

Основы композиции в типографике

В статье рассмотрены основные приемы композиционной организации типографического пространства, приводятся рекомендации по практическому освоению навыков работы с печатным материалом.

Основы графического дизайна, композиция, типографика, верстка.

M. G. Philippova,
Shadrinsk

Fundamentals of composition typography

The article describes the basic techniques of compositional organization of typographic space, provides guidance on the practical development of skills for working with printed material.

Keywords: *Fundamentals of graphic design, composition, typography, layout.*

Обучение студентов направлений изобразительного и прикладных видов искусств начинается со знакомства с основами композиции. Владение приемами гармонизации художественного пространства помогает выразить творческий замысел, учит анализировать готовые произведения искусства, развивает объемно-пространственное мышление. Но на композиционные правила опираются не только при написании картин или создании предметов декоративно-прикладного творчества. Не менее важно обращение к основам формообразования и при разработке макетов печатных изданий — книг, газет, журналов, рекламных сообщений. При этом в общие композиционные правила привносятся свои узкоспециальные приемы и закономерности.

Типографика работает с текстом как с графической структурой, рассматривая печатные блоки в качестве элементов композиции. Любой объект текстового пространства становится частью целого, и связан с остальными элементами макета определенными отношениями через пропорции, форму, цвет, динамику движения. При этом незапечатываемое поле листа также является важным звеном этой композиционной игры.

То, как расположен текст на странице, наравне с формой письменных знаков играет в процессе восприятия немаловажную роль. Европейские традиции чтения слева направо сформировали представление о правильном и неправильном его размещении. Так, текст, повернутый на 90⁰, чаще располагают со стороны корешкового поля, реже — у обреза, т. к. эти естественные вертикали служат для нестабильной строки своего рода опорой. Практически не встречается компоновка вертикального текста по центру страницы, ведь в данном случае заголовок становится крайне неустойчив. К тому же в силу нестандартности ситуации начинающему типографу достаточно сложно справиться с подобной композицией, опытный же специалист может превратить любое препятствие в остроумную игру смыслов. Еще большего внимания заслуживают диагонально поставленные строки. Текст приобретает динамичный формат. Способ чтения строк диктует нам перемещение слева направо как движение вперед [1, с. 39]. Верх страницы — её начало, низ — конец. Соответственно, с верхнего левого в нижний правый угол скольжение нисходящее, ускоряющееся, а подъем с нижнего левого в верхний правый восходящее, медленное, затрудненное. В каждой букве алфавита заложена конструктивная динамика, направленность, основанная на форме графемы по которой скользит взгляд. И слово благодаря «природному» сочетанию знаков несет в себе сумму этих динамик. Дизайнер через подбор шрифта и компоновку надписи может как усилить это движение, так и компенсировать [3]. Не просто через типографику

передать движение назад. В художественной композиции этому бы соответствовало перемещение взгляда справа налево. Но особенности нашего чтения возвращают взгляд обратно.

Всегда следует помнить, что дизайнер не просто располагает текст на странице, а режиссирует движение взгляда читателя, заставляет его замедляться и ускоряться, возвращаться к прочитанному, заинтриговывать, делает информацию осмысленной, привлекательной или раздражающей, решает, что будет прочитано в первую очередь, что после, а что зрителю читать не захочется (ведь, иногда ставятся и такие задачи). В полной мере искусством визуальной манипуляции овладели в середине XX века сторонники конструктивизма и новой типографики, достигнувшие в этом значительного мастерства.

