

**Московский государственный технический университет
имени Н.Э. Баумана**

Методическое указание

М.М. Михеева, Н.Ю. Терехова

Типографика (часть 3) Модульная система вёрстки

МГТУ имени Н.Э. Баумана

Еще раз о типографике

Оксфордский словарь 1933 г. определяет типографику, как “обустройство и облик печатной продукции”.

Словарь французского языка 1961 г. пишет, что типографика — печатное искусство.

С течением времени ремесло наборщика и технического редактора превращается в творческую профессию.

В начале XX века в Европе совершалось становление и бурное развитие так называемой “новой типографики” конструктивистов. В формировании яркого стиля “новой типографики” большую роль сыграли ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) в СССР и Баухауз в Германии.

“Новая типографика” вышла за пределы книги — в периодику, в рекламу, на улицы. Однако, она твердо помнила свои полиграфические корни и была связана с набором. Позже, опираясь на открытия конструктивизма, потребовался системный подход для более точной и эффективной ориентации в сфере потребления — появился фирменный стиль.

Швейцарская школа дизайна (в том числе прикладной графики и типографики) подхватила эстафету Баухауза. Брутальность и схематизм типографики конструктивизма стали прочной методической и структурной основой для швейцарских типографов. Такой подход кристаллизовался в так называемой **модульной системе**, одной из важных заслуг швейцарской школы.

Естественность и чистота художественного языка, образная сила, функционализм, структурная изощренность композиции, технологичность и рационализм стали лицом швейцарской школы.

Один из представителей швейцарской школы легендарный **Эмиль Рудер**, профессор высшей школы ремесел в Базеле, в предисловии к своей книге “Типографика” пишет:

“Задача типографики ясна и недвусмысленна: служить передаче письменной информации.

Никакие доводы, никакие соображения не в силах избавить ее от этого долга.

Произведение печати, которое нельзя прочесть, — плод напрасного труда!”

*Эмиль Рудер (1914-1970),
швейцарский типограф
и графический дизайнер*



Рудер пришел в профессию как ученик наборщика, а завершил свой путь директором Базельской школы ремесел. Он был основателем Международного центра типографических искусств в Нью-Йорке, представителем Швейцарии в АТурі (Международная ассоциация типографов Association Typographique Internationale) и т.д. Педагог и аналитик, Рудер был одним из тех, кто сформулировал концепцию элементарной докомпьютерной типографики с ее ясностью, объективностью и функциональностью. Эти идеи во многом определили феноменальный мировой успех бренда под названием Swiss typography. С начала 60-х и по сей день по его учебнику осваивают азы профессии будущие дизайнеры-графики. На русский язык ее перевел Максим Жуков, известный дизайнер-график.

Эмиль Рудер, Армин Хофманн и Йозеф Мюллер-Брокман внесли неоценимый вклад в достижение Швейцарией международного успеха. Кроме того, они занимались преподавательской деятельностью. Рудер, например, организовал класс, в котором дипломированные дизайнеры имели возможность повысить свою квалификацию. Класс стал учебным центром по дизайну, выпустившим множество международно признанных дизайнеров.

После смерти Эмиля Рудера в 1970 году **Вольфганг Вейнгарт** сменил его на посту директора и предложил абсолютно новую, свободную типографику, которую называют провозвестницей «новой волны» и «типографического панка». Вейнгарт освободил себя и своих студентов от всего устаревшего в швейцарской школе графики, предугадал и использовал многое из того, что сегодня позволяет делать компьютер. Именно Вейнгарт в 1984 году установил в своем учебном заведении первые компьютеры Макинтош, обратившись к перспективным технологиям будущего.

Эмиль Рудер Типографика



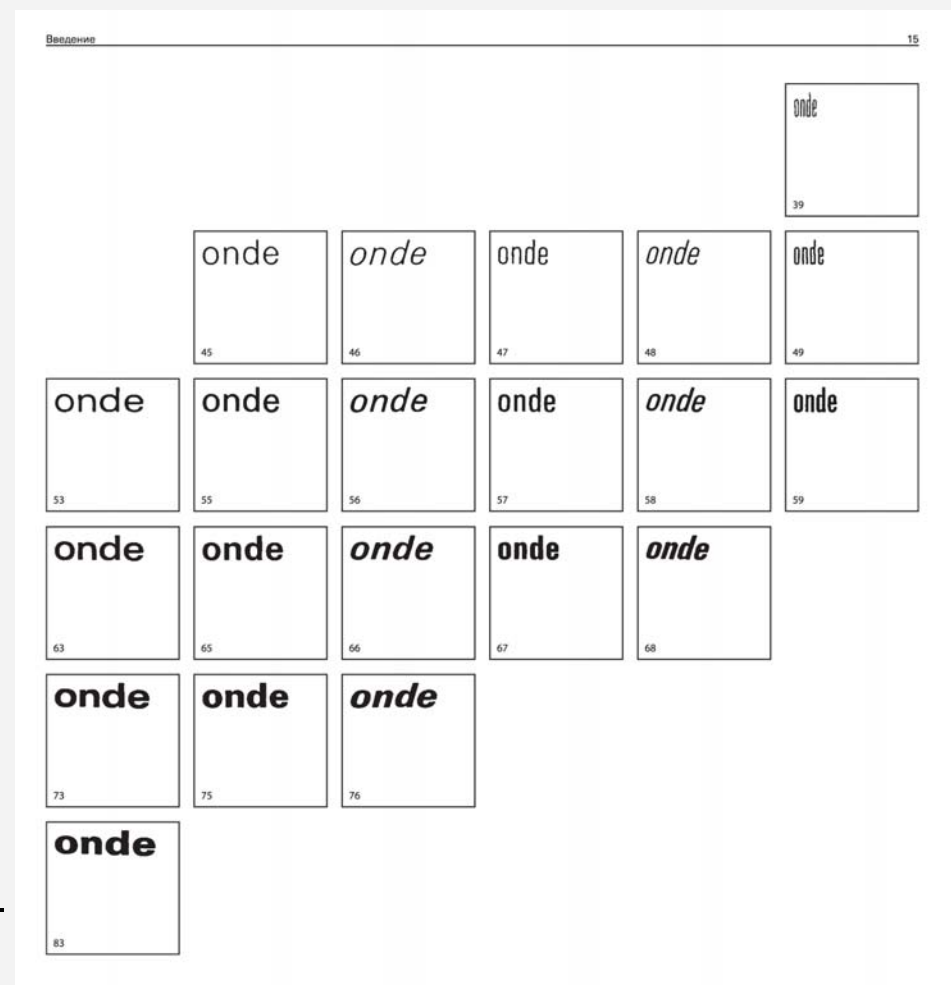
Рудер в своей книге писал, что шрифт был и остается основой любого произведения печати. Как все исторически образовавшиеся формы, шрифт исполнен противоречий, что требует от типографа понимания его развития и проблематики, с тем, чтобы по возможности представлять направление дальнейшей эволюции.

Нейтральный шрифт наднационального характера отчасти уже стал действительностью. Технический прогресс тяготеет к упрощению, обязывает к новому мышлению, порождая новые формы — подлинное отражение нашего времени.

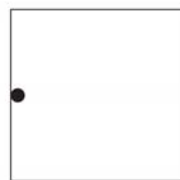
В занятии типографикой есть два аспекта — утилитарный и художественный, выполнение практической задачи и художественного замысла. Творческий ум знает, что стиль нельзя намеренно придумать: он возникает нечаянно.

В типографике сильно сказывается влияние техники, точность и порядок. Набор в прямоугольных координатах обязывает к четкой композиции с ясно выраженными отношениями частей. Необъятный текст книги следует разделить на страницы, нужно найти оптимальные формат набора и интерлиньяж для беглого чтения: строки, вмещающие свыше 60 знаков, читаются с трудом, слишком тесные междустрочия нарушают линию строки.

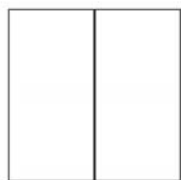
Типографы должны располагать начертаниями шрифта, хорошо согласующимися друг с другом. В связи с этим стоит указать на превосходно построенную и хорошо продуманную гарнитуру Универс.



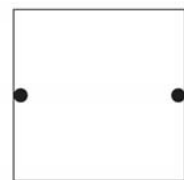
Точка, линия, плоскость



1



3



9



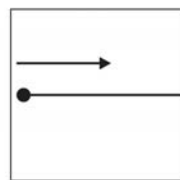
15



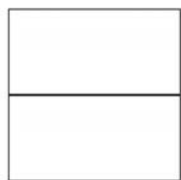
19



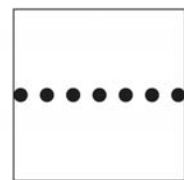
22



2



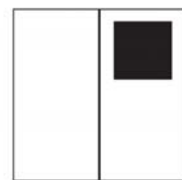
4



10



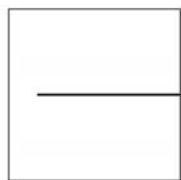
16



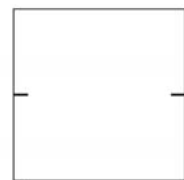
20



23



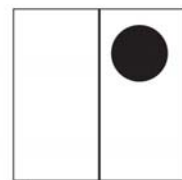
5



11



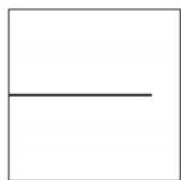
17



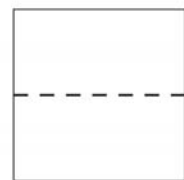
21



24



6



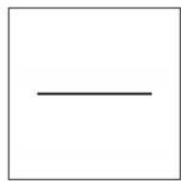
12



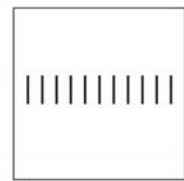
18



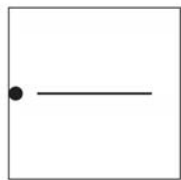
25



7



13



8



14

Клее и Кандинский полагают, что линия происходит из точки. Клее: «Я начинаю там, где начинается изобразительная форма; из точки, приходящей в движение». Все состоит в движении: точка движется, образуя линию, смещение линии строит плоскость, встреча плоскостей образует тело.

- 1 Неподвижная точка.
- 2 Точка начинает движение, образуется линия.
- 3 Вертикальная типографская линейка напряжена, ее напряжение строится в направлении силы тяжести.
- 4 Горизонтальная линейка не выигрывает от силы тяжести, она зависима от энергии, с какой ее тянет влево или вправо. При снятии напряжения она готова свернуться до состояния покоя.

- 5 У этой горизонтальной линии заметно начало; она идет слева направо, то есть имеет направление движения.
- 6 Два варианта: линия начинается где-то слева и кончается направо в данной точке; или: линия начинается справа и движется влево, против направления чтения.
- 7 Неопределенная линия, обозримая от начала до конца. Она лишена движения и может быть обращена как вправо, так и влево.
- 8 Неопределенная линия с точкой слева. Линия следует зову слева и движется влево.

Воображаемая линия:

- 9 Силовая линия, возникающая между двумя точками, ломает плоскость. Образуется мнимая, оптическая линия.
- 10 Воображаемая линия, построенная серией точек.
- 11 Воображаемая линия между двумя отрезками.
- 12 Воображаемая линия, построенная серией отрезков.
- 13 Серия вертикальных отрезков образует широкую полосу.
- 14 Строка из букв образует оптическую линию. Воображаемый линейный эффект соединяет отдельные знаки.

От линии к плоскости:

- 15 Чистый линейный эффект.
- 16 Две линии, соединенные под прямым углом, образуют слабый плоскостной эффект.
- 17 Усиленный плоскостной эффект, созданный тремя линиями.
- 18 Замкнутая форма. Плоскостной эффект первичен, линейный — вторичен.

Линия и плоскость в контрасте:

- 19 Противопоставление линии и отрезков, образующих плоскость.
- 20 Противопоставление линии и чистой плоскости усиливает оба элемента.
- 21 Прямая линия и плоский круг образуют не только контраст линии с плоскостью, но и контраст форм.

Линейное и плоскостное начала в шрифте:

- 22 Почти чистый линейный эффект в букве «L». Слабое плоскостное начало в правом углу.
- 23 Замкнутая форма буквы: прежде всего плоскостной эффект, лишь во вторую очередь — линейный.
- 24 Плоскость и линия в жирном и светлом шрифте. Смещения обеих систем следует избегать, а также — ни в коем случае! — жирный с полужирным.
- 25 Плоскость и линия в двух жирных литерях. Белый просвет между буквами создает линейный эффект.

Форма и контрформа

Согласно восточной философии, именно пространство первично по отношению к форме. Без внутренней емкости кувшин есть просто ком глины, только наличие пустоты внутри делает его сосудом, о чем гласит одиннадцатый афоризм Лао-цзы:

“Тридцать спиц соединены одной осью,
но именно пустота между ними составляет суть колеса.

Горшок лепят из глины,
но именно пустота в нем составляет суть горшка.

Дом строится из стен с окнами и дверями,
но именно пустота в нем составляет суть дома”.

Современная типографика давно оценивает незапечатанную плоскость, как элемент художественного решения.

На примере показаны участки белого разного размера, различной степени яркости, образованные сопоставлением трех букв.

Промежутки между литерами узки и от того очень яркие, белое внутри “О” несколько мягче, тогда как белое над “О” самое слабое.

Образуются вариации белого, на которые влияют черные плоскости разного размера.



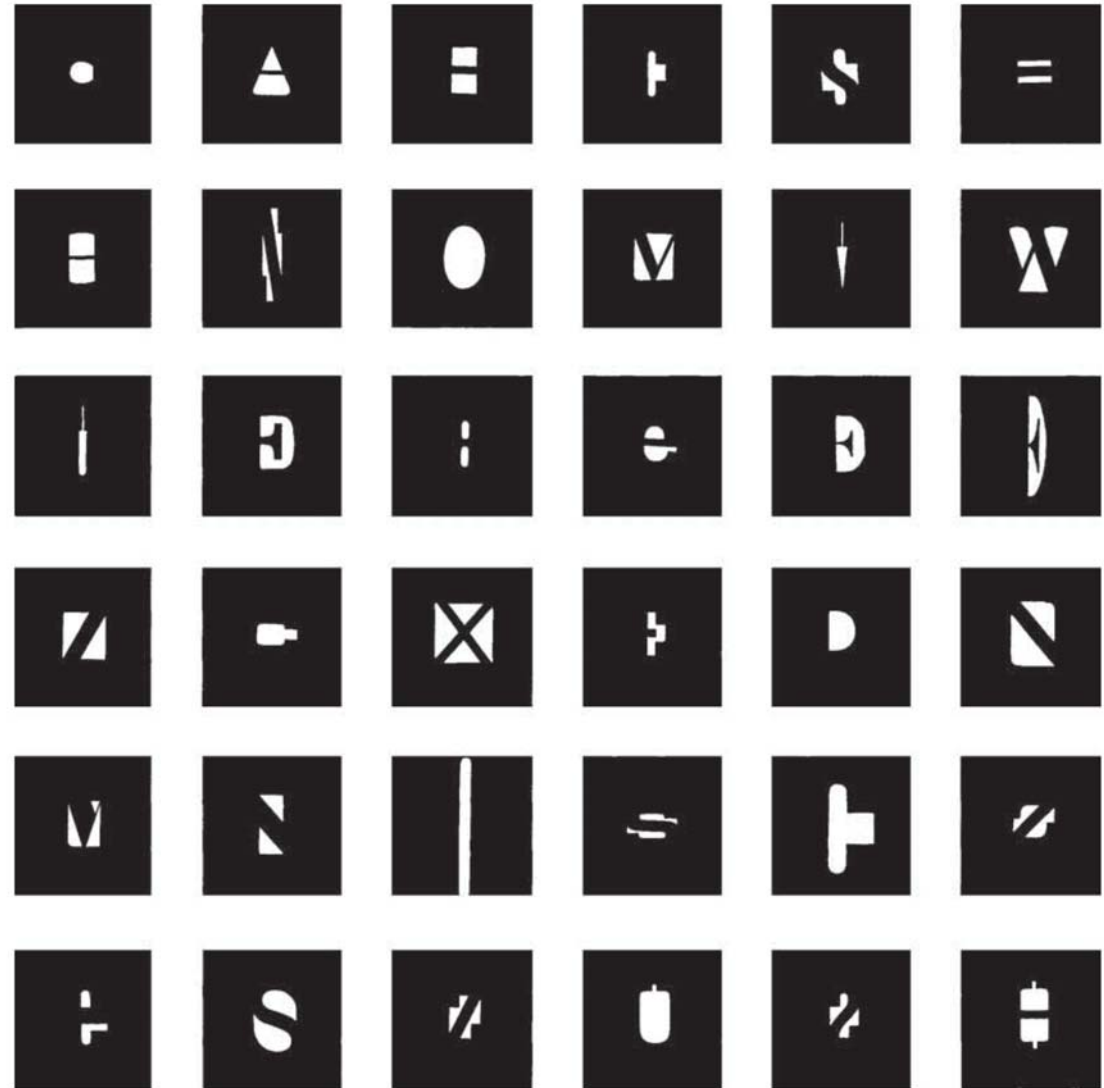
Оттиск предмета порождает его антипод, и они в купе обуславливают целое. Незапечатанное не безликая пустота, но элемент оттиска.

Внутрибуквенный пробел участвует в построении знака, и художник шрифта, рисуя, должен всечасно соразмерять форму и контрформу. Набор букв образует игру внутри- и междубуквенных просветов. Плотный набор усиливает белое и одновременно акцентирует просветы внутри знаков. Можно установить такую разрядку в наборе букв, чтобы внутри- и междубуквенные пробелы оказались в гармоническом согласии. Разрядка служит типографу средством усиления или ослабления эффекта внутрибуквенных форм.

Читаемость набора может быть понижена чрезмерной разбивкой в строках, выделяющей белые полосы междустрочий, что привлекает внимание к этой контрформе в ущерб самой форме, серой строке букв, проигрывающей в удобстве чтения. В хорошо набранной полосе поверхности запечатанных участков и пробелов находятся в равновесии, так что оба начала — набора и линейное — строк — приходят в согласие.

Доля и мера пробелов должны быть заложены в общем замысле издания; при этом в обращении с ними следует избегать расточительства, дабы не снижать эффекта белизны. В современной типографике белое — не пассивный фон для печатных знаков; белое и печатные знаки равноправно взаимодействуют в данной плоскости. Пространство, заключенное между типографическими знаками, — как бы силовое поле, линии которого обтекают печатные элементы. Орнаментальный потенциал, содержащийся в пробельных участках, необходимо выявить и полностью раскрыть.

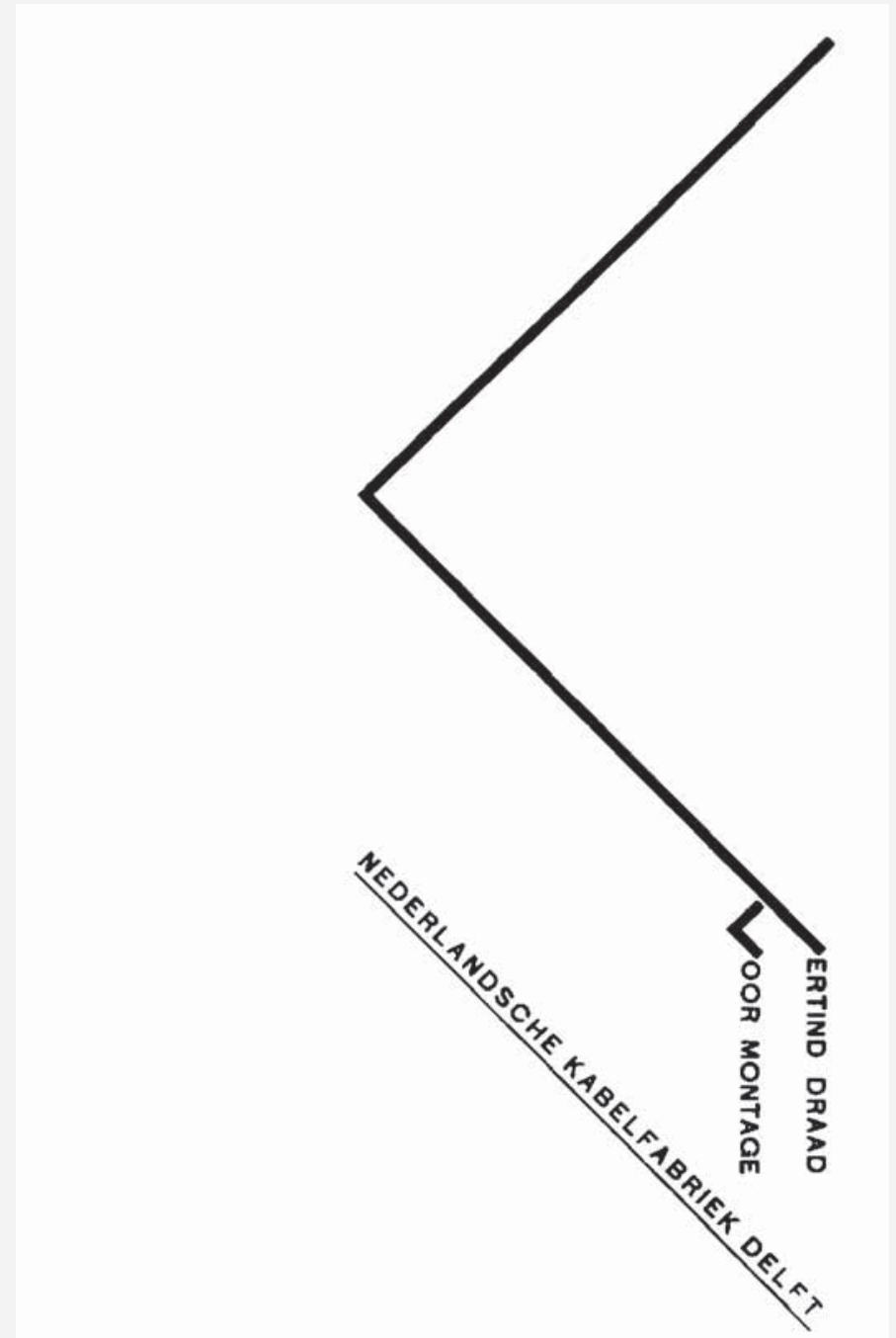
В книге «Цвет и аллегория» Матисса можно найти такие слова: «Для меня выразительность не в страсти, проступающей в лице или сказавшейся в бурном движении, но в самом построении моей картины: в поверхности, заключающей тела, в пустотах, окружающих их, в пропорциях».





В современном искусстве, в противоположность Ренессансу, пространство обрело значение полноправного элемента композиции. На место обтекающего пространства пришло пространственное напряжение. В обрезной гравюре Эриха Хеккеля белые участки охвачены, оцеплены черным. Периферийные участки столь же важны, как и центр изображения, о чем свидетельствует ярко-белый кусок слева у рамки, ограниченный энергичным изгибом черного.

Типографике XX века — в рекламе делфтской кабельной фирмы (работы Пита Цварта) — придает незапечатанным участкам равное значение с запечатанными. Доминирующий угольник справа заключает яркую белизну как внутреннюю контрформу.

