

Charter

Мэтью Картер, 1987

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

*Кириллическая версия:
ParaType
Владимир Ефимов,
2001*



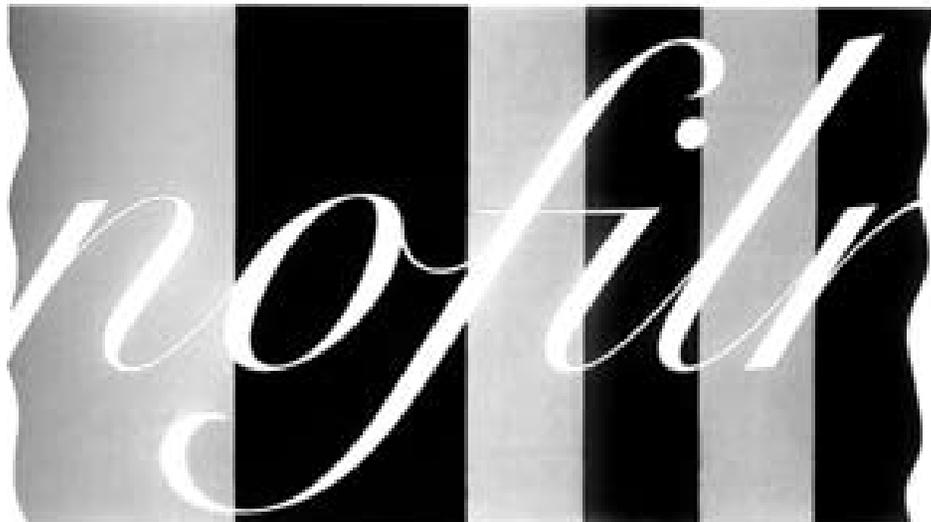
Современная антиква

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

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

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

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



Двадцатилетний Мэтью Картер гравировал пуансон 1957

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ& 1234567890

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

ſ & a c d e h m n r r st t z Q Q

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

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

ſ a c d e e g k m n nt sp st t z Q

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



QRSTUVWXYZ& ABCDEFGH

abcdefghijklmnopqrst

vwxyz

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

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

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

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

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

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

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

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

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

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

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

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

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

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

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

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

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

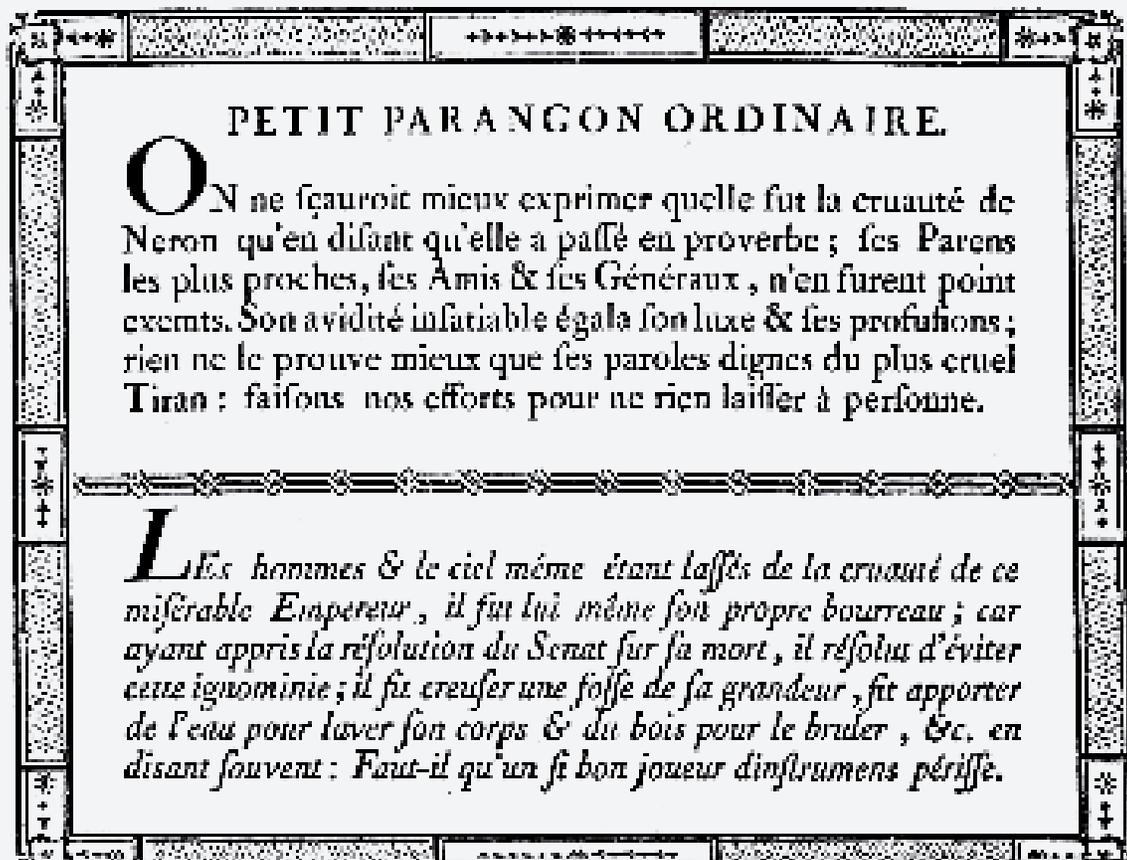
Victoria & Albert Titling
1979
Заголовочный шрифт для
проспектов музея Виктории
и Альберта в Лондоне