Внутренняя энергия шрифта заключена в конструктивных особенностях графем и именуется ритмом. «Ритм, создаваемый чередованием объемов, повторяющимися элементами, различными плоскостями, линиями, цветовыми пятнами вызывает ощущение условного движения, внутренней динамики». [5, с. 72]. На самом базовом уровне ощущение движения возникает благодаря скольжению взгляда читателя по букве, и, по отдельным замечаниям [2], совпадает с последовательностью её написания. Еще один параметр, обеспечивающий шрифту внутреннюю динамику — это направленность элементов письменных знаков. По наблюдению Юрия Гордона буквы имеют ярко выраженное лицо и спину, в связи с чем их можно разделить на три группы: развёрнутые анфас (Н,Т,А,М,О,Ф,П,И,Ш,Щ,Ы,Х,Ж,Ц,Д), смотрящие вправо (К,В,Б,С,Р,Б,Г,Е,Ь,Ю) и направленные влево (У,З,Э,Ч,Я). Прописные буквы более статичны, строчные, благодаря присутствию выносных элементов — динамичны. Естественно, что каждый алфавит несет свой резерв внутренней энергии. Каждое слово имеет уникальный набор буквенного сочетания, имеющий особую значимость для заголовков и логотипов. Дизайнер, зная такое свойство букв, способен усилить динамику природного потенциала слова либо компенсировать таковую. Следующий уровень ритмической организации печатного пространства формируется чередованием основных и дополнительных штрихов и буквенных просветов. Шрифты жирные и контрастные обладают данной характеристикой в большей степени. Буквы, основанные на единообразном геометрическом построении (вписываемые в прямоугольник или квадрат) по своей ритмической организации монотонны и уравновешены. Шрифт же свободного каллиграфического начертания уподобляется орнаменту — живому, игривому, непредсказуемому. В конечном счете, ритм отдельных букв сливается в единый ритм строк и композиции в целом.

Нелинейное расположение текста является преимущественно достоянием акциденции и рекламы. Волнообразные и деформированные строки приобретают игривый и неофициальный характер. Подобная форма обладает богатым творческим потенциалом и художественно-образным содержанием. Сейчас такая компоновка встречается редко, но в акциденции XIX века была весьма распространена.

По причине зрительного восприятия текста отдельными блоками на страницу действуют композиционные правила визуального равновесия. Если рассмотреть концепцию классической типографики с данной точки зрения, то становится ясно, что все её законы учитывают основы зрительного восприятия и гармонии. Так заголовок на титульной странице, будучи самым активным элементом, размещается чуть выше центра поля, дабы избежать сваливания пространства книзу, либо чрезмерного давления вверху. На основании данного свойства нижние поля всегда делают несколько больше верхних и боковых. По этим же правилам расположенные внизу страницы иллюстрации или текст насыщенного начертания утяжеляют её, соответственно, должны компенсироваться более активным заголовком и прочими художественными способами.

Правила композиционного равновесия играют большую роль в оформлении страниц журналов и газет, так как их содержание изобилует активными элементами — заголовками,

иллюстрациями, врезками. Организация такого количества акцентов требует учета цвето-тоновой гармонии и правил графической рифмы. Термин «графическая рифма» введен Юрием Гордоном для обозначения повторяемости отдельных графических элементов в шрифтовой гарнитуре или логотипе — того, что придает различным структурам зрительное единство. Но данное определение применимо и к общим композиционным правилам типографики. Это могут быть насыщенность и форма шрифта, подчеркивание, способ организации пространства, орнаментальные мотивы. Так, будь то рекламная листовка, визитка или титульная страница книги используемый в заголовке активный цвет или шрифт для создания целостности рекомендуется повторить и в конце полосы. Это позволит замкнуть движение взгляда читателя, который дойдя до конца поля, остановится на данном акценте, проведет ассоциативную визуальную аналогию с заголовком и невольно вернется к первому. Тем самым происходит удержание читателя на одном объекте, не позволяя соскользнуть взгляду на последующие страницы или рекламные блоки. Помимо этого, графическая рифма делает акцентированный материал неизолированным, нечужеродным в прочем текстовом пространстве. Повторяющиеся графические элементы как бы «вплетаются» в ткань текста, становятся его органичной частью. Заголовок, выполненный каллиграфическим шрифтом, может быть поддержан орнаментальной линейкой, нижним колонтитулом, номером страницы либо концовкой исполненной в аналогичной манере. В целом, графическая рифма поддерживается макетом издания, уравновешенным (не обязательно симметричным) расположением иллюстраций и заголовков.