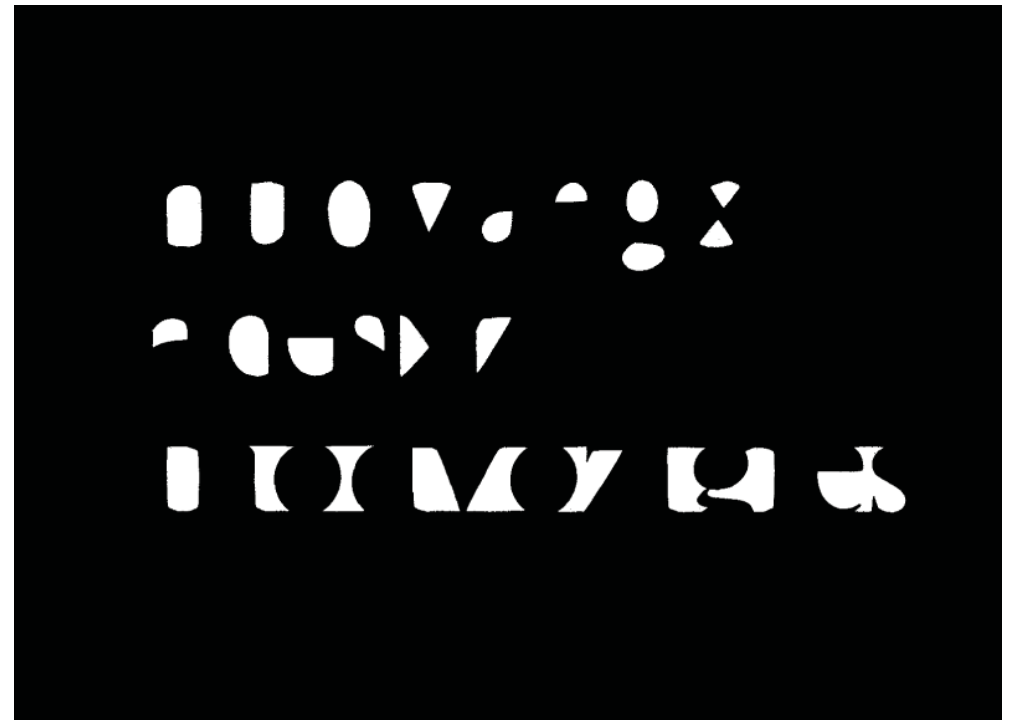
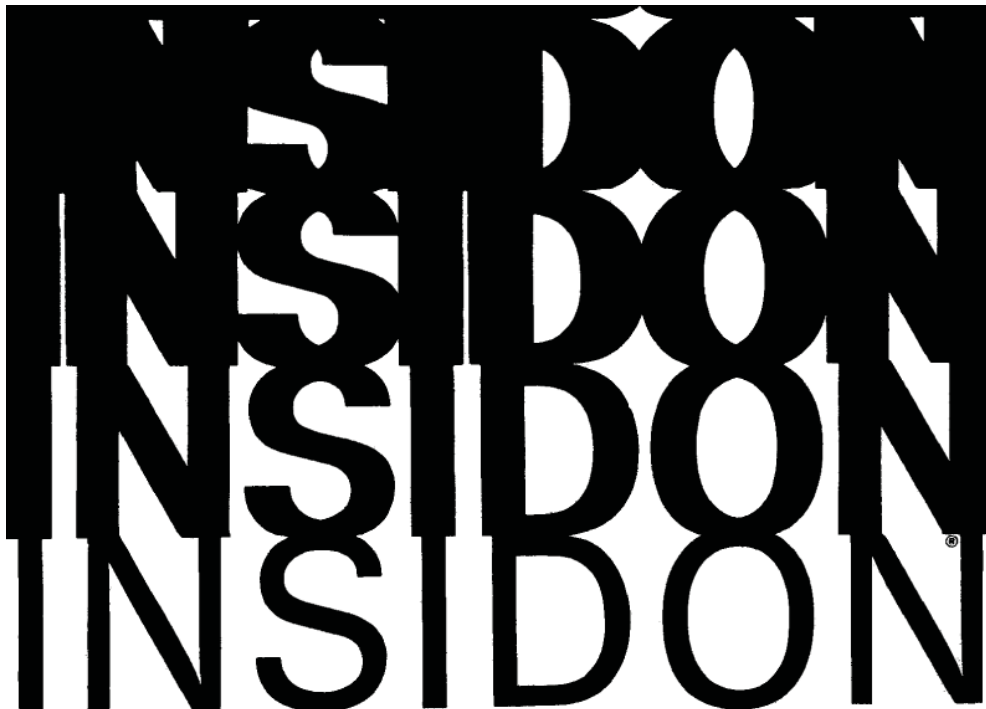


Montag 24. September	Dienstag 25. September	Mittwoch 26. September	Donnerstag 27. September	Freitag 28. September
mdmdmf				
14.00 Schnellpressenfabrik Frankenthal	10.30 Gutenberg-Museum Mainz	8.15 Farbenfabrik Gebr. Schmidt Frankfurt	9.00 Maschinenfabrik Wiesloch	9.30 Steinsalz- Bergwerk Friedrichshall- Kochendorf
21.00 JH Worms	14.00 Opel-Werke Rüsselsheim	14.15 Zellphanfabrik Kalle Wiesbaden	14.00 Maschinenfabrik Heidelberg	14.15 Glashütte Heilbronn
	21.00 JH Frankfurt	21.00 JH Heidelberg	21.00 JH Heilbronn	21.00 JH Stuttgart

Тесная расстановка букв активизирует внутрибуквенные просветы; белизна апрошей не спорит с пробелами в буквах. В этой программе студенческой экскурсии, где крупные буквы означают дни недели, просветы в рисунке литер доминируют над всеми иными формами. Незапечатанные контрформы преобладают над печатными участками.

Снизу: реклама лекарства «Инсидон» (фирма «Гайги»), работы Харри Боллера. Жирность шрифта нарастает, а просветы уменьшаются снизу вверх. В нижней строке внутрибуквенные просветы малоактивны, их яркость нарастает с каждой строкой.

Внутрибуквенные просветы в шрифте Меридиен Адриана Фрутигера. Сопоставление внутренних пробелов алфавита демонстрирует красоту их форм и последовательность решения.



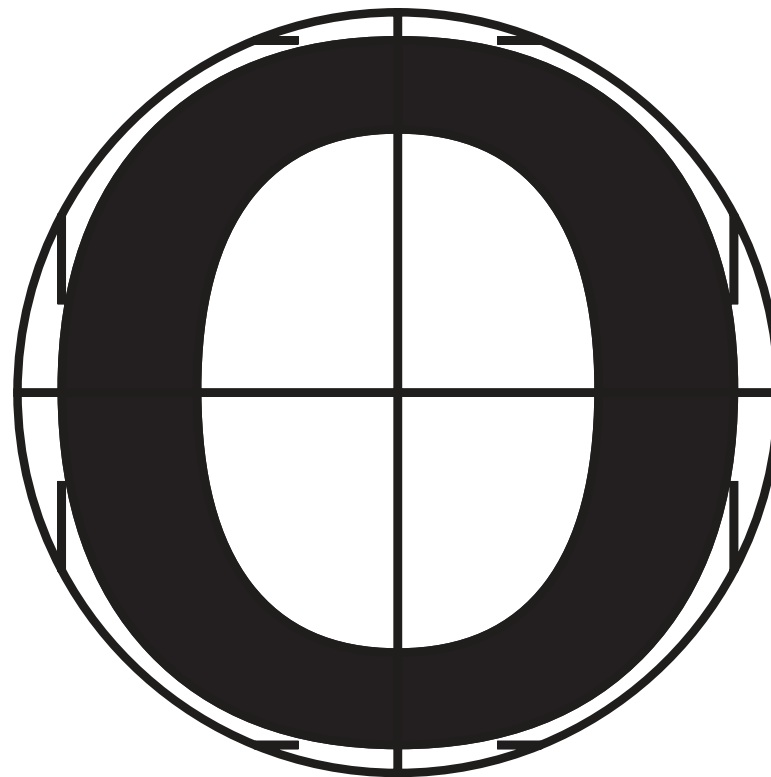
Геометрическое, оптическое и органическое

Восприятие — зрительное и эстетическое — первично по отношению к геометрической конструкции, и взаимоотношения черного и белого должны апеллировать к этому восприятию.

Тео ван Дусбюрг, апологет конструктивизма, писал в «Манифесте конкретного искусства» в 1930 году: «Конструкция в корне отличается от аранжировки (декорации) и вкусовой композиции. Если не под силу провести прямую от руки, берут линейку. Если не удастся вручную очертить точный круг, берут циркуль. Можно рекомендовать любые инструменты, рожденные потребностью в совершенстве».

Пауль Клее, напротив, выразил свой скептицизм по отношению к конструкции в «Баухауз-Цайтшрифт» в 1928 году: «Мы конструируем и конструируем, а все же интуиция и донные — хорошее дело. Без нее можно многое, но не все».

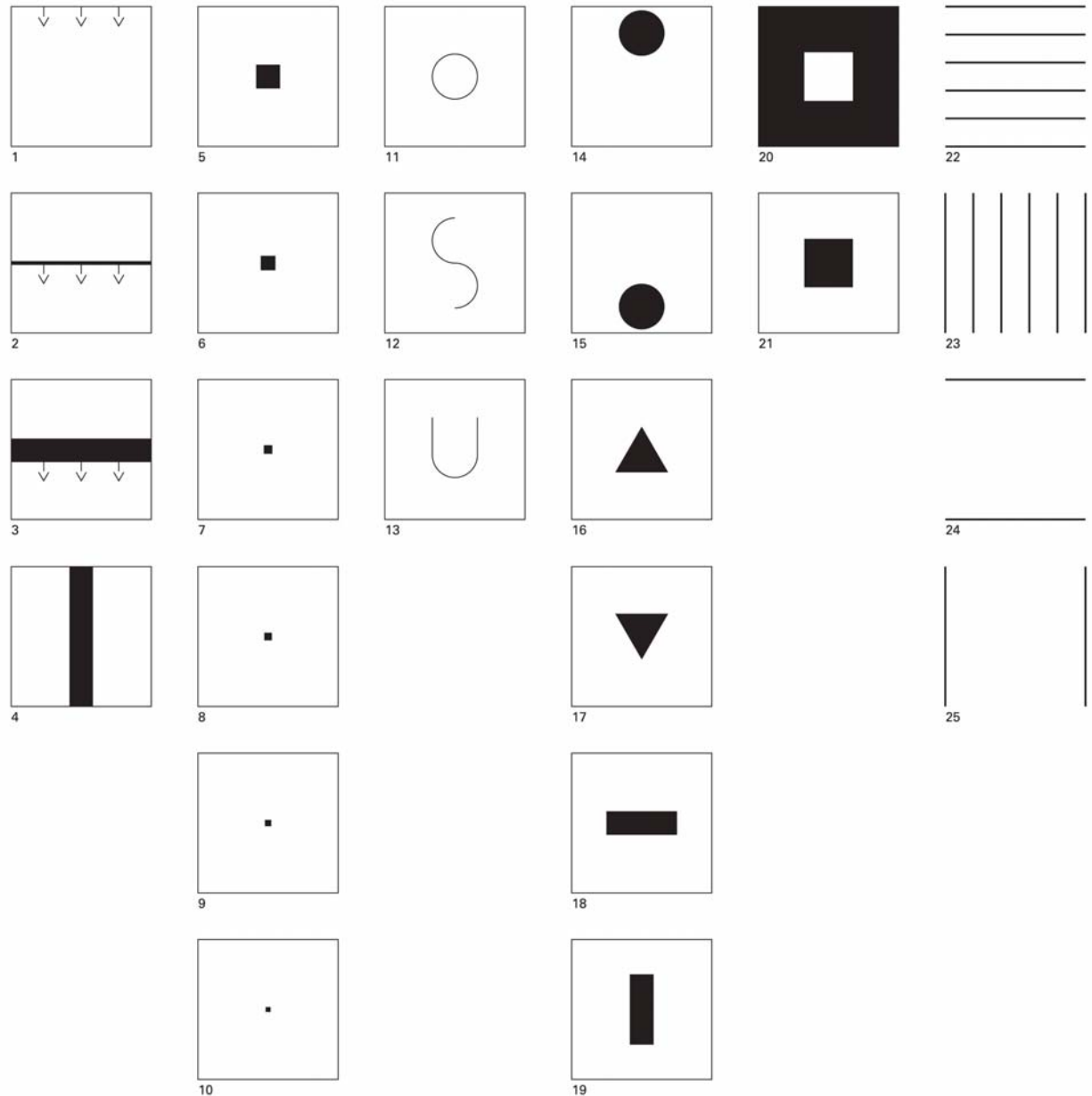
Печатная литера, которую глаз, человеческий орган, находит «правильной», не может быть построена. Глаз склонен к преувеличению всего горизонтального и к более слабому восприятию вертикальных частей. Оптические иллюзии нельзя просто отбросить как пустяки, и всякий проектировщик должен представлять себе связанные с этим проблемы.



Для хорошей формы букв одной геометрии недостаточно, поскольку боковые выступы прямых штрихов не могут быть просто добавлены к ним снаружи с помощью циркуля. Выступы штрихов строятся изнутри наружу, и для устойчивости букв верхние выступы должны быть меньше, чем нижние. Так же и все иные переходы от дуг к прямым нуждаются в дополнительной доработке.

Оригинал рисунка литеры **O** из гарнитуры Универс Адриана Фрутигера. Внешняя окружность построена геометрически для выявления отклонений в рисунке. Рисованная буква слегка сужена по ширине, а ее горизонтальные части значительно утончены.

- 1 Геометрически точный квадрат кажется глазу ниже по высоте. Оптический квадрат, следовательно, должен быть слегка вытянут в высоту.
- 2 При геометрически точном разделении на две равные части нижняя половина кажется меньше.
- 3 Жирная линейка кажется толще, чем такая же, поставленная на попа. Ее утолщает сила тяжести.
- 4 Стоящая жирная линейка под действием силы тяжести зрительно утончается.
- 5–10 Черный квадрат в уменьшении выглядит как круглая точка.
- 11 Геометрически точный круг кажется чуть вытянутым в ширину.
- 12 Две правильных полуокружности в S-образном сопряжении не связываются органически. Оба движения останавливаются в точке сопряжения, и образующийся при этом излом нуждается в зрительной поправке.
- 13 Круговое движение переходит в две прямые. Они препятствуют стремлению полуокружностей сомкнуться. И здесь излом на стыке. Буква U не может быть построена геометрически.
- 14 и 15 Один и тот же черный круг выглядит по-разному, в зависимости от положения в плоскости. Вверху поля круг кажется парящим (воздушный шар), в нижней части — тяжелым и грузным.
- 16 и 17 Треугольник, стоящий как пирамида, выглядит устойчивым, а в перевернутом виде та же форма кажется лабильной, шаткой.
- 18 и 19 Жирная линейка, данная горизонтально и вертикально. Лежащая форма выглядит прочной и тяжелой, стоящая — более легкой и подвижной.
- 20 и 21 Равновеликие квадраты, черный и белый. Свечение белого квадрата на черном фоне раздвигает его границы, и он выглядит заметно крупнее геометрически равного ему черного квадрата на белом фоне.
- 22 и 23 Горизонтальные и вертикальные линии, образующие квадрат. Горизонтальные линии зрительно удлиняют квадрат в высоту, вертикальные — расширяют.
- 24 и 25 Квадратное поле, ограниченное в одном случае горизонтальными, в другом — вертикальными линиями. Горизонтали расширяют поле, вертикали — удлиняют.



		Buchdruck-Fachklasse Basel Studienreise 16. bis 21. September 1963
Montag		Strasbourg Besichtigung des Münsters
	14.15	Holweg Anilindruckmaschinen Jugendherberge Heidelberg
Dienstag	8.15	Schnellpressenfabriken Wiesloch und Heidelberg Jugendherberge Frankfurt
Mittwoch	8.15	Offenbach Roland Offsetdruckmaschinen Faber & Schleicher
	14.00	Frankfurt Bauer'sche Schriftgiesserei Jugendherberge Wiesbaden
Donnerstag	8.15	Kalle Zellophanfabrik Wiesbad
	14.00	Opel-Werke Rüsselsheim Jugendherberge Mainz
Freitag		Vormittag: Mainz Besuch des Gutenbergmuseum Besichtigung des Doms Nachmittag: Worms Jugendherberge Speyer
Samstag		Besichtigung von Speyer und Heimfahrt nach Basel



Конструктивное и органическое во взаимопроникновении.

Сверху: программа учебной поездки. Контраст рисованных форм букв с жесткими наборными линейками.

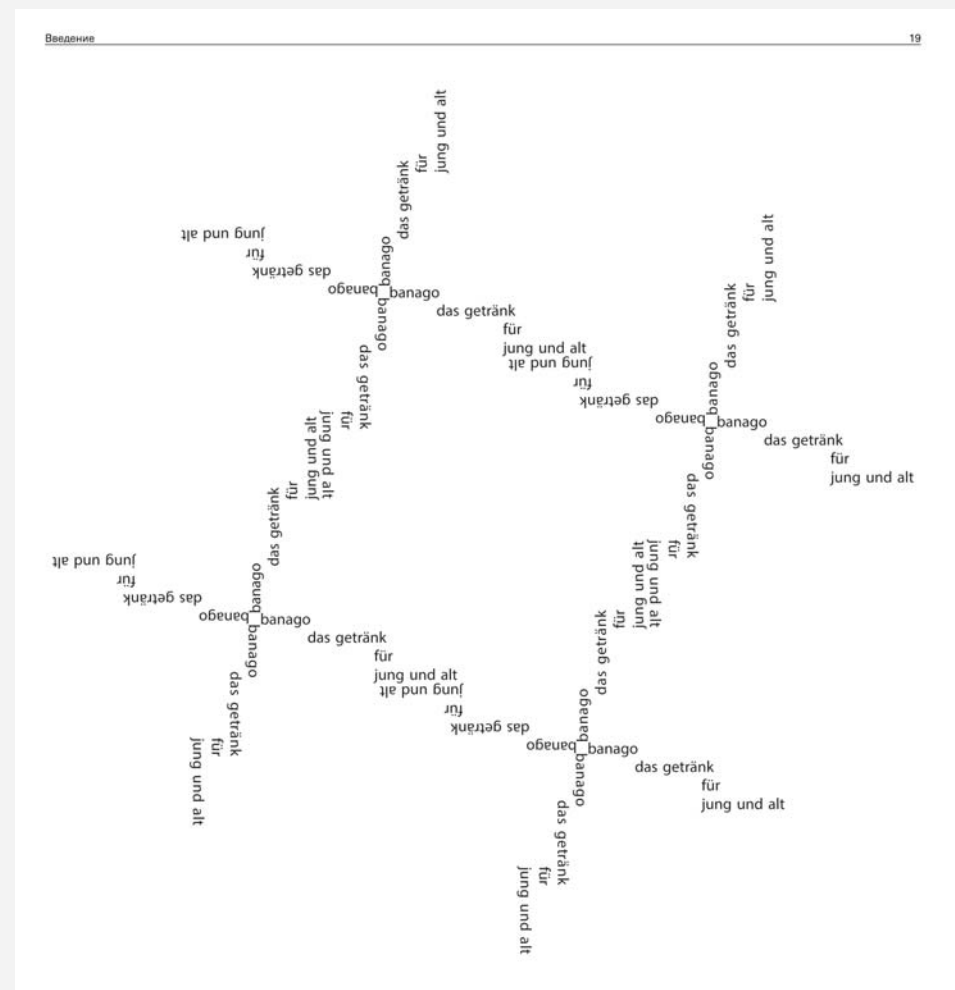
дом в Фокс-Ривер, по проекту Мис ван дер Роэ. Конструктивно-технические формы находятся в эффектном контрасте с органическими формами природы.

Ритм — предпосылка всего живого, свойственная всему существу. Рост всякого создания следует ритмическим интервалам; повинуясь ветру, ритмично колышутся дым, лес, нива и сыпучие пески. С машинами пришло новое понимание ценности рабочего ритма, и известно, насколько душевное равновесие, здоровье трудящегося зависят от ритмичного выполнения им работы. В произведениях искусства всех времен ощутимо воплощение всевозможных ритмов. И особенно ярко значение и сила композиционного ритма отражены в искусстве XX века.

Типографика открывает много возможностей для работы с элементами ритма. Книжный шрифт дает ритмическую картину, образованную чередованием прямых, кривых, поперечных, продольных и косых, исходных и производных форм. Кусок простого текста полон ритма: над- и подстрочные элементы букв, округлые и остроконечные, симметрические и асимметрические формы. Междусловные пробелы членят строку и полосу на отдельные слова различной длины, образуя ритмическую игру элементов разного веса и протяженности. Концевые строки и отбивки способствуют дальнейшему расчленению массы набора, и, наконец, градация кеглей шрифта исключительно действенна как средство ритмизации в типографике. Достаточно лишь хорошо набрать обычный текст, чтобы сообщить работе ритмическую внешность.

Также и формат бумаги являет собой ритмический момент — в равновесии сторон квадрата либо в контрасте коротких и длинных сторон прямоугольника. Типограф располагает неограниченными возможностями ритмизации в решении страницы и полосы набора. Ритмика наборной полосы может совпадать с ритмом бумажного листа или противоречить ему.

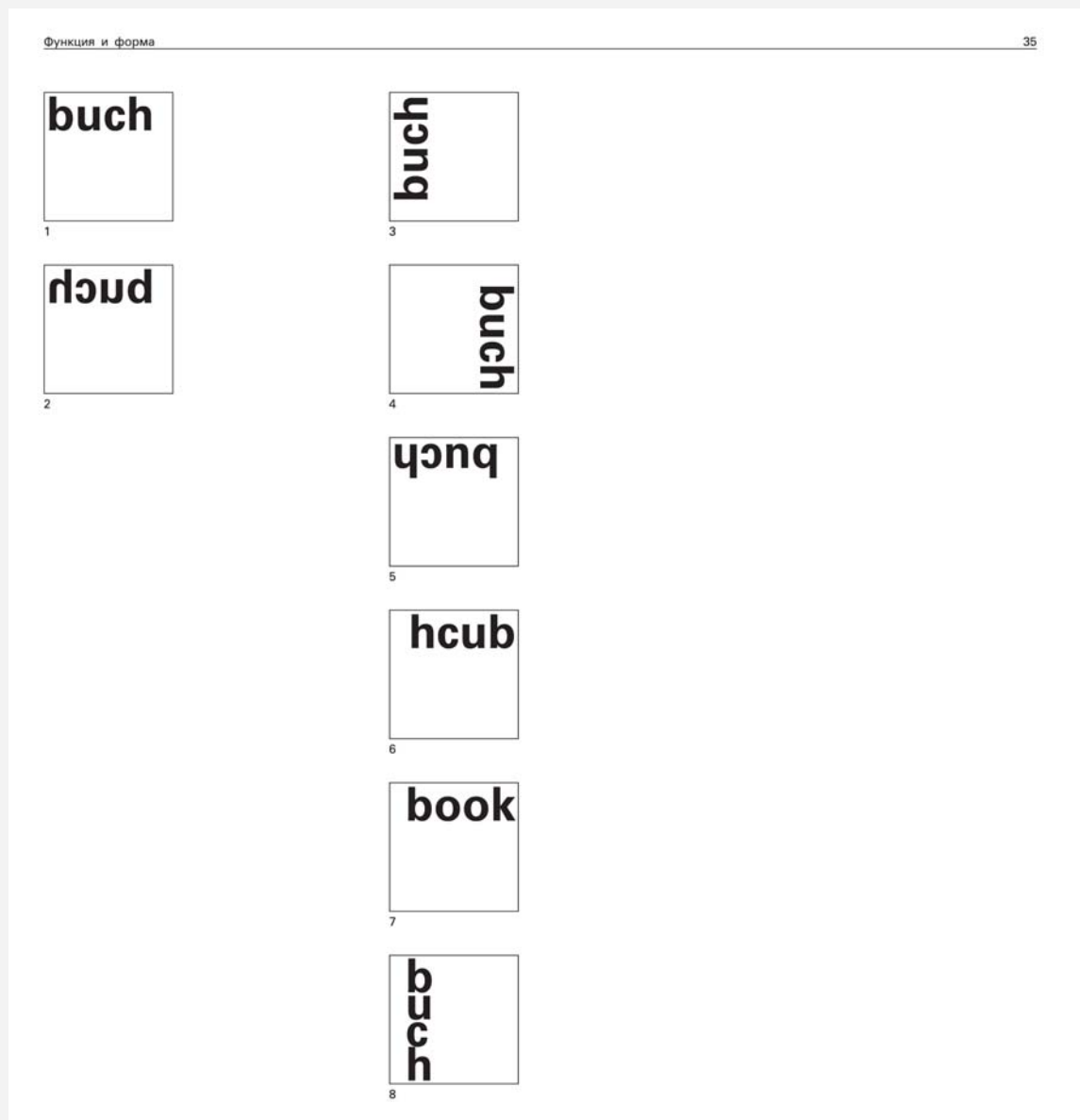
Макетист должен испытать все варианты, избавляющие его от монотонных повторов и следования жесткой схеме,— и не только для оживления формы, но и ради лучшей удобочитаемости.