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

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

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

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



Bitstream Charter: abcdefghijklmno
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

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

Bitstream Charter
 1987, Bitstream
 Цифровой шрифт
 по мотивам шрифтов Фурнье

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

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

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ**XYZ& abcdefghijklmnopqrstuvwxyz****1234567890*****ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ******XYZ& abcdefghijklmnopqrstuvwxyz******1234567890*****ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&****ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZI234567890****abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890*****ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&******abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890***

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

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

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

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

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

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstu vxyz 1234567890
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstu vxyz
1234567890
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstu vxyz
1234567890
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstu vxyz 1234567890

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

Miller Globe
 2000
 Заголовочный газетный
 шрифт

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

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

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

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

54 pt. CAPITALS ABCD

EFGHIJKLMNOP

QRSTUVWXYZ

& Æ Æ & SMALL CAPS

ABCDEFGHIJKLMNO

PQRSTUVWXYZ & Æ Æ

& figures 1234567890

symbols = @ £ \$ ¢ ¥ f ©

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

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

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

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

Fenway
 1998
 Текстовый шрифт
 для журнала *Sports Illustrated*

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

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

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

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

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

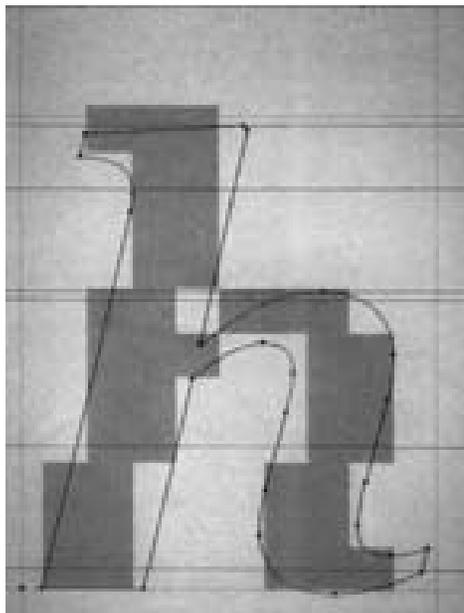
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

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

Madrid
2001
Шрифт для испанской
газеты *El País*

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

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



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



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

Экранное отображение знака h курсивного жирного начертания гарнитуры Georgia

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

Alisal
1995, Agfa Creative Alliance,
Carter & Cone Type

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

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



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ &
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