На шрифтовые блоки действует правило «притяжения» или «приближенности» — элементы, расположенные рядом, воспринимаются как целое [8, с. 15], из чего следует, что элементы, имеющие общий смысл, должны располагаться рядом. Это свойство зрительного восприятия проистекает из блокового характера восприятия формы.

Шрифтовая композиция не только воспринимается целиком, но и читается в строго определенном порядке слово за словом, строка за строкой. В этом смысле композиция длится во времени. Скорость прочтения информации зависит от скорости движения глаз. При скольжении по горизонтали скорость восприятия равномерна. При переходе взгляда на другую строку темп снижается. Это позволяет манипулировать восприятием читателя, акцентировать внимание на отдельных смысловых блоках. Особое значение данное свойство имеет для заголовков: что поспособствует более эффективной передаче конкретного содержания — стремительное считывание или размеренное? Достаточно популярным в последние годы является способ компоновки титульного материала в единый прямоугольный шрифтовой блок, выровненный по ширине. При этом отдельные слова для придания им одинаковых горизонтальных размеров делают крупнее. В случае подхода нацеленного лишь на внешний эффект в акцентированные подобным образом слова попадают прилагательные, в особо тяжелых случаях предлоги с союзами не играющие ведущей смысловой роли, что, конечно же, крайне неправильно.

Начинающие дизайнеры склонны недооценивать значение текстовых полей. Между тем, белое пространство вокруг заголовка акцентирует на нем внимание сильнее, чем яркий цвет, насыщенное начертание или размер. «Пространство — хитрая штука, обычно оно невидимо и легко выпадает из расчетов» [9, с. 133]. Поля и фоновое пространство для текста, как рама для картины — помогают красиво подать его, наделить дополнительным смыслом, добавить значимости или лишить таковых. Подобно паспарту, они подают содержание в более выгодном свете. Чем шире поля, тем более ценен текст в глазах читателя. И наоборот, скучная, не заслуживающая внимания информация не достойна и эффектного представления. Этим свойством зрительного восприятия активно пользуются дизайнеры рекламы и составители бланков договоров, уводя внимание от определенного содержания. Даже зная важность «спрятанной» подобным родом информации, мы склонны

её игнорировать при беглом просмотре и возвращаться к ней в последнюю очередь и лишь при крайней заинтересованности.

Одним из основных принципов художественного оформления в типографике является контраст. Читатель должен без труда отличать заголовки от подзаголовка, основной текст от акцентированного. Ясная структура печатного пространства возможна только при смелых, ярко выраженных морфологических различиях. Нюансные отношения для практической шрифтовой композиции губительны, так как размывают логику коммуникационного процесса, приводят к конфликту структурных единиц.

Одним из ведущих способов организации материала в типографике является выравнивание. Выделяют четыре основных типа: по левому краю, по центру, по правому краю, по ширине и каждый из них несет свой смысловой контекст. Так, организация материала по левому краю естественна для ручного почерка и поэтому воспринимается как неформальная, камерная. Более всего данный способ подходит для оформления документов неделового характера, художественной литературы, писем, стихов. Совершенно иначе оценивается выравнивание по центру. Данная подача наполняет текст торжественностью, парадностью. Это формат официальных посланий. Подходит для грамот, дипломов, юбилейных речей. Выравнивание по ширине или блочное выравнивание — так же стиль официальных документов, является наследием концепции классической типографики. В качестве выравнивания для основного текста подходит для научной, справочной, учебной литературы. Его строгий вид, не допускающий юмора, своими четкими краями как бы диктует нам всеобъемлющее условие порядка и дисциплины. В многострочных заголовках же данный тип выравнивания выглядит весьма акцидентно и чаще всего появляется в современной рекламе и книгах по дизайну. Блочное выравнивание в основном тексте сопряжено с рядом условий, соблюдение которых в хорошей работе обязательно. Речь идет о так называемых разрывах в словах, которые возникают, когда настройки редакторской программы растягивают слово, выставляя слишком большие межбуквенные пробелы. Такие бреши являются следствием слишком узких столбцов текста при автоматических способах выравнивания. Даже ручная расстановка переносов, настраиваемый кернинг и трекинг не всегда способны привести узкие вертикальные столбцы текста к благородному однотонному «серебру». Достаточно часто подобные эффекты можно встретить в газетах, где материал формируется в крайне ограниченные сроки, и нет возможности провести качественное редактирование. Отсюда следует вывод, что данный формат подходит лишь для широкополосных текстовых блоков. Четвертый способ выравнивания — по правому краю. Для европейцев воспринимается как самый нестандартный. В связи с тем, что рваный левый край затрудняет поиск каждой новой строки, не используется для набора больших кусков текста. Подходит для цитат, выдержек, коротких стихотворений, заголовков. В рекламе выравнивание по правому краю часто компенсируется размещением слева графического изображения.

Текст обладает цвето-тоновыми свойствами. Цвет наделяет шрифтовое пространство глубиной. Серый тон шрифта так же является цветовой характеристикой. Изменение его оттенков происходит за счет изменения плотности набора, насыщенности и размеров. Варьируя параметры шрифтов можно играть с пространством листа, заставляя одни строки выступать над плоскостью, а другие проваливаться. «В зависимости от контура рисунка буквы, насыщенности штрихов, фона, на котором она написана, можно видеть её объемной или плоской, лежащей за или перед плоскостью листа бумаги. Объемными выглядят малоконтрастные шрифты, имеющие закругленные засечки, и воспринимаются они лежащими на плоскости бумаги. Контрастные шрифты выглядят менее объемными и кажутся несколько углубленными в бумагу. Работая над шрифтовой композицией, следует обращать внимание на то, чтобы строки одной композиции не казались лежащими в различных оптических плоскостях» [7, с. 79]. Теплые оттенки увеличивают буквы,

привлекают внимание; холодные напротив, скрадывают. В связи с чем, при работе с цветным текстом рекомендуется заглавные строки набирать холодными тонами, а второстепенные — теплым. Это создаст зрительное равновесие, и не позволит одним подавлять другие. Необходимо учитывать, что светлый шрифт на темном фоне при уменьшении размера прочитывается дольше, чем аналогичный темный на светлом (следствие явления иррадиации). При этом большие объемы текста, напечатанные на темной подложке, все же будут сложны для восприятия, по причине слишком активного фона.

Н. Н. Таранов в своей докторской диссертации рассматривает два вида шрифтовых композиций «как определенная система организации элементов шрифта с целью передачи информации» и «произведение графического искусства выполненное с помощью элементов алфавита» [6, с. 155]. «Основа любой шрифтовой композиции строится на отношениях содержания и формы. В зависимости от того, что главенствует в композиции, она может быть формально-содержательной, когда форма преобладает над содержанием или содержательно-формальной». Совершенно отдельного внимания заслуживает шрифтовая композиция, выполненная с художественной целью как самостоятельное произведение искусства. Её выразительные возможности огромны. Подобные работы обладают высокой художественной ценностью, всегда оригинальны и выигрышны, чаще становятся главным смысловым центром всего типографического макета. В таких композициях художник может воплотить все свои творческие идеи. Большую популярность подобные шрифтовые композиции получили в Советской России среди художников книги. Сегодня это преимущественно достояние рекламы. Пластические возможности шрифта на чувственном уровне подобны музыке — столь же действенны и неуловимы. Недаром художественные шрифтовые композиции активно используются в оформлении музыкальных афиш.

Большую практическую ценность знания основ композиции имеют в дизайне логотипов (шрифтовых товарных знаков). Будучи самодостаточны, логотипы должны обладать внутренней композиционной гармонией, быть уравновешены, в зависимости от поставленных задач статичны либо динамичны, нести эмоциональный посыл. Как разновидность, можно выделить логотип, спроектированный на основе рисованной надписи — леттеринг (шрифтовая иллюстрация). Чаще, это каллиграфия ширококонечным пером или кистью, но встречаются и варианты с готическими формами и в стиле граффити. В отличие от композиций, размещаемых на обложках книг, на подобные работы распространяются правила товарных знаков. Они должны быть читабельны в мелком размере, уникальны и универсальны в использовании. Помимо логотипов леттеринг как современное явление находит применение в прикладном дизайне — в качестве принтов к одежде и аксессуарам, в рекламе. Такие шрифтовые иллюстрации часто содержат большое количество лигатур, росчерков, а расположение каждой буквы продумано, и закреплено. В большей степени леттеринг направлен на внешний художественный эффект без глубокого философского подтекста. Формальную историческую аналогию леттеринга можно найти в каллиграммах. «Каллиграмма (создание изображения с помощью букв) появилась в VII веке в работах арабских каллиграфов. Ее очевидными функциями была ритмическая организация композиции и иллюстрирование книги в культуре, запрещающей изображения людей и животных. Ее неочевидной функцией является создание определенного эмоционального настроения на медитацию, внутреннее постижение неких духовных сущностей, не выразимых в тексте. В этой своей ипостаси каллиграмма приближается к дальневосточной иероглифической каллиграфии, также сообщаящей целый пласт невербальной информации с помощью ритмических и пластических отношений в тексте, фактуры штриха и художественно осмысленных предметных характеристиках материала, на котором помещается текст — цвета, текстуры, фактуры» [4].

Одной из основных целей современного высшего образования является обеспечение подготовки выпускника к профессиональной деятельности. В границах направлений

изобразительного и прикладных видов искусств, предмет «Композиция» формирует тот базис, на основе которого строится все последующее овладение профессиональными умениями и навыками. В связи с чем, оперирование знаниями, полученными на начальном отрезке обучения, будет происходить на всех последующих этапах как учебной, так и самостоятельной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубева, О. Л. Основы композиции [Текст] : учеб. пособие / О. Л. Голубева. – 2-е изд. – М. : Искусство, 2004. – 120 с.
2. Гордон, Ю. Книга про буквы от Аа до Яя [Текст] / Ю. Гордон. — М. : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2006. — 384 с.
3. Дубина, Н. Шрифтовые композиции [Электронный ресурс] / Н. Дубина // КомпьюАрт. — 2004. — №6. — Режим доступа: <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=8880&iid=368>.
4. Наумова, С. В. Исторические корни акцидентных шрифтов [Электронный ресурс] / С. В. Наумова // Архитектон : известия вузов. — 2010. — № 30. — Режим доступа: http://archvuz.ru/2010_2/16.
5. Смирнов, С. И. Шрифт и шрифтовой плакат [Текст] / С. И. Смирнов. – М. : Плакат, 1977. — 144 с.
6. Таранов, Н. Н. Теория и методика обучения шрифтам в системе развития творческих способностей студентов художественно-графических факультетов [Текст] : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02 / Н. Н. Таранов. – М. : РГБ, 2003.
7. Таранов, Н. Н. Художественно-образная выразительность шрифтов [Текст] : монография / Н. Н. Таранов. — Волгоград : Перемена, 2000. — 168 с.
8. Уильямс, Р. Книга по верстке для тех, кто не умеет верстать [Текст] / Робин Уильямс. – М. : Работа для вас. — 142 с.
9. Шпикерман, Э. О шрифте [Текст] / Э. Шпикерман. – М. : ПараТайп, 2005. — 194 с.