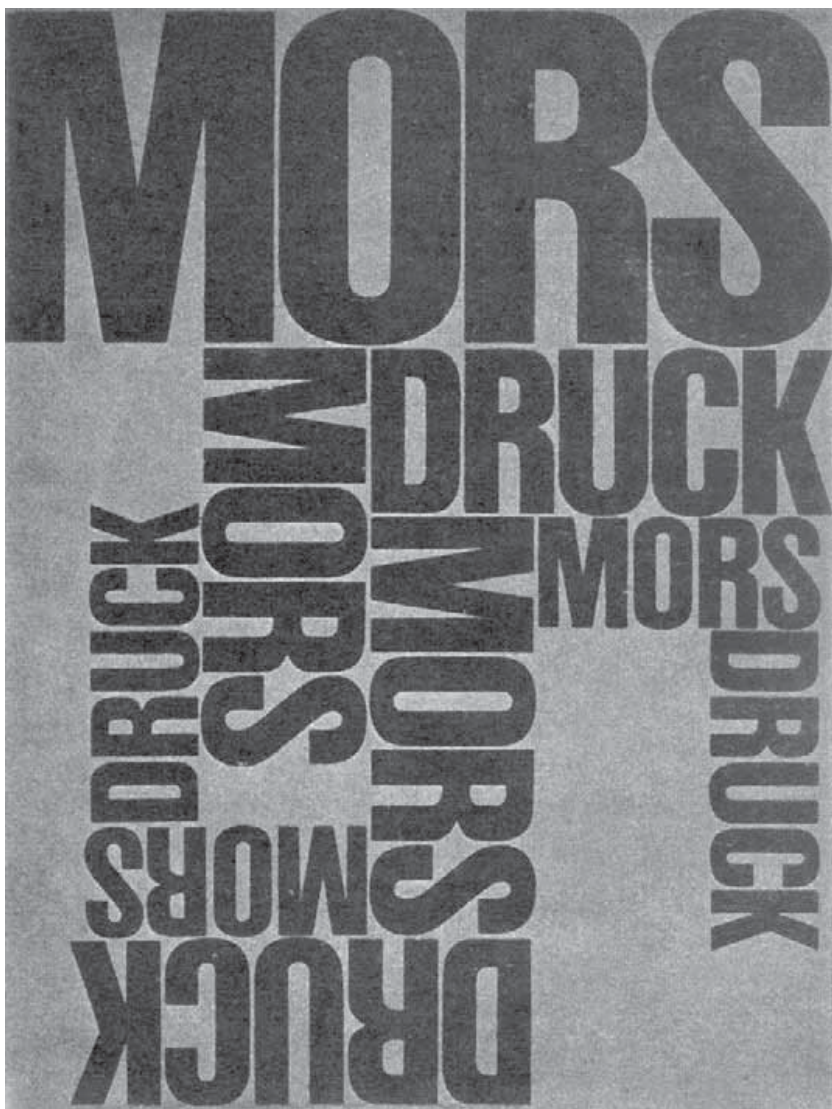


Функция и форма

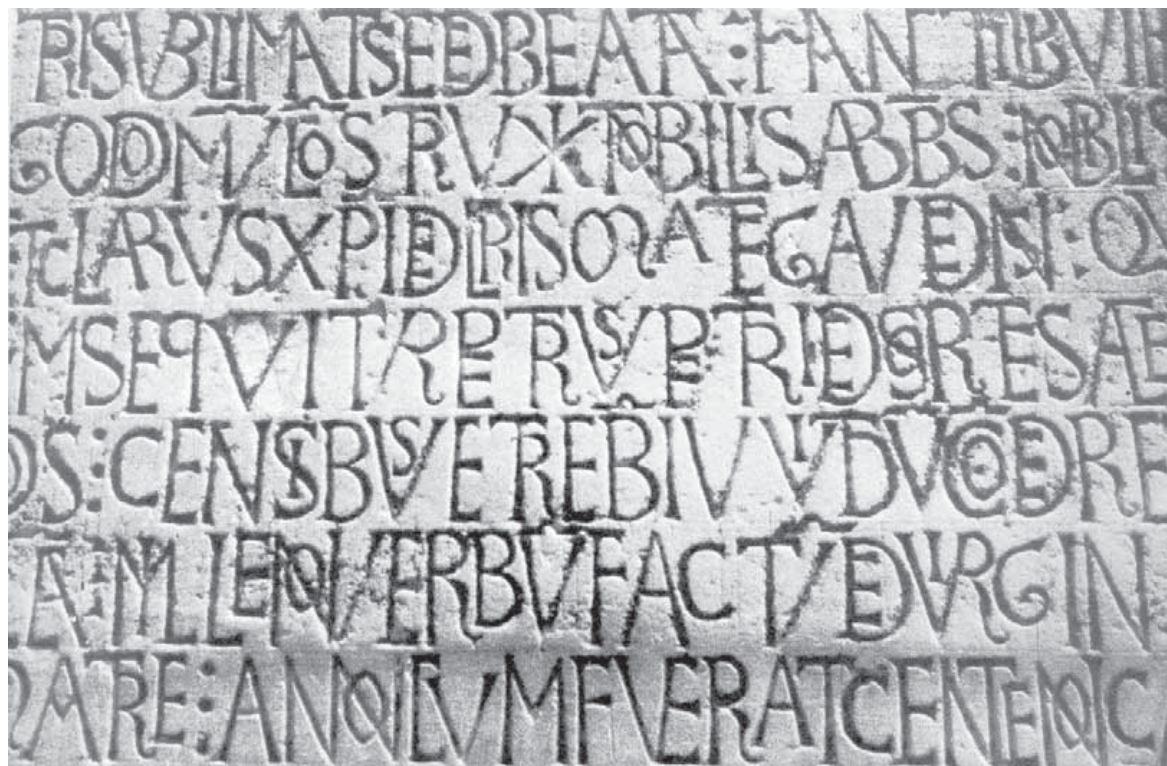
На примере слова «buch» (книга) исследуется взаимосвязь между словом и формой:

- 1 «buch» читается самопроизвольно, то есть воспринимается в первую очередь как слово, а уже потом как форма.
- 2 Зеркальный рисунок слова привычен типографу и будет им прочитан сразу же. Профано, однако, строка читается с трудом, и для него она выглядит прежде всего как форма.
- 3 В строке, написанной снизу вверх, удобочитаемость понижается, а формальный аспект усиливается.
- 4 Строка, написанная сверху вниз, читается еще труднее и еще острее смотрится как форма.
- 5 Перевернутая строка представляет почти чистую форму, читаемость которой спорна.
- 6 Перестановка букв делает слово неудобочитаемым и акцентирует форму.
- 7 То же слово на английском языке сильнее работает как форма. В типографике иностранного слова форма всегда активнее.
- 8 Непривычно построенная строка становится формой, несущей минимум информации.





Спинка рекламного календаря печати. Типографической форме намеренно придано первостепенное значение — игра размерами шрифта и различными направлениями чтения; функция в этом случае может быть отодвинута на задний план.



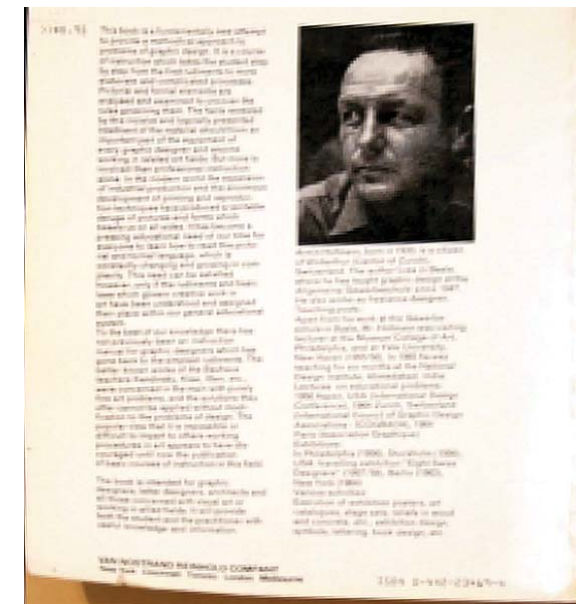
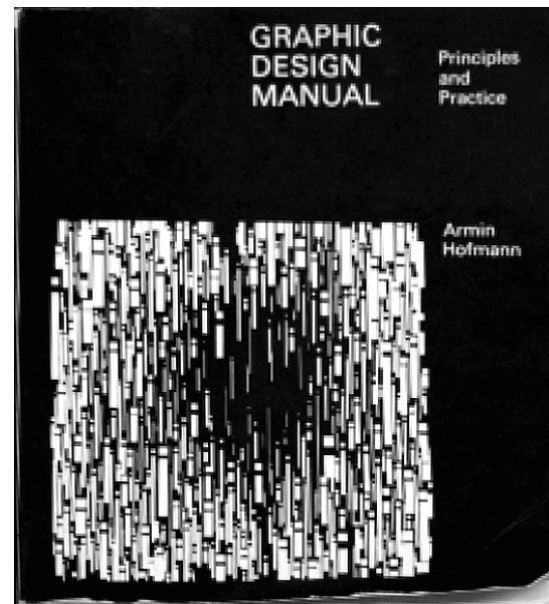
Сверху: высеченный на камне маюскул из Равенны, раннехристианский период. Этот текст сознательно сделан неудобочитаемым посредством богатой и остроумной игры сокращениями и лигатурами. Он запутан, чтобы быть менее доступным. Надпись на плите — прежде всего форма и только затем сообщение.

Армин Хофманн

Армин Хофманн (Armin Hofmann) – швейцарский дизайнер-график. Он родился в 1920 году, в 27 лет завершил обучение литографии и стал преподавателем типографики в Базельской школе дизайна, как и Рудер. Его коллеги и ученики сыграли значительную роль в становлении швейцарского международного стиля. Созданный ими стиль дизайна использовал новые техники вёрстки, фотомонтажа и экспериментальной композиции, отличительной чертой также стали рубленые шрифты с выступающими элементами. Всё это позволило добиться основной цели дизайнеров – эффективной коммуникации.

Среди воспитанников Армина Хофманна были Андре Гюртлер, Петер фон Аркс, Манфред Мейер, Петер Олпе, Рейнхард Моршер.

Учебник по графическому дизайну Армина Хофманна



В 1985 году была основана Школа визуальной коммуникации HGF.

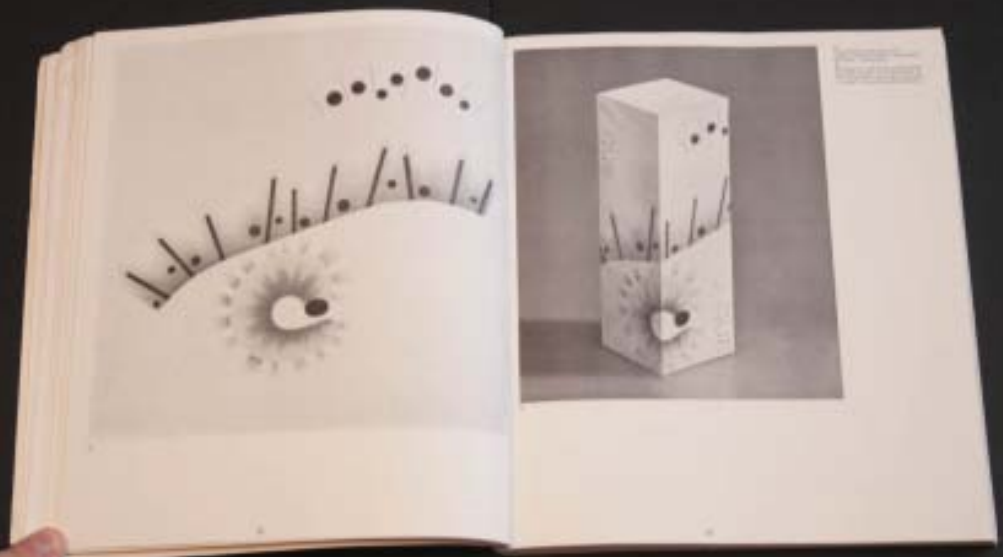
Именно здесь берет свое начало существующая ныне в Базельской школе искусств и ремесел программа «Визуальная коммуникация/Интерактивные средства». Остальные же курсы по графике и визуальной коммуникации прекратили свое существование в ходе общешвейцарского переструктурирования дизайнерского образования.

Начиная с 2001 года курс по визуальной коммуникации и интерактивным средствам предлагается уже в рамках университетского обучения. Программа курса учитывает все технологические, экономические и общественные изменения прошедших десятилетий, органично сочетая их со своими традициями.

Учебник по графическому дизайну Армина Хофманна







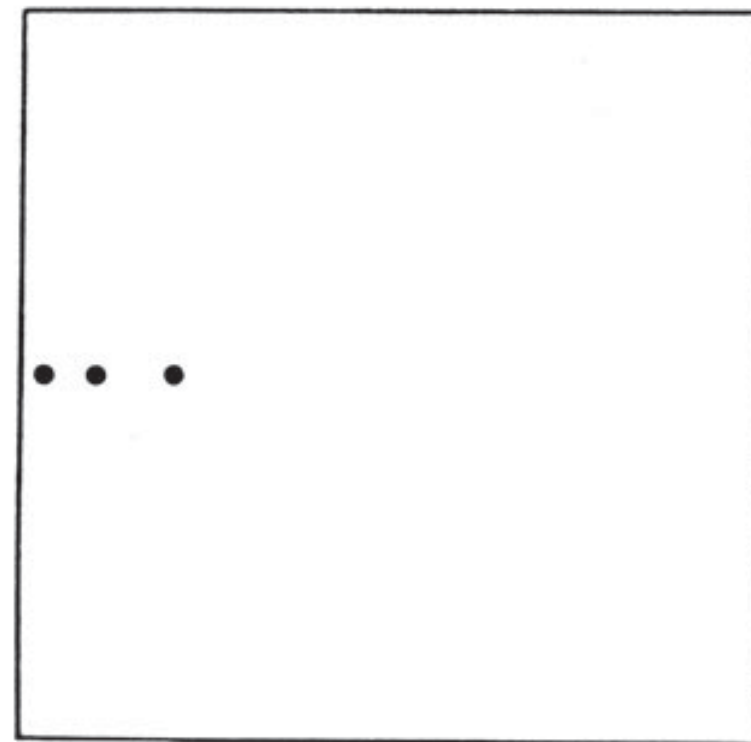
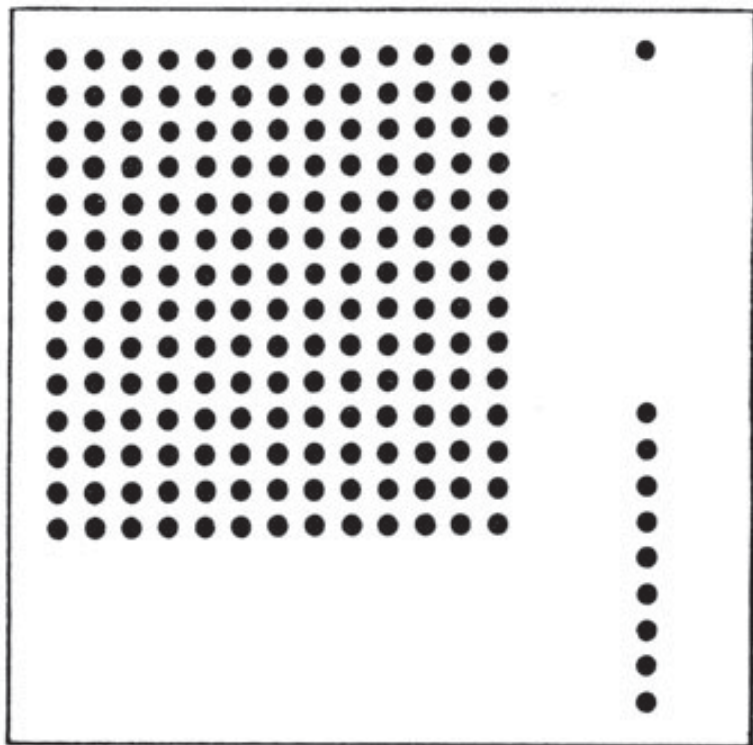
Хофманн руководил в Базельской художественной школе мастер-классом по графике, получившим сразу же мировое признание. Одним из его главных принципов было требование к своим педагогам постоянно экспериментировать, перестраивать программы обучения, мобильно изменяя ход учебного процесса.

Основное внимание Хофманн уделял вводному курсу. Во ВХУТЕМАСе такое называлось «пропедевтикой», в Баухаузе — «форкурсом». Но именно это «введение» в новое пространство и составляет суть дизайнерской профессионализации.

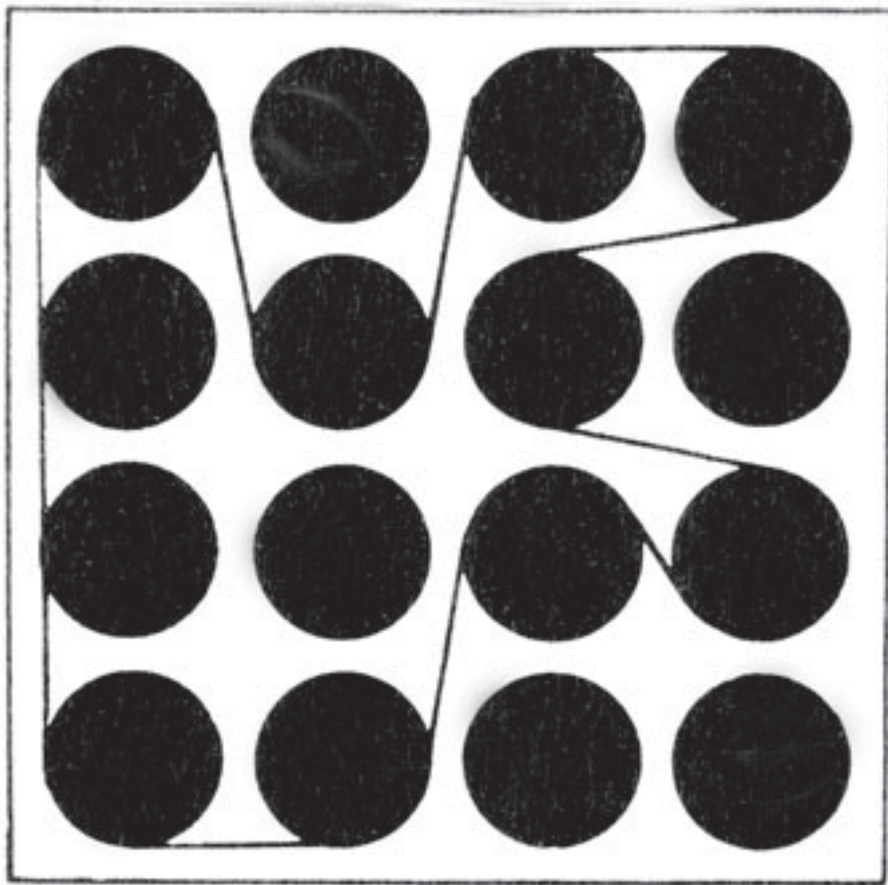
Все остальные «теории» лишь дополняют и объясняют главное — вовлечение в иное измерение.

Первое фундаментальное понятие в форкурсе Хофманна — точка. Он называет её «настоящим строительным камнем процесса обучения». С помощью точки образуется линия и поверхность.

Отношения между несколькими точками способны уже передавать понятия. Чуть увеличил расстояние между точками — появилось движение.



С помощью простейших элементов возможны упражнения на вариативность форм, модульность, серийность.



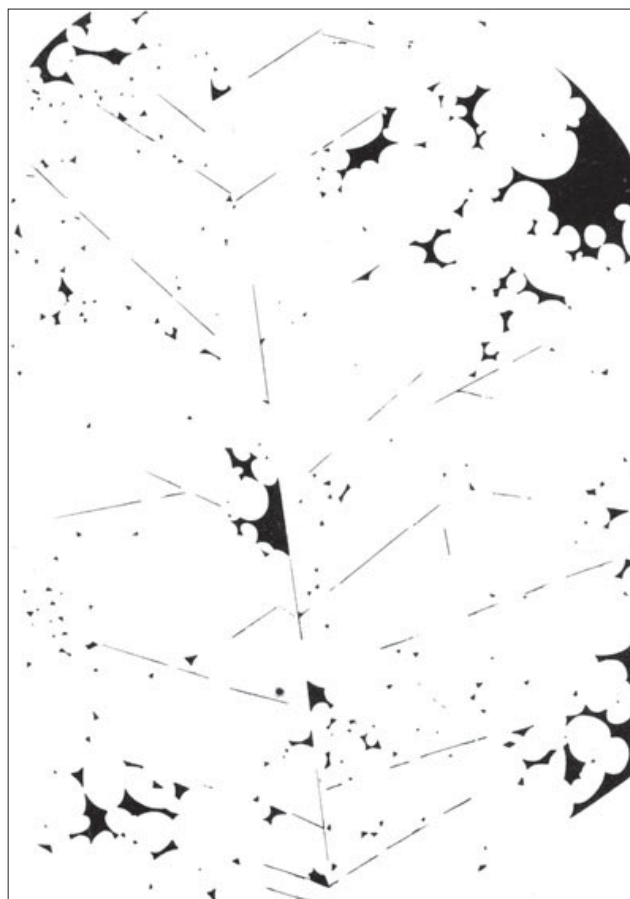
Отдельные точки соединяются линиями, внутреннее поле заливается черным, получаются фигуры, образующие единую композицию.



Следующий педагогический принцип Армина Хофмана называется — в буквальном переводе — «переложение природы». Явления природы становятся знаками. Они «переводятся» на язык элементарных графических форм, с помощью которых выявляется их структура, точечное или линейное строение. Осенний лист предстает как композиция из точек.

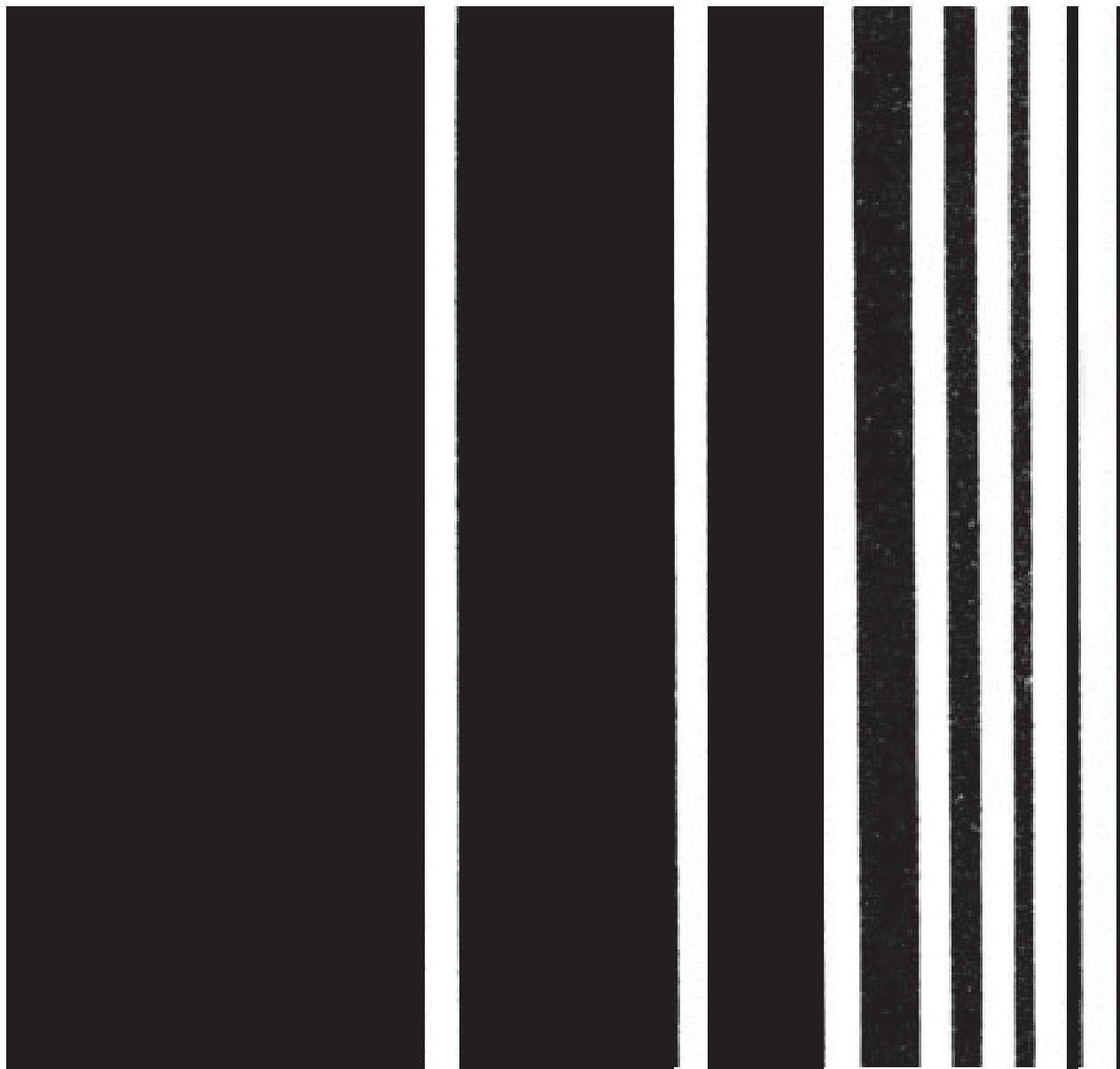
При большом скоплении белых точек возникают остаточные образование в виде черных точек.

Получился проект упаковки химического средства для защиты растений. Ассоциация со съеденным насекомыми листом прямо связывается с содержимым упаковки.



Белые линии равной толщины на чёрном фоне.

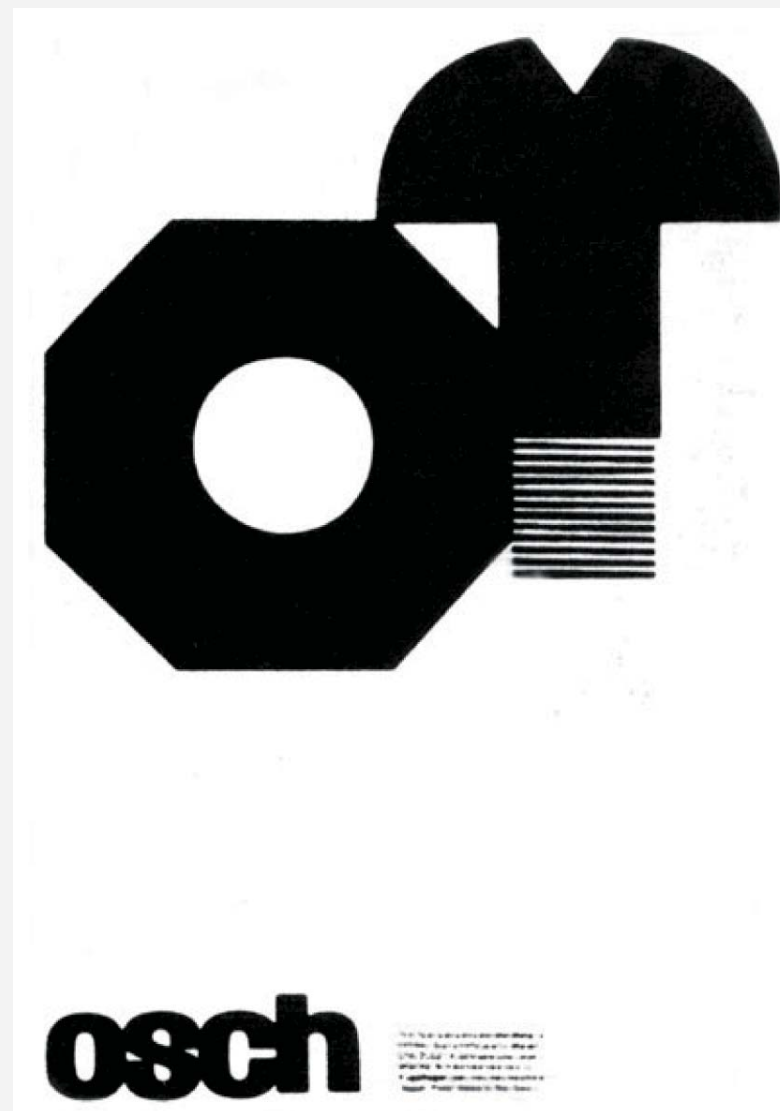
Изменение расстояния между ними усиливают активность чёрного.



Линии разного вида на резьбе дают разные оттенки серого тона.



Рекламная полоса магазина металлических изделий. Линейный растр создает иллюзию винтовой нарезки. Серый тон линий композиционно связывает графику со шрифтом.



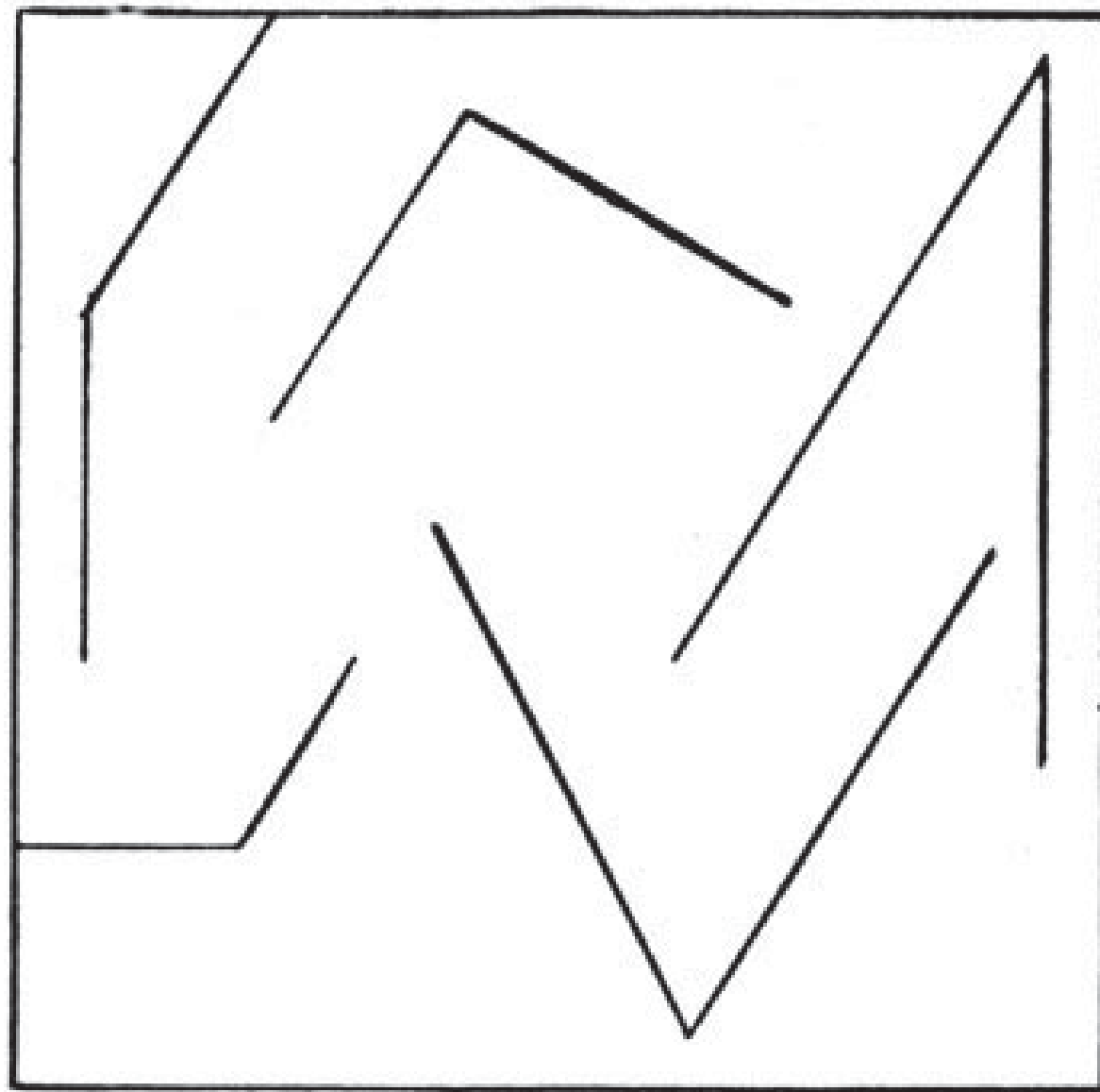
Упражнение с растром, образованным вертикальными черными полосками.



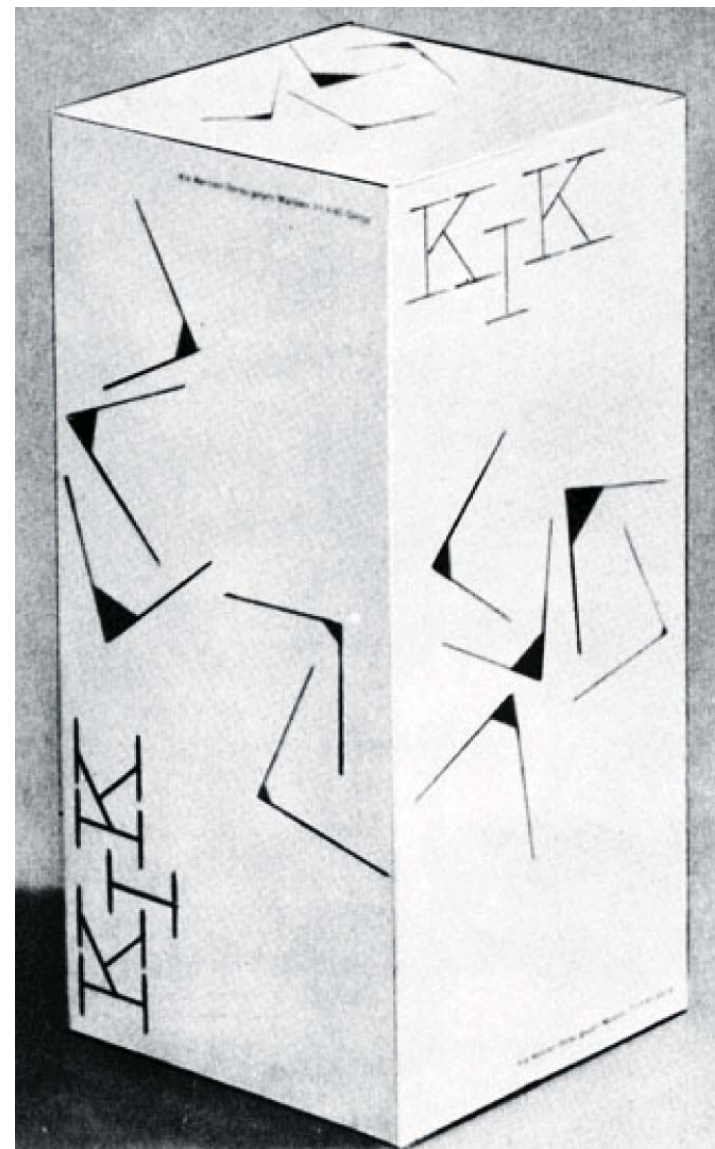
Плакат графической выставки.



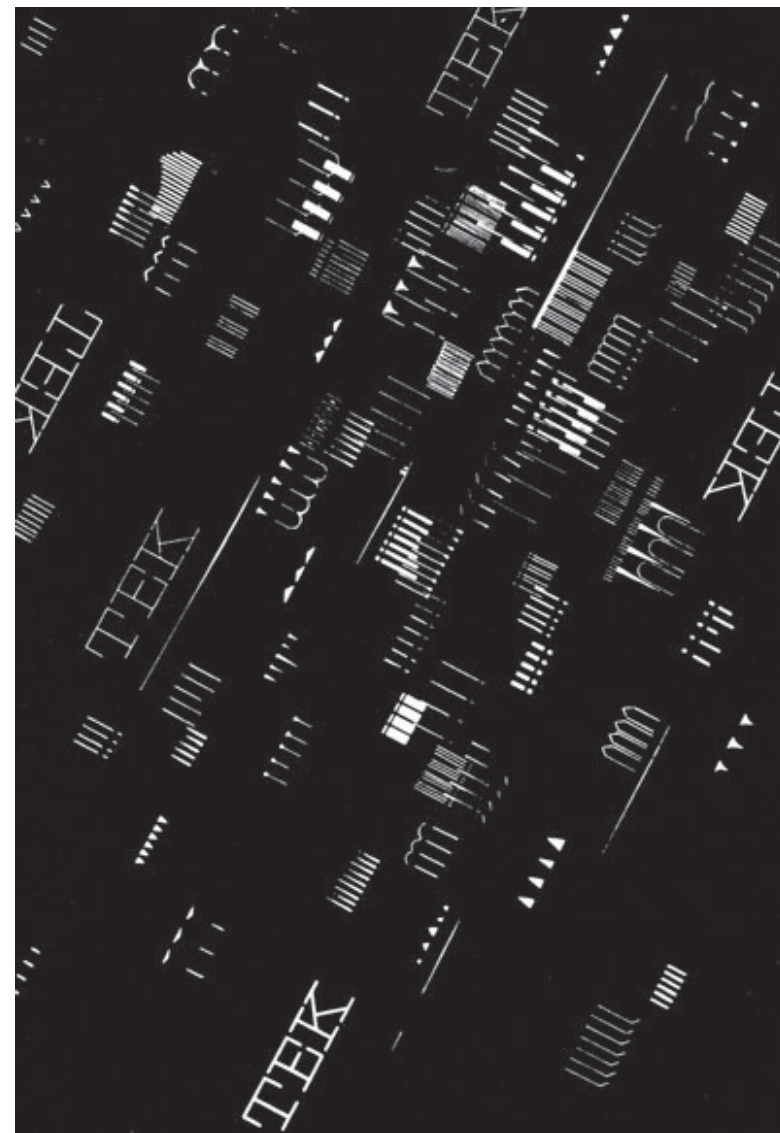
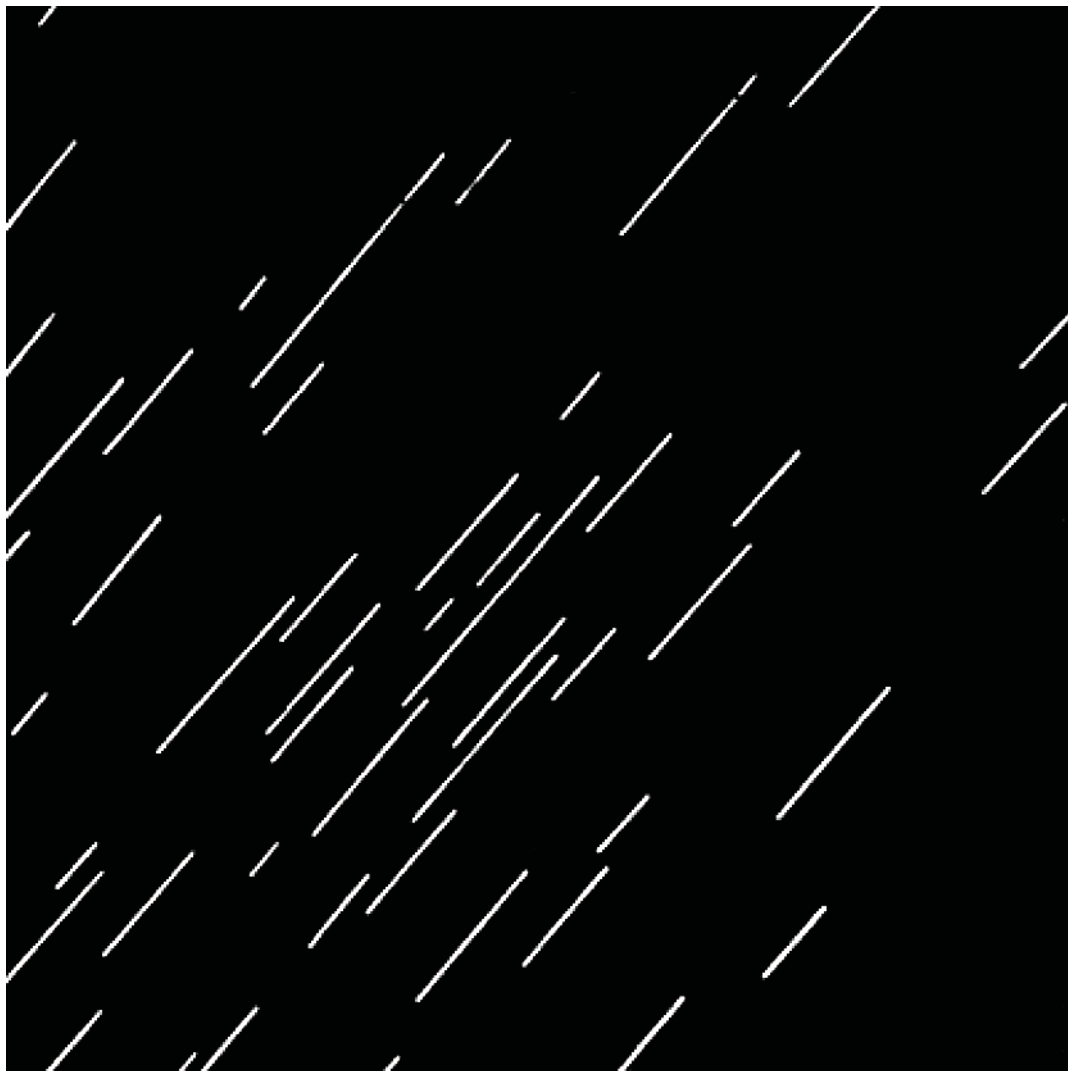
Упражнение с наклонными линиями, образующими разные углы.



Упаковка средств защиты от насекомых. Простыми средствами можно выразить самые сложные представления. Абстрактные геометрические элементы на глазах превращаются в снующих насекомых.



Учебное задание на динамику диагоналей. И реклама зубных щеток.



На примере педагогики Хофмана можно увидеть, как преодолеваются границы между обучением и практикой, пропедевтикой и проектированием, учебными заданиями и конечными результатами. Связь между дизайнерской практикой и дизайн-образованием свойственна всему модернизму. Каждое учебное упражнение должно давать серьёзный результат. Каждая практическая работа должна содержать в себе свежесть эксперимента.

Модульная система вёрстки

Чтобы сделать информацию максимально понятной, её разбивают на смысловые блоки, а организовывать их лучше всего с помощью блоков визуальных. Модульная система верстки, или модульная сетка, помогает решать эту задачу.

Это система верстки, при которой основой композиции полос и разворотов становится модульная сетка с определенным шагом (модулем), одинаковым или разным по горизонтали и вертикали.

Модульная система упрощает и ускоряет художественное конструирование и создаёт благоприятные условия для автоматизации вёрстки при использовании компьютерных настольно-издательских систем.

Основной шаг сетки равен модулю (модульной единице).

Клетки модульной сетки отделены одна от другой небольшими промежутками, или пробельными шагами.

В архитектуре «модулем» (от лат. *modulus* — маленькая мера) называют единицу измерения, которая служит для придания соразмерности всему сооружению или его частям. Так, в классической архитектуре в качестве модуля часто принимался радиус колонны у её основания. Размеры различных элементов здания — например высота колонны, ширина и высота окна или портала — устанавливались соразмерно этой единице.

Сетка разрабатывается дизайнером конкретно для каждого проекта, будь то календарь, фирменный бланк, визитка, открытка, конверт, журнал, книга и т. д.

Веб-дизайнеры относительно недавно начали применять модульные сетки в проектировании интерфейсов веб-сайтов.

Этот метод значительно упрощает проектирование интерфейса и последующую вёрстку макета.

Модули в веб-дизайне могут иметь непостоянную ширину и растягиваться в зависимости от ширины окна браузера (разрешения экрана монитора).

Модульную систему вёрстки надо рассматривать не как самоцель, а как метод, как рабочий инструмент, при помощи которого можно структурно упорядочить материал, придать соразмерность всем элементам.

История сетки

Числовая последовательность, где последующее число равно сумме двух предыдущих, использовалась в древней Индии в метрических науках и стихосложении.

В I веке н.э римский архитектор Витрувий разрабатывает систему пропорций на основе человеческого тела.

По этим пропорциям Леонардо да Винчи создал своего знаменитого «Витрувианского человека».

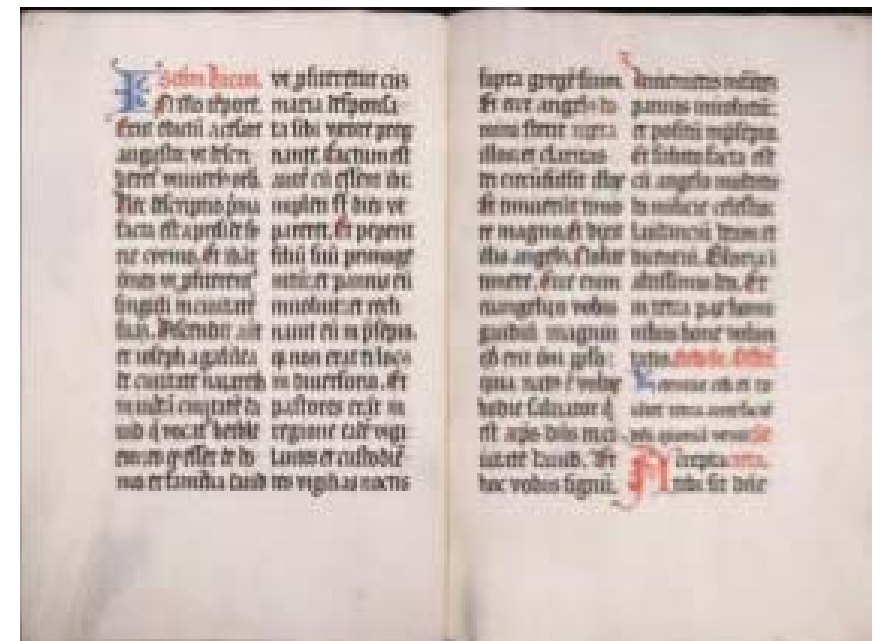
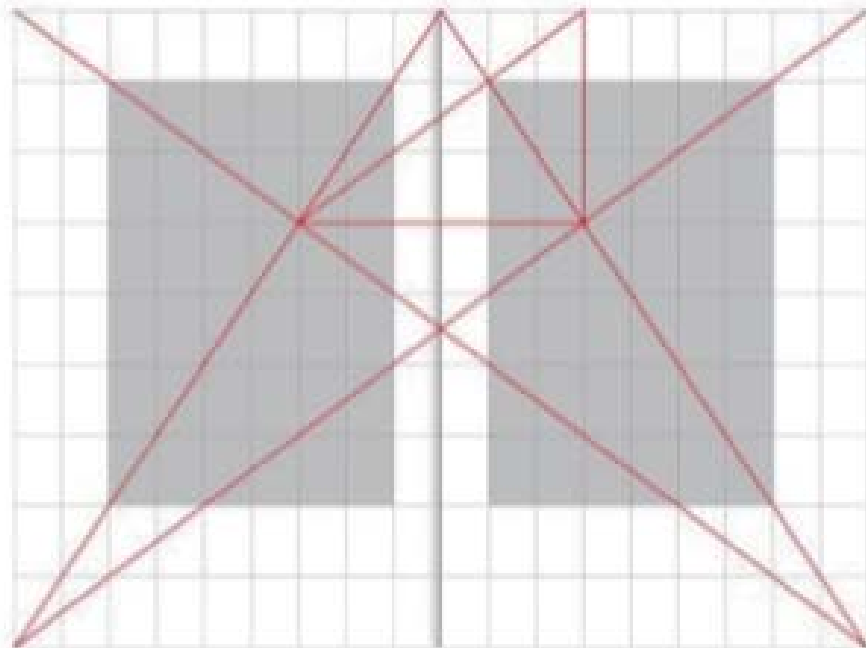
С помощью сеток художники Возрождения увеличивали свои эскизы и использовали картоны при выполнении стенных росписей.

Сетки — основа картографии, много веков по координатным сеткам составляются военные планы.

Со времен Иоганна Гуттенберга (немецкий изобретатель книгопечатания в Европе, XV век) печатники пользовались сетками для проектирования шрифта и верстки печатной страницы. Гуттенберг строил свою Библию по сетке, где внешние поля в 2 раза шире внутренних, верхнее в 2 раза уже нижнего. Впоследствии эта система пропорций была названа «Каноном Ван де Граафа», который воссоздал её, изучая книги того времени.

Этот чертеж демонстрирует один из множества способов определения классических пропорций печатной страницы. Многим такие поля покажутся слишком большими.

Манускрипт 1555 г.



Математик Фибоначчи (около 1170 года — около 1250 года, родился в Пизе, учился в Северной Африке, по возвращении на родину ввёл в употребление в Северной Италии арабские цифры) разрабатывает свой числовой «ряд». Каждый член этой последовательности, начиная с третьего, представляет собой сумму двух предыдущих.

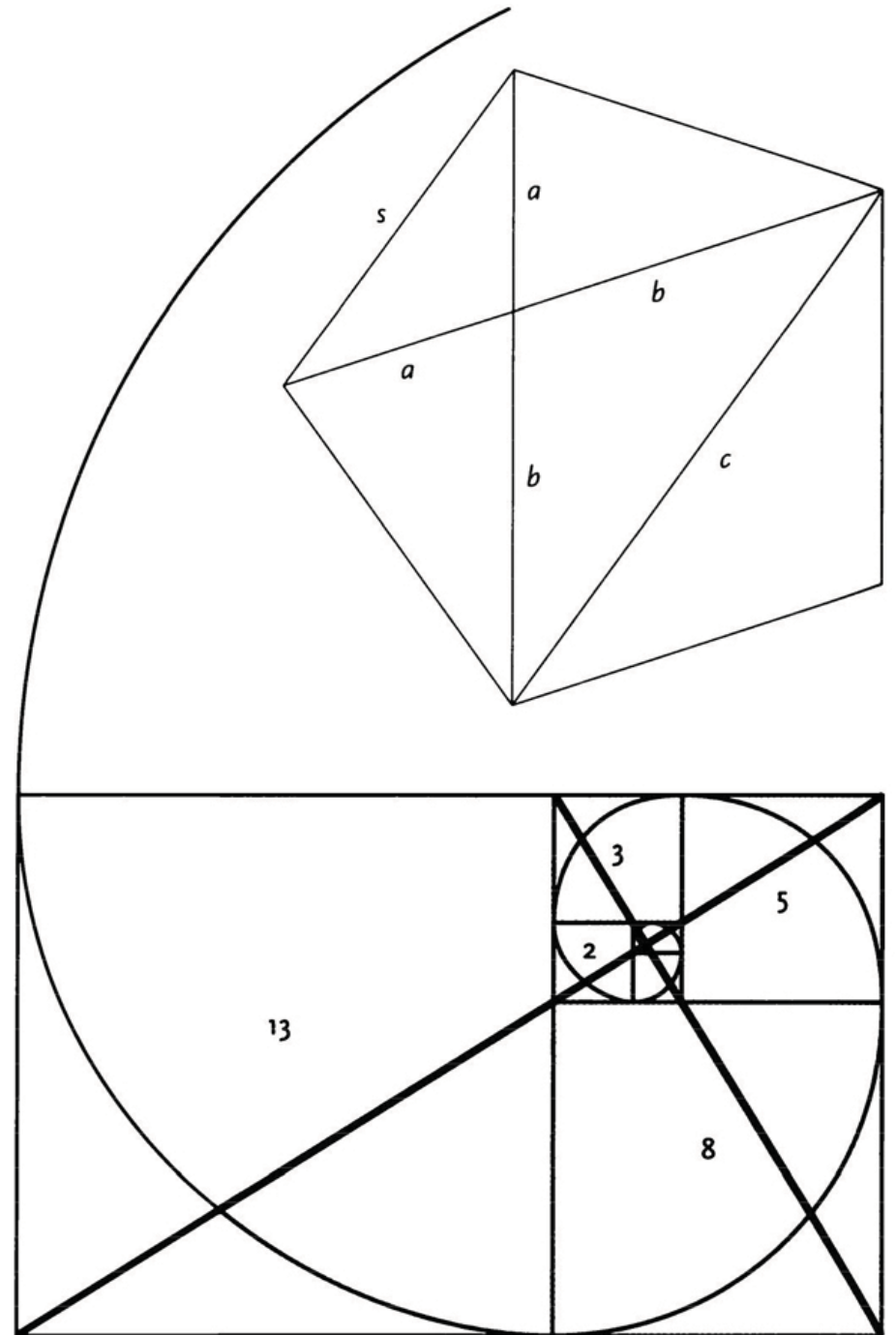
И чем дальше мы продолжаем этот ряд, тем ближе подходим к точной пропорции Золотого сечения.

Например, $5:8=1:1,6$; $8:13=1:1,625$; $13:21=1:1,615$; $21:34=1:1,619$ и т. д.

В мире чистой математики эта спираль роста, ряд Фибоначчи, растёт бесконечно. Сокращённые версии рядов Фибоначчи и пропорции $1: \varphi$ (фи) можно наблюдать в структуре ананасов, сосновых шишек, подсолнухов, морских ежей, раковины наutilusа, в пропорциях человеческого тела.



В пятиугольнике сторона **s** и диагональ **c** воплощают золотое сечение.
Меньшее относится к большему, как большее к целому или **s:c=c:(s+c)**
Когда две диагонали пересекаются, они делят друг друга
в той же пропорции **a:b=b:c** где **c=a+b**, более того **b=s**.
Таким образом **a:s=s:c=c:(s+c)=1:φ** (фи)
Развивающаяся последовательность цифр, отражающая
Золотое сечение, также определяет путь логорифмической спирали.
И если длины сторон фигур округлены до ближайших целых чисел,
в результате получается ряд целых чисел Фибоначчи.

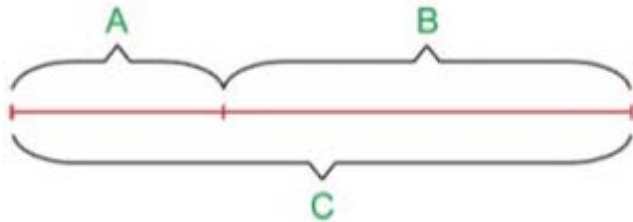


Золотое сечение

В XVI веке Лука Пачоли и Леонардо да Винчи описывают Золотое сечение в трактате «О Божественной пропорции».

Она может быть выражена делением непрерывной величины на две части в таком отношении, при котором меньшая часть так относится к большей, как большая ко всей величине

$A:B=B:C$.



Этот ряд отношений основан на правильном пятиугольнике, который вместе с вписанным в него правильным звездчатым многоугольником образует десятки Золотых сечений.

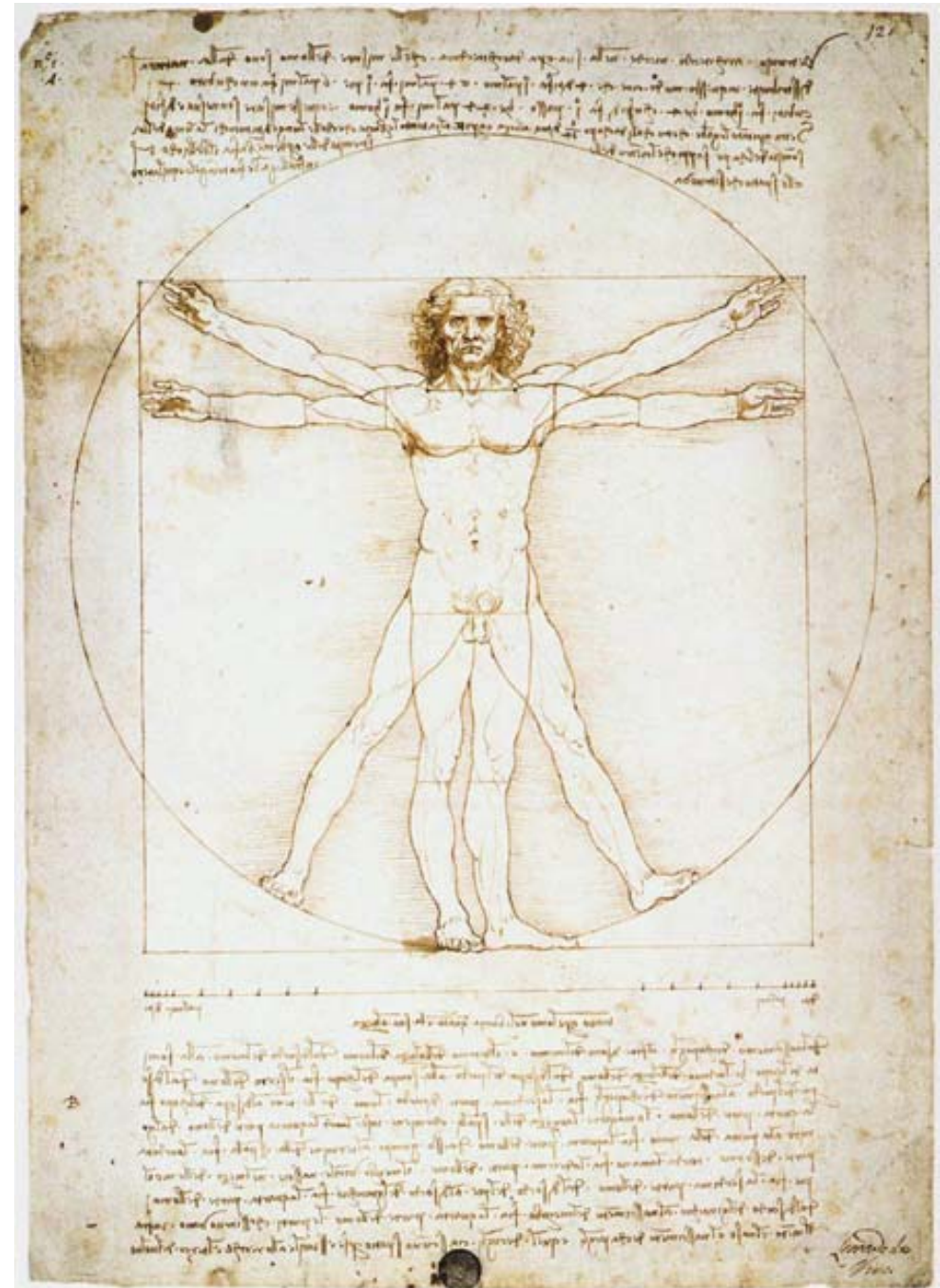
Для художников с математическим складом ума отношение величин при Золотом сечении выражается постоянным иррациональным числом 1,61803398, обозначаемым греческой буквой ϕ «фи» — по первой букве имени греческого скульптора Фидия.

Это записывается обычно так:

$a:b=b:(a+b)$ или так $1:\phi=1:(1+\sqrt{5})/2$, а на языке тригонометрии $1:(\sin 54^\circ)$.

Классический рисунок Леонардо выявляет принципиальную симметрию квадрата — основополагающего элемента ортодоксальной сетки.

Можно построить прямоугольник Золотого сечения, начав с квадрата.



Квадрат

Золотое сечение — не единственный способ получения гармоничных пропорций.

Важную роль при делении пространства имеют некоторые сочетания, основанные на простом квадрате.

Из квадрата, являющегося естественной частью прямоугольника золотого сечения, может быть построен прямоугольник, который образуется проведением дуги радиусом, равным диагонали квадрата.

На чертеже показан один из способов деления линии в крайнем и среднем отношениях и построения прямоугольника Золотого сечения.

На линии **ab**, опуская из точки **b** перпендикуляр **bc**, равный половине **ab**, и проводя гипотенузу **ac**, строим прямоугольный треугольник **adc**.

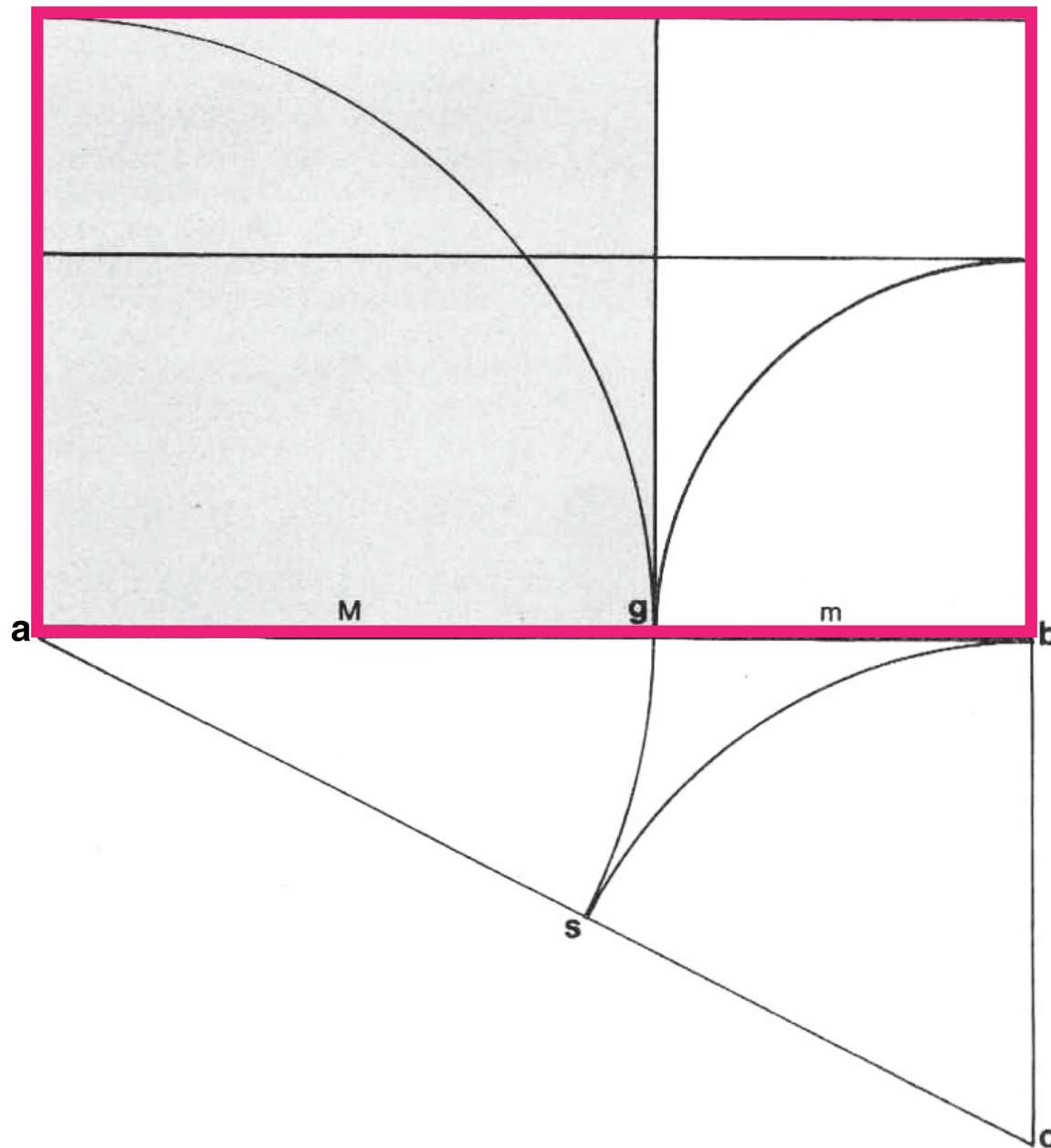
Затем гипотенузу **ac** делим в точке **s** дугой радиусом **bc**, проведенной из точки **c**.

Принимая точку **a** за центр окружности, проводим дугу радиусом **as**.

Там, где дуга пересекает линию **ab** в точке **d**, она делит ее в крайнем (**M**) и среднем (**m**) отношениях.

Принимая **M** за короткую сторону прямоугольника и **ab** за длинную, строим прямоугольник золотого сечения.

Этот прямоугольник **V2** составляет основу для форматов серии D принятой в качестве стандарта в Европе и Великобритании. Самый распространенный A4: 210x297 мм (113x4 дюйма)



Динамическая симметрия

Два человека сыграли в XX в. главную роль в возрождении Золотого сечения в качестве принципа конструирования это **Джей Хэмбидж и Ле Корбюзье.**

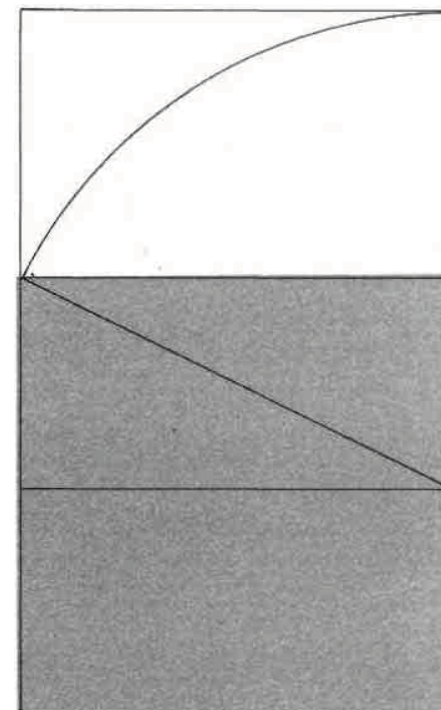
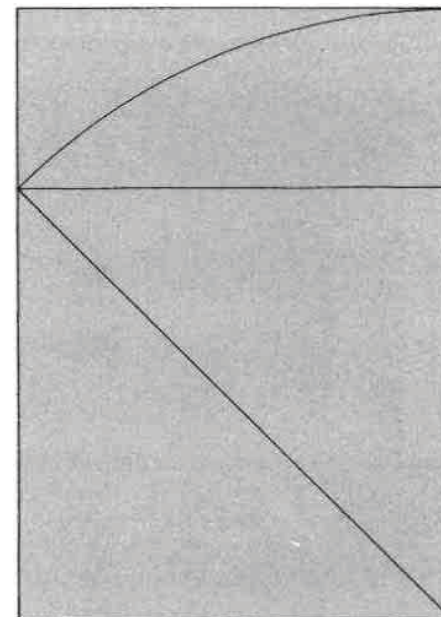
Джей Хэмбидж (Jay Hambidge), американский художник, объездивший Грецию, Египет и Италию, написал книгу «Элементы динамической симметрии» ("Practical Applications of Dynamic Symmetry") опубликованную в 1920 году. Одна глава называется «Закон листорасположения» ("The Law of Phyllotaxis"). На страницах 27-28 написано: «Ботаники используют цветок подсолнуха в качестве одной из общих иллюстраций закона расположения листьев. Он является феноменом особенно в двумерной форме. Семечки распределены по кругу подсолнуха в ячейках ромбовидной формы, а совокупность этих ячеек формирует узор интересных изогнутых линий, чем-то похожий на старинную резьбу на корпусе карманных часов. Эта конфигурация дугообразных линий является интересной особенностью расположения семян подсолнуха.»

Хэмбидж впервые визуально соединил прямоугольник золотого сечения с логарифмической кривой. Выражение «динамическая симметрия» он заимствовал из произведений Платона — одним из источников его представлений о классической пропорции были работы архитектора и ученого I в. до н. э. Витрувия.

Хэмбидж показал, что диагональ прямоугольника делится перпендикуляром, опущенным на нее из угла прямоугольника, в гармоничном соотношении.

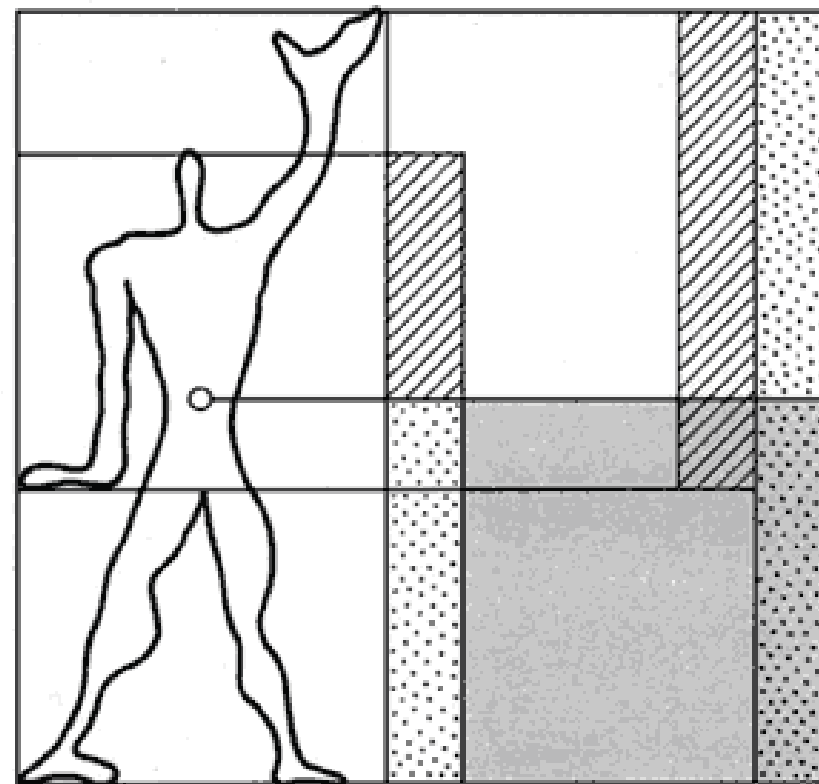
Прямоугольник V_2 построен с помощью диагонали квадрата, сторона которого равна короткой стороне прямоугольника и **является основой стандартных форматов бумаги в Европе.**

Прямоугольник золотого сечения может быть построен с помощью дуги, радиус которой равен диагонали прямоугольника, отсеченного от квадрата его медианой.



Через два тысячелетия после того, как Витрувий закончил свой монументальный труд «Десять книг об архитектуре», другой архитектор, Ле Корбюзье, приступил к разработке системы пропорционирования в архитектуре, названной им «Модулом». Он принял за отправные, три анатомические точки — макушку, солнечное сплетение и верхнюю точку поднятой руки человека. Расстояние от земли до солнечного сплетения представляет собой крайнее деление золотого сечения, а расстояние от солнечного сплетения до макушки — среднее. На этой основе Ле Корбюзье получил бесконечный ряд математических отношений, которые можно было широко использовать в архитектурной практике. А вот слова Ле Корбюзье о своей системе конструирования:

«... но во всех случаях я всегда оставляю за собой право сомневаться в беспорности решений, подсказываемых мне «модулом», сохраняя полную свободу действий, подчиняя их моему чувству вещей, но отнюдь не моему рассудку». Ценным вкладом модулятора в двухмерное конструирование было то воздействие, которое он оказал на художников.



Модульор

Ле Корбюзье (1887-1965) французский архитектор швейцарского происхождения, пионер архитектурного модернизма и функционализма, представитель архитектуры интернационального стиля, художник и дизайнер, поистине гений художественного конструирования XX века.

В связи со строительством Центросоюза Ле Корбюзье неоднократно приезжал в Москву — в 1928, 1929, в начале 1930-х годов. Встречался с Таировым, Мейерхольдом, Эйзенштейном, восхищался творческой атмосферой, царившей в стране в то время, и особенно достижениями советского архитектурного авангарда — братьев Весниных, Моисея Гинзбурга, Константина Мельникова.

Ян Чихольд (1902-1974) немецкий типограф, дизайнер, преподаватель и писатель.

В 1919 году Чихольд начал обучение в Лейпцигской академии графики и искусства книги.

Его наставником был известный разработчик шрифтов Вальтер Тиеманн.

С 1922 года Чихольд уже сам преподавал каллиграфию в вечерних классах академии, а также

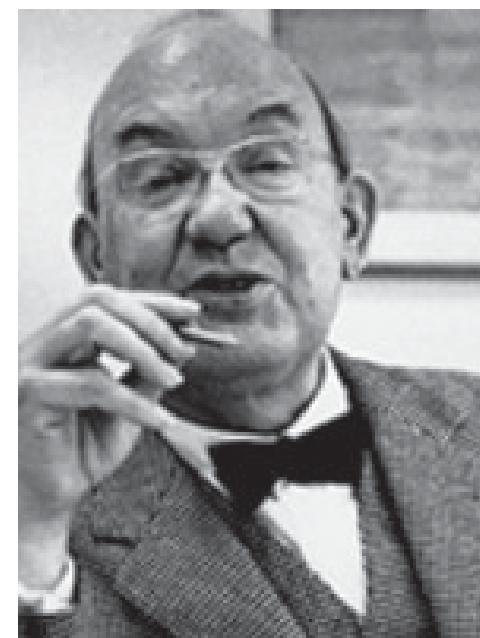
занимался книжным и шрифтовым дизайном, работал в известном издательстве “Insel Verlag”.

К этому времени относится знакомство Чихольда с известным журналистом, художником и фотографом Ласло Мохой-Надем, а затем и с легендарным Эль Лисицким. Знакомство с русским авангардизмом так повлияло на Чихольда, что он решил сменить свое имя на “Иван”, однако затем выбрал более привычный для немецкого уха вариант Ян. Посетив в 1923 году первую Веймарскую выставку Баухауса, Чихольд увлекается модернизмом. Он становится главным сторонником нового стиля в типографике, пишет статьи, в частности, любопытную работу об исторической модификации символа &.

В 1928 году Ян Чихольд выпускает книгу “Новая Типографика”, совершившую переворот в способах набора. Это настоящий модернистский манифест. В книге Чихольд выступил против всех старых шрифтов, предпочитая рубленые, поддержал ассиметричный набор (в противовес симметричному) и предложил стандартизованные форматы печатных изданий.

Он показал, как с помощью кеглей и насыщенности шрифтов быстро и эффективно доносить информацию. В книге много практических советов и образцов новой типографики, которые восприняли печатники по всей Германии. После прихода к власти нацистов в 1933 году Чихольду и его жене было предъявлено обвинение в подрывной деятельности.

Они смогли эмигрировать в Базель (Швейцария), где и прожили оставшуюся жизнь, совершая недолгие поездки в Англию. Пребывание в эмиграции в корне изменило взгляды Яна Чихольда. Дизайнер отошел от левых идей и авангардизма, а затем и от основных принципов “Новой Типографики”. Его очередная работа “Typographische Gestaltung” отстаивала принципы гармонии и золотого сечения. Чихольд реформировал работу британского издательства “Пингвин букс”, ему было присвоено звание Почетного королевского дизайнера и золотая медаль Американского института графических искусств. Возвращаться в Мюнхен на должность директора Академии графики знаменитый дизайнер отказался, однако принял звание члена-корреспондента Берлинской Академии искусств.

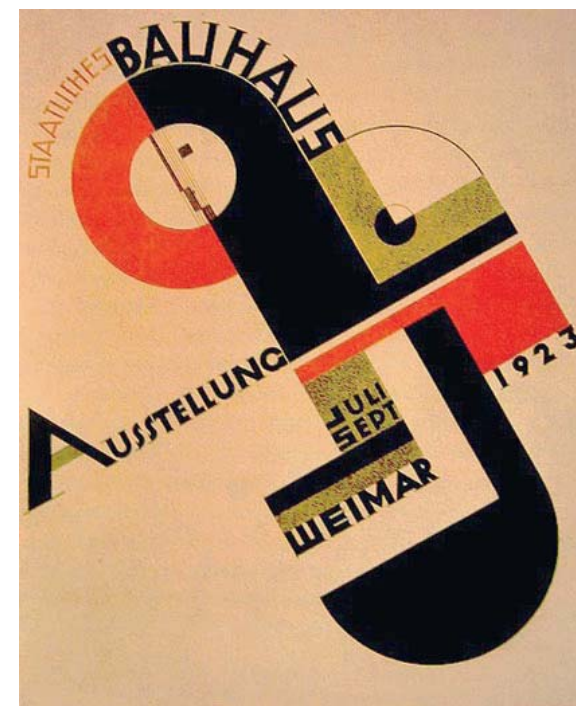
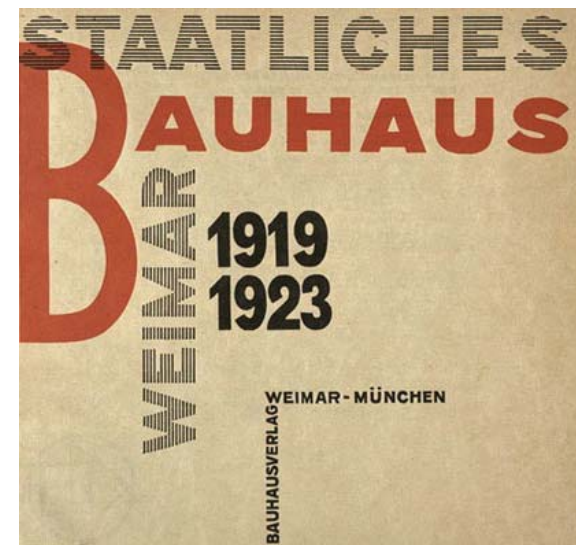


20-е годы. Баухаус

В Германии появляется Школа **Баухаус** (Высшая школа строительства и художественного конструирования 1919-1933), теоретические посылки которой часто сводятся к лозунгу «функционализм», то есть что утилитарно, удобно, то и красиво. Однако это не совсем верно: лучшие создания функционализма красивы потому, что **дизайнеры обладают вкусом и художественным чутьем.**

В 1919 году цели и направления деятельности Баухауза были изложены в Манифесте, опубликованном Вальтером Гропиусом. В этом Манифесте говорилось: «Конечная цель всякого художественного творчества — созидание. Мы все — архитекторы, скульпторы, живописцы, должны вновь вернуться к ремеслу... Не существует принципиального различия между художником и ремесленником, художник — это ремесленник более высокого класса... Без ручного труда не может обойтись ни один художник. Для него это источник творческих сил». Основатели движения видели целью удовлетворение массовых потребностей населения и стремились сделать промышленные товары красивыми, доступными по цене и максимально удобными. Общество училось ценить ясные очертания и компактные формы нового стиля.

Руководил школой молодой берлинский архитектор Вальтер Гропиус. Он пригласил преподавать в Веймар швейцарского художника Йоханнеса Иттена (1888—1967), американского художника Лионеля Фейнингера (1871—1956, класс обрешеченной гравюры по дереву), скульптора Герхарда Маркса (класс керамики), архитектора Адольфа Мейера (1881—1929), художников П. Клее (искусство витража), В. Кандинского (настенная живопись), Ласло Мохой-Надя (художественная обработка металла) и Л. Шрейера (класс сценографии). В феврале 1931 года бывший директор школы Баухауз Ханнес Мейер в сопровождении 7 учеников переехал в Москву. Среди сопровождающих были Б. Шефлер и Ф. Тольцинер. Всего приехало около 30 специалистов. Немецкие архитекторы оставили заметный след в строительстве соцгородков при строящихся заводах в Магнитогорске, Свердловске, Орске, Перми, Соликамске и других городах. В 1933 году Ханнес Мейер представил генеральный план развития Биробиджана, выполненный в стиле Баухауз, который был воплощен лишь частично. Часть баухаусовцев была репрессирована в СССР. В 1933 году школа была упразднена нацистским правительством, которые считали школу рассадником коммунизма.

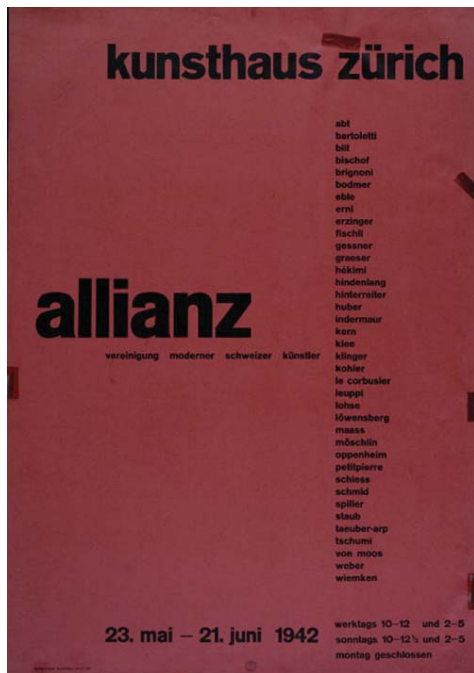


1940-е годы

В Швейцарии так же формируется новый подход к организации пространства “Интернациональный стиль”. Симметрия уступает геометрии, а в шрифтах — Антиква (шрифт с засечками) уступает место Гротеску (рубленный шрифт без засечек).

Макс Билл (1908-1994) — крупнейший швейцарский художник, дизайнер, архитектор, теоретик искусства, педагог, сам учился в Баухаусе в Дессау (1927-1929)

Обложка для объединения современных швейцарских художников "Allianz"
Дизайн Макса Билла
1942



Обложка книги “Цвет”
Дизайн Макса Билла
1944

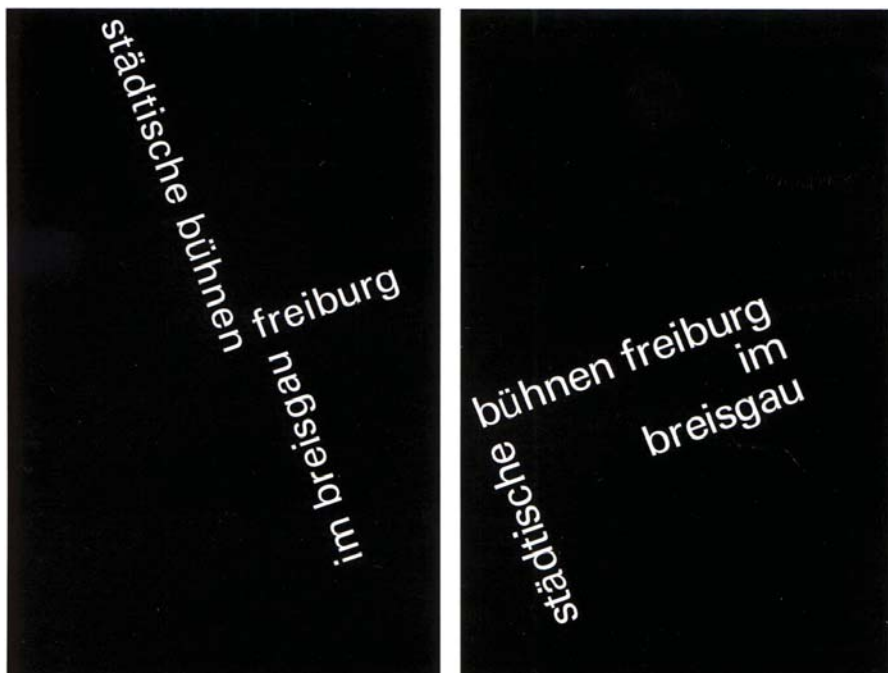


Плакат
Дизайн Макса Билла
1945



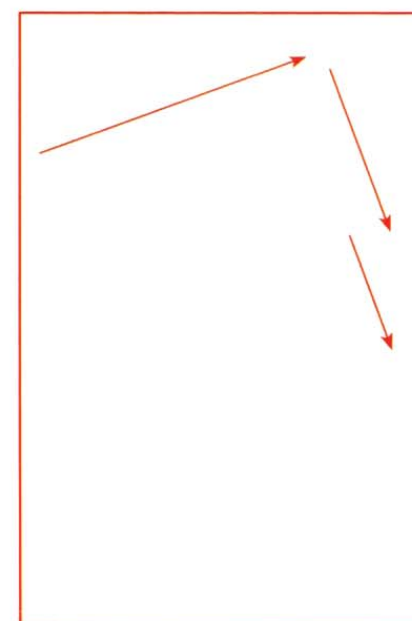
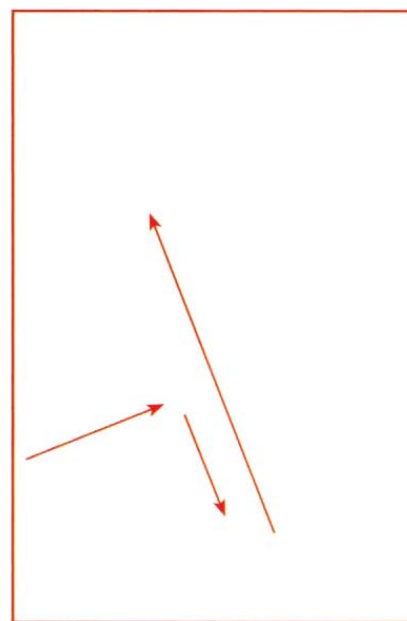
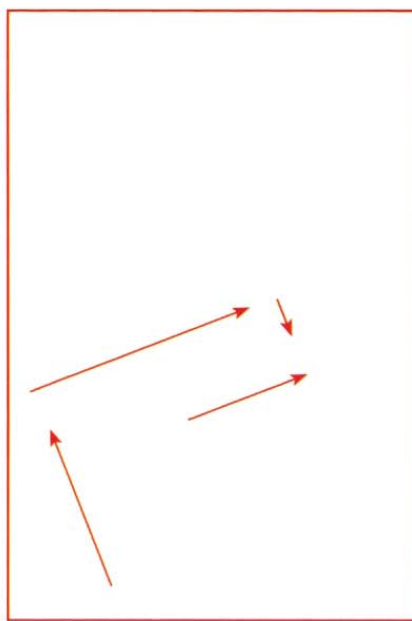
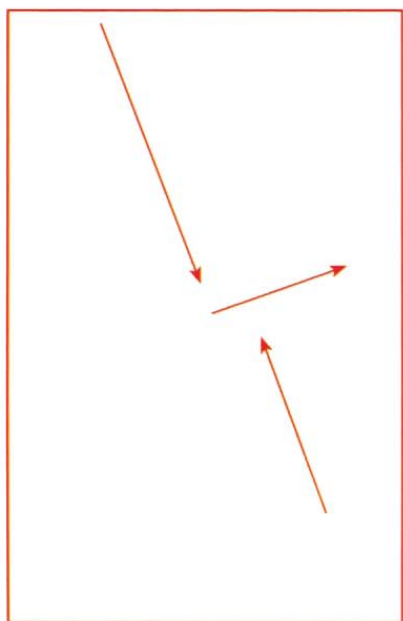
Горизонтально-вертикально-диагональный ритм.
Холст, масло
Дизайн Макса Билла
1942





Эти вариации дизайна, выполненные Эмилем Рудером, иллюстрируют гармонию диагональной сетки. Здесь используется одна гарнитура одной насыщенности и одного кегля, которая повернута на 20 градусов.

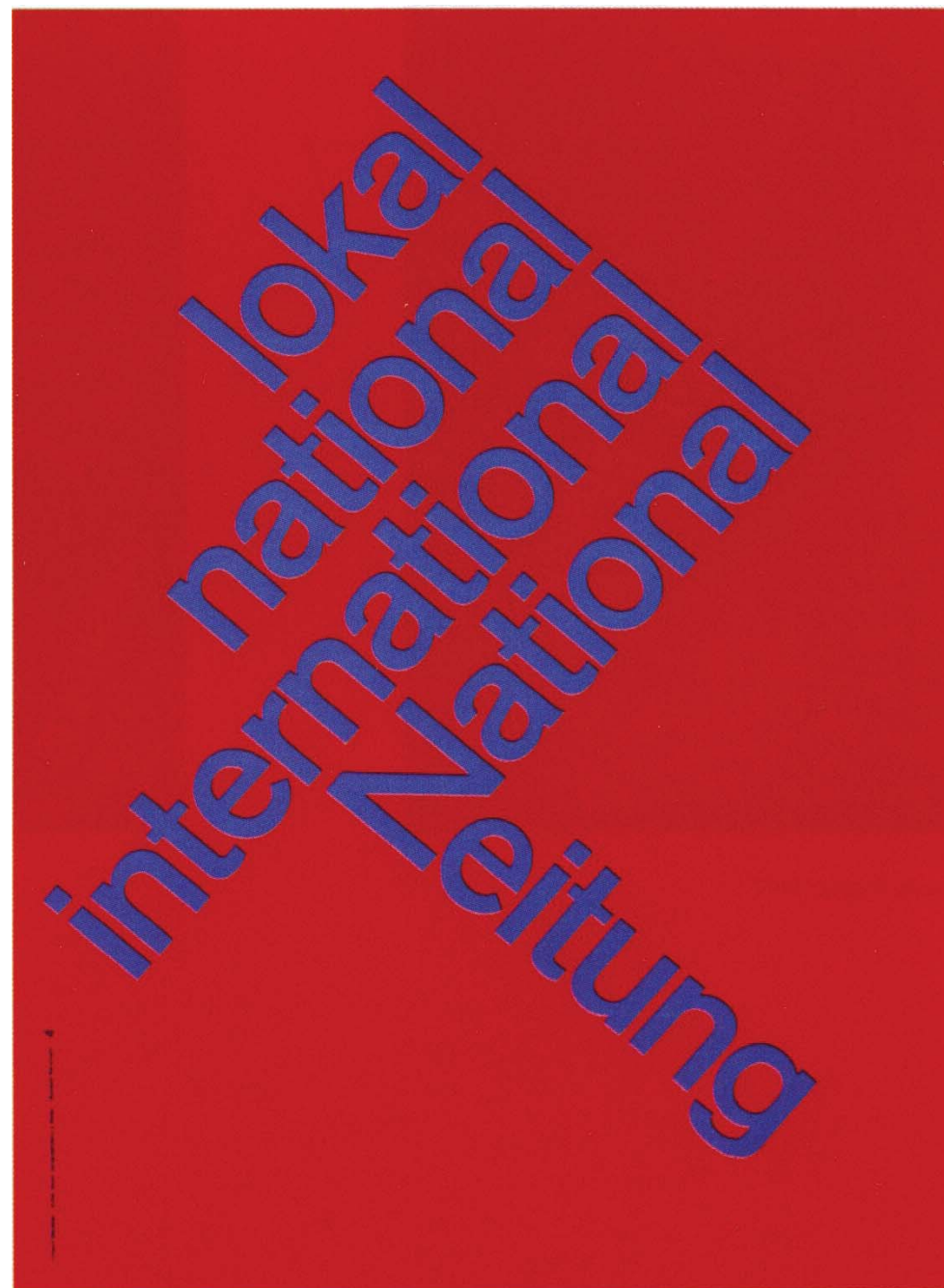
Группы текста могут быть расположены рядом с любым краем, создавая напряжение между краями и текстом. Строки разбиты по одному, два или три слова на строку и направление текста тщательно контролируется.



Выразительная простота плаката Карла Герстнера для *National-Zeitung* — замечательный образчик швейцарского, интернационального, стиля. Этот стиль, берущий свое начало в 1950-х, напоминает о раннем Баухаусе своей концентрацией на асимметрии, функциональности шрифтов без засечек, высоким уровнем визуальной организации, а также отсутствием декоративных изображений.

Плакат Герстнера для газеты *National-Zeitung* четко и лаконично представляет ряд источников новостей — местных, национальных и международных.

Диагональная сетка подчеркивается тем, что слово «Zeitung» повернуто на 90°, так что буква «N» одновременно читается и как «Z». Повторение и привязка букв и их форм в словах создают рисунок. Выравнивание буквы «l», которой оканчиваются все четыре слова, создают длинную линейку, которая усиливает диагональ. Первое «l» в слове «lokal» и буква «i» в середине трех других слов тоже привязываются и усиливают четкость организации. Наконец, точка начального «i» в слове «international», которая расположена рядом с левым краем плаката, создает визуальное напряжение.



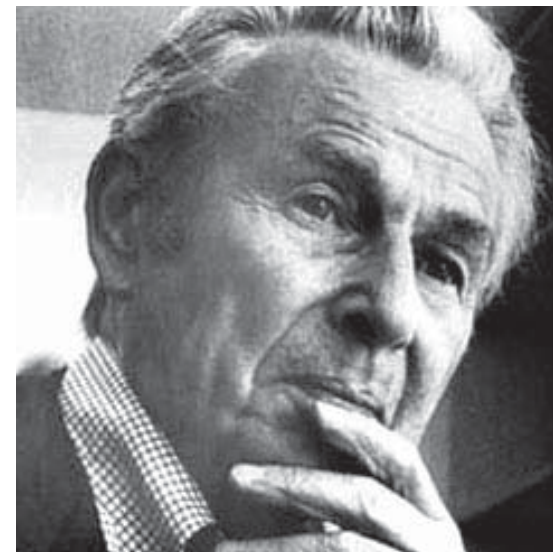
Карл Герстнер, 1960 г.

1960-е годы

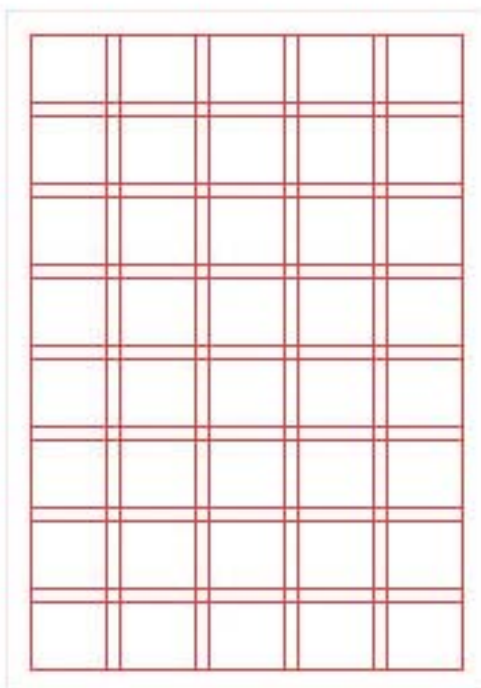
Конструктивность, структурность, информационную точность, четкость, однозначность, достоверность — черты швейцарской типографики. **Йозеф Мюллер-Брокман**, известный ясностью и графичностью своих проектов, был активным сторонником сетки и издал книгу "Сетка в графическом дизайне".

“Базовая сетка позволяет объединить все элементы дизайна — символы, фотографии, рисунки и цвета — в формальных отношениях друг к другу. Сетка — средство, а не залог успеха.”

Верстка по сетке Йозефа Мюллера-Брокмана, 1961



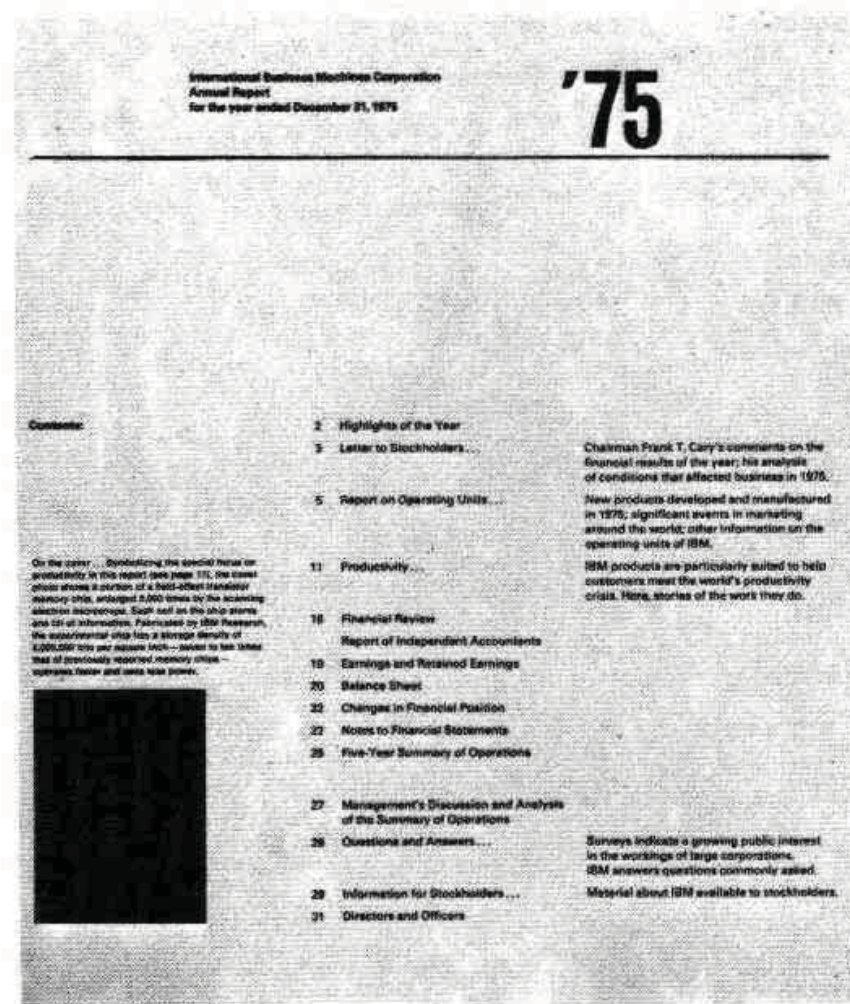
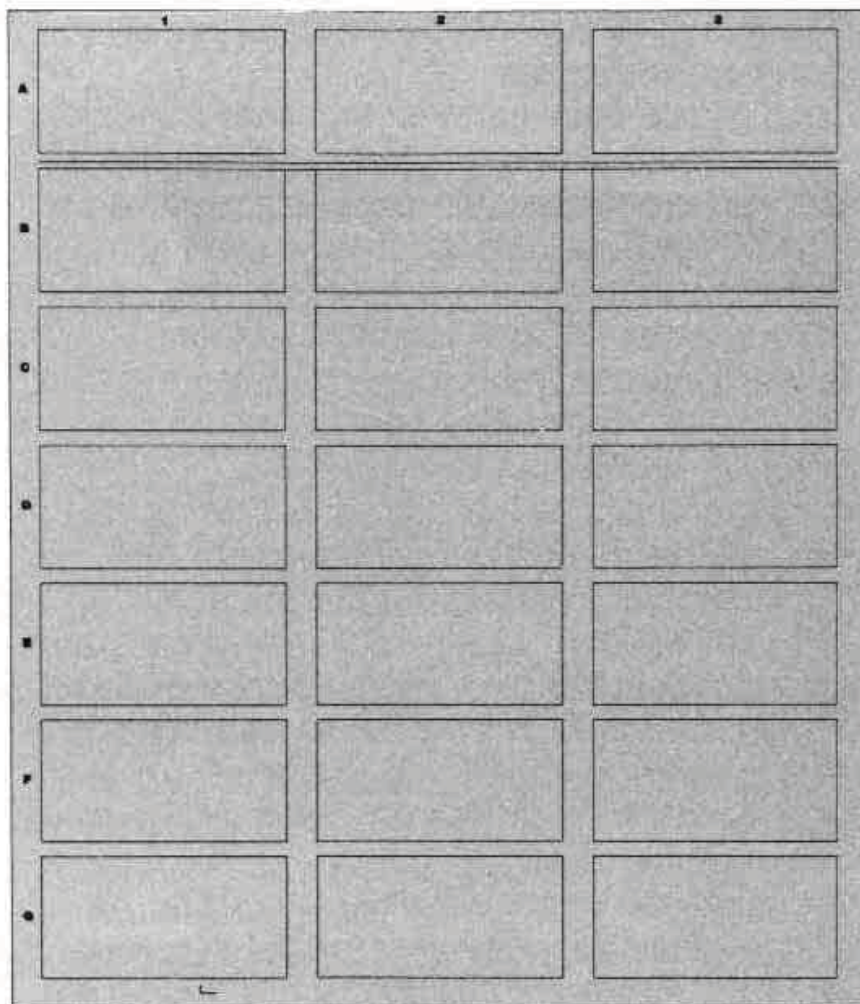
Йозеф Мюллер-Брокман



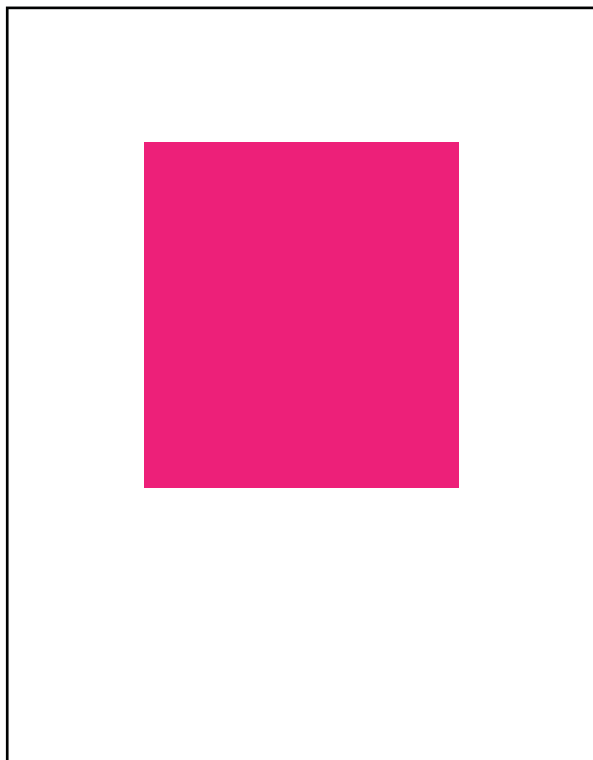
По словам выдающегося американского художника оформителя **Пола Рэнда**, сетка «может показаться на первый взгляд очень простой, но работать с ней не так-то просто. Многое зависит от материала, из которого художник создает конструкции, и от практически бесконечных неожиданностей, с которыми ему приходится сталкиваться».

Каждый художник должен выработать свои собственные приемы, отвечающие его образу мышления, творческому методу и индивидуальному стилю, “освоить сетку”.

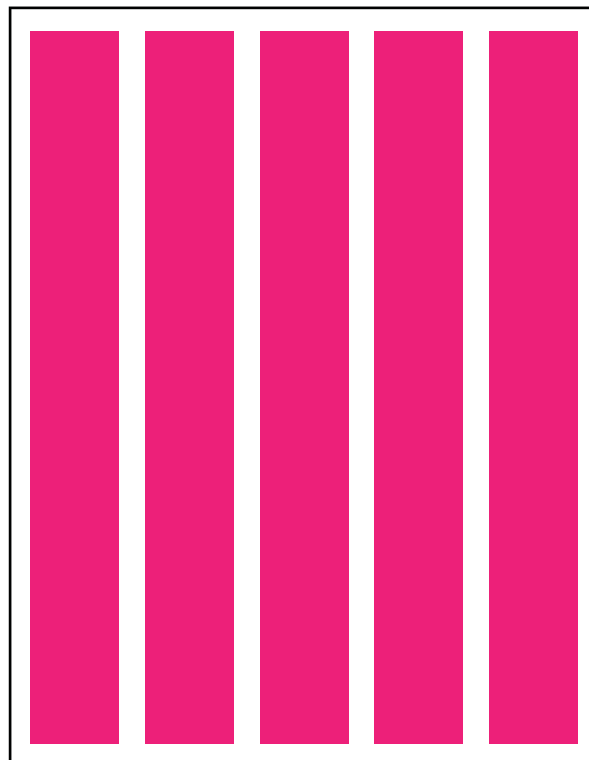
Сетка Пола Рэнда, выполненная для «Ежегодного отчета фирмы IBM», образует на удивление простой рисунок, позволяющий разместить весьма разнообразный материал, наличие которого характерно для этого вида изданий.



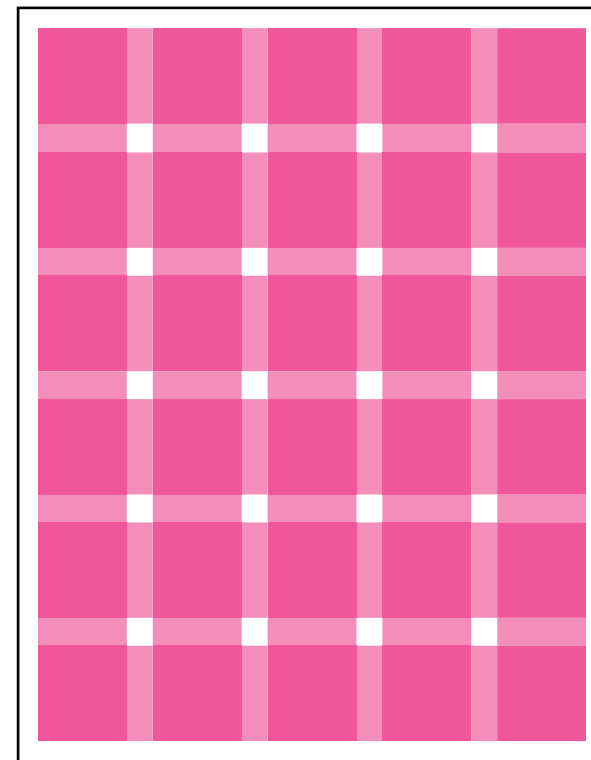
Виды сеток



Блочная сетка



Колоночная сетка



Модульная сетка

Из книги Тимоти Самара
“Создавая и ломая сетку”



Тимоти Самара

Тимоти Самара - графический дизайнер и преподаватель, автор целого ряда книг по дизайну и структурированию информации.

Живет и работает в Нью-Йорке, распределяя рабочее время между преподаванием в ряде учебных заведений: School of Visual Arts www.sva.edu, NYU www.nyu.edu, Fashion Institute of Technology www.fitnyc.edu, Parson School of Design www.newschool.edu, Purchase College www.purchase.edu.

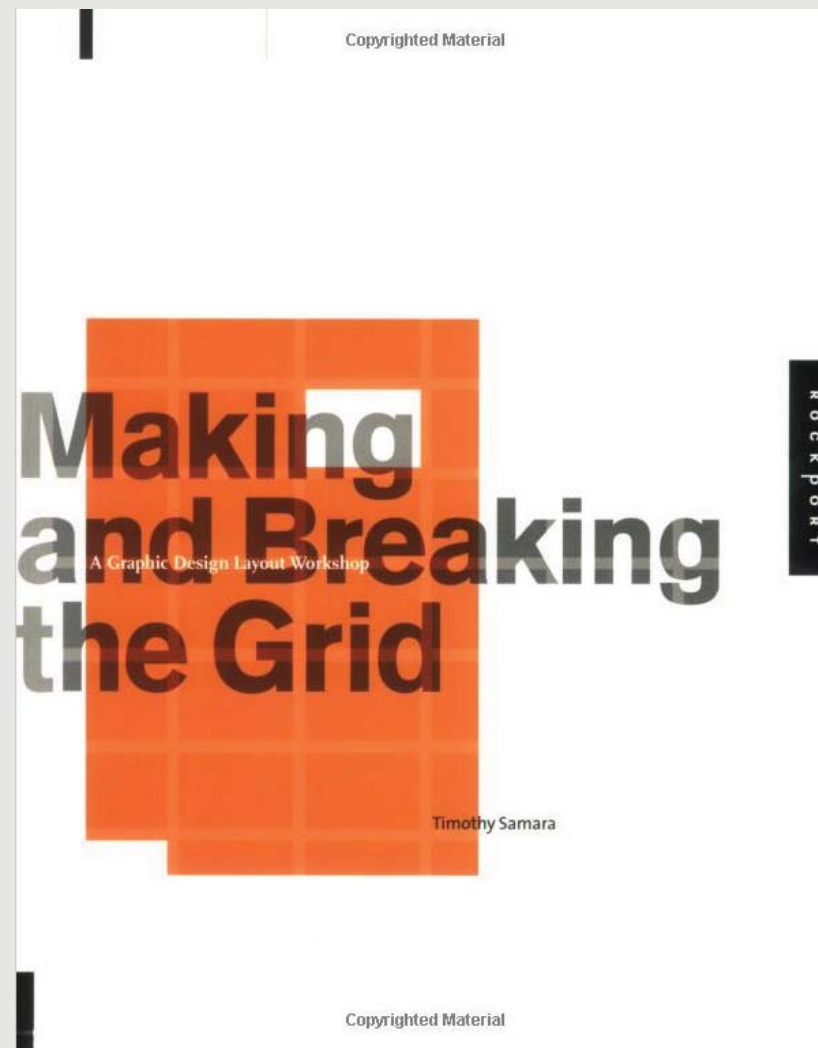
Также пишет статьи и книги, читает лекции и дает консультации через STIM Visual Communication. Его дизайнерские проекты посвящены вопросам разработки брендов и информационного дизайна корпоративных клиентов и некоммерческих организаций, большинство его работ посвящено печати, дизайну среды и цифровым медиа-средствам.

Среди других его известных работ отмечают книгу «Типографика цвета. Практикум», где излагаются основы колористики и шрифтового искусства.

А так же «Дизайн публикаций. Практикум», содержащую максимально детализированную информацию по дизайну журналов, бюллетеней, выставочных каталогов, годовых отчетов, газет и каталогов товаров.

Многие дизайнеры дают хорошие отзывы его работам, особенно выделяя необычный подход автора к изложению темы и утверждая, что книга «Создавая и ломая сетку» должна быть в библиотеке каждого графического дизайнера.

Также стоит добавить, что книга Самары «Элементы дизайна» получила платиновый сертификат в конкурсе «Graphic Design Award».



Увеличение информационного потока вызывает потребность четкого структурирования информации.

Графика газеты усложняется, на полосах появляются новые виды элементов.

Вместо главной иллюстрации и сопровождающего ее блока основного текста, современная полоса газеты содержит врезки, списки, резюмирующие блоки, таблицы, графики и т.д.

При этом различные блоки информации (комплексы элементов) нужно расположить так, чтобы читатель не запутался в них, смог уследить за мыслью, понять логику повествования, выделить главное.

Во-первых, сетка позволяет сделать различные элементы полосы соразмерными друг другу, ведь каждый из них кратен типовому модулю.

А во-вторых, помогает быстро создавать упорядоченные композиционные решения, основанные на единой системе пропорций. Пробельные отступы согласовываются с межстрочным интервалом, пропорции иллюстрационных или текстовых блоков соотносимы друг с другом, так как находятся в жесткой зависимости от единого модуля, который, в свою очередь, согласовывается с основным форматом набора. Таким образом, достигается подчеркнута организованная пропорциональность всей конструкции издания.

В-третьих, сетки помогают сохранять единую логику в композиции номера, упрощают процесс ориентирования читателя, участвуя в навигационной системе издания.

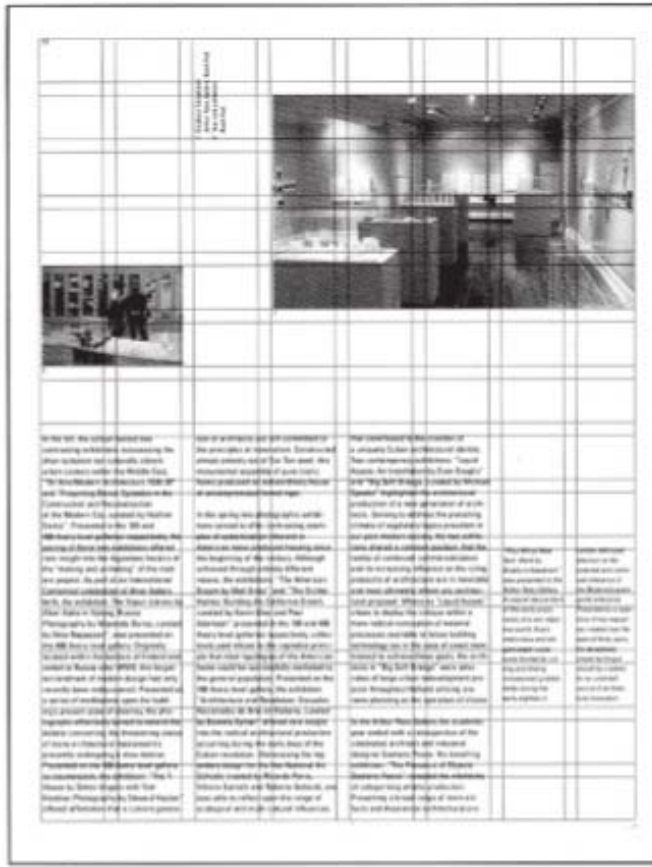
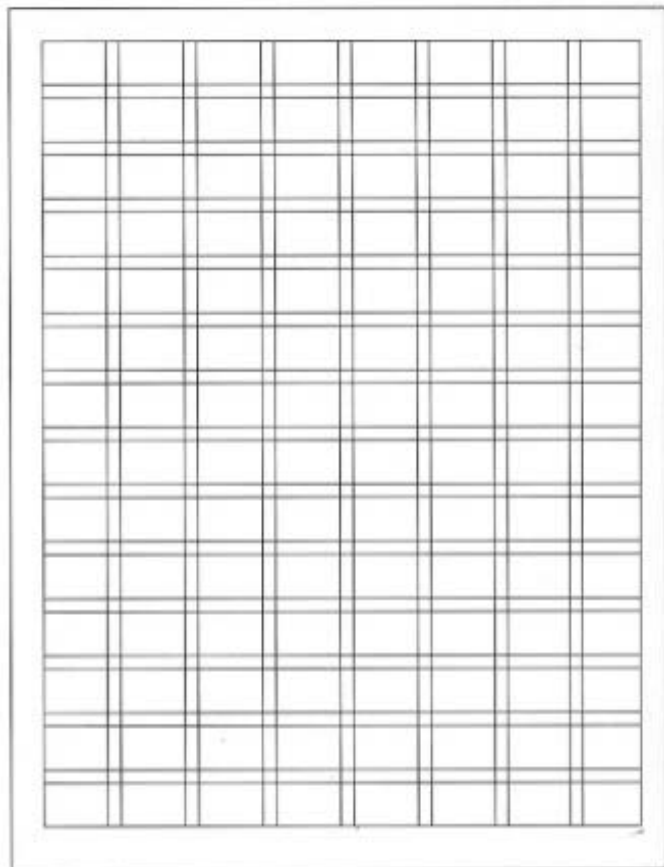
В-четвертых, сетка позволяет компоновать большое количество информации быстрее, так как многие из дизайнерских решений уже продуманны.

Однако, если художник, разрабатывая сетку, не продумает до конца своей конструкции, то может оказаться, что именно сетка станет ему помехой: слишком крупный модуль жестко зажмёт материал. Слишком мелкий сделает вёрстку случайной. Необходимо все время как бы забегать вперед, проигрывать в воображении всю “пьесу” в целом.

Знание особенностей применения сеток позволяет развить гибкость мышления и маневренность в их применении.

1. Структура: модульная сетка простая 14x8

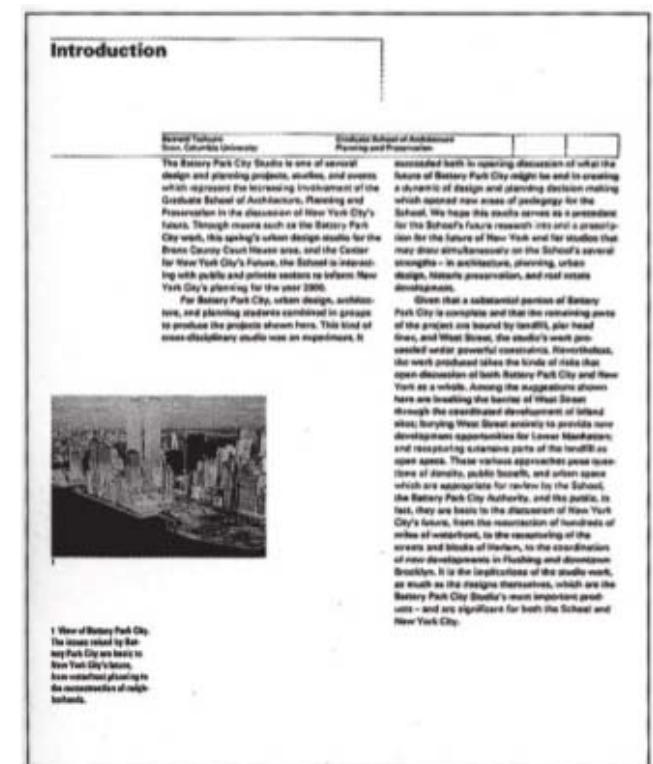
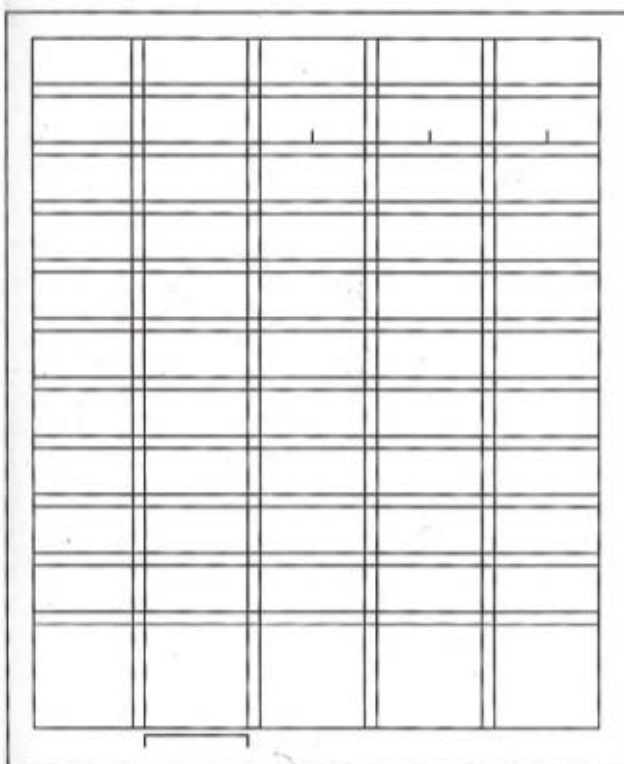
2. Информация: одноуровневая (body text + служебная информация)



1. Структура: модульная сетка для каталожной верстки

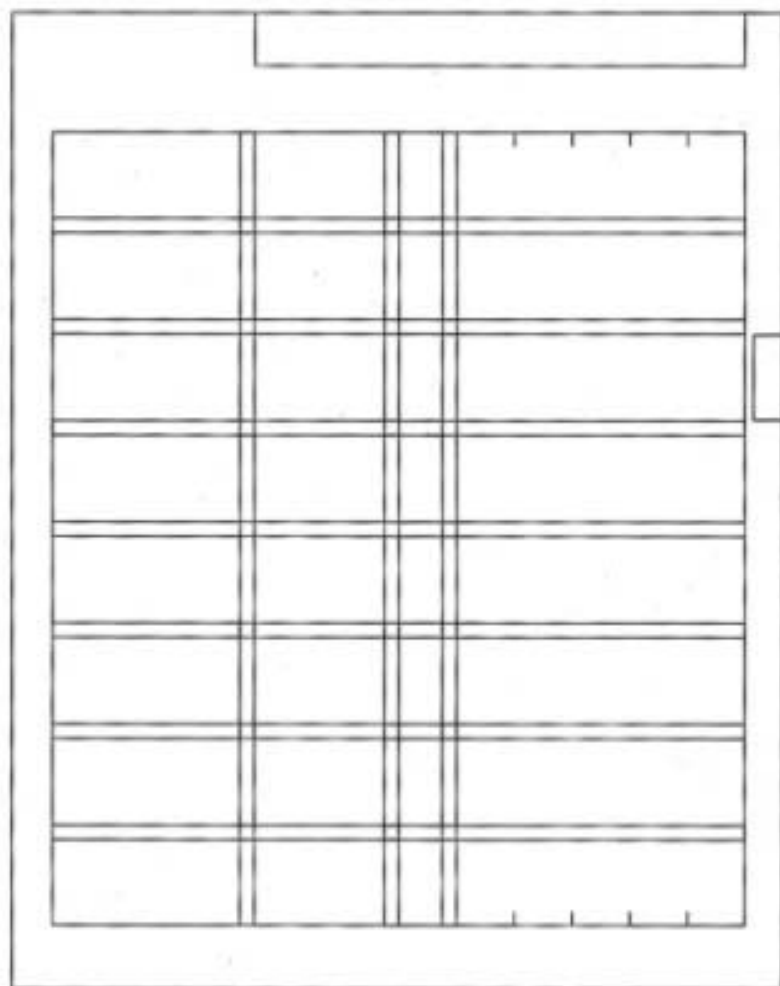
2. Информация: одноуровневая, с жесткой иерархией

Предусмотрена привязка в рамках сетки открывающих подзаголовков первого уровня
(section openers)



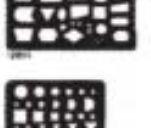






1. Структура: каталожная модульная сетка с соподчинением элементов

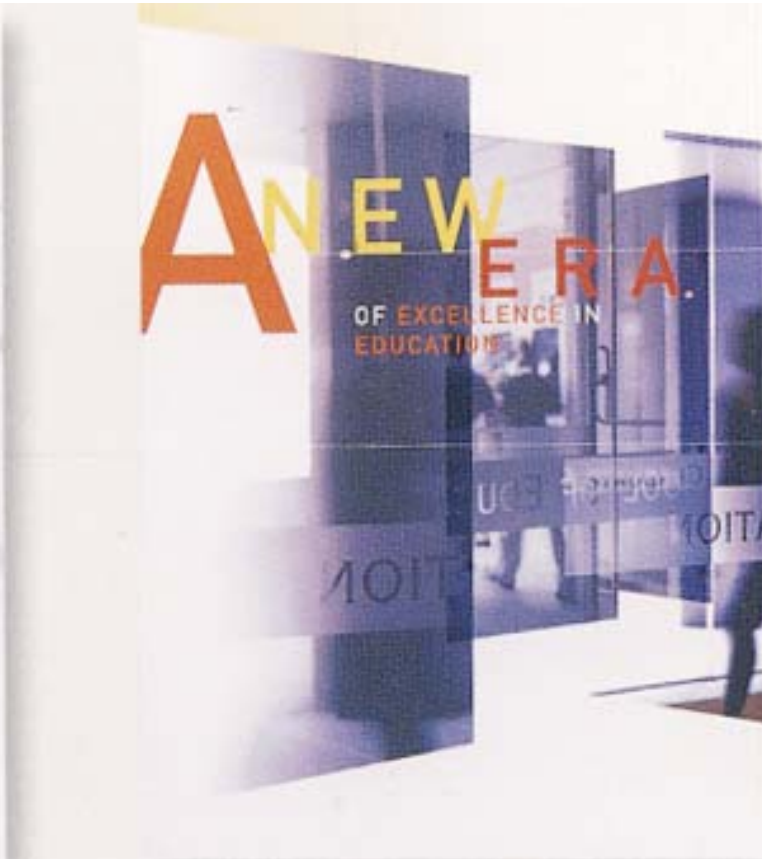
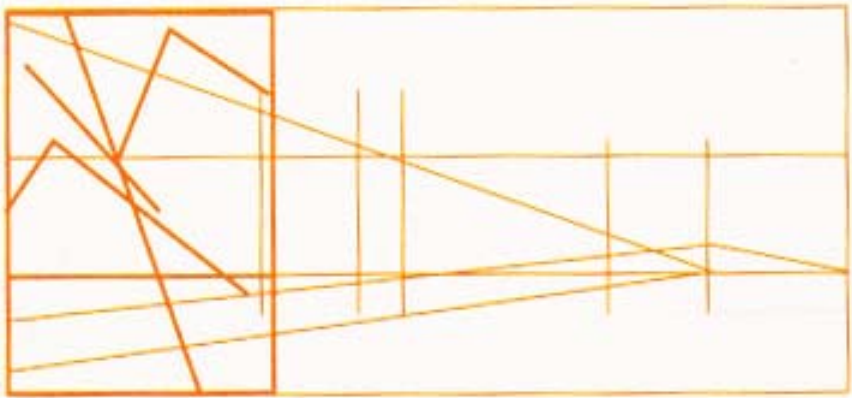
2. Информация: многоуровневая. Items + описание продуктов



Drafting

	Architectural Drawing Template No. 75 1136	Provides 17 standard grid lines and circles. Also includes 100 standard symbols for architectural plans. Size: 9" x 12"	Price \$6.85
	Mechanical Drawing Template No. 76 1137	400 symbols and four patterns for mechanical drawings. Also includes 100 standard symbols. Size: 9" x 12"	Price \$1.00
	Civil Engineering Drawing Template No. 77 1138	For technical drawings of bridges, piers and dams. Includes 100 standard symbols. Size: 9" x 12"	Price \$4.00
	Computer Engineering Drawing Template No. 78 1139	For technical drawings of computers and related equipment. Includes 100 standard symbols. Size: 9" x 12"	Price \$1.00
	Electrical Drawing Template No. 79 1140	For technical drawings of electrical systems. Includes 100 standard symbols. Size: 9" x 12"	Price \$1.75
	Mechanical Drawing Template No. 80 1141	For technical drawings of mechanical parts. Includes 100 standard symbols. Size: 9" x 12"	Price \$1.75
	Mechanical Drawing Template No. 81 1142	For technical drawings of mechanical parts. Includes 100 standard symbols. Size: 9" x 12"	Price \$1.75

Price subject to change without notice

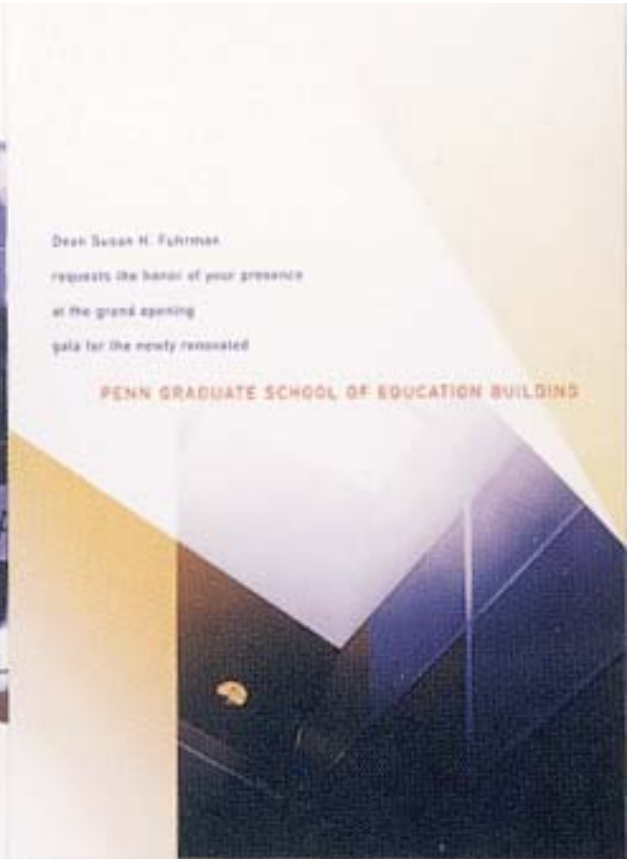


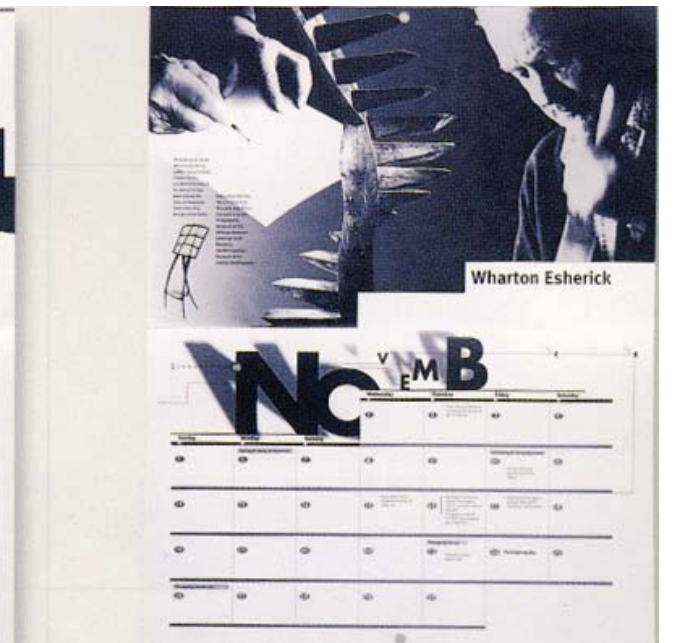
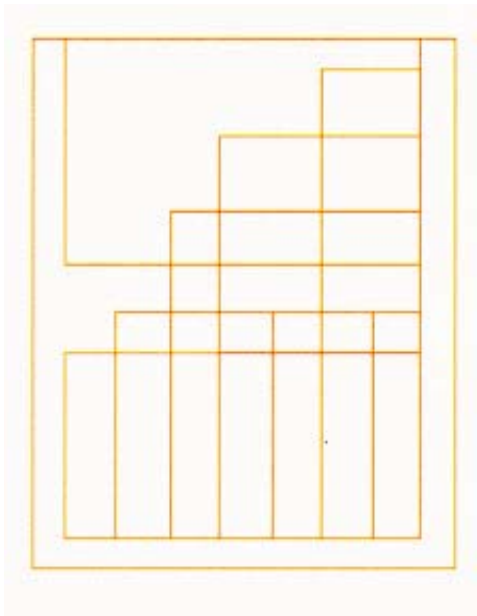
A NEW ERA.

OF EXCELLENCE IN
EDUCATION

Dean Susan H. Fuhrman
requests the honor of your presence
at the grand opening
gala for the newly renovated

PENN GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION BUILDING





«Хотя в современном графическом дизайне модульные сетки и утвердились как необходимая предпосылка, они будут продолжать размываться, уступая менее систематическим, менее логическим, более интуитивным решениям. Методам и приемам традиционного, рационального дизайна придет на смену более импульсивное, спонтанное, а порой — явно не последовательное и иррациональное начало», — считали Барбара и Патрик Рэдмонд (Рэдмонд Дизайн, Миннесота) 1980-е годы

Невилл Броуди

Родился в 1957 году в Лондоне.

Арт-директор журнала The Face, изменивший принципы современного журнального дизайна, один из главных создателей современной типографической школы, исследователь и бунтарь.

Источниками вдохновения для Броуди всегда были представители русского авангарда и супрематизма — Родченко и Лисицкий.

Энергия этого стиля совпала с его собственными провокативными настроениями и тем, как он хотел их выражать. Символично, что британская студия, в которой начинал свою работу Невилл, называлась Rocking Russian.

Броуди убежден в том, что дизайн развивает общество:

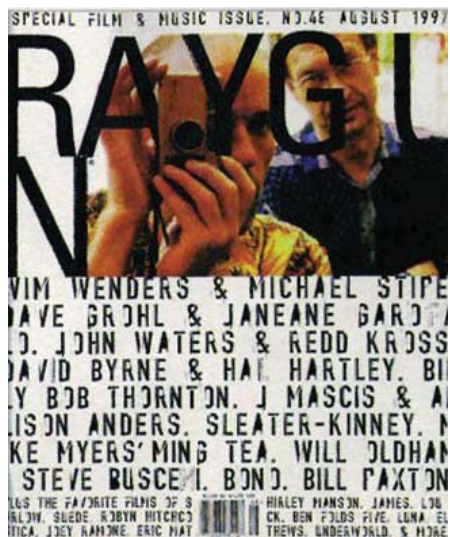
«Хорошая работа необязательно будет понята заказчиком. Или даже аудиторией.

Но каждая хорошая вещь работает на апгрейд мира. На дизайнере лежит ответственность, и он не может сказать, что сделал так, потому что так захотел клиент. Реальность заключается в том, что мы создаем культуру, а не бизнес».



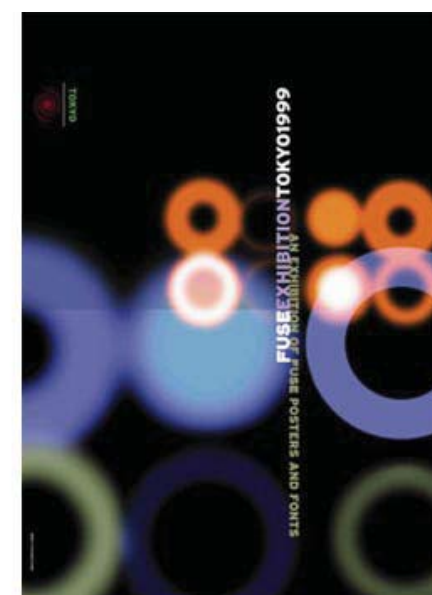
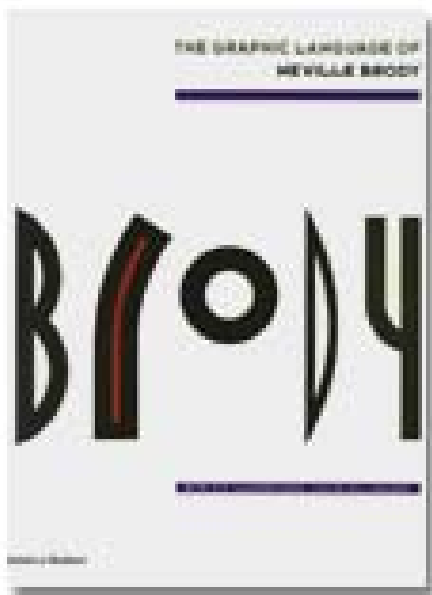
Главной работой Невила Броуди принято считать журнал Face. Дизайнер творил с его типографикой невероятные по тем временам вещи: делал мизерные заголовки, врезал их в иллюстрации, выдумывал необычные буквы, превращал текст в центральный элемент полосы и так далее. Все это, между прочим, происходило в рамках коммерческого издания. Из его опытов выросла «новая волна» — так называют европейские дизайнеры-графики профессиональную революцию середины восьмидесятых.

За полтора десятка лет до этих событий философ Жак Деррида ввел понятие «деконструкция» — по большому счету, то, чем занимается Броуди, ближе всего именно к нему. Он разрушает первичный текст и собирает его заново, совсем из другого материала, чтобы посмотреть, что почувствует человек, участится ли его пульс.



«Я смотрю на язык как на то, что существует вне зависимости от слов. У шрифта есть эмоциональное качество, которое меняет суть и характер послания», — говорил дизайнер. Он думал не о правилах — а о том, какие химические процессы происходят в голове у человека, когда он смотрит на газетный разворот или уличный указатель.

Книга Бродди
1987



Невил Броуди отличается от большинства постаревших революционеров-восьмидесятников тем, что не пытается актуализировать свои бывшие заслуги. Он по-честному развивается в каждой новой эпохе. Молодость Броуди пришлась на докомпьютерную эру, поэтому создание дизайна с помощью графических приложений стало для него началом с чистого листа. Свой первый макинтош, по собственному признанию, дизайнер возненавидел, но уже через пару лет заявил, что хороший графический дизайнер должен знать не меньше трех программ. Его подход стал образцом для нового поколения компьютеро-ориентированных дизайнеров.



Выставка Броди в Токио



Дэвид Карсон

Дэвид Карсон родился в 1956 году в Лос-Анджелесе, США

“Паганини типографики”, так именовали СМИ американца Дэвида Карсона, главного героя мирового графического дизайна 90-х годов.

О Карсоне написали тогда более двухсот журналов.

Лондонский журнал «Creative Review» озаглавил статью о нем так:

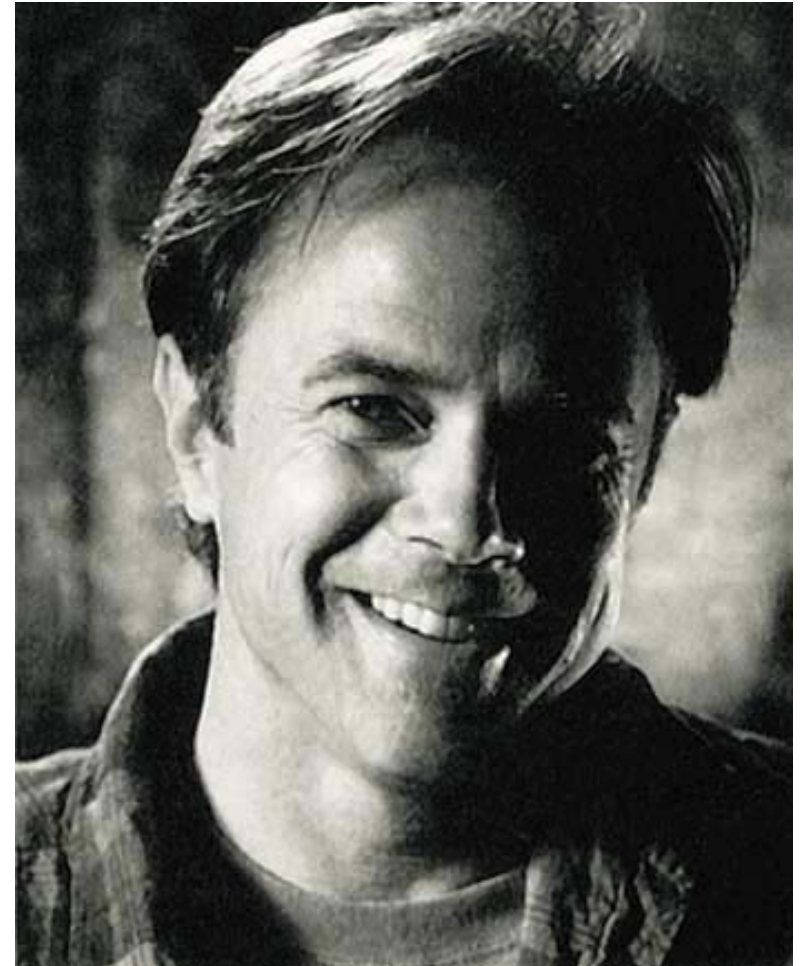
«Арт-директор новой эры». «Newsweek» утверждал, что Карсону удалось «полностью изменить представление общества о графическом дизайне».

Своим творчеством Дэвид Карсон опроверг догму о том, что графический дизайн должен следовать за содержанием, заданным брифом, а не порождать собственные смыслы.

Будучи социологом по образованию, Карсон предпочитает не рассказывать, а показывать это в своих работах.

Книги Карсона переведены на многие языки и стали мировыми бестселлерами.

Их издания и переиздания – абсолютные чемпионы мира по тиражам.



Но самый оглушительный успех дизайнеру принесло сотрудничество с журналом «Ray Gun» (1992-1995), который был посвящен альтернативной музыкальной культуре и образу жизни в стиле гранж (бунт против гламура).

Отражая турбулентное духовное состояние «поколения икс», Дэвид Карсон обратился к энтропии (превращению в хаос) как главному творческому принципу, созвучному настроению эпохи.



Здесь Карсон вообще отказался от модульной сетки.

При разном, порой совершенно контрастном текстовом содержании материалов номера, он стремился к столь же разнообразному оформлению буквально каждого разворота.

Верстка напоминала живописные холсты, на которые послойно наносились буквы, строки и изображения.

В этом смысле дизайн Карсона оказался генетически связан с поэтикой дадаизма и сюрреализма.

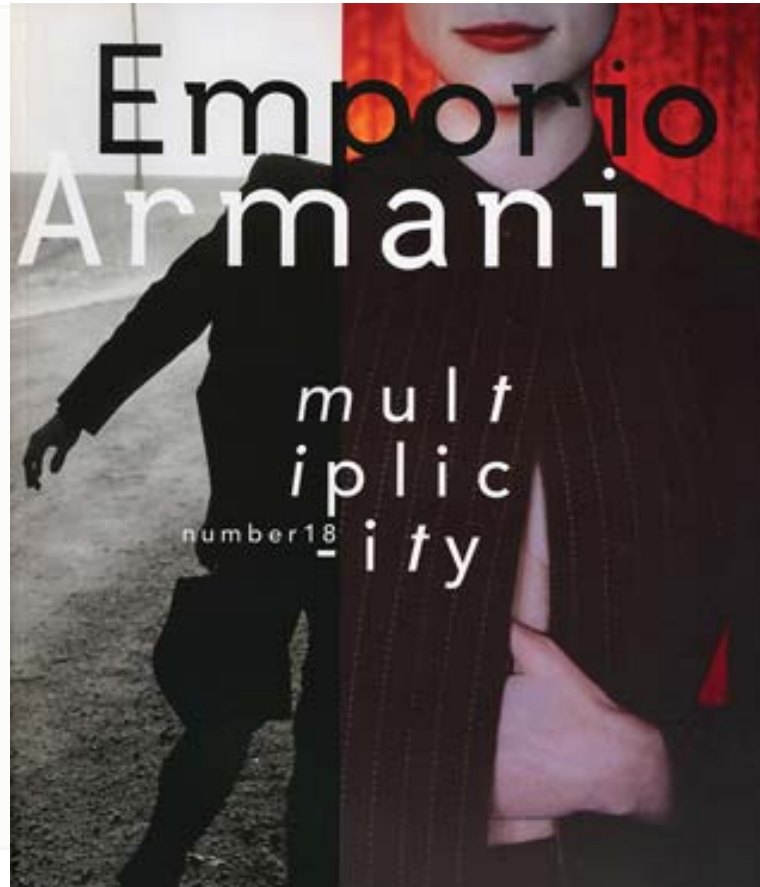
Композиционные решения, основанные на центробежной активности отдельных элементов, выразительная эквилибристика буквоформ создавали ощущение «пластического безвесия».

Свободная верстка, богатая ассоциативность образов, действующая подобно звучанию музыкальных фраз, сделали «Ray Gun» культовым изданием 90-х.

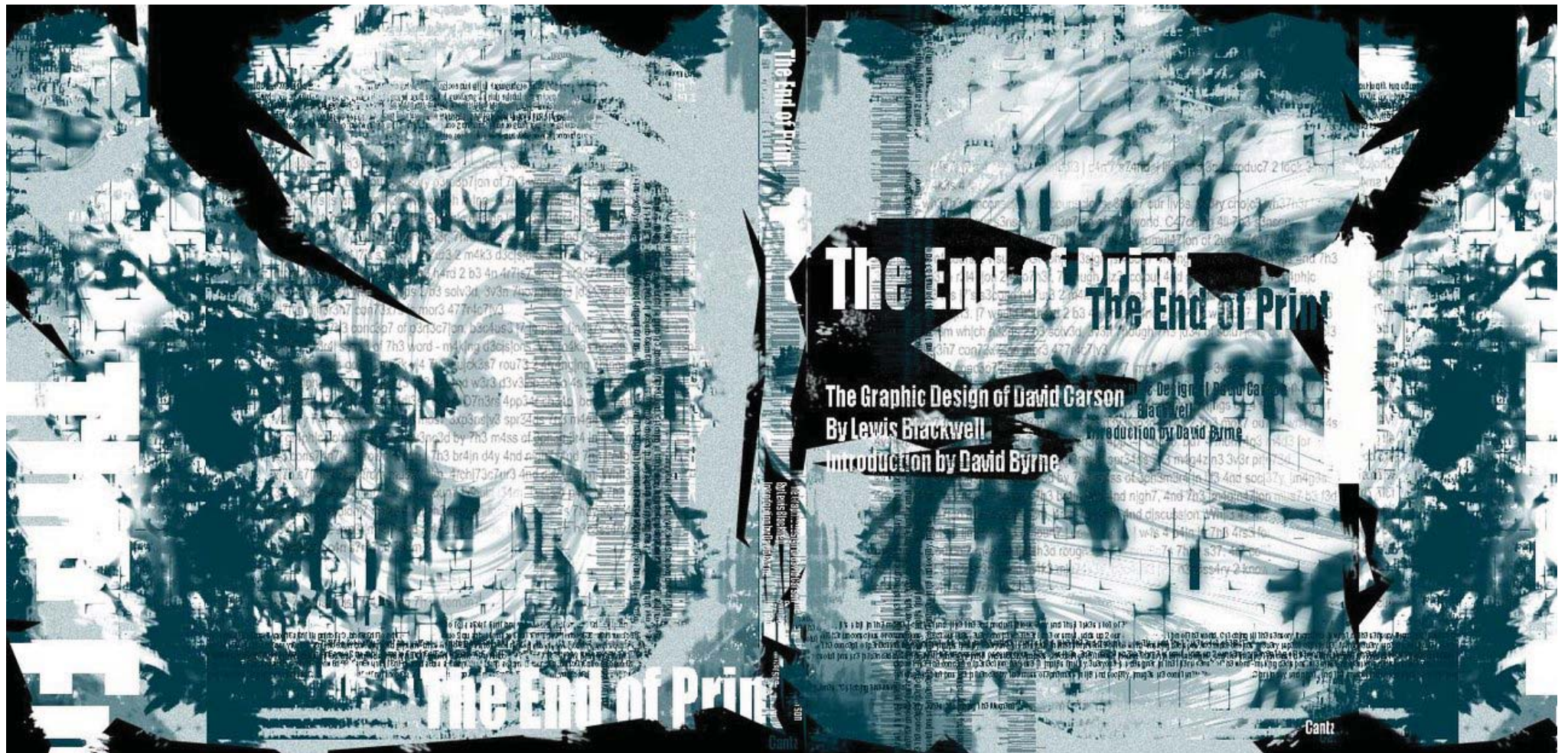
В 2000 году, через пять лет после ухода из него Карсона, журнал прекратил свое существование.

Параллельно, сотрудничая с «Ray Gun», в 1995 году Карсон открыл собственную дизайн-студию «David Carson Design» с офисами в Нью-Йорке и Сан-Диего.

Заслуженная слава привела к нему крупнейших корпоративных клиентов, среди которых Pepsi, Coca-Cola, Ray Ban, Nike, Microsoft, Budweiser, Giorgio Armani, NBC, American Airlines, Levi Strauss Jeans, Xerox и другие.



В 1995 году вышла книга Карсона «The End of Print», принесшая ее автору поистине всемирную славу. Она появилась на волне романтической постмодернистской убежденности в необходимости безусловной свободы творчества и инноваций, способных вознести на пьедестал демократические ценности и претворить в жизнь «американскую мечту». Экзистенциальная надежда на фундаментальные перемены, возможные в информационном обществе, и своего рода технократический оптимизм сделали Карсона истинным героем медиакультуры 90-х, а его книгу – манифестом постгутенберговской парадигмы.



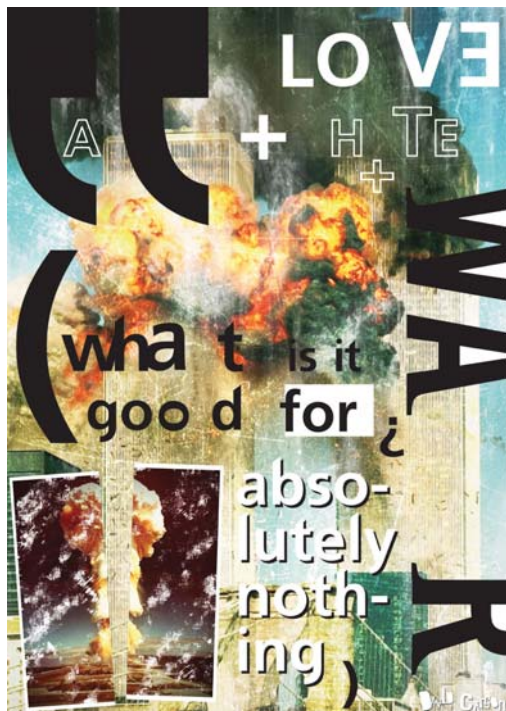
В публикациях о Дэвиде Карсоне стало уже общим местом обсуждать провозглашенный им конец эры печатной культуры.

Однако стоит ли понимать название его книги настолько буквально?

Как полагает Л. Блэкуэлл, соавтор книги, в названии «The End of Print» можно усмотреть не столько авторский жест и констатацию того, что эпоха бумажной книги неотвратно движется к своему завершению, сколько намерение Карсона продемонстрировать некие пределы художественного эксперимента, подводящего зрителя к самой грани, к границе реализуемого с помощью современных технологий.

Экстремально провокативная, сравнимая по своему эффекту с пиротехническим шоу, типографика Карсона, как бы испытывала на прочность представления о пределах возможного в графическом дизайне.

Выдержавшая переиздание и переведенная на пять языков, самая популярная в мире книга о графическом дизайне «The End of Print», существенно расширенная и дополненная новыми материалами, была переиздана в третий раз в лондонском издательстве «Laurence King Publishers» в мае 2012 года. Этот факт неоспоримо свидетельствует в пользу сохраняющейся актуальности бумажной печатной культуры, пусть и перешедшей в новое качество особого духовного измерения.



Плакат к 11 сентября



Гельветика (лат. Helvetica) — семейство шрифтов класса нео-гротеск, относящийся к стилю шрифтов без засечек. Разработан в 1957 году швейцарскими дизайнерами шрифта Максом Мидинером (Max Miedinger) и Эдвардом Гоффманном (Eduard Hoffmann).

Шрифт был создан на основе Akzidenz-Grotesk (1896) и Schelter-Grotesk (1880) в швейцарской компании Haas'sche Schriftgiesserei в 1957 году и первоначально назывался Neue Haas Grotesk. В 1960 году название шрифта пришлось изменить по указанию головной компании Stempel AG. Первоначальное предложенное название было Helvetia — Гельвеция, устаревшее латинское название Швейцарии, однако в итоге было принято Helvetica, что в переводе с латинского означает «швейцарская». Сейчас шрифт принадлежит Linotype.

1983 — Компанией Linotype выпущен основанный на ранней Гельветике шрифт Нойе Гельветика (Neue Helvetica).

2001 — Компания Linotype выпускает Helvetica World — Гельветику с увеличенным количеством символов: в шрифт включены символы различных нелатинских алфавитов, а также псевдографические и математические символы. В общей сложности каждое начертание Helvetica World содержит 1866 разных глифов (символов).

Гельветика широко используется в логотипах различных компаний. В частности, гелльветикой набраны логотипы и торговые марки: 3M, AGFA, AT&T, BASF, Bayer, Blaupunkt, BMW, Energizer, GM, Google, Husqvarna, Intel, Jeep, Lufthansa, Motorola, Nestle, Olympus, Panasonic, Placebo, Stimorol, Samsung, Sanyo, Texaco, Toyota, Zanussi.[]

Фильм «Гельветика» (англ. Helvetica) — независимый полнометражный документальный фильм о типографике и графическом дизайне, в котором рассказывается об одноименном шрифте. Режиссёр фильма — Гари Хаствит (Gary Hustwit), он вышел в 2007 году к 50-летию со дня создания шрифта в 1957 году. Содержание фильма состоит из истории шрифта с откровенными интервью ведущих графических дизайнеров и типографов

Вима Кроувела (Wim Crouwel),

Майкла Бьерута (Michael Bierut),

Эрика Шпикермана (Erik Spiekermann),

Массимо Виньелли (Massimo Vignelli),

Германа Цапфа (Hermann Zapf),

Метью Картера (Matthew Carter),

Майка Паркера (Mike Russell Parker)

Майкла Плейса (Michael C. Place) и других.