlv

*Dum itaque oportunum censuit,  
 vocavit ipse ea quae non erant, sti-  
 teruntque se illico ad nutum vo-  
 cantis potentem sine mora; adeo  
 ut numero dierum non ultra sena-  
 rium impenso, immensam hanc  
 mundi machinam cum omni suo  
 ornatu ac plenitudine consumma-  
 tam cerneret*

Text Romeln

Dignum revera admiratione opus,  
 tantopere superans captum huma-  
 num, ut permulti hominum, & ii qu-  
 dem sapientes habiti mundum incre-  
 atum putarent aeternumque pronu-  
 tiarent; cum penitus nequirent lumi-  
 ne rationis perscrutari & eruere, quo  
 tandem modo, quibus machinamer-



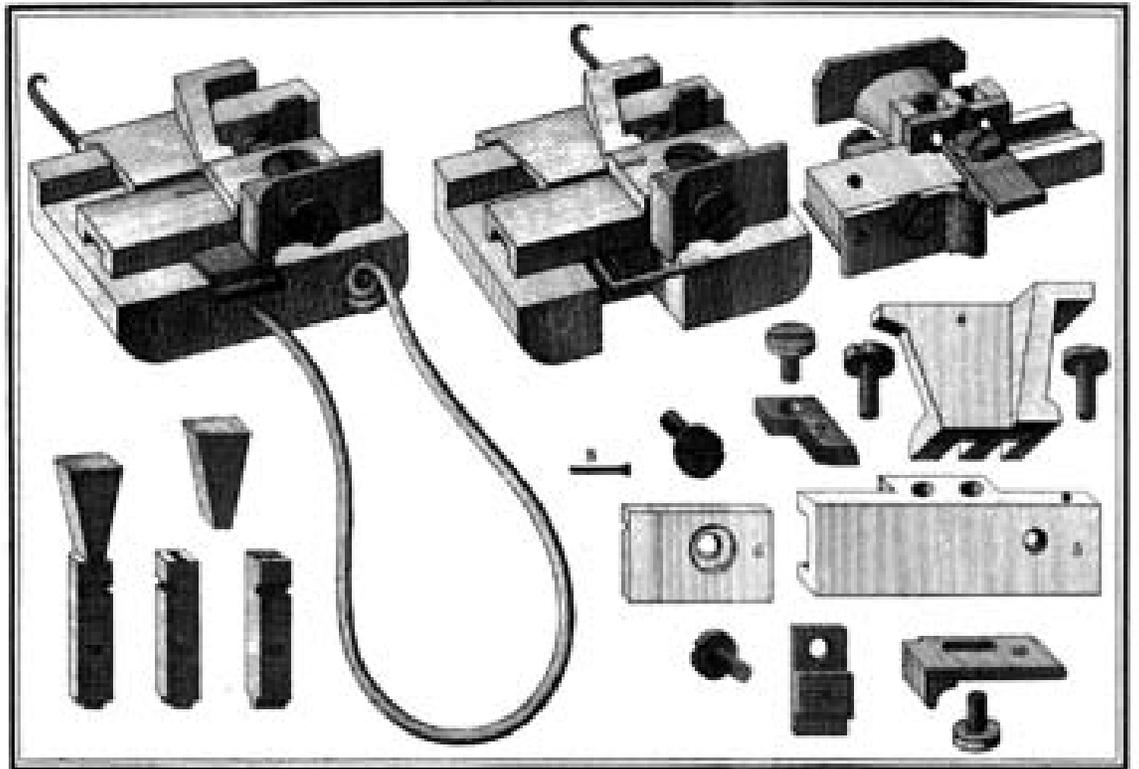
Голландская типография  
Гравюра, XVII в.

Печать Библии началась где-то в начале 1684 года. Сам Киш был метранпажем и корректором, а для отливки шрифта, набора и печати он нанял местных мастеров. В списке опечаток в конце Библии говорится: «... масса ошибок случилась из-за многих других забот единственного корректора ... и из-за того, что рабочие не знали венгерского языка...». Работа была закончена к началу июня 1685 года. Было отпечатано три с половиной тысячи экземпляров Библии по 1200 страниц в каждом, форматом duodecimo (прибл. 103 x 166 мм). На каждой странице было в среднем четыре с половиной тысячи печатных знаков. Кегль шрифта основного текста приблизительно равнялся 7 пунктам Дидо (Brevier).

Киш использовал для набора Библии свои первые шрифты, выполненные с меньшим искусством и не отражавшие всех особенностей его шрифтов, нарезанных позже. Они были менее контрастны и их штрихи не были так сбалансированы, как у более поздних образцов, а курсив основного текста довольно сильно отличался от более поздних курсивов Киша и по рисунку. Сам мастер так описывал свои первые печатные издания: «... шрифты, которыми я печатаю сейчас, вырезаны не так хорошо, как должны быть in excellenti gradu<sup>[3]</sup>; их недостатки происходят оттого, что это образцы моей первоначальной работы, то есть я изготовил эти матрицы, когда еще только изучал ремесло... Но с Божьего соизволения я сделаю шрифты, которые будут известны в любой части Европы...»

Помимо печати Библии, в это время Киш начал резать шрифты на заказ, очевидно, чтобы покрыть расходы на издание. Первый известный заказ (согласно договору, сохранившемуся в архиве Амстердама) поступил от некоего Саломона Бенедиктуса (Salomon

Образцы шрифтов  
Николая Киша  
Амстердам, ок. 1686  
Фрагмент

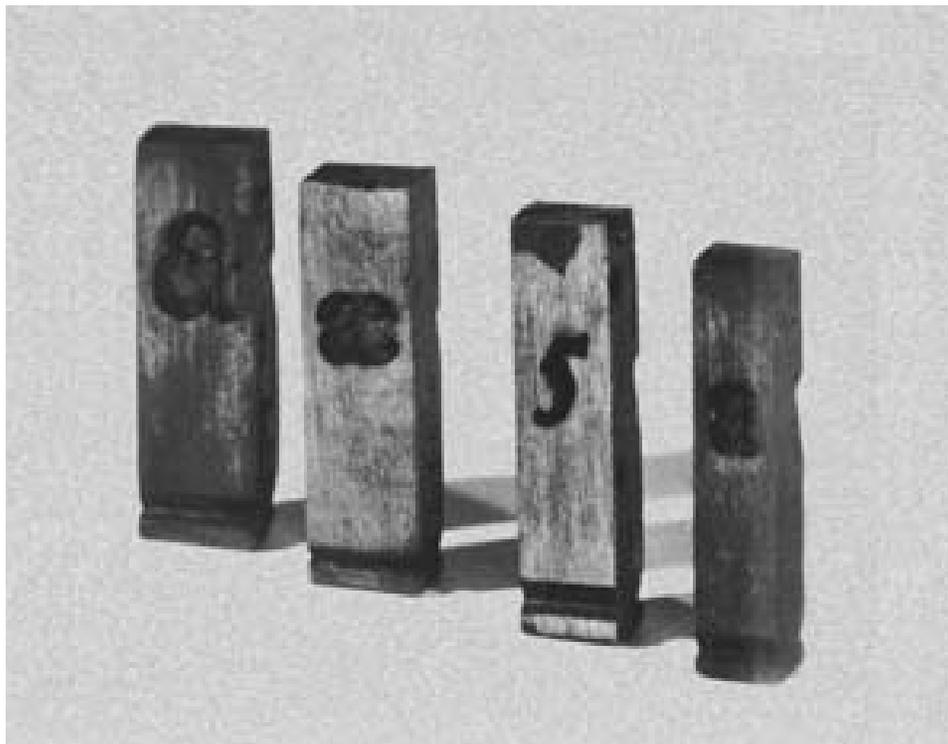


Детали отливного аппарата.  
Внизу слева отлитые литеры  
и их обработка  
Иллюстрация из книги Джозефа  
Моксона «Практическая механика  
в искусстве печати» (*Mechanick  
Exercises in the whole Art of  
Printing* by Joseph Moxon)  
Лондон, 1683

Benedictus) в марте 1684 года. Он заказал комплект матриц двух кеглей латинского шрифта (прямое и курсивное начертания), а также комплект пуансонов и матриц четырех кеглей еврейско-немецкого (идиш) шрифта с акцентами для типографии в Польше. Заказ нужно было выполнить в мае того же года.

В феврале 1685 года амстердамский купец Симон де Мали (Simon de Maly) заказал Кишу пуансоны и матрицы, как написано в сохранившемся договоре, «каждого из шрифтов и знаков, воспроизведенных на образце и не вычеркнутых». Другой пункт договора упоминал «пуансоны акцентов или дифтонгов, которые могли сочетаться с другими пуансонами, если потребуется». В латинском комплекте знаков отсутствуют акценты и дифтонги, поэтому можно предположить, что этот заказ касался шрифта иной графики. В том же году армянский печатник Маттеос Ванандеци издал в Амстердаме *Nimnagium* (сборник священных гимнов), в колофоне которого написал: «... Я приехал в славный город Амстердам в Голландии, где я нашел превосходного мастера по имени Николайюс, и теперь у меня есть буквы алфавита и другие знаки нотр (курсива) и болор (круглого) шрифтов, изготовленные им с величайшим усердием...» Сохранившаяся более поздняя нотариальная запись упоминает имя Николая Киша как резчика этих армянских шрифтов.

Киш изготовил в 1687 году несколько грузинских шрифтов по заказу грузинского царя Арчила II. Николай Витсен, бывший бургомистр Амстердама, встречавший Арчила в Москве во время своего путешествия по России, порекомендовал ему Киша как отличного мастера — резчика пуансонов. Образцы этих шрифтов найдены в Швеции, в библиотеке университета города Упсала, и в библиотеке Амстердамского университета. Сохранились два письма Киша шведскому дипломату Йоханну Спарвенфельду (Johann Gabriel Sparwenfeld), посреднику между грузинским царем и мастером, в которых упомянуты грузинские шрифты. Киш писал Спарвенфельду в 1686 году, что он также умеет резать латинские, немецкие, еврейские, раввинистические, немецко-еврейские, греческие, сирийские, самаритянские, коптские и армянские шрифты. Правда, о некоторых из них известно только из этого письма Киша. В нем упоминается даже попытка резать китайские иероглифы, но неизвестно, было ли продолжение этой попытки.



Матрицы шрифта Janson,  
изготовленные с помощью  
пуансонов работы  
Николая Киша

В 1686 году Киш издал в дополнение к Библии также Псалтырь того же формата, набрав ее тем же шрифтом Brevier, дополненным нотными знаками собственной нарезки. Эта книга в 104 страницы обычно переплеталась вместе с Библией. Затем он напечатал еще одну Псалтырь меньшего формата, используя готовый набор и титульные элементы первой Псалтыри, но изменив макет. Наконец, в следующем году Киш напечатал Новый Завет меньшего формата, используя готовый набор своей Библии, и полностью переключился на выполнение заказов по нарезке шрифтовых пуансонов и матриц. Видимо, в это же время он напечатал лист с образцами своих шрифтов и адресом своей мастерской в Амстердаме<sup>[14]</sup>, в котором поместил по 14 комплектов прямых и курсивных шрифтов в кегле от 32 до 5 1/3 пунктов, нотные знаки в кегле 10 пунктов, греческий шрифт 11 кегля и три еврейских шрифта в кегле 19, 12 и 9 пунктов. По самым скромным подсчетам для этого нужно было вырезать и отлить более трех тысяч знаков. Совершенно невероятно, что один человек за такое короткое время выполнил такой объем работы, учитывая, что для каждого знака нужно изготовить пуансон и матрицу. Поэтому, хотя основную творческую работу Киш безусловно делал сам, не исключено, что рутинные операции, требующие меньшей квалификации, выполняли его наемные сотрудники.

В качестве резчика-пуансониста Киш получил международное признание. Применение его шрифтов зафиксировано в Англии с 1692 года, в образце шрифтов университетской типографии в Оксфорде с 1695 года, в Германии в берлинской типографии Ульриха Либперта (Ulrich Liebpert) с 1694 года и в Гамбурге с 1697 года. Недаром великий герцог Тосканский Козимо III деи Медичи (Cosimo III de' Medici) предлагал Кишу как лучшему пуансонисту Европы возглавить его типографию и словолитню во Флоренции. Когда Киш отказался, печатник герцога флорентиец Джованни Филиппо Чекки (Giovanni Filippo Cecchi) приобрел шрифты у Киша в Амстердаме за 11 тысяч флоринов и печатал ими книги, начиная с 1691 года. Киш также упоминал в своей биографии, что он послал образцы своих шрифтов в Вену, где ими «... восхищались как резчики шрифтов, так и добрые иезуиты и другие ученые...»

В 1698 году в своей биографии Киш с гордостью писал, что за последние два года работы в Амстердаме он заработал как пуансонист свыше 15 тысяч флоринов, причем

Græcæ Cæcæ Romanæ

Intra mus mundum  
autore, inhabitamus  
arbitro, derelinqui-  
mus iudice summo  
illo numine; cui tri-  
buuntor laus honor  
ac benedictio, in se-  
cula seculorum.

Græcæ Cæcæ Græcæ

Intra mus mundum au-  
tore, incolimus arbitro  
deserimus iudice sum-  
mo illo numine; cui tri-  
buuntor laus, ac bene-  
dictio, in secula seculo-  
rum: amen, amen.

Græcæ Cæcæ Romanæ

Dominus ille omnium  
liberrimus, summe bo-  
nus summe potens sum-  
me sapiens, in quem nul-  
la cadit mutatio aut con-  
versionis obumbratio, a  
quo per quem in quem  
omnia, in quo nos etiam  
vivimus movemur & fu-  
mus. Amen, Amen, Amen.

Græcæ Cæcæ Græcæ

Dominus ille omnium liber-  
rimus, summè bonus, summè  
potens, & summè sapiens, in  
quem nulla cadit mutatio vel  
conversionis obumbratio; à  
quo per quem in quem omnia,  
in quo nos etiam vivimus, mo-  
vemur & sumus. Adstigi

Alphabetica Romanæ

Ipsè quidem erat ab æterno  
in se ac per se satis beatus, cui  
nihil omnino ad complemen-  
tum omnimodæ beatitudinis  
desideraretur, proposuit  
nihilominus ante tempora se-  
cularia, secundum merum  
beneplacitum suum, ut alias  
etiam naturas certo tem-  
pore produceret.

Alphabetica Græcæ

Ipsè quidem erat ab æterno  
in se ac per se satis beatus, cui  
nihil omnino ad complemen-  
tum omnimodæ beatitudinis  
desideraretur, proposuit  
nihilominus ante tempora se-  
cularia, secundum merum  
beneplacitum suum, ut alias  
etiam naturas certo tem-  
pore produceret.

Græcæ Romanæ

Itaque dum oportuum cen-  
suit, vocavit ipse ea quas non  
erant, stiterantque se illico  
ad nutum vocantis potentem  
unamquodque secundum fe-  
ricem suam, absque mora; ad-  
eo ut numero dierum non ul-  
tra senarium impenso, in-  
fam hanc mundi machinam  
cum omni suo ornatu ac ple-  
nitudine consummatam cer-  
neret.

Græcæ Græcæ

Dum itaque oportuum censuit,  
vocavit ipse ea que non erant, si-  
terantque se illico ad nutum vo-  
cantis potentem sine mora; adeo  
ut numero dierum non ultra sena-  
rium impenso, immensam hanc  
mundi machinam cum omni suo  
ornatu ac plenitudine consumma-  
tam cerneret.

Græcæ Romanæ

Dignum revera admiratione opus,  
tascepere sperari caprum huma-  
num, ut permixti hominum, & il-  
dem sapientes habitumundum in-  
creatum patarent æternumque pronun-  
tiarent, cum penitus nequirent lumi-  
ne rationis perferuntur & errare, que  
tandem modo, quibus machinam  
erant, qua vi aut arte tam incomprehen-  
sibilis, tam decenter ordinata atque  
ornata moles e nihilo educi potuisset.

Græcæ Græcæ

Dignum revera admiratione opus,  
tantum superius caprum humani  
permixti hominum, atque sapientium,  
in mundum inventum patarent, at-  
que pronuntiarent, cum penitus ne-  
quirent lumine rationis perferuntur  
errare, qua vi aut arte, quibus machinam  
erant, tam decenter ordinata atque  
ornata moles e nihilo educi potuisset.

Alphabetica Romanæ

Illi sublimissimi contra, qui magis libere  
ratiocinantur, agnoverunt in ipso vitæ  
periculis, ubi nullum superius naturale ho-  
minis splendorem quod universam hoc formæ  
aliquando habeat, inveniunt, et tunc or-  
gano primordia, hocque magis il qui  
tam divinarum cogitationum e divitiarum  
scripturarum per se ipsas per se  
articulorum inter credendum de con-  
dito mundo indubitatum habent.

Alphabetica Græcæ

Illi sublimissimi contra, qui magis libere  
ratiocinantur, agnoverunt in ipso vitæ  
periculis, ubi nullum superius naturale ho-  
minis splendorem quod universam hoc formæ  
aliquando habeat, inveniunt, et tunc or-  
gano primordia, hocque magis il qui  
tam divinarum cogitationum e divitiarum  
scripturarum per se ipsas per se  
articulorum inter credendum de con-  
dito mundo indubitatum habent.

Alphabetica Græcæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Romanæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Græcæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Romanæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Græcæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Romanæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Græcæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Romanæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Græcæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Romanæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Romanæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Græcæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Romanæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Græcæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Romanæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Græcæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Romanæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Græcæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

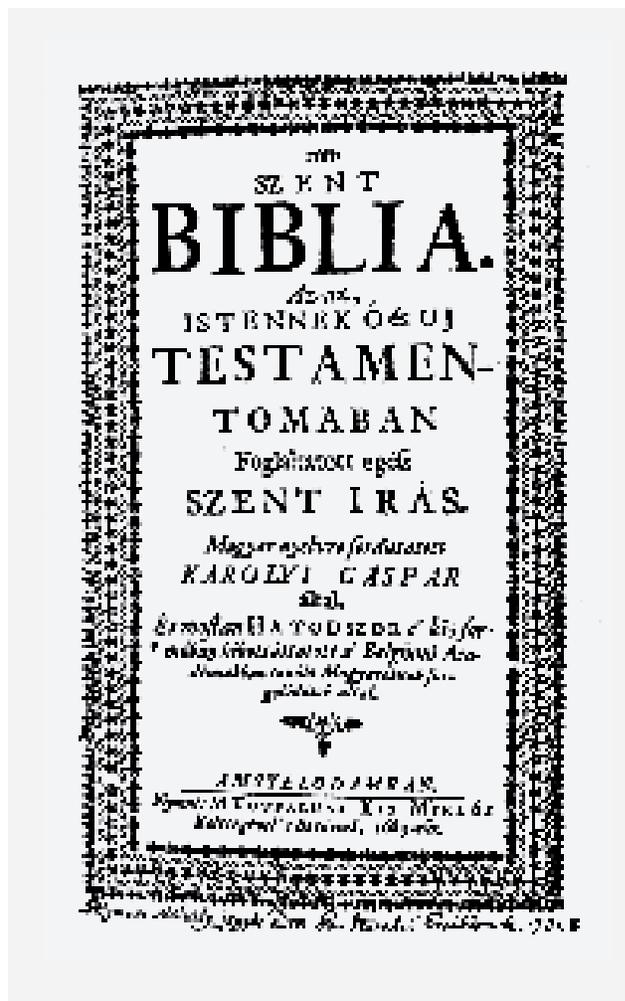
Alphabetica Romanæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Alphabetica Græcæ

Itaque dum oportuum censuit,  
vocavit ipse ea quas non erant,  
stiterantque se illico ad nutum  
vocantis potentem unamquodque  
secundum fericem suam, absque  
mora; adeo ut numero dierum non  
ultra senarium impenso, infam  
hanc mundi machinam cum omni  
suo ornatu ac plenitudine consum-  
matam cerneret.

Begeert jenszucht Afslagen of Martyren van dezer Leiden, nu reest geboden door Nikolaus Kis, addeffeere zich aan den voorn. Moeder, woonende t' Amster-  
dam, op-d' Achter Burg-wal, over de Brouwerij van de Zwaan, ten huize van Wasser Warnerz. zal de selve voor een redelyke prijs bekomen.



Переплетенный экземпляр амстердамской Библии Николая Киша 1695

Амстердамская Библия. Наборный титульный лист, датированный 1683 г. Николай Киш, Амстердам, 1685

Пять тысяч поступило от одного заказчика (очевидно, это был великий герцог Тосканский). Поскольку мастер брал по талеру, то есть по два флорина, за знак (за матрицу), можно заключить, что он за два года изготовил примерно семь с половиной тысяч знаков, что составляет около 75 комплектов шрифтов.

Выполнив свои обязательства в Амстердаме, осенью 1689 года Киш закрыл свою мастерскую и отправился в Трансильванию через Германию и Польшу. Часть матриц он оставил в Амстердаме, часть в Лейпциге (то ли на хранение, то ли для продажи). С собой он вез 3500 экземпляров венгерской Библии и по 4200 экземпляров малой Псалтыри и Нового Завета, а также большое количество готовых пуансонов, матриц и инструментов. Дорога была долгой, трудной и полной приключений. Часть багажа была конфискована в Польше, часть просто утрачена. Пытаясь спасти то, что можно, Киш после длительного путешествия наконец вернулся на родину. По предложению руководства Трансильванской реформатской церкви он возглавил типографию церковного округа и местного университета в тогдашней столице Трансильвании городе Коложваре (Kolozsvár, теперь Клуж, на территории нынешней Румынии). Мастеру понадобилось несколько лет, чтобы восстановить шрифты и оборудование и наладить дело заново.

Только в 1694 году Киш смог выпустить на новом месте первое издание с указанием своего имени — календарь на текущий год. После этого он принялся осуществлять свою программу народного просвещения. До конца жизни мастер напечатал свыше ста изданий на латинском и венгерском языках, в том числе учебники, религиозную и светскую литературу, книги по истории, географии, физике, математике, медицине,

Образцы шрифтов Николая Киша Амстердам, ок. 1686 Уменьшено



## Parangon Romein

Itaque dum oportunum censuit, vocavit ipse ea quae non erant, stiteruntque se illico ad nutum vocantis potentem unumquodque secundum feriem suam, absque mora; adeo ut numero dierum non ultra senarium impenso, infam hanc mundi machinam cum omni suo ornatu ac plenitudine consummatam cerneres.

## Parangon Cursif

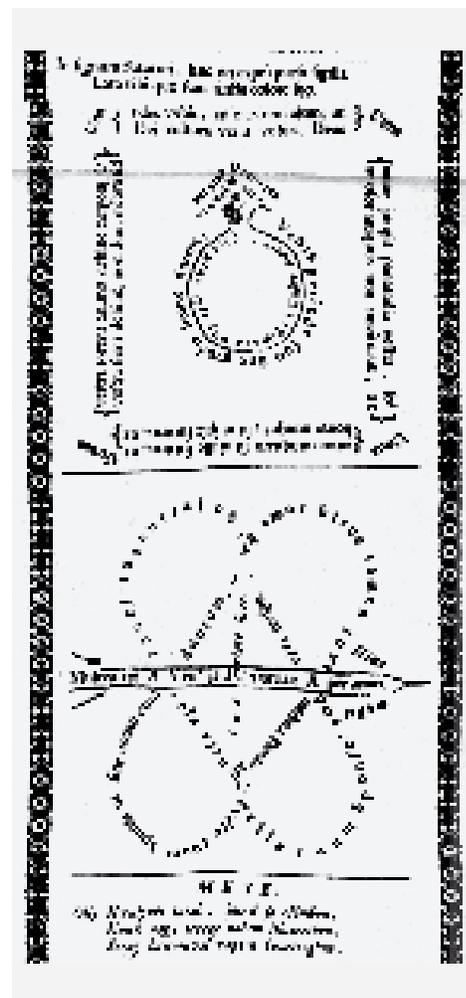
*Dum itaque oportunum censuit, vocavit ipse ea quae non erant, stiteruntque se illico ad nutum vocantis potentem sine mora; adeo ut numero dierum non ultra senarium impenso, immensam hanc mundi machinam cum omni suo ornatu ac plenitudine consumma*

Шрифты Parangon Romein и Parangon Cursif (кр. 19) из амстердамских образцов Киша Ок. 1686

законодательству, этике, а также календари, театральные афиши и даже поваренные книги. Он сам редактировал каждое издание, исправлял старые тексты и продолжал работу над новой орфографией, начатую в Амстердаме.

Просветительская деятельность Киша, его исправления Библии и усовершенствования венгерской орфографии вызвали недовольство церковных властей. Мастер был вынужден оправдываться и для этого издал в 1697 году на латыни книгу Apologia Bibliogum в защиту своей Библии 1684 года, ее исправленного текста и орфографии и где изложил всю историю издания. Пытаясь защитить дело своей жизни, Киш напечатал в следующем году свою биографию (Mentsége) на венгерском, но это ему не помогло. Местные фанатики даже угрожали его жизни, а синод приговорил ученого к публичному покаянию и приказал изъять все экземпляры его «Апологии». В последние годы жизни мастер тяжело болел (очевидно, в результате этой травли) и умер в возрасте 52 лет. Латинский стих, посвященный его памяти, можно и сейчас видеть на стене церкви, где Киш был похоронен, на улице Фаркаш в городе Клуж.

Объявление о свадьбе  
Ласло Телеки  
Два фрагмента фигурного набора  
Николай Киш, Коложвар, 1694



APOLOGIA BIBLIORUM  
Титульный лист и краткое  
содержание  
«Апология Библии,  
напечатанной в Амстердаме  
в 1684 году, а также обозрение  
Орфографии...» На латинском  
языке  
Николай Киш, Коложвар, 1697

Биография Киша на  
венгерском языке  
Николай Киш, Коложвар, 1698

Эммануэль Альварес.  
Грамматика. Книга первая.  
Титульный лист. На латинском  
языке  
Николай Киш, Коложвар, 1699

Титульный лист.  
На венгерском языке  
Николай Киш, Коложвар, 1699





## E S P E R I E N Z A

*Del sollevamento de' fluidi nel vano de' cannellini sottilissimi dentro al voto.*

**T**RAGLI altri effetti della pressione dell'aria è stato da alcuni annoverato anche quello del sollevarsi, che fanno quasi tutti i fluidi dentro a'cannelli strettissimi, che in essi s'immergono. Dubitano questi, che quel sottilissimo cilindro d'aria, che giù pel cannello preme, verbigrazia, in sull'acqua, operi più debolmente la sua pressione, per lo contrasto, che gli fa nel discendere il gran toccamento, ch'egli à colla superficie interna dell'angustissimo vaso. Dove per lo contrario, a giudizio loro, quell'aria, che liberamen-

Фрагмент издания  
Джованни Филиппо Чекки  
Флоренция, 1691  
Набрано шрифтами  
работы Николая Киша  
*Clein Canon Romein* (кз. 25),  
*Parangon Romein*  
и *Parangon Cursif* (кз. 19)

Экономичность, удобочитаемость, ровный цвет и активная насыщенность обеспечили шрифту Janson, происходящему от исторического шрифта Киша, огромную популярность в XX веке. Janson — один из наиболее часто применяемых текстовых шрифтов книжного набора, наряду с Caslon и Baskerville. Его рисунок, основанный на шрифте Original-Janson-Antiqua 1919 года, неоднократно вдохновлял современных дизайнеров, поэтому существует немало современных версий шрифта Киша.

Версия американской фирмы Mergenthaler Linotype под названием Janson в честь Антона Янсона была разработана в двух начертаниях под руководством Чонси Гриффита<sup>[15]</sup> в 1937 году. За основу был взят рисунок ручного шрифта Janson фирмы Stempel в кегле 14 пунктов.

В 1937 году, одновременно с Mergenthaler Linotype, американская фирма Lanston Monotype выпустила свой вариант того же шрифта под названием Monotype Janson. Шрифт был разработан в 1936 году под руководством Сола Хесса<sup>[16]</sup> в сотрудничестве с Брюсом Роджерсом<sup>[17]</sup>.

Другой похожий шрифт, Ehrhardt, был создан английской фирмой Monotype в 1938 году. По форме он близок к голландской антикве старого стиля, например, такой, как шрифты Кристоффела ван Дейка<sup>[18]</sup>. Название Ehrhardt объясняется тем, что его прототип был найден в каталоге шрифтов 1720 года словолитни Эрхардта в Лейпциге. В этой гарнитуре, кроме прямого светлого и курсивного, разработаны два полужирных начертания.

В 1954 году на основе оригинального шрифта Janson немецкая фирма Linotype выпустила свой вариант шрифта Janson, разработанный под руководством Германа Цапфа<sup>[19]</sup>.

*Two Line English Italic.*  
*ABCDEFGHIJKLMNOR*  
*QRSTVUWXYZ 7 Æ*  
*Pater noster qui es in cœlis,*  
*sanctificetur nomen tuum. Ve-*  
*niat regnum tuum: fiat volun-*  
*tas tua, sicut in cœlo, ita etiam*  
*in terra. Panem nostrum —*

Курсив работы Киша  
 Фрагмент образов шрифта  
 из Оксфорда, 1695

В 1985 году Linotype под руководством Адриана Фрутигера<sup>[20]</sup> разработал цифровую версию шрифта Janson под названием Janson Text в четырех начертаниях с капителью.

В 1980-х годах фирма Туроарт из Дрездена (тогда Германская Демократическая Республика) выпустила фотонаборную версию шрифта Киш под названием Kis-Antiqua работы Хильдегард Коргер (Hildegard Kogger).

В начале 1990-х годов Bitstream разработал цифровую версию шрифта Janson под названием Kis в двух начертаниях. В конце 1990-х годов была сделана кириллическая версия шрифта Bitstream Kis в двух начертаниях с капителью, которую выпустила в 2001 году фирма ПараТуре.

История этого проекта такова. Почти двадцать лет назад Владимир Ефимов впервые сделал попытку нарисовать эскизы нескольких русских знаков на основе рисунков шрифта Janson, который считал одним из красивейших латинских шрифтов. Когда ПараТуре в 1996 году заключил договор о лицензировании шрифтов из библиотеки фирмы Битстрим и разработке их кириллических версий, появилась возможность вернуться к этой работе на основе битстримовской гарнитуры Kis. С одной стороны, таким образом можно было получить современный текстовый шрифт на основе голландской антиквы позднего барокко, аналогов которого тогда не было в кириллической типографике. С другой стороны, хотелось сделать его чуть архаичным по рисунку, напоминающим петровский гражданский шрифт, и таким образом как бы воссоздать шрифтовую реформу Петра I на современном уровне.

С самого начала работы было понятно, что знаки кириллического алфавита, совпадающие с латинскими, должны остаться такими, как в латинице. Изобретать заново буквы А и другие латинские знаки не было необходимости, потому что Николай Киш уже создал их рисунок. Форма знаков кириллицы, близких к ним по конструкции, тоже должна была определяться латиницей, то есть оставаться в рамках современной традиции

KUNSTAKADEMIE  
Schauspiel von Shakes  
*BILDHAUERKUNST*  
*Handzeichnungen von Pab*

Janson  
1954, Linotype  
Герман Цанф (Hermann Zapf)

разработки кириллицы. Проблема заключалась только в форме кириллических букв, не имеющих прямых аналогий в латинском алфавите, таких, как б, Д, д, Ж, ж, З, з, Л, л, У, Ф, ф, Ц, ц, Ч, ч, Э, э, поскольку в их конструкции возможны варианты. Кроме того, нужно было решить, оставлять ли рисунок кириллических К, к таким, как у латинских К, к или, что более характерно для кириллической антиквы, найти им другую форму ветвей. От этого зависела также форма Я, я.

Необходимо также было спроектировать курсивное начертание, что в некотором смысле отдельная работа. Курсив в кириллице появился уже в послепетровское время, в 30-х годах XVIII века, причем форма первых русских курсивов опиралась главным образом не на рукописные почерки, как в Европе, а на гравированные надписи на титульных листах книг, на географических картах и другой печатной продукции. Только к концу XVIII — началу XIX века форма строчных курсивных знаков кириллицы стала приближаться к формам латинских курсивов. Очевидно, это было связано с массовым импортом в Россию шрифтов французской фирмы Дидо<sup>[21]</sup>, а также с деятельностью российских производителей шрифтов, особенно Августа Семена<sup>[22]</sup>, Александра Плюшара<sup>[23]</sup> и Жоржа Ревильона<sup>[24]</sup>. Поэтому современный кириллический курсив гораздо ближе по конструкции и внешнему виду к латинским курсивам, чем строчные знаки кириллицы прямого начертания, которые в большинстве повторяют форму прописных. А если учесть, что эталоном письма в России в XIX и первой половине XX века была так называемая английская каллиграфия остроконечным пером, можно сделать вывод, что конструкция кириллического курсива, как ни парадоксально, в отличие от прямого начертания вполне сложилась.

Летом 1997 года, когда на кальке были нарисованы эскизы прямых и курсивных кириллических знаков гарнитуры Киш, было еще неясно, какие изменения нужно внести в форму гражданского шрифта. Поэтому в прямом начертании рисунок большинства



EHRHARDT 453

And when this Power  
of the City shall seem  
great to you, consider  
that the same was pur-  
chased by Valiant Men... in imi-  
tation of these men, therefore,  
placing Happiness in Liberty,  
Liberty in Valour, be forward to

ENCOUNTER THE *Dangers of War*. Such is  
the City for which these men valiantly  
fighting have died, and it is fit that every  
man of you *should be like minded* to  
undergo any travail for the same.—

*Extract from Thucydides, trans. B. Jowett*

Ehrhardt  
1938, *Monotype*

знаков, характерных для кириллицы, основывался на шрифтах середины и второй половины XVIII века, а также на современных кириллических гарнитурах, интерпретирующих формы шрифтов XVIII века (Академическая, Банниковская, Елизаветинская). В частности, вначале буквы Ж, ж и К, к имели различную форму, как и было в гражданском шрифте (Ж, ж, к с каплевидными окончаниями верхних ветвей, нижние диагонали К и к пламевидной формы). Ф, ф с двумя овалами, з, э с пламевидным окончанием нижнего штриха, Ц, ц, Щ, щ с пламевидными свисающими элементами во многом

Original-Janson-Antiqua  
1919, *Stempel*



Эскизы курсива  
кириллической версии  
Bitstream Kis  
1997

повторяли конструкцию аналогичных букв из Академической и Елизаветинской гарнитур. Д, д, Л, л трапециевидной формы, напротив, вначале напоминали о более современных шрифтах (в петровское время Д имело форму прямоугольного треугольника с вертикальным правым штрихом, а Л — равностороннего треугольника с наклонными боковыми штрихами). З с каплевидным окончанием нижнего штриха напоминало некоторые формы гравированных надписей петровского времени.

В ходе дальнейшей работы уже в цифровой форме (на компьютере) в 1997–1998 годах конструкция некоторых знаков по сравнению с эскизами была довольно сильно изменена. В частности, пришлось решить рисунок Ж, ж и К, к по образцу К (с прямой верхней ветвью и пламевидной нижней). Каплевидное окончание нижнего штриха у З было заменено чуть наклонной засечкой, как у знаков С и Э. Затем трапециевидная форма знаков Л, л была заменена на историческую треугольную форму. Все это придало прямому начертанию шрифта несколько большую стилистическую стройность, но тем не менее кириллическая часть еще не вполне соответствовала латинской.

С курсивным начертанием дело обстояло значительно проще. В отличие от прямого начертания практически все решения курсивных строчных знаков с самого начала оказались удачными и затем потребовались лишь незначительные изменения по пропорциям, цвету и отдельным деталям. Для строчной ж была выбрана зигзагообразная конструкция, а для з — рукописная форма конца XVIII — начала XIX века. Конструкцию некоторых прописных знаков курсива пришлось изменять в соответствии с изменениями аналогичных знаков прямого начертания.

В 1999 году мы с нашим постоянным консультантом по кириллической графике Максимом Жуковым неоднократно обсуждали кириллическую версию Киша. Это помогло понять направление дальнейшей работы. Было решено, что нужно попытаться придерживаться исторических форм знаков прямого начертания, как более соответствующих общему стилю гарнитуры. Трапециевидная форма Д, д была заменена на конструкцию в виде прямоугольного треугольника с треугольными свисающими элементами, более близкую к форме XVIII века. Конструкция строчной ф с двумя овалами была заменена

abc

defghijkl

mnopqrst

vwxyzß

äöü

ABCDEF

GHIJK

LMNOP

QRSTU

VWXYZ

ÄÖÜ

123456

7890

123456

7890

*abc*

*defghijkl*

*mnopqrst*

*vwxyzß*

*äöü*

*ABCDEF*

*GHIJK*

*LMNOP*

*QRSTU*

*VWXYZ*

*ÄÖÜ*

*123456*

*7890*

*123456*

*7890*

Kis-Antiqua  
1980-с, Типоарт  
Хильдегард Корзер  
(Hildegard Korer)

[8/10] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных

[8/10] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для «яркой» типографики. Даже унылый и однообразный набор*

[10/12] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании

[12/14] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения, остается

[12/14] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения, остается весьма незначительное место для «яркой» типографики. Даже унылый и однообразный набор создает гораздо меньше*

[10/12] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения, остается весьма незначительное место для*

Bitstream Kis  
Roman, Italic  
Bitstream 1993  
Кириллическая версия:  
Владимир Ефимов  
ParaType 2001

Примеры набора  
Использована цитата из статьи  
Стэнли Морисона «Основные  
принципы типографического  
искусства»



Эскизы прямого начертания  
кириллической версии  
Bitstream Kis  
1997

на форму, близкую по рисунку к соответствующей букве гражданского шрифта, с одним овалом, пересеченным вертикальным штрихом, наподобие греческой буквы «фи». Прописная *Ф* в целях единства стиля тоже получила подобную форму и, как в петровском шрифте, приобрела выносные элементы вверх и вниз. Чтобы поддержать выступающую прописную *Ф*, пришлось нарисовать прописную *У* с выступающим вниз хвостом, как в петровском шрифте. *И*, наконец, двусторонние засечки на концах верхних ветвей строчных *ж* и *к* были заменены на каплевидные окончания, как на гравированных надписях петровского времени, а также в мелких кеглях гражданского шрифта.

Таким образом, при сохранении знаков, соответствующих латинской антикве, прямое начертание приобрело некоторые признаки кириллических шрифтов начала XVIII века. Аналогичные изменения были внесены в форму прописных знаков курсива *Д*, *Л*, *У*, *Ф*. Для сохранения стилового единства в прописных *Ц* и *Щ* свисающие волнообразные хвосты были заменены на небольшие элементы, аналогичные *Д*. В начале 2000 года работа над основным алфавитом кириллицы была почти закончена. Осталось только разработать в каждом начертании дополнительные национальные знаки, требуемые стандартными кодировками (кириллической, восточноевропейской, турецкой, прибалтийской) и ввести значения кернинга для соответствующих пар знаков. В дальнейшем в прямом начертании была разработана капитель по образцу гарнитуры Janson Text фирмы Linotype. Кроме того, в качестве вариантов во всех начертаниях были разработаны прописные знаки *У* и *Ф* без выносных элементов и более современные трапециевидные формы *Д* и *Л*, которые реализованы в формате OpenType.

Bitstream Kis Roman  
72 pt

*Bitstream 1993*  
*Кириллическая версия:*  
*Владимир Ефимов*  
*ParaType 2001*

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

Bitstream Kis Italic  
72 pt

Bitstream 1993  
Кириллическая версия:  
Владимир Ефимов  
ParaType 2001

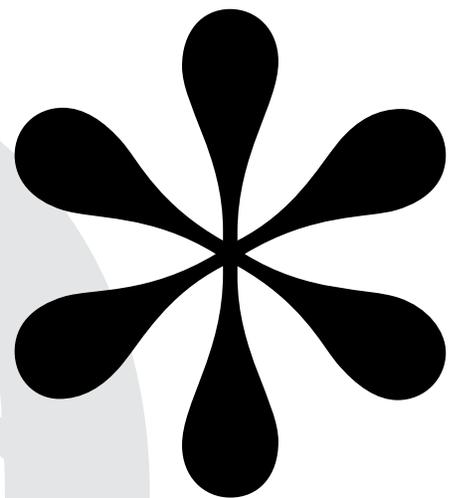
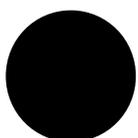
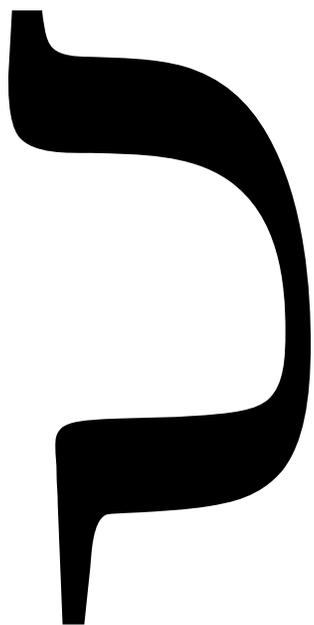
А Б В Г Д Е Ё З  
Ж Й И К Л М  
Н О П Р С Т У  
Ф Х Ц Ч Ш Щ  
Ъ Ы Ь Э Ю Я  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
а б в г д е ё ж з и й  
к л м н о п р с т у  
ф х ц ч ш щ ъ ы ь  
э ю я (.,:;! ? \* &)

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

Bitstream Kis Roman  
 42 pt  
 Bitstream 1993  
 Кириллическая версия:  
 Владимир Ефимов  
 ParaType 2001

Bitstream Kis Roman  
 18 pt  
 Bitstream 1993  
 Кириллическая версия:  
 Владимир Ефимов  
 ParaType 2001

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



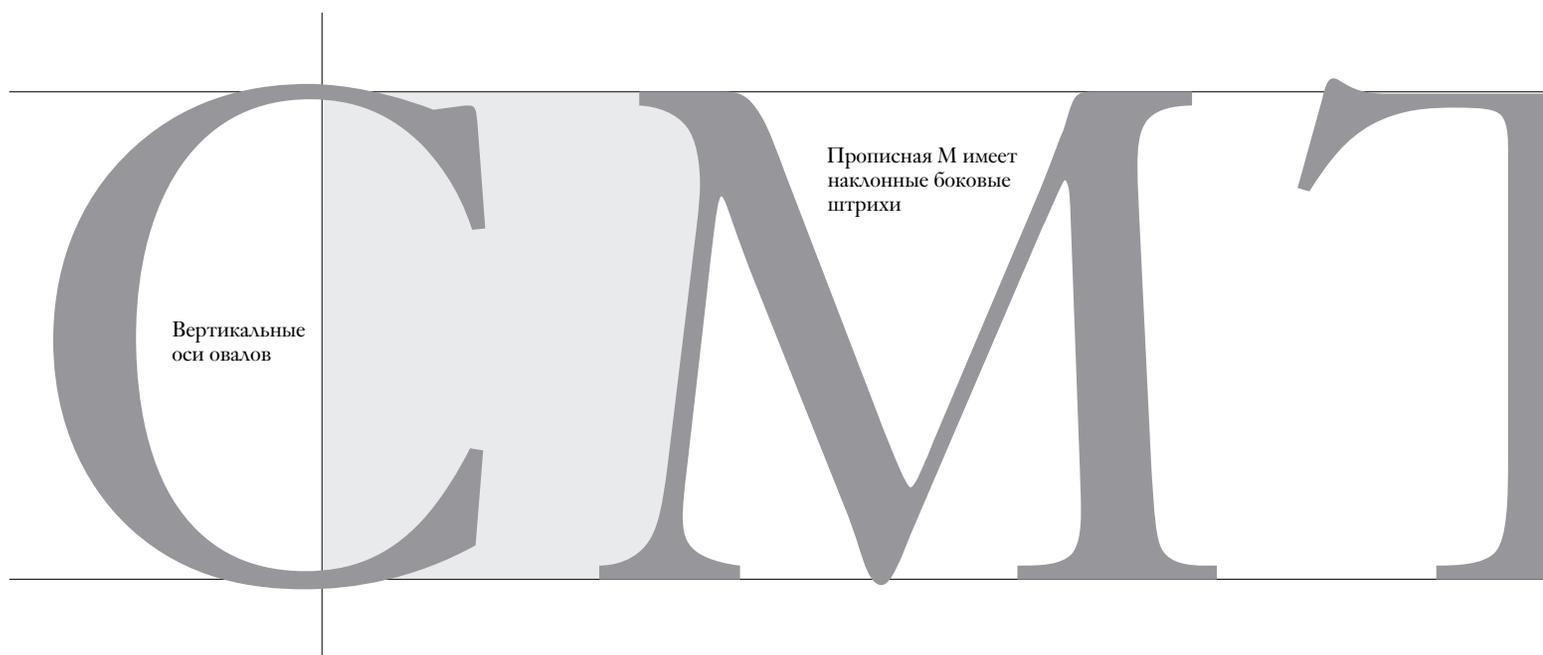
А Б В Г Д Е Ё Ж З И Й К  
 Л М Н О П Р С Т У Ф Х Ц  
 Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я 1 2 3  
 4 5 6 7 8 9 0 а б в г д е ё ж з и й к  
 л м н о п р с т у ф х ц ч ш щ ъ  
 ы ь э ю я ( . , : ; ! ? \* & )

Bitstream Kis Italic  
 42 pt  
 Bitstream 1993  
 Кириллическая версия:  
 Владимир Ефимов  
 ParaType 2001

Bitstream Kis Italic  
 18 pt  
 Bitstream 1993  
 Кириллическая версия:  
 Владимир Ефимов  
 ParaType 2001

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





Нижние выносные элементы у J, Ф, У

Средний рост очка строчных знаков

Разные и довольно архаичные формы строчных д и л, как в гражданском шрифте

Длинный, изогнутый свисающий элемент у ц

Изогнутый горизонтальный элемент в э в духе шрифтов XVIII века



Середина з в виде петли и окончание нижнего штриха в духе XVIII века

У W внутренняя левая  
диагональ присоединяется  
к правой в верхней трети

У широкой T наклонные  
двусторонние засечки

У G имеется шип  
справа внизу

Форма строчной b  
в духе шрифтов  
XVIII века

Остро вырезанные  
наклонные верхние  
левые засечки  
переходного типа  
у строчных

Довольно высокий  
контраст между  
толстыми и тонкими  
штрихами

Окончание j без капли

Наклонные оси овалов  
в курсивных знаках

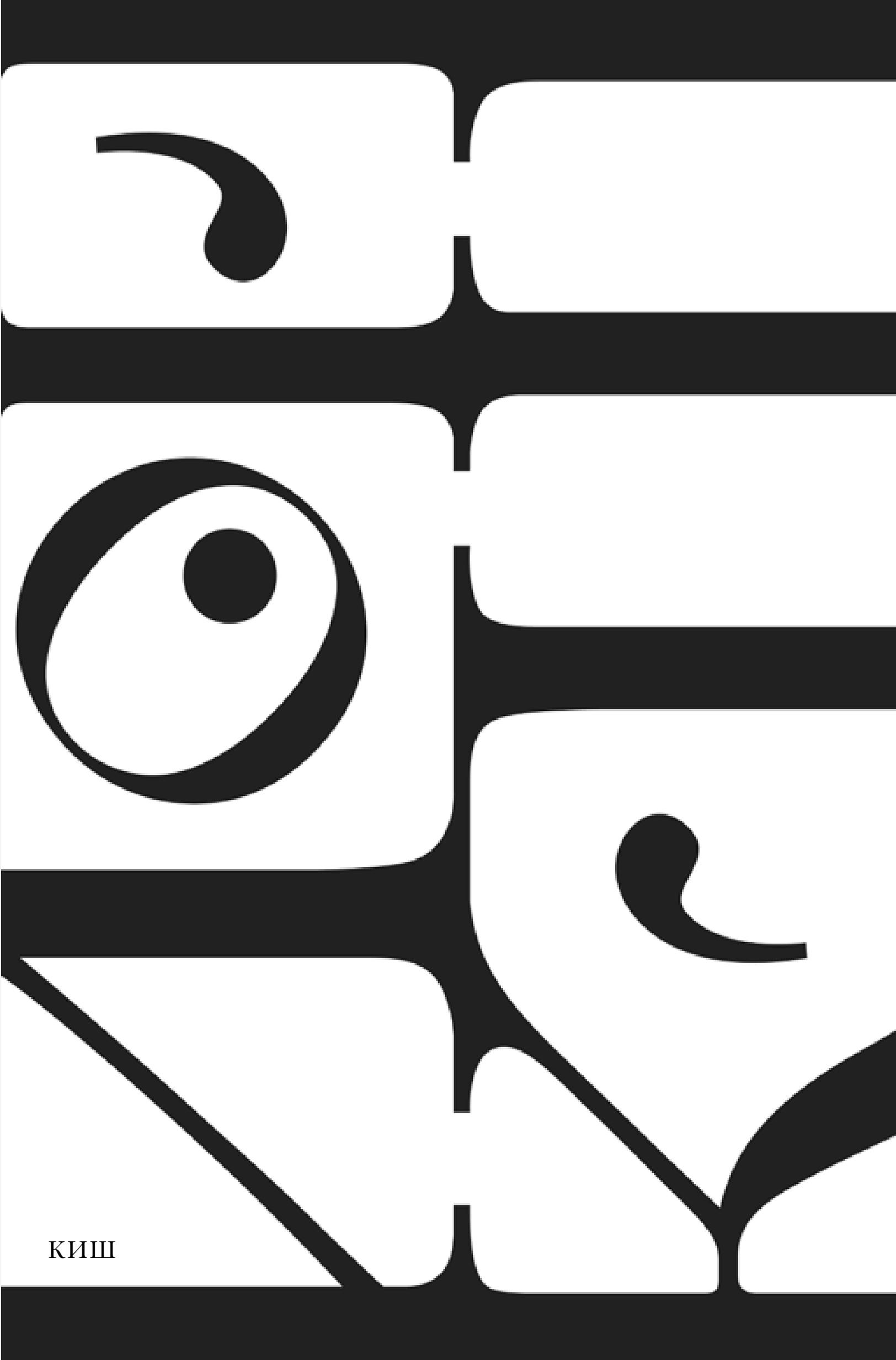
Свисающий элемент  
курсивной ц  
заканчивается каплей

Окончание правого штриха  
курсивной b в виде капли,  
в отличие от n и m

Почти рукописная,  
довольно архаичная  
форма курсивных z и k

Почти рукописная форма  
курсивной y — капля  
и растущий из неё  
соединительный штрих





K K I I

K K I I

K K I I

K K I I

INK

NI

INK

NI

## Примечания



Петр I

[1] Николай (Миклош) Киш (Nicholas Kis/Tótfalusi Kis Miklós, 1650–1702). Венгерский пуансонист, типограф и издатель, создатель замечательной голландской антиквы старого стиля. Его прозвище Tótfalusi Kis означает Малыш из деревни Тот. Работал в Амстердаме с 1680 по 1689 г., а с 1690 по 1702 г. в городе Коложвар (сейчас Клуж, в Румынии).

[2] Петр I хорошо знал по крайней мере одного человека, знакомого с Кишем. Этим человеком был Николай Корнелий Витсен (Nicolaas Cornelius Witsen, 1641–1717), путешественник и географ, а затем бургомистр Амстердама, издатель книг по географии Сибири и по истории кораблестроения. Витсен неоднократно встречался с Петром, помогал ему и принимал российское Великое посольство во время его пребывания в Амстердаме в 1697 г. Десятилетием раньше Витсен порекомендовал грузинскому царю Арчилу II (1647–1712) Николая Киша как замечательного мастера, который может изготовить грузинские шрифты. Витсен опубликовал свою переписку с Арчилом, где тот благодарит Витсена за помощь



Гарри Картер

[3] Антон Янсон (Anton Janson, 1620–1687). Голландский пуансонист и типограф, работал в Лейпциге в словолитне Ehrhardt. Его именем были ошибочно названы сохранившиеся шрифты работы Николая Киша.

[4] Гарри Картер (Harry Carter, 1901–1982). Английский лингвист, типограф, дизайнер и историк типографики, отец выдающегося шрифтового дизайнера Мэтью Картера (Matthew Carter, род. 1937).

[5] Harry Carter and George Buday: “The origin of the Janson types: with a note on Nicholas Kis” Linotype Matrix, March 1954, No.18, p.7. Те же: “Nicholas Kis and the Janson types” Gutenberg Jahrbuch 1957, pp. 136–41.



Бальтазар Моретус

[6] Рене Декарт (René Descartes, 1596–1650). Французский философ, математик, естествоиспытатель. Основатель картезианства — учения о познании мира с помощью законов разума. Работал во Франции, Голландии, Англии и Швеции.

[7] Даниэль Эльзевир (Daniel Elzevier, 1626–1680). Голландский типограф, один из представителей знаменитого семейства голландских издателей и типографов Эльзевиров. Содержал в Амстердаме собственную типографию совместно со своим двоюродным братом Лодевейком-младшим (Lodewijk Elzevier, род. в 1604), который отошел от дел в 1664 г.

[8] Благодаря этому факту мы знаем, какими шрифтами располагала амстердамская типография Эльзевиров в то время, а также имя их автора. Аукцион был назначен на март 1681 г. В начале этого года вдова Даниэля Эльзевира приказала отпечатать лист с образцами шрифтов под заголовком, гласящим, что это работы мастера Кристофела ван Дейка. Эти образцы шрифтов она послала в Антверпен вдове Бальтазара Моретуса (Balthazar Moretus, 1574–1641), наследника знаменитой издательской фирмы Плантена, с просьбой помочь ей распродать шрифты. Однако аукцион не состоялся, поскольку вдова Эльзевира сама умерла, не дождавшись назначенного дня. Образцы шрифтов ван Дейка и письмо вдовы Эльзевира до сих пор хранятся в Антверпене в музее Плантена-Моретуса.



Кристоф Плантен

- [9] Блау (Blaeu). Голландская издательская фирма, прославившаяся в XVII веке своими картами и атласами. Основана в Амстердаме в 1600 г. Виллемом Янзооном Блау (Willem Janszoon Blaeu, 1571–1638), механиком, географом, математиком и типографом, учеником знаменитого датского астронома Тихо Браге (Tycho Brahe, 1546–1601). Дело было унаследовано сыновьями, а затем внуками старшего Блау: Виллемом (Willem, 1635–1685), Питером (Pieter, 1637–1705) и Ионой младшим (Joan Jr., 1650–1712). С кем из трех братьев Блау имел дело Киш, неизвестно.
- [10] Дирк Воскенс (Dirk Voskens, ум. в 1691). Голландский пуансонист и словолитчик, предположительно учитель Николая Киша. Работал в Амстердаме, унаследовал словолитню у своего отца, Бартоломея Воскенса (Bartholomeus Voskens, ум. в 1669).
- [11] “Incomparabilis mechanicus” (лат. «несравненный механик») — мастер, искусный в науках и ремеслах.
- [12] Киш писал, что амстердамский типограф Йосеф Атиас (Joseph Athias), печатавший еврейскую литературу, использовал стереотипы в своей работе. Возможно, что изготовление стереотипов для повышения тиражеустойчивости печатной формы начало применяться гораздо раньше официальной даты его изобретения.
- [13] In excellenti gradu (лат. «в совершенной степени»).
- [14] Begeert iemandt Af-slagen of Matryzen van deeze Letters, nu eest gesneden door Nikolaas Kis, adresseere zich aan den voorn. Meester, woonende t'Amsterdam, op d'Achter Burg-wal, over de Brouwery van de Zwaan, ten huize van Warner Warnersz. zal de zelde voor een redelyke prys bekomen. («Если кто-то желает приобрести пуансоны или матрицы этих литер, недавно вырезанные Николаем Кишем, пусть адресуется к вышепоименованному мастеру, проживающему в Амстердаме на Ахтер Бургваль напротив пивной Лебеда в доме Варнера Варнерса, и их можно приобрести там по разумной цене»).
- [15] Чонси Гриффит (Chauncey H. Griffith, 1879–1956). Американский дизайнер, вице-президент отдела шрифтов фирмы Mergenthaler Linotype. Автор шрифтов Poster Bodoni (1920), Ionic No. 5 (1925), Texture (1929), Granjon (1928–1930, совм. с Джорджем Джонсом/George William Jones, 1860–1942), Corona (1931), Excelsior (1931), Opticon (1935), Paragon (1935), Griffith Gothic (1937), Janson (1937), Bell Gothic (1938), Monticello (1946) и др.
- [16] Сол Хесс (Sol Hess, 1886–1953). Американский дизайнер, главный художник фирмы Lanston Monotype с 1902 г. в течение 50 лет. Автор шрифтов Bruce Old Style (1909), Hess Bold (1910), Hess Old Style (1920–1923), Sans Serif (1930–1933), Stymie (1933), Twentieth Century (1937–1947), Spire (1938), Artscript (1940) и др.
- [17] Брюс Роджерс (Bruce Rogers, 1870–1957). Американский книжный и шрифтовой дизайнер, автор шрифтов Montaigne (1902) и Centaur (1914).
- [18] Кристоффел ван Дейк (Christoffel van Dijck/van Dyck, 1601–1669). Голландский пуансонист и словолитчик немецкого происхождения. Работал в Амстердаме. Шрифты его работы, известные по изданиям Эльзевиров, считаются лучшими представителями голландской антиквы старого стиля.



Чонси Гриффит



Сол Хесс



Брюс Роджерс



Герман Цапф

[19] Герман Цапф (Hermann Zapf, род. в 1918). Немецкий каллиграф, шрифтовой и книжный дизайнер и педагог, один из главных шрифтовых дизайнеров второй половины XX века. Сотрудничал с фирмами Stempel, Hell, Bitstream и Linotype. Автор шрифтов Michelangelo (1950), Palatino (1950), Melior (1952), Virtuosa (1953), Aldus (1954), Kompakt (1954), Optima (1958), Jeanette (1967), Medici (1969), Orion (1974), Comenius (1976), ITC Zapf Book (1976), ITC Zapf International (1977), Edison (1978), ITC Zapf Chancery (1979), Vario (1982), Aurelia (1983), Euler (1983), Zapf Renaissance (1987), Linotype Zapfino (1998) и др.



Адриан Фрутигер

[20] Адриан Фрутигер (Adrian Frutiger, род. в 1928). Швейцарский дизайнер и теоретик, один из главных шрифтовых дизайнеров второй половины XX века. Долгое время работал в Париже. Сотрудничал с фирмами Deberny & Peignot и Linotype. Автор шрифтов Ondine (1954), Univers (1957), Méridien (1957), Egyptienne F (1960), Apollo (1964), Serifa (1967), OCR-B (1968), Iridium (1975), Frutiger (1976), Breughel (1982), Icone (1982), Versailles (1982), Centennial (1986), Linotype Univers (1997), Frutiger Stones (1998), Frutiger Next (2000) и др.

[21] Семейство Дидо (Didot). Семейство французских издателей и типографов сер. XVIII – нач. XIX века. Один из главных представителей — Фирмен Дидо (Firmin Didot, 1764–1836) парижский пуансонист, типограф и издатель, автор первой антиквы нового стиля (1784). Усовершенствовал типометрическую систему Пьера-Симона Фурнье (Pierre Simone Fournier le jeune, 1712–1768). Шрифты Фирмена Дидо, так же как и его брата Пьера, были чрезвычайно популярны в начале XIX века по всей Европе, в том числе и в России, и широко экспортировались. Антиква нового стиля Дидо была образцом для русских типографов.



Фирмен Дидо

[22] Август Семён (род. в 1783). Российский издатель, типограф и словолитчик первой трети XIX века. Родился в Париже и приехал в Россию в молодости. Выпустил каталоги шрифтов собственного производства в 1818 и 1826 гг. Усовершенствовал русские шрифты Фирмена Дидо. Работал в Москве.

[23] Александр Плюшар (1777–1827). Российский издатель и типограф немецкого происхождения. Основал собственное издательство в Санкт-Петербурге в 1806 г., владел также словолитней и литографией. Шрифты Плюшара по стилю подражали шрифтам Дидо.

[24] Жорж Ревильон (1802–1859). Крупнейший российский словолитчик сер. XIX века, вероятно, родом из Франции. Первоначально работал у Александра Плюшара. В 1830 г. основал в Санкт-Петербурге собственную словолитню «Ревильон и Ко», впервые в России независимую от типографии. Ввел в России типометрическую систему Дидо, поставял шрифты в большинство российских типографий. Выпустил 5 каталогов своих шрифтов (1837, 1839, 1841, 1842, 1855) и свыше 2000 полнотипажей. Шрифты Ревильона развивали форму антиквы нового стиля Дидо.

## Некоторые современные шрифты, созданные на основе шрифтов Николая Киша

1. Original-Janson-Antiqua (1919), Stempel
2. Original-Janson-Kursiv (1919), Stempel
3. Janson (1932–1937), Mergenthaler Linotype, Чонси Гриффит (Chauncey H. Griffith)
4. Janson (1936), Lanston Monotype, Сол Хесс (Sol Hess), Брюс Роджерс (Bruce Rogers)
5. Ehrhardt (1938), Monotype
6. Janson (1954), Linotype, Герман Цапф (Hermann Zapf)
7. Janson Text (1985), Linotype, Адриан Фрутигер (Adrian Frutiger)
8. Kis-Antiqua (1980-е), Туроарт, Хильдегард Коргер (Hildegard Kogger)
9. Janson-Antiqua, Berthold
10. Janson SB, Scangraphic
11. Janson Antiqua, Scangraphic
12. Bitstream Kis (1990–1993), Bitstream
13. URW Janson (1995), URW
14. T-26 Turnavia (2000), T-26, Габор Котаи (Gábor Kóthay)
15. Bitstream Kis Cyrillic (2001), ПараТуре, Владимир Ефимов
16. Berthold Kis BQ (2006), Berthold

# Caslon

*Уильям Кэзлон, 1725*

*В наборе использован  
Caslon 540, Caslon Bold  
10,9/13 pt*

*American Typefounders  
(ATF), 1905*

*Цифровая версия:*

*Bitstream*

*1990–93*

*Кириллическая версия:*

*ParaType*

*Исаи Слуцкер,*

*Манвел Шмавонян,*

*2002*

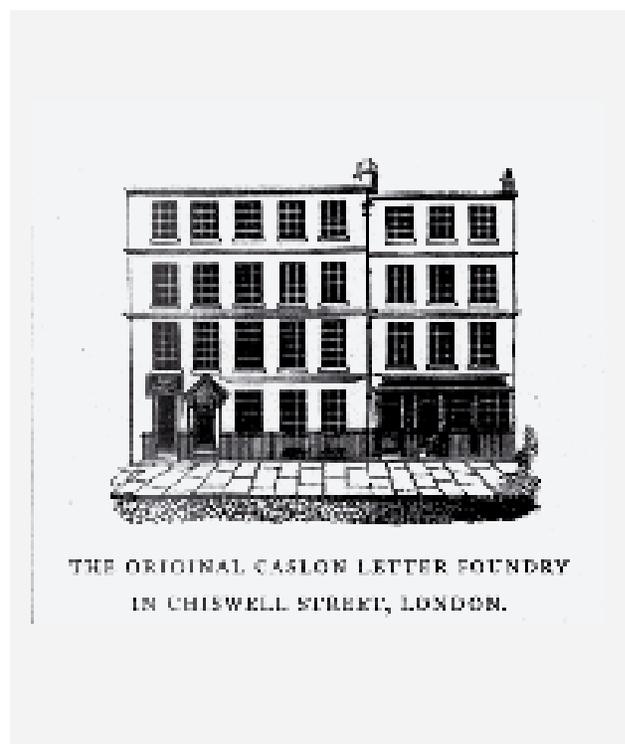
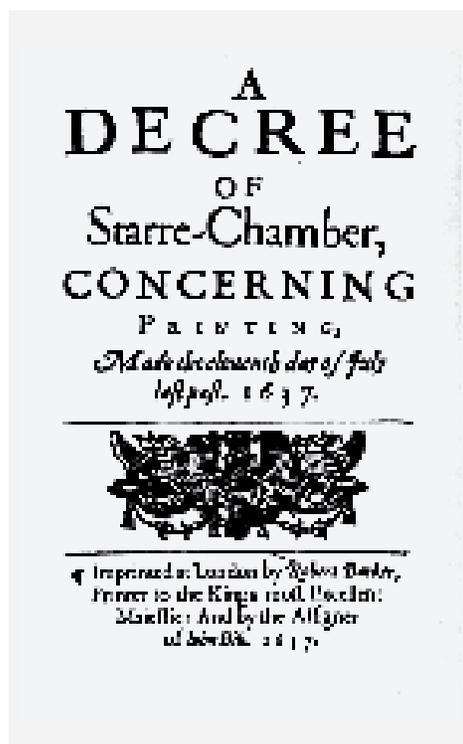


# Английская антиква старого стиля

*Шрифт для набора  
как сплошного текста,  
так и акциденции*

Даже поверхностное знакомство с историей и с сегодняшним днем типографики немислимо без шрифтов Уильяма Кэзлона<sup>[1]</sup>. Этот тип шрифта утвердился на удивление прочно, сохранив не только отпечаток времени, но и отчетливый национальный характер. Без него никак не представить себе типографику англоязычных стран. И это — при том, что Caslon не несет в себе никаких революционных новаций; он вписывается в поступательное развитие шрифтов латиницы так органично и плавно, что часть исследователей не выделяют его ни в какую отдельную группу, а относят к голландской антикве старого стиля. Что ж, это как раз соответствует нравам страны, о которых любимый столь многими автор сказал: «А хоббитам, если они верны себе, только это и требуется: им надо, чтобы в книгах было то, что они и так уже знают, и чтобы изложено это было просто и ясно, без всякой путаницы».

В первой половине XVII века, то есть всего лишь за столетие до Кэзлона, Англия постепенно перешла с готического, или староанглийского, шрифта на антикву. Обстановка для развития шрифта и всего издательского дела была тогда неблагоприятной. Декретом 1586 года печатать разрешалось только в Лондоне; кроме этого, в порядке исключения университетам Оксфорда и Кэмбриджа также позволялось иметь по одному печатному станку. В 1637 году согласно декрету Звездной Палаты разрешение на работу получили еще четыре издателя. Стоит сказать, что в том же XVII веке Англия пережила



Декрет Звездной Палаты  
о книгопечатании  
Титул. 1637

Словолитня Кэзлона на Chiswell  
Street, Лондон  
Гравюра

гражданскую войну (1642–1646), чуму и знаменитый лондонский пожар 1665 и 1666 годов; при этом ряд историков отмечает, что для печатников и издателей господство суровой цензуры было, может быть, страшнее пожара. Ограничения цензуры касались, как ни странно это звучит сейчас, не столько содержания текстов, сколько технологий — ибо львиную долю издававшегося составляли совершенно безобидные для власти классические и канонические тексты, нередко на латыни и греческом. Ближе к середине столетия против цензуры уже активно выступали просвещенные люди того времени; до наших дней дошла знаменитая речь Джона Мильтона<sup>[21]</sup> в парламенте (1643), в которой поэт называл цензуру худшим видом убийства. «Ведь если убийца поднимает руку на разумное существо, созданное Творцом по образу и подобию своему, то покусившийся на хорошую книгу изничтожает сам Божий разум», — восклицал Милтон. Ни эта речь, ни другие действия не привели, конечно же, к немедленной отмене цензуры, но капля подточила камень. Через пять лет после принятия Декларации Прав, в 1694 году действие официального Лицензионного акта закончилось, и он не был больше возобновлен. Но книг по-прежнему издавалось немного, а шрифты закупались в Голландии. Многие образованные англичане были недовольны таким положением дел и считали, что пора озаботиться созданием собственно английских шрифтов.

Вместе с тем к XVIII веку в Европе завоевали особую славу производившиеся в Англии товары. Писатели и путешественники рассказывали о выдающемся, по сравнению с остальной Европой, ремесленном мастерстве англичан почти в одних и тех же выражениях — “work to perfection” (César de Saussure, около 1725 г.), “perfection of craftwork” (Jean-Paul Grosley, 1765). Надо отметить, что улицы лондонского района вокруг Old Street, где Уильям Кэзлон I провел большую часть своей жизни, и поныне носят имена, характерные для старинного города мастеров. Почти строго с севера на юг тянется «скобяной ряд» — Ironmonger Row, где Кэзлон открыл собственную словолитню в 1720 году; небольшая параллельная улица, где он работал ранее, называется Helmet Row (helmet — шлем); а название Chiswell Street, куда переехала словолитня Кэзлона в 1737 году, вызывает неслучайные ассоциации со словом chisel — резец. Здесь жили мастера по металлу, оружейники, граверы; из их среды вышел и Кэзлон.



Улицы в Лондоне, где работал Уильям Кэзлон

Уильям Кэзлон I родился в 1692 (возможно, в 1693) году в деревне Крэдли (Cradley) на западе центральной Англии в семье сапожника Джорджа Кэзлона и его жены Мэри. Его отец приехал в Англию из испанского города Каслона (Caslona) в Андалусии, от названия которого и произошла его фамилия. Художественный талант маленького Уильяма проявился еще в школе, так что отец не стал обучать его собственному ремеслу, что было правилом в то время, а по совету директора школы отдал в обучение оружейнику (зятю директора). Так в 1706 году Уильям Кэзлон оказался в Лондоне, став учеником известного гравера-оружейника Эдварда Кукса (Edward Cookes). Через десять лет Кэзлон открыл собственную гравировальную мастерскую, но почти родственная связь с учителем сохранялась, по традициям того времени, еще долгие годы. Кэзлон не только продолжал первое время работать на Кукса, но женился затем на его племяннице, а племянник Кукса нашел работу теперь уже в кэзлоновской мастерской.

Кроме гравировки и украшения орудийных стволов и ружейных замков, Кэзлон в первые годы самостоятельной деятельности брался и за другие заказы. Он выполнял мелкое литье из серебра, а также работал по заказам переплетных мастерских. Переплетное дело в те годы было самостоятельным производством. Для библиофилов того времени было совершенно естественно сначала приобрести книгу в виде стопки отпечатанных неразрезанных листов, а затем заказать в мастерской переплет по своему вкусу. Вероятно, Кэзлон преуспел в вырезании выпуклых металлических штампов — букв и орнаментов для тиснения на коже, которыми тогда украшались книжные переплеты.

Многие биографы Кэзлона излагают романтическую историю о том, как известный лондонский издатель Уильям Боуэр-старший<sup>[3]</sup> прогуливался по улице и увидел в витрине книжной лавки книгу, переплет которой поразил его красотой оформления. Он тут же выяснил у владельца лавки, что книга была переплетена в мастерской известного переплетчика Джона Уоттса (John Watts), и поспешил к нему узнать, кто тот талантливый гравер, который вырезал буквы для тиснения на переплете. Оказалось, что их выполнил никому тогда не известный Уильям Кэзлон, часто работавший по заказам Уоттса... По легенде, Боуэр быстро подружился с Кэзлоном и пригласил его ознакомиться с работой гравера-пуансониста в словолитне Томаса Джеймса (Thomas James). После экскурсии

# A S P E C I M E N

By W. CASLON, Letter-Founder, in Ironmonger-Row, Old-Street, LONDON.

**A B C D**  
**A B C D E**  
**A B C D E F G**  
**A B C D E F G H I**  
**A B C D E F G H I J K**  
**A B C D E F G H I J K L**  
**A B C D E F G H I K L M N**

Single Roman.

Quousque tan-  
 dem abutere,  
 Catilina, pati-  
 Quousque tandem  
 abutere, Catilina,  
 patientia nostra?

Two Lines One Roman.

Quousque tandem  
 abutere, Catilina,  
 patientia nostra?  
 quandiu nos etiam

DOUBLE PICA ROMAN.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P

Great Pica Roman.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

EMPHATIC ROMAN.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Pica Roman.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Small Pica Roman.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Double Pica of Roman Size.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Large Pica Roman.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Double Pica Italic.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O

Great Pica Italic.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

EMPHATIC Italic.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Pica Italic.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Small Pica Italic.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Double Pica of Italic Size.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

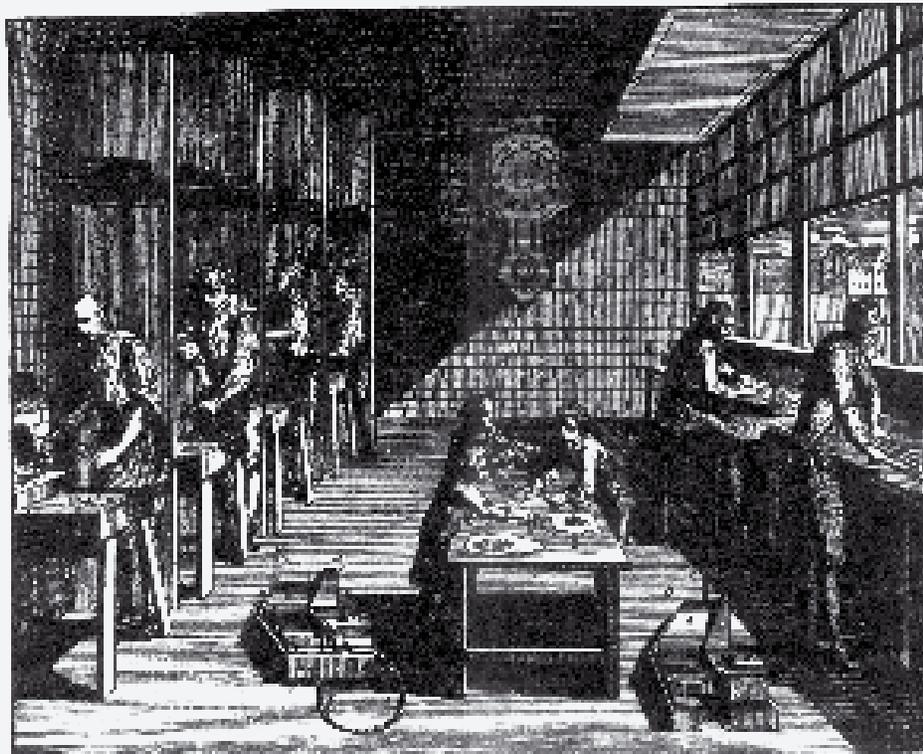
Large Pica Italic.

Quousque tandem abutere, Catilina,  
 patientia nostra? quando nos etiam  
 nos etiam furor iste tuus eludet?  
 quam ad finem sese effrenata pro-  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Фрагмент первого каталога  
 шрифтов Уильяма Кэзлона,  
 1734. Уменьшено. Перевод заглавия:  
 «Образцы шрифтов У. Кэзлона,  
 словолитчика, на Ironmonger-Row,  
 Old-Street, ЛОНДОН»

Боуэр спросил, не может ли его молодой друг попробовать себя в ремесле и искусстве со-  
 здания шрифтов. Кэзлон попросил дать ему ночь на размышление и наутро заявил, что  
 он возьмется за такую работу. Так будущий великий пуансонист впервые постиг азы но-  
 вой профессии.

Тем не менее Саймон Локсли<sup>[4]</sup> в своей книге «Шрифт: тайная история букв» под-  
 вергает большому сомнению эту легенду о Золушке по имени Уильям Кэзлон. Мастера  
 тех лет ревниво охраняли свои профессиональные тайны, и вряд ли Джеймс, как и лю-  
 бой другой мастер, допустил бы возможного конкурента в свою мастерскую. Более того,  
 рассказывают, что много лет спустя, когда Уильям Кэзлон был уже ведущим словолитчи-  
 ком Англии, его помощник Джозеф Джексон<sup>[5]</sup> решился проделать дыру в стене, чтобы



Производственное помещение  
словолитни Кэзлона

*Гравюра*

*Слева — четыре словолитчика  
отливают шрифты. Справа  
у окна двое рабочих обрабатывают  
готовые литеры. В центре  
у стола два ученика разбирают  
использованный шрифт. Справа  
и слева от них — две увеличенных  
части отливного аппарата*

тайком наблюдать, как мастер со своим сыном, запершись от посторонних глаз, вырезают пуансоны. После этого Джексон сделал первый собственный пуансон и показал его Кэзлону, но вместо похвалы получил зуботычину: пришедший в ярость хозяин пригрозил подмастерью тюрьмой, если тот еще раз посмеет проделать что-либо подобное. Ведь производство пуансонов есть дело секретное, к нему допущены только посвященные! Впоследствии Джексон ушел от Кэзлона и с партнером Томасом Коттреллом<sup>[6]</sup> основал собственную словолитню; она проработала до 1792 года, покуда, вскоре после смерти Джексона, не была приобретена теперь уже внуком Кэзлона-старшего Уильямом Кэзлом III, воссоединившись с предприятием Кэзлона.

По другим сведениям, Боуэр спросил Кэзлона, сможет ли он отливать шрифты — поскольку способности Кэзлона гравировать пуансоны были очевидны. Таким образом, вряд ли мы узнаем точно, каким образом Уильям Кэзлон-старший овладел ремеслом пуансониста и словолитчика; очевидно лишь, что мастерство гравера и опыт в изготовлении металлических штампов для переплетных работ так или иначе ввели его в издательский мир. В 1720 году Кэзлон открывает собственную словолитню на Ironmonger Row при финансовом участии Уоттса, Боуэра (составлявшим, по некоторым источникам, двести фунтов) и его зятя Джеймса Беттнэма (James Bettenham), тоже типографа. В том же году по заказу Общества распространения христианского знания Кэзлон нарезал арабский шрифт для издания псалтыри и Нового Завета «для бедных христиан Ближнего Востока». Шрифт имел успех. Тогда Кэзлон отпечатал листовку с образцами арабского набора и для подписи вырезал латинские литеры, составлявшие его

the top margin if  
*The demy quarto pag*  
 ABCDEFGHJKM

Van Dijk  
 1935, *Мотогура*  
 Интерпретация голландской  
 антиквы XVII века  
 Кристоффела ван Дейка,  
 импортировавшейся в Англию  
 из Голландии

имя. Буквы эти так понравились Боуэру, что по его настоянию Кэзлон продолжил работу, пока не сделал полный алфавит. Спустя два года Кэзлон нарезал для Боуэра и под его руководством еврейский шрифт и ту самую антикву и курсив, которые и называются сегодня шрифтом Кэзлона. Первое издание, набранное новым шрифтом, появилось в 1726 году.

Сам Уильям Кэзлон едва ли считал себя разработчиком новой шрифтовой формы. Он просто продолжал делать шрифты вслед за голландскими мастерами Кристоффелом ван Дейком<sup>[7]</sup> и Дирком Воскенсом<sup>[8]</sup>, следуя популярным в то время образцам. Кэзлон привнес в существовавший рисунок фактически лишь одно — мастерство: тонкость гравирования по металлу и безошибочное художественное чутье. Но в результате это привело к качественно новому разнообразию форм и к проработке деталей, не характерным для импортированных из Голландии шрифтов, которые в Англии считались монотонными.

Про шрифт Кэзлона обычно говорят, что он «теплый и дружелюбный» и «приятный для глаза». По пропорциям он шире, чем тогдашние голландские шрифты. Он имеет мощную конструкцию, крепкую форму и большое разнообразие деталей. Некоторым буквам Кэзлона не хватает изящества и совершенства, но в целом текст, им набранный, производит впечатление ясного и хорошо читаемого. Основные штрихи этого шрифта, как правило, чуть жирнее, чем в многих более ранних шрифтах старостильной антиквы, шрифт контрастнее, засечки у него тоньше и чуть-чуть острее. В отличие от предшественников засечки Кэзлона почти горизонтальны и не имеют заметного прогиба, а ось овалов приближается к вертикали. У буквы А прогнутое углубление вверху, в месте соединения диагональных штрихов, у G внизу справа нет шипа. Характерны также широкая T, угловатый верх а с несколько опущенной вниз каплей и наклонным нижним полуovalом, а также короткий выносной элемент у t. В курсиве некоторые знаки имеют цветущие спиральные детали, например, амперсанд & и прописная Q. Эти формы пробуждают ассоциации с вычурными орнаментами эпохи рококо, напоминающими ранние орнаментальные гравировки Уильяма Кэзлона. Курсив Кэзлона гораздо уже и более наклонный, чем у более ранней антиквы. Нерегулярный ритм создается прописными, наклоненными под разными углами, например, A, V, W имеют заметно больший угол наклона. Для курсива Кэзлона характерна строчная p с тонким изогнутым штрихом, пересекающим основной штрих вверху, и большое количество каплевидных деталей в строчных. Некоторые современные версии отходят от оригинального рисунка Уильяма Кэзлона, придавая буквам более единообразную форму.

An extra prize for  
*The object was to a*  
ABCDEFGHIJKM

Caslon  
1915, Monotype  
*Интерпретация шрифта*  
*Уильяма Кэзлона,*  
*заменившего голландскую антикву*

Успех сопутствовал как шрифту, так и его создателю. Все биографы Уильяма Кэзлона отмечают редкое сочетание художественного мастерства с талантом коммерсанта. Вероятно, не только качество его шрифтов, но и верно угаданный отклик на ожидания рынка привели к тому, что новые шрифты получили широкое признание практически сразу после своего появления в 1720-х годах. Это позволило Уильяму Кэзлону закрепиться в шрифтовом и издательском деле всерьез и надолго. К 1730 году благодаря работе Кэзлона поток шрифтов из-за рубежа в Англию иссяк, а затем сменил направление: на шрифты словолитни Кэзлона возник спрос за рубежом. Тогда же Кэзлон стал поставщиком шрифтов для королевской типографии и типографии Оксфордского университета. За весь период с 1720 по 1780 годы в Англии едва ли нашлось бы несколько книг, набранных без применения кэзлоновских шрифтов. В 1734 году Кэзлон выпустил первый каталог, где демонстрировались прямые и курсивные шрифты 14-ти кеглей. Распространившись по всей Европе и завоевав признание в США, шрифт Caslon надолго сделался символом английской типографики. Существует даже английская поговорка *When in doubt, set it in Caslon* (Если сомневаешься, набирай Кэзлоном). Драматург Бернард Шоу<sup>[9]</sup> настаивал, чтобы все его сочинения набирались именно этим шрифтом. Шрифты Кэзлона были любимыми шрифтами Бенджамина Франклина<sup>[10]</sup>, который внедрил их на американской земле. Первое официальное издание американской Конституции и Декларации независимости было набрано шрифтами Уильяма Кэзлона.

Кэзлон провел ряд успешных коммерческих сделок, покупая в том числе и предприятия конкурентов. Так, он приобрел одну из крупнейших лондонских словолитен, разорившуюся в 1728 году. Впрочем, неизвестно, была ли так уж хороша идея приобретения большого количества пуансонов, уступающих по качеству работам самого мастера. Тем не менее Кэзлону по-прежнему сопутствовал успех, предприятие расширялось, принося мастеру не только доход, но и все более заметное положение в обществе. В поздних источниках сын деревенского сапожника фигурирует как Уильям Кэзлон, эсквайр. В 1757 году король Георг II в порядке признания его заслуг назначил Кэзлона мировым судьей графства Миддлсекс. Передав со временем дело сыну, усвоившему все тонкости мастерства и шрифтового дела, Кэзлон приобрел загородное поместье Бетнел Грин (Bethnall Green), где и умер в 1766 году в возрасте 74 лет.

В зрелые годы Уильям Кэзлон-старший стал душой общества, завзятым меломаном и поклонником изящных искусств. Кроме того, он был трижды женат. Известный

Страница из каталога шрифтов  
фирмы W. Caslon & Son  
1763. Антиква и курсив  
Первый каталог шрифтов в форме  
книги в Англии

## Two Lines Great Primer.

Quousque tandem  
abutere Catilina, p  
*Quousque tandem a-  
butere, Catilina, pa-*

## Two Lines English.

Quousque tandem abu-  
tere, Catilina, patientia  
nostra? quamdiu nos e-  
*Quousque tandem abutere  
Catilina, patientia nostra?*

## Two Lines Pica.

Quousque tandem abutere,  
Catilina, patientia nostra? qu  
*Quousque tandem abutere, Ca-  
tilina, patientia nostra? quam-*

Страница из каталога шрифтов  
фирмы W. Caslon & Son  
1763. *Текстура*

Two Lines Great Primer Black.

And be it further he  
reby enacted, That

Double Pica Black.

And be it further hereby ena-  
cted, That the Mayors, Bai-  
liffs, or other head Officers,

Great Primer Black.

And be it further hereby enacted,  
That the Mayors, Bailiffs, or o-  
ther head Officers of every Town  
and place corporate, and City wit-

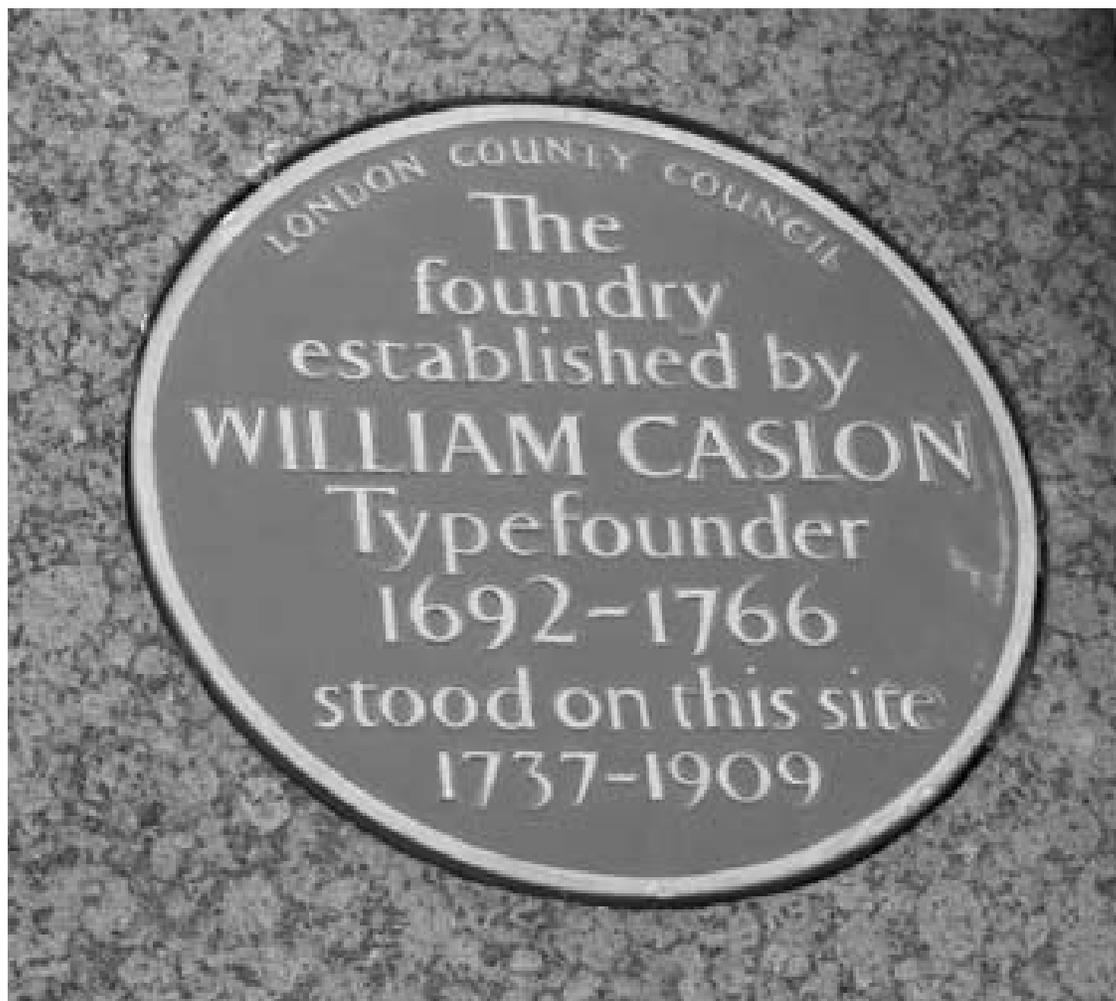
English Black.

And be it further hereby enacted, That the Ma-  
yors, Bailiffs, or other head Officers of every  
Town and place corporate, and City within  
this Realm, being Justice or Justices of Peace,  
shall have the same authority by vertue of this  
Act, within the limits and precincts of their Ju-

English Black. No 2.

And be it further hereby enacted, That the  
Mayors, Bailiffs, or other head Officers of  
every Town and place corporate, and City  
within this Realm, being Justice or Justices  
of Peace, shall have the same authority, by  
vertue of this Act, within the limits and pre-

H



Мемориальная доска на улице Chiswell Street, где находилась словолитня Уильяма Кэзлона с 1737 по 1909 год

историк шрифта Дэниэл Беркли Апдайк<sup>[11]</sup>, чей основополагающий двухтомный труд в первый раз был издан в 1922 году, еще застал целым дом Кэзлона и посетил его. Он пишет: «...В его доме на Чизвелл-стрит был концертный зал с органом; и там он ежемесячно развлекал друзей концертами камерной музыки. Я видел эти уютные старые комнаты, где проходили музыкальные вечера, в здании на Чизвелл-стрит — которое с тех пор снесли, чтобы заменить более современными строениями».

Говорят, что на концерты в доме Кэзлона допускались, причем бесплатно, даже работники его словолитни, что было совсем не характерно для весьма грубых нравов того времени.

Основанная Кэзлом знаменитая фирма проработала свыше 200 лет. В 1742 году законным партнером Кэзлона стал его сын, Уильям Кэзлон II<sup>[12]</sup>, который продолжил дело отца после его отставки и ухода от управления фирмой. В каталоге словолитни Кэзлона, изданном в 1763 году, насчитывалось 56 шрифтов работы Кэзлона-старшего и 27 шрифтов Кэзлона-сына, среди которых, кроме латинских антикв и курсивов, были греческие, арабские, еврейские, коптские, армянские и другие экзотические шрифты, а также орнаменты. После кончины Уильяма Кэзлона II в 1778 году дело перешло к его вдове Элизабет, которая с неожиданным для женщины того времени искусством управляла предприятием до 1795 года. Сын Уильяма Кэзлона II и Элизабет, Уильям Кэзлон III<sup>[13]</sup>, начал самостоятельное дело в 1792 году, но обанкротился через два года и начал все заново в здании недалеко от Fleet Street, где располагалась словолитня Джексона, которую он купил. К тому времени словолитней Кэзлона на Chiswell Street управляли уже две женщины — Элизабет Кэзлон вместе с невесткой, вдовой ее рано умершего сына Генри,



Пуансоны Кэзлона, хранящиеся  
в музее типографии Oxford  
University Press

Элизабет Кэзлон II. Уже в начале XIX века дело перешло к сыну Элизабет II Генри Кэзлону II; в 1820-х годах компания была преобразована в Caslon, Son and Livermore, а затем в H. W. Caslon. В 1837 году словолитня Кэзлона была продана шеффилдской фирме Stephenson, Blake & Co, но и тогда она по-прежнему носила имя своего основателя.

Именно в каталоге правнука Кэзлона-старшего, Уильяма Кэзлона IV<sup>[14]</sup>, датированном 1816 годом, был опубликован первый шрифт без засечек — гротеск, носивший название Two Line English Egyptian. Правда, первые примеры применения подобных шрифтов появились значительно позже, в Англии они известны лишь с 1830 года. Но это — уже другая история.

Примерно в 2003–2004 годах Саймон Локсли посетил и описал улицы и переулки Лондона, связанные с именем Кэзлона и его славной семьи. Вот что он пишет:

«Helmet Row граничит с двориком церкви Святого Луки, здания привлекательной, но странной архитектуры с колокольной, похожей на увенчанный крестом обелиск. В пятидесятые годы церковь утратила крышу и десятки лет стояла заброшенной, представляя угрозу здоровью и жизни прохожих. Сейчас, когда я пишу эти строки, она стоит в лесах и укутана пластиком. Зброшенное здание станет центром музыкального образования Лондонского симфонического оркестра. Я проходил мимо этого места множество раз, не понимая, как много оно значит для типографики. Глядя на строительный забор, не позволявший подойти ближе, я решил, что выбрал неудачное время для визита к месту последнего приюта Кэзлона, который, как мне было известно, был похоронен то ли в самой церкви, то ли рядом.

Церковь св. Луки на Old Street  
в Лондоне, в ограде которой  
похоронены Уильям Кэзлон-  
старший и его сын



Могильные плиты в ограде  
церкви св. Луки  
*Предположительно здесь похоронены  
Уильям Кэзлон и его сын*





Пивоварня XVIII века  
Whitbread Brewery на Chiswell  
Street — современница  
Уильяма Кэзлона

Сколько раз я бегло скользил взглядом по одинокому каменному надгробию среди покинутого и заросшего сорняками церковного двора! Надписей было почти не разобрать. За два столетия плиту источил воздух мегаполиса, ее густо покрывал мох. Я испытал что-то вроде шока, когда только со второй попытки понял, что передо мной — цель моих поисков, могила не только Уильяма Кэзлона I, но и его сына, Уильяма Кэзлона II. Вероятно, с таким же чувством герои «Властелина Колец» смотрели на могилу короля Балина в заброшенных коях Мории. Создатели британского шрифтового бизнеса лежали здесь, всеми забытые, в невзрачном месте под аккомпанемент ревущего транспорта».

В 2007 году церковь была уже отреставрирована — и хочется думать, что жизнелюб и меломан Уильям Кэзлон-старший от души одобрил бы размещение в ней именно музыкального центра. Но сама могила Кэзлона, увы, оставалась все еще в том состоянии, в каком ее застал Локсли.

Помещение словолитни Кэзлона на Chiswell Street не сохранилось — как и весь окрестный квартал, который сравнивали с землей бомбы Люфтваффе. Но поодаль на той же улице еще есть георгианские здания, помнящие Уильяма Кэзлона I и дающие представление о том, какой вся улица была в те времена. Стоит на своем месте и старая пивоварня, принадлежавшая семье Уитбрэдов — Whitbread Brewery, долю в которой в свое время имел Уильям Кэзлон-старший. За одного из партнеров Уитбрэдов вышла замуж дочь Кэзлона Мэри. Здание знаменито еще и тем, что Сэмюэл Уитбрэд (Samuel Whitbread) в 1787 году принимал в нем самого короля Георга III с королевой Шарлоттой.

На месте, где была словолитня Кэзлона, сейчас стоит офисное здание из стекла и бетона. Оно отмечено небольшой синей мемориальной доской, скорее — табличкой. Надпись



Caslon, курсивное начертание  
с росчерками  
1915, *Monotype*



Caslon 540, курсивное  
начертание  
1902, *ATF*

ABCDEFGHIJK  
 LMNOPQRSTU  
 VWXYZ&abcdefghijklmnop  
 g  
 hijklmnopqrstuvwxyz  
 yz f i f f f f f f f f f f 1 2 3 4 5 6 7  
 8 9 0 \$ . , ' - : ; ! ? " " "

Caslon 540  
Bitstream  
Цифровая версия

НАВЕО аресоxy 123  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Caslon Old Face  
Bitstream  
Цифровая версия

НАВЕО аресоxy 123  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ITC Caslon #224  
1982, ITC  
Эдуард Бенгет  
(Edward Benguet)

НАВЕО аресоxy 123  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Caslon Openface  
Bitstream  
Цифровая версия

НАВЕО аресоxy 123  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Adobe Caslon  
1990, Adobe  
Кэрол Твомбли (Carol Twombly)

НАВЕО аресоxy 123  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Заголовочная  
2002, Рара Туре  
Исай Слуккер, Манвел Шмавонян

НАВЕО аресоxy 123  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz



Caslon 471, прямое начертание  
1892, ATF

на ней гласит: «Словолитня, основанная Уильямом Кэзлоном, словолитчиком, 1692–1766, находилась на этом месте с 1737 по 1909 годы».

Шрифты Кэзлона и сегодня, более двух с половиной столетий с момента их первого появления, успешно применяются в книжном и журнальном наборе. Они вышли из моды в первые 60 лет XIX века, но отступление оказалось временным: классика вернулась. Популярность Кэзлона привела к появлению множества версий и вариантов исходного шрифта. Впервые его стали копировать в Англии еще в конце XVIII века. В 1858 году известный американский словолитчик Лоренс Джонсон<sup>[15]</sup> вывез из Англии литеры Кэзлона и сделал их копии в Филадельфии гальваническим методом, без изготовления пуансонов. По другой версии, он купил в Англии неюстированные матрицы, пробитые оригинальными пуансонами Кэзлона, и закончил их уже в Америке. Этот шрифт был назван Old Style No.1. В 1892 году в Америке была образована фирма American Typefounders (ATF) путем объединения 23 независимых словолитен, включая бывшую словолитню Джонсона, и шрифт Кэзлона был выпущен снова под названием ATF Caslon 471. Тогда же этот шрифт стал применяться в наборе популярного американского журнала Vogue, что принесло ему всеобщее признание. В 1901 году американская фирма Inland Type Foundry выпустила гарнитуру Caslon Old Style, а в 1905 году фирма ATF создала шрифт Caslon 540

ABCDEFGHIJKL  
 MNOPQRSTUVWXYZ  
 XYZ&abcdefghijkl  
 mnopqrstuvwxyz123  
 4567890\$.,"-:;!?"'“

Caslon New, прямое начертание  
*ATF*

Caslon, узкое жирное  
начертание  
*ATF*

ABCDEFGHIJKLMNOP  
 QQRSTUVWXYZ&abcdef  
 ghijklmnopqrstuvwxyz  
 1234567890\$.,"-:;!?"'“

Caslon Openface  
*ATF*

ABCDEFGHIJKL  
 MNOPQRSTUVWXYZ  
 WXYZ 123456789  
 ,;-'::!?'\$&

*ABCDEFGHIJKL  
 MNOPQRSTUVWXYZ  
 XYZ&abcdefghijklmnop  
 opqrstuvwxyzfiffiffiffi  
 1234567890\$. , ' - : ; ! ? " " " " " "*

Caslon New,  
курсивное начертание  
ATF

с укороченными нижними выносными элементами. Обе гарнитуры используются в наборе до сих пор. Кириллическую версию шрифта Caslon 540 в 2002 году выпустила компания ПараТайп (дизайнеры Исай Слущкер<sup>[16]</sup>, Манвел Шмавонян). Необходимо отметить также шрифты Caslon #3 фирмы ATF (1905), чуть более насыщенный, чем Caslon 540, Caslon Open Face фирмы Bramhart Brothers & Spindler (1915), версию для фотонабора Caslon Buch в четырех начертаниях фирмы Berthold (дизайнер Гюнтер Герард Ланге<sup>[17]</sup>, 1977) и ГТС Caslon #224 в восьми начертаниях фирмы ГТС (дизайнер Эдуард Бенгет<sup>[18]</sup>, 1982).

Одна из последних версий шрифта Кэзлон фирмы Adobe (Adobe Caslon) была спроектирована для цифрового набора в 1990 году дизайнером Кэрол Твомбли<sup>[19]</sup> на основе рисунка текстовых шрифтов Кэзлона, выпущенных между 1734 и 1770 годами. Сейчас эта гарнитура под названием Adobe Caslon Pro разработана в формате OpenType в шести начертаниях, плюс капитель, минускульные цифры, дополнительные лигатуры, дроби, альтернативные знаки с росчерками, орнаменты и т.д. В 1994 году Мэтью Картер<sup>[20]</sup> спроектировал крупнокегельный шрифт Big Caslon на основе трех наиболее крупных шрифтов работы Уильяма Кэзлона-старшего из образцов 1734 и 1742 годов. В 2001 году Тагир Сафеев по заказу русского издания журнала Wallpaper Magazine разработал кириллическую версию этого шрифта в трех начертаниях, включая курсивные знаки с росчерками.

Любопытно, что в Советском Союзе, при всей скудности применявшегося шрифтового ассортимента, долгое время существовал свой Caslon. Еще в довоенные годы кириллическую версию заголовочного шрифта под названием Кэзлон разработали в издательстве газеты «Правда». Существует легенда, что руководил этим процессом сам Стенли Морисон<sup>[21]</sup>, художественный руководитель фирмы Monotype и автор шрифта Times New Roman, и что он для этого приезжал в 1937 году в Москву. В 1962 году в Отделе новых шрифтов НИИ Полиграфмаш коллектив художников под руководством Ираиды

 **When** ITC Founder's Caslon  
**CASLON**  
sold his types  
to printers in  
London in the  
middle of the  
18th century,

Big Caslon  
1994, Carter & Cone Type  
Мэтью Картер (Matthew Carter)

# Big Caslon

Big Caslon  
кириллическая версия  
Тагир Сафаров, 2005

Big Caslon Cyr.!

абвгдеёжзийкл

АБВГДЕЁЖЗ

*BigCaslonItalic\**

*абвгдеёжзийклмн*

*АБВГДЕЁЖЗ*

*& Swash № 12345*

*факсимильная*

*ЛИТЕРА-@-Q*

BigCaslonBlack

абвгдеёжзийкл

АБВГДЕЁЖЗ

ITC Founder's Caslon Poster  
1998, ITC  
Джастин Хейз (Justin Howes)

[8/10] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения, остается весьма незначительное место для

[8/10] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения, остается весьма незначительное место для «яркой» типографики. Даже унылый и однообразный набор создает гораздо*

[10/12] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения,

[12/14] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения, остается весьма незначительное место

[12/14] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения, остается весьма незначительное место для «яркой» типографики. Даже унылый и однообразный набор создает гораздо меньше затруднений для читателя,*

[10/12] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения, остается весьма незначительное место для «яркой» типографики. Даже унылый и однообразный*

Caslon 540:  
Regular, Italic  
Bitstream  
Кириллическая версия:  
Исаи Слуккер, Манвел Шмавонян  
ParaType 2002

Примеры набора  
Использована цитата из статьи  
Стэнли Морисона «Основные  
принципы типографического  
искусства»

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTU  
 VWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 z & \$ 1234567890

Inventiveness tend to assume a wholesome crea-  
 tive mood can go far to produce a specimen book  
 of his types and borders which will be a posi-

ABCDEFGHIJKLMN OP  
 RSTUVWXYZ & \$ 1234567890

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Positive revelation of delight to all be-  
 holders, and an inspiration to typographic  
 achievement in all users of it. And yet

Caslon Antique  
ATF

Чепиль<sup>[22]</sup> на основе шрифта Кэзлон газеты «Правда» разработал крупнокегельную гарнитуру Заголовочная газетная в семи начертаниях для набора газетных заголовков. В конце 1990-х годов рисунки Заголовочной газетной были переработаны для текстового набора (дизайнер Исая Слуцкер). Ее цифровая версия в четырех начертаниях была выпущена фирмой ПараТайп в 2002 году (дизайнер Манвел Шмавонян).

В 1998 году английский дизайнер Джастин Хауз<sup>[23]</sup> разработал новый вариант шрифта Кэзлона, ITC Founder's Caslon. Это внимательная реконструкция реальных шрифтов Уильяма Кэзлона для набора текстов (ITC Founder's Caslon 12), подзаголовков (ITC Founder's Caslon 30) и заголовков (ITC Founder's Caslon 42). Каждый вариант включает прямое начертание, капитель и курсив, а ITC Founder's Caslon 42 — также альтернативные курсивные знаки. В рамках этой шрифтовой системы также разработан плакатный шрифт ITC Founder's Caslon Poster на основе рисунка сохранившегося деревянного шрифта Caslon Old Face производства фирмы H. W. Caslon конца XIX века. Кроме того, разработан комплект наборных орнаментов на основе подлинных орнаментов XVIII века из образцов шрифта Уильяма Кэзлона.

Несмотря на такое обилие современных вариантов, в типографии Оксфордского университета до сих пор в рабочем состоянии сохранились оригинальные матрицы Уильяма Кэзлона-старшего, с которых можно отливать литеры ручного набора. Поэтому Caslon часто называют старейшим живущим шрифтом.

Caslon 540 Roman  
72 pt  
Bitstream

*Кириллическая версия:*  
*Исай Служкер,*  
*Манвел Шмавонян*  
*ParaType 2002*

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

Caslon 540 Italic  
72 pt  
Bitstream

Кириллическая версия:  
Исай Служкер,  
Манвел Шмавонян  
ParaType 2002

А Б В Г Д Е Ё З  
 Ж Й И К Л М  
 Н О П Р С Т У  
 Ф Х Ц Ч Ш Щ  
 Ъ Ы Ь Э Ю Я  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
 абвгдеёжзий  
 клмнопрсту  
 фхцчшщъыь  
 эюя (.,:;! ? \* &)

Caslon 540 Roman  
42 pt

*Bitstream*  
Кириллическая версия:  
Исай Служкер, Манвел Шмавонян  
ParaType 2002

АБВГДЕЁЖЗИЙК  
ЛМНОПРСТУФХЦ  
ЧШЩЪЫЬЭЮЯ 123  
4567890 абвгдеёжзий  
клмнопрстуфхцчшщъ  
ыьэюя (.,:;!?\*&

Caslon 540 Roman  
18 pt

*Bitstream*  
Кириллическая версия:  
Исай Служкер, Манвел Шмавонян  
ParaType 2002

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩ  
ЪЫЬЭЮЯ 1234567890 абвгдеёжзийклмнопрсту  
фхцчшщъыьэюя  
(.,:;!\*\$&

я

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

Caslon 540 Italic  
42 pt

Bitstream  
Кириллическая версия:  
Исай Слущер, Манвел Шмавонян  
ParaType 2002

Caslon 540 Italic  
18 pt

Bitstream  
Кириллическая версия:  
Исай Слущер, Манвел Шмавонян  
ParaType 2002

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



У буквы A прогнутое  
углубление вверх



У G нет шипа

Разный наклон прописных  
знаков в курсиве, особенно  
большой в A, V, W



Вертикальные оси  
овалов в прописных  
знаках

Изогнутые детали,  
характерные для эпохи  
рококо

Короткий  
выносной  
элемент у t

Широкие круглые  
строчные знаки  
с наклонными осями  
овалов

Характерная форма  
курсивной у с плавно  
смыкающимися  
штрихами



Угловатый верх  
а с несколько  
опущенной  
вниз каплей  
и наклонным  
нижним  
полуovalом

Плавная,  
округлая форма  
капель

Узкий, сильно наклонный курсив

Широкая Т



Двусторонние  
вертикальные засечки  
сверху и снизу  
у прописной С

Наклонные односторонние  
засечки сверху и снизу  
прописной E

Вычурная форма  
курсивного амперзанда



Большое количество  
каплевидных деталей  
в строчных курсивных буквах

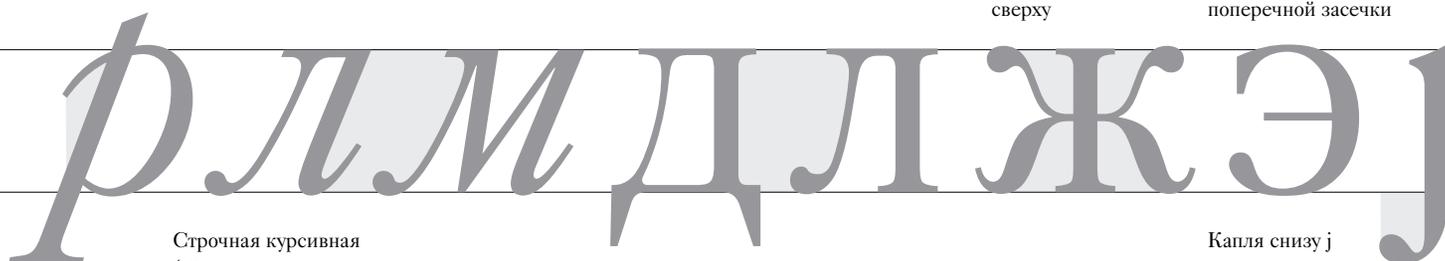
Прямой и курсивный  
амперзанды имеют разную  
форму

Засечки слева сверху  
у курсивных л и м

Трапецевидная форма  
л и д

Плавно изогнутые  
ветви ж с каплями  
сверху

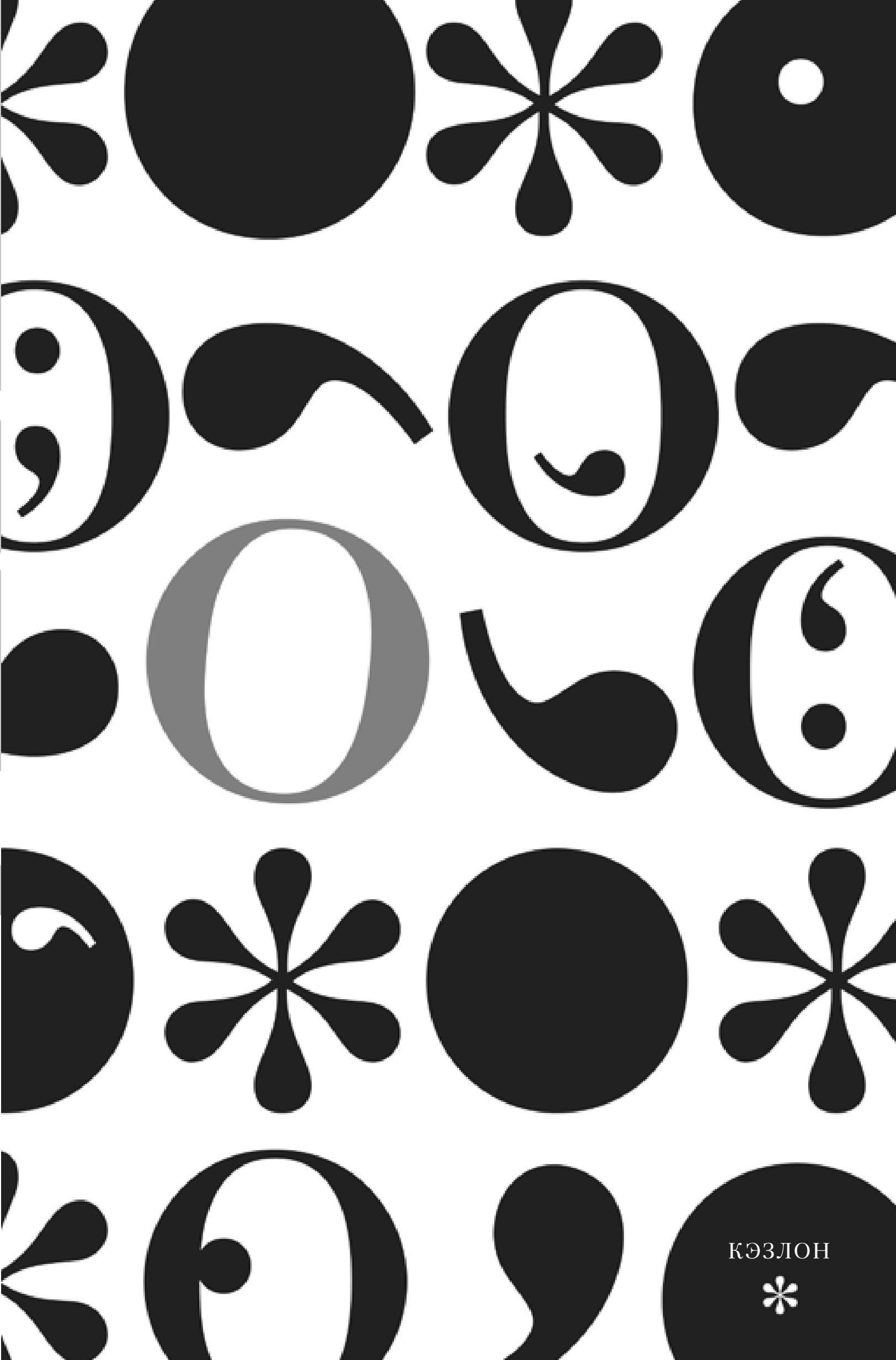
Горизонтальный  
штрих в э без  
поперечной засечки



Строчная курсивная  
р с тонким  
изогнутым штрихом,  
пересекающим  
основной штрих вверху

Капля снизу j

CASLON



КЭЗЛОН



## Примечания



Уильям Кэзлон-старший

- [1] Уильям Кэзлон I (старший) (William Caslon I, 1692–1766). Английский гравер, пуансонист и словолитчик, автор английской антиквы старого стиля (1725). В 1720 г. основал в Лондоне семейную фирму, которая существовала под названием Caslon до 1937 г., вначале на Ironmonger Row, а с 1737 г. на Chiswell Street. С 1734 по 1740 гг. выпустил 8 изданий первого каталога шрифтов с 38 шрифтами, из которых 35 работы Кэзлона. В 1742 г. издан второй каталог, где помещены 48 его шрифтов и 11 шрифтов работы его сына, Уильяма Кэзлона II. В 1748, 1749, 1763 и 1764 гг. выпускал каталоги шрифтов совместно с сыном. Кроме латинских антиквы и курсива, в этих каталогах помещены текстура, саксонские, греческие, еврейские, сирийский, арабский, готский, армянский, эфиопский, самаритянский, коптский шрифты, а также орнаменты. С 1763 г. шрифтовые каталоги Кэзлона издаются в форме книг, а не листов с образцами набора, как ранее.
- [2] Джон Милтон (John Milton, 1608–1676). Великий английский поэт, автор поэм «Утерянный рай» и «Возвращенный рай».
- [3] Уильям Боуэр-старший (William Bower the elder, 1663–1737). Лондонский издатель, друг и кредитор Уильяма Кэзлона.
- [4] Саймон Локсли (Simon Loxley ‘Type: the secret history of letters’, I.B.Tauris, London–New-York, 2004)
- [5] Джозеф Джексон (Joseph Jackson, 1733–1792). Лондонский пуансонист и словолитчик, ученик Уильяма Кэзлона. В 1763 г. открыл собственную словолитню, которая в 1795 году была куплена Уильямом Кэзлоном III.
- [6] Томас Коттрелл (Thomas Cottrell, ум. в 1785). Лондонский пуансонист и словолитчик, ученик Уильяма Кэзлона, учитель Роберта Торна (Robert Thorne, 1754–1820). Коттрелл изготовил первые плакатные шрифты в кегле 144 пункта (Twelve Lines Pica) ок. 1765 г.
- [7] Кристоффел ван Дейк (Christoffel van Dijck/van Dyck, 1601–1669). Голландский пуансонист и словолитчик немецкого происхождения. Работал в Амстердаме. Шрифты его работы, известные по изданиям Эльзевиров, считаются лучшими представителями голландской антиквы старого стиля.
- [8] Дирк Воскенс (Dirk Voskens, ум. в 1691). Голландский пуансонист и словолитчик конца XVII века, учитель Николая Киша (Nicholas Kis/Tótfalusi Kis Miklós, 1650–1702). Работал в Амстердаме.
- [9] Джордж Бернард Шоу (George Bernard Shaw, 1856–1950). Ирландский драматург, философ, прозаик и критик, лауреат Нобелевской премии по литературе 1925 г. Автор пьес «Ученик дьявола», «Цезарь и Клеопатра», «Пигмалион», «Дом, где разбиваются сердца» и многих других.
- [10] Бенджамин Франклин (Benjamin Franklin, 1706–1790). Американский просветитель, государственный деятель, учёный и типограф. Один из авторов Декларации независимости США (1776) и американской Конституции (1787).
- [11] Дэниэл Беркли Апдайк (Daniel Berkeley Updike, 1860–1941). Американский издатель, типограф и историк типографики, владелец издательства Merrymount Press, которое он основал в 1894 г. в Бостоне. Его классическое исследование истории шрифтов “Printing types. Their history, forms, and use” Harvard University Press/Cambridge, Massachusetts, 1922, 1937, 1951, New Castle/London, 2001 основано на его лекциях в Гарвардском университете в 1910–16 гг.



Бенджамин Франклин



Дэниэл Беркли Апдайк

- [12] Уильям Кэзлон II (William Caslon II, 1720–1778), сын Уильяма Кэзлона I. Английский словолитчик. Работал в Лондоне, возглавлял фирму William Caslon с 1742 по 1778 г.
- [13] Уильям Кэзлон III (William Caslon III, 1754–1833), сын Уильяма Кэзлона II, внук Уильяма Кэзлона старшего. Английский словолитчик. Работал в Лондоне с 1792 по 1807 г.
- [14] Уильям Кэзлон IV (William Caslon IV, 1780–1869), сын Уильяма Кэзлона III, правнук Уильяма Кэзлона старшего. Английский словолитчик. Работал в Лондоне, возглавлял фирму William Caslon с 1807 по 1819 г., после чего она была куплена фирмой Blake, Garnett & Co. В его каталоге в 1816 г. был опубликован первый известный шрифт без засечек—гротеск Two Line English Egyptian.
- [15] Лоренс Джонсон (Laurence Johnson, 1801–1860). Американский словолитчик. Работал в Филадельфии. Выпустил в 1858 г. прямой и курсивный шрифт Caslon под названием Old Style No.1, который в 1892 г. попал в шрифтовую библиотеку American Typefounders (ATF) и был назван ATF Caslon 471.
- [16] Исая Соломонович Слуцкер (1924–2002). Российский шрифтовой и книжный дизайнер, график, иллюстратор. Художник Отдела новых шрифтов (ОНШ) НИИ Полиграфмаш. Создал большое количество наборных шрифтов русско-латинской и восточной графики (греческих, индийских, корейских). Автор шрифтов Балтика (в коллективе, 1952), Брусковая газетная (в коллективе, 1954), Мысль (совм. со Светланой Ермолаевой и Эммой Захаровой, 1986), Рукописная Слуцкера (2003), кириллических версий ITC Franklin Gothic (совм. с Татьяной Лысковой и Дмитрием Кирсановым, 1995–2002), Humanist 531 (1998), Geometric Slabserif 712 (2000), Caslon 540 (2002) (последние три совм. с Манвелом Шмавоняном) и др.
- [17] Гюнтер Герард Ланге (Günter Gerard Lange, род. в 1921). Немецкий дизайнер, в 1960–1989 гг. главный художник фирмы Berthold, автор шрифтов Arena (1951–59), Derby (1953), Solemnis (1954), Boulevard (1955), Champion (1957), El Greco (1964), Concorde (1968–78), Akzidenz Grotesk Buch (1969–1972), Berthold Baskerville Book (1980), Imago (1982), Bodoni Old Face (1986) и др. С 2000 г. художественный консультант чикагской фирмы Berthold Types.
- [18] Эдуард Бенгет (Edward Benguiat, род. в 1927). Американский дизайнер, каллиграф и преподаватель, бывший вице-президент International Typeface Corporation/ИТС. Работал с фирмами Photo-Lettering и ИТС. Автор более 500 шрифтов, среди которых ИТС Souvenir (1970), ИТС Korinna (совм. с Виком Карузо, 1974), ИТС Bauhaus (совм. с Виком Карузо, 1975), ИТС Bookman (1975), ИТС Benguiat (1977), ИТС Benguiat Gothic (1979), ИТС Tiffany (1981), ИТС Barcelona (1981), ИТС Caslon No. 224 (1982), ИТС Edwardian Script (1994) и др.
- [19] Кэрол Твомбли (Carol Twombly, род. в 1959). Американский дизайнер и каллиграф, ученица Чарльза Бигелоу (Charles Bigelow, род. в 1945). С 1994 г. штатный дизайнер шрифта Adobe Systems. Автор шрифтов Miragaе (1985), Charlemagne (1989), Lithos (1989), Trajan (1989), Adobe Caslon (1991), Myriad (совм. с Робертом Слимбахом, 1992), Viva (1993), Nueva (1994), Chaparral (1997) и др.



Уильям Кэзлон II



Исая Слуцкер



Гюнтер Герард Ланге



Эдуард Бенгет



Кэрол Твомбли



Мэтью Картер

- [20] Мэтью Картер (Matthew Carter, род. в 1937). Английский дизайнер шрифта. В юности учился гравировать пуансоны в фирме Enschedé у немецкого гравера Пауля Рэдиша, затем проектировал шрифты для металлического набора, фотонабора, цифрового набора. В 1965–71 гг. был штатным художником Mergenthaler Linotype. Вместе с Майком Паркером (Mike Parker, род. в 1929) в 1981 г. основал фирму Bitstream. В 1991 г. основал в Бостоне собственную фирму Carter & Cone Type и с тех пор работает в ней. Автор множества шрифтов, среди которых Snell Roundhand (1966), Olympian (1970), Shelley Script (1972), ITC Galliard (1978), Bell Centennial (1978), ITC Charter (1987–93), Mantinia (1993), Big Caslon (1994), Tahoma (1995), Verdana (1996), Georgia (1997), Miller (1997), Fenway (1998), Madrid (2001), Times Cheltenham (2003), DTL Flamande (2004), Meiryo (2004) и др.



Стенли Морисон

- [21] Стенли Морисон (Stanley Morison, 1889–1967). Английский типограф, теоретик типографики и дизайнер. С 1923 г. консультант по типографике (художественный руководитель) фирмы Monotype и издательства Кембриджского университета. С 1926 по 1930 г. издавал влиятельный журнал по типографике The Fleuron. Автор редизайна газеты The Times и нового шрифта Times New Roman (1932). Автор многих статей по истории шрифта и типографики.
- [22] Ираида Николаевна Чепиль. Российский шрифтовой дизайнер, художник Отдела новых шрифтов (ОНШ) НИИ Полиграфмаш. Автор шрифтов Заголовочная газетная (в коллективе, 1962), Октябрьская (1966), Лидия (1967) и др.

- [23] Джастин Хауз (Justin Howes, 1963–2005). Английский дизайнер, публицист и теоретик шрифта и типографики. Автор шрифта ITC Founder's Caslon (1998).

## Современные шрифты, созданные на основе шрифтов Уильяма Кэзлона Старшего

1. Caslon 471 (1892), ATF
2. Caslon Antique (1896–98), Бернд Нэдалл (Bernd Nadall)
3. Caslon Old Face (1901), Inland Type Foundry
4. Caslon 540 (1902), ATF
5. Caslon Bold (1902), ATF
6. Caslon 3 (1905), ATF
7. Caslon Open Face (1915), Barnhart Brothers & Spindler
8. Кэслон (1937), изд-во «Правда»
9. Заголовочная газетная (1962), ОНШ НИИ Полиграфмаш, Ираида Чепиль и др.
10. Caslon Black (1969), Letraset, Давид Фэйри (Dave Farey)
11. Berthold Caslon Book (1977), Berthold, Гюнтер Герард Ланге (Günter Gerard Lange)
12. Caslon Stencil, Letraset
13. Caslon Titling, Monotype
14. Caslon Graphique (1980-е гг.), Elsner + Flake, Лесли Ашервуд (Leslie Usherwood)
15. ГТС Caslon #224 (1982), ГТС, Эдуард Бенгет (Edward Benguiat)
16. Adobe Caslon (1990), Adobe, Кэрол Твомбли (Carol Twombly)
17. Caslon Manuscript (1992), Photo-Lettering
18. Caslon Classico (1993), Omnibus, Франко Люин (Franco Luin)
19. Big Caslon (1994), Carter & Cone, Мэтью Картер (Matthew Carter)
20. ГТС Founder's Caslon (1998), ГТС, Джастин Хауз (Justin Howes)
21. Caslon 540 Cyrillic & Caslon Bold Cyrillic (2002), ParaType, Исай Слуцкер, Манвел Шмавонян
22. Заголовочная (2002), ParaType, Исай Слуцкер, Манвел Шмавонян
23. Caslon Rough (2003), Elsner + Flake
24. Caslon Fina Stencil, Elsner + Flake
25. New Caslon SB, Scangraphic
26. Caslon SB, Scangraphic
27. LTC Caslon (2005), Lanston Type Company
28. LTC Caslon Remix (2005), Lanston Type Company
29. P22 Franklin Caslon (2006), P22

# Century Schoolbook



*Моррис Фуллер  
Бентон, 1918–24*

*В наборе  
использована  
гарнитура  
Школьная  
10/13 pt*

*ОНШ  
НИИ Полиграфмаш,  
1939–1961*

*Евгений  
Черниевский, Елена  
Царегородцева и др.  
Цифровая версия:  
ParaGraph/ParaType,  
1990*

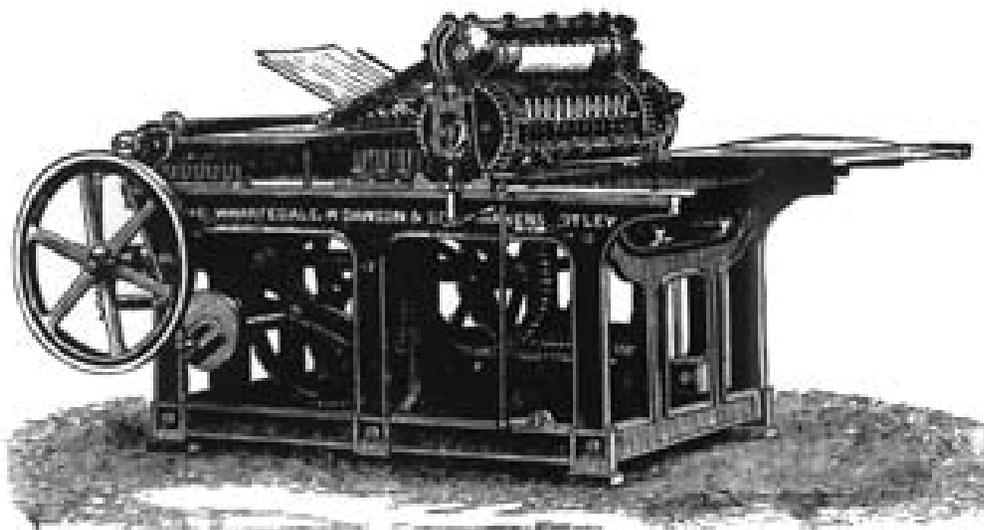
# Малоконтрастная текстовая антиква типа Кларендон

*Шрифт для набора  
сплошного текста*

Каждому практикующему дизайнеру известна гарнитура Школьная, или SchoolBook. Она соответствует своему названию: в России ею действительно набираются школьные учебники и многие детские книги с 60-х годов XX века. Первая кириллическая версия Школьной в нашей стране была создана еще в 1939 году коллективом дизайнеров под руководством Евгения Черниевского. После войны Школьная была несколько раз переработана для различных способов набора. Все это время она широко применялась наряду с весьма небольшим количеством других шрифтов, характерных для советской печатной продукции того времени. Как следствие, в этом шрифте для нашего глаза настолько нет ничего необычного или экзотического, что человек, учившийся на нем читать, может быть немало удивлен, узнав о его заокеанских корнях.

И тем не менее! Прародитель Школьной называется Century Roman, и создан он в 1894 году Линном Бойдом Бентоном<sup>[1]</sup>, американским пуансонистом и изобретателем (он изобрел и внедрил машину для гравирования пуансонов), в сотрудничестве с известным американским типографом Теодором Лоу де Винном<sup>[2]</sup>. Своим же названием шрифт обязан журналу The Century Magazine («Столетие»), который печатал де Винн в собственной типографии и специально для которого был спроектирован Century.

В свою очередь, сам шрифт Century можно отнести к шрифтам, порожденным все той же промышленной — а заодно уж и типографической — революцией XIX века,



Ротационная печатная машина  
Wharfedale конструкции  
У. Доусона, 1879

что и египетские (брусковые) шрифты, и сверхжирные акцидентные, и гротески разных типов и форм... Эволюция шрифтовой формы вначале напоминает растущее дерево: сначала появляется один побег, из которого потом получается ствол. Он вырастет до известного предела, а затем начинает ветвиться. Так один и тот же тип шрифта в процессе развития последовательно видоизменялся по мере смены столетий, эпох и стилей, и его части потом для простоты были названы венецианской, итало-французской, голландской, английской, переходной, классицистической антиквой. Дальнейшая эволюция шрифтовой формы уже не была такой прямолинейной. В начале XIX века первыми боковыми ветвями, происходящими от единой основы, стали новые формы акцидентных шрифтов, о которых кое-что уже рассказано в уже изданной книге «Истоки» (главы про Akzidenz Grotesk и Rockwell). Эти новые формы и типы шрифтов существовали параллельно со старыми версиями и применялись в первую очередь в рекламе и акциденции, где требовались активные, броские шрифты для набора ярких, заметных плакатов, вывесок, привлекательных заголовков. Сплошной же текст обычно не требовал каких-то специальных шрифтов, и его просто набирали гарнитурой, которая имелась в наличии — чаще всего это была привычная классицистическая антиква нового стиля. Тем не менее традиционные образцы понемногу начали и здесь заменяться новыми вариантами, в которые под влиянием менявшихся технических требований волей-неволей приходилось вносить все больше изменений.

Если новые формы акциденции обязаны своим возникновением в первую очередь причинам эстетического и социального плана, то новые текстовые шрифты появились скорее под давлением технических новшеств. Главной причиной стала резко возросшая скорость печати. Еще в начале XIX столетия книга тиражом в 20–30 тысяч экземпляров могла спокойно и неспешно печататься в течение нескольких месяцев или даже дольше. Но прошло лишь несколько десятков лет — и вот уже тиражи ежедневных газет, печатавшихся за одну ночь, выросли до сотен тысяч. Обычный типографский сплав гарт, из которого отливались ручные шрифты, не выдерживал таких тиражей. Начались эксперименты с отливкой стереотипов наборных полос для повышения тиражеустойчивости печатной формы (первая изданная подобным образом книга появилась в 1804 году). Кроме того, ручной набор может быть только плоским, и все попытки ускорить печать с подобной формы с помощью различных приспособлений имели небольшой эффект. Мечтой изобретателей было внедрить в печатный процесс принцип

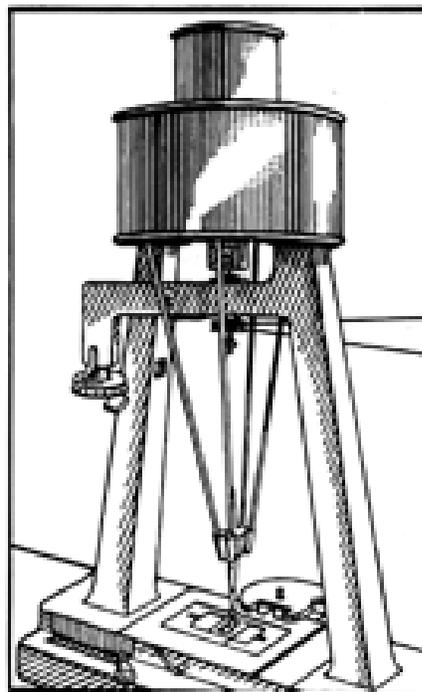
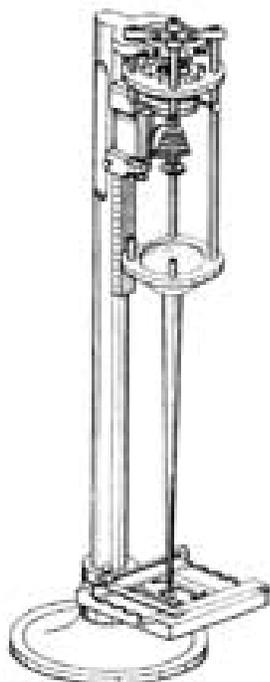
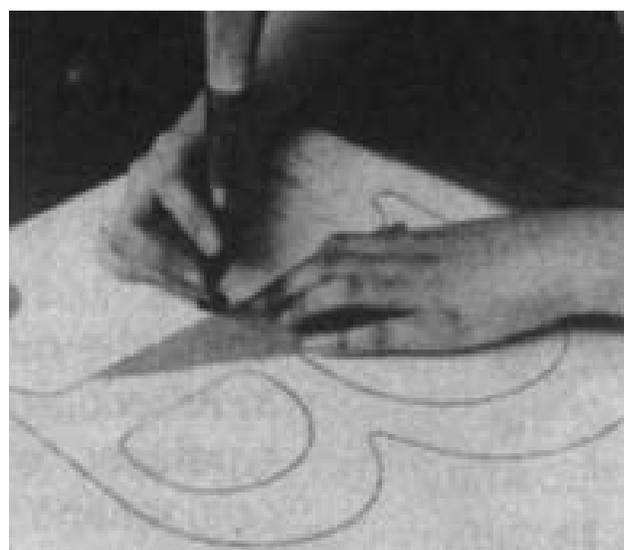
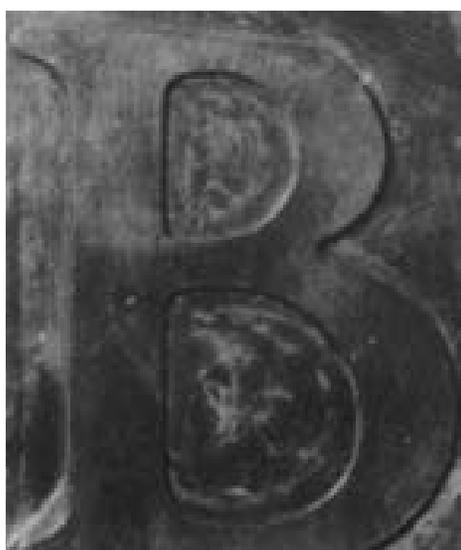


Схема автоматического гравировального станка конструкции Л. Бентона и Р. Уолдо, 1882

Шаблон буквы В

Обход контура знака по рисунку и по шаблону



ABCDEFGHIJK  
 LMNOPQRSTU  
 VWXYZ&abcdef  
 ghijklmnopqrstu  
 vwxyzfiffiffiffi12  
 34567890\$. , ’ ‘ - : ; ! ? ” ” “ “

Century Expanded,  
 прямое начертание  
 1900, ATF  
 Моррис Фуллер Бентон  
 (Morris Fuller Benton)

колеса и качения — и это наконец удалось. В 1860-х годах ручные плоскочечатные машины начали заменяться более скоростными ротационными с механическим приводом. Но в таких машинах нагрузка на печатную форму сильно возрастает и распределяется совершенно иначе, не так, как в плоскочечатных. Большое давление также требуется при получении картонных матриц для отливки стереотипов. Литеры прежних текстовых шрифтов либо выходили из строя в процессе печати, либо их острые края прорезали матричный картон.

Шрифт, главным свойством которого ранее был его эффектный рисунок, пришлось рассматривать с совсем иной, грубо материальной точки зрения. Оказалось, что элегантные длинные выносные элементы бодонианской антиквы не выдерживают нагрузок и ломаются, что тонкие волосяные штрихи и засечки не пропечатываются (ведь газеты печатались на грубой бумаге самых дешевых сортов), что изящные полуовалы заливаются краской... Само собой, по заказам газет быстро начали создаваться «исправленные» версии популярных тогда текстовых шрифтов, то есть все той же

A B C D E F G H I J  
 K L M N O P Q R S T  
 U V W X Y Z & a b c  
 d e f g h i j k l m n o p q r  
 s t u v w x y z f i f f f l f f f i f f l  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 \$ . , ' ' - : ; !  
 ? ” “ ‘

Century Expanded,  
 курсивное начертание  
 1900, ATF  
 Моррис Фуллер Бентон  
 (Morris Fuller Benton)

новостильной антиквы. Божественные пропорции были забыты; безымянные мастера просто готовили шрифт для работы — здесь и сейчас. Так появилось первое поколение газетных шрифтов конца XIX века, которые выглядели, как опустившиеся аристократы — да, в сущности, они ведь ими и были. Как правило, такие шрифты даже не имели названий — лишь номера. Это были «рабочие лошадки» промышленной революции, о которых ряд теоретиков типографики, рассматривая историю шрифта, вообще не упоминает, считая, что они в силу своей неэстетичности недостойны внимания. Так, в классическом исследовании Дэниэла Апдайка<sup>[3]</sup> ‘Printing Types’ о них не сказано почти ничего<sup>[4]</sup>.

Но прошло время, и новая техническая задача начала находить свое художественное воплощение; новая эстетика зародилась на руинах прежней.

В 1894 году был разработан шрифт Century. Это был, возможно, первый в истории шрифтового дизайна проект, ориентированный на конкретное периодическое издание и носящий его имя. К этому времени Теодор де Винн, чье имя вместе с именем Линна

# A WOMAN, AN INFANT, A MAN, AND BOY KILLED BY A LION AND TIGRESS,

Escaping from the Caravan at Worksworth, near Northampton, on Tuesday night last.



A melancholy accident occurred at Wombwell's Menagerie, in consequence of the Lion, Wallace, and a large Tigress escaping from the caravan at Worksworth, on Tuesday night last, on the way to Newhaven fair. It appears that the drivers were putting the van over the yard of the White Lion Inn, when a carriage, laden with timber came in contact with the one in which the celebrated Lion Wallace, who contended with and defeated the dogs at Warwick, and a very large Tigress, were kept, and stayed in the whole side of the vehicle. Every pains possible were taken to prevent the beasts obtaining their liberty, by repairing the van, as well as circumstances would permit, and by closing the gates of the yard; but in the course of the night, the beasts, being by nature restless, by some means removed one of the wooden panels, and succeeded in making their escape by the back yard into the fields, where the Tigress attacked a number of sheep, and killed three. The Lion, finding himself at liberty, was by no means idle, but falling on with some cows belonging to Mr. Wilson, killed one, and severely wounded two others. The bleating of the sheep, the howling of the cows, and the roaring of the Lion, aroused the keepers and several of the inhabitants,

when instant pursuit was made by the whole body in order to kill, or, if possible, to retake them. They first discovered the Lion about three or four fields distant, feeding on the cow which had fallen a victim to his insatiable fury. They immediately fired on him as well as their guns would admit, and several shots were fired, though contrary to the orders of the keeper, by which Lion was severely wounded. The infuriated animal suddenly rushed upon a man who was at some distance from him, and before assistance could be rendered he violently killed him. He then dashed into a row-stand, where, by the well-known voice of the keeper, and their able management, he was secured and lodged in a place of safety without further mischief. The party then went in pursuit of the Tigress, which had taken another direction, and had fallen in with some persons going to work at the brick-works. The animal attacked a woman with a child in her arms, and a boy about eleven years of age, all whom were killed before assistance arrived. On the party coming up they were horror-struck at the spectacle. Every exertion was made to secure the animal, but it was not before she was so dangerously wounded as not to be expected to recover, that that object could be at-

tempted. On the following day an inquest was held, when, after a patient investigation, a verdict of "Accidental death" was returned, devalued 10*l.* on the beasts. Two months' prison cannot be given to Mr. Wombwell for the precautions he displayed on hearing the melancholy accident. He expressed the utmost concern, ordered the remains of the sufferers to take place at his expense, and promised to make good all damage arising from the melancholy event.



J. Colnash, Printer, 2, & 3, Market-court, 7 Dials.

uosque tandem abutere Catilina, patientia  
nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus  
regnet? quem ad finem sese effrenata jactabit  
audacia tua? nihilne te nocturnum praesidium  
palatii, nihil urbis vigiliae, nihil timor

£1234567890

METROPOLITAN IMPROVEMENT.

Clarendon  
1845, Fann Street Foundry  
Роберт Бесли (Robert Besley)  
Первый известный шрифт  
типа Clarendon

Бентона теперь указано после названия Century во всех справочниках, был уже одним из самых авторитетных теоретиков и практиков издательского дела и владельцем лучшей в США типографии. С 1873 года эта типография печатала журнал Scribner's Monthly, переименованный позднее в The Century Magazine. В 1881 году по настоянию и с помощью издателей, требовавших для журнала самой качественной печати, де Винн внедрил в своей типографии ряд технических новшеств. Он установил более совершенные печатные машины и стал использовать мелованную бумагу, изобретенную при его непосредственном участии. Затем пришло время и для пересмотра шрифта, которым набирался журнал. Для поддержания высочайшей марки типографии и журнала было решено изготовить шрифт, превосходящий все доступные на тот момент образцы. Линн Бентон, которому Теодор де Винн заказал спроектировать и нарезать новый шрифт, сделал то, что требовалось по условиям печати. Взяв за основу все тот же тип антиквы нового стиля, он усилил тонкие непрактичные штрихи и «анемичные» засечки и добился более выразительного и разумного распределения белого во внутрибуквенных просветах. Позже де Винн писал об этом проекте: «Читатели, теряющие зрение, законно требовали простых и ясных шрифтов, где можно было бы видеть буквы, а не угадывать их по кусочкам основных штрихов, соединения между которыми, как и засечки, едва заметны или пропали совсем»<sup>[5]</sup>. Вместе с тем шрифт остался достаточно ёмким, то есть экономичным, что очень устроило издателей журнала. Century в полной мере отвечал требованиям клиента и времени, чем и объясняется успех, выпавший на его долю в последующие годы.

Подобно Таймсу тридцать лет спустя, популярность Century со временем переросла популярность журнала, для которого шрифт был разработан. Его рисунок послужил основой для многочисленных шрифтовых вариаций. Сын создателя Century, Моррис Фуллер Бентон<sup>[6]</sup>, стал директором отдела шрифтового дизайна компании American Typefounders (ATF) и спроектировал свыше двух сотен шрифтов, включая 18 различных вариантов Century, в том числе слегка расширенную версию, названную Century Expanded (1900), Century Oldstyle<sup>[7]</sup> (1906) и Century Schoolbook (1918).

«Женщина, ребенок, мужчина  
и мальчик убиты львом  
и тигрицей, сбежавшими  
из передвижного зверинца  
в Уорксворте близ  
Нортхэмптона...»  
Постер. Англия, сер. XIX века  
Библиотека истории печати  
St Bride, Лондон

A B C D E F G H I J K L  
 M N O P Q R S T U V  
 W X Y Z & a b c d e f g h  
 i j k l m n o p q r s t u v w  
 x y z f i f f l 1 2 3 4 5 6 7 8 9  
 0 . , ' ' - : ; ! ? ” ” “

Haas Clarendon  
 1953, *Stempel Haas*  
 Герман Эйденбенц  
 (*Hermann Eidenbenz*),  
 Эдуард Хофман  
 (*Edouard Hoffmann*)

В нашей стране первоначальный вариант Century никогда не был распространен широко. В отличие от Школьной, попавшей в обиход и ставшей лицом нашей учебной литературы, первый, «обычный», книжный Century оставался мало кому известен. В 90-е годы московская студия Аз-Зет разработала кириллическую версию Century в формате PCL (дизайнер Дмитрий Абрикосов) на основе Century Expanded, а рижская фирма Tilde выпустила шрифт AG Centurion (дизайнер Андрейс Гринбергс) с кириллицей на основе Century Oldstyle. Но эти попытки внедрить варианты Century в российскую типографику не имели особого успеха и сейчас эти гарнитуры не выпускаются. Как книжный шрифт, Century в то время не мог конкурировать с Таймсом, Гармоном, Баскервилем и другими популярными тогда в России гарнитурами. В результате сегодня даже специалисты вряд ли смогут правильно представить себе, как выглядит этот шрифт. Скорее всего они подумают о Школьной... И ошибутся!

При взгляде на Century спустя столетие больше всего, как ни удивительно, бросается в глаза его классицистичность. Выглядит он если не как Бодони, то как нечто весьма к нему близкое: да, засечки и вертикальные штрихи усилены, но только в пределах технически необходимого; сохранены и значительный контраст, и все те же вертикальные, очень характерные для XIX века пропорции. Шрифт так и просится для на-

**A B C D E F G H I J K**  
**L M N O P Q R S T U**  
**V W X Y Z & a b c d e f**  
**g h i j k l m n o p q r s t**  
**u v w x y z f i l 1 2 3 4 5**  
**6 7 8 9 0 \$ . , ' " - : ; ! ? " " " "**

Haas Clarendon,  
жирное начертание  
1953, *Stempel Haas*  
Герман Эйденбенц  
(*Hermann Eidenbenz*),  
Эдуард Хофман  
(*Edouard Hoffmann*)

бора либо сентиментального романа, либо сенсационных новостей о драке в салуне и о льве, сбежавшем из зверинца. Очень заметны довольно массивные каплевидные элементы, что может свидетельствовать о том, что рисунок шрифта рассчитывался на применение в мелких кеглях. Специалисты относят Century все к той же антикве нового стиля — только не к классицистической (как Бодони), а к более мягкой, с плавными соединениями засечек и основных штрихов — англо-шотландской, ведущей родословную от шрифтов Джона Баскервиля<sup>[8]</sup>. То, что на рубеже позапрошлого века казалось революцией и прорывом, выглядит теперь как деликатное редактирование; впрочем, не в этом ли залог успеха? Слишком радикальные внедрения редко бывают оценены современным обществом.

Вопреки распространенному мнению, счастливые семьи — во всяком случае семьи шрифтовые — счастливы совсем не одинаково. Для Century успех выразился в том, что его широко применяли, и видоизменился он сильнее, чем любой другой из великих и знаменитых шрифтов. За семьдесят лет до нынешней тенденции к разработке супергарнитур в семействе Century оказались шрифты разных классификационных групп — если сам Century относится к антикве нового стиля, то шрифту Century Oldstyle намеренно приданы некоторые черты старостильной антиквы, а Century

ABCDEFGHIJKLM  
 NOPQRSTUVWXYZ  
 &abcdefghijklmnopq  
 rstuvwxyzfiffiffiffi123  
 4567890\$. , ’ “ - : ; ! ? ” “ €

Century Schoolbook,  
 прямое начертание  
 1918, ATF  
 Моррис Фуллер Бентон  
 (Morris Fuller Benton)

Schoolbook — это уже яркий и несомненный Кларендон. Так решительно повлияло на общий тип и облик шрифта его дальнейшее развитие — усиление горизонтальных элементов, уменьшение контраста, а главное — изменение пропорций.

Контрастные брусковые шрифты со скругленными засечками, или шрифты типа Кларендон (также называемые English Egyptienne), появились в Англии в середине XIX века. Своим названием вся эта группа обязана одному шрифту — Clarendon (1845), автором которого считается Роберт Бесли<sup>[9]</sup>, с 1838 года работавший в лондонской словолитне Fann Street Foundry совместно с Уильямом Тороугудом<sup>[10]</sup>. Без сомнения, в разработке шрифта участвовал также пуансонист Бенджамин Фокс (Benjamin Fox). Название Clarendon связывают с оксфордским издательством Clarendon Press, для которого новый шрифт будто бы был первоначально изготовлен, о чем упоминает де Винн в своей книге ‘Plain Printing Types’ (1900). Это был узкий жирный шрифт, который предназначался не для плакатов и объявлений (как большинство появившихся тогда акцидентных шрифтов), а для выделения отдельных мест в сплошном тексте. Оказавшись успешным проектом, он спровоцировал появление целой группы шрифтов того же типа, применявшихся подобным образом и получившей общее название Clarendon, или Ionic. Стоит сказать, что до этого времени выделения в сплошном тексте обычно делались курсивом. В ближайшие несколько лет большинство издательств обзавелось собственными аналогами подобного шрифта; сам же Clarendon, появившись на свет как жирный акцидентный шрифт, был дополнен нормальным начертанием, а затем и светлым.

Популярность шрифтов типа Кларендон для набора сплошного текста стала постепенно сходить на нет к 1900-м годам, когда в большинстве шрифтовых гарнитур были доработаны собственные полужирные начертания. Однако к середине XX века подобные шрифты снова стали популярны из-за своей удобочитаемости, особенно для набора технических текстов. В 1953 году новый вариант этого шрифта Haas Clarendon разработали Герман Айденбенц<sup>[11]</sup> и Эдуард Хофман<sup>[12]</sup> для швейцарской фирмы Haasche Schriftengießerei (Haas). Швейцарская школа типографики активно применяла Clarendon как удобочитаемый шрифт с нейтральным рисунком, и это вызвало волну подражаний и реконструкций этого шрифта. Вариант Кларендона под названием Volta (1955) был разработан Конрадом Бауэром<sup>[13]</sup> и Вальтером Баумом<sup>[14]</sup> для немецкой фирмы Bauer. Оригинальный Clarendon XIX века был выпущен английской фирмой



Century Nova  
1966, ATF  
Чарльз Хьюз  
(Charles E. Hughes)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
TUVWXYZ&  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890\$

Century Expanded  
1900, ATF  
Моррис Фуллер Бентон  
(Morris Fuller Benton)  
Цифровая версия

Н А В Е О а р е с о х у 1 2 3  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Century Old Style  
1906, ATF  
Моррис Фуллер Бентон  
(Morris Fuller Benton)  
Цифровая версия

Н А В Е О а р е с о х у 1 2 3  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Century Schoolbook  
1918, ATF  
Моррис Фуллер Бентон  
(Morris Fuller Benton)  
Цифровая версия

Н А В Е О а р е с о х у 1 2 3  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ITC Century  
1975, ITC  
Тони Стэн (Tony Stan)

Н А В Е О а р е с о х у 1 2 3  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQ  
 RSTUVWXYZ&abcdefgh  
 ijklmnopqrstuvwxyzfiff  
 fiff1234567890\$  
 „ . . ? ” “  
 , - ; :

Century Schoolbook  
 Bold Condensed  
 1918, ATF  
 Моррис Фуллер Бентон  
 (Morris Fuller Benton)

удобочитаемости шрифтов и их зрительного восприятия, на результаты которых можно было опереться при разработке гарнитуры. Насыщенность штрихов, рост знаков, пространство вокруг букв и внутрибуквенные просветы были тщательно проверены и обусловлены огромным количеством экспериментальных данных. Эти исследования позволили решить нелегкую задачу по созданию шрифта, который хорошо воспринимается глазами юных читателей. Century Schoolbook имеет довольно длинные увесистые засечки с деликатным скруглением в месте присоединения к основным штрихам. Его основные и соединительные штрихи значительно массивнее, чем в большинстве антиквенных шрифтов, и их энергичная насыщенность подчеркивается сбалансированными внутрибуквенными просветами, а также разумными пробелами вокруг букв. Каплевидные элементы сохранили форму окружности, но стали значительно меньше, чем в более ранних вариантах Century. Толщины соединительных штрихов приближены к толщинам основных, что делает этот шрифт малоконтрастным. Своеобразие рисунка каждой буквы даже слегка преувеличено для большей ясности, что безусловно благоприятствует ее распознаванию. Обращает на себя внимание форма прописного Q с широкой петлей внутри овала, образованной S-образным хвостом. Пропорции знаков довольно широкие, а рисунок шрифта статичный и скорее закрытый, но это не препятствует чтению. Контраст в насыщенности между основным и жирным начертаниями весьма значителен, что позволяет читателю хорошо воспринимать выделения в тексте. Гарнитура в целом производит впечатление надежности и достоверности.

Ясность и высокая удобочитаемость гарнитуры Century Schoolbook делают ее «дружелюбной» по отношению к читателю. Ее используют не только для набора учебников, но также в рекламе и акциденции, дизайне книг и другой печатной продукции.

В связи с такой популярностью Century Schoolbook фирма Linotype в 1980 году приняла разработку ее новой, улучшенной версии, названной New Century Schoolbook, которую создал Мэтью Картер<sup>[17]</sup>. Цифровая версия этой гарнитуры была включена в комплект шрифтов для постскриптовских выводных устройств и благодаря этому

[8/10] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным.

[8/10] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем.*

[10/12] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным.

[12/14] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что

[12/14] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем.*

[10/12] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер*

Школьная:  
прямое и курсивное  
начертания  
ОНШ НИИ Полиграфмаш,  
1939–1961  
Евгений Черниевский,  
Елена Царегородцева и др.  
Цифровая версия:  
ParaGraph/ParaType, 1990

Примеры набора  
Использована цитата из  
статьи Стэнли Морисона  
«Основные принципы  
типографического искусства»

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМНОПРС  
ТУФХЦЧШЩЪЭЮЯ  
абвгдёжзийклмнопрстуфхцчшщъэюя

Букварная (TextBook)  
ОНШ НИИ Полиграфмаш,  
1958  
Елена Царегородцева  
Цифровая версия:  
Эмма Захарова, 1997

получила широчайшее распространение. В 1997 году российским дизайнером Алексеем Чекулаевым для фирмы Linotype была разработана кириллическая версия New Century Schoolbook. Ее рисунок создавался явно не без влияния Школьной гарнитуры.

Существует несколько кириллических версий Century Schoolbook. Но самым лучшим кириллическим шрифтом, близким по рисунку к Century Schoolbook, остается гарнитура Школьная, разработанная в Отделе наборных шрифтов НИИ Полиграфического машиностроения в 1961 году коллективом дизайнеров под руководством Елены Царегородцевой<sup>[18]</sup>. Она также предназначена для набора учебников и детской литературы, но применяется гораздо шире. Цифровую версию Школьной под названием SchoolBook распространяет компания ПараТайп. Существует также ее специальная версия, разработанная с учетом требований российских Санитарно-эпидемиологических правил и гигиенических нормативов (СанПин). Любопытно, что шрифт, созданный полвека назад, удовлетворяет последним современным стандартам.

Рисунок Школьной чуть-чуть грубее, чем у Century Schoolbook (что неудивительно, поскольку это не копия, а перерисовка), но он сохранил все особенности прототипа. Это одноширинный статичный малоконтрастный шрифт с брусковыми засечками, скругленными в местах присоединения к основным штрихам. У него широкие пропорции, хорошая насыщенность и закрытая форма знаков. Очко строчных довольно крупное, но в пределах естественных пропорций по отношению к прописным. Курсив Школьной весьма широк и почти не отличается по ширине от прямого начертания, что выдает его происхождение от линотипного шрифта, но вместе с тем это благоприятствует удобочитаемости. Кириллические прописные и строчные Ж, ж, К, к имеют изогнутые ветви с каплями на верхнем конце. Такие формы этих характерных знаков сейчас кажутся привычными и даже рассматриваются как специфические для кириллицы, в отличие от латинского К с диагональными ветвями, однако понадобилось много труда и времени дизайнеров, чтобы выработать такую форму. У прописных и строчных З, з, Э, э напротив, верхняя часть штриха заканчивается вертикальной двусторонней засечкой, а капля расположена в нижней части знака. В целом Школьная выглядит как шрифт, нейтральный по рисунку и сбалансированный по пропорциям и насыщенности. Недаром она пользуется заслуженной популярностью уже столько лет.

Кстати, гарнитура Букварная (TextBook), предназначенная для обучения чтению самых маленьких, была разработана также Еленой Царегородцевой в 1958 году. Видимо, в этом шрифте воплотилась та очевидная сегодня идея, что простейшим шрифтом для самого первого знакомства с буквами все-таки должен быть гротеск. У Букварной нет конкретного латинского прототипа, а особенности рисунка позволяют отнести ее к старым гротескам. Вместе с тем даже с первого взгляда на Букварную ясно, что при ее создании был учтен опыт разработки первых вариантов Школьной. В частности, об этом говорят пропорции знаков и все те же характерные изгибы ветвей у Ж и К.

У гарнитуры Century Schoolbook замечательные перспективы. Помимо применения по своему прямому назначению, она способна неожиданно и ярко проявлять себя в самых разных дизайнерских решениях. Что же касается Century Roman и других членов многочисленного семейства Century, то их время в нашей типографике, вероятно, еще наступит.

Школьная,  
прямое начертание  
72 pt

ОИШ НИИ Полиграфмаш,  
1939–1961  
Евгений Черниевский,  
Елена Царегородцева и др.  
Цифровая версия:  
ParaGraph/ParaType, 1990

А Б В Г Д Е Ё З

Ж И Й К Л М

Н О П Р С Т У

Ф Х Ц Ч Ш Щ

Ъ Ы Ь Э Ю Я

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

а б в г д е ё ж з и

й к л м н о п р с

т у ф х ц ч ш щ ъ

ы ь э ю я

(, ! ? \* & )

Школьная,  
курсивное начертание  
72 pt

ОНШ НИИ Полиграфмаш,  
1939–1961  
Евгений Черниевский,  
Елена Царегородцева и др.  
Цифровая версия:  
ParaGraph/ParaType, 1990

А Б В Г Д Е Ё З

Ж И Й К Л М

Н О П Р С Т У

Ф Х Ц Ч Ш Щ

Ъ Ы Ь Э Ю Я

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

а б в г д е ё ж з и

й к л м н о п р с

т у ф х ц ч ш щ

ъ ы ь э ю я

(, ! ? \* & )

Школьная,  
прямое начертание  
42 pt  
ОНШ НИИ Полиграфмаш,  
1939–1961  
Евгений Черниевский,  
Елена Царегородцева и др.  
Цифровая версия: ParaGraph/  
ParaType, 1990

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

Школьная,  
прямое начертание  
18 pt  
ОНШ НИИ Полиграфмаш,  
1939–1961  
Евгений Черниевский,  
Елена Царегородцева и др.  
Цифровая версия: ParaGraph/  
ParaType, 1990

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



Школьная,  
курсивное начертание  
42 pt  
ОНШ НИИ Полиграфмаш,  
1939–1961  
Евгений Черниевский,  
Елена Царегородцева и др.  
Цифровая версия: ParaGraph/  
ParaType, 1990

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

Школьная,  
курсивное начертание  
18 pt  
ОНШ НИИ Полиграфмаш,  
1939–1961  
Евгений Черниевский,  
Елена Царегородцева и др.  
Цифровая версия: ParaGraph/  
ParaType, 1990

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

ё &



Форма прописного  
Q с широкой  
петлей внутри  
овала, образованной  
S-образным хвостом



Закрытые формы знаков

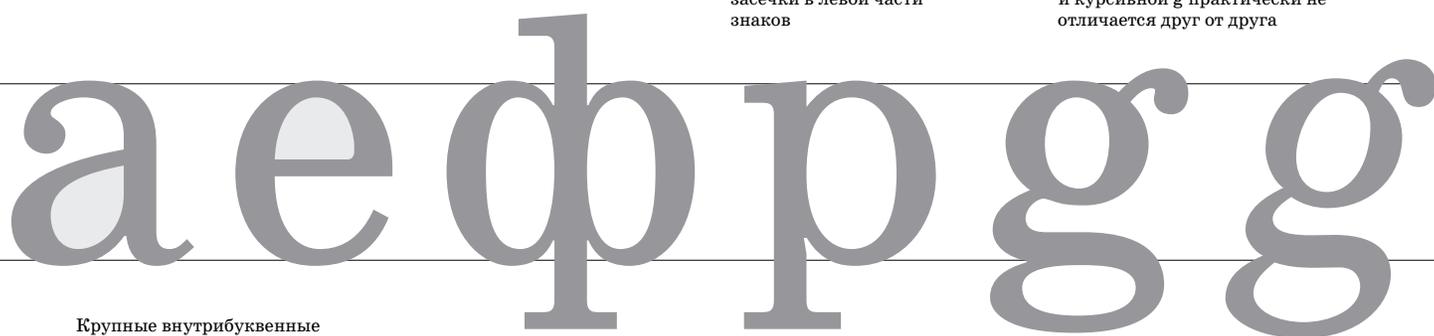
верхняя часть штриха заканчивается  
вертикальной двусторонней засечкой,  
а капля расположена в нижней части  
знака



Двухчастная форма ф

Почти горизонтальные  
засечки в левой части  
знаков

Конструкция прямой  
и курсивной g практически не  
отличается друг от друга



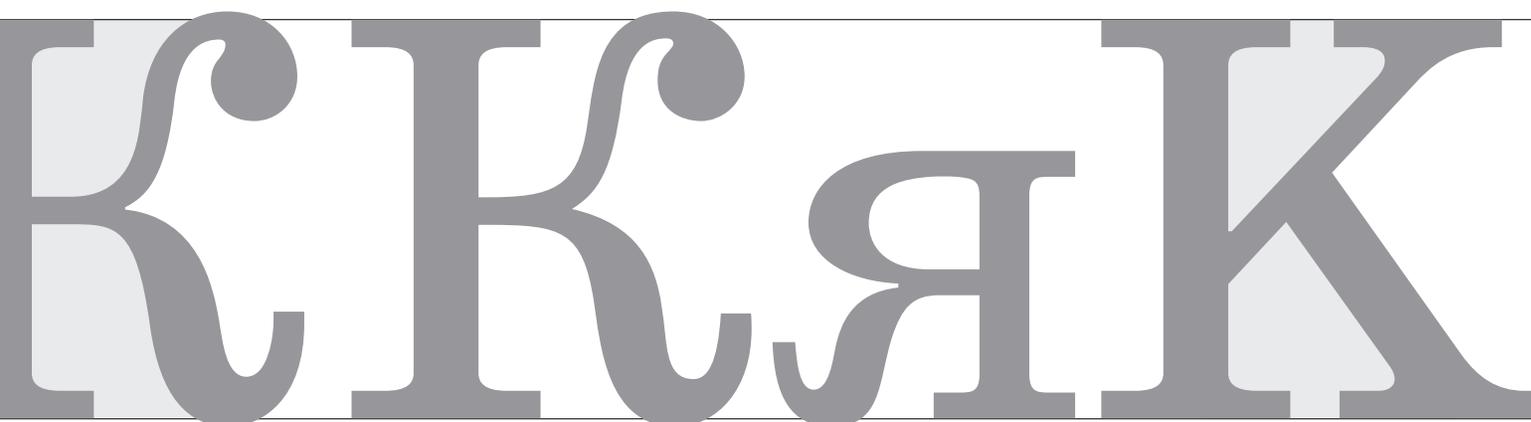
Крупные внутрибуквенные  
просветы в нижней части  
а и в верхней части е



Довольно длинные увесистые засечки с деликатным скруглением в месте присоединения к основным штрихам

Округлые каплевидные элементы

изогнутые ветви с каплями на верхнем конце у кириллической К, и прямые с засечками — у латинской



Малый контраст в шрифте

Форма курсивной *y*, напоминающая *u*, а не треугольная



Широкие курсивные знаки

Изогнутая середина курсивной *z* и мягкая форма *x*

Форма некоторых курсивных знаков, напоминающая о линотипном наборе

Ш К О Л • Б Н А Ъ )

Ш К • О Л Б Н • Ч Я •

Ш Ш К О Л Л Б Ш А Я

Ш К \* О Л Ч Н А , Я

Ш К О Б Б Н А Я •

Ш К О Л Б ~ Н А \* Я

Ш Ж О Л Б Н А Я

Ш К О Л • Б \* Н А ~ Я

Ш К О Л • Б Н А Ъ ☾

Ш К • О Л Б Н • Ч Я •

Ш Ш К О Л Б Ш А Я

Ш К \* О Л Ч Н А ☾ Я

Ш К О Б Б Н А Я •

Ш К О Л Б ☾ Н А \* Я

Ш З О Л Б Н А Я

Ш К О Л • Б \* Н А ☾ Я

## Примечания



Линн Бойд Бентон

- [1] Линн Бойд Бентон (Lynn Boyd Benton, 1844–1932). Американский пуансонист, дизайнер и изобретатель. Изобрел и запатентовал (совместно с Робертом Уолдо/Robert V. Waldo) в 1885 г. автоматическую машину для гравировки пуансонов и матриц (Benton Automatic Puncshutter), действующую по принципу пантографа. Это изобретение полностью изменило процесс производства шрифтов и привело к появлению профессии шрифтового дизайнера — человека, который разрабатывает рисунок шрифта. Линн Бентон создал шрифт Century Roman (1894) совместно с Теодором Лоу де Винном (Theodore Low De Vinne) для одноименного журнала. Занимал пост директора по производству фирмы American Typefounders Company/ATF. Отец крупнейшего американского шрифтового дизайнера Морриса Бентона, которого он привлек к работе в ATF. Работал в Милуоки и Нью-Йорке.



Теодор Лоу де Винн

- [2] Теодор Лоу де Винн (Theodore Low De Vinne, 1828–1914). Американский издатель, типограф, исследователь и историк шрифта. Автор многочисленных трудов по историческим и практическим аспектам издательского бизнеса, по истории типографского ремесла и стилям типографики. Владелец одной из лучших типографий США De Vinne Press. Печатал журнал The Century Magazine, для которого заказал шрифт Century Roman (1894), награвированный Линном Бентоном (Lynn Boyd Benton). Работал в Нью-Йорке.

- [3] Дэниэл Беркли Апдайк (Daniel Berkeley Updike, 1860–1941). Американский издатель, типограф и историк типографики, владелец издательства Merrymount Press, которое он основал в 1894 г. в Бостоне. Классическое исследование истории шрифтов Апдайка ('Printing types. Their history, forms, and use' Harvard University Press/Cambridge, Massachusetts, 1922, 1937, 1951, New Castle/London, 2001) основано на его лекциях в Гарвардском университете в 1910–1916 гг.

- [4] Ну не так чтобы совсем ничего. Глава 'English Type: 1800–1844' у Апдайка завершается таким абзацем: «Я уже сказал, что Гранжан, Баскервиль, Бодони и Дидо оказали дурное влияние на шрифтовые формы, ибо производные от шрифтов, обязанных этим мастерам своей популярностью, способны достигать небывалых вершин вульгарности и вырождения. ... Вероятно, Бодони и другие великие были правы по меркам своего времени, но они поставили развитие шрифта на ложный путь».

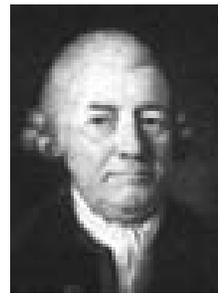


Моррис Фуллер Бентон

- [5] "Readers of failing eyesight rightfully ask for types that are plain and unequivocal, that reveal the entire character at a glance, and not discerned with difficulty by body marks joined to hairlines and serifs that are but half seen or not seen at all." (Почти дословный перевод: «Читатели, теряющие зрение, законно требовали шрифтов, которые были бы простыми и не вызвали сомнений, в которых можно охватить взглядом целую букву, а не тех, где с трудом можно различить основную форму, присоединенную к тонким штрихам и засечкам, едва заметным или не заметным совсем»).
- [6] Моррис Фуллер Бентон (Morris Fuller Benton, 1872–1948). Крупнейший американский шрифтовой дизайнер, сын Линна Бентона (Lynn Boyd Benton). С 1898 г. был директором отдела шрифтового дизайна и ведущим дизайнером фирмы American Typefounders Company /ATF. Автор 246 шрифтов, в том числе Century Expanded (1900), Engravers Bold (1902), Franklin Gothic (1902), Alternate Gothic (1903), Century Oldstyle (1906), Clearface (1906), ATF Bodoni (1907), Commercial Script (1908), News Gothic (1908), Hobo (1910), Cloister Oldstyle (1914), Souvenir (1914), Garamond

(1917, совм. с Томасом Клеландом/Thomas M. Cleland, 1880–1964), Century Schoolbook (1918), Bulmer (1928), Chic (1928), Modernique (1928), Novel Gothic (1928), Parisian (1928), Broadway (1928), Ultra Bodoni (1928), Bank Gothic (1930–1933), Stymie (1931), Agency Gothic (1933), Benton/Whitehall (1934), Tower (1934), Othello (1934), Phenix (1935), Empire (1937) и др. Работал в Нью-Йорке.

- [7] Шрифт Century Oldstyle на самом деле представлял собой новую версию шрифта Old Style (1861) шотландской словолитни Miller & Richard работы пуансониста Александра Фемистера (Alexander Phemister, 1829–1894). Имя Century было присвоено из соображений маркетинга.
- [8] Джон Баскервиль (John Baskerville, 1706–1775). Английский каллиграф, резчик по камню, типограф и дизайнер шрифта, автор антиквы переходного типа (1757). Усовершенствовал печатный станок, краску, бумагу и шрифт. С 1758 г. официальный типограф Кембриджского университета. Напечатал и издал произведения античных и английских классиков, а также Библию формата in folio (1763). Эти издания отличало высочайшее качество. Работал в Бирмингеме.
- [9] Роберт Бесли (Robert Besley, годы деят. прибл. 1840–1860). Английский словолитчик и пуансонист. Управлял лондонской словолитней Fann Street Foundry после отставки Уильяма Тороугуда (William Thorowgood) в 1849 г. Нарезал первый жирный шрифт с брусковыми засечками Clarendon (1845), который был также первым зарегистрированным шрифтом.
- [10] Уильям Тороугуд (William Thorowgood, ум. в 1877). Владелец лондонской словолитни Fann Street Foundry, купивший ее на аукционе после смерти Роберта Торна (Robert Thorne) в 1820 г. Управлял фирмой до 1849 г.
- [11] Герман Айденбенц (Hermann Eidenbenz, 1902–1993). Швейцарский шрифтовой и графический дизайнер. Автор дизайна швейцарских и немецких банкнот. Работал с фирмой Haasche Schriftengiesserei (Haas). Автор шрифтов Graphique (1946) и Haas Clarendon (1955), последний совм. с Эдуардом Хоффманом (Edouard Hoffmann).
- [12] Эдуард Хофман (Edouard Hoffmann, акт. с сер. 1950-х). Директор швейцарской словолитни Haasche Schriftengiesserei (Haas), под руководством которой она стала центром швейцарского шрифтового дизайна. Участвовал в создании гарнитур Haas Clarendon (1955) совм. с Германом Айденбенцем (Hermann Eidenbenz), Neue Haas Grotesk/Helvetica (1957) совм. с Максом Мидингером (Max Miedinger).
- [13] Конрад Бауэр (Konrad Friedrich Bauer, 1903–1970). Немецкий пуансонист и словолитчик, с 1928 г. работал с фирмой Bauersche Giesserei (Bauer), с 1948 г. ее арт-директор. Создавал шрифты совместно с Вальтером Баумом (Walter Baum). Автор шрифтов Alpha (1954), Beta (1954), Imprimatur (1952–55), Folio/Caravelle (1957), Volta (1956), Verdi (1957), Impressum (1963).
- [14] Вальтер Баум (Walter Baum, род. в 1921). Немецкий дизайнер шрифта, возглавлял графическую студию Bauer с 1949 по 1972 гг. Создавал шрифты совместно с Конрадом Бауэром (Konrad F. Bauer). Автор шрифтов Alpha (1954), Beta (1954), Imprimatur (1952–55), Folio/Caravelle (1957), Volta (1956), Verdi (1957), Impressum (1963).



Джон Баскервиль



Фримэн Кроу

- [15] Фримэн Кроу (Freeman “Jerry” Caw, род. в 1917). Американский дизайнер шрифта, вице-президент и арт-директор издательства Tri-Art Press. Автор шрифтов Craw Clarendon (1955–1960), Craw Modern (1958), Ad Lib (1961), Canterbury, Chancery, Classic, Cursive, CBS Didot, CBS Sans. Работал в Нью-Йорке.

- [16] Чонси Гриффит (Chauncey H. Griffith, 1879–1956). Американский дизайнер, вице-президент отдела шрифтов фирмы Mergenthaler Linotype. Автор шрифтов Poster Bodoni (1920), Ionic No. 5 (1925), Textype (1929), Granjon (1928–30, совм. с Джорджем Джонсом/George William Jones, 1860–1942), Corona (1931), Excelsior (1931), Opticon (1935), Paragon (1935), Griffith Gothic (1937), Janson (1937), Bell Gothic (1938), Monticello (1946) и др.



Чонси Гриффит

- [17] Мэтью Картер (Matthew Carter, род. в 1937). Английский дизайнер шрифта. В юности учился гравировать пуансоны в фирме Enschedé у немецкого гравера Пауля Рэдиша (Paul Rädisch, 1891–1979), затем проектировал шрифты для металлического набора, фотонабора, цифрового набора. В 1965–1971 гг. был штатным художником Mergenthaler Linotype. Вместе с Майком Паркером (Mike Parker) в 1981 г. основал фирму Bitstream. В 1991 г. основал в Бостоне собственную фирму Carter & Cone Type и с тех пор работает в ней. Автор множества шрифтов, среди которых Snell Roundhand (1966), Olympian (1970), Shelley Script (1972), ITC Galliard (1978), Bell Centennial (1978), ITC Charter (1987–1993), Mantinia (1993), Big Caslon (1994), Tahoma (1995), Verdana (1996), Georgia (1997), Miller (1997), Fenway (1998), Madrid (2001), Times Cheltenham (2003), DTL Flamande (2004) и др.



Мэтью Картер

- [18] Елена Николаевна Царегородцева. Российский шрифтовой дизайнер, художник Отдела новых шрифтов (ОНШ) НИИ Полиграфмаш. Автор шрифтов Журнальная (1953, совм. со Львом Малановым), Букварная (1958), Школьная (1961, в коллективе).



Елена Царегородцева

## Варианты Century и современные шрифты, созданные на его основе

1. Century Roman (1894), ATF, Линн Бойд Бентон (Lynn Boyd Benton) и Теодор Лоу де Винн (Theodore Low De Vinne)
2. Century Expanded (1900), ATF, Моррис Фуллер Бентон (Morris Fuller Benton)
3. Century Oldstyle (1906), ATF, Моррис Фуллер Бентон (Morris Fuller Benton)
4. Century Bold Condensed (1906), ATF, Моррис Фуллер Бентон (Morris Fuller Benton)
5. Century 725/Madison/Amts Antiqua (1909–21), Stempel, Генрих Гофмейстер (Heinrich Hoffmeister)
6. Century Schoolbook (1918–24), ATF, Моррис Фуллер Бентон (Morris Fuller Benton)
7. Century 731/Textype (1929), Mergenthaler Linotype, Чонси Гриффит (Chauncey H. Griffith)
8. Century 751/Primer (1953), Mergenthaler Linotype, Рудольф Ружичка (Rudolph Ružička)
9. Школьная (1939–61), ОНШ НИИ Полиграфмаш, Евгений Черниевский, Елена Царегородцева и др.
10. Century Nova (1966), ATF, Чарльз Хьюз (Charles E. Hughes)
11. ITC Century (1975), ITC, Тони Стэн (Tony Stan)
12. ITC Century Condensed (1979), ITC, Тони Стэн (Tony Stan)
13. New Century Schoolbook (1980), Linotype, Мэтью Картер (Matthew Carter)
14. Century Nova, Scangraphic
15. TC Century New Style, Ludlow, Лесли Ашервуд (Leslie Usherwood)
16. AG Centurion (1991–92), Tilde, Андрейс Гринбергс (Gustavs Andrejs Grinbergs)
17. ITC Century Handtooled (1993), ITC, Эдуард Бенгер (Edward Benguiat)

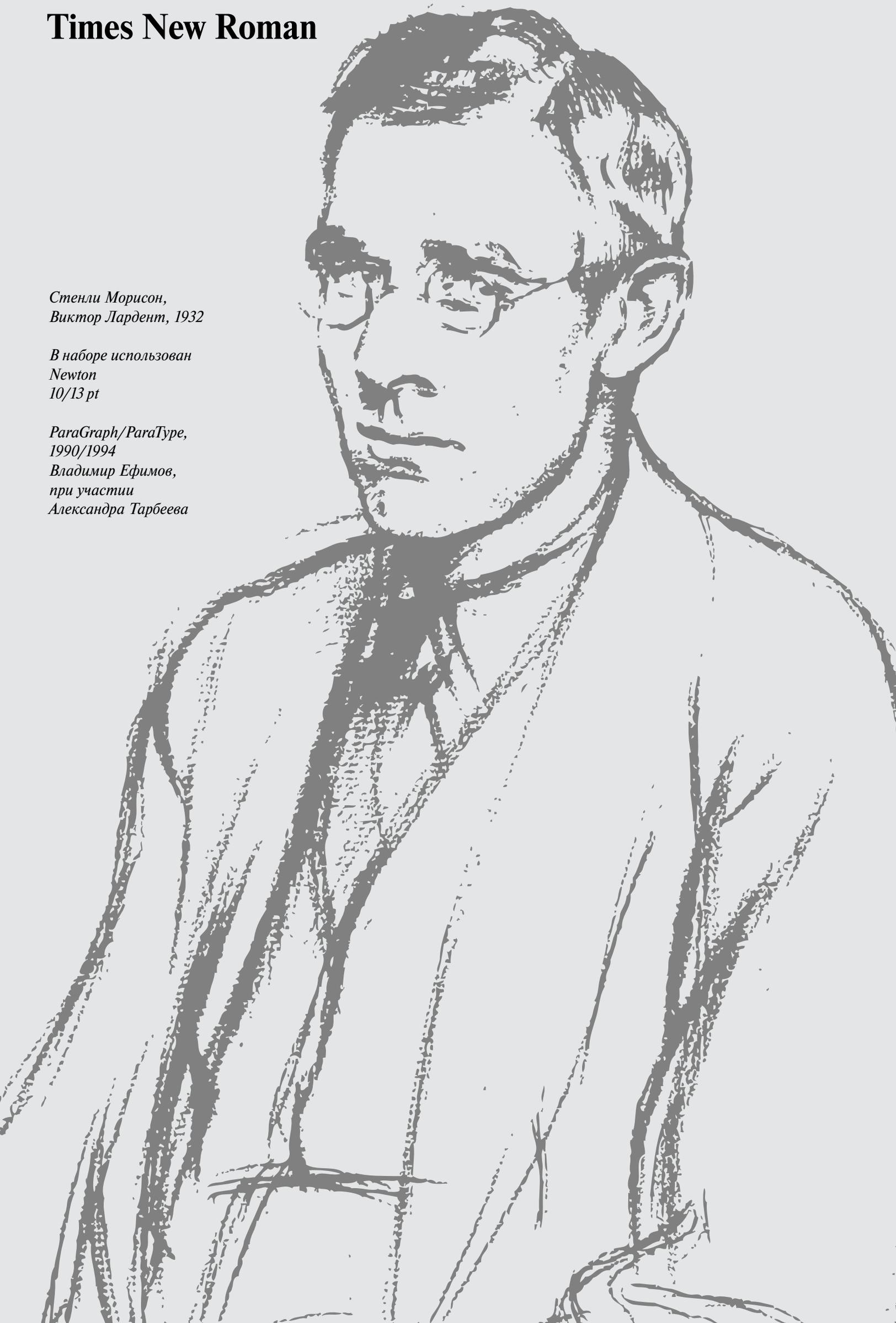
# Times New Roman

*Стенли Морисон,  
Виктор Лардент, 1932*

*В наборе использован  
Newton  
10/13 pt*

*ParaGraph/ParaType,  
1990/1994*

*Владимир Ефимов,  
при участии  
Александра Тарбеева*



# Текстовая антиква переходного стиля

*Шрифт для набора  
как сплошного текста,  
так и акциденции*

Times New Roman — один из немногих текстовых шрифтов, который не несет в себе никаких исторических ассоциаций, а всецело принадлежит современности. Это связано с тем, что история его популярности, начавшаяся еще в 30-х годах прошлого столетия, по-настоящему никогда не прерывалась. Более того, Таймс и его многочисленные клоны настолько распространены, что индивидуальность шрифта практически стерлась, а имя стало почти нарицательным, ассоциируясь с такими понятиями, как «книжный шрифт вообще» и «антиква вообще». Между тем для непредубежденного взгляда Таймс — яркий, оригинальный шрифт со своеобразным рисунком, в котором пятисотлетнее шрифтовое наследие переработано глубоко и творчески. Ведь первая треть XX века, когда создавался Таймс, была временем пересмотра накопленного художественного опыта и синтеза новых форм.

Несмотря на то, что появление Таймс — дело относительно недавнего времени, история разработки шрифта довольно запутана. Обычно о его создании шрифта сообщается следующее. В 1929 году английский типограф и историк шрифта Стенли Морисон<sup>[1]</sup> был приглашен в старейшую лондонскую газету «Таймс» (The Times) как консультант по типографике. Это был один из первых документированных и успешных примеров того, что сейчас называется редизайн и составляет обязательное условие развития любой уважающей себя газеты. Рекомендации Морисона по редизайну «Таймс» сводились к тому, что надо усовершенствовать верстку, но главное — заменить шрифт основного набора. К этому времени газета

E b o n R

A B C D E F G H I J K L M N O P

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x

*A B C D E F G H I J K L M N O P*

*a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z*

Увеличенные буквы  
типичного газетного шрифта  
(кг. 7), применявшегося  
в газете «Таймс» до создания  
Times New Roman

Monotype Plantin, прямое  
и курсивное начертания  
1913

уже более 100 лет набиралась английским вариантом антиквы нового стиля, очень контрастным с тонкими засечками. Пробный набор различными шрифтами показал, что существующие гарнитуры либо недостаточно компактны, либо неудовлетворительны по форме, либо плохо читаются в кегле 9 пунктов. Тогда Морисон предложил создать новую гарнитуру на основе хорошего исторического рисунка, подобно тому, как фирма Monotype разработала свои шрифты Plantin, Baskerville и Perpetua. В ответ руководство газеты, согласившись с доводами Морисона, предложило ему возглавить проект в сотрудничестве со штатным художником газеты Виктором Лардентом<sup>[2]</sup>.

Приняв это предложение, Морисон решил не использовать выпущенный 4-мя годами ранее американской фирмой Mergenthaler Linotype шрифт Ionic, созданный специально для газетного набора, несмотря на его популярность и удобочитаемость. Для него подобный шрифт ассоциировался с бульварными газетами «для народа». Набор консервативной газеты «Таймс», которую читали министры и государственные деятели Англии, должен был выглядеть иначе.

Под руководством Морисона была разработана новая гарнитура, предположительно на основе шрифта Monotype Plantin (серия 110). По одним сведениям, Морисон передал Ларденту серию собственных карандашных эскизов алфавита нового шрифта, по другим, дал устное указание использовать в качестве модели гарнитуру Plantin, заострив засечки, по третьим, в основе работы Лардента лежала фотокопия страницы из книги фламандского печатника XVI века Кристофа Плантена<sup>[3]</sup>, возможно, набранная шрифтом Робера Гранжона<sup>[4]</sup>. Опираясь на этот источник, Лардент нарисовал шрифт-прототип, впоследствии сильно переработанный под руководством Морисона. В начале апреля 1931 года фирма Monotype начала работу над оснасткой комплекта знаков нового шрифта для основного текста в 9 кегле, а в конце этого же месяца в работу поступили два других кегля (7 и 5 ½ пунктов).

В июне 1931 года рисунки и отливки прямого начертания были переданы в фирму Linotype, которая должна была изготовить матрицы для набора текста на линоTYPE. Таким образом Linotype получил права на новый шрифт параллельно с Monotype. К концу этого же года новый шрифт в текстовых кеглях уже был передан в наборный цех газеты «Таймс». Очевидно,



Фрагмент обложки журнала Monotype Recorder (1932), посвященного редизайну газеты «Таймс». *Новый и старый шрифт*

это было прямое начертание вместе с курсивом. Однако работа над заголовочными комплектами продолжалась до августа 1932 года. Первый номер газеты, набранный новым шрифтом, был напечатан 3 октября 1932 года.

В результате получился текстовый шрифт, достаточно близкий по рисунку и ёмкости к шрифту Plantin, но рост его строчных был увеличен, засечки стали гораздо острее, а контраст между основными и соединительными штрихами в буквах сильнее. Новый рисунок оправдал ожидания Морисона, который хотел создать привлекательный текстовый шрифт с высокой удобочитаемостью и одновременно повышенной ёмкостью для печати на хорошей бумаге. Именно такой респектабельный шрифт мог и удовлетворить требования руководства газеты «Таймс», и соответствовать условиям производства газеты, а также представлениям ее читателей. Гарнитура была названа Times New Roman (серия 327), что означает «Таймс Новый Прямой» — новый по отношению к прежнему шрифту газеты «Таймс».

Однако эта всем известная история получила неожиданное продолжение. В 1994 году на конференции Международной типографической ассоциации (АТурI) в Сан-Франциско американский исследователь Майк Паркер<sup>[5]</sup> сделал сенсационное сообщение, что рисунок шрифта Times New Roman принадлежит вовсе не Морисону. В том же году вышел журнал Printing History (vol.31/32) с его подробно аргументированной статьей. Паркер обнаружил, что прямое светлое начертание гарнитуры Times New Roman поразительно похоже на найденный в архивах американской фирмы Lanston Monotype комплект шрифтовых шаблонов серии 54, изготовленный, по всей вероятности, не позднее 1916 года. Их рисунок приписывается Старлингу Берджесу<sup>[6]</sup>, американскому строителю гоночных яхт, авиа- и автоконструктору.

Это сообщение вызвало бурю эмоций в среде историков типографики: как же так, неужели такой уважаемый английский типограф XX века Стенли Морисон, творец самого известного современного шрифта английской школы, воспользовался рисунками какого-то никому не известного американца? Тем не менее в архивах той же фирмы нашлись несколько шаблонов курсивных знаков из серии 55, относящихся к тому же заказу и похожих на курсив Times. Фирма Lanston Monotype выпустила в 1962 году свой собственный шрифт Times металлического набора серии 362, сопровождаемый жирным шрифтом Times Bold серии 57.

SPECIMENS OF 'MONOTYPE'

# Times New Roman

AND ITS RELATED SERIES

*designed, tested and commissioned by*

THE  TIMES

OF LONDON

The Monotype Corporation Limited was entrusted by *The Times* with the task of cutting the thousands of patterns and steel punches required for the experimental and final versions of this renowned face. *The Times* New Roman Series 327, with its related bolds, italics, etc., and no fewer than five series of related titlings, was approved and adopted by *The Times* in 1931. One year later, The Monotype Corporation Ltd. was permitted to place on the market the entire family (of 12 series, totalling almost 70 different founts) of this face which has been called "THE MOST IMPORTANT NEW TYPE DESIGN OF THE TWENTIETH CENTURY".

Проспект, посвященный  
Times New Roman  
*Monotype*

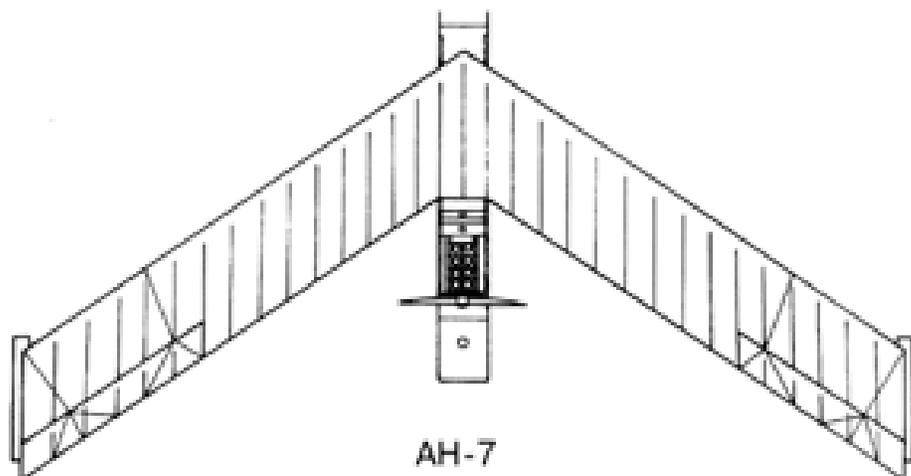
A B C D E F  
a b c d e f g h i j  
k l m n o p q r  
s t u v w x y z  
G H I J K L  
M N O P Q  
R S T U V  
W X Y Z

ABCDEFGHIJ  
 KLMNOPQRS  
 TUVWXYZ & ab  
 cdefghijklmnopq  
 rstuvwxyz fiffiffi  
 ffi 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 \$ . , ‘  
 - : ; ! ? ” ” “ “

Times New Roman серия 327  
 прямое начертание  
 Monotype, 1932

На шаблонах серии 362 ясно виден выбитый более ранний номер 54. Из архивных источников известно, что шрифт серий 54, 55 и 57 Старлинг Берджес заказал для своего проектного бюро W.Starling Burgess & Co., проданного в 1916 году. Этот заказ был аннулирован в конце 1918 года и шрифт не был завершен.

Сейчас американское происхождение рисунка Times New Roman признали и другие исследователи, например, Уолтер Трэйси<sup>[7]</sup> и Роберт Брингхерст<sup>[8]</sup>. Во всяком случае, это предположение невозможно игнорировать: слишком велико сходство. Английскую фирму Monotype и американскую фирму Lanston Monotype связывали деловые отношения. Поэтому нельзя исключить, что рисунки знаков серии 54 сначала попали в Англию, а затем послужили основой для Times New Roman Морисона и Лардента. Кроме того, Морисона никак нельзя назвать дизайнером, графиком, художником шрифта. Он был исследователь, историк, критик, типограф (по советской терминологии художественный и технический редактор). Неизвестно, рисовал ли он когда-нибудь шрифт руками. Сам он никогда не утверждал, что нарисовал Times New Roman. Более того, Морисон позже писал про этот шрифт: «Его достоинство в том, чтобы выглядеть так, как будто он не был спроектирован кем-то персонально...». Его художник Виктор Лардент работал в отделе рекламы газеты «Таймс» и писал заголовки к рекламным объявлениям. Он тоже не был дизайнером наборного шрифта. Это отчетливо видно по первоначальному эскизу алфавита нового шрифта, бесспорно нарисованному Лардентом. Можно назвать этот эскиз красивой шрифтовой композицией, но никак не проектом газетного шрифта для набора текста в кегле 9 пунктов. Помимо всего прочего, у этой композиции мало общего с окончательным вариантом Times New Roman как по



Старлинг Берджес  
(Starling Burgess)

Самолет «летающее крыло»  
АН-7 конструкции Burgess-  
Dunne (1916) на колесном шасси,  
заказанный армией США

Схема гидроплана АН-7

рисунку отдельных букв (в особенности С, G, R, S, s), так и по цвету, пропорциям и степени остроты засечек. Разумеется, процесс создания шрифта в тот момент только начинался, было много уточнений рисунка и переделок, в которых немаловажную роль сыграли штатные дизайнеры шрифта фирмы Monotype, но тем не менее загадка так и осталась неразгаданной.

Хотя Морисон и ратовал за «невидимый» шрифт, который совершенно не отвлекает читателя, его единственное шрифтовое творение, Times New Roman, никак не назовешь лишенным индивидуальности. Он — явный результат индивидуального творческого акта, со своим резко характерным и алогичным рисунком. В таком контексте тонкий критик-традиционалист Морисон, оплот элегантности и хорошего вкуса, не очень подходит в качестве создателя шрифта Times. Требовался кто-то более неистовый, например, сын крупнейшего американского конструктора гоночных яхт XIX века, обладатель престижной авиационной премии Коллье (Collier Trophy) 1915 года за конструкцию бесхвостого гидросамолета «летающее крыло», создатель гоночных яхт и удивительного автомобиля Dymaxion — Старлинг Берджес, который сам был не чужд издательскому миру. Берджес напечатал в 1903 году книгу своих стихов в типографии Кембриджского университета, был знаком со многими американскими типографами; в архивах фирмы Lanston Monotype сохранился комплект шаблонов еще одного шрифта, предположительно сделанных по его рисункам<sup>[9]</sup>.

Без сомнения, неправильно было бы пытаться умалить роль Стенли Морисона и Виктора Лардента в создании шрифта Times New Roman. В том виде, каком мы его знаем сейчас, Times New Roman создали именно они (и неизвестные нам по именам штатные дизайнеры фирмы Monotype). Но возможно, что предыстория этого шрифта известна не полностью.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 UVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 1234567890

Senatus hoc intelligit, consul vidit :  
 hic tamen vivit. Vivit! imo vero  
 etiam in senatum venit : fit publici

Шрифт серии 54, который Берджес заказал Lanston Monotype для своей фирмы. Цифровая версия из статьи Майка Паркера в журнале *Printing History* 31/32, 1994. Сходство с Times несомненно.

Шрифт Neue Kirchenschrift фирмы J. C. Bauer, 1862 — один из предполагаемых прототипов Times.

Справедливости ради надо заметить, что среди его возможных прототипов называли, кроме шрифта Plantin, также шрифты фламандского пуансониста XVI века Хендрика ван ден Кеере<sup>[10]</sup>, шрифт Neue Kirchenschrift 1862 года немецкой фирмы Bauer и шрифты американского типографа конца XIX — начала XX века Теодора Лоу де Винна<sup>[11]</sup>.

А теперь давайте посмотрим внимательно и беспристрастно на получившийся шрифт.

Некоторые относят Times New Roman к голландской антикве старого стиля, но такой подход не вполне соответствует реальности. Скорее можно согласиться с позицией современного канадского исследователя Роберта Брингхерста, который в своей книге пишет о Times New Roman: «У этого шрифта гуманистические оси овалов, но пропорции маньеризма, насыщенность барокко и острые, неоклассицистические детали»<sup>[12]</sup>. В целом Times по пропорциям, контрасту и наклону осей овалов можно классифицировать как переходную антикву, хотя сверхострые засечки и суженные строчные явно напоминают некоторые шрифты конца XIX — начала XX века. В сущности, Times своей эклектичной формой очень близок к некоторым шрифтам второй великой эпохи шрифтотворчества, эпохи модерна<sup>[13]</sup>, так называемым шрифтам типа Эльзевир или French Old Style, напоминающим нашу гарнитуру Литературную, бывшую Латинскую.

Визуальный характер прямого (Roman) светлого начертания (серия 327) определяется значительным контрастом, очень крупным очком строчных знаков, короткими выносными элементами, острыми засечками, скругленными в местах присоединения к основным штрихам, и наклонными осями овалов. Строчные буквы заметно светлее прописных и выглядят более узкими. В крупном нижнем полуовале строчного а внутрибуквенный просвет расширен, но



Шрифты Хендрика ван ден Кеере 1565 и 1571 гг. — еще один возможный предшественник Times

в других строчных, например, таких, как **b, d, h, m, n, p, q**, и он вытянут по вертикали. Это связано с тем, что все строчные буквы имеют слегка вытянутые пропорции. Пропорции прописных, наоборот, достаточно широки и алфавит в целом стремится к одноширинности. Прописные буквы с круглыми элементами, такие, как **C** и **S**, довольно открыты. **G**, несмотря на свою значительную ширину, производит впечатление закрытого знака из-за высокого правого вертикального штриха без нижней шпоры, но с двусторонней засечкой вверху. Прописная **J** не имеет свисания ниже линии шрифта, в отличие от шрифта *Plantin*, что характерно уже для шрифтов эпохи классицизма. Буквы с круглыми элементами **C, G, S, s** на концах штрихов имеют двусторонние остроконечные чуть наклонные засечки. Выраженная обратная засечка в таких знаках характерна для шрифтов, начиная с начала XVIII века.

Жирное (**Bold**) начертание (серия 334) в гарнитуре практически соответствует по ширинам прямому светлому, характеризуется повышенной насыщенностью и контрастностью, что, очевидно, связано с его первоначальным применением в газете. Как пишет Уолтер Трэйси в своей книге<sup>[14]</sup>, это начертание загадочно, поскольку его строчные знаки по форме ближе к шрифтам эпохи классицизма из-за горизонтальных односторонних засечек в верхней левой части таких букв, как **b, d, h, i, j, k, l, m, n, p, r**, тогда как в светлом начертании аналогичные буквы имеют наклонные треугольные засечки антиквы старого стиля. Строчные знаки жирного начертания пришлось сделать чрезвычайно узкими для того, чтобы их ширины соответствовали строчным светлого начертания, которые тоже достаточно узки. В результате внутрибуквенный просвет большинства строчных похож на узкую вертикальную щель, засечки очень короткие, и набор напоминает частокол. Поскольку пропорции прописных

*ABCDEFGHIJKLM  
 NOPQRSTUVWXYZ  
 Z&abcdefghijklmnop  
 qrstuvwxyzffiffiffiffi12  
 34567890\$.,'-:;! ?*

Times New Roman серия 327,  
курсивное начертание

ближе к пропорциям прописных основного начертания, от жирного начертания возникает ощущение узких строчных при нормальных прописных. Обычно унификация ширин знаков разных начертаний объясняется необходимостью их совместного применения как основного и выделительного при наборе на линоTYPE. Но в газете «Таймс» в качестве шрифтового выделения применялся курсив, а жирным начертанием набирались только заголовки, поэтому не было необходимости делать ширины его знаков такими же, как в светлом. Можно было спроектировать жирное начертание аналогичным основному по рисунку и пропорциям, как и было сделано позже при разработке полужирного (Semi-Bold). То, что этого не случилось, можно рассматривать как косвенное доказательство того факта, что рисунок жирного начертания тоже был в какой-то мере заимствован.

Первоначально в гарнитуре был разработан только один светлый курсив (Italic). Его прописные буквы более узкие, по сравнению с прямым начертанием, но по рисунку они похожи. Для курсивных строчных характерны жесткая форма *k* с двусторонней горизонтальной засечкой на конце правого верхнего штриха и жесткие треугольные *v*, *w*, *y*. Буква *z* вначале имела внизу росчерк с каплей на конце, однако затем фирма Monotype заменила его на строгий горизонтальный штрих<sup>[15]</sup>. Ширины знаков курсива соответствуют основному начертанию.

Жирный курсив (Bold Italic) был выпущен только в 1956 году. По форме он напоминает светлый курсив и не совсем соответствует в деталях рисунка прямому жирному начертанию.

В 1936 году было разработано полужирное (Semi-Bold) начертание (серия 421) специально для набора Библии в издательстве Кембриджского университета. Оно отличалось еще более укороченными нижними выносными элементами строчных, утолщенными засечками и слегка исправленным рисунком. Monotype выпустил шрифт серии 727 с облегченными прописными, чтобы они более соответствовали по цвету стандартным строчным. Особенно это было важно для набора на немецком языке с его избытком прописных (в немецком все существительные пишутся с прописной буквы). Был разработан также расширенный вариант основного начертания, так называемый Times Roman Wide (серия 427), вариант с удлиненными выносными элементами для книжного набора (серия 627) и несколько жирных и полужирных версий, сверхжирное (серия 834) и узкие начертания (серии 724/725), а также два специальных начертания для набора объявлений мелким кеглем (Times New Roman Small Ads 927).

Через год после того, как гарнитура была разработана, Monotype выпустил ее в широкую продажу. Версии, распространяемые фирмой Linotype, стали называться Times Roman. Этот

ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
Z&abcdefghijklmnop  
qrstuvwxyzfiffiffiffi12  
34567890\$. , ’ ‘ - : ; ! ? ” ” “

Times Bold серия 332,  
прямое жирное начертание

шрифт применяется во всех областях печатной коммуникации, от книг и журналов до рекламы. Times Roman стал еще популярнее, когда появились компьютерные настольно-издательские системы, в которые он встраивается. В связи с тем, что для него еще в период металлического набора было разработано множество дополнительных математических, фонетических, лингвистических и других специальных знаков, Times стал стандартным шрифтом для набора технической и научной литературы. В частности, этой гарнитурой набиралась всемирно известная Британская Энциклопедия (Encyclopaedia Britannica). Широкое применение Times связано еще и с тем, что гарнитура сделалась настолько привычной, и ее рисунок стал восприниматься как нейтральный.

Обе фирмы, владеющие правами на рисунок шрифта Times, независимо друг от друга принялись развивать гарнитуру по начертаниям и дополнять ее новыми специализированными версиями. Встроенная цифровая версия шрифта Times фирмы Linotype стала стандартной для постскриптовских выводных устройств благодаря сотрудничеству с фирмой Adobe, создателем языка PostScript. Затем Linotype разработал 4 начертания Times специально для цифрового набора текста с экспертными наборами знаков, включая прямую светлую капитель и минускульные цифры. Шрифт был назван Times Ten, поскольку он оптимизирован для применения в базовом кегле 10 пунктов. Кроме того, были разработаны 3 прямых заголовочных начертания (Times Eighteen Roman, Bold, Extra Bold) для применения в базовом кегле 18. Фирма Monotype переработала 4 основных начертания Times New Roman для формата PostScript, чтобы они по росту и ширинам знаков соответствовали стандартному Times, встроенному в постскриптовские выводные устройства. Эта версия называется Times New Roman PS. В 1989 году Monotype разработал новое начертание гарнитуры, Times New Roman Medium, промежуточное между светлым и полужирным, с соответствующим курсивом.

Послевоенный успех шрифта Times New Roman вызвал волну подражаний и переработок первоначального рисунка. Одним из первых и наиболее близких по форме к Times был шрифт Life, созданный в 1964 году для фирмы Ludwig & Mayer дизайнером Вильгельмом Бильцем<sup>[16]</sup> и дополненный в 1965 году Франческо Симончини<sup>[17]</sup>. Следующим шрифтом подобного типа был Concord фирмы Berthold, спроектированный в 1968 году ее главным художником Гюнтером Герардом Ланге<sup>[18]</sup>. И, наконец, в 1972 году Уолтер Трэйси по заказу фирмы Linotype разработал гарнитуру Times Europa для замены Times New Roman Морисона и Лардента для набора лондонской газеты «Таймс». Этот шрифт более приспособлен к условиям газетного набора и ротационной высокой печати, его пропорции более расширены, уменьшена контрастность и засечки более мощные и не такие острые, как в Times New Roman.

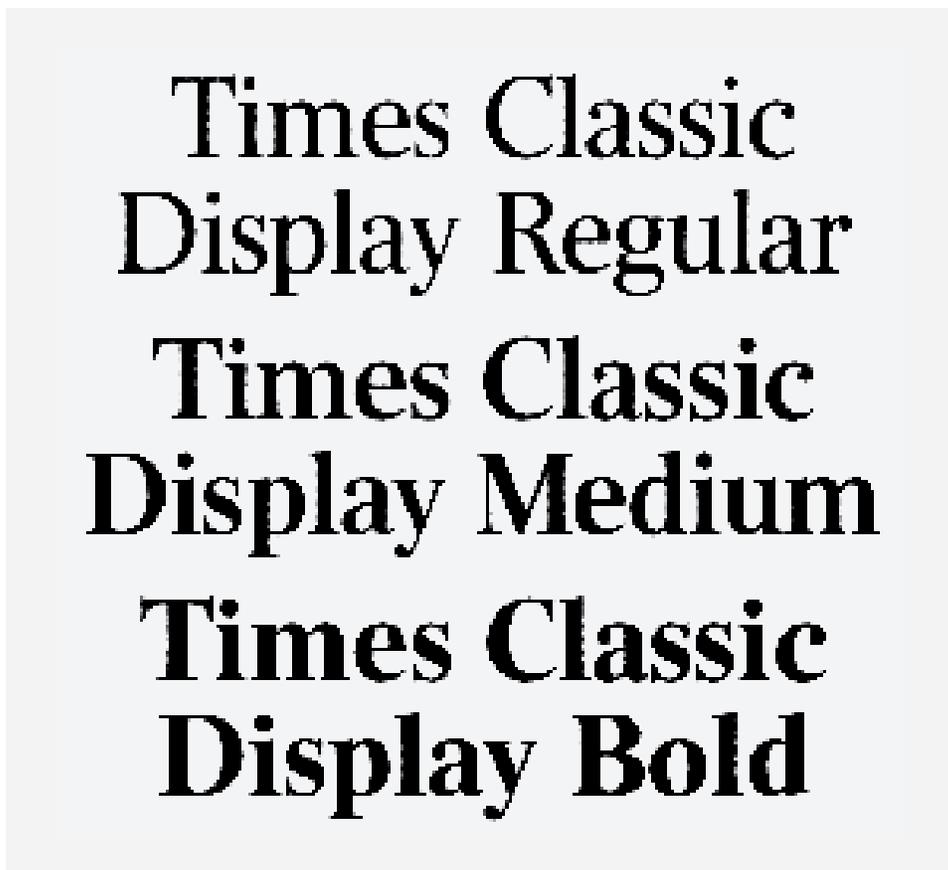


Times Titling серия 339,  
прямое начертание

После того, как газета «Таймс» перешла на офсет, появилась возможность использовать более тонкие и элегантные шрифты. И в 1991 году Times Europa был заменен на новый вариант старого шрифта, под названием Times Millennium, работы исландского дизайнера Гуннлаугура Брима<sup>[19]</sup>. Однако этим дело не ограничилось, и в 2002 году газета претерпела очередной редизайн. Шрифт Times Millennium был заменен на еще один вариант под названием Times Classic, который спроектировали Дэйв Фэйри<sup>[20]</sup> и Ричард Доусон<sup>[21]</sup>.

Необычайное распространение шрифта Times New Roman для книжного и журнального набора привело к появлению его многочисленных клонов и копий под другими именами. Наверное, ни один шрифт в истории типографики, за исключением шрифта Helvetica, не подвергался такому массовому надругательству. Особенно этот процесс усилился с внедрением цифрового набора и настольных издательских систем. Часто копии не отличаются от оригинала практически ничем, кроме названия. Например, версия Times фирмы Bitstream называется Dutch 801, фирмы Alfatype — English. У Apple один из встроенных в софт шрифтов, очень похожий на Times, называется New York. Гамбургская фирма URW распространяет сразу 2 таймсовидных шрифта: Nimbus Roman и URW Roman. Последний представляет собой вариант Times народного предприятия Туроарт из Дрездена, который в оригинале был назван довольно изобретательно: Timeless (в переводе «безвременный», то есть вечный). Версия Times американской фирмы Linguist Software, занимающейся набором многоязычных лингвистических текстов, называется незатейливо: Serif (a Helvetica, понятно, Sans Serif). Фирма IBM в свое время использовала упрощенную версию Times под именем Press Roman для своей пишущей машинки с шаровой головкой IBM Composer. В целом, учитывая, что число пользователей компьютеров сейчас, наверное, несколько миллиардов, можно только удивляться, какую популярность приобрел шрифт, в свое время разработанный для одной (пусть и самой известной) английской газеты.

В кириллической типографике Таймс закрепился давно и прочно — может быть, даже прочнее, чем в западной, в силу много меньшего числа шрифтов-конкурентов. Разработка греческих и кириллических версий семейства Times началась почти сразу после создания основных латинских начертаний параллельно и независимо друг от друга в фирмах Monotype и Linotype. Точные даты и авторы этих разработок не всегда известны, поскольку фирмы тогда не указывали их в своих каталогах шрифтов. В 1970–80-е годы существовало уже не менее десятка кириллических версий Times зарубежной разработки, генетическая связь которых с Таймсом (производства либо Monotype, либо Linotype) прослеживалась более или менее явно.



Times Classic Display  
Regular, Medium, Bold  
2002

*Дэйв Фэйри (Dave Farey)*  
*Ричард Доусон (Richard Dawson)*  
*Радикально изменена форма Т*

Первая отечественная версия кириллического шрифта Таймс была сделана еще в советские времена, в конце 1970-х годов, в Отделе наборных шрифтов Всесоюзного научно-исследовательского института полиграфического машиностроения (теперь АО «Полиграфмаш»). Это была гарнитура Тип Таймс в 4-х начертаниях (дизайнеры Геннадий Барышников, Эмма Захарова и др.). Тип Таймс выпускался для фотонаборного комплекса «Каскад» на Ленинградском заводе полиграфических машин, затем он был переработан для цифрового набора и выпускался легально сначала в формате PCL, а затем PostScript Type 1 и TrueType разными организациями, включая АО «Ленполиграфмаш», ВНИИ полиграфии, фирму ParaGraph (в 1990 г.) и фирму Intermicro, где этот шрифт назывался Рустаймс, Интертаймс и Респект. Этот же шрифт в форматах PostScript Type 1 и TrueType выпускался фирмой Ipx Research под названиями NTTimes и NTTierce, а также нелегально некоторыми другими фирмами, скопировавшими его в начале 90-х годов, когда цифровых шрифтов не хватало. И до сих пор попадаются издания, набранные этим шрифтом, который обычно называется Times или Dutch. Нельзя сказать, что это был удачный шрифт. Он выглядел гораздо грубее своего латинского прототипа, но он был первым.

Впоследствии перестройка в России и спровоцированный ею в 90-х годах кириллический «шрифтовой взрыв» привели к возникновению множества других версий Times отечественной разработки, выполненных без разрешения законных владельцев или держателей авторских прав на этот шрифт и зачастую непрофессионально. Эти версии были ответом на потребность в органичном, естественном для кириллической графики Таймсе, в то время как западные варианты, даже разработанные грамотными профессионалами, не всегда учитывали традиции построения кириллического шрифта и при всех достоинствах выглядели несколько чужеродно. В итоге число кириллических версий Times, как отечественного, так и иностранного производства даже превысило потребность, так что часть этих шрифтов со временем практически вышла из употребления. Рассматривать подробно их достоинства

05291 Times\* upright/normal/normal 10 (100)

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюя  
 АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧ  
 ШЩЪЫЬЭЮЯ 1234567890 .,:;!?

Азот является одним из главных элементов входящих в состава веществ  
 сбразующи живое тело растений и животных. В процессах жизненно

13291 Times\* inclined/kursiv/incliné 10 (100)

*абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюя  
 АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧ  
 ШЩЪЫЬЭЮЯ 1234567890 .,:;!?*

*Азот является одним из главных элементов входящих в состава веще  
 ств, сбразующи живое тело растений и животных. В процессах жиз*

07291 Times\* bold/halbfetts/demi-gras 10 (100)

**абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюя  
 АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧ  
 ШЩЪЫЬЭЮЯ 1234567890 .,:;!?**

**Азот является одним из главных элементов входящих в состава веществ  
 сбразующи живое тело растений и животных. В процессах жизненно**

14291 Times\* bold inclined/kursiv halbfetts/incliné demi-gras 10 (100)

***абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэ  
 юя АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХ  
 ЦЧШЩЪЫЬЭЮЯ 1234567890 .,:;!?***

***Азот является одним из главных элементов входящих в состава веще  
 ств, сбразующи живое тело растений и животных. В процессах***

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюя ё  
АБВДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧ  
ШЩЪЫЬЭЮЯ Ё 1234567890 ?! (,;:) »« ” ””

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюя ё  
АБВДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧ  
ШЩЪЫЬЭЮЯ Ё 1234567890 ?! (,;:) »« ” ””

Кириллический Times  
Letraset

и недостатки теперь, вероятно, уже нет смысла. Ограничимся лишь попыткой вспомнить их поименно.

Западные кириллические версии: кириллический Times фирмы Letraset, Dutch 801 (Times) фирмы Bitstream, CGTimes фирмы Agfa, Nimbus Roman фирмы URW++, Roman Cyr Turk фирмы McCampus, Timeless фирмы Typoart (он же URW Roman Cyrillic фирмы URW++), Serif фирмы Linguist Software, News фирмы Russian Type Foundry. Некоторые из них еще предлагаются в цифровых форматах, но вряд ли пользуются большим спросом.

Отечественные версии: Тип Таймс под разными именами, ТМ Thames (TypeMarket), SU TimeRoman (SoftUnion), DA Latinskij (DoubleAlex Font Studio), AZ Times (Az-Zet), SPSL Dutch. Часть их еще можно встретить на пиратских дисках, но они помещаются туда уже скорее для полноты комплекта. Современному дизайнеру они ни к чему.

В настоящее время в кириллическом наборе в силу разных (не всегда художественных) достоинств широко распространены три версии Times.

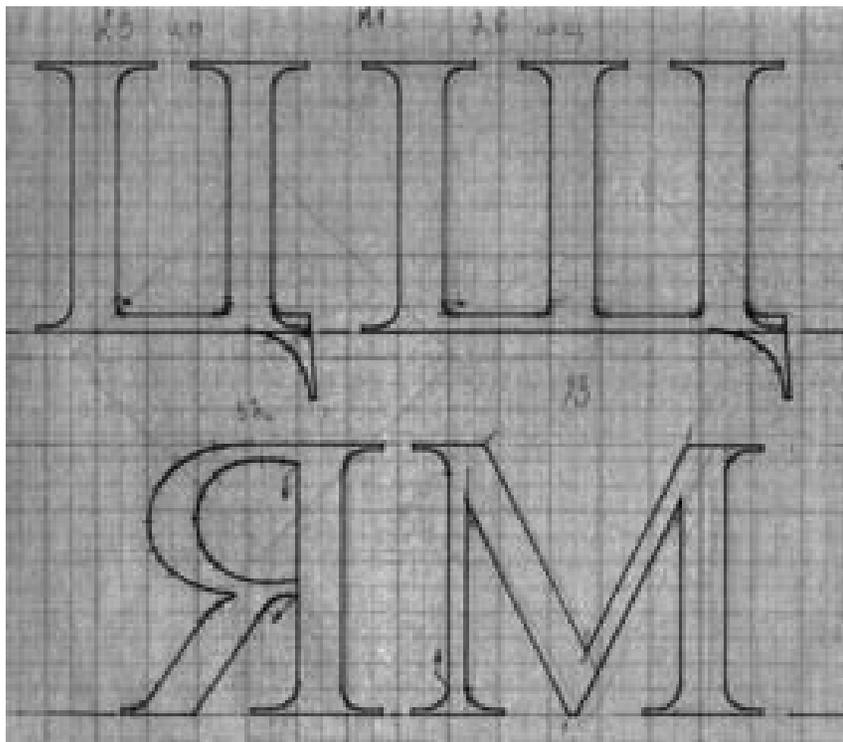
Вне конкуренции — Times New Roman, встроенный фирмой Microsoft в операционную систему Windows. Это несколько модифицированный шрифт Times New Roman фирмы Monotype, который теперь поставляется в формате OpenType. Поскольку библиотека шрифтов фирмы Monotype включает в себя по 4 основных начертания кириллического Times (Upright, Inclined, Bold, Bold Inclined), можно сделать вывод, что они были созданы после 1956 года, когда был разработан латинский жирный курсив. Характерное изменение терминологии начертаний по сравнению с латинской версией как бы подразумевает, что курсивные начертания в кириллице на самом деле наклонные (Inclined), что не соответствует действительности. Шрифт был разработан вначале для металлического (монотипного) набора, а затем переработан для фотонаборных машин ряда Monophoto. Судя по тому, что довольно близкий по рисунку к монотайповскому фотонаборный кириллический Times фирмы Berthold датирован 1967 годом, шрифт фирмы Monotype был разработан раньше. В конце 70-х годов появился первый лазерный фотонаборный автомат Lasercomp, и монотайповский кириллический Times был переведен в цифровую форму. А с распространением в 80-х годах настольных издательских систем и изобретением языков PostScript и TrueType он стал доступен всем пользователям персональных компьютеров. При этом рисунок самого шрифта практически не изменился.

Кириллическая версия гарнитуры Times фирмы Monotype спроектирована достаточно профессионально, но выглядит чужеродной и даже во многом раздражает. Ее неизвестный

АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФ	абвгдежзийклмнопрстуф
<i>АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФ</i>	<i>абвгдежзийклмнопрстуф</i>
АБВГДЕЖЗИЙКЛМНЗ	абвгдежзийклмн
<i>АБВГДЕЖЗИЙКЛМНО</i>	<i>абвгдежзийклмн</i>
АБВГДЕЖЗИЙМ	абвгдежзийк
<i>АБВГДЕЖЗИЙМ</i>	<i>абвгдежзийк</i>
АБВГДЕЖИЙ	абвгдежзи
<i>АБВГДЕЖИЙ</i>	<i>абвгдежзи</i>
АБВГДЕЗИ	абвгдеж
<i>АБВГДЕЗИ</i>	<i>абвгдеж</i>
АБВГДЕЗ	абвгдеж
<i>АБВГДЕЗ</i>	<i>абвгдеж</i>
АБВГДЕ	абвгдез
<i>АБВГДЕ</i>	<i>абвгдез</i>

дизайнер явно был знаком с дореволюционными русскими шрифтами ручного набора, такими, как Рената и Латинский, но он не смог переработать форму их знаков в стиле латинского Times. Вместе с тем прямое начертание относительно пристойно. Производные начертания, особенно курсивы, создать гораздо сложнее и поэтому они получились хуже.

Прямое начертание монотайповского Times имеет характерную форму букв Ж, К, ж, к с каплями на концах верхних изогнутых ветвей и прямые диагональные нижние ветви. Свисающие элементы у Д, Ц, Щ, д, ц, щ как будто пририсованы к нижним засечкам, вместо того, чтобы присоединяться к продолжению нижнего горизонтального штриха. Из-за такой конструкции свисающие элементы кажутся бессильно провисшими. Буквы Д, д имеют сильно прогнутый левый штрих и похожи на аналогичные трапециевидные знаки в гарнитуре

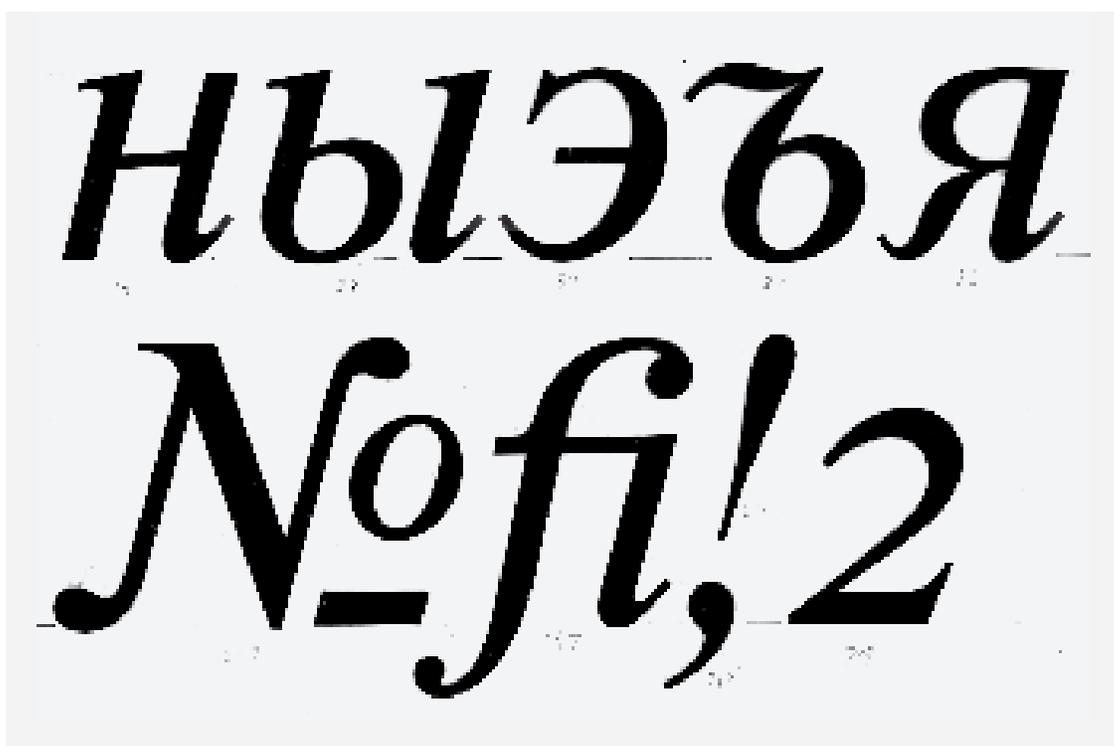


Эскизы прямого светлого  
начертания гарнитуры  
Newton  
1989

Литературная (Латинская). Форма левого штриха у букв Л, л (вертикальная, с изогнутым нижним концом и длинной растянутой каплей) не очень согласуется с формой Д, д. Буквы Г, г, м, ю слишком широки, а З, Ш, Щ, в, к слишком узки. Форма Ч, ч не очень удачна. Верхняя часть Ж выглядит слишком широкой, развесистой и не согласуется с нижней. У прописной Ф малы овальные части. Прописная Я с прямой диагональной ногой имеет чересчур сильную динамику влево и выглядит как зеркальное отражение латинской R, что противоречит направлению чтения. Акценты в буквах Й, й черноваты, хотя имеют близкую к традиционной форму с двумя каплями на концах. В целом начертание выглядит не очень сбалансированным по цвету и сильно колеблющимся по пропорциям, несмотря на во многом удачное решение трудных кириллических букв б, д, ф, э.

Курсивное начертание гораздо менее удачно как по цвету, так и по пропорциям по сравнению с прямым, хотя некоторые буквы довольно приличны, например, б, а также ж с зигзагообразной серединой. К сожалению, большинство других букв имеют неудачную форму. Буквы г, к слишком широки. Прямая диагональная нога у к придает знаку жесткость и противоречит курсивному характеру строчных, так же как и верхний диагональный штрих с двусторонней горизонтальной засечкой, заимствованной из латинского k. Верхняя часть буквы ч сильно напоминает аналогичный знак прямого начертания, что противоречит остальным курсивным формам. Верхний выносной элемент у d кажется слишком жестким и колючим. Буква в очень узкая. Верхняя и нижняя части з несбалансированы, как и изогнутые с каплями верхний и нижний выносные элементы у ф, заимствованные у латинского f. Буква л очень острая сверху. Совершенно неудачна форма свисающих элементов у букв ц, щ. Буква я имеет архаичную форму нижней левой диагонали с каплей на конце. Прописные курсивные знаки повторяют ошибки прямого начертания. Кроме того, неудачно решена форма Д, Ж, К, которая плохо согласуется с аналогичными знаками в прямом начертании, а в букве Э слишком короткий средний горизонтальный штрих.

Жирные начертания повторяют ошибки светлых, прибавляя к ним дополнительные. Например, прямые Г, Д, Л, г, д, л, т светлы по цвету и в наборе образуют дыры. Буквы ж, ф наоборот, слишком черны. Неудачно решение свисающих элементов у ц, щ, форма я. Жирный курсив тоже весьма неровен по цвету.



Эскизы курсивного  
начертания гарнитуры  
Newton  
1989

Тем не менее в целом это не самый худший кириллический Times, и с ним еще можно работать.

Еще один распространенный кириллический вариант Times создан фирмой Linotype. Гарнитура была выпущена в 1972 году в тех же 4-х основных начертаниях (Upright, Inclined, Bold, Bold Inclined) для фотонабора. В 90-е годы шрифт был переработан в соответствии с новой латинской цифровой версией Times Ten. Сейчас именно этот Times встраивается во все программные продукты Adobe и Apple. Рисунок кириллических букв практически не изменился по сравнению с фотонаборной версией.



Эскизы сверхжирного начертания гарнитуры Newton 1989  
Видна разметка для программы Ikarus

Линотайповский кириллический Times в целом выполнен удачнее, чем монотайповский, он ровнее по цвету и правильнее по пропорциям букв. Можно сказать, что это один из лучших кириллических шрифтов Times, спроектированных не в России. Однако и его знаки не лишены недостатков.

Прямое начертание представляет другую линию решения кириллических знаков в Times, где характерные буквы Ж, К, ж, к в отличие от монотайповского решения с каплями имеют прямые диагональные ветви с горизонтальными засечками, подобно латинской букве К. Наиболее неудачна форма прописного У, где диагонали соединяются слишком высоко, из-за чего знак становится неустойчивым и падает вправо. Буквы Д, д имеют более прямоугольную форму, чем у монотайповской версии, поскольку их левые штрихи почти вертикальны, без прогиба. Свисающие элементы букв Д, Ц, Щ, д, ц, щ, как и в монотайповской версии, неправильно подсоединены к горизонтальным штрихам и бессильно провисают. Буквы Л, Ш, Щ, Ю слишком узкие. Овалы у Ф выглядят чересчур маленькими по сравнению с остальными прописными. У строчной буквы ь слишком длинный горизонтальный элемент вверху слева. Полуовалы букв ь, ы, ь малы по размеру. Строчная э имеет неверный, в обратную сторону наклон оси овала и выглядит как зеркальное отражение знака с. Акценты у Й, й имеют неудачную, слишком сложную форму с наплывом внизу и двумя маленькими каплями на концах.

Курсивное светлое начертание значительно ровнее, чем в монотайповской версии. Прописные повторяют ошибки прямого начертания, в особенности узкие Ж, Ш, Щ, Ю. Интересно, что прописные З, Э, в отличие от прямых, имеют капли на концах нижних штрихов слева. Строчной кириллический алфавит на удивление удачен и гармоничен, в особенности по сравнению с монотайповской версией. Приятно смотреть на буквы б, в, к, ф, ц, щ, ь, э. Строчная к имеет плавно изгибающиеся ветви, верхняя заканчивается каплей. У ф прямой центральный штрих с односторонней засечкой наверху и двусторонней внизу. Свисающие элементы у ц, щ хочется демонстрировать как пример правильного решения. Строчная ж несколько узковата, но из-за своей крестообразной середины она более технологична в мелких кеглях, чем зигзагообразный монотайповский вариант. Буква л несколько широка. У буквы

[8/10] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для

[8/10] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для*

[10/12] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует,

[12/14] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения,

[12/14] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения, остается весьма*

[10/12] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании*

Newton  
Regular, Italic  
*ParaGraph/ParaType, 1990–1994*  
Владимир Ефимов, при участии  
Александра Тарбеева

Примеры набора  
Использована цитата из статьи  
Стэнли Морисона «Основные  
принципы типографического  
искусства»

з слишком широкая, несбалансированная верхняя часть, как и у буквы *ч*. Буква *ь* несбалансирована из-за слишком прямой формы и длинного росчерка вверх слева. Нога буквы *я* чересчур параллельна ее основному штриху. Акценты у *Й*, *й* напрасно повторяют форму акцентов прямого начертания.

Жирные начертания близки по форме к светлым и повторяют все их недостатки, правда, свисающие элементы у жирных курсивных *и*, *ш* решены неправильно, как в монотайповской версии. Скорее всего, работал другой дизайнер.

У Linotype и Adobe ранее был взаимный лицензионный договор, на основании которого все шрифты Linotype предлагались также и Adobe, в том числе и все кириллические версии Times.

Третий по распространению кириллический вариант Таймса — это гарнитура Newton компании ПараТайп (1990, дизайнер Владимир Ефимов при участии Александра Тарбеева). Гарнитура была разработана для библиотеки цифровых шрифтов ParaType фирмы ParaGraph и по 1993 год выпускалась под названием TimesET. По форме латинская часть достаточно близка к первоначальному монотайповскому шрифту, но представляет собой не цифровую копию, а перерисовку. Кириллическая часть оригинальна по рисунку. Гарнитура Newton — один из немногих таймсоподобных кириллических шрифтов, выпускаемый в 5-ти начертаниях, соответствующих монотайповским Roman, Italic, Bold, Bold Italic, Extra Bold (серии 327, 334, 834). Newton разработан для всех форматов и платформ во всех стандартных кодировках для набора на языках народов России, Западной и Восточной Европы и Средней Азии. В рамках этой гарнитуры Александром Тарбеевым разработан комплект фонетических знаков Newton Phonetic, а также варианты для набора на современном и древнем греческом языках Newton Greek в 4-х начертаниях каждый (Владимир Ефимов), армянский шрифт Newton Armenian (Гаянэ Багдасарян) и грузинский Newton Georgian (Владимир Ефимов) в 3-х начертаниях каждый. В целом этим шрифтом можно набирать тексты более чем на 140 языках.

С точки зрения шрифтовой формы гарнитуру Newton можно считать довольно удачным воплощением в кириллице шрифта Times. Ее основным недостатком является несовпадение по размерам и метрикам с общепринятыми западными аналогами. Подобно линотайповскому варианту, в прямых начертаниях гарнитуры Newton буквы Ж, К, ж, к, близки по форме к латинским K, k. Буквы Д, д трапециевидной формы с прогнутым левым штрихом. Средний штрих у прописной Э имеет на конце двустороннюю вертикальную засечку. Акценты у Й, й имеют традиционную форму с каплями на концах. В курсивах у строчной *z* нижний горизонтальный штрих имеет форму росчерка с каплей на конце, как у шрифта Times фирмы Linotype. Строчная *ж* имеет зигзагообразную конструкцию. Ветви у строчной *к* мягкой изогнутой формы с каплей вверх справа. Строчная *л* имеет плавно изогнутый верх. Центральный штрих строчной *ф* прямой с односторонней засечкой вверх и двусторонней внизу. Нога у строчной *я* плавно изогнута. Акценты курсивных букв Й, й имеют традиционную форму росчерка с каплей слева.

Можно сказать, что сегодня Таймс стал своего рода заложником собственной популярности. Он применяется и будет применяться всюду, где нужен «обычный», спокойный, общепринятый, «как у всех», «как у людей», шрифт. Стабильная потребность в подобном шрифте вряд ли когда-нибудь исчезнет. К тому же, пересылая куда-либо набранный Таймсом документ, вы можете быть уверены, что уж этот-то шрифт точно найдется там, где документ будет распечатан. Может быть, подобная судьба покажется кому-то весьма незавидной — но ее вряд ли возможно изменить.

Newton Regular  
72 pt

*ParaGraph/ParaType,  
1990–1994*

*Владимир Ефимов, при участии  
Александра Тарбеева*

А Б В Г Д Е Ё З

Ж И Й К Л М

Н О П Р С Т У

Ф Х Ц Ч Ш Щ

Ъ Ы Ь Э Ю Я

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

а б в г д е ё ж з и й

к л м н о п р с т у

ф х ц ч ш щ ъ ы ь

э ю я ( . , : ; ! ? \* &

Newton Italic  
72 pt

*ParaGraph/ParaType,*  
1990–1994

*Владимир Ефимов, при участии*  
*Александра Тарбеева*

А Б В Г Д Е Ё З

Ж Й И К Л М

Н О П Р С Т У

Ф Х Ц Ч Ш Щ

Ъ Ы Ь Э Ю Я

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

а б в г д е ё ж з и й

к л м н о п р с т у

ф х ц ч ш щ ъ ы ь

э ю я ( . , : ; ! ? \* &

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

Newton Regular  
 42 pt  
*ParaGraph/ParaType,*  
 1990–1994  
*Владимир Ефимов, при участии*  
*Александра Тарбеева*

Newton Regular  
 18 pt  
*ParaGraph/ParaType,*  
 1990–1994  
*Владимир Ефимов, при участии*  
*Александра Тарбеева*

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



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

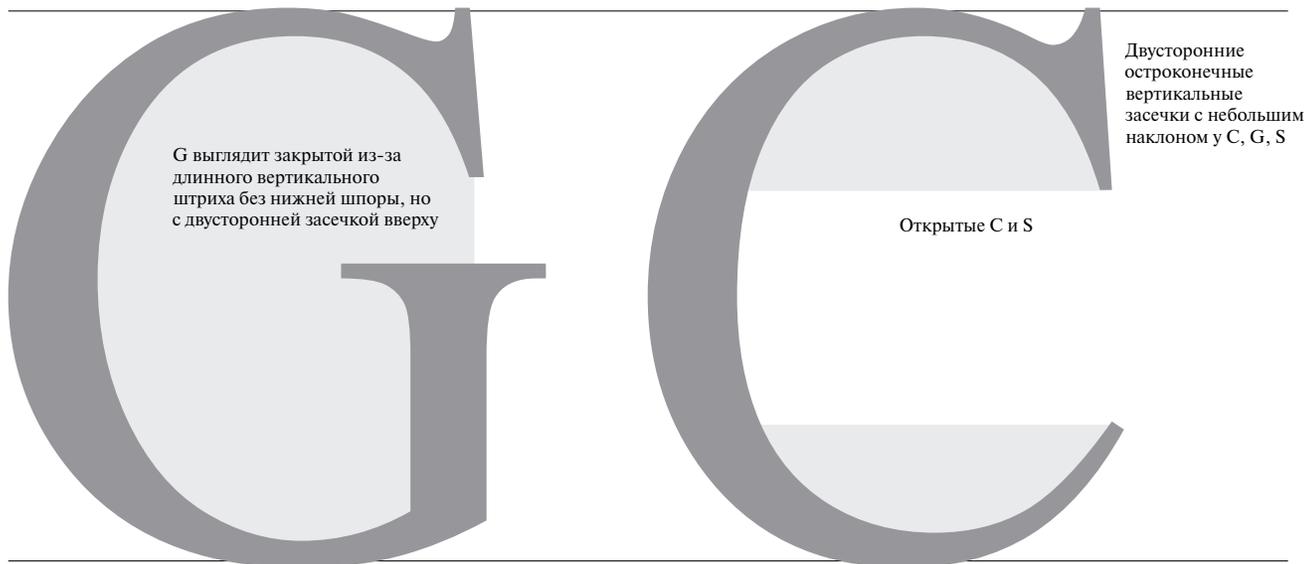
Newton Italic  
42 pt  
ParaGraph/ParaType,  
1990–1994  
Владимир Ефимов, при участии  
Александра Тарбеева

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

Newton Italic  
18 pt  
ParaGraph/ParaType,  
1990–1994  
Владимир Ефимов, при участии  
Александра Тарбеева



Ж С



Достаточно широкие прописные знаки



Верхняя часть Ж выглядит излишне широкой, развесистой и не согласуется с нижней

Свисающие элементы у Д, Ц, Ш, д, ц, ш как будто пририсованы к нижним засечкам

Акценты в буквах Й, й велики, хотя имеют близкую к традиционной форму с двумя каплями на концах

## Times New Roman (Monotype)

Ж, К, ж, к с каплями на концах верхних изогнутых ветвей и прямые диагональные нижние ветви

Буквы Д, д имеют сильно прогнутый левый штрих

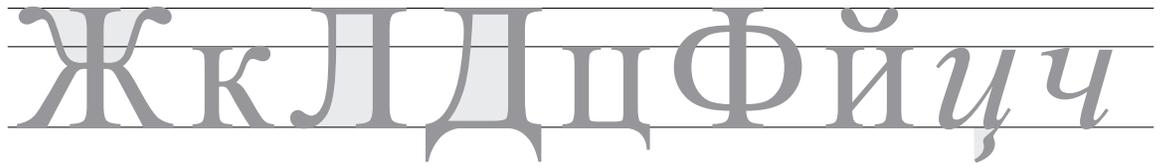
Форма левого штриха у букв Л, л вертикальная, с изогнутым нижним концом и длинной растянутой каплей

Верхняя часть буквы ч слишком напоминает аналогичный знак прямого начертания

Буква в очень узкая

Верхняя и нижняя части з и курсивной прописной К несбалансированы

Слишком вертикальная нога у жирной я



Г, г, м, ю, з слишком широки

З, Ш, Ш, в, к чересчур узки

Неудачная форма свисающих элементов у букв ц, ш



Верхний выносной элемент у д кажется жестким и колючим

прямые жирные Г, Д, Л, г, д, л, т светлы по цвету

Буквы ж, ф наоборот, слишком черны

Неудачно решение свисающих элементов у ц, ш, форма я



## Times Ten (Linotype)

В прописном У диагонали соединяются слишком высоко, из-за чего знак становится неустойчивым и падает вправо

Свисающие элементы букв Д, Ц, Ш, д, ц, ш неправильно подсоединены к горизонтальным штрихам и бессильно провисают

У строчной буквы ь слишком длинный горизонтальный элемент слева вверху

Строчная э имеет неверный, в обратную сторону наклон оси овала и выглядит как зеркальное отражение знака с

Форма акцентов у Й, й неоправданно усложнена, с напылом внизу и двумя маленькими каплями на концах

Строчная ж несколько узковата, но из-за своей крестообразной середины она более технологична в мелких кеглях, чем зигзагообразный монотайповский вариант

Ж, К, ж, к имеют прямые диагональные ветви с горизонтальными засечками

Левые штрихи букв Д, д почти вертикальны, без прогиба

Полуовалы букв ь, ы, ь недостаточны по размеру



Буквы Л, Ш, Ш, Ю слишком узкие

Овалы у Ф непропорционально малы по сравнению с остальными прописными

узкие Ж, Ш, Ш, Ю

прописные З, Э, в отличие от прямых, имеют капли на концах нижних штрихов слева



У буквы з слишком широкая, несбалансированная верхняя часть, как и у буквы ч

прямая форма и длинный росчерк слева вверху ь

Удачное решение букв б, в, к, ф, ц, ш, ь, э. Строчная к имеет плавно изгибающиеся ветви, верхняя заканчивается каплей. У ф прямой центральный штрих с односторонней засечкой наверху и двусторонней внизу



## PT Newton

Буквы Д, д трапецевидной формы с прогнутым левым штрихом

Средний штрих у прописной Э имеет на конце двустороннюю вертикальную засечку

В курсивах у строчной з нижний горизонтальный штрих имитирует росчерк с каплей на конце

Ветви у строчной к мягкой изогнутой формы с каплей справа вверху

Центральный штрих строчной ф прямой с односторонней засечкой вверху и двусторонней внизу

Акценты курсивных букв Й, й имеют традиционную форму росчерка с каплей слева.

буквы Ж, К, ж, к близки по форме к латинским К, к

Форма акцентов у Й, й традиционная, с каплями на концах



Строчная ж имеет зигзагообразную конструкцию

У строчной л плавно изогнутый верх

Нога у строчной я плавно изогнута



А В С  
D E F  
G H I  
J K L  
M N O  
P Q R

Н Ъ Ю Т О Н



## Примечания



Стенли Морисон

[1] Стенли Морисон (Stanley Morison, 1889–1967). Английский типограф, теоретик типографики и дизайнер. С 1923 г. консультант по типографике (художественный руководитель) фирмы Monotype и издательства Кембриджского университета. С 1926 по 1930 г. издавал влиятельный журнал по типографике The Fleuron. Автор редизайна газеты «Таймс» и нового шрифта Times New Roman (1932). Автор многих статей по истории шрифта и типографики.

[2] Виктор Лардент (Victor Lardent, 1905–1968). Английский рекламный графический и шрифтовой дизайнер, штатный художник газеты «Таймс». Под руководством Стенли Морисона разработал рисунки гарнитуры Times New Roman.



Кристоф Плантен

[3] Кристоф Плантен (Christophe Plantin, 1514–1589). Французский издатель и типограф. Работал сначала в Париже, затем из-за религиозных войн переехал в Антверпен, где открыл типографию и работал с 1555 по 1580 г. Тайный протестант и ведущий католический издатель периода Контрреформации. Применял шрифты Клода Гарамона, Робера Гранжона и Хендрика ван ден Кеере. Его типография, Officina Plantiniana, хранится со всеми материалами в музее печати Plantin-Moretus в Антверпене (Бельгия).

[4] Робер Гранжон (Robert Granjon, ок. 1513–1590). Французский гравёр-пуансонист, самый знаменитый после Клода Гарамона. Среди его заказчиков — Кристоф Плантен и типография Конгрегации веры в Риме. Автор многих прямых, курсивных, рукописных и восточных шрифтов, прославился своими курсивами. Работал в Париже, Лионе, Антверпене, Франкфурте и Риме.



Майк Паркер

[5] Майк Паркер (Mike Parker, род. в 1929). Английский историк печати и руководитель высшего звена нескольких фирм-производителей шрифтов. В 1958–1959 гг. работал в музее печати Плантен-Моретус в Антверпене (Бельгия). Позднее играл важную роль в шрифтовой индустрии во времена металлического, фотонаборного и цифрового шрифта. Долгое время был директором по типографике американской фирмы Mergenthaler Linotype, где инициировал большую программу разработки шрифтов и сотрудничал с Мэтью Картером (Matthew Carter), Адрианом Фрутигером (Adrian Frutiger) и Германом Папфом (Hermann Zapf). Совместно с Мэтью Картером основал в 1981 г. Bitstream, первую фирму, которая специализировалась на производстве цифровых шрифтов. Живет в США.



Старлинг Берджесс

[6] Старлинг Берджесс (W. Starling Burgess, 1878–1947). Американский конструктор и строитель гоночных яхт, авиа- и автоконструктор. Три яхты его конструкции (Enterprise, Rainbow, Ranger) выиграли Кубок Америки. Конструировал и строил самолеты-амфибии и летающие лодки для американского военно-морского флота во время I мировой войны. Построил также экспериментальный обтекаемый трехколесный автомобиль Dymaxion (1933) совместно с Бакминстером Фуллером (R. Buckminster Fuller). Предположительно автор шрифта, послужившего основой для Times New Roman.



Уолтер Трэйси

[7] Уолтер Трэйси (Walter Tracy, 1914–1995). Английский шрифтовой дизайнер, специалист по газетным шрифтам. Обладатель почетного звания Royal Designer for Industry. Руководил разработкой шрифтов в фирме Linotype с 1947 по сер. 1970-х гг. Консультант по типографике газеты «Таймс» после Стенли Морисона. Основные шрифты: Adsans (1959), Doric (1973), Maximus (1967), Pilgrim (1953), Qadi (1985), Telegraph Modern (1969), Times Europa (1972).

- [8] Роберт Брингхерст (Robert Bringhurst, род. в 1946). Канадский поэт, переводчик, книжный дизайнер, типограф и лингвист, автор книги *The Elements of Typographic Style* (1992), которая стала чем-то вроде Библии для типографов и выдержала множество переизданий.
- [9] Не сохранилось документов и свидетельств, подтверждающих, что Берджесс рисовал эти шрифты сам. Поэтому некоторые исследователи отрицают его авторство, справедливо указывая, что его связи с типографским искусством слишком поверхностны. Его фирма заказала шрифты — это факт, но кто их настоящий автор, точно неизвестно.
- [10] Хендрик ван ден Кеере (Hendrik van den Keere). Ведущий фламандский гравер-пуансонист своего времени. Работал в Генте во второй половине XVI в., делал шрифты для издателя Кристофа Плантена. В его шрифтах заметно влияние фламандских готических шрифтов на форму французской антиквы. У них крупное очко строчных, они более узкие и насыщенные. Печатные образцы шрифтов ван ден Кеере хранятся в музее печати Plantin-Moretus в Антверпене.
- [11] Теодор Лоу де Винн (Theodor Low de Vinne, 1828–1914). Американский издатель, типограф, исследователь и историк шрифта. Автор многочисленных трудов по историческим и практическим аспектам издательского бизнеса, по истории типографского ремесла и стилям типографики. Владелец одной из лучших типографий в Нью-Йорке De Vinne Press. Печатал журнал *The Century Magazine*, для которого заказал шрифт *Century Roman* (1894), награвированный Линном Бентоном (Lynn Boyd Benton, 1844–1932). Работал в Нью-Йорке.
- [12] Роберт Брингхерст «Основы стиля в типографике» М.: Д.Аронов, 2006, стр. 113. — Robert Bringhurst. *The Elements of Typographic Style. Version 2.5*. Hartley & Marks, Vancouver, Canada, 2002
- [13] Вторая великая эпоха шрифтотворчества — эпоха модерна (конец XIX — начало XX века), когда в Европе (Австрии, Англии, Германии, Испании, Италии, Польше, России, Франции) и Северной Америке было создано множество шрифтов самых разнообразных рисунков. Первая великая эпоха шрифтотворчества — начало XIX века, когда в Англии и частично во Франции были созданы сверхжирные шрифты, египетские (брусковые) шрифты, гротески (рубленные шрифты) и множество их модификаций.
- [14] Walter Tracy. *Letters of Credit: a view of type design*, David R. Godine, Boston, 1986, p. 204–7.
- [15] В шрифте *Times Roman* фирмы Linotype курсивная буква z сохранила первоначальную форму с росчерком, свисающим за линию шрифта.
- [16] Вильгельм Бильц (Wilhelm Bilz). Шрифтовой дизайнер. Работал в конце 1950-х — 1960-х гг. с фирмами Ludwig & Mayer и Simoncini. Основные шрифты: Simoncini Garamond (1958–1961), Life (1965, совм. с Франческо Симончини/Francesco Simoncini).
- [17] Франческо Симончини (Francesco Simoncini, ум. в 1967). Итальянский шрифтовой дизайнер, основатель послевоенной фирмы Simoncini, ее управляющий директор и руководитель шрифтовой программы. Основные шрифты: New Aster (1958), Aster (1958), Simoncini Garamond (1958–1961), Life (1965, совм. с Вильгельмом Бильцем/Wilhelm Bilz).



Роберт Брингхерст



Теодор Лоу де Винн



Гюнтер Герард Ланге



Дэйв Фэйри

- [18] Гюнтер Герард Ланге (Günter Gerard Lange, род. в 1921). Немецкий шрифтовой дизайнер, в 1960–1989 гг. главный художник фирмы Berthold, автор шрифтов Arena (1951–1959), Derby (1953), Solemnis (1954), Boulevard (1955), Champion (1957), El Greco (1964), Concorde (1968–1978), Akzidenz Grotesk Buch (1969–1972), Berthold Baskerville Book (1980), Imago (1982), Bodoni Old Face (1986) и др. С 2000 г. художественный консультант чикагской фирмы Berthold Types.
- [19] Гуннлаугур Брим (Gunnlaugur SE Briem). Исландский каллиграф, типограф и шрифтовой дизайнер. Основные шрифты: Briem Akademi, Briem Times (1990), Briem Mono (1995), Briem Gauntlet (1997), Briem Script, Briem Script Fleurons, Briem Operina.
- [20] Дэйв Фэйри (Dave Farey, род. в 1943). Английский шрифтовой дизайнер, работающий вместе с Ричардом Доусоном в лондонской фирме HouseStyle Graphics. Долгое время сотрудничал с Letraset и ИТС. Сейчас он консультант по шрифтовому дизайну газеты «Таймс». Основные шрифты: Aries (1995), ИТС Beesknees (1991), Bodoni Unoque, Cachet, Caslon Black, Collins (2000), Comedy (2000), Ersatz (2002), Font, Gabardine, ИТС Golden Cockerel (1996, совм. с Ричардом Доусоном/Richard Dawson), Greyhound Script, ИТС Highlander (1993), La Gioconda (2000), Little Louis, ИТС Oswald (1992), Virgin Roman Normal, ИТС Johnston (1999, совм. с Ричардом Доусоном/Richard Dawson), Zemestro (2003) и др.
- [21] Ричард Доусон (Richard Dawson). Английский шрифтовой дизайнер, работающий вместе с Дэйвом Фэйри в лондонской фирме HouseStyle Graphics. Основные шрифты: ИТС Golden Cockerel (1996, совм. с Дэйвом Фэйри/Dave Farey), ИТС Johnston (1999, совм. с Дэйвом Фэйри/Dave Farey) и др.

## Times и некоторые близкие по рисунку шрифты и клоны

1. Times New Roman (1932), Monotype, Стенли Морисон (Stanley Morison) и Виктор Лардент (Victor Lardent)
2. Times Roman (1932), Linotype
3. Life (1965), Ludwig & Mayer, Франческо Симончини (Francesco Simoncini) и Вильгельм Бильц (Wilhelm Bilz)
4. Concord (1968–78), Berthold, Гюнтер Ланге (Günter Gerard Lange)
5. Times Europa (1972), Linotype, Уолтер Трэйси (Walter Tracy)
6. Press Roman, IBM Corporation
7. Тип Таймс (ок. 1980), АО Полиграфмаш, Геннадий Барышников, Эмма Захарова
8. Times Ten (1981), Linotype, Уолтер Трэйси (Walter Tracy)
9. Times Eighteen (1981), Linotype, Уолтер Трэйси (Walter Tracy)
10. Timeless (1982), Туроарт, Вернер Шульце (Werner Schulze)
11. English, Alfatype

12. New York, Apple, Сьюзен Кар (Susan Kare), Чарльз Бигелоу (Charles Bigelow), Крис Холмс (Chris Holmes)
13. Moskva, MacCampus
14. Serif, Linguist Software
15. Times New Roman PS (1990), Monotype
16. Times New Roman (1990), IBM Corporation
17. Dutch 801 (1990), Bitstream
18. TimesET (1990), ParaGraph, Владимир Ефимов при участии Александра Тарбеева
19. Vremya (1991), Cassady & Green, Ричард Уар (Richard Ware)
20. Times (1991), VNLabs
21. Times Millenium (1991), Гуннлаугур Брим (Gunnlaugur SE Briem)
22. Times PA (нач. 1990-х), Алекс Пандре
23. NTTimes (1991), Irex Research
24. AG Teutonica (1991), Tilde, Андреис Гринбергс (Gustavs Andrejs Grinbergs)
25. CG Times (1992), Agfa Compugraphic
26. AZ Times (1992), ATRI — Graphic Bureau Az-Zet, Виктор Кучмин
27. Tense (1992), TeamAXis, Дмитрий Комиссаров
28. Respect (1992), Intermicro
29. Respect (1992), !22! Soft
30. Latinskij (1992), Double Alex, Алексей Чекулаев
31. Times (1992), N&L Moscow
32. Time Roman (1993), SoftUnion, Никита Всесветский
33. Pravda (1993), Translation Experts Limited
34. TimeИТСУ (1993), URW++
35. Newton (1994), ParaGraph/ParaType
36. Thames (1994), TypeMarket, Александр Луценко
37. ER Third Roman (1994), Gavin Helf
38. Time (1994), GlasNet, A. Sebrant
39. WL Times (1994), URW
40. Panda (1994), Panda Group Tashkent
41. Тип Таймс (1995), Ленполиграфмаш
42. NTTierce (1995), Irex Research
43. SPSL Dutch (1995), SPSL, Игорь Настенко
44. TimesSSi (1995), Southern Software, Inc
45. Timok (1996), Eurotype
46. XSerif (1997), Ch. Singer (Slovo)
47. Dutch 801 TL (1999), Bitstream/Tilde
48. Times DL (2000), ДюнаLab
49. Times Urum New (2000), Garkavets
50. Times Classic (2002), Дэйв Фэйри (Dave Farey), Ричард Доусон (Richard Dawson)
51. Nimbus Roman (2003), URW++
52. Times Europa Office (2006), Linotype, Акира Кобаяси (Akira Kobayashi)

# Swift

Герард Унгер, 1985/1995

В наборе использован  
Swift 2.0 Cyrillic  
9,25/13 pt

Кириллическая версия:  
ParaType  
Тагир Сафаев, 2003

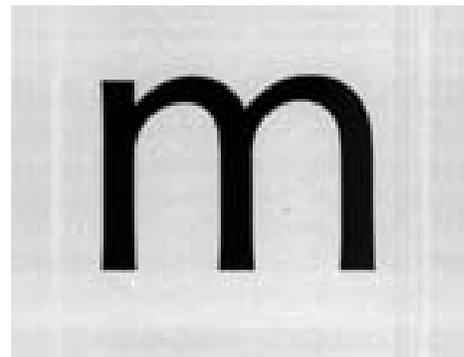


# Современная голландская антиква

*Шрифт для газетного набора  
как сплошного текста,  
так и акциденции*

Гарнитура Swift принадлежит к послевоенному поколению западных газетных шрифтов. Может быть, отчасти случайно, но сложилось так, что именно Swift стал пока единственным представителем всей этой группы в кириллице. Имена остальных, увы, мало что могут сказать читателю, и нам остается лишь перечислить их, не вдаваясь в подробности. Это: Concorde (1968), Rotation (1972), Olympian (1970), News Plantin (1978), Nimrod (1980), Edison (1984), Centennial (1986). Swift появился, по меркам истории, совсем недавно, и все же — вот уже двадцать лет прошло с момента первого выхода его в свет.

Что приводит к возникновению новых форм в шрифте? В XX веке различные технологии набора и печати (строкоотливной машинный набор, фотонабор, цифровой набор, офсетная печать) сменяли друг друга очень быстро, порождая иногда весьма своеобразные требования к рисунку шрифта, быстро возникавшие и так же быстро терявшие актуальность. Кто теперь помнит, например, о шрифтах с «усами», расположенными в наружных углах контура и предназначенными для компенсации характерных искажений рисунка при фотонаборе — заваливания углов в результате оптического ореола? Калейдоскопическая смена технологий прошла на глазах одного-двух поколений шрифтовых дизайнеров. Кто-то из сидящих сейчас за компьютерами в ранней юности подробно изучал плоскочечатный станок и ручной набор — «конечно, это вчерашний день, но студенты должны знать основы!» Потрясение самих основ, полная их смена и многократный, вызванный технической необходимостью пересмотр шрифтовых форм не мог не привести к появлению множества новых идей в дизайне.



Markeur (1972)  
Шрифт для изготовления  
пластиковых указателей с помощью  
гравировальной системы Pantotype  
фирмы Enschedé  
Справа: рисунок Унгера  
и гравированная буква по этому  
рисунку

Но все же в целом тирания технологий неминуемо ослабевала. При офсетной печати качество отпечатка уже значительно меньше зависело от качества бумаги. Тем не менее к 80-м годам прошлого века самым жестким технологическим процессом, предъявлявшим большинство требований к шрифту, оставалась именно печать в типографиях. Западные газеты в то время печатались на скоростных ротационных машинах, применяя очень жидкие краски на относительно грубой газетной бумаге. При этом, несмотря на появление ряда новых шрифтов, в том числе — перечисленных выше, многие газеты по-прежнему набирались либо шрифтами, похожими на Excelsior, ведущий свою родословную с 1930-х годов, либо их ровесником — неувядающим Times. Голландский дизайнер Герард Унгер<sup>[1]</sup> оказался одним из первых, кто почувствовал « витающую в воздухе » потребность газет в новом, ярком, четком, активном, может быть, немного грубоватом, но убедительном и очень хорошо читаемом шрифте. По крайней мере примерно так Унгер говорит об этом сегодня.

Герард Унгер родился в Арнхеме, Нидерланды, в 1942 году. В 1963–1967 годах изучал графический дизайн, типографику и шрифтовой дизайн в Академии Gerrit Rietveld в Амстердаме. Первым профессиональным шрифтом Унгера стал гравированный на пластике Markeur (1972). Затем последовал M.O.L. (1974), созданный совместно с рабочей группой под руководством Питера Браттинги (Pieter Brattinga) и предназначенный для системы надписей в метро Амстердама. Наименование M.O.L. вызывает неслучайные ассоциации со словом mol (по-голландски «крот»), хотя идея сделать крота официальным символом подземки и не нашла тогда понимания у руководства города.

С 1975 года Герард Унгер — независимый график-дизайнер. По заказам он оформляет марки, монеты, журналы, газеты, книги, логотипы, корпоративные документы и другую печатную продукцию. Одновременно он проектирует шрифты. За первыми работами последовали антиква Demos (1975) и парный к ней гротеск Praxis (1976). Это был один из первых успешных опытов разработки так называемых супергарнитур, то есть шрифтов различных классификационных типов, согласованных между собой и предназначенных для совместного применения. Далее были разработаны Hollander (1983), созданный по мотивам работ старых голландских мастеров, оригинальный гротеск курсивного типа Flora (1984), который в 1989 году лицензировала американская фирма ITC<sup>[2]</sup>, и, наконец, Swift (1985).



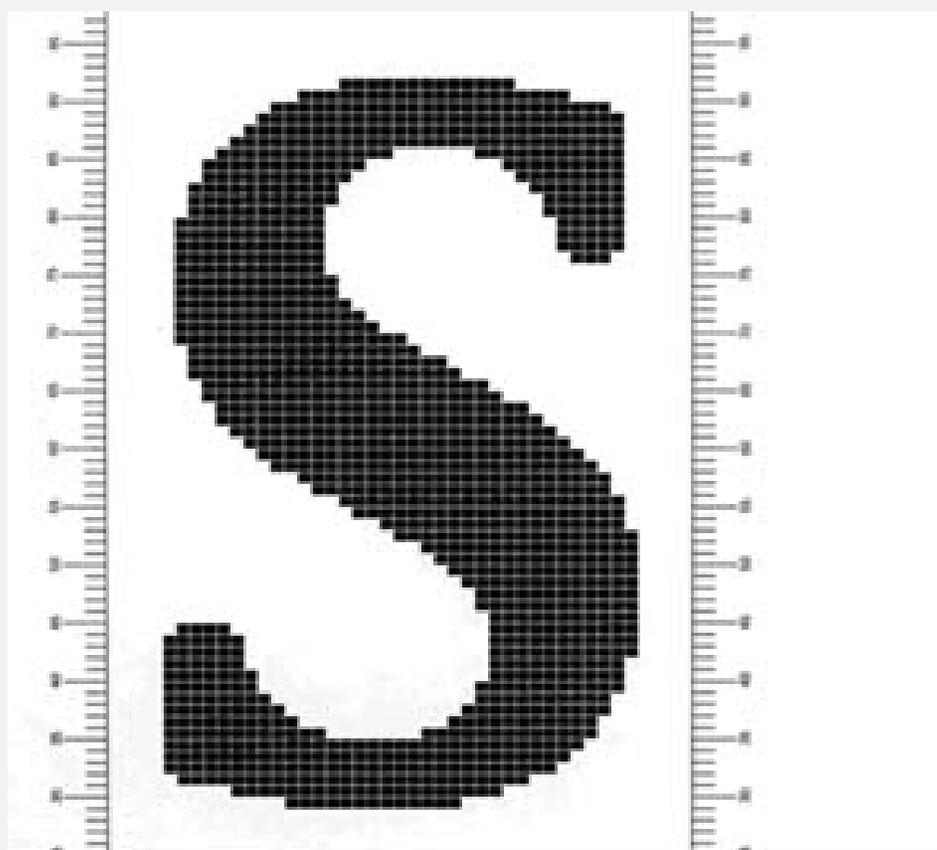
М.О.Л. (1974)  
Шрифт для указателей  
в амстердамском метро

Swift был создан Герардом Унгером для немецкой фирмы Hell<sup>[3]</sup>. Вместе с тем сам Унгер признается, что идея этого шрифта была его собственной. У нас не принято переводить названия кораблей, газет и шрифтов, о чем иногда, как в случае со шрифтом Swift, приходится пожалеть. Перевод названия раскрывает самую суть шрифта: Swift — это стриж. Образ маленькой отважной птицы, никогда не сажающейся на землю, чертящей в небе уверенные линии и восхитительные дуги, послужил для Унгера своего рода отправной точкой. Именно стрижам принадлежит рекорд скорости среди сухопутных живых существ на Земле: около 140 км/ч в пикирующем полете. Но и сам стриж в своем черном оперении, его точеное тельце, длинные стреловидные крылья, широкая голова и огромные черные глаза с каким-то удивительно человеческим взглядом — настоящий пир для глаз дизайнера, если только вам когда-нибудь удастся разглядеть эту птицу поближе. Природа — самый совершенный дизайнер, и спроектированные ею формы остаются недостижимыми образцами. Но возможность увидеть близко прототип шрифта Swift может предоставиться лишь случайно: стриж не приспособлен к взлету с земли, и если вдруг он на земле оказался, то это — нештатная ситуация, в которой птице требуется помощь.

Согласно концепции Унгера, газетный шрифт, как стриж, живет в полете. Его стихия — воздух и скорость. Современные газеты читаются, как известно, в спешке, часто на ходу или в транспорте, при скудном меняющемся освещении и множестве помех. От шрифта зависит, станет человек вообще читать газету или отложит, лишь бегло просмотрев. В 70-х годах, как только прессинг технологий в издательском деле начал ослабевать, эргономические требования к шрифту постепенно стали преобладать над техническими. Шрифт оказался инструментом в борьбе газет за выживание в условиях конкуренции с радио, ТВ, а теперь уже и с новостными сайтами Интернета.

Унгер рисовал Swift карандашом на кальке, затем эти оригиналы были оцифрованы с помощью компьютерной системы Ikarus на фирме Hell. Далее была сделана пробная распечатка на фотонаборной машине и по ней дизайнер наметил необходимую корректировку формы. Затем в контур знаков были внесены исправления, сделана новая распечатка, по ней новая корректировка, и так несколько раз по каждому начертанию, пока шрифт не был совсем закончен. Результат мы можем наблюдать собственными глазами.

Demos  
1975, Dr.-Ing. Rudolf Hell/Linotype



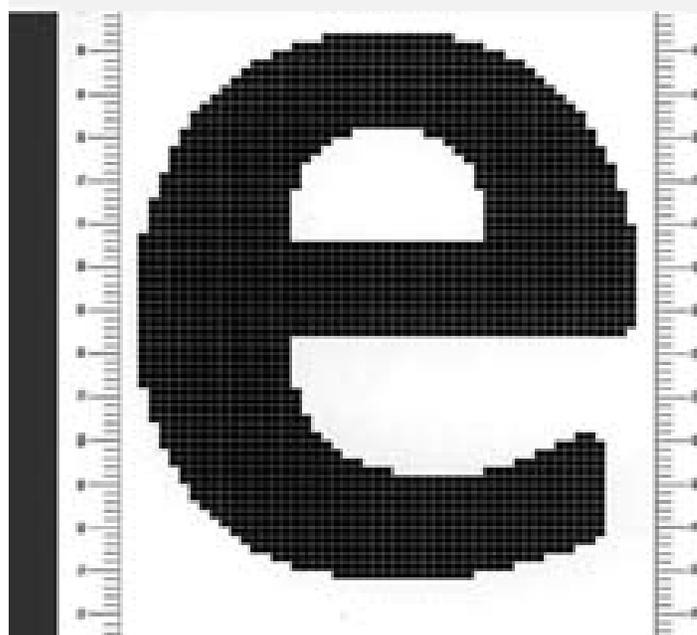
Deutschland  
e r n e u e

**Dinsdag**

Openingstekst

Allen die met eerbied  
moeten Hem hulde br  
Want gekomen is het

htsatz erschlie  
he Gestaltung  
mensionen. D



Praxis  
1976, Dr.-Ing. Rudolf Hell/Linotype

Любая критика в первую очередь отмечает ясность и читаемость Swift даже при неблагоприятных условиях. У этого шрифта мощные, широкие (как крылья!) засечки треугольной или клинообразной формы. В заголовочных начертаниях в наборе они могут почти сливаться, словно передавая эстафету от одной буквы к другой. Плоские дуги у строчных h, m, n и полуовалы у b, d, p, q заострены в местах присоединения к вертикальным штрихам. Капли в прямых начертаниях приобрели угловатую, почти прямоугольную форму. Открытость и напряжение основных знаковых форм сильнее выявляют внутрибуквенное и межбуквенное пространство, которые в свою очередь составляют как бы самостоятельные формы. Подобно тому, как птица ловит крыльями ветер, заставляя воздух пружинить и подчиняя его своей воле, Унгер в своем шрифте заставляет работать пространство между буквами и внутри них. При работе над своими шрифтами Герард Унгер создал целую собственную концепцию восприятия шрифта читателем. Своих студентов, в числе прочего, он учит особому взгляду, умению видеть не только сам знак, но и то, что остается, если мысленно удалить букву с белого листа бумаги.

В 70-е годы XX века еще отдавалась дань некоторым устойчивым заблуждениям. Так, с XIX века считалось, что чем больше рост строчных букв шрифта, тем лучше он читается, и что чем короче выносные элементы, тем выше его ёмкость. Ивонн Швемер-Шеддин в статье,

White space is not a  
mere residue. It is an  
active force. It is vital  
in the detail of text

*White space is not a  
mere residue. It is an  
active force. It is vital  
in the detail of text*

White space is not a  
mere residue. It is an  
active force. It is vital  
in the detail of text

White space is not a  
mere residue. It is an  
active force. It is vital  
in the detail of text

*White space is not a  
mere residue. It is an  
active force. It is vital  
in the detail of text*

**White space is not a  
mere residue. It is an  
active force. It is vital  
in the detail of text**

Образцы шрифтов Demos (антиква) и Praxis (готеск), согласованных между собой по размерам, цвету и пропорциям и предназначенных для совместного применения. Курсивный готеск ITC Flora (1984) можно рассматривать как дополнение

посвященной газетным шрифтам<sup>[4]</sup> и, в частности, гарнитуре Swift, отмечает, что такой подход может обернуться полнейшей иллюзией. У шрифта с подобными пропорциями более ёмкие строки, зато он требует большего интерлиньяжа, иначе глаз при чтении начинает соскакивать с одной строчки на другую, а набор выглядит чересчур черным. Разработчики подобных шрифтов с одной стороны выигрывают, но столько же проигрывают с другой. Как воспоминание об таком подходе, остались некоторые гарнитуры со странными пропорциями, о потребительских качествах которых нет единого мнения. Автор Swift умело избегает этой ловушки, увеличивая рост строчных, но ровно настолько, насколько это допустимо. С одной стороны, Swift — характерный шрифт XX века с крупным очком; с другой же — это увеличение все-таки остается в пределах разумного и находит поддержку в рациональных голландских барочных шрифтах XVII века. Кроме того, при внимательном взгляде на Swift видно, что объем внутрибуквенного белого пространства увеличен в нем всеми возможными способами.

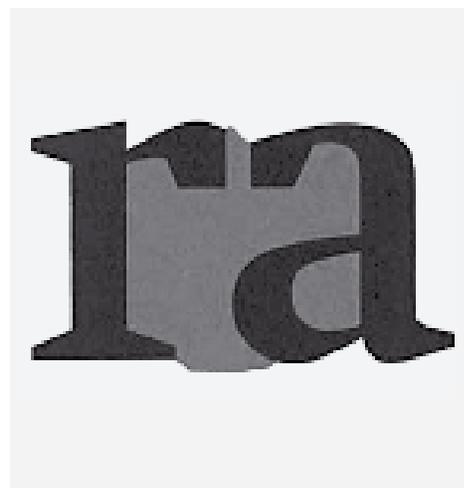
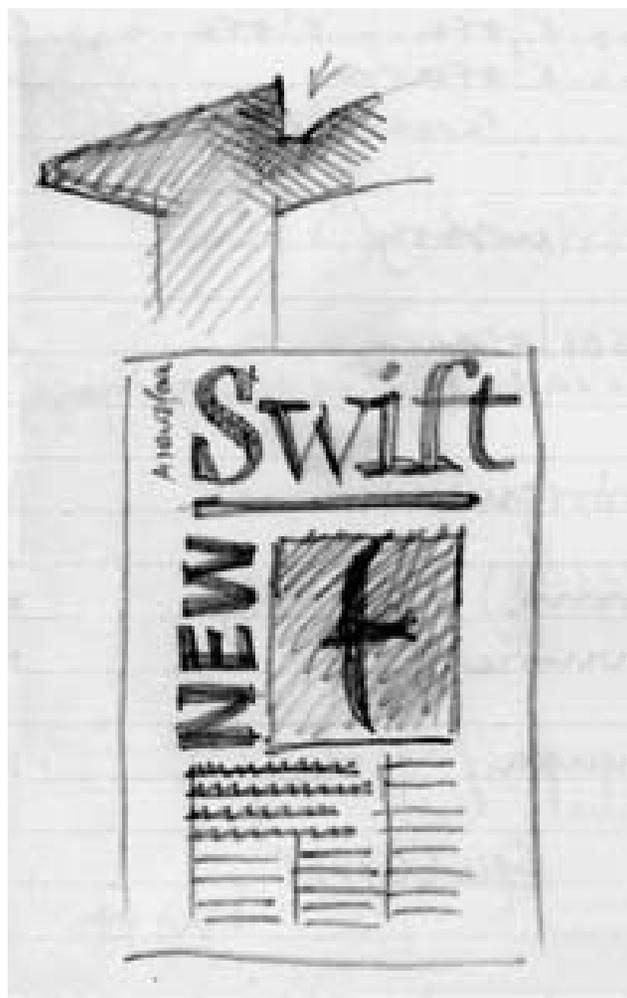
Интересны и другие особенности Swift. Почти полное отсутствие острых углов в соединениях облегчают воспроизведение знаков на экране при невысоком разрешении. Тем не менее гарнитура несет все признаки шрифтов старого стиля, хотя и модифицированных. Например, верхние выносные элементы выше прописных, а цифры по росту несколько ниже, чем прописные. Многие детали в курсивах характерны для классического каллиграфического курсива, облегченного по цвету, с округлыми каплями, небольшим наклоном и узкими пропорциями знаков. При этом и в курсивах проявляется стремление выразить горизонтальную составляющую. Поскольку Голландия — страна равнинная, в ее пейзаже преобладают горизонтальные линии. Унгер в шутку и немного всерьез утверждает, что, исходя из этого, в голландских шрифтах тоже должны преобладать горизонтальности и плоские дуги.

Несмотря на всю оригинальность и современный характер гарнитуры Swift, ее связь с предшественниками — голландскими шрифтами позднего Возрождения и барокко — видна при подробном рассмотрении достаточно ясно. Не менее сильное влияние на Унгера оказал

g s e v n  
p b m i o  
r u h H a

*na ure*

Hamburgevios



Стриж в полете

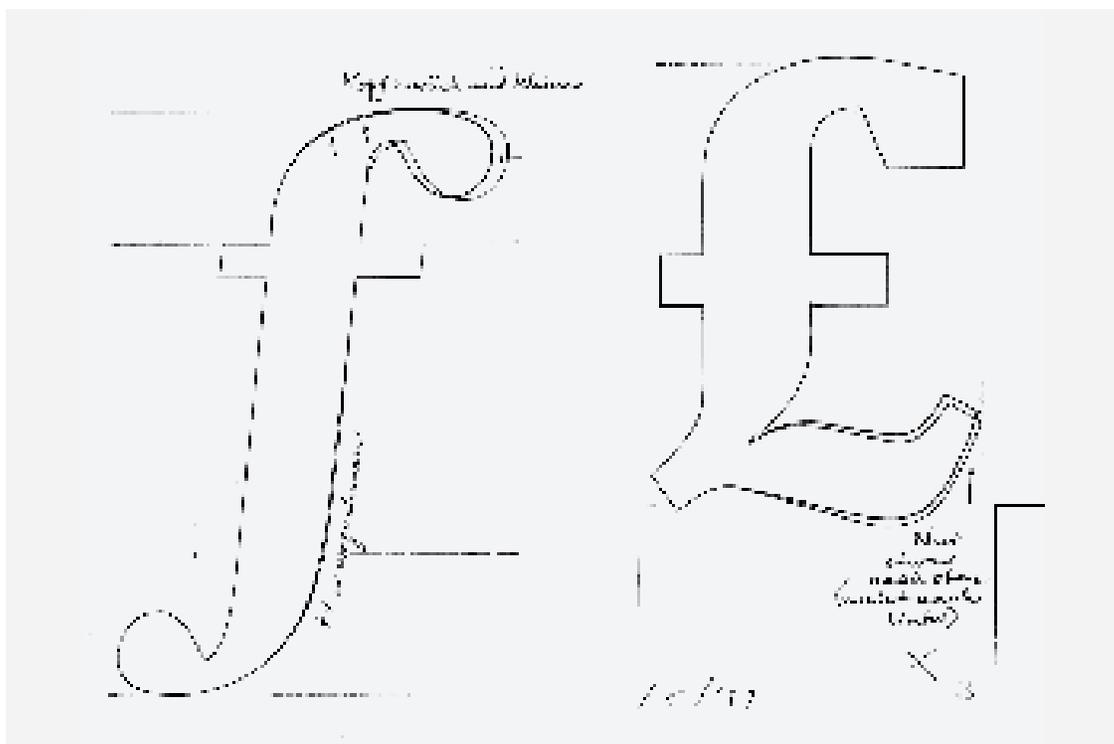
Первоначальный эскиз  
шрифта Swift  
1981Внутрибуквенное  
и межбуквенное пространство  
шрифта Swift

знаменитый американский дизайнер Уильям Двиггинс<sup>[5]</sup>, один из ведущих художников фирмы Mergenthaler Linotype, который уже в 1930-е годы работал над более удобочитаемыми газетными шрифтами. Считается, что из-за ряда обстоятельств Двиггинс так и не воплотил полностью свой план создания совершенного газетного шрифта, но его идеи были подхвачены и развиты Унгером. Среди непосредственных предшественников Swift можно назвать также Vendôme (1951–1954) Франсуа Гано<sup>[6]</sup>, Trump Mediaeval (1954–1960) Георга Трумпа<sup>[7]</sup> и Méridien (1957) Адриана Фрутигера<sup>[8]</sup>. Сходство нельзя назвать прямым и очевидным, оно лежит скорее на уровне идеи, общей концепции — а также деталей. В частности, все эти шрифты имеют мощные треугольные засечки, благоприятствующие процессу чтения.

В 1987 году Swift был выпущен фирмой Hell. Это был уже не первый совместный проект Hell и Герарда Унгера: упомянутые гарнитуры Demos, Praxis и Hollander также разрабатывались для этой фирмы. Фирма Hell была пионером в области разработки цифрового фотонабора, ее фотонаборные машины Digiset с хранением шрифта в электронном цифровом виде и воспроизведением его на экране электронно-лучевой трубки в 70-х годах XX века совершили революцию в технологии фотонабора. Вероятно, на разных моделях тех же машин (как раз в то время в фотонаборных системах электронно-лучевые трубки заменялись лазерными устройствами) первоначально применялся и Swift. Шрифт быстро завоевал популярность; особенно широко его использовали в газетах Голландии и скандинавских стран. В 1988 году за гарнитуру Swift Герарду Унгеру был присужден престижный дизайнерский приз Gravisie. Семь лет спустя автор существенно пересмотрел свой шрифт как с художественной, так и с технической стороны, собственноручно оцифровал его на компьютере, теперь уже персональном, и выпустил

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890



Trump Mediaeval  
1954–1960, Linotype  
Георг Трумп (Georg Trump)

Méridien  
1957, Linotype  
Адриан Фрутигер  
(Adrian Frutiger)

Контурные изображения знаков  
шрифта Swift с исправлениями  
автора  
1987

под собственной маркой новую версию гарнитуры Swift 2.0 в двенадцати начертаниях с капитальными вариантами в каждом.

За прошедшие двадцать лет западные газеты улучшили качество бумаги и печати. Популярность Swift как шрифта повышенной живучести к сегодняшнему дню поубавилась, так как газеты получили возможность использовать более изящные новые шрифты. Как отмечается теперь в аннотациях, Swift чаще используется «не внутри газет, а снаружи», то есть в заголовках и для внешнего оформления. Он по-прежнему очень интересен для корпоративных документов и другой печатной продукции. Книги, набранные гарнитурой Swift, приобретают живой, современный и динамичный облик. В крупных же кеглях (в заголовках, титулах, плакатах и т.д.) этот шрифт, напротив, начинает выглядеть монументально и проявляет сходство с надписями, высеченными в камне.

Автор Swift к настоящему времени разработал свыше двадцати гарнитур. Все эти шрифты очень практичны, у них ясно определена область решаемых задач. Например, Capitulum создавался к двухтысячелетию христианства и Римской католической церкви по заказу



Эскизы знаков курсивного  
начертания Swift  
1985

Римского агентства по подготовке Юбилея (Agenzia Romana per la Preparazione del Giubileo) и предназначался для уличной информационной системы в Риме, призванной обслуживать многочисленных гостей и туристов. Отправной точкой для него послужили работы итальянского каллиграфа XVI века Джованни Франческо Креши<sup>[9]</sup>. Capitolium News — развитие того же проекта путем создания вариантов более мощного рисунка, которые могли бы использоваться при наборе газет. Vesta — гротеск, форма которого навеяна образцами древнеримских надписей республиканского периода (он назван в честь храма богини Весты в Тиволи). Тем не менее это современный шрифт, развитый по начертаниям, рисунок которого рассчитан на сочетание с другими шрифтами Унгера, такими, как антиквы Gulliver, Corganto и Capitolium News. Унгер говорит, что он не хочет ограничивать шрифтовой выбор дизайнера жесткой привязкой гротеска к антикве, поэтому дает своим шрифтам, которые могли бы составить единую супергарнитуру, разные названия.

Другие шрифты Унгера предназначены для других целей. Например, в рамках большого проекта ANWB fonts дизайнер разработал комплекс шрифтов для надписей на дорожных указателях Нидерландов. Это чуть зауженный элегантный гротеск, лишенный того брутального



Эскизы знаков жирного начертания Swift 1984

Daily Swift  
Рекламная листовка нового шрифта фирмы Hell в виде газеты

**Extra** **Daily Swift**

**New news face**  
News face. Newspapers are produced at lightning speed and have a short life—the paper they are printed on is cheap, grey and rough, swift is open, sturdy and sharp, looking grey alive and lighter even when conditions are difficult. Under less ideal circumstances Swift is also at home in supplements, magazines, travel guides, dictionaries, yearbooks, catalogues...

**Named after bird**  
Lightning-fast words draw lines and racing over in the air—as example for the designer's hand and pencil. Their long, graceful wings and sharp, firm bodies give writing efficiency, which is done better with their large wings and pronounced shape.

**Neue Zeitungsschrift**  
Mittigen Tagen Zeitungen werden in rasender Eile produziert und haben ein kurzes Leben — die Papier ist billig, grau und rau. Die Schrift ist offen, kräftig und scharf und trägt auch unter schwierigen Bedingungen gewissen Klarheit und gut lesbare Zeichen. Unter weniger günstigen Verhältnissen fällt auch die Swift auch bewährt in Beilagen, Taschenrechner, Briefkästen, Wörterbüchern, Taschenrechnern, Katalogen...

**Nach einem Vogel benannt**  
Hilfslos alle Nachrichten jagt die Swift über rasend und sparsam durch die Luft — Beispiel für Hand und Feder des Designers. Ihre langen, geraden Flügel und festen, kräftigen Körper geben Schrift Effizienz, die besser mit ihren großen Flügeln und markanten Form erreicht wird.

**Un nouveau caractère journal**  
Les nouvelles naissent vite. Les journaux s'impriment à toute allure. Ils sont éphémères. Leur papier est bon marché, gris, rude. Swift est ouvert, robuste et net. En toutes circonstances il donne des lignes claires et lisses. D'autant plus son jeu de temps et il sera très bien l'efface dans les suppléments, les magazines, les brochures de tourisme, les dictionnaires, les livres de poche, les catalogues...

**Swift comme martinet**  
Le vol du martinet (ou anglais swift) est vil comme l'éclair: les droites et ses courbes inspirent la main et le crayon du dessinateur. Les ailes longues et gracieuses, le corps robuste et ramassé se retrouvent dans et caractères, son corps et ses ailes respectivement.

Et c'est ainsi très perfectionné le martinet encore meilleur. Swift de long, son caractère est

Le vol du martinet (ou anglais swift) est vil comme l'éclair: les droites et ses courbes inspirent la main et le crayon du dessinateur. Les ailes longues et gracieuses, le corps robuste et ramassé se retrouvent dans et caractères, son corps et ses ailes respectivement.

Swift 2.0  
1995

Authority may review records  
*Captain Ronald Simons started out*  
 CANDIDATE SPOKE AT MEETING  
 SAILORS REPORTED CALM WEATHER  
 Many ideas will not be known  
*Human nature has made headway*  
 ALPINE CLIMBERS SCALE PEAKS  
 MILLIONAIRE BRIDE PLANS CRUISE  
 Journey through desert lands  
*Many boats rushed through canal*  
 GEMS FOUND IN OLD CHATEAU  
 SINGER CANCELLED HIS CONTRACT  
 Each watch will pass the test  
*The size and shape of many books*  
 INDIA RUBBER TREE IS TAPPED  
 SHOP BULLETINS ARE EFFECTIVE  
**Ornaments should be used**  
*Letters are quickly recognized*  
 JAMES MARTIN WAS TRAINED  
 PRINT IT CLEARLY AND BOLDLY  
**President makes large donation**  
*Artist is aware of self-expression*  
 HARMONY IS ALWAYS AN ELEMENT  
**CIRCUS STUNTS ARE PERMISSIBLE**

Amerigo  
1986, Bitstream

*hamburgevios*  
hamburgevios

DTL Argo  
1991, Dutch Type Library  
Гротеск, дополняющий Swift

Rigid was something of an eccentric:  
he invariably spoke English to his

*Bildschirmdarstellungen  
auf dem Monitor angeze  
erhaft in die bildschirmc*

Gulliver  
1993  
Экономичный газетный шрифт

Gulliver  
Gulliver regular

*Gulliver*  
Gulliver italic

Gulliver  
Gulliver book

*Gulliver*  
Gulliver book italic

Gulliver  
Gulliver semi bold

*Gulliver*  
Gulliver semi bold italic

Gulliver  
Gulliver bold

*Gulliver*  
Gulliver bold italic

**West holds back**

*Antes de tiempo*

**Bendelid ontsnapt**

***M. en demi-finale***

**Keine Privilegien!**

***Crimes e castigos***

**Una realtà conosciuta**

**P** reparans montes in uir-  
 tute tua, accinctus poten-  
 tia, qui conturbas profundū  
 maris, sonum fluctuum eius  
 Crescius scrib:

Шрифт Джованни  
 Франческо Креши из книги  
 Il perfetto scrittore  
 («Совершенный каллиграф»)  
 Рим, ок. 1571

ITC Flora  
 1984/1987, ITC

**НАВЕО а р е с о х у 123**

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
 1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Amerigo  
 1986, Bitstream

**НАВЕО а р е с о х у 123**

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
 1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Oranda  
 1987, Bitstream

**НАВЕО а р е с о х у 123**

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ !?&  
 1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

First version  
(Light)

San Giovanni in Laterano

Final version

San Giovanni in Laterano

First version  
(Regular)

San Giovanni in Laterano

Final version

San Giovanni in Laterano

First version  
(Bold)

San Giovanni in Laterano

Final version

San Giovanni in Laterano



Capitolium  
1998  
Светлое, нормальное и жирное начертания. Первоначальная и конечная версии

Уличные указатели в Риме, выполненные шрифтом Capitolium

оттенка, который характерен для шрифтов дорожных указателей некоторых других стран, например, Германии и Америки. Шрифт Delftse Poort, имитирующий трафаретную форму, «принадлежит» одному-единственному зданию, самому высокому в Роттердаме, которым уже много лет владеет голландская национальная страховая компания — она-то и сделала заказ на собственный эксклюзивный шрифт. Так как Голландия — классическая страна третьего сословия, то и ее национальные шрифты преимущественно деловые, говорит Герард Унгер в ответ на надоедливые вопросы поклонников.

Кроме разработки шрифтов, Унгер активно занят преподаванием и просветительской деятельностью. Он — профессор типографики Лейденского университета в Голландии. Кроме того, он периодически ведет курсы шрифта в университете английского города Рединга на факультете типографики и визуальных коммуникаций. До января 2007 года он преподавал также в собственной alma mater. В 1995 году вышло первое издание его книги об отношениях шрифта и читателя *‘Terwijl je leest’* («Когда вы читаете»); в 2006 году — второе. Планируются издания этой книги на английском, немецком, итальянском и испанском языках. Кроме этого, Унгер — автор ряда публикаций, посвященных шрифту, дизайну, газетам, чтению газет и смежным вопросам. Он лауреат престижных премий в области дизайна: H.N.Werkman-prize (1984) — за заслуги в области шрифта и типографики, международного Maurits Enschedé-Prize (1991) — за разработку шрифтов, а также Gravisie-prijs 1988 года за Swift.

Как сложились судьбы шрифтов Унгера, в частности гарнитуры Swift, в России? Герард Унгер наблюдал колонии стрижей в Индии и Южной Америке, где их называют *rockets*; но если наши российские стрижи и уступают южным в количестве и видовом разнообразии, то их летные качества ничуть не хуже.

Первой кириллической версией Swift был эксклюзивный шрифт, разработанный в отделе шрифтов фирмы ПараГраф в конце 1990-х (дизайнер Тагир Сафаев) по заказу издательского дома «Коммерсантъ». Этот шрифт был назван Коммерсант Сериф. Он применялся в одноименной газете и в журналах, издаваемых ИД «Коммерсантъ», около восьми лет. От более поздней версии он отличался меньшим количеством начертаний и формой некоторых знаков, в частности, «латинской» формой Ж и К с диагональными ветвями и горизонтальными засечками на их концах. Позже Тагир Сафаев разработал более полную кириллическую версию Swift

**H a b e g n s v 2 6**  
**H a b e g n s v 2 6**

**Delftse Poort**

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ANWB  
1997  
Шрифт для дорожных указателей  
в Голландии. Первая строка – его  
предшественник, вторая строка –  
шрифт ANWB



Delftse Poort  
1991

Allianz  
2005, Visualogik  
Гротеск и антиква

Vesta  
2001  
Проект уличных указателей в Риме



DTL Paradox  
1999, Dutch Type Library  
Строчной алфавит  
Первые эскизы





FF Decoder  
1992, FontShop

в восьми начертаниях на основе версии 1995 года Swift 2.0<sup>[10]</sup>. Этот вариант был выпущен компанией ПараТайп для всеобщего использования в 2003 году. В нем также разработаны капитальные варианты (дизайнер Владимир Павликов). Как ни парадоксально, до недавнего времени это был единственный цифровой кириллический шрифт, спроектированный специально для текстового газетного набора, хотя в былые времена каждая крупная газета в СССР («Правда», «Известия», «Труд», «Красная Звезда») имела в своем распоряжении эксклюзивные текстовые шрифты.

Если про западную периодику говорят, что время Swift в ней проходит, то в наших газетах дело обстоит иначе. У нас до сих пор крайне мало специализированных газетных шрифтов, особенно для текстового набора. Кроме газеты «Известия», где в последнее время Тагиром Сафаевым разработан целый комплекс эксклюзивных шрифтов, трудно назвать еще издание, где бы использовались специальные газетные текстовые гарнитуры. Наши газеты применяют для набора текста шрифты общего назначения или явно книжные шрифты, такие, как Helios, Pragmatica, FreeSet, Newton, Minion, Octava и даже Кудряшевская гарнитура. Поэтому почти для любой из российских газет использование Swift можно считать не только новым словом в дизайне, но и признаком грамотности и хорошего вкуса. Swift слишком хорош и практичен для того, чтобы мода на него появилась и прошла быстро. Потенциал его как заголовочного шрифта тоже далеко не раскрыт. Единственным недостатком Swift можно считать то обстоятельство, что его характерный, сразу узнаваемый рисунок в нашей стране активно напоминает издания «Коммерсанта». Возможно, не всем нравятся такие ассоциации, хотя для многих печатных изданий это, безусловно, комплимент. Отсюда следует, что Swift наверняка будет иметь долгую жизнь в нашей типографике.

Кроме Swift, в России пока известен еще только один шрифт Герарда Унгера — ITC Flora. Этот очаровательный «прямой курсив без засечек» (на самом деле не такой уж прямой — в смысле не вертикальный, а наклонный — но так его характеризуют почему-то шрифтовые классификации) можно нередко встретить у нас в самых разных применениях — от журналов и рекламных объявлений до уличных вывесок. Flora не имеет аналогов. С одной стороны, рукописная основа этого шрифта очевидна; с другой же — он достаточно строг, ясен и читается много лучше, чем любой из наших декоративных, тем более — рукописных шрифтов. Эрик Шпикерман<sup>[11]</sup> в своей книге ‘Stop Stealing Sheep’ называет Flora «хорошим текстовым шрифтом», который только выглядит несерьезно<sup>[12]</sup>. С легкой руки того же автора известно, что Герард Унгер задумал Flora в честь своей новорожденной дочери и назвал шрифт ее именем. Кто



Обсуждение кириллической  
версии шрифта Свифт (1999)  
Слева направо: Герард Унгер,  
Максим Жуков, Тагир Сафаев



Capitolium News  
2006  
Газетный шрифт для набора  
текста и заголовков

ABCdefghij123  
ABCdefghijk123  
ABCdefghij123  
ABCdefghij123  
ABCdefghi123  
ABCdefghij123

[8/10] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из

[8/10] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для*

[10/12] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между

[12/14] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что

[12/14] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг, предназначенных для чтения,*

[10/12] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливать пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании

Swift 2.0  
Regular, Italic  
Герард Унгер 1995  
Кириллическая версия:  
Тагир Сафаев  
ParaType 2003

Примеры набора  
Использована цитата из статьи  
Стэнли Морисона «Основные  
принципы типографического  
искусства»

АБВГДЁЖЗЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩ  
ЪЫЬЭЮЯ  
абвгдёжзйклмнопрстуфхцчшщъыьэюя

**АБВГДЁЖЗЙКЛМНОПРСТ  
УФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯ**  
**абвгдёжзйклмнопрстуфхцчшщ  
ъыьэюя**

ITC Flora  
1984/1987  
Кириллическая версия:  
Эмма Захарова, Владимир Ефимов  
1995, ParaGraph/ParaType

еще мог бы сделать кому-либо такой фантастический подарок? Как свидетельствует сам Унгер, Flora сначала разрабатывалась им для домашнего пользования, и ее первые версии, так и не оцифрованные до сих пор, остаются самыми лучшими. За основу кириллической версии, выпущенной в 1995 году отделом шрифтов фирмы ПараГраф (дизайнеры Эмма Захарова, Владимир Ефимов) взята ITC Flora. Шрифт существует в двух начертаниях — нормальном и полужирном.

К сожалению, остальные шрифты Унгера пока не имеют кириллических версий. Но, может быть, эта ситуация все-таки будет скоро исправлена — дело того стоит. Ведь Герард Унгер и его шрифты — одно из самых значительных явлений в современной мировой типографике. Казалось бы, как можно вообще создать что-то новое в области, где уже перепробованы все возможные формы? Шрифтовой дизайн последних десятилетий испытал, кажется, все: стилизации под древние пиктограммы и детские рисунки, контуры, случайно искаженные компьютером, трехмерные фантазии, рисование кетчупом, клеем, пальцем, корявое спонтанное письмо... Но это касается только акцидентных шрифтов, допускающих куда большие раскованность и свободу. Строгих же текстовых шрифтов существует несколько тысяч — и если в России еще ощущается недостаток в тех или иных шрифтовых вариантах, то про пресыщенную западную типографику нельзя этого сказать. И тем не менее есть художник, с завидной регулярностью создающий по-настоящему новые текстовые шрифты, которые не только практичны и востребованы, но и всегда оригинальны — насколько вообще можно быть оригинальным в искусстве, консервативнее которого только иконопись. Остается предполагать, что перед нами одна из тайн, которые и составляют суть настоящего творчества.

Swift 2.0 Regular  
72 pt

Герард Унгер 1995  
Кириллическая версия:  
Тагир Сафаев  
ParaType 2003

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

Swift 2.0 Italic  
72 pt

Герард Унгер 1995  
Кириллическая версия:  
Тагир Сафаев  
ParaType 2003

А Б В Г Д Е Ё З

Ж И Й К Л М

Н О П Р С Т У

Ф Х Ц Ч Ш Щ

Ъ Ы Ь Э Ю Я

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

а б в г д е ё ж з и й

к л м н о п р с т у

ф х ц ч ш щ ъ ы ь

э ю я

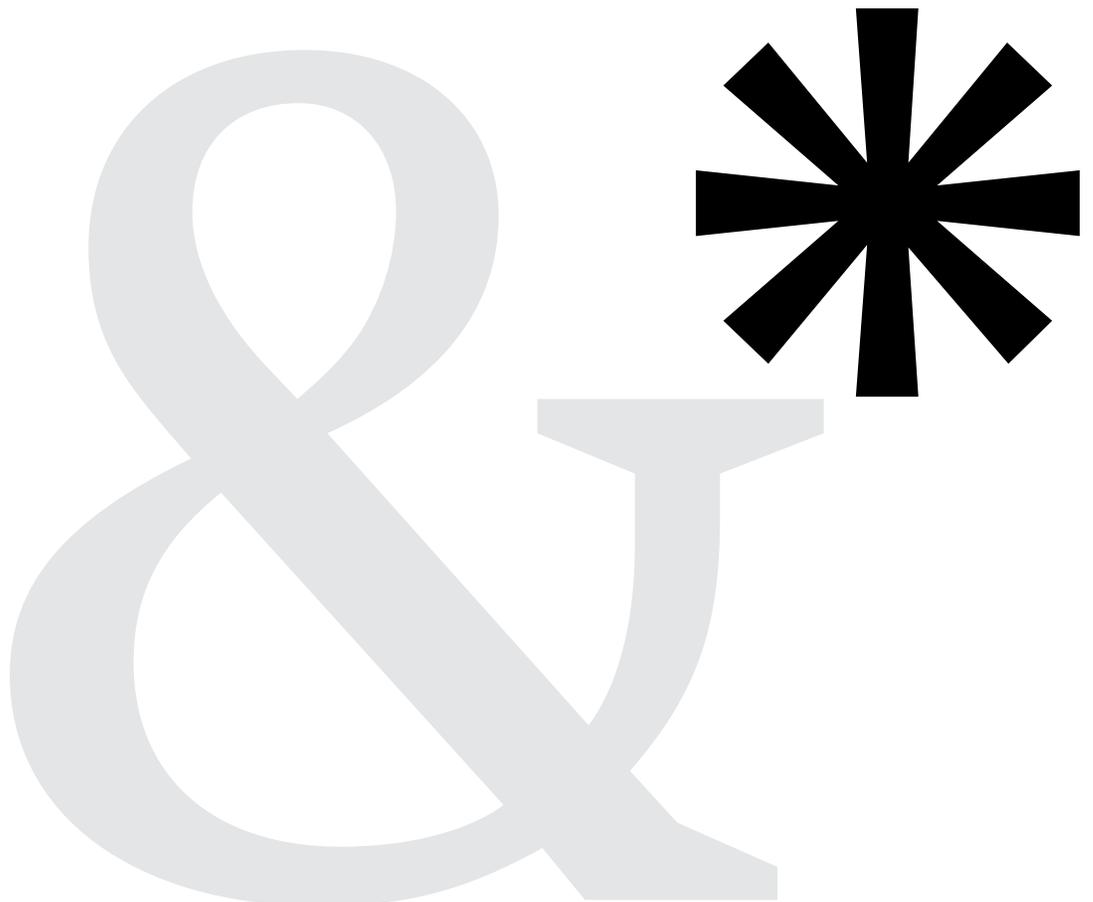
(.,:;!?\* &)

Swift 2.0 Regular  
42 pt  
Герард Унгер 1995  
Кириллическая версия:  
Тагир Сафаев  
ParaType 2003

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

Swift 2.0 Regular  
18 pt  
Герард Унгер 1995  
Кириллическая версия:  
Тагир Сафаев  
ParaType 2003

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



Swift 2.0 Italic  
42 pt  
Герард Унгер 1995  
Кириллическая версия:  
Тагир Сафаев  
ParaType 2003

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМ  
НОПРСТУФХЦЧШЩ  
ЪЫЬЭЮЯ1234567890  
абвгдеёжзийклмнопр  
стуфхцчшщъы  
ьэюя (.,:;!?\*&

Swift 2.0 Italic  
18 pt  
Герард Унгер 1995  
Кириллическая версия:  
Тагир Сафаев  
ParaType 2003

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪЫЬ  
ЭЮЯ 1234567890 абвгдеёжзийклмнопрстуф  
хцчшщъыьэюя (.,:;!\*\$&

я

Ѡ



Очень открытая форма знаков

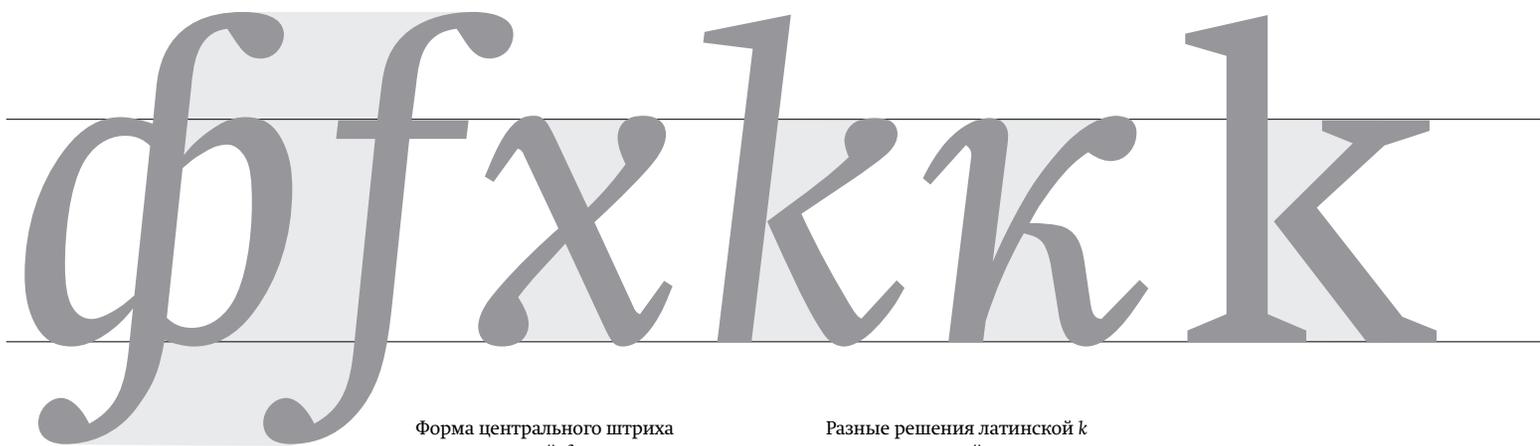
в кириллических К, Ж, Л скорее  
засечка, чем капля



Верхние выносные элементы выше,  
а цифры по росту несколько ниже, чем  
прописные

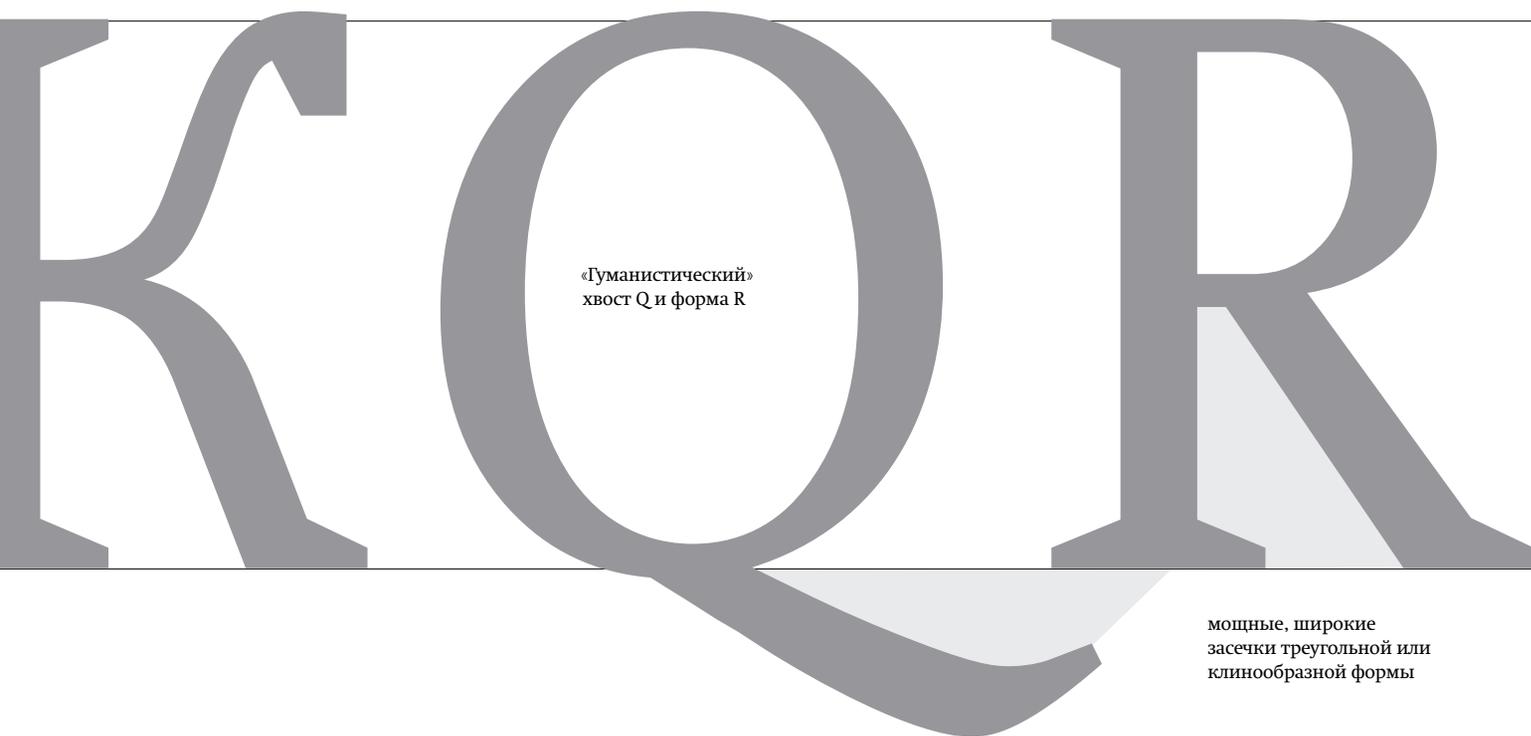
Капли в некоторых  
знаках заменены  
засечками

Присоединения дуг  
в прямом начертании  
почти горизонтальные



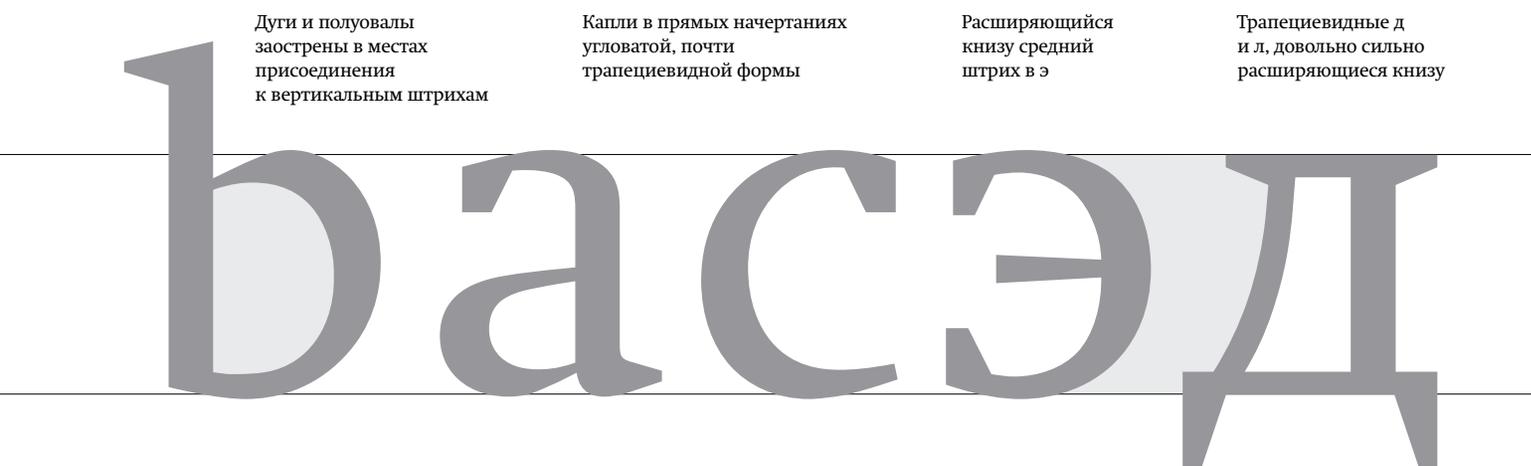
Форма центрального штриха  
кириллической *ф* повторяет  
форму латинской *f*

Разные решения латинской *k*  
и кириллической *к* в курсиве



«Гуманистический»  
хвост Q и форма R

мощные, широкие  
засечки треугольной или  
клинообразной формы

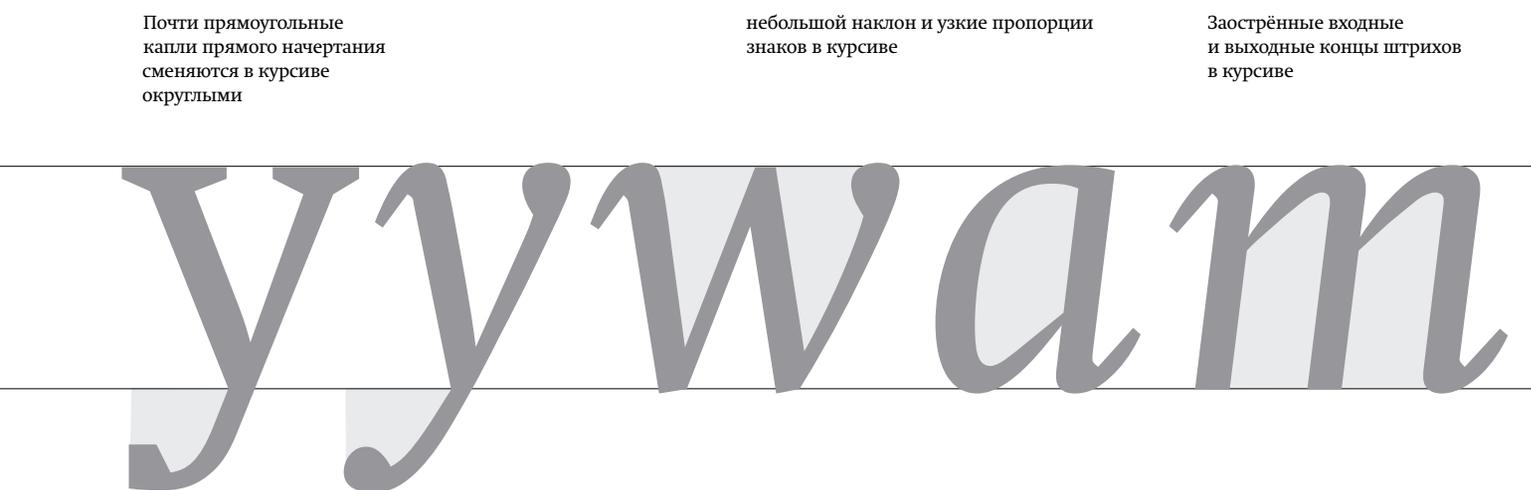


Дуги и полуовалы  
заострены в местах  
присоединения  
к вертикальным штрихам

Капли в прямых начертаниях  
угловатой, почти  
трапецевидной формы

Расширяющийся  
книзу средний  
штрих в э

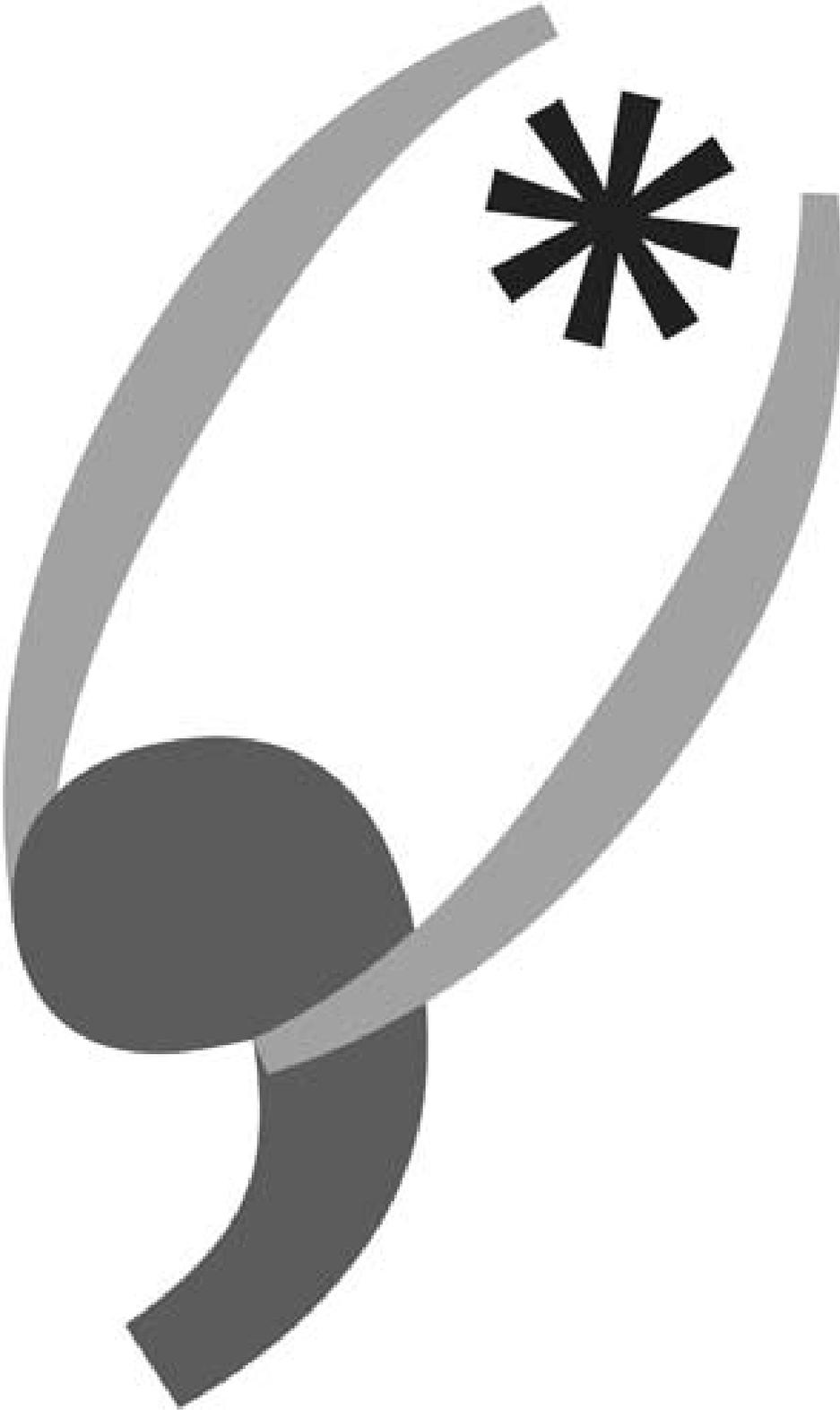
Трапецевидные д  
и л, довольно сильно  
расширяющиеся книзу



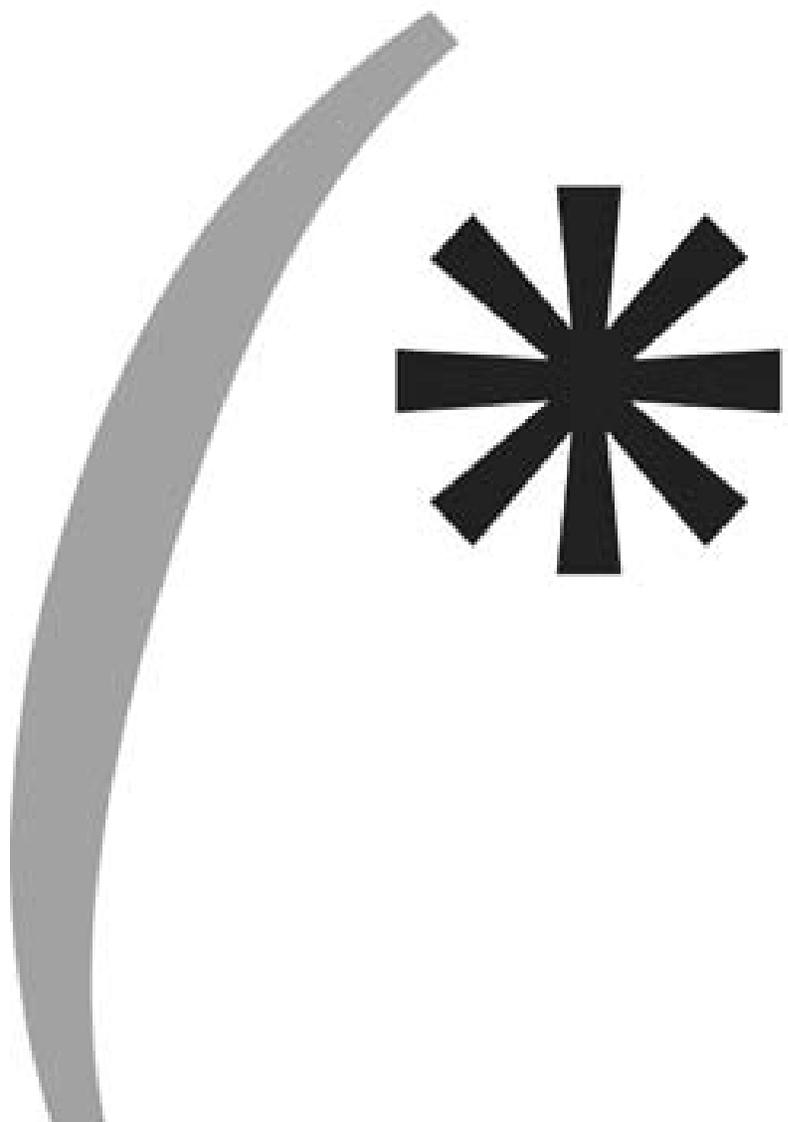
Почти прямоугольные  
капли прямого начертания  
сменяются в курсиве  
округлыми

небольшой наклон и узкие пропорции  
знаков в курсиве

Заострённые входные  
и выходные концы штрихов  
в курсиве



SWIFT



## Примечания



Герард Унгер

- [1] Герард Унгер (Gerard Unger, род. в 1942). Голландский шрифтовой и графический дизайнер, преподаватель и теоретик шрифта. Сотрудничал с фирмами Hell, Linotype, ГТС, Bitstream. Сейчас распространяет свои шрифты через Интернет с собственного сайта. Автор шрифтов Demos (1976), Praxis (1977), Hollander (1983), ГТС Flora (1984/1989), Swift (1985/1995), Amerigo (1986), Oranda (1987), Argo (1991), Gulliver (1993), Capitolium (1998), Paradox (1999), Coranto (2000), Vesta (2001) и др. Живет и работает в Буссуме, Нидерланды.
- [2] ГТС (International Typeface Corporation/Международная шрифтовая корпорация). Американская фирма, основанная в Нью-Йорке в 1969 г. дизайнерами Хербом Лубалиным (Herb Lubalin) и Аароном Бернсом (Aaron Burnes) и бизнесменом Эдом Рондталером (Ed Rondthaler) как агентство по лицензированию и распространению шрифтов. Позднее ГТС занялась разработкой и распространением собственных шрифтов. Издавала влиятельный журнал по шрифту и типографике U&lc («Прописные и строчные»). С ГТС сотрудничали крупнейшие шрифтовые дизайнеры Герман Цапф (Hermann Zapf), Эдуард Бенгет (Edward Benguiat), Мэтью Картер (Matthew Carter), Эрик Шпикерман (Erik Spiekermann) и др. В 1986 г. ГТС была перекуплена Esselte Letraset. Сейчас библиотека шрифтов ГТС принадлежит компании Monotype Imaging.
- [3] Hell (Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH). Немецкая фирма из города Кили, выпускавшая фотонаборные машины Digiset. В 1990 г. слилась с немецкой фирмой Linotype.
- [4] Ивонн Швемер-Шеддин. «Свифт: „Смысл чтения не только в том, чтобы больше узнать, но и в том, чтобы больше испытать“» (Yvonne Schwemer-Scheddin. “Swift: ‘The essence of reading: not just to know more, but to experience more’”). В сборнике: Manfred Klein, Yvonne Schwemer-Scheddin, Erik Spiekermann. Type & Typographers. Architecture Design and Technology Press, London, 1991, стр. 153–160.
- [5] Уильям Двиггинс (William Dwiggins, 1880–1956). Американский книжный и шрифтовой дизайнер, иллюстратор, типограф, каллиграф, писатель и театральный художник. Ученик Фредерика Гауди (Frederic Goudy, 1865–1947). Разрабатывал шрифты для фирмы Mergenthaler Linotype, с которой сотрудничал в течение 27 лет. Автор шрифтов Metro (1929–1930), Electra (1935), Caledonia (1939), Eldorado (1953), Falcon (1961) и др.
- [6] Франсуа Гано (François Ganeau, 1912–1983). Французский дизайнер, скульптор и театральный декоратор. Автор шрифта Vendôme (1951–1954), разработанного совместно с Роже Эскоффеном (Roger Excoffon, 1910–1983) для марсельской словолитни Fonderie Olive, чей владелец Морис Олив (Maurice Olive) был другом Гано.
- [7] Георг Трумп (Georg Trumpp, 1896–1985). Немецкий каллиграф, шрифтовой дизайнер и преподаватель графики. Ученик дизайнера и каллиграфа Эрнста Шнейдлера (Friedrich Hermann Ernst Schneidler, 1882–1956). С 1937 по 1953 г. был директором Высшей школы немецкого печатного дела в Мюнхене, сменив на этом посту ее основателя Пауля Реннера (Paul Renner, 1878–1956) по его просьбе. Сотрудничал со штуттгартской словолитней Weber. Автор шрифтов City (1930), Trumpp Deutsch (1935), Shadow (1938–1952), Amati (1951), Delphin I, II (1951–1955), Codex (1954–1956), Trumpp Mediaeval (1954–1960), Signum (1955), Palomba (1955), Time Script (1956), Jaguar (1967) и др.



Уильям Двиггинс



Георг Трумп

- [8] Адриан Фрутигер (Adrian Frutiger, род. в 1928). Швейцарский дизайнер и теоретик, один из главных шрифтовых дизайнеров второй половины XX века. Долгое время работал в Париже. Сотрудничал с фирмами Deberny & Peignot и Linotype. Автор шрифтов Ondine (1954), Univers (1957), Méridien (1957), Egyptienne F (1960), Apollo (1964), Serifa (1967), OCR-B (1968), Iridium (1975), Frutiger (1976), Breughel (1982), Icone (1982), Versailles (1982), Centennial (1986), Linotype Univers (1997), Frutiger Stones (1998), Frutiger Next (2000) и др.
- [9] Джованни Франческо Креши (Giovanni Francesco Cresci). Итальянский каллиграф второй половины XVI—начала XVII века, автор нескольких книг об искусстве шрифта и каллиграфии. Работал в Риме и Милане. На основе антиквы Креши были созданы многочисленные надписи на архитектурных сооружениях в Италии.
- [10] Сейчас «Коммерсантъ» использует последнюю кириллическую версию Swift 2.0.
- [11] Эрик Шпикерман (Erik Spiekermann, род. в 1947). Немецкий дизайнер, теоретик и преподаватель дизайна, основатель берлинских фирм MetaDesign (1979) и FontShop (1989), автор популярных книг по шрифту и типографике. Автор шрифтов Lo-Type (1980), Berliner Grotesk (1980), ITC Officina (1990), FF Meta (1985–1993), FF Info (2000), FF Unit (2004) и др.
- [12] Русский перевод: Эрик Шпикерман «О шрифте», М., ПараТайп, 2005, стр. 63.



Адриан Фрутигер



Эрик Шпикерман

## Шрифты работы Герарда Унгера

- |  |  |
|--|--|
| 1. Markeur (1972)                                  | 13. Gulliver (1993), Unger Font store        |
| 2. M.O.L. (1974)                                   | 14. Swift 2.0 (1995), Unger Font store       |
| 3. Demos (1976), Dr.-Ing. Rudolf Hell/Linotype     | 15. ANWB fonts (1997), Visualogik            |
| 4. Praxis (1977), Dr.-Ing. Rudolf Hell/Linotype    | 16. Capitolium (1998), Unger Font store      |
| 5. Hollander (1983), Dr.-Ing. Rudolf Hell/Linotype | 17. Paradox (1999), Dutch Type Library       |
| 6. Flora (1984/1987), ITC                          | 18. Coranto (2000), Unger Font store         |
| 7. Swift (1985), Dr.-Ing. Rudolf Hell/Linotype     | 19. Demos (new version, 2001), Visualogik    |
| 8. Amerigo (1986), Bitstream                       | 20. Vesta (2001), Unger Font store           |
| 9. Oranda (1987), Bitstream                        | 21. BigVesta (2003), Unger Font store        |
| 10. Argo (1991), Dutch Type Library                | 22. Allianz (2005), Visualogik               |
| 11. Delftse Poort (1991)                           | 23. Capitolium News (2006), Unger Font store |
| 12. Decoder (1992), FontShop                       |  |

# Charter

*Мэтью Картер, 1987*

*В наборе использован  
ITC Charter Cyrillic  
9,75/13 pt*

*Кириллическая версия:  
ParaType  
Владимир Ефимов,  
2001*



# Современная антиква

*Шрифт для набора  
как сплошного текста,  
так и акциденции*

В 2005 году типографическая общественность отметила юбилей, может быть, не самого заметного в мире, однако значимого для международной типографики события. Исполнилось ровно 50 лет со дня публикации эссе Беатрисы Уорд<sup>[1]</sup> «Хрустальный кубок, или печать должна быть невидимой». В наши дни, полвека спустя, идеи этого эссе могут казаться общеизвестными и даже банальными. Но именно Беатрисе Уорд выпал счастливейший талант — умение первой уловить и выразить назревшую в обществе мысль. То, что кажется нам общим местом, в свое время звучало революционно и определило развитие типографики на десятилетия вперед.

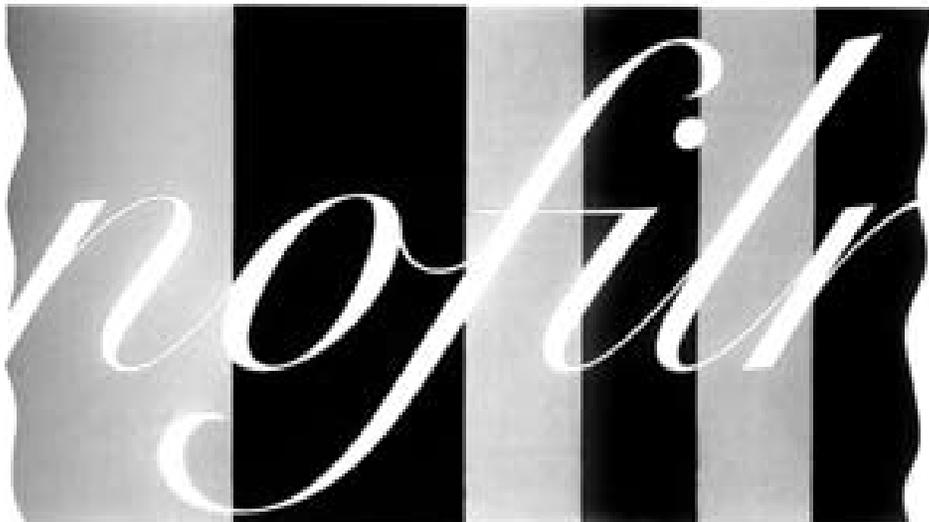
«Представьте себе бутылку вина. Пусть это будет тот сорт, тот год, тот теплый мерцающий цвет, который вы больше всего любите. Перед вами два бокала. Пусть первый сделан из чистого золота, с богатым и прекрасным узором. Второй — из хрусталя чистойшей воды, такого тонкого, что сам бокал кажется почти невидимым. Налейте бокал, и я увижу, знаете ли вы толк в хорошем вине. Ибо настоящий знаток никогда не нальет вино в непрозрачный сосуд, пусть даже самый дорогой и роскошный; но если вы принадлежите к тому исчезающему ныне племени, которое умеет понимать и чувствовать божественный напиток — вы выберете хрусталь, поскольку все в нем подчинено одной цели — раскрыть, показать, а не спрятать то прекрасное, что может быть в нем заключено.

Примите эту витиеватую и ароматную метафору, потому что вы увидите, что едва ли не все достоинства идеального бокала для вина имеют в типографике свои параллели.



Двадцатилетний Мэтью Картер гравировал пуансон 1957

Схема расположения знаков Snell Roundhand на кегельных площадках  
Выносные элементы строчного *f* могут свисать на третий знак в строке только в фотонаборном и в цифровом шрифте. В металле это невозможно



У бокала — тонкая длинная ножка, позволяющая не марать пальцами его стенки. Для чего это? Для того, чтобы ни малейшей тени не пробежало между вашим взглядом и огненной душой напитка. Но разве белые поля книжных страниц не служат в точности той же цели: сделать так, чтобы вы могли не прикасаться к тексту руками? Опять-таки, стекло бесцветно или почти бесцветно: это потому, что истинный ценитель судит о вине также и по цвету и не потерпит, чтобы цвет был искажен. Но и в типографике возможно множество надуманных украшений, применять которые так же неуместно, как наливать портвейн в красный или зеленый стакан. Если бокал выглядит непропорционально, то неважно, как в нем распределен вес: его вид вас нервирует, вы боитесь, что он вот-вот опрокинется. Точно так же возможны и страницы, в которых все как будто бы разумно — и все же их вид беспокоит читателя своей негармоничностью, вызывая бессознательную тревогу».

Критики, пишущие о шрифтах Мэтью Картера<sup>[2]</sup>, любят приводить этот текст в качестве поясняющего примера. Нельзя сказать, чтобы тезисы и идеи, сформулированные в выступлении Беатрисы Уорд, повлияли на творчество только этого художника. Вовсе нет; однако считается, что именно в работах Мэтью Картера, самого уважаемого и влиятельного шрифтового дизайнера современности, наиболее полно воплотилась концепция функциональности, «невидимости» хорошего текстового шрифта.

Мэтью Картер — удивительная и уникальная фигура среди действующих шрифтовых дизайнеров. За время своей профессиональной деятельности он создавал шрифты почти для каждой из существовавших шрифтовых технологий. Он начинал как гравёр-пуансонист, делая металлические шрифты для ручного набора, работал как художник шрифта в графическом дизайне, затем разрабатывал шрифты для всех поколений фотонаборных машин с вещественными и невещественными шрифтоносителями, потом перешел к компьютерному проектированию цифровых шрифтов. Кроме того, он работал с ведущими мировыми фирмами-производителями шрифтов и сам был одним из основателей двух таких фирм. Практически в каждой области шрифтовой деятельности Картер внес существенный вклад, часто он сам ставил себе трудную задачу и блестяще с ней справлялся. Картер — лауреат многочисленных премий и почетных званий, обладает огромным авторитетом в профессиональном сообществе, учит студентов в школе искусств Йельского университета. Вместе с тем он разработал множество высококлассных шрифтов. Достаточно сказать, что многие крупные американские газеты и журналы считают для себя честью заказать шрифт Картеру.

Мэтью Картер родился в 1937 году в Лондоне, в семье известного типографа, историка шрифта и типографики Гарри Картера, архивиста издательства Оксфордского университета



*How can the quality of a typeface be, ? Why do the masters in the art of typography use a few specific type designs? Why do they see in them? Good design is always*

Snell Roundhand  
1966, Linotype  
Каллиграфический  
фотонаборный шрифт по  
мотивам работ английского  
каллиграфа нач. XVIII века  
Чарльза Снелла (Charles Snell)

Oxford University Press. Окончив школу в 1955 году, он поступил в Оксфордский университет, чтобы изучать английскую филологию. Но оказалось, что занятия начнутся лишь с будущего года. Сам Картер описывал это время так: «Моим бедным родителям пришлось искать мне какое-то занятие на этот год, а поскольку отец был в большой дружбе с голландским издательством Enschedé, я отправился туда на год в качестве практиканта...». Предполагалось, что он будет стажироваться в разных подразделениях издательства. Но на самом деле Картер приступил к работе в словолитне Johannes Enschedé en Zonen и провел весь год, гравировав пуансоны под руководством главного специалиста словолитни Пауля Рэдиша<sup>[3]</sup>. Картер говорит: «...Когда год миновал и настало время ехать в Оксфорд изучать английский, я просто не смог возвратиться к академической жизни. Делать шрифты для меня оказалось настолько интересно, что я хотел заниматься только этим. К моему удивлению, родители согласились со мной...».

Вместо учебы в Оксфорде несостоявшийся филолог вернулся в Лондон и начал работать как независимый графический и шрифтовой дизайнер. Основным его клиентом стала фирма Crossfield Electronics, которая заказывала шрифты для своей фотонаборной системы «Фотон» — одной из первых на рынке. В 1963 году, в качестве внештатного консультанта этой фирмы по типографике, Мэтью Картер имел тесные контакты с компанией Deberny Reignot в Париже, где состоялось его личное знакомство с Адрианом Фрутигером<sup>[4]</sup>. К этому периоду относятся первые самостоятельные работы Картера: Southwark Small Ad (1963), предназначенный для объявлений в журнале New Scientist, Colophon Greek (1963) — наклонный греческий шрифт для математического набора, и Auriga (1965), который позже (в 1970 году) был модифицирован для фирмы Linotype. Кроме того, Картер в это время сделал несколько современных гротесков по заказу лондонских дизайн-бюро, в том числе шрифт для нового терминала лондонского аэропорта Heathrow.

В 1965 году Мэтью Картер уехал в Нью-Йорк и стал штатным дизайнером шрифта бруклинской фирмы Mergenthaler Linotype. Его принял на работу Майк Паркер<sup>[5]</sup>, директор по типографике Mergenthaler Linotype, и Картер стал разрабатывать новые шрифты для фотонаборной машины Linofilm.

«Майк понимал, — писал впоследствии Картер, — что после того, как большинство металлических шрифтов были переведены на пленку, появилась возможность заняться разработкой новых шрифтов для фотонабора. Нам надо было выяснить, существуют ли классы шрифтов, которые невозможно выпустить в виде линотипных матриц, но которые можно сделать как фотонаборные... Snell Roundhand оказался как раз таким шрифтом, поскольку менее

How can the quality of a typeface be judged? Why do the masters in the art of typography use a few specific type designs? What do they see in them? Good design is always practical design

*How can the quality of a typeface be judged by do the masters in the art of typography use specific type designs? What do they see in them? Good design is always practical design*

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ& 1234567890

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

ſ & a c d e h m n r r st t z Q Q

&  $\frac{1}{8} \frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{7}{8} \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{3}{4} \frac{1}{2}$

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

ſ a c d e e g k m n nt sp st t z Q

&  $\frac{1}{8} \frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{7}{8} \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{3}{4} \frac{1}{2}$

QRSTUVWXYZ&ABCDEFGH

abcdefghijklmnopqrst

vwxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
**ABCcDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&**

Bell Centennial  
 1978, Linotype  
 Шрифт для телефонного  
 справочника: начертания  
 Address, Sub-Caption, Name &  
 Number, Bold Listing

ITC Galliard  
 1978, Linotype, 1981, ITC  
 Фотонаборный шрифт  
 на основе шрифтов  
 французского пуансониста  
 XVI века Робера Гранжона  
 (ок. 1513–1590)  
 Образцы набора, комплект  
 знаков прямого и курсивного  
 начертаний, капитель,  
 маюскульные и минускульные  
 цифры, дроби, лигатуры,  
 конечные знаки с росчерками  
 Боковые свисания элементов  
 букв на кегельные площадки  
 соседних знаков

ограниченная технология фотонабора позволяла сделать сильно наклонный связный рукописный шрифт».

Рукописный шрифт Snell Roundhand (1966) в трех начертаниях был спроектирован на основе работ английского каллиграфа конца XVII — начала XVIII века Чарльза Снелла<sup>[6]</sup>, создавшего ясный, округлый «почерк экономической революции», избавленный от практиковавшихся ранее цветистых украшений. У Картера получился связный каллиграфический шрифт с относительно крупным очком строчных и с большим наклоном, из-за чего выносные элементы строчных f, g, j, y свисают не только на соседний, но и на следующий за ним знак. Подобный шрифт в металле может быть реализован только в ручном наборе с применением косых литер и совершенно невозможен для линотипа. Критики назвали Snell Roundhand в исполнении Мэтью Картера «самым типографическим» из фотонаборных шрифтов.

Мэтью Картер создал почти два десятка шрифтов, работая сначала в штате Linotype, а затем (с 1971 года) как независимый дизайнер по заказам этой фирмы. Многие из них — открытия в истории типографики, в которых есть и новый взгляд, и новое понимание, и тот или иной художественный прием, подхваченный другими дизайнерами и растиражированный впоследствии. При этом, точно в соответствии с тезисами о «прозрачном шрифте» и «невидимой типографике», подобное новаторство ни в коем случае не бросается в глаза: оно заметно, лишь когда шрифт тщательно рассматривает профессионал. Почти в каждом сборнике статей о шрифтах упоминается гарнитура Galliard (1978), к которой Картер вернулся в 1981 году и по заказу International Typeface Corporation (ITC) доработал дополнительные начертания. Эту антикву с острыми засечками формально можно было бы назвать реконструкцией шрифтов Робера Гранжона<sup>[7]</sup>. Но все-таки у этого шрифта нет прямого прототипа. Сам Картер называет ITC Galliard скорее антологией шрифтов Гранжона. Критика же ставит его в один ряд с самыми значительными шрифтами XX века, такими, как Futura Пауля Реннера<sup>[8]</sup> или Sabon Яна Чихольда<sup>[9]</sup>. Кроме всего прочего, ITC Galliard — одна из первых развитых гарнитур, где промежуточные начертания были получены методом компьютерной интерполяции.

В 1978 году был завершен проект Bell Centennial, над которым Картер работал четыре года. Шрифт предназначался для телефонных справочников компании AT&T и должен был применяться в очень мелком кегле. При первом взгляде на Bell Centennial это — обычный, не очень широкий, в меру открытый гротеск, разве что подозрительно хорошо читаемый. Удивительные приемы Картера раскрываются только при внимательном разглядывании шрифта, например, утолщения и сужения штрихов в определенных местах, «ловушки», компенсирующие возможные дефекты печати и оптические иллюзии при восприятии буквы глазом. Работая над Bell Centennial, Картер проверял контуры знаков по клеточкам, имитируя работу выводного устройства с низким разрешением — подход, к которому, уже на другом техническом уровне, он неоднократно возвращался впоследствии.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Bell Centennial  
Оригинал знака g и проверка  
воспроизведения шрифта при  
низком разрешении

Olympian  
1970, Linotype  
Газетный шрифт  
для металлического  
строкоотливного  
(линотипного) набора  
и для фотонабора

Стоит перечислить и ряд других, не менее замечательных работ. В 1970 году появился Olympian, яркий и характерный представитель плеяды послевоенных газетных шрифтов. В 1977 году — закрытый гротеск Video в 8 начертаниях, версия гротеска CRT Gothic (1969). Картер создал еще несколько рукописных шрифтов: Cascade Script (1965), Gando Ronde (1970), совместно с Хансом-Юргом Хинцикером (Hans-Jürg Hunziker), Shelley Script (1972) с тремя вариантами прописных на основе работ английского каллиграфа конца XVIII — начала XIX века Джорджа Шелли<sup>[10]</sup>. Картер также выполняет заказные проекты: National Geographic Caption (1979), шрифт для подписей в журнале National Geographic, Victoria & Albert Titling (1979), который и сейчас можно видеть в материалах, издаваемых музеем Виктории и Альберта (Victoria & Albert Museum) в Лондоне, и Pegasus (1982), версия одноименного шрифта Бертольда Вольпе<sup>[11]</sup> 1938 года, который в 1997 году был доработан по заказу издательства Оксфордского университета. Наконец, в те же годы Мэтью Картер активно работает в области нелатинских шрифтов. Он разрабатывает греческие версии целого ряда популярных шрифтов латиницы (в том числе Helvetica, Century Schoolbook, Baskerville, ITC Souvenir), оригинальный греческий шрифт Cadmus (1974), а также создает фотонаборный шрифт Devanagari (1975) для набора на языке хинди.

С 1977 года и по сей день Мэтью Картер преподает в школе искусств Йельского университета, работающей в рамках программы MFA по графическому дизайну. В 1980–1984 годах он также был консультантом по типографике издательства Ее Величества в Лондоне и Норвиче. В 1981 году совместно с Майком Паркером, Чери Коун (Cherie Cone) и Робом Фридманом (Rob Friedman) Мэтью Картер стал основателем компании Bitstream, специализирующейся на разработке уже цифровых шрифтов. Первоначально фирма Bitstream занималась только

FAR  
EASTERN  
EARLY  
MEDIAEVAL  
THE ART OF  
ISLAM  
ENGLISH  
SCULPTURE  
MUSICAL  
INSTRU-  
MENTS  
GOTHIC  
INDIAN  
CONTIN-  
ENTAL  
ART

A A B C D E E E F G H J I I

K L L M N N O P Q R R R .

T T S S U V W X Y Z & ,

1 2 3 4 5 5 6 7 7 8 9 0 0 1 2 0

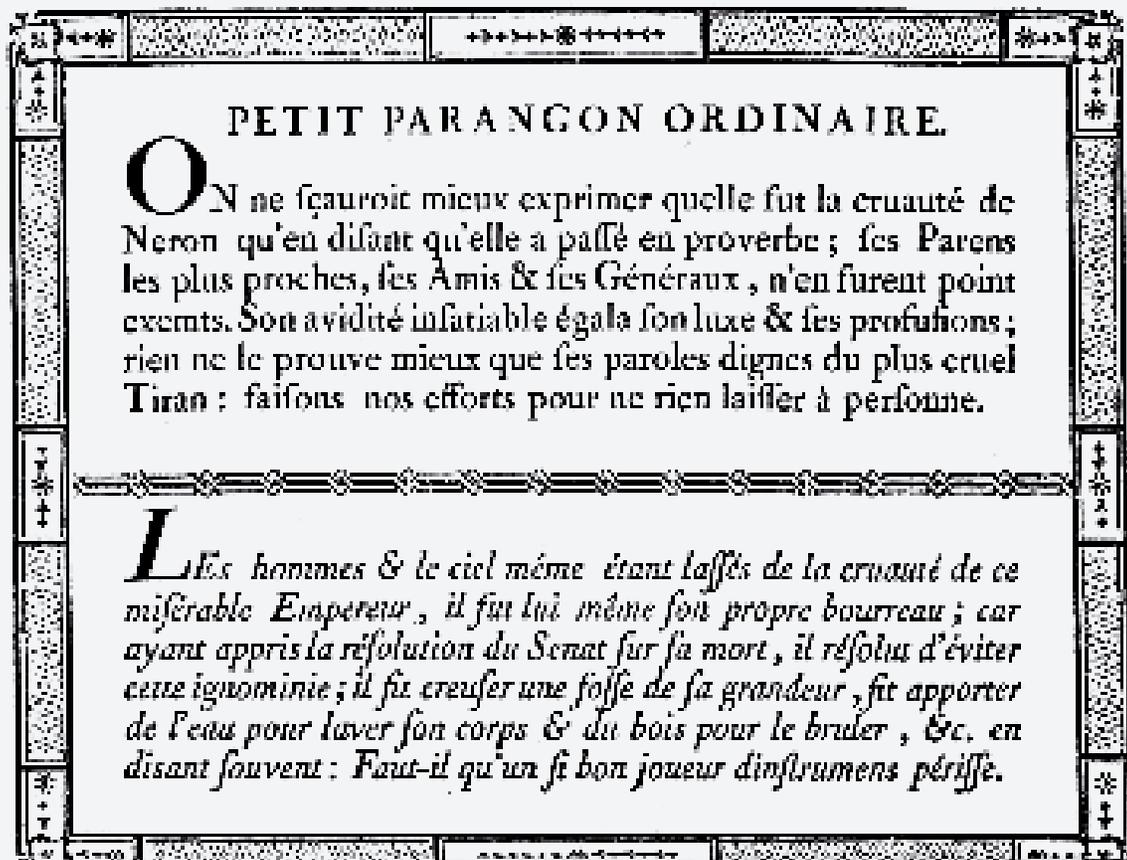
Victoria & Albert Titling  
1979  
Заголовочный шрифт для  
проспектов музея Виктории  
и Альберта в Лондоне

переводом существующего шрифтового наследия в цифровую форму. Первой оригинальной гарнитурой, разработанной Картером для Bitstream, стал шрифт Charter, увидевший свет в 1987 году. В 1993 году эта гарнитура была лицензирована фирмой ITC и получила название ITC Charter.

В многочисленных работах критиков, посвященных Картеру и его шрифтам, об этой гарнитуре обычно упоминается вскользь. Вероятно, причина в том, что Charter не содержит таких радикальных формальных открытий, как некоторые другие шрифты Мэтью Картера. Этот шрифт скорее обобщение и развитие уже найденных решений. Несмотря на это, Charter безусловно достоин пристального внимания.

Charter проектировался как хорошо читаемый текстовый шрифт, хорошо работающий как на выводных устройствах низкого разрешения, так и на фотонаборных автоматах последнего на тот момент поколения. В нем шесть начертаний (Regular, Bold, Black и соответствующие им курсивы). В начертаниях Regular и Bold разработаны также капитальные варианты.

По своим пропорциям и форме ITC Charter напоминает переходную антикву середины XVIII века, в особенности шрифты Пьера-Симона Фурнье<sup>[12]</sup>, но имеет некоторые очень нетрадиционные особенности. Среди его классических характеристик — относительно узкие прописные, близкие по пропорциям к поздней антикве старого стиля или к переходной антикве. Структура засечек в курсивах, повторяющих по рисунку засечки прямых начертаний, и форма курсивных строчных, таких, как a, d, q, близкая к гравированным шрифтам, происходят от шрифтов, нарезанных Пьером-Симоном Фурнье в Париже в 1740-е годы. Но сами засечки в шрифте Charter довольно сильно отличаются от традиционных. По форме они почти прямоугольные, хотя и несколько сужающиеся наружу. Это придает засечкам форму тупого



Bitstream Charter: abcdefghijklmno  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Образцы шрифта  
 Пьера-Симона Фурнье  
 (Pierre Simone Fournier)  
 кг. 20, 1742

Bitstream Charter  
 1987, Bitstream  
 Цифровой шрифт  
 по мотивам шрифтов Фурнье

клина. Вместе с тем они далеко не столь деликатны, как в шрифтах Фурнье. Каплевидные элементы строчных букв решительно обрезаны с одной стороны и имеют закругленную форму с другой. У курсивных строчных почти такие же широкие пропорции, как в соответствующих знаках прямого начертания. Наконец, контраст между основными и соединительными штрихами в светлом начертании далеко не такой сильный, как в шрифтах Фурнье.

Шрифты с брусковыми засечками давно известны своей способностью выдерживать самые трудные условия печати. Если сделать брусковый шрифт более открытым, то его знаки станут более различимы. Это также повысит общую удобочитаемость шрифта в наборе. Картер еще сильнее обострил его и без того нетривиальные формы, применив для своего шрифта антиквенную конструкцию знаков в стиле Фурнье. Он считал, что это будет неплохой альтернативой







**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ****XYZ& abcdefghijklmnopqrstuvwxyz****1234567890*****ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ******XYZ& abcdefghijklmnopqrstuvwxyz******1234567890***

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&amp;

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZI234567890

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

*ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890*

Elephant/Big Figgins  
1992, Microsoft  
1998, Carter & Cone Type  
Реконструкция титульных  
жирных шрифтов  
английского пуансониста  
первой пол. XIX века  
Винсента Фиггинса  
(Vincent Figgins)

Vincent  
1999, Carter & Cone Type  
Текстовый и заголовочный  
шрифт по мотивам шрифтов  
Винсента Фиггинса

традиционной конструкции и весьма нетривиальных деталей, а на уровне текста эти хитрости формы не воспринимаются сознанием читателя, и шрифт выглядит естественно, не препятствуя нормальному чтению.

Charter — один из первых шрифтов, разработанных на персональном компьютере, и в нем это выражено весьма отчетливо. В его рисунке минимум мелких деталей. Например, характерная для традиционной антиквы сложная форма засечки в с заостренным концом и скруглением в месте примыкания к основному штриху заменена простым треугольником, срезанным на конце и образованным всего тремя прямыми линиями между угловыми точками. Кривые применяются в рисунке только в тех случаях, когда они образуют большую форму: в овалах, каплях, концевых элементах. Упрощения шрифтового контура, вызванные несовершенством технологии, в частности, стремлением экономить память тогдашних еще не очень совершенных компьютеров, дизайнер превратил в эстетическую характеристику шрифтовой формы. На этом примере хорошо виден метод работы Картера: технические ограничения он с успехом преодолевает с помощью великолепного чувства шрифтовой формы и ясного понимания технологии, почти каждый раз решая новую техническую задачу, а иногда выдвигая ее заново. В случае с гарнитурой Charter такие формы знаков и их деталей можно найти, только прекрасно представляя себе, как эти знаки будут себя вести в крупных и мелких кеглях и в разных условиях набора и чтения.

Благодаря особенностям своей формы Charter выглядит вполне современно, хотя он был разработан более 20 лет назад. Сегодня по этому пути пошли многие шрифтовые дизайнеры, сознательно огрубляющие шрифтовую форму для активного использования в акциденции с расчетом, что в мелком кегле эти детали будут нивелироваться. Подобный подход к шриф-

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
*ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ&*  
*abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890*  
**ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ&**  
**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**  
**1234567890**  
*ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ&*  
*abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*  
*1234567890*  
**ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ&**  
**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890**

Miller News  
 1999  
 на основе шрифтов  
 шотландского словолитчика  
 первой половины XIX века  
 Уильяма Миллера  
 (William Miller)

Miller Globe  
 2000  
 Заголовочный газетный  
 шрифт

товой форме практиковал в первой половине XX века знаменитый американский дизайнер Уильям Двиггинс<sup>[13]</sup>, но он был связан тогдашними материальными и технологическими ограничениями производства металлических шрифтов и не мог в достаточной мере его реализовать. Наш современник Мэтью Картер успешно сделал это на наших глазах, правда, на новом технологическом уровне.

В 1991 году Картер ушел из Bitstream и основал совместно с Чери Коун собственную компанию Carter & Cone Type Inc. Он хотел освободиться от административных обязанностей и больше времени уделять своему призванию — дизайну шрифтов. Действительно, последующий период оказался для Мэтью Картера очень плодотворен. В его работах последнего периода можно выделить несколько основных направлений.

Прежде всего Картер продолжает разрабатывать историческое шрифтовое наследие, пользуясь порой весьма нетривиальными источниками. Так, шрифт Mantinia (1993), согласно аннотациям, обязан своим появлением работам Андреа Мантеньи<sup>[14]</sup>, в частности надгробной надписи на гравюре Мантеньи «Положение во гроб» — и здесь, должно быть, не так уж важно, что титульные шрифты Робера Гранжона в значительно большей степени послужили его основой. На гравюре представлен римский капитальный шрифт, видимый сквозь призму ренессансных представлений о прекрасном. Пересмотрев все это уже с современных позиций, Картер создал заголовочную антикву, работающую вместе с ITC Galliard как титульный шрифт. Mantinia состоит только из прописных знаков, но с альтернативными знаками и лигатурами.

Еще более своеобразен акцидентный шрифт Sophia (1993), созданный на основе византийских надписей времен императора Юстиниана II (VI век). Он тоже состоит из прописных с альтернативными знаками. Некоторые из них специально предназначены для получения

54 pt. CAPITALS ABCD

EFGHIJKLMNOP

QRSTUVWXYZ

& Æ Æ & SMALL CAPS

ABCDEFGHIJKLMNO

PQRSTUVWXYZ & Æ Æ

& figures 1234567890

symbols = @ £ \$ ¢ ¥ f ©

» points . , - - : ; · ! ? “ ” ◊ ○ □ }



ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ& 1234567890  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Wiredbaum  
 1995  
 Текстовый шрифт  
 для журнала *Wired*  
 на основе шрифта  
 немецкого пуансониста  
 конца XVIII – начала XIX века  
 Юстуса Эриха Вальбаума  
 (*Justus Erich Walbaum*)

Postoni  
 1997  
 Заголовочный шрифт  
 для газеты *Washington Post*  
 на основе шрифтов  
 итальянского пуансониста  
 конца XVIII – начала XIX века  
 Джамбаттиста Бодони  
 (*Giambattista Bodoni*)

Fenway  
 1998  
 Текстовый шрифт  
 для журнала *Sports Illustrated*

ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

составных лигатур в процессе набора. В рисунке букв прослеживается влияние римского капитального письма, унциала и греческих надписей.

К наследию Винсента Фиггинса<sup>[15]</sup> Картер обращался неоднократно. В 1992 году по заказу Microsoft на основе сверхжирных шрифтов Фиггинса был создан шрифт *Elephant*. В 1998 году этот шрифт был переработан и выпущен фирмой *Carter & Cone Type* под названием *Big Figgins*. Через год вышла его текстовая версия *Vincent* для журнала *Newsweek*.

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
UVWXYZ&abcdefghijklmnop  
opqrstuvwxyz 1234567890**

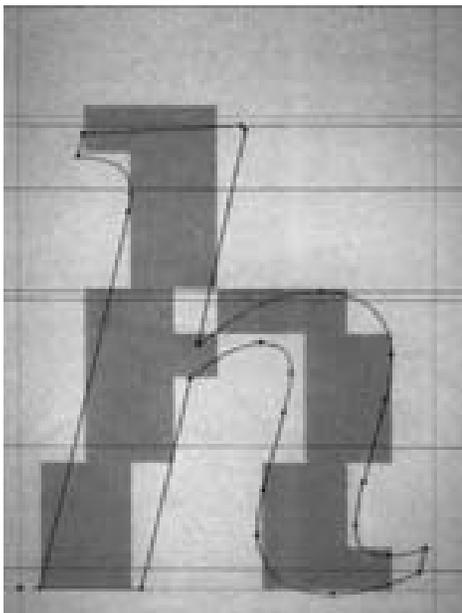
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Wrigley  
1998–1999  
Заголовочный шрифт  
для журнала *Sports Illustrated*

Madrid  
2001  
Шрифт для испанской  
газеты *El País*

В 1997 году на основе шрифта Scotch Roman шотландской словолитни Уильяма Миллера<sup>[16]</sup> была разработана гарнитура Miller в текстовом и заголовочном вариантах. Текстовый шрифт Miller Text был создан Картером совместно с Тобайасом Фрер-Джонсом<sup>[17]</sup> и Сайрусом Хайсмитом<sup>[18]</sup> из компании Font Bureau. В дальнейшем на основе шрифта Miller были разработаны газетные шрифты Miller News (1999) для английской газеты The Guardian и Miller Globe (2000) для газеты The Boston Globe. В 1998 году для Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе в дополнение к шрифту Miller был выпущен комплект латинских лигатур и сокращений из изданий Альда Мануция<sup>[19]</sup> под названием Manutius Latin.

Работая над латинскими шрифтами, Мэтью Картер не мог не коснуться знаменитых шрифтов Кэзлона. В 1994 году был сделан шрифт Big Caslon, основанный на крупнокегельных образцах шрифтов Уильяма Кэзлона старшего<sup>[20]</sup>. Среди работ Картера по историческим



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ΑΒΓΔΕΖΗΘΙΚΛΜΝΞΟΠΡΣΤΥΦΧΨΩ  
 αβγδεζηθικλμνξοπρστυφχψω  
 АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩ  
 ЪЫЬЭЮЯ&  
 абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюя



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Экранное отображение знака h курсивного жирного начертания гарнитуры Georgia

Georgia  
1996–1997, Microsoft  
Экранный шрифт в формате OpenType с расширенным комплектом знаков (латиница, греческий, кириллица)

Alisal  
1995, Agfa Creative Alliance, Carter & Cone Type

мотивам стоит назвать также шрифты The Yale Typeface (2004), разработанный для Йельского университета на основе шрифта из книги Альда Мануция De Etna (1495), текстуру DTL Flamande (2004) и Monticello (2005) на основе одноименного шрифта (1946) Чонси Гриффита<sup>[21]</sup>.

Мэтью Картер интенсивно работает по заказам ведущих американских (и не только американских) газет и журналов. В 1993 году появились адаптация шрифта Caledonia (1939) Уильяма Двиггинса под названием Time Caledonia Text (1993) и производное начертание к шрифту Franklin Gothic (1902) Морриса Бентона<sup>[22]</sup> под названием Benton Bold Condensed; оба — для журнала Time. В 1995 году — текстовая версия шрифта Walbaum для журнала Wired, соответственно получившая название Wiredbaum, а в 1998 — вариант того же рисунка Newsbaum для подзаголовков газеты Daily News. Версия шрифта Bodoni для заголовков, заказанная газетой The Washington Post, по тому же принципу называется Postoni (1997). Списки шрифтов Картера, ставших лицом ведущих газет и журналов, можно продолжать и продолжать. Кроме уже упомянутых, это Fogeman, заголовочная версия шрифта Century (1998), и Milne (2000), версия шрифта Olympian, для газеты The Philadelphia Inquirer, текстовый шрифт Fenway (1998) и акцидентный брусковый шрифт Wrigley (1998–1999) для журнала Sports Illustrated, акцидентный узкий гротеск Durham (1999) для журнала U.S. News & World Report, шрифт Madrid (2001) для испанской газеты El País и акцидентная гарнитура Times Cheltenham (2003) для газеты The New York Times.



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

DeFace  
1998  
Экспериментальный шрифт  
для проекта FUSE

Skia  
1994, Apple Computer  
Шрифт в формате  
TrueType GX  
в стиле шрифта  
Cadmus Greek (1974)

Мэтью Картер с самого начала творческой деятельности проявлял интерес к нелатинским шрифтам. Видимо, он обладает редким даром — умением чувствовать закономерности построения шрифта неродной для себя графики. Не зря Картер возглавляет жюри периодического конкурса шрифтового дизайна, организуемого японской фирмой Morisawa. В последние годы дизайнер работал над такими проектами, как Wilson Greek (1995) — исторический греческий курсив с лигатурами и сокращениями и Le Bé Hebrew (1999) — исторический еврейский шрифт по мотивам шрифтов Гийома Ле Бе<sup>[23]</sup> для издания Pennyroyal Saxton Bible. Им также был создан шрифт Sammy Roman (1996) — латиница, специально спроектированная для совместного использования с японскими иероглифами (кандзи).

В условиях насыщенности шрифтового рынка западный шрифтовой дизайн довольно часто стал обращаться к проектированию нелатинских шрифтов. Появление шрифтового формата OpenType с возможностью применения расширенного комплекта знаков благоприятствует подобным проектам. По заказу Microsoft Картер разработал гарнитуры Verdana (1996), Georgia (1996–97), и, наконец, Meiryo (2004) — шрифты в формате OpenType с расширенным комплектом знаков, включающим латиницу, кириллицу и греческий. В Meiryo, спроектированный для новой операционной системы Vista, включены также знаки кандзи, разработанные командой японских дизайнеров во главе с Эйити Коно<sup>[24]</sup> (Eiichi Kono). Самый последний многоязычный проект, в котором принимал участие Картер — это редизайн фирменного стиля группы японских компаний Suntory (2005), который возглавил дизайнер Акира Кобаяси<sup>[25]</sup>. Этот проект включал разработку специальных версий латинских шрифтов Suntory Syntax и Suntory Sabon, согласованных с иероглифическими шрифтами Suntory Gothic и Suntory Mincho.

Картер по-прежнему осваивает новые шрифтовые технологии и экспериментирует со шрифтами. Для проекта Agfa Creative Alliance он сделал гарнитуру Alisal (1995), по форме еще более смелую, чем Charter. В том же году для музея Walker Art Center в Миннеаполисе был разработан экспериментальный фотонаборный гротеск Walker с возможностью подстановки в процессе набора засечек пяти различных форм (брусковых одно- и двусторонних, тонких, треугольных и со скруглением). Кроме того, дополнительные элементы позволяют объединять группы знаков и целые слова в лигатуры и логотипы. В проекте FUSE, основанном

Snell Roundhand  
1966, Linotype

Н А В Е О а р е с о х у 1 2 3  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z  
 ! ? & 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Shelley Script Allegro  
1972, Linotype

Н А В Е О а р е с о х у 1 2 3  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z ! ? &  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

ITC Galliard Roman  
1978/1981, Linotype/ITC

Н А В Е О а р е с о х у 1 2 3  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z ! ? &  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Bell Centennial Address  
1978, Linotype

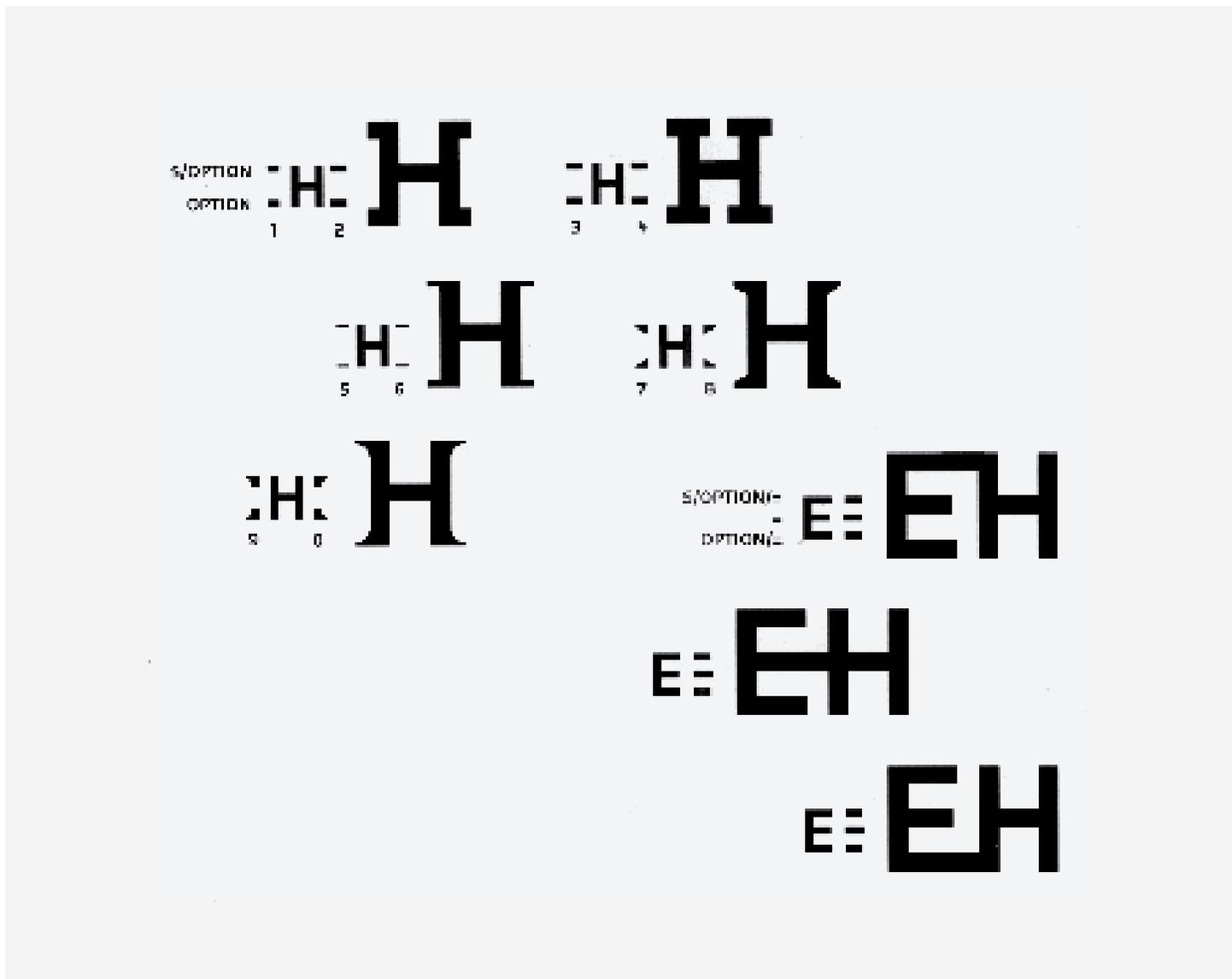
Н А В Е О а р е с о х у 1 2 3  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z ! ? &  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Verdana  
1996, Microsoft

Н А В Е О а р е с о х у 1 2 3  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z ! ? &  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Georgia  
1996–1997, Microsoft

Н А В Е О а р е с о х у 1 2 3  
 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z ! ? &  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z



**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
H H H H H 1234567890**  
**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
H H H H H 1234567890**

Walker  
1995  
Экспериментальный  
шрифт для музея Walker  
Art Center

Невиллом Броуди<sup>[26]</sup>, Картер поучаствовал в 1998 году с экспериментальным шрифтом DeFace. При наборе любого знака этой контурной прописной антиквы, по форме очень похожей на Mantinia, в произвольных местах появляется имя одного из известных шрифтовых дизайнеров — своеобразная шутка мастера. DeFace, названный «самовандализирующим» (self-vandalizing) шрифтом, вошел в выпуск FUSE 18 ‘Secrets’.

Еще в 1994 году Картер разработал по заказу Apple Computer гарнитуру Skia в стиле своего греческого шрифта Cadmus в новом тогда формате TrueType GX. В то же время был сделан



Рисунки Мэтью Картера  
в процессе обсуждения  
кириллической версии  
ITC Charter (1997?)

комплект экранных шрифтов Interchange для American Telegraph & Telephone (AT&T). Затем Картер создал несколько экранных шрифтов по заказу Microsoft. В 1995 году был разработан открытый гротеск *Tahoma*, в 1996 году — похожий по рисунку, но более широкий гротеск *Verdana* и антиква *Georgia*. В 1999 году к ним добавилась узкая версия шрифта *Tahoma* под названием *Nina*. Все эти шрифты, распространяемые вместе с операционными системами Windows, чрезвычайно тщательно разработаны технически и прекрасно выглядят на экране — сущий подарок Web-дизайнерам и всем, кто любит экономить бумагу. При этом качество кириллицы в них, особенно в *Verdana* и *Georgia*, весьма высоко. Эти шрифты — достаточно редкий (а для кириллицы, пожалуй, уникальный) случай, когда шрифт одинаково хорошо выглядит как на экране, так и на бумаге.

Когда в 1993 году ИТС выпустила гарнитуру ITC Charter, в отделе шрифтов фирмы ParaGraph, из которой позже выделился ParaType, сразу было решено разработать его кириллическую версию. Во-первых, в это время ParaGraph заключил договор с ИТС, по которому имел право распространять шрифты ИТС и делать к ним кириллицу по своему выбору.

Эскизы прямого начертания  
кириллической версии  
ITC Charter с правкой  
Ок. 1997

ITC CHARTER REGULAR & REGULAR ITALIC



б д ф џ

54 57 74 63

77

в г ж к

55 56 60 64

л з н ч

65 61 67 77

м ш ы

66 78 81

џ э я є

80 83 85 830



Обсуждение кириллической версии ITC Charter (1997?)  
Слева направо: Мэтью Картер, Максим Жуков, Владимир Ефимов

Качество Charter и его популярность на Западе говорили сами за себя. Во-вторых, в нашей типографике была тогда очень явственно ощутима нехватка именно таких шрифтов, как ITC Charter — ясных, читаемых, современных, универсальных, пригодных для набора книг и журналов. Эта потребность, не удовлетворенная до конца и по сей день, проявилась, в частности, в том, что в середине 90-х годов неожиданно вошла в моду гарнитура Балтика — шрифт советских журналов 60-х — 70-х годов, довольно унылый и в чем-то наивный по своему рисунку. Было очевидно, что в ITC Charter, с его мощными засечками и конструкцией переходной антиквы, есть то, чего интуитивно и безуспешно искал тогда российский потребитель. Charter был шрифтом нового поколения, профессиональным, обладавшим к тому же гораздо большими типографическими возможностями: шесть начертаний, капитель, минускульные цифры.

В процессе разработки кириллической версии латиницы всегда очень важно решить форму самых характерных для кириллицы знаков Д, Ж, К, Л, поскольку у них могут быть различные варианты конструкции. От правильного решения этих знаков зависит образ всего шрифта и в конечном итоге его дальнейшая судьба. Основная проблема в шрифте ITC Charter состояла в том, что для кириллицы обычно выбирают конструкцию прописных Ж, К, Л с каплевидными элементами, в то время как в латинских прописных этого шрифта подобные элементы отсутствуют. Кроме того, форма прописных Д, Л может быть решена как трапеция с наклонным или прогнутым левым штрихом, в виде равнобедренного или прямоугольного треугольника.

Разработать в этом шрифте кириллицу, относительно адекватную латинице — непростая задача. Были проверены практически все варианты Д, Л, кроме треугольных. Эти знаки получили трапециевидную форму с очень небольшим прогибом левого штриха, что придало шрифту бóльшую динамику. Попытки применить в Ж, К, Л вместо традиционных капель большие вертикальные засечки наподобие латинской J не привели к желаемому результату, и были использованы капли характерной формы, срезанные с одной стороны. Вертикальная засечка сохранилась только в прописной У. Форма латинской R с мягко изогнутой ногой подсказывала сделать прописные Ж, К, Я с аналогичными извилистыми нижними ветвями. Однако проверка в наборе тестовых файлов с буквами такой конструкции показала, что шрифт приобретает несвойственную латинице мягкость. Тогда наш постоянный консультант по разработке кириллицы ITC Максим Жуков предложил вариант с более жесткими диагональными ногами наподобие прописного К в гарнитуре Times New Roman, который и был использован в шрифте. Разумеется, вклад Максима Жукова не ограничивался предложениями по форме одного-двух знаков. Общение с ним позволило завершить последнюю стадию разработки шрифта, то, что по-английски называется *fine-tuning*, то есть тонкую регулировку шрифтовой формы для превращения собрания разностильных знаков и начертаний в единую гарнитуру.

Разработка кириллического курсива в антикве тоже нелегкая задача. В результате некоторых поисков были выбраны почти каллиграфическая форма строчной *д*, зигзагообразная форма *ж*, *ф* в стиле курсивной латинской *f*, а также строчные *з*, *л*, *м*, *э*, *я* с нижними каплями. Но на фоне трудностей с выбором правильной формы прямого Ж рисование курсива уже не выглядело таким страшным.

Эскизы курсивного начертания кириллической версии ITC Charter с правкой  
Ок. 1997

[8/10] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании

[8/10] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг,*

[10/12] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует,

[12/14] Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг,

[12/14] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого следует, что при печатании книг,*

[10/12] *Типографическое искусство может быть охарактеризовано как искусство правильно распределять печатаемый материал в соответствии с конкретными целями, то есть располагать литеры, устанавливая пробелы, и подбирать шрифт таким образом, чтобы предельно облегчить читателю понимание текста. Типографическое искусство представляет собой эффективное средство для достижения преимущественно утилитарных целей и лишь в отдельных случаях — эстетических, ибо в намерения читателя редко входит наслаждение одним только зрительным обликом того или иного издания. Поэтому любое оформление набора, которое — вне зависимости от побуждений печатника — создает барьер между автором и читателем, является ошибочным. Из этого*

ITC Charter  
Regular, Italic  
Мэтью Картер 1987  
Кириллическая версия:  
Владимир Ефимов  
ParaType 2001

Примеры набора  
Использована цитата из  
статьи Стэнли Морисона  
«Основные принципы  
типографического искусства»



Эскизы прямого начертания  
кириллической версии  
ITC Charter  
Ок. 1995

Кириллическая версия гарнитуры ITC Charter была закончена в 1999 году и выпущена компанией ParaType в 2001 году. Мэтью Картер одобрил разработку кириллицы и даже — вероятно, из вежливости — сказал, что в кириллическом тексте ITC Charter смотрится лучше и ровнее, чем в латинском. Шрифт сразу же подхватили некоторые ведущие периодические издания, он начал широко использоваться в книжном наборе, так что сейчас даже немного надоел. Тем не менее в нашей типографике еще нет такого количества качественных текстовых шрифтов, чтобы искать замену Charter только по этой причине. Да и найти ее не так уж просто... Вспышка модной популярности прошла, и ITC Charter стал простым инструментом грамотного издателя. Он по праву вошел в нашу жизнь — видимо, всерьез и надолго.

ITC Charter Regular  
72 pt

Мэтью Картер 1987  
Кириллическая версия:  
Владимир Ефимов  
ParaType 2001

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

ITC Charter Italic  
72 pt

Мэтью Картер 1987  
Кириллическая версия:  
Владимир Ефимов  
ParaType 2001

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

ITC Charter Regular  
42 pt  
Мэтью Картер 1987  
Кириллическая версия:  
Владимир Ефимов  
ParaType 2001

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

ITC Charter Regular  
18 pt  
Мэтью Картер 1987  
Кириллическая версия:  
Владимир Ефимов  
ParaType 2001

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

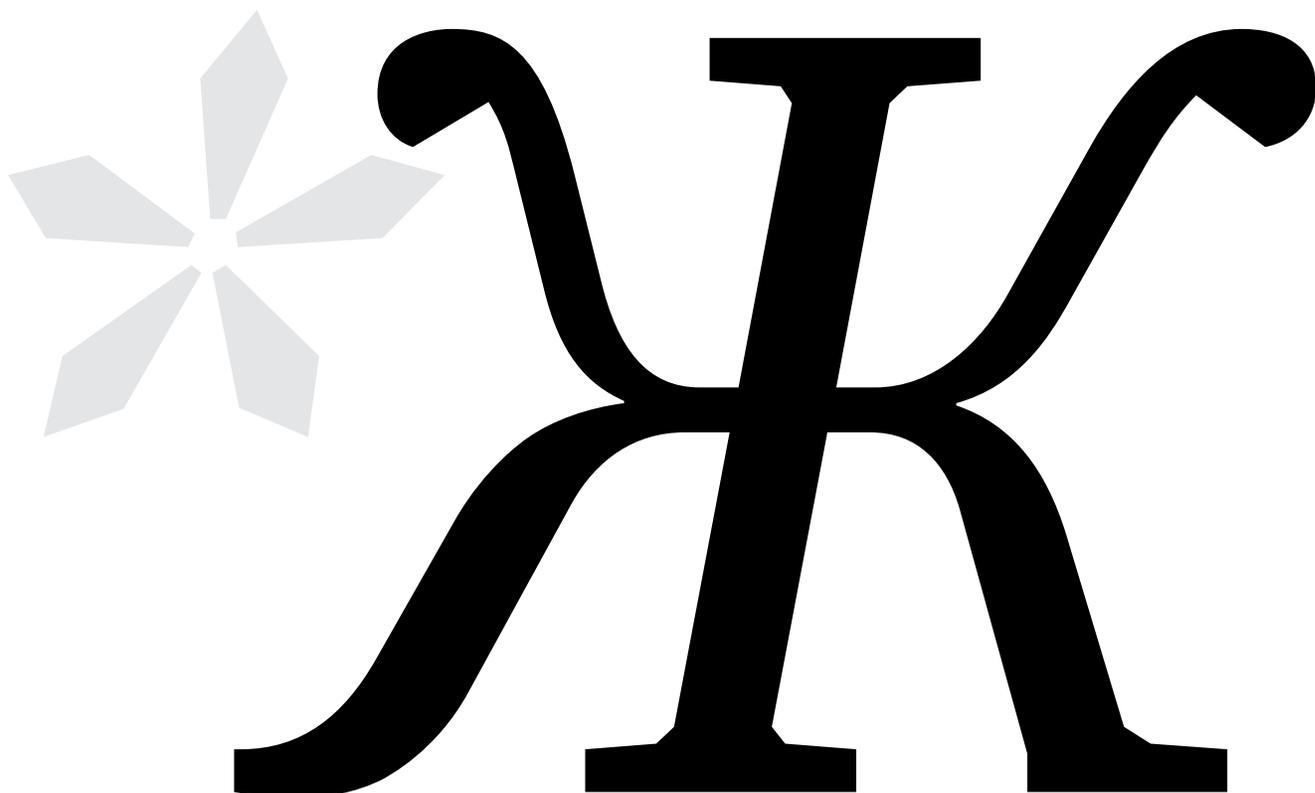
а &

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛ  
 МНОПРСТУФХЦЧ  
 ШЩЪЫЬЭЮЯ 1234  
 567890 абвгдеёжзи  
 йклмнопрстуфхцчш  
 щъыьэюя (.,:;!?\*&

ITC Charter Italic  
 42 pt  
 Мэтью Картер 1987  
 Кириллическая версия:  
 Владимир Ефимов  
 ParaType 2001

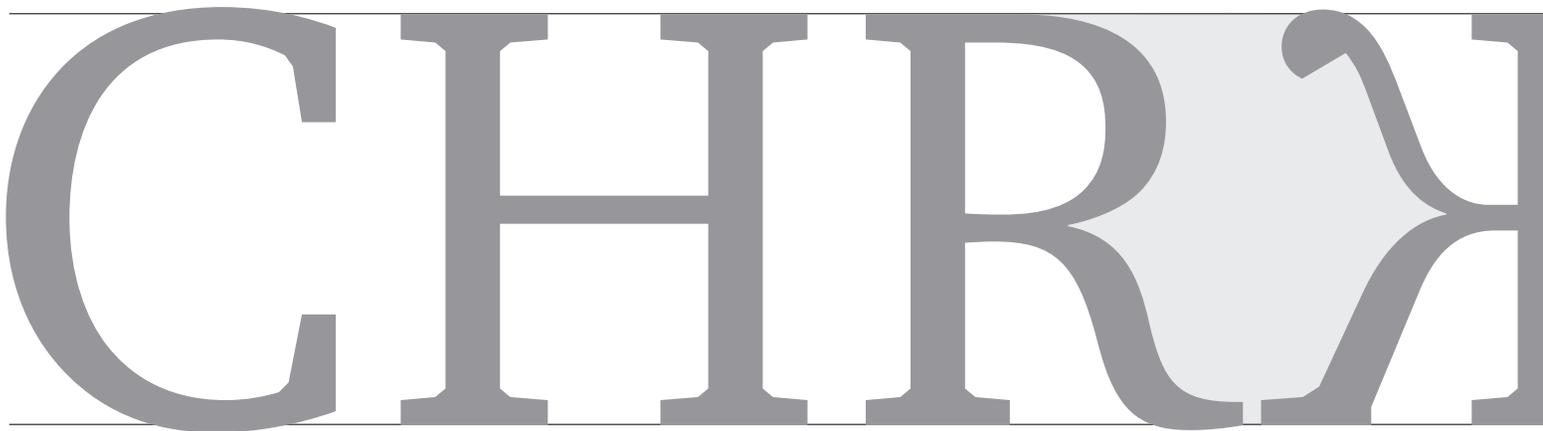
ITC Charter Italic  
 18 pt  
 Мэтью Картер 1987  
 Кириллическая версия:  
 Владимир Ефимов  
 ParaType 2001

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪ  
 ЫЬЭЮЯ 1234567890 абвгдеёжзийклмнопрсту  
 фхцчшщъыьэюя (.,:;!\*\$&



Относительно узкие прописные,  
близкие по пропорциям к поздней  
антикве старого стиля или  
к переходной антикве

Небольшой контраст  
между основными  
и соединительными  
штрихами



Засечки в форме тупого  
клина

Мягкая форма ноги R  
и относительно жесткая — К, Ж, Я



плоские соединения  
в строчных знаках

Форма курсивных строчных *a, d, q*, близкая  
к гравированным шрифтам

Каплевидные элементы строчных букв  
обрезаны с одной стороны и имеют  
закругленную форму с другой

У курсивных строчных  
почти такие же  
широкие пропорции,  
как в соответствующих  
знаках прямого  
начертания

зигзагообразная форма *ж*

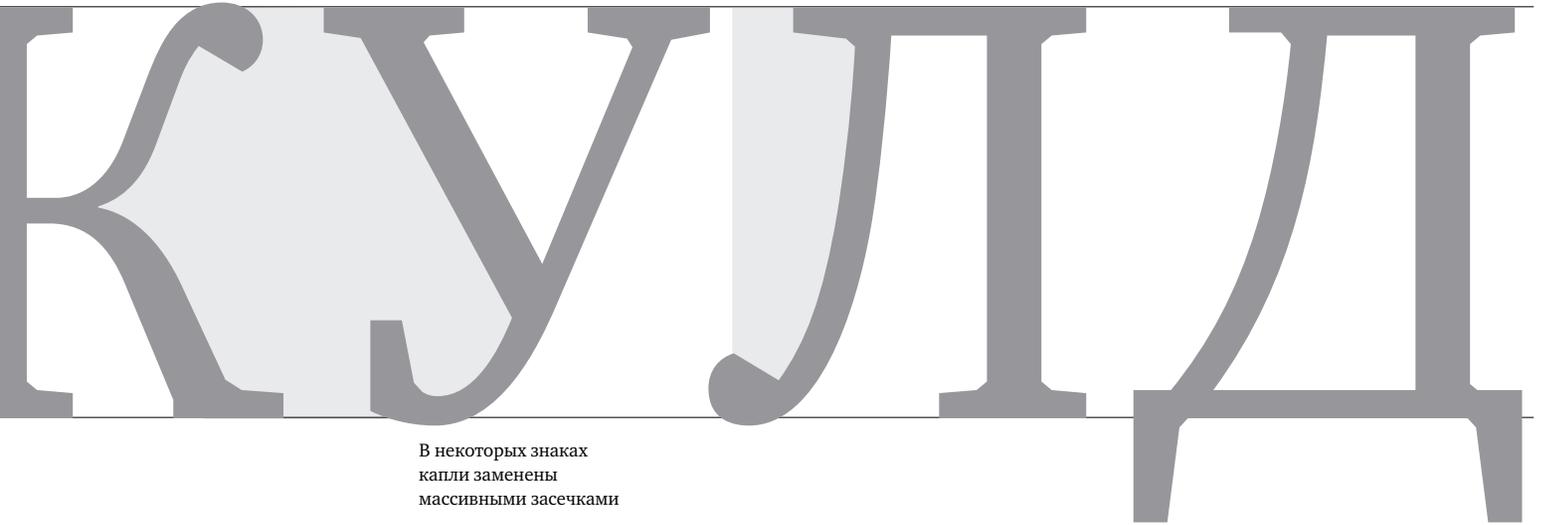
строчные *з, л, м, э, я* с нижними каплями



Форма центрального  
штриха кириллической  
*ф* повторяет форму  
латинской *f*

В Ж, К, Л капли характерной формы,  
срезанные с одной стороны

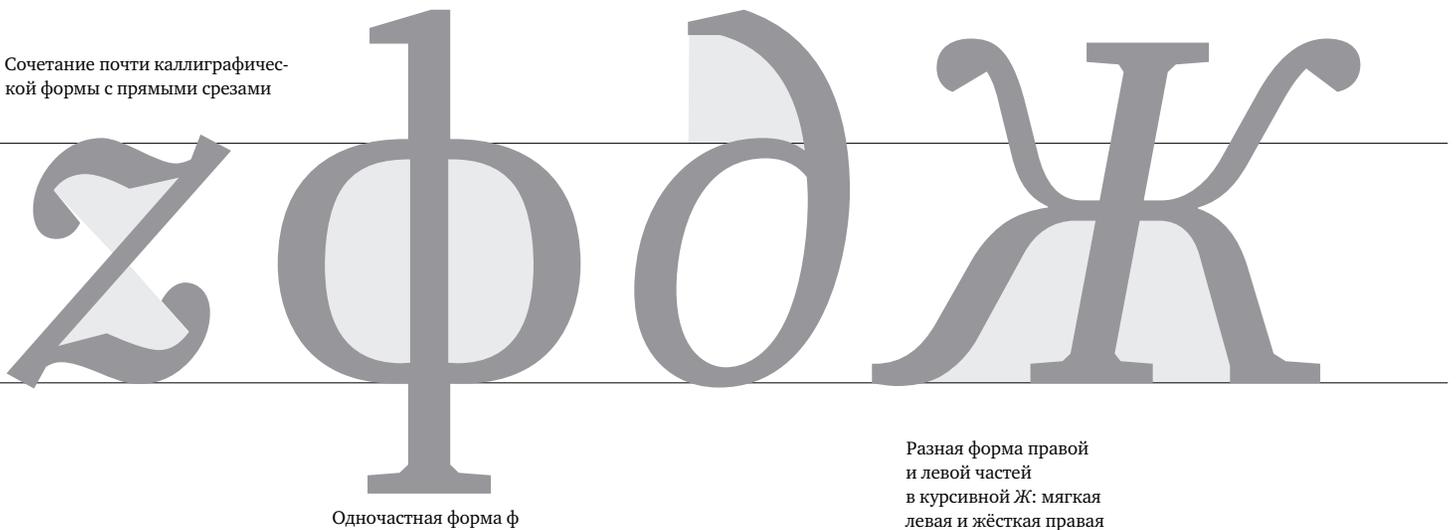
Д, Л трапецевидной формы  
с очень небольшим прогибом  
левого штриха



В некоторых знаках  
капли заменены  
массивными засечками

почти каллиграфическая  
форма строчной d

Сочетание почти каллиграфичес-  
кой формы с прямыми срезами



Одночастная форма ф

Разная форма правой  
и левой частей  
в курсивной Ж: мягкая  
левая и жёсткая правая

Треугольные входные  
засечки, как у верхних  
выносных элементов



Разная форма латинской и кириллической  
к в прямом начертании и почти одинаковая —  
в курсиве

Мягкая форма ноги в курсивной  
Я по сравнению с прямым  
начертанием

12ε 12ε 12ε  
40\ 40\ 40\



## Примечания



Беатриса Уорд

- [1] Беатриса Уорд (Beatrice Warde, 1900–1969). Американская исследовательница и историк шрифта. Большую часть жизни работала на английскую компанию Monotype Corporation. Сотрудничала с авторитетным английским типографом Стенли Морисоном (Stanley Morison, 1889–1967). В 1926 г. под псевдонимом Поль Божон (Paul Beaçon) опубликовала статью в журнале Морисона *The Fleurjon*, в которой доказала, что так называемые «университетские шрифты», приписывавшиеся французскому пуансонисту Клоду Гарамону (Claude Garamond, ок. 1490–1561), на самом деле созданы его позднейшим последователем Жаном Жанноном (Jean Jannon, 1580–1658). Известна также своим эссе “The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible” («Хрустальный кубок, или Печать должна быть невидимой», 1955).



Мэтью Картер

- [2] Мэтью Картер (Matthew Carter, род. в 1937). Английский дизайнер шрифта. В юности учился гравировать пуансоны в фирме Enschedé у немецкого гравера Пауля Рэдиша, затем проектировал шрифты для металлического набора, фотонабора, цифрового набора. В 1965–1971 гг. был штатным художником Mergenthaler Linotype. Вместе с Майком Паркером в 1981 г. основал фирму Bitstream. В 1991 г. основал в Бостоне собственную фирму Carter & Cone Type и с тех пор работает в ней. Автор множества шрифтов, среди которых Snell Roundhand (1966), Olympian (1970), Shelley Script (1972), ITC Galliard (1978), Bell Centennial (1978), ITC Charter (1987–1993), Mantinia (1993), Big Caslon (1994), Tahoma (1995), Verdana (1996), Georgia (1997), Miller (1997), Fenway (1998), Madrid (2001), Times Cheltenham (2003), DTL Flamande (2004), Meiryo (2004) и др.



Адриан Фрутигер

- [3] Пауль Рэдиш (Paul H. Rädisch, 1891–1979). Немецкий пуансонист и гравёр. Работал в Нидерландах в словолитне Joh. Enschedé en Zonen в Гаарлеме. В 1928 г. Рэдиш нарезал прописные знаки шрифта Lutetia голландского дизайнера Яна ван Кримпена (Jan van Krimpen, 1892–1958) для Enschedé. Под руководством Рэдиша Мэтью Картер в 1955 г. осваивал искусство гравирования пуансонов.



Майк Паркер

- [4] Адриан Фрутигер (Adrian Frutiger, род. в 1928). Швейцарский дизайнер и теоретик, один из главных шрифтовых дизайнеров второй половины XX века. Долгое время работал в Париже. Сотрудничал с фирмами Deberny & Peignot и Linotype. Автор шрифтов Ondine (1954), Univers (1957), Méridien (1957), Egyptienne F (1960), Apollo (1964), Serifa (1967), OCR-B (1968), Iridium (1975), Frutiger (1976), Breughel (1982), Icone (1982), Versailles (1982), Centennial (1986), Linotype Univers (1997), Frutiger Stones (1998), Frutiger Next (2000) и др.
- [5] Майк Паркер (Mike Parker, род. в 1929). Английский историк печати и руководитель высшего звена нескольких фирм-производителей шрифтов. В 1958–1959 гг. работал в музее печати Плантен-Моретус в Антверпене (Бельгия). Позднее играл важную роль в шрифтовой индустрии во времена металлического, фотонаборного и цифрового шрифта. Долгое время был директором по типографике американской фирмы Mergenthaler Linotype, где инициировал большую программу по разработке шрифтов и сотрудничал с Мэтью Картером, Адрианом Фрутигером и Германом Цапфом (Hermann Zapf, род. в 1918). Совместно с Мэтью Картером основал в 1981 г. Bitstream, первую фирму, которая специализировалась на производстве цифровых шрифтов. Живет в США.

- [6] Чарльз Снелл (Charles Snell, 1667–1733). Английский каллиграф. Издал несколько книг по каллиграфии, в том числе “The penman’s treasury open’d, a new essay for the improvement of free and natural writing in ye English, French, & Italian hands” («Открытое сокровище письма, новая попытка улучшения свободного и натурального писания английскими, французскими и итальянскими почерками», 1694), “The art of writing in it’s [sic] theory and practice” («Искусство писания в его теории и практике», 1712), “The standard-rules of the round and round-text hands; mathematically demonstrating how better alphabets of those hands may be performed, than have ever yet been published in Great-Britain...” («Стандартные правила круглых и кругло-текстовых почерков, математически демонстрирующие, как могут быть исполнены лучшие алфавиты этих почерков, нежели когда-либо опубликованные в Великобритании...», 1715).
- [7] Пауль Реннер (Paul Renner, 1878–1956). Немецкий художник, книжный и шрифтовой дизайнер, преподаватель. Работал и преподавал во Франкфурте на Майне и Мюнхене. По своим взглядам в 20-х годах примыкал к движению Баухауз. Основал в Мюнхене Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker (Высшую школу немецкого печатного дела), позже стал директором этой школы, где преподавали его друзья дизайнеры Ян Чихольд и Георг Трумп (Georg Trumpp, 1896–1985). В 1933 г. после прихода нацистов к власти Реннер был арестован по обвинению в «культурном большевизме», через день был отпущен, но ушел с поста директора, не желая сотрудничать с новыми властями. Автор шрифтов Futura (1927–1930), Futura Black (1929), Plak (1930), Ballada (1937), Renner Antiqua (1939), Steile Futura (1953–1955).
- [8] Ян Чихольд (Jan Tschichold, 1902–1974). Немецкий типограф, книжный и шрифтовой дизайнер, теоретик и преподаватель. Автор многих книг по шрифту и типографике, в том числе манифеста функциональной школы Die Neue Typographie (Новая типографика, 1928). Работал в Германии (в Лейпциге и Мюнхене), в 1933 г. эмигрировал в Швейцарию, после войны работал в Лондоне в издательстве Penguin Books. Автор шрифтов Transito (1930), Zeus (1931), Saskia (1932), Sabon (1964).
- [9] Робер Гранжон (Robert Granjon, ок. 1513–1590). Французский гравер-пуансонист, самый знаменитый после Клода Гарамона. Среди его заказчиков — антверпенский типограф Кристоф Плантен (Christophe Plantin, 1514–1589) и типография Конгрегации веры в Риме. Автор многих прямых, курсивных, рукописных и восточных шрифтов, прославился своими курсивами. Работал в Париже, Лионе, Антверпене, Франкфурте и Риме.
- [10] Джордж Шелли (George Shelley, ок. 1666 — ок. 1736). Английский каллиграф. Издал книги по каллиграфии “The penman’s magazine: or, a new copy-book, of English, French and Italian hands, after the best mode...” («Журнал письма, или новая книга образцов английских, французских и итальянских почерков по лучшей моде...», 1705), “Natural writing in all the hands, with variety of ornament” («Натуральное писание всеми почерками, с различными орнаментами», ч.1 — 1710, ч.2 — 1714).



Пауль Реннер



Ян Чихольд



Бертольд Вольпе

- [11] Бертольд Вольпе (Berthold Wolpe, 1905–1989). Немецкий книжный и шрифтовой дизайнер, гравер и преподаватель. Ученик Рудольфа Коха (Rudolf Koch, 1876–1934). Большую часть жизни работал в Англии. Автор шрифтов Albertus (1932–1940), Hyperion (1932), Tempest Titling (1935), Sachsenwald (1938), Pegasus (1938–39), Decorata (1955), LTB Italic (1973).



Пьер-Симон Фурнье

- [12] Пьер-Симон Фурнье младший (Pierre Simone Fournier le jeune, 1712–1768). Французский пуансонист, типограф и издатель, автор антиквы переходного типа. Разработал первую типометрическую систему, позднее усовершенствованную семейством Дидо (Didot). Издал каталог своих шрифтов и орнаментов под названием «Типографическое руководство» (Manuel Typographique, 1766). Работал в Париже.

- [13] Уильям Двиггинс (William Dwiggin, 1880–1956). Американский книжный и шрифтовой дизайнер, иллюстратор, типограф, каллиграф, писатель и театральный художник. Ученик Фредерика Гауди (Frederic Goudy, 1865–1947). Разрабатывал шрифты для фирмы Mergenthaler Linotype, с которой сотрудничал в течение 27 лет. Автор шрифтов Metro (1929–1930), Electra (1935), Caledonia (1939), Eldorado (1953), Falcon (1961) и др.



Уильям Двиггинс

- [14] Андреа Мантенья (Andrea Mantegna, 1431–1506). Итальянский художник и гравер эпохи Возрождения. Проявлял большой интерес к принципам построения классического шрифта, в свои работы часто включал надписи в стиле римского капитального шрифта. Работал в Падуе и Мантуе.

- [15] Винсент Фиггинс (Vincent Figgins, 1766–1844). Английский пуансонист и словолитчик, автор первого брускового (египетского) шрифта (1815). Создал также много разнообразных текстовых и акцидентных шрифтов, включая контурные, оттененные, декоративные, выворотные и др. Работал в Лондоне.



Тобайас Фрер-Джонс

- [16] Уильям Миллер (William Miller). Шотландский словолитчик первой пол. XIX в. Вначале работал в словолитне Александра Уилсона (Alexander Wilson) в Глазго, в 1807 г. открыл собственную словолитню в Эдинбурге. В 1838 г. в дело вошел его племянник Волтер Ричард (Walter Richard) и фирма была переименована в Miller & Richard.

- [17] Тобайас Фрер-Джонс (Tobias Frere-Jones, род. в 1970). Американский шрифтовой дизайнер и преподаватель типографики. С 1992 г. работал в фирме Font Bureau в Бостоне, с 1999 года в фирме Hoefler & Frere-Jones Typography в Нью-Йорке. Автор шрифтов Armada (1987–1994), Garage Gothic (1992), Cafeteria (1993), Epitaph (1993), Nobel (1993), F Reactor (1993), Intersatate (1993–99), F Fibonacci (1994), Hightower (1994), Niagara (1994), Asphalt (1995), Citadel (1995), F Microphone (1995), Mercuru Text (1999), Gotham (2002), Cyclone (2003), Giant (2003), Knoz (2003), Topaz (2003), Whitney (2004) и др.

- [18] Сайрус Хайсмит (Cyrus Highsmith, род. в 1973). Американский шрифтовой дизайнер и преподаватель типографики. С 1997 г. работает в фирме Font Bureau в Бостоне. Автор шрифтов Benton Sans (1995–2003, совм. с Тобайасом Фрер-Джонсом), Daley's Gothic (1998), Dispatch (2001), Eggwhite (2001), Occupant Gothic (2001), Relay (2002), Stainless (2002), Prensa (2003), Amira (2004) и др.

- [19] Альд Мануций (Aldus Manutius, 1449–1515). Итальянский ученый, издатель и типограф. Основал в Венеции в 1489 г. издательскую фирму, которая существовала более ста лет. Издавал сначала греческих, а затем римских классиков. Его издания славились своим качеством и служили образцом для подражания для типографов многих поколений. Впервые начал издавать книги карманного формата, названные в его честь «альдинами». Шрифты Альда, которые для него резал гравер Франческо Гриффо да Болонья (Francesco Griffo da Bologna, ок. 1450–1518), считаются лучшей антиквой итальянского Возрождения. В изданиях Альда был впервые применен наборный курсив (1501). Работал в Венеции.
- [20] Уильям Кэзлон I (старший) (William Caslon I, 1692–1766). Английский гравер, пуансонист и словолитчик, автор английской антиквы старого стиля (1725). В 1720 г. основал в Лондоне семейную словолитню, которая существовала под названием Caslon до 1937 г., вначале на Ironmonger Row, а с 1737 г. на Chiswell Street.
- [21] Чонси Гриффит (Chauncey H. Griffith, 1879–1956). Американский дизайнер, вице-президент отдела шрифтов фирмы Mergenthaler Linotype. Автор шрифтов Poster Bodoni (1920), Ionic No. 5 (1925), Texture (1929), Granjon (1928–1930, совм. с Джорджем Джонсом/George William Jones, 1860–1942), Corona (1931), Excelsior (1931), Opticon (1935), Paragon (1935), Griffith Gothic (1937), Janson (1937), Bell Gothic (1938), Monticello (1946) и др.
- [22] Моррис Фуллер Бентон (Morris Fuller Benton, 1872–1948). Крупнейший американский шрифтовой дизайнер, сын Линна Бентона (Lynn Boyd Benton). С 1898 г. был директором отдела шрифтового дизайна и ведущим дизайнером фирмы American Typefounders Company /ATF. Автор 246 шрифтов, в том числе Century Expanded (1900), Engravers Bold (1902), Franklin Gothic (1902), Alternate Gothic (1903), Century Oldstyle (1906), Clearface (1906), ATF Bodoni (1907), Commercial Script (1908), News Gothic (1908), Hobo (1910), Cloister Oldstyle (1914), Souvenir (1914), Garamond (1917, совм. с Томасом Клеландом/Thomas M. Cleland, 1880–1964), Century Schoolbook (1918), Bulmer (1928), Chic (1928), Modernique (1928), Novel Gothic (1928), Parisian (1928), Broadway (1928), Ultra Bodoni (1928), Bank Gothic (1930–1933), Stymie (1931), Agency Gothic (1933), Benton/Whitehall (1934), Tower (1934), Othello (1934), Phenix (1935), Empire (1937) и др. Работал в Нью-Йорке.
- [23] Гийом Ле Бе (Guillaume Le Bé, 1525–1598). Французский пуансонист и типограф, последний ученик и наследник Клода Гарамона. Известен своими еврейскими шрифтами. Работал в Париже.
- [24] Эйити Коно (Eiichi Kono). Японский шрифтовой и графический дизайнер, историк шрифта, старший научный сотрудник университета в Брайтоне (Великобритания), изучающий наследие английского каллиграфа и дизайнера Эдуарда Джонстона (Edward Johnston, 1872–1944). Автор шрифта Meiryo (2004, совм. с Мэтью Картером) и др.



Альд Мануций



Уильям Кэзлон-старший



Моррис Фуллер Бентон



Чонси Гриффит



Эйити Коно



Акира Кобаяси

- [25] Акира Кобаяси (Akira Kobayashi, род. в 1960). Японский шрифтовой дизайнер. Сотрудничал с фирмами Dainippon Screen, TypeBank, ITC, Linotype, Adobe, FontShop. Сейчас главный художник Linotype (Германия). Автор шрифтов Hiragino Mincho, Skid Row (1990), ITC Woodland (1997), FF Acanthus (1998), ITC Scarborough (1998), ITC Luna (1998), ITC Silvermoon (1998), ITC Japanese Garden (1998), ITC Seven Treasures (1998), FF Clifford (1999), ITC Magnifico (1999), ITC Vineyard (1999), Calcite Pro (2000), Linotype Conrad (2000), TX Lithium (2001), Avenir Next (2003, совм. с Адрианом Фрутигером), Optima Nova (2003, совм. с Германом Цапфом), Suntogy corporate types (2005, совм. с Мэтью Картером), Metro Office (2006), Neuzeit Office (2006), Times Europa Office (2006), Trump Mediaeval Office (2006), Zapfino Extra (2006, совм. с Германом Цапфом), Palatino Sans (2006, совм. с Германом Цапфом) и др.



Невилл Броуди

- [26] Невилл Броуди (Neville Brody, род. в 1957). Английский дизайнер и типограф. Как арт-директор нескольких журналов (The Face, Arena) оказал большое влияние на графический дизайн в 1980–1990-х гг. В 1991 г. основал FUSE, проект по экспериментальному дизайну и типографике. С тех пор вышло 20 выпусков FUSE, в каждом из которых четыре известных дизайнера представляют шрифты и плакаты на их основе, специально сделанные на определенную тему. Автор шрифтов Arena/Stadia (1989), Avanti/Campanile (1989), Industria (1989), Insignia (1989), Arcadia (1990), F State (1991), FF Typeface 4 (1991), FF Typeface 6 & 7 (1991), FF Blur (1992), FF Gothic (1992), FF Pop (1992), FF Dome (1993), FF Harlem (1993), FF Tokyo (1993), FF World (1993), FF Autotrace (1994), FF Dirty (1994), F Cyber Static (1997), F City Avenue (1997) и др.

## Шрифты работы Мэтью Картера

1. Southwark Small Ad (1963), Crossfield Electronics
2. Colophon Greek (1963), Crossfield Electronics
3. Auriga (1965), Crossfield Electronics, Linotype (1970)
4. Cascade Script (1965), Linotype
5. Snell Roundhand (1966), Linotype
6. Helvetica Compressed (1966), Linotype
7. Olympian (1970), Linotype
8. Gando Ronde (1970), Linotype
9. Helvetica Greek (1971), Linotype
10. Shelley Script (1972), Linotype
11. Cadmus Greek (1974), Linotype
12. Devanagari (1975), Linotype
13. Century Schoolbook Greek (1976), Linotype
14. Video (1977), Linotype
15. Galliard (1978), Linotype, ITC (1981)
16. Bell Centennial (1978), Linotype
17. National Geographic Caption (1979), Linotype
18. Baskerville Greek (1979), Linotype
19. Victoria & Albert Titling (1979)
20. ITC Souvenir Greek (1981), Linotype
21. Pegasus (1982), Linotype
22. Charter (1987), Bitstream, ITC (1993)
23. Elephant/Big Figgins (1992), Microsoft, Carter & Cone Type (1998)
24. Mantinia (1993), Carter & Cone Type
25. Sophia (1993), Carter & Cone Type
26. Time Caledonia Text (1993)
27. Benton Bold Condensed (1993)
28. Big Caslon (1994), Carter & Cone Type
29. Skia (1994), Apple Computer
30. Interchange (1994), AT&T
31. Walker (1995)
32. Wiredbaum (1995)
33. Alisal (1995), Agfa Creative Alliance, Carter & Cone Type
34. Tahoma (1995), Microsoft
35. Wilson Greek (1995), Carter & Cone Type
36. Sammy Roman (1996), DynaLab
37. Flamande (1996), Carter & Cone Type
38. Verdana (1996), Microsoft
39. Monogram Leafy (1996)
40. Georgia (1996–1997), Microsoft
41. Postoni (1997)
42. Miller (1997), Carter & Cone Type, Font Bureau
43. Big Figgins Open (1998), Carter & Cone Type
44. Newsbaum (1998)
45. Foreman (1998)
46. Fenway (1998)
47. Wrigley (1998–1999)
48. Manutius Latin (1998)
49. DeFace (1998)
50. Vincent (1999), Carter & Cone Type
51. Le Bé Hebrew (1999)
52. Ionic Number One (1999), Carter & Cone Type
53. Miller News (1999)
54. Durham (1999)
55. Nina (1999), Microsoft
56. Miller Globe (2000)
57. Milne (2000)
58. Rochelle Italic (2000), Carter & Cone Type
59. Madrid (2001)
60. Carter Latin (2003)
61. Times Cheltenham (2003)
62. The Yale Typeface (2004)
63. DTL Flamande (2004), Dutch Type Library
64. Meiryo (2004), Microsoft
65. Корпоративные шрифты Suntory (2005), Linotype
66. Monticello (2005), Linotype