

Министерство образования и науки Российской Федерации
КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

О.В. ХЛОПУНОВА

ТЕОРЕТИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ

Учебное пособие

Краснодар
2016

УДК 655.5(075.8)
ББК 76.175.3я73
Х 585

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор
Ю.П. Нечай
Кандидат филологических наук, доцент
Г.Н. Немец

Хлопунова, О. В.

Х 585 Теоретико-технологические аспекты оформления книги: учеб. пособие / О.В. Хлопунова. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2016. – 111 с. – 500 экз.
ISBN 978-5-8209-1209-2

Включает теоретические сведения по вопросам стандартов оформления книг, эстетики и издательского искусства в книжном деле, а также знакомит с тенденциями развития книгоиздания. Учебное пособие базируется на обобщении теоретических разработок по вопросам оформления и изготовления книг на современном этапе развития книгоиздания.

Адресуется студентам факультета журналистики направления подготовки «Издательское дело и редактирование» дневной и заочной форм обучения.

ISBN 978-5-8209-1209-2

УДК 655.5(075.8)
ББК76.175.3я73

© Кубанский государственный университет, 2016
© Хлопунова О.В., 2016

ВВЕДЕНИЕ

Среди современных проблем книгоиздания следует отметить те, которые обусловлены социально-экономическими и технико-технологическими факторами. И это прежде всего процесс коммерциализации не только книгоиздательского и книготоргового дела, но и книгоиздательского и книготоргового профессионального сознания.

Практикам-руководителям книгоиздательского и книготоргового дела сегодня не хватает современных экономических, управленческих, коммерческих знаний, необходимых в реальных условиях существования. И возникает субъективная уверенность, что надо заниматься прежде всего маркетингом, менеджментом, рекламой.

Смещение акцентов с книги как способа отражения и средства формирования сознания на книжное издание как материально-предметную форму книги и как товара особенно наглядно обнаруживается в обсуждениях и реальных действиях.

Практики настаивают, что необходимо готовить предпринимателя, специалиста по маркетингу. В книжном деле, безусловно, нужны предприниматели, но еще больше нужны книговеды-редакторы, книговеды-товароведы, книговеды-исследователи, библиотекари и т.д. Нужны разные специальности: и экономические, и управленческие, и книговедческие. Практик обязан быть носителем теоретического знания. И только в этом случае он является профессионалом, а не умельцем. Учитывая аргументы, приведенные выше, нам представляется уместным и нужным содержание данного учебного пособия.

С каждым годом окружающие нас предметы меняются все быстрее. Как следствие, появляются совершенно новые вещи, а старые изменяют свою форму. Однако книга, выполненная в лучших традициях предшествующих веков, и сегодня не потеряла своего значения.

1. ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ОФОРМЛЕНИИ КНИГИ. ДИЗАЙН КНИЖНОГО БЛОКА

1.1. ЗНАЧЕНИЕ ТРАДИЦИИ В ИЗДАТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Становление и развитие лучших традиций отечественного искусства оформления книги происходили, по мнению Ю.Я. Герчук, в рамках постоянных межкультурных коммуникаций, обмена опытом и активного заимствования самых успешных стилевых решений. Например, в 1840-х гг. российская книга пользовалась исключительно готовыми заграничными политипажами, отвечающими буквально любым литературным потребностям. К концу 1960-х гг. влияние на советский шрифтовой дизайн активнее делили между собой английская школа, тяготеющая к ренессансу и классицизму, и швейцарская школа нового конструктивизма [8].

В современных условиях монополизации книжного рынка издатели, стремясь оптимизировать затраты на подготовку произведений, часто прибегают к покупке удачных дизайн-концепций. Прежде всего это касается обложек, играющих рекламно-маркетинговую роль.

Согласно исследованиям Российской книжной палаты, высокий индекс потребительских цен, характерный для потребительского рынка России в 2013–2014 гг., свидетельствует о желании читателя покупать более дорогие и качественные издания. Меняется психология российского читателя. Его вкусы становятся взыскательнее. Ожидания направлены на получение достойного оформления внешнего облика книги. Читатель готов платить за качество полиграфических материалов и продуманную дизайн-концепцию. Он ждет большей остроты и смелости при решении идейных и пластических задач, однако современный издатель не всегда имеет возможность ему это предоставить. Ситуация на книжном рынке на сегодняшний день такова, что традиции советской школы оформления книг незаслуженно забыты по причине их нерентабельности в современных условиях, а книжная культура нового времени только формируется. В этот период вполне естественным выглядит

стремление издателей отмечать наиболее интересные идеи своих зарубежных коллег и покупать права на самые удачные варианты оформления, адаптируя их под вкусы отечественных читателей и возможности бюджета проектов [18].

В практике русского книжного искусства уже имеется положительный опыт заимствования успешных оформительских стратегий зарубежных издательств. Так, признанный мастер советской книжной графики А.Д. Гончаров и известный теоретик издательского дела В.Н. Ляхов критикуют скудный перечень форматов (60×92/16 и 84×108/31), часто неуместно громоздких, в которых выпускались отечественные издания, включая даже произведения массовой литературы [9]. В противовес приводятся примеры многообразия форматов, успешно используемых известными европейскими издательствами: команда ИД Verlag Neues Leben (Берлин, ГДР), публиковавшая серию Passat в небольшом формате 70×92/32; компактные книги издательства Penguin (Англия), а также Le m'etre (Франция). Не менее известный и авторитетный книговед А.А. Сидоров также отдает должное книжному делу стран Западной Европы, отмечая присущее ему удивительное разнообразие и потрясающее единство противоположностей. Но дополнительно отмечает и следующее: в отраслевой литературе западных стран широко освещались все аспекты книги XX в. и вместе с тем совершенно оставались без внимания вопросы развития издательского дела в дореволюционной России. В Москве, Ленинграде, Киеве превосходно знали новое искусство Запада: О. Бердслея в Англии, Ф. Валлотона и Т. Стейнлена во Франции.

Несмотря на безусловные плюсы подхода, включающего в себя покупку наиболее удачных дизайн-концепций, и, казалось бы, его очевидную оправданность в конкретные периоды времени, среди ведущих книговедов, издателей и художников не прекращаются дискуссии относительно положительных и отрицательных сторон заимствования элементов оформления в контексте российской книжной культуры. В частности, речь чаще всего идет о потенциальной реакции читателей, о финансовой выгоде издательства. В гораздо меньшей степени специалистов книжной отрасли волнует влияние иностранных

традиций и новшеств в книжном дизайне на формирование отечественной школы оформления.

Однако при заимствовании имеются и проблемы. Так, покупая права на оригинальное оформление, редактор становится ограниченным в возможностях что-то корректировать в концепции, в том числе и с целью адаптации ее для отечественного читателя. Даже незначительная корректировка подрисуночных подписей исключается. Еще одной проблемой является принцип серийности российских изданий: оригинальные иллюстрации не всегда вписываются в шаблонное оформление серии. Есть и проблемы, связанные с финансами (оригинальная дизайн-концепция стоит дорого).

В отличие от массового советского читателя, желавшего иметь книгу «прочную, удобную и недорогую», или читателя 1990-х гг., лояльно настроенного к оформлению любого качества по причине недавнего дефицита, современная аудитория становится все более требовательной к качеству и уместности дизайн-концепции. Внешний облик издания в глазах сегодняшнего читателя должен не просто предсказывать содержание, а являться неотъемлемой частью общего замысла. Однако отечественная книжная отрасль в своем развитии не всегда успевает за этой потребностью: оформлению современных изданий часто недостает продуманной концепции, что не удается компенсировать даже всевозможными полиграфическими новшествами. В связи с этим покупка прав на использование оригинальных дизайн-концепций оформления выглядит как логичное, пусть и временное, решение проблемы. Если заимствования не станут для издателей самоцелью, а трансформируются в некую платформу, на которую будет опираться отечественное книжное искусство, это сведет издательские риски к минимуму и существенно обогатит российскую книжную культуру, которая должна выйти на качественно новый уровень развития [7].

Книги, внешний вид текста которых не соответствует привычному для нас (например, несравненно прекрасные манускрипты Средневековья), труднее читать. Если даже хорошо понимаешь латынь, книга, написанная габельсберговой

стенографией, сегодня бесполезна, так как мы не можем прочесть даже отдельных слов [30]. Со временем меняется язык и шрифт, но внешнее оформление книг не так уж изменилось. Элементы и форма книги и многих произведений печати отчетливо связаны с прошлым, даже если их тиражируют в миллионах экземпляров [30]. Однако и форма книги не является статичной.

Последние 50–100 лет над формой книги работали самым различным образом. Сначала применяемые печатные шрифты заострились и утончились, книге стали придавать произвольно широкие пропорции. И она утратила свою портативность. Затем принялись так сильно выглаживать бумагу, что страдали даже волокна, а вместе с тем и ее долговечность [30]. Но так или иначе и шрифт, и форма книг, меняясь в деталях, в целом остаются ярким доказательством традиционности. Традицией становится только лучшее, наиболее удачное и ценное, что удалось создать человечеству.

Что бы ни менялось в книге на протяжении последних веков, основные ее качества остаются прежними. И самый смелый и необычный эксперимент с формой и содержанием книг остается лишь исключением. Он привлекает внимание и вызывает ажиотаж вокруг себя, но традицией станет вряд ли.

Начиная с древних рукописных книг и заканчивая современными подарочными изданиями, структура и основные элементы книги остались неизменными. Итак, книгой называют непериодическое издание, состоящее из скрепленного с одной стороны и обрезанного с трех сторон книжного блока, переплетной крышки/обложки, в которую заключен блок, и форзацев, служащих для скрепления блока с переплетной крышкой.

Рассмотрим структуру книги. Книжный блок (рис. 1) состоит из отпечатанных бумажных листов, сфальцованных (сложенных) в тетради, подобранных в последовательном порядке и скрепленных между собой. Место сгиба и скрепления тетрад (листов) между собой, а также соответствующие места в отдельной тетради или готовой книге называют корешком; плоскость, противоположную ему, – передним обрезом; верхнюю

и нижнюю плоскости, соответственно, – верхним и нижним обрезами блока (книги).

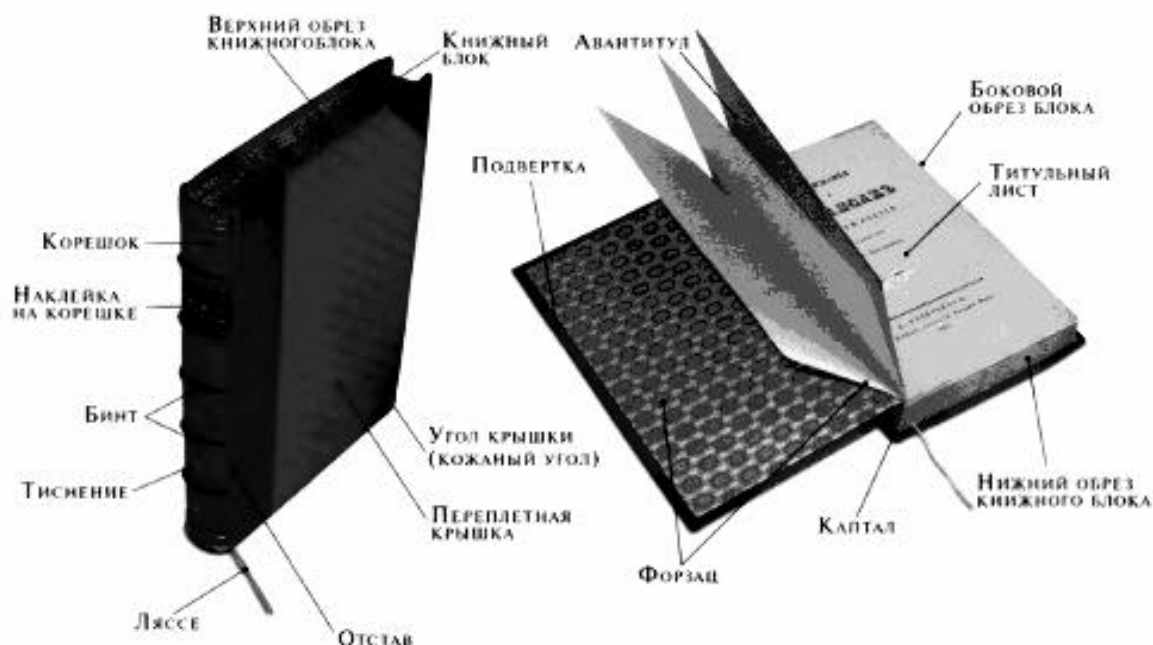


Рис. 1

Обрез книжного блока может быть покрашен, кроплен либо украшен золочением, цветной печатью, тиснением. Сверху и снизу корешок блока украшается капталом. В некоторых изданиях к корешку блока крепится ленточка – ляссе, исполняющая роль закладки.

Книжный блок и переплетная крышка соединяются между собой форзацами, выполненными из плотной бумаги. Переплет – это все элементы скрепления книжного блока, крышки с блоком и переплетная крышка. Переплетная крышка книги, составленная из толстого картона, может быть покрыта одним материалом, либо комбинацией материалов. Для покрытия используются натуральная кожа, искусственные материалы, ткани, бумага, матовая и глянцевая пленки. Тексты и изображения на переплетную крышку наносятся с помощью печати красками, тиснения фольгой, рельефного тиснения, использования наклеек.

Корешок переплетной крышки может быть прямым или закругленным, с использованием специальных рельефных

украшений – бинтов. В качестве защиты переплетной крышки и дополнительного украшения издания нередко используется суперобложка. Она представляет собой покрывку из бумаги или синтетической пленки, которая надевается на переплетную крышку.

Теперь скажем несколько слов об элементах книги. Первая тетрадь книжного блока всегда начинается с титульных элементов. Авантитул, первая страница, содержит, как правило, некоторые сведения о книге – это может быть название серии, название издательства и т. д. Вторая страница – контртитул – может остаться незаполненной либо представлять название книги на языке оригинала. В массовых изданиях авантитул и контртитул могут отсутствовать, в то время как в элитных, подарочных изданиях эти части присутствуют почти всегда.

Титульный лист содержит основные данные о книге: фамилию автора, название, жанр произведения, фамилию переводчика, название издательства, год издания. На обороте титульного листа размещают менее значимые сведения о книге: краткую аннотацию, знаки охраны авторского права, библиографические индексы. К авантитулу или титульному листу может быть приклеен фронтиспис, на котором часто помещают портрет автора.

Элементы книги могут отделяться друг от друга шмуцтитутлами – страницами с названиями частей. Каждая новая часть начинается со спусковой полосы, которая может быть украшена заставкой, буквицей.

Иллюстрации в книге могут печататься на той же бумаге, что и текст, но часто их печатают на бумаге другого вида и располагают в книге в виде вклеек и вкладок.

Страницы для удобства поиска обычно пронумерованы. В конце книги помещают содержание или оглавление, исключением могут быть справочные и учебные издания, где содержание или оглавление помещают в начале книги, после титульных элементов.

На последней странице располагаются выходные данные книги: фамилия автора, название книги, фамилии и должности лиц, принимавших участие в создании книги, адрес издательства

и типографии, где книга была напечатана. Использование тех или иных элементов книги обусловлено структурой, содержанием и назначением книжного издания [6].

«Уважение к традиции не имеет ничего общего с историзмом. Всякий историзм мертв. Однако лучшие рисунки типографских шрифтов прошлого продолжают жить. Два или три из них ждут, чтобы их вновь открыли» [20, с. 47]. Таким образом, традиции – это отличный способ «естественного отбора» лучшего из хорошего и правильного из лучшего.

1.2. НОВАЦИИ В ИЗДАТЕЛЬСКОМ ДЕЛЕ

Современному книжному издательству в условиях жесткой конкуренции важно сформировать концепцию издания, которая бы заинтересовала читателя, привлекла идей, способом ее осуществления и художественно-техническим оформлением, а также ценой издания. Книга должна удовлетворять конкретным потребностям клиента и приносить прибыль издательству. Следовательно, важно разработать концепцию, рассчитанную на успех, и последовательно реализовать ее на всех дальнейших этапах редакционно-издательской подготовки. «Издательский проект» как новая форма издательской деятельности отвечает этим задачам. Под проектом понимается «...законченное представление о том, что должно быть сделано (действия, работа), какие ресурсы должны быть использованы для выполнения предполагаемых работ и какой эффект должен быть получен в результате реализации проекта» [20].

В издательском деле назвать проектом выпуск любого издания нельзя. Переиздание вышедшей книги или, например, традиционный выпуск избранных сочинений классика отечественной или зарубежной литературы и т.п., если концепция отдельного издания или серии не предполагает новизны и уникальности, необходимых при разработке любого проекта, не являются издательским проектом. Инновационный подход должен присутствовать либо в содержании, либо в форме

издания, либо и в том, и в другом [5]. Но наличие инновационной модели еще не дает основания определить отдельное издание или серию как издательский проект. Системный подход, который лежит в основе проектного менеджмента, диктует наличие всех составляющих проектной деятельности, которые рассматриваются в системе: новизны продукта (результата), комплексности, ограниченного бюджета, времени, ресурсов, рассмотрения всех возможных рисков, определенной команды, качества работ и результата, постоянного мониторинга целевого рынка и работы команды. Важно отметить возможность воспроизведения концепции издания проекта как в рамках того проекта, в котором выходит книга, так и в следующих проектах. Таким образом, можно выделить основные типологические признаки издательского книжного проекта: креативность, массовость, масштабность и воспроизводимость [7].

По утверждению Л.В. Зиминой, в издательских проектах на первый план выходит издательская интерпретация публикуемого текста, каждое издательство имеет возможность обратиться к выпуску одного и того же произведения, предлагая свою интерпретацию, т. е. разработать свой издательский проект. Издательский книжный проект позволяет скоординировать подготовку, создать конкурентоспособное, востребованное, уникальное для своего рынка издание, довести качественный продукт до потребителя, получить прибыль. Наиболее распространенным с 1990-х гг. является такой способ организации издательского репертуара, как выпуск серийных изданий. Издательские проекты серий позволяют издательству, продвигая первые книги, привлечь особый интерес к серии [15].

Развитие информационных технологий повлекло за собой серьезные перемены в издательском деле. Электронная книга, Интернет являются серьезными конкурентами для книжных издательств. Популярными средствами потребления электронного контента являются электронные книги, планшетные компьютеры и смартфоны, посредством которых происходит загрузка и чтение из Интернета электронных книг, приложений и т.п. Переход к потреблению электронного контента требует пересмотра технологии редакционно-

издательской подготовки, у современного издателя появилась возможность использовать интерактивные элементы, звук, анимацию, видео, гипертекст. Новые полиграфические и технические возможности производства (звуковые модули, окошки-флэпы и т.д.) используются особенно активно в детском книгоиздании. Издатели детской книги обратились к подготовке интерактивных электронных книг на платформе компании Apple, начав выпуск сказок для детей дошкольного возраста [15].

Появляется класс новых издателей, как правило, это выходцы из креативных индустрий (например, дизайн, компьютерная графика, музыка и др.). В рамках форума «Книгабайт. Будущее книги» (Московская международная книжная выставка-ярмарка 2015 г.) были представлены новинки, вошедшие в список номинации «Электронная книга года». Обсуждаемые проекты представляют собой скорее арт-объекты, предполагающие серьезные вложения, нежели книги. Например, Ирина Хамдохова (студия Touchanka) представила интерактивную книгу «Сказка про тех маленьких поросят», Александр Злобинский – книгу, точнее приложение iPad «Планета Малышарий», Олег Нестеров – музыкальное посвящение неснятым фильмам 1960-х гг. «Из жизни планет», представляющее собой мультиплатформенный проект.

Здесь следует отметить: в части функциональной электронные книги побеждают традицию. Электронные средства позволяют не только создать книгу с систематизированной и структурированной информацией, но и дают возможность управлять этой информацией, изменять ее, включать в книгу мультимедийные файлы, существование которых в традиционной книге невозможно (разве только в комплектных традиционных изданиях на дисках-приложениях к книге). Однако можно ли назвать отмеченные выше проекты книгами?

А.А. Беловицкая утверждает, что социально-экономические и технико-технологические тенденции приводят к профессиональной деформации представления о природе, сущности и материально-предметных формах книги [3].

Известный информатик и книговед Р.С. Гиляревский интерпретировал определение термина «электронная книга»

следующим образом: «Электронная книга – совокупность данных (текст, звук, статическое и движущееся изображение) в памяти компьютера, предназначенная для восприятия человеком с помощью соответствующих программных и аппаратных средств. В широком смысле электронная книга обладает многими возможностями "гиперсредства": сочетать текст с аудио- и видеоматериалами, со стереозвуковыми и стереоскопическими эффектами, что придает ей черты динамической интерактивной книги. Ее можно не только читать, но и изменять, добавляя собственные наблюдения, размышления и результаты экспериментов... Возможность манипулировать текстами этих изданий обусловило появление гипертекста, т. е. такой формы организации текстов, при которой смысловые единицы (фразы, абзацы, разделы) представлены не в линейной последовательности, а как сеть указанных возможных переходов и связей между ними. Это создает возможности поиска и объединения по смыслу фрагментов текстов из многих книг» [3]. Отмеченное, безусловно, вызывает ряд вопросов. Является ли книга совокупностью данных; любая ли совокупность данных в памяти компьютера – книга и т.д.

Первоначально электронной книгой называли только электронные гаджеты типа Rocket-eBook, Softbook, EveryBook, куда из Интернета можно загрузить все, что в нем есть. Потом стали различать eBook (устройство) и eText (произведение). Расхожими метафорами, в том числе и среди книговедов, стали выражения «электронная книга», «электронное издание», «гипертекст», «гиперкнига», «виртуальная книга», «сетература» и т.д. Но, очевидно, это скрывает размытые семантические поля и приблизительные смыслы. Споры идут до сих пор по поводу дефиниции «электронная книга».

А.А. Беловицкая предлагает понимание сущности книги как «актуализированного средствами книжного дела способа организации авторского литературного, музыкального, "иконического" (изобразительного) произведения в книжное издание и способа распределения, перераспределения и воспроизводства "снятого" книжным изданием произведения в индивидуальном, групповом и общественном сознании теми же

средствами может стать методологической основой для исследования того, что происходит с произведением в киберсреде» [3]. Там оно может пребывать в качестве электронной копии текста авторского произведения (в любой семиотической форме – вербальной, аудиальной, «иконической»), в качестве электронной копии традиционного книжного издания (или целой библиотеки таких копий). Но может быть и электронное издание, т. е. произведение интегральное аудио-видео-вербальное и даже более семиотически сложное, создаваемое специально для существования в киберсреде, организуемое в электронное издание средствами компьютерной технологии и техники и адресованное для восприятия с дисплея.

Сегодня киберпространство наполнено и копиями текстов авторских произведений – от чатов, блогов, форумов до романов и научных монографий, газет, журналов, электронных версий телевизионных новостных программ, и электронными копиями бумажных книжных изданий (целые библиотеки), и электронными изданиями, существующими в сети, например, Net-версия «Большой энциклопедии Кирилла и Мефодия» в виде открытой базы данных.

Следует отметить, что издатели не сильно увлекаются электронными книгами. Исключение – электронные учебники. Отвечая на вопрос «почему?», Владимир Харитонов (исполнительный директор Ассоциации интернет-издателей) в рамках форума «Книгабайт» утверждал, что книжное издание – это первая индустрия, построенная на тиражировании копий. Издатели занимаются по-прежнему тем, что им привычно. Как известно, производственный процесс состоит из ряда этапов, включающих автора, рукопись, корректора, редактора, верстальщика, макет, дизайн, prepress, печать, дистрибуцию, логистику, маркетинг. Это большая последовательная работа. Электронная книга предполагает другой тип производства.

Конечно, издатели обрадовались появлению планшетов, возможности «поиграть» и с книгой. Появилось первое приложение – «Алиса в стране чудес» – и далее последовали попытки повторить проект. Однако успешных результатов

получилось мало. В каждом случае речь идет об отдельной истории, которая единична, и ее нельзя повторить, это событие, которое нуждается в рекламе, его продвигают. Издательский бизнес связан с высокими рисками. Каждая книга – это венчурный проект. Поэтому издатели любят повторять (делают по шаблону). С программами так не получится.

Максим Машков (основатель Lib.Ru) считает, что будущее книги находится в телефоне, чей экран достаточен для чтения. Он утверждает, что классическая книжка будет существовать в электронном формате. Она будет доступна бесплатно или за деньги. Не исчезнут и компьютерные игрушки, где по сюжету человек интерактивно производит действия. А также не исключается популярность кино, где человек получает снятую картину.

Подводя итог, отметим: в современном мире у книги появились мощные конкуренты в виде различных онлайн-развлечений и информационных сервисов. Книга вступила в поле конкурентной борьбы. В связи с этим изменился формат доставки и потребления, собственно, и сами книги стали выглядеть по-другому. Они видоизменяются, превращаясь в набор мультимедийных составляющих. На стороне традиционной книги сегодня находится несколько обстоятельств. Во-первых, собственно традиция, которая объясняет любовь человека к форме, запаху и «уютности» книги, имеющей выверенную веками форму. Во-вторых, стремление людей рассказывать (слушать) истории, поучать кого-то чему-то. Но обучающие книги, безусловно, будут заимствовать, использовать интерактивные элементы для имитации реальности. И это очень перспективно.

К инфографике, например, как визуальному представлению информации все чаще обращаются современные издатели. Существуют электронные периодические издания, представляющие информацию только с помощью инфографики. При подготовке к печати романа «Робинзон Крузо» в серии «Острова» редактором впервые использовалась инфографика, заменяющая традиционные комментарии и примечания к тексту [7]. В книге в графической форме представлена

информация о событиях, происходящих в мире; видах кораблей, устройстве корабля, морских узлах, а также информация о вещах, необходимых путешественнику: пиратской карте, расчету питания, как добыть огонь и т. д. Инфографика применяется современными издателями, верстальщиками, рекламными агентствами там, где необходимо показать соотношение предметов и фактов во времени и пространстве, визуализировать и упростить большие объемы информации.

Являясь оперативным и наглядным средством передачи информации, инфографика зародилась в периодической печати. «Одними из первых в газете стали использовать сочетание графики и текста издатели газеты "USA Today", запустив свой проект в 1982 г. За несколько лет газета вошла в пятерку самых читаемых изданий страны.

Одним из наиболее заметных и востребованных читателями нововведений USA Today стали детальные, хорошо прорисованные картинки с поясняющими комментариями, т. е. инфографика. Американские читатели быстро поняли и приняли преимущества такого способа передачи информации, так как она передавала сообщения быстрее, чем текст (один качественно сделанный рисунок заменял несколько страниц текста) и подробнее, чем стандартная иллюстрация (благодаря детальности рисунка и точным тезисным комментариям).

Со временем выяснилось, что этот способ является не только технологией, не только сферой бизнеса, но и искусством. При этом степень владения этим искусством напрямую влияет на доходность издательского бизнеса. Именно поэтому сегодня такие журналы, как "Эсквайр" и "Нью-Йоркер", выделяют на создание инфографики трех-четырёх ведущих дизайнеров и одного журналиста – автора стержневой идеи» [6]. Изначально она применялась только для представления статистических данных, в экономических отчетах, в периодике, в новостных сводках и т. д.

В издательской практике используются три основных вида инфографики по типу источника: аналитическая, подготавливаемая по аналитическим материалам; новостная, разрабатываемая под конкретную новость в оперативном режиме;

инфографика репродукции – инфографика, представляющая данные о каком-либо событии, воссоздающая динамику событий в хронологическом порядке. Так, в упомянутой выше книге «Робинзон Крузо» издательства «Clever» была использована инфографика реконструкции. На шмуцтитулах к каждой главе указывается возраст героя в момент разворачивания событий в романе этой главе, приводятся исторические факты и графически представлены основные события главы. Также инфографика представлена в тексте в виде полуполосных иллюстраций, оборок. Например, дополнительная информация для читателя – какова скорость бегуна на 100 метров и пловца на 100 метров [7].

Именно этот стремительный рост объемов визуальной информации в современной коммуникации вызвал закономерный интерес лингвистов к паралингвистическим (невербальным) средствам, сопровождающим письменную речь, в частности к графическому оформлению текста [26].

Невербальной составляющей текста следует считать иллюстрации, формат наборной полосы, рисунок шрифта, орнамент, цвет, выделения в тексте, даже форму издания, его формат и т. д. Таким образом, совокупность всех этих средств в их тесном переплетении и взаимодействии и образует дизайн издания.

Роль паралингвистических средств в тексте не является однозначной. В одних случаях они участвуют в организации текста и охватывают только план его выражения, его внешнее оформление и не затрагивают или не являются существенными для плана его содержания. К текстам этого типа относятся тексты рецензий, аннотаций, заявлений и т. д.

В других текстах паралингвистические средства приобретают особую значимость, так как участвуют в формировании как плана их выражения, так и плана их содержания. Использование паралингвистических средств становится важным признаком этих текстов, а сами они могут рассматриваться как паралингвистически активные тексты.

Особую группу паралингвистически активных текстов составляют креолизованные тексты, в структуре которых наряду

с вербальными присутствуют иконические средства, а также средства других семиотических кодов (цвет, шрифт и т. д.) [26].

Креолизованные тексты – это тексты состоящие из двух гетерогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, в отличие от естественного языка). Вербальная часть представлена надписью или подписью, а также вербальным текстом. Невербальная часть, или иконическая, представлена рисунком, фотографией или таблицей [26].

На сегодняшний день исследования в области невербальной (иконической) составляющей текста проводятся довольно активно. Существует огромное количество работ, посвященных проблемам собственно оформления изданий, влиянию на реципиентов таких его характеристик, как цвет, шрифт, форма и т. д. Однако главный недостаток большинства проводимых исследований в том, что они не учитывают главенство вербальной составляющей над невербальной и их тесную связь.

Действительно, товар в книжных магазинах сегодня пестрит красками, материалами и формами. Можно найти наряду с книгами, имитирующими строго традиционное оформление, самые интересные по дизайну экземпляры. У неудачных экспериментов есть два недостатка: либо дизайн книги хорош, но совершенно не связан с ее главным элементом – текстом, либо дизайн делает невозможным собственно чтение текста книги, что делает ее бесполезной с предметной точки зрения (гиперболизированный пример – книга, текст которой помещен на кубиках, насыпанных в аквариум).

С изобретением книгопечатания текст и изображение все чаще начинают сопутствовать друг другу. Происходит процесс взаимодействия и взаимообогащения искусств. Наиболее показательной, по мнению исследователей, для синтеза этих двух искусств была эпоха Средневековья. Синтез слова и изображения лег в основу целого ряда жанров и литературы, и изобразительного искусства. Причем оба компонента несли в равной мере смыслообразующую функцию – каждый своим языком, своими средствами.

В 1930-е гг. А.А. Реформатский писал (1933 г.), что лингвистика призвана исследовать взаимодействия внешнего (полиграфического) и внутреннего (литературного и языкового) оформления текста, их органичного вращивания одного в другой в целях максимального воздействия издания на читателя. Ученый даже высказывался за создание новой специальности – лингвографов, умело оперирующих как методами лингвистического анализа текста, так и знаниями полиграфической техники.

В современной семиотике существует и иная точка зрения, согласно которой иконический (визуальный) язык принципиально не отличается от вербального: любое созданное непосредственно человеком изображение абстрактно, ибо оно обозначает выделенные отвлеченные человеком свойства объекта. В этой своей функции изображение не отличается от слова. Как слово, так и изображение могут выражать понятия разных уровней абстрактности. Хотя большинство исследователей все же сходятся в том, что изображение не является такой четко выраженной единицей, как слово.

«В центре внимания современных исследователей, занимающихся изучением креолизованного текста, в первую очередь находится соотношение вербальной и иконической, визуальной знаковых систем, то есть невербальные, графические средства, сопровождающие письменную речь» [19, с. 180–189]. Взаимодействуя друг с другом, вербальный и иконический тексты обеспечивают целостность и связность произведения, его коммуникативный эффект. Иконический компонент текста может быть представлен иллюстрациями (фотографиями, рисунками), схемами, таблицами, символическими изображениями, формулами и т. п.

Вербальные и изобразительные компоненты связаны на содержательном, содержательно-композиционном и содержательно-языковом уровне. Предпочтение того или иного типа связи определяется коммуникативным знанием и функциональным назначением креолизованного текста в целом.

Наиболее автономным по отношению к вербальному тексту оказываются художественно-образные иллюстрации к

художественному тексту. Автор вербального текста и художник-иллюстратор имеют общую целеустановку: они связаны единой темой, сюжетом. Однако художник как творческая личность со своим взглядом на вещи, хотя формально и следует за сюжетно-композиционной линией текста, отражает в иллюстрациях свое видение предмета изображения. Поскольку изобразительный ряд сильно действует на восприятие (воспринимается как нечто цельное с меньшим напряжением, чем вербальный текст), то может случиться, что иллюстрации, особенно если они выполнены талантливым художником, «затмят» нарисованные словесно образы и будут существовать уже сами по себе. Через них пойдет восприятие вербального текста, так как они не просто сопровождают литературный текст, а образно, наглядно истолковывают его. Во избежание этого многие писатели принципиально отрицают иллюстрирование своих произведений.

В текстах научных, особенно научно-технических, изобразительный ряд имеет иное назначение – познавательное. Это такой элемент текста, без которого текст утрачивает свою познавательную сущность, свою текстуальность. Например, в текстах, посвященных техническим разработкам, формулы, символические изображения, графики, таблицы, технические рисунки, геометрические фигуры и другие изобразительные элементы являются смысловыми компонентами текста, передающими основное содержание текста. Более того, вербальный текст в таких случаях становится лишь связующим и вводящим звеном, составляет своеобразную рамку, «упаковочный материал».

В целом изобразительный ряд в виде иллюстраций художественно-образных, декоративных, познавательных и вербальный компонент создают единый образ креолизованного текста как объекта вербальной и визуальной коммуникации [4].

1.3. ШРИФТ И ЕГО РОЛЬ В ОФОРМЛЕНИИ КНИГИ

Оформление книги может не только помочь читателю в понимании произведения, заключенного в издании, дать пищу его эстетическим потребностям, но и сделать невозможным чтение книги. Однако, если несочетаемость цветов в оформлении может лишь раздражать читателя, то плохой шрифт может создать трудность в прочтении самого главного, что несет в себе книга, – текста. И шрифт может быть не только плохим по умолчанию (из-за рисунка знаков для любой книги), но и неуместным в каком-то конкретном издании.

Например, в изданиях научных и оформление в целом, и шрифт должны быть как можно строже, понятнее. В изданиях для маленьких детей кегль шрифта, типичный для основного массива изданий, будет неприемлемым. В книгах художественных желание оформителя сделать издание произведением искусства, эксклюзивом может привести к тому, что непривычных, хоть и очень красивых, элементов книге для читателя будет слишком много. За их количеством читатель не увидит качества каждого из них. А уж необычайно интересный шрифт привлечет внимание лишь к нескольким строкам текста, им набранным. Но сплошное и постоянное чтение необычных по начертанию букв утомит читателя потребностью их узнавания, и тогда книга останется непрочитанной. Каким же должен быть шрифт для основного текста книги? Какие к нему предъявляются требования?

«Шрифт – 1) в широком смысле – графическая форма букв и знаков какого-либо алфавита; 2) в узком, профессиональном значении говорят о печатном шрифте, который ”читают” фотонаборные машины» [27, с. 47.] Одно из основных требований, предъявляемых к шрифту, – удобочитаемость. Н. Дубина в статье «Шрифты в графическом оформлении печатной продукции» пишет, что под удобочитаемостью текстового шрифта понимается качество восприятия при чтении связного текста, набранного этим шрифтом. Удобочитаемость шрифта зависит не только от рисунка и размера шрифта, но и от

назначения издания, а также от целого ряда условий, связанных со спецификой оформления и характером воспроизведения издания: от различных соотношений материала, расположенного на странице (длины строки, междустрочия, межбуквенных пробелов, характера верстки текста издания), от цвета бумаги, цвета и способа печати издания и т. п. [12].

Наряду с удобочитаемостью разборчивость определяет возможность для читателя легко распознавать отдельные буквы и слова, из них сложенные. Для разборчивости имеют большое значение элементы дизайна, формат печатной страницы [29].

Один из наиболее продуктивных способов классифицировать шрифты – определить их роли на странице. С этой точки зрения шрифты подразделяются на три группы: текстовые (наборные), акцидентные (выделительные) и декоративные [29].

Типографский шрифт характеризуется следующими особенностями:

- кегль (текстовые, титульные, афишные);
- начертание (наклон, плотность, насыщенность, заполненность);
- рисунок шрифта (рубленые, с едва наметившимися засечками, медиевальные, новые малоcontrastные, брусковые, обыкновенные, рукописные, с засечками свободной формы, без шрифтов-символов, орнаментальные, декоративные; шрифты, не поддающиеся классификации).

1.3.1. Кегль шрифта

Текстовые шрифты имеют кегль 3–12 пунктов¹. При этом собственно книги набираются шрифтом 10 пунктов (его также называют корпус). Шрифты разные, а кегль – одинаковый. В былые времена полоса набора складывалась из отдельных литер –

¹ В России используется метрическая система Франсуа Дидо, по которой 1 пункт равен 0,376 мм (для английской системы эта цифра составляет 0,351 мм).

металлических брусочков с зеркальными формами букв и других символов. Кеглем называлась высота литеры. На рис. 2 она обозначена буквой «г».

В каждом шрифте все литеры имели одинаковую высоту, она и считалась кеглем шрифта. При этом размеры самих букв могли широко варьироваться. Не было стандартов о том, сколько процентов от кегля должен составлять рост прописной или строчной буквы.

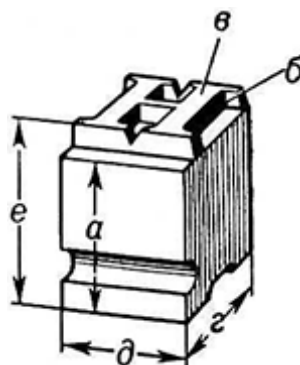


Рис. 2

Здесь важно, что высота всех литер одинакова, несмотря на разные шрифты и совершенно разнокалиберные размеры самих символов (Рис. 3). В этом и состоит смысл кегля при старорежимном наборе.

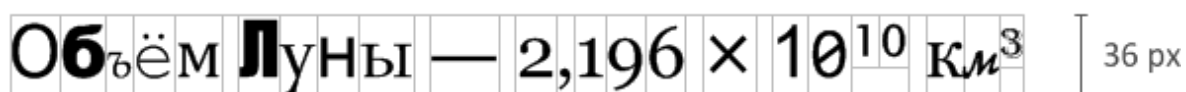


Рис. 3

Конкретные пропорции символов и их размеры относительно кегля остаются на усмотрение разработчика шрифта. Теоретически он может задать высоту символа хоть в тысячу раз больше или меньше кегля – никаких технических или административных ограничений нет. На практике шрифтовые мастера руководствуются здравым смыслом, отраслевыми традициями, собственным опытом и чувством гармонии.

Раньше кегль шрифта был одним из измерений реальной физической литеры, а сейчас компьютерные шрифты имеют кегель – абстрактный ориентир, относительно которого

отчитываются различные размеры виртуальных величин «литер» [28].

Издания для детей (книги и журналы) набирают кеглем в 12 пунктов (также известным как цицера). Издания для младших школьников используют 14- и 16-пунктовые шрифты. Их можно встретить и в текстах рекламных объявлений. В данном случае исключение подтверждает правило: переход от одной группы к другой всегда размыт [27].

Дети дошкольного возраста только начинают читать или еще не читают. Поэтому вопрос о выборе шрифта (например, для книги-картинки) связан главным образом с форматом издания и форматом иллюстраций. Для дошкольников, уже начинающих читать, рекомендуется шрифт размером в 20 или 16 пунктов. Лучшей из существующих гарнитур для детей младшего возраста (1-го и 2-го классов) является школьная гарнитура размером 16 и 14 пунктов для 1-го класса (кроме букваря), 14 и 12 – для 2-го класса, 12 и 11 – для 3-го класса, 11 и 10 – для 4-го класса [6]. К заголовочным относятся шрифты от 14 до 48–96 пунктов (ранее верхняя граница была на отметке 48 пунктов). Качественные издания крупные кегли почти не используют, а вот желтая пресса идет на все, чтобы заголовки бросались в глаза читателю еще на прилавке среди множества других [27].

Афишные шрифты – шрифты крупнее 2 квадратов². Однако ученые полагают, что эту границу придется поднять, потому как уже сегодня шрифты в 2-3 квадрата в газете не редкость, если речь идет о заголовке полосной статьи [27].

1.3.2. Начертание шрифта

Начертание – свойство, отличное от рисунка шрифта. Поскольку шрифт определенного рисунка может иметь разное начертание, т. е. начертание и рисунок – равнозначные свойства.

² Квадрат равен 48 пунктам, или 4 цицера.

По наклону шрифты бывают прямыми, наклонными и курсивными. При прямом начертании вертикальные штрихи шрифта образуют с линией шрифта прямой угол. Наклонные по начертанию шрифты отличаются наклоном основного штриха к линии шрифта (как правило, он составляет около 15°). В шрифтах с курсивным начертанием тоже присутствует такой наклон, однако главным признаком такого начертания является имитация рукописного шрифта. Острые углы в таких шрифтах заменяют более плавными овальными линиями. И изменения в таком случае касаются только строчных букв, а прописные сохраняют только наклон. Именно по этому обстоятельству можно отличить курсивное начертание от именно рисунка шрифта [27].

Для набора текста используется прямое начертание, поскольку именно оно наиболее удобочитаемое. Наклонный или курсивный шрифты отлично подходят для выделения информации в тексте, но долго читать текст со шрифтом такого начертания сложно для человеческого глаза.

Плотность – соотношение ширины и высоты очка (оттиска буквы). По этому признаку различают шрифты:

- сверхузкие (ширина составляет 45% от высоты);
- узкие (45–65%);
- нормальные (65–90%);
- широкие (90–110%);
- сверхширокие (свыше 110%).

Оптимальным по удобочитаемости считается соотношение, когда ширина оттиска составляет 80–83% от высоты (отношение 4 : 5 или 5 : 6). Это соответствует шрифту с нормальной плотностью. Шрифты с другими характеристиками плотности используются для выделения. Измерения буквы производятся по оттиску букв Н, П или И, ширину измеряют по центральному соединительному штриху буквы Н [27].

Шрифты с очень широкими знаками встречаются нечасто, в основном потому, что чем шире буквы, тем они менее удобочитаемы. Когда буквы слишком широки, горизонтальные связующие штрихи различаются не столь четко, и формы букв в целом воспринимаются хуже. Шрифт с увеличенной шириной

букв используется исключительно для выделительных целей, а не для набора текста. Этот эффект проявляется слабее, когда шрифт сужается [29].

Другой отличительной характеристикой шрифта является его насыщенность, определяемая толщиной основных штрихов букв. В зависимости от толщины этих штрихов насыщенность шрифта обычно простирается от светлого до жирного.

Насыщенность шрифта зависит от множества причин. Она может изменяться от одного мастер-образца к другому для того, чтобы компенсировать визуальные изменения букв в зависимости от кегля. Более мелкие буквы должны быть чуть-чуть насыщеннее [29].

Насыщенность шрифта легче определяется неспециалистами, для специалиста классифицировать шрифты по этому признаку гораздо сложнее из-за отсутствия единого мнения в среде ученых по вопросу алгоритма определения насыщенности шрифта, а также из-за большого количества начертаний различной насыщенности.

Различают тонкое, сверхсветлое, светлое; нормальное, светлое; нормальное, среднее, полужирное, жирное; жирное, сверхжирное; черное, темное и ультра начертания. Укажем только, что для набора книг пользуются шрифтом с нормальной, светлой насыщенностью (его обозначают как Book или Regular). Остальные шрифты могут служить для выделения.

Заполненность штрихов шрифта предполагает четыре начертания: нормальное и декоративное, которое бывает контурным, оттеночным и штриховым. «При этом основной текст всегда набирается с нормальной заполненностью штрихов, а вот заголовки могут набираться с целью их зрительного выделения и декоративными начертаниями, однако тоже чаще всего набираются нормальным» [27, с. 56–58].

1.3.3. Рисунок шрифта

Рