

Зміст

Передмова до українського видання **5**

Передмова Адріана Фрутіґера **6**

Вступ **7**

Письмо та друк **23**

Функція та форма **35**

Форма та контрформа **53**

Техніки типографії **65**

Компонування **83**

Геометричні, оптичні й органічні аспекти **95**

Пропорції **109**

Точка, лінія та площа **119**

Контрасти **133**

Відтінки сірого **145**

Колір **159**

Поєднання тексту та форми **169**

Ритм **187**

Спонтанність і випадковість **201**

Інтегральний дизайн **215**

Варіація **233**

Рух **251**

Летеринг та ілюстрація **263**

Передмова до українського видання

У 2022 році компанія Lineto випустила гарнітури Ruder Plakat, Ruder Plakat Maxi та Ruder Plakat Var. Це удосконалені цифрові версії плакатного шрифту Еміля Рудера, який майстер розробив зі своїми студентами Базельської школи дизайну на початку 1950-х, почав використовувати в плакатах у 1960-х та залишив доступним для слухачів до закриття навчальної друкарні у 2001 р. Дизайнери цифрових версій зазначили ідеальну відповідність між ранніми спробами Рудера створити сітковий дизайн і модульні форми літер та сучасними принципами шрифтового дизайну¹. Реалізація цього проекту вкотре підтверджує універсальність досвіду легендарного швейцарського типографа і педагога, найголовніші напрацювання якого представлені в книзі «Типографія».

Книга є багатшаровою. На поверхні — правила і закономірності типографічного дизайну. Автор пише про роботу з інформацією та виокремлення головного і другорядного, пояснює підпорядкування текстових блоків законам і принципам композиції, демонструє можливості контрасту різних параметрів контенту. Хоча Еміль Рудер наполягає на пріоритеті функціональності, він розкриває безмежжя можливостей для креативних оперувань літерами, чим назавжди закохує у типографію. Автор розкриває секрети аналогового друку, до якого повертається багато сучасних типографів, а розділ «Техніки типографії» можна порівняти з візитом до музею друкарства. Рудер актуалізує роль емпатії графічного дизайнера, а також непрямо, натяками, закликає експериментувати та поєднувати непоєднуване.

Загалом ця книга — це зібрання безоціночних фактів, порівнянь, концептуальних тез, аналізу та роз'яснень наведених прикладів. По суті, в ній відсутні конкретні «рецепти» проектування. Чітко викладаючи власний проектний підхід, автор залишає читачу простір для індивідуальних висновків, пошуку й обґрунтування свого методу. Як досвідчений викладач, Рудер окреслює вектори, за якими дизайнеру варто міркувати, а отримувати відповіді вже на власній практиці.

На глибших, фундаментальних шарах — філософія, світогляд, картина світу. Еміль Рудер мислить форми літер як засіб вираження епохи, в якій живе і проектує дизайнер. З цієї позиції книга є цікавою історико-культурологічною довідкою, — не лише щодо візуальності, а й щодо розуміння пізнього модернізму як світоглядної парадигми, соціокультурних пріоритетів, закономірностей відносин людини і суспільства того періоду.

Тому раджу прочитати книжку щонайменше двічі. Спочатку — відсторонено: як даність, методологію, фундамент. Сприйняти та закарбувати як базову цеглину професійного дизайну. Після цього — перечитати крізь призму власних рефлексій. Рефлексій дизайнера і людини XXI ст. Вже на цьому етапі з деякими моментами можна подискутувати, порівняти бачення автора з поглядами сучасних гурту і власними пріоритетами, зрештою, — відчутти відмінність поколінь...

Еміль Рудер підсумував свій багаторічний типографічний досвід завершеною книгою у 1967 р. Швейцарський дизайнер Адріан Фрутіґер у своїй передмові до четвертого видання книги, через майже 20 років після появи першого, зазначає її позачасову актуальність і впливовість на графічних дизайнерів. Видання українською мовою має відстань у 58 років. Утім, можна впевнено сказати, що з роками глибина і вагомість книги зростає.

Наталя Удріс-Бородавко

завідувачка кафедри графічного дизайну КНУКіМ,
доцентка, членкиня міжнародного товариства Design Research Society

¹ <https://lineto.com/typefaces/ruder-plakat?font=GmiDIEDVOF#about>

Передмова Адріана Фрутіґера

Ця книга — смілива декларація принципів автора та його внесок у культурну спадщину свого часу.

У післявоєнні роки, коли майже в кожній галузі прикладного мистецтва все ще панували старі форми, Еміль Рудер був одним із тих, хто сміливо відкинув класичні правила типографії та запропонував нові композиційні рішення, що відповідали новій епосі.

Майже через двадцять років після першої публікації ця книга виходить уже четвертим виданням². Це переконливо свідчить про те, що у ваших руках — принципово новий посібник, на якому будували та продовжуватимуть будувати свою роботу покоління типографів і графічних дизайнерів.

Еміль Рудер ніколи не сприймав простір як пасивну паперову площину, яку за бажання можна заповнювати літерами чи декоративними елементами. У його руках мертвий фон перетворюється на живий і активний передній план. Так, типографічна робота стає подібною до картини, на якій чорне та біле перебувають у динамічній взаємодії, а лінії та рядки занурюють погляд у просторову глибину.

Літери, слова та текстові групи формують бездоганно читомі елементи простору, але водночас вони є рухомими фігурами на паперовій сцені. Тож типографічне проектування можна порівняти з режисурою театральної вистави.

Попри схильність до образного мислення, Еміль Рудер ніколи не дозволяв собі створювати лише грайливі композиції, у яких втрачається основна мета друку — зручність читання. Автор навіть написав у вступі до книги: «Друкована робота, яку не можна прочитати, стає продуктом без мети».

Ця книга, без сумніву, є видатним посібником. Однак вона значно глибша: її загальна структура, підхід до тем, зіставлення подібностей і відмінностей, багатство зображень і бездоганна композиція роблять цю книгу довершеним мистецьким твором. У простих навчальних прикладах математичної точності прихована глибока філософська думка, що виходить далеко за межі буденних проблем і намагається передати й унаочнити справжню життєву мудрість.

Завдяки своїй роботі Еміль Рудер, безперечно, залишив слід у мистецтві типографії середини ХХ століття. І досяг він цього двома шляхами: по-перше, безпосередньо через вплив власної роботи, а по-друге, опосередковано через викладання та через незліченну кількість своїх учнів, котрі й досі поділяють його ідеї та світогляд.

Адріан Фрутіґер

² Перше видання книги вийшло у 1967 році. Усього оригінальна книжка мала 10 перевидань. — *Тут і далі прим. пер. (якщо не зазначено інше).*

Вступ

Автор цієї книги впродовж двадцяти п'яти років викладав студентам типографію. Всі зображені приклади — або його власні напрацювання, або творчі роботи його учнів. Книга не має на меті запропонувати безпомилкові варіанти та не претендує на те, щоб сказати останнє слово.

«Типографія. Посібник з дизайну» — назва, що виникла не випадково. Типографія, яка передбачає різні технічні процеси, неодмінно порушує дизайнерські питання. По суті, типографія та дизайн — майже тотожні поняття.

Сучасна епоха добре розуміє основні засади модернізму, тому здається, що якісний дизайн став чимось само собою зрозумілим. Однак це лише видимість, бо неякісна робота та показні модерністські методи, загорнуті в сучасну оболонку, призводять до серйозної плутанини. Навіть якщо дотримуватися оптимістичного погляду, безперечно, треба виконати ще багато роботи, щоб усі ті знання, які ми вже маємо, були визнані та доведені до досконалості.

Типограф мусить поєднувати два важливі підходи: спиратися на здобуті знання та бути сприйнятливим до нового. Відомо, що задоволення від уже досягнутого дуже легко перетворюється на застій. Тому навчання експериментальної типографії, яке перетворює майстерню на лабораторію, зараз як ніколи необхідне для того, щоб ця професія не застрягла в минулому. Не можна послаблювати прагнення створювати життєво важливі роботи, що відображають дух часу; сумніви та занепокоєння — найкращий захист від бажання йти найпростішим шляхом.

Автор цього посібника прагне пояснити типографу: можливо, справжнє мистецтво народжується саме з обмежених технічних можливостей і конкретних практичних цілей. Сподіваємося, ця книга допоможе зрозуміти суворі та непорушні закони типографії, що визначають візуальний аспект сучасного світу.

Чи вдалося авторові позбутися надмірної трендовості та химерних віянь сучасності, залишається вирішувати читачеві та майбутньому.

У типографії є одне просте завдання — доносити інформацію через текст. І жодні аргументи не можуть виправдати відхилення від цієї цілі. Друкована робота, яку не можна прочитати, стає продуктом без мети.

Від винаходу друкарства у XV столітті до друкованих видань XX сторіччя друкарська справа передбачала лише одну ціль — поширювати інформацію найдешевшим і найшвидшим способом. Єдиним винятком були розкішні видання, що з'явилися на межі століть³ — у часи абсолютного захоплення технічним прогресом та індустріалізацією. Прагнучи показати красу матеріалу та ремесла, видавці вдалися до дії, що протилежна суті типографії: видання штучно обмежували, аби надати кожному окремому примірникові унікальності та, відповідно, більшої цінності. Проте саме завдяки цим лімітованим виданням і вдалося утвердити певні ключові принципи типографії: відчуття рукописної форми та розуміння її природи; правильний розподіл тексту на слова, рядки, шпальти; чіткий взаємозв'язок між текстом і вільним простором; розгорт як відправна точка в роботі над книгою; єдність обраного шрифту та обмежень щодо його виду і розміру.

На початку XX століття бібліофілів критикували: видання «просто» красивих книг у невеликій кількості вважалося абсурдом, а книга мала бути водночас естетичною та доступною за ціною. Для цього потрібен був великий тираж. Тому виготовлення книг для бібліофілів висміювалося як щось старомодне та непрактичне.

Нині ж книга перетворилася на доступний споживчий продукт і перемістилася з книжкових крамниць до супермаркетів і вуличних кіосків, де продається поруч із газетами, рекламними листівками та плакатами. Безсумнівно, саме тут типографія реалізувала себе як засіб масової комунікації.

³ Мається на увазі межа XIX–XX століть.



Типограф вибирає потрібні йому шрифти з великої кількості, жоден з яких він не розробив. Часто свою залежність від шрифтів, які створили інші дизайнери, він вважає недоліком. Залежність особливо незручна, коли доступні шрифти не відповідають його естетичним чи технічним запитам.

Типограф повинен усвідомлювати своє місце у друкарській справі: з одного боку, він залежить від готових матеріалів та інструментів (шрифти, папір, фарба, обладнання), а з іншого — мусить підготувати свою роботу для подальших процесів (друк та післядрукарська обробка). І свобода його дій досить обмежена: типограф повинен враховувати не лише те, що вже зроблено, а й те, що ще потрібно зробити.

Той факт, що типограф не бере участі у створенні форми шрифту, а працює з уже готовими зразками, — важливий елемент типографії, який не повинен вважатися відходом від ремесла. Навпаки, це лише підтверджує його суть. Дизайн шрифтів не зводиться лише до естетики, їхні форми багато в чому залежать від технічних умов, про які типограф може навіть не знати.

Шрифтовий дизайнер, наскільки це можливо, повинен уникати надмірної індивідуальності у своїх гарнітурах, адже це заважає їх універсальному застосуванню. Він часто невдало використовує власні шрифти, оскільки йому не вистачає критичного погляду на своє творіння. Натомість типограф володіє здатністю відсторонюватися від роботи, що є ключовою перевагою його ремесла. Критичний підхід — важлива риса типографа, який зобов'язаний дотримуватися об'єктивного оцінювання, адже суб'єктивність та емоційність не повинні затьмарювати його роботу.

Сукупність усіх цих доступних елементів така велика, що можливості для створення нових композицій майже безмежні. Вичерпати всі комбінації практично неможливо. Знадобилися б систематичні зусилля щодо обмеження типографічних форм, щоб типографія стала бездушною.

E

E

E

E

E

E

E

E

E

E**E**

E

E

E

E

E

E

E**E**

E

E

Писемний знак є і залишатиметься основою будь-якої типографічної діяльності. Це не винахід нашого століття. Писемність сягає глибокої давнини, простягаючись від перших ієрогліфів до сучасних абстрактних символів, і несе в собі чимало суперечностей. Тому щоб гідно впоратися із завданнями майбутнього, типограф повинен знати цю еволюцію та розуміти її проблеми.

Наш спосіб читання бере початок з раннього грецького письма на камені (зокрема через бустрофедон⁴ як проміжний етап). Паралельно відбувався розвиток малих літер з великих. Деякі давні великі літери витончено трансформувалися в малі, але менша їх частина залишилася незмінною. Малі літери, які вперше з'явилися в каролінзькому мінускулі, складаючись у слово з верхніми і нижніми виносними елементами, пришвидшують читання. На цьому еволюція письмових знаків закінчилася, все інше — це лише варіації та плутанина.

Варіації: каролінзький мінускул у різних формах з'являється у готичних шрифтах, італійському та німецькому Ренесансі, а також у сучасних шрифтах без засічок, але його основні форми залишилися практично незмінними.

Плутанина: *Littera Umanistica* еволюціонувала в неоднорідний алфавіт, малі літери доповнилися великими з античності, а арабські цифри інтегрувалися в західну систему письма. Усвідомлювати складність писемних знаків повинен не лише дизайнер шрифтів, а й типограф. Можливо, ми опинилися у схожій ситуації, що й Карл Великий, якому довелося наказати створити мінускул як шрифт, що об'єднав багато проміжних форм минулого. Але в сучасному світі з його активною міжнародною взаємодією вже немає місця для шрифтів із виразно національними рисами.

Нейтральний шрифт, який не прив'язаний до якоїсь конкретної нації, певною мірою вже став реальністю. Простота — це мета технічного прогресу, і зараз навряд чи є сенс використовувати п'ять різних шрифтів для звичайного тексту: великі літери (прямі та курсив), малі літери (прямі та курсив) і малі капітелі. У всьому світі зараз працюють телетайпи⁵, а також розробляються шрифти, які можуть автоматично зчитуватися машинами. Технології змушують нас мислити по-новому та вимагають нових форм для відображення епохи, в якій ми живемо.

⁴ Бустрофедон (від дав.-гр. βούς — бик та στρέφω — повертаю) — спосіб письма, за якого його напрямок чергується залежно від порядку рядка, тобто якщо перший рядок пишеться зліва направо (як у латиниці чи кирилиці), то другий — справа наліво (як в івриті чи арабському письмі), третій — знову зліва направо і т. д. Такий хід письма нагадує рух бика з плугом на полі.

⁵ Телетайп — електромеханічна друкарська машинка, яку використовують для простого текстового листування через найпростіший електричний канал. У цьому випадку йдеться про час, коли була написана книга, — 1967 рік.

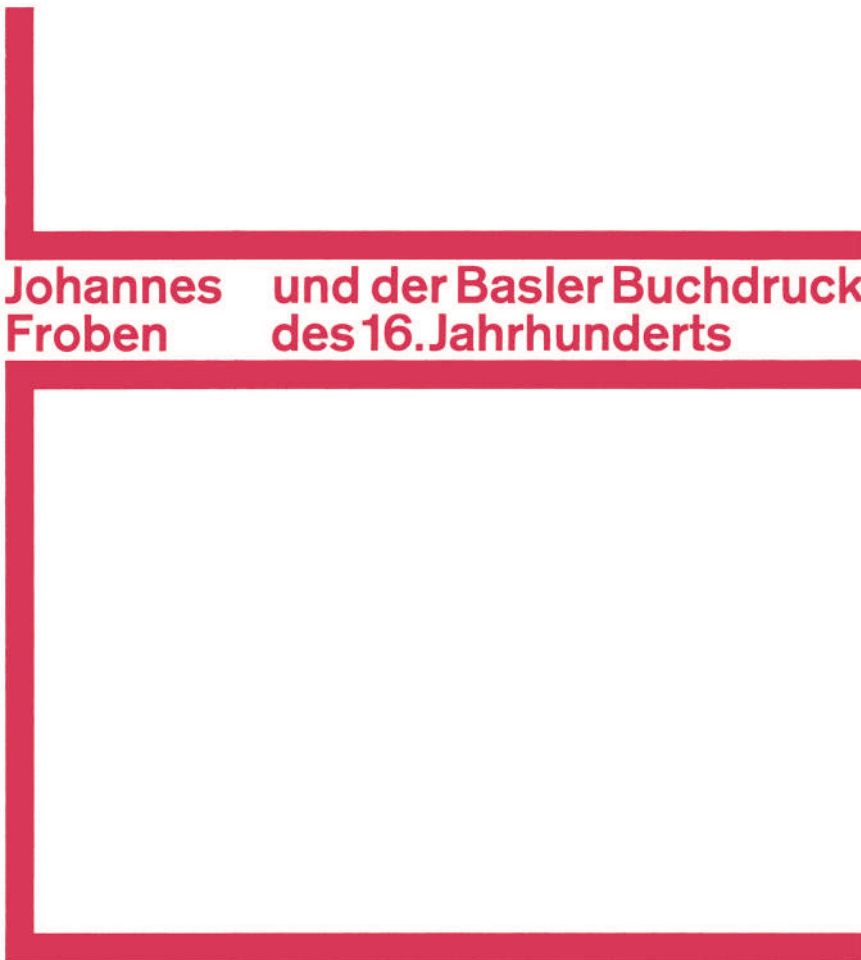


Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>

Ремесло типографа, як і будь-яке інше, завжди віддзеркалює свій час. Епоха дає йому інструменти, щоб задовольняти потреби, які він, власне, і створює. В типографії завжди є два боки. По-перше, вона виконує практичну роботу, а по-друге — працює з художньою формою. Й обидва ці аспекти — утилітарний і формальний — завжди були дітьми своєї епохи. Інколи більше уваги приділяли формі, інколи — функції, а в особливо вдалі періоди форма та функція гармонійно поєднувалися між собою.

Останнім часом спеціалізована література наполегливо демонструє важливість адаптації типографічного дизайну до вимог сучасності. У 1931 році Пауль Реннер написав: *«Робота типографа — це не місце для прокату маскарадних костюмів. Наше завдання полягає не в прикрашанні літературного тексту модним вбранням. Ми виконали свою роботу, якщо забезпечили його вбранням у стилі нашої епохи. Адже ми прагнемо живої типографії, а не театру чи маскараду»*. А Стенлі Морісон у 1948 році зазначив: *«Друкарство — це насамперед не мистецтво, а найвідповідальніша частина нашої соціальної, економічної та інтелектуальної системи»*.

З плином часу кожна епоха починає мати вигляд чогось цілісного й однорідного. Типографія готичного періоду помітно схожа на інші роботи тієї епохи, «яхтовий стиль» на рубежі століть знайшов своє відображення у шрифтах Отто Екманна, а конструктивізм 1920-х років — у типографії Баугаузу. Для сучасної людини сьогодення ніколи не буває простим, і своєю багатогранністю воно часто збиває з пантелику, але ми повинні вміти досить чітко розпізнавати особливості ХХ століття. І ці риси з'являються лише тоді, коли ми намагаємося знайти найбільш вдалі відповіді на проблеми, які перед нами виникають. Лише тоді друкована робота стане справжнім документом з унікальними рисами нашого часу. Різні галузі творчої діяльності ще не стали самостійними, тому типографію не можна відокремити від загального потоку подій. Це означало б приректи її на застій. Однак вона має власні закони, обумовлені технічними особливостями, які можуть і повинні зберігати її унікальність, навіть коли вона тісно взаємодіє з іншими сферами. Іноді навіть стає жаль, що типографія так легко піддається впливу настроїв і примх епохи, але це краще, ніж бути осторонь. Творчий працівник мало думає про сучасний стиль, адже розуміє, що стиль не створюється навмисно — він виникає несподівано!



**Johannes und der Basler Buchdruck
Froben des 16. Jahrhunderts**

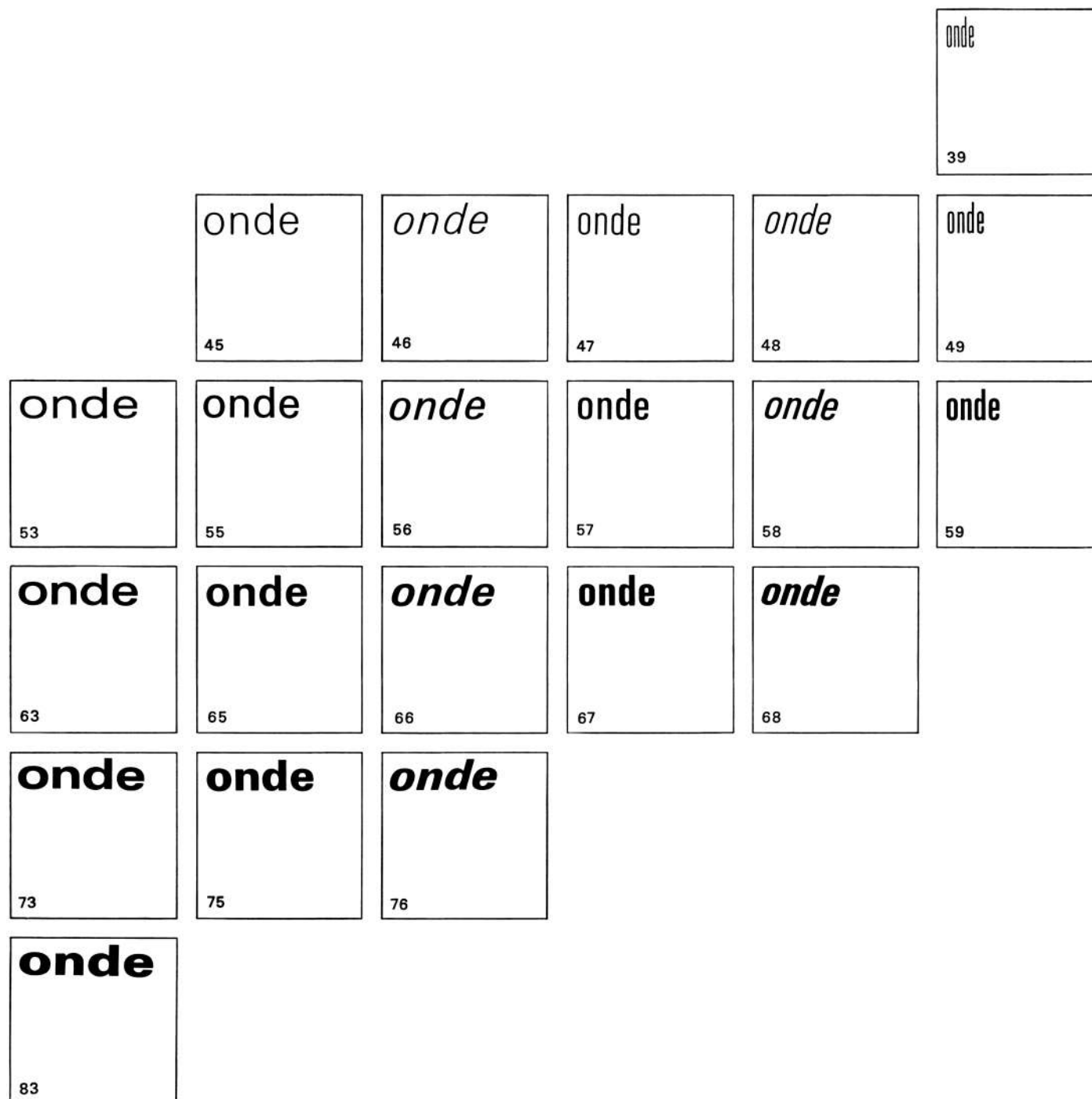
Типографія, більш ніж графічний дизайн, є насамперед проявом технології, точності та порядку. Вона вже не ставить собі за мету відповідати високим мистецьким стандартам, а зосереджується на формальному та функціональному виконанні щоденних завдань ремесла. Механічне створення шрифтів і композиції в межах прямокутної системи (сітки) фіксованих вимірів вимагає чіткої структуризованості та впорядкованості.

Типограф насамперед повинен впорядкувати й організувати речі, які за своєю природою є дуже різноманітними. Так, текст книги настільки об'ємний, що його потрібно поділити у такий спосіб, щоб читач міг легко сприймати кожну сторінку й без труднощів читати текст. Приміром, рядок, у якому більш ніж 60 символів, читається важко. Замалий простір між рядками руйнує візерунок, який рядки утворюють, а надміру великий робить його дуже розтягнутим.

Робота з таблицями дає типографу чудову можливість показати свою майстерність у впорядкуванні матеріалу, але важливо, щоб формальні вимоги не переважали над змістом. Структура таблиць має власну естетику та технічну привабливість, і проста сторінка з розкладом потягів може бути набагато кращим витвором майстерності, ніж робота, перенасичена кольорами та декоративними елементами.

Але ще одним викликом для типографа є реклама. Сучасна епоха потребує друкованих матеріалів, які привертають нашу увагу, адже за неї постійно змагаються ідеї та продукти. Вибрати з неймовірної кількості доступних шрифтів — тонких і товстих, великих і малих — саме той, закомпонувати ним текст і передати його зміст — ось завдання. Типограф повинен мати у своєму розпорядженні шрифти, які гармонійно поєднуються між собою. У цьому контексті варто згадати сімейство шрифтів Univers, що відзначається вдалою градацією та ретельно продуманим дизайном. Сподіваємося, що це досягнення вкаже шлях до кращих змін і допоможе впорядкувати нинішній хаос у підборі шрифтів.

Багато друкованих робіт приваблюють тим, що типограф відкинув мистецькі амбіції та сконцентрувався на тому, щоб друк виконував свою функцію бездоганно. Саме такі роботи мав на увазі Стенлі Морісон, коли казав, що друковане слово як засіб комунікації має бути продуманим до найдрібніших деталей і максимально відповідати своїй меті.



В архітектурі бароко, у сучасній архітектурі та скульптурі, а також у східному мистецтві та філософії значення створеної форми й ефект контрформи, що виникає в просторі, вважаються рівноцінними.

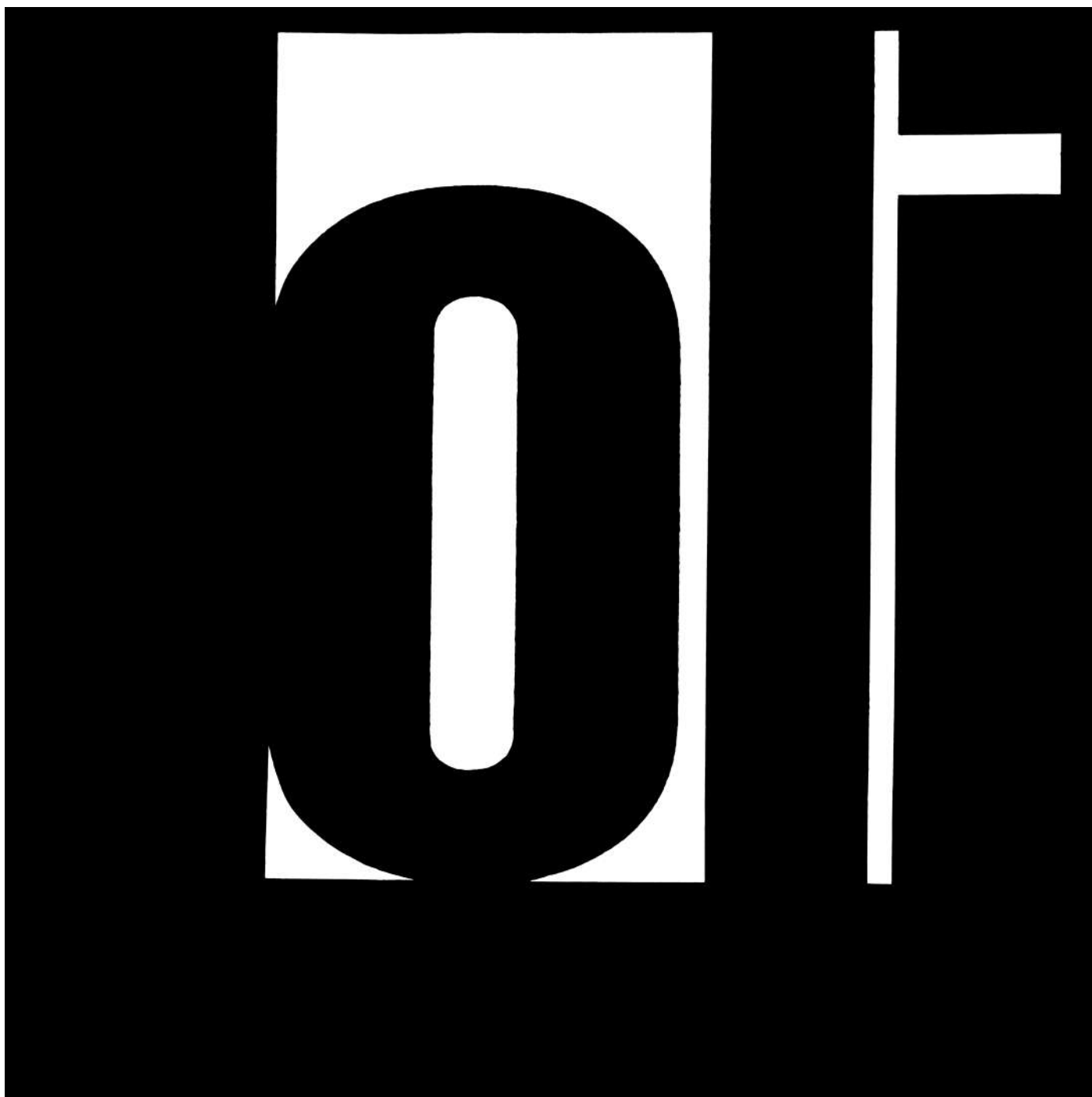
Переоцінка барокової архітектури сучасною епохою частково зумовлена тим, що включення порожнього простору в загальну композицію відповідає аксіомам сучасного мистецтва. Житловий простір розбивається на великі куби, а порожній простір між будівлями вписується в загальний план. Завдяки цьому з'являється вільне місце для *«прогулянок, зустрічей і невимушених моментів радості, що впливає з потреб ділових справ, спілкування та приємного дозвілля»* (Якоб Буркгардт).

Східні філософи стверджують, що справжня сутність створеної форми залежить від порожнього простору. Без внутрішньої порожнечі глек — це просто шматок глини, і лише простір всередині робить із нього посуд. Про це, зокрема, йдеться в одинадцятому афоризмі Лао-цзи:

«В одному колесі є тридцять спиць, але саме порожнеча між ними становить суть колеса. Посуд виготовляють із глини, але його суть полягає саме в порожнечі всередині нього. Стіни з вікнами утворюють будинок, але саме в порожнечі між ними полягає суть будинку. Матерія дає форму, а нематеріальне — сенс».

Такий підхід стосується і типографії. На відміну від епохи Ренесансу, коли незаповнений простір був простим тлом, сучасні типографи давно визнали порожнечу елементом дизайну. Типограф сприймає біле як важливу частину композиції та знає про можливі візуальні зміни білого простору.

Наступний приклад демонструє ділянки білого кольору різних розмірів з чіткими градаціями яскравості, що виникають від композиції трьох літер. Проміжки між літерами вузькі й тому дуже яскраві, внутрішній простір «о» м'якший, а біла ділянка над «о» найслабша з усіх. Ми бачимо варіації інтенсивності білого, які залежать від різного розміру чорних ділянок.



Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>