DeFace
1998
Экспериментальный шрифт
для проекта FUSE

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

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

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

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

Snell Roundhand
1966, Linotype

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

Shelley Script Allegro
1972, Linotype

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

ITC Galliard Roman
1978/1981, Linotype/ITC

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

Bell Centennial Address
1978, Linotype

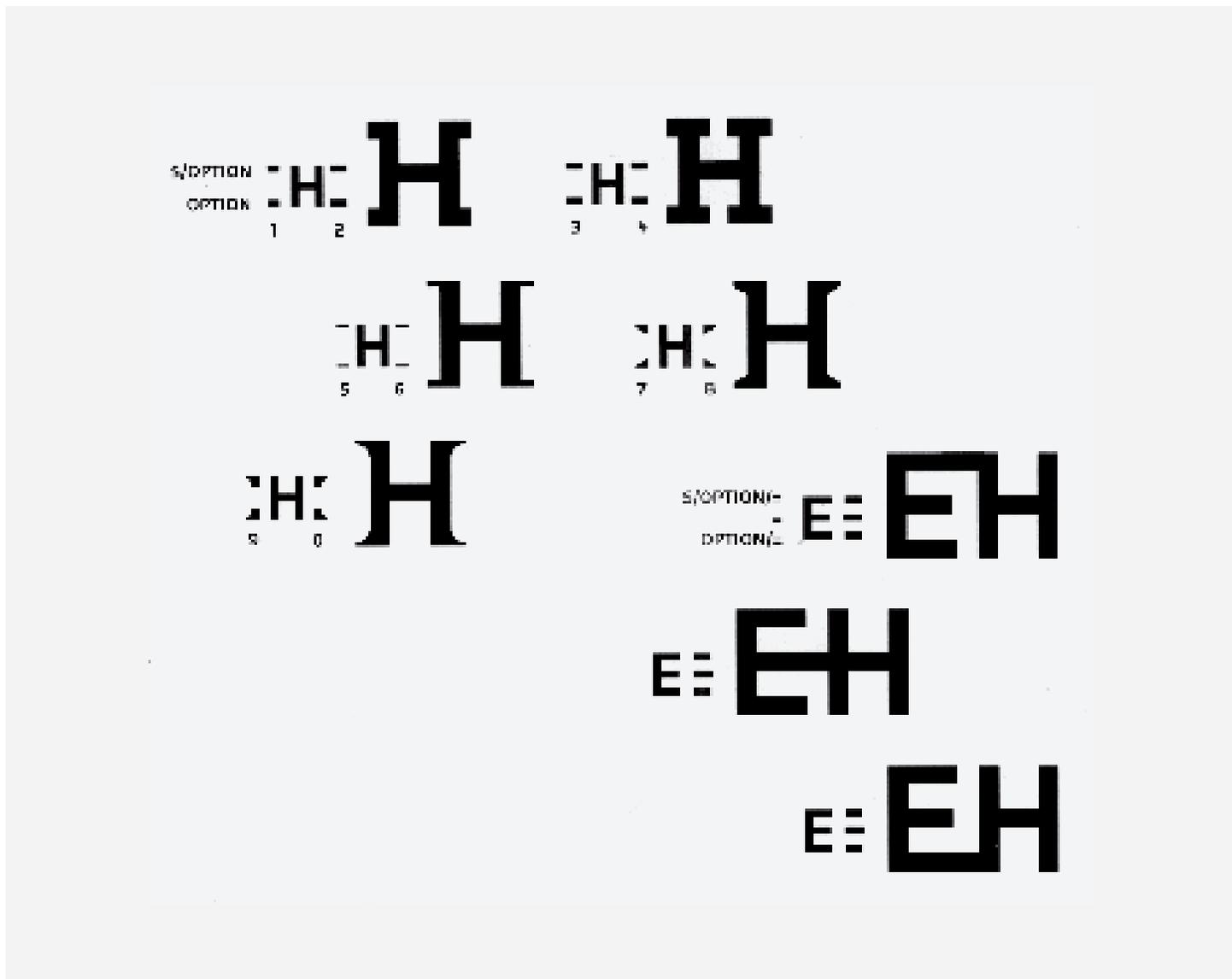
Н А В Е О а р е с о х у 1 2 3
 А В С D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z ! ? &
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Verdana
1996, Microsoft

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

Georgia
1996–1997, Microsoft

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



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

Walker
1995
Экспериментальный
шрифт для музея Walker
Art Center

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

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



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

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

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

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

ITC CHARTER REGULAR & REGULAR ITALIC



б д ф џ

54 57 74 63

77

в г ж к

55 56 60 64

л з н ч

65 61 67 77

м ш ы

66 78 81

џ э я є

80 83 85 830



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Эскизы прямого начертания
кириллической версии
ITC Charter
Ок. 1995

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

ITC Charter Regular
72 pt

Мэтью Картер 1987
Кириллическая версия:
Владимир Ефимов
ParaType 2001

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

ITC Charter Italic
72 pt

Мэтью Картер 1987
Кириллическая версия:
Владимир Ефимов
ParaType 2001

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

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

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

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

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

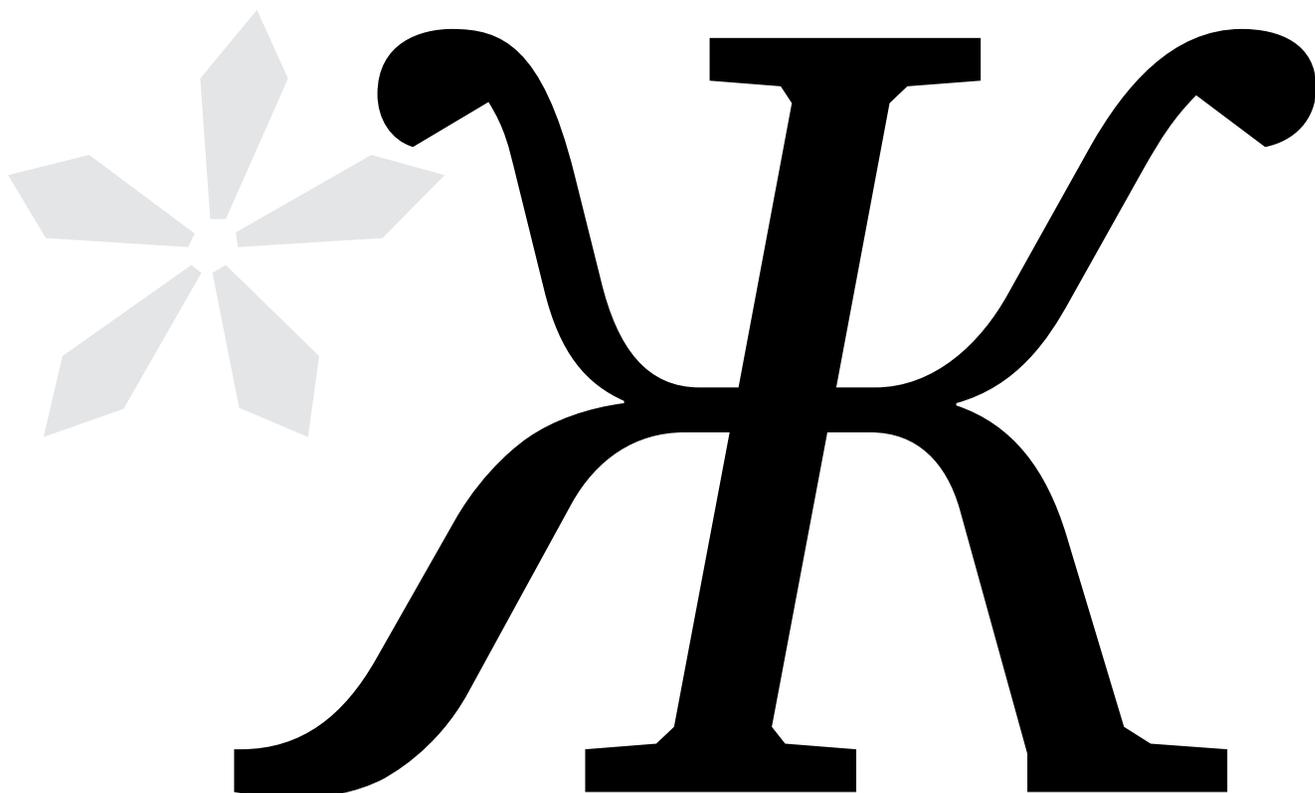
а &

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

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

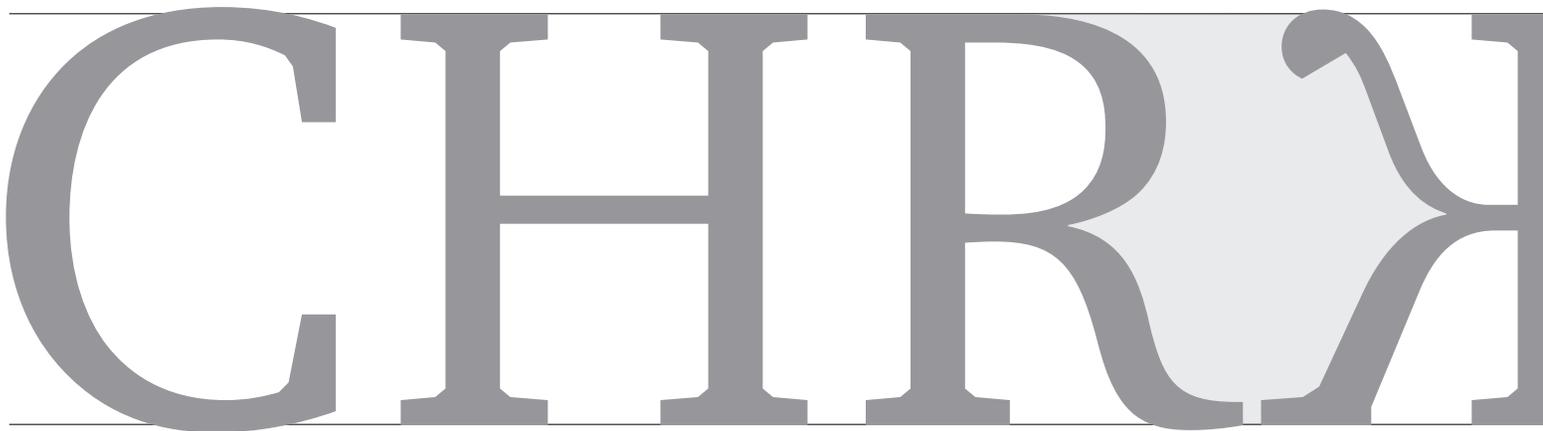
ITC Charter Italic
 18 pt
 Мэтью Картер 1987
 Кириллическая версия:
 Владимир Ефимов
 ParaType 2001

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



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

Небольшой контраст
между основными
и соединительными
штрихами



Засечки в форме тупого
клина

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



плоские соединения
в строчных знаках

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

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

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

зигзагообразная форма *ж*

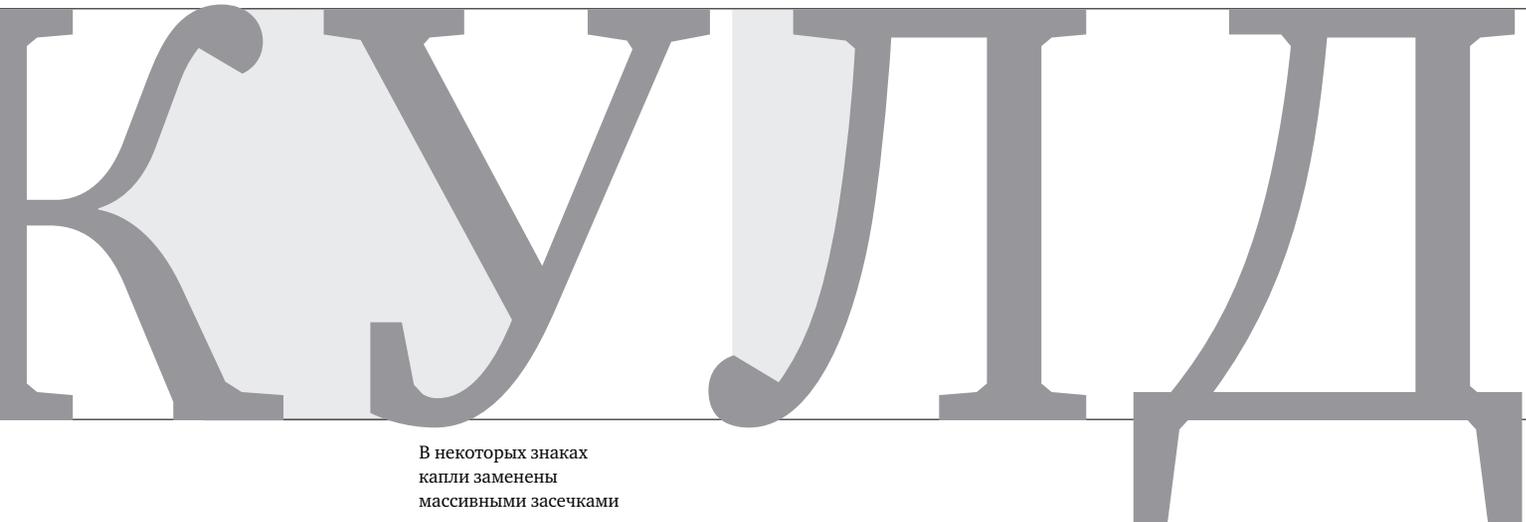
строчные *з, л, м, э, я* с нижними каплями



Форма центрального
штриха кириллической
ф повторяет форму
латинской *f*

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

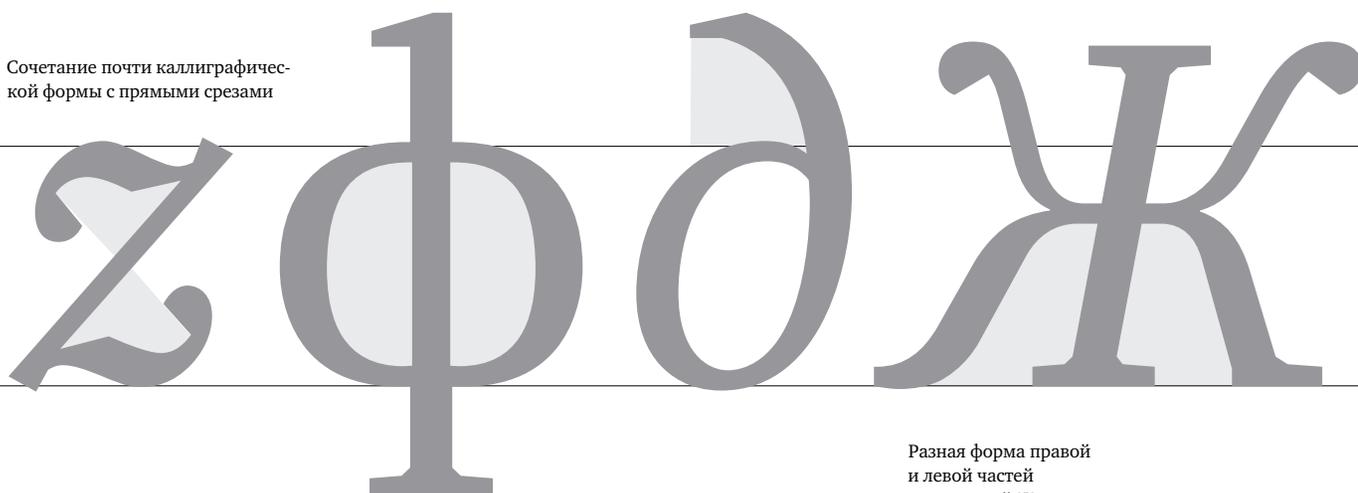
Д, Л трапецевидной формы
с очень небольшим прогибом
левого штриха



В некоторых знаках
капли заменены
массивными засечками

почти каллиграфическая
форма строчной d

Сочетание почти каллиграфичес-
кой формы с прямыми срезами



Одночастная форма ф

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



Треугольные входные
засечки, как у верхних
выносных элементов

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

Мягкая форма ноги в курсивной
Я по сравнению с прямым
начертанием

12ε 12ε 12ε
40\ 40\ 40\



Примечания



Беатриса Уорд

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



Мэтью Картер

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



Адриан Фрутигер

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



Майк Паркер

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

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



Пауль Реннер



Ян Чихольд



Бертольд Вольпе

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



Пьер-Симон Фурнье

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

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



Уильям Двиггинс

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

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

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



Тобайас Фрер-Джонс

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

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

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



Альд Мануций



Уильям Кэзлон-старший



Моррис Фуллер Бентон



Чонси Гриффит



Эйити Коно



Акира Кобаяси

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



Невилл Броуди

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

Шрифты работы Мэтью Картера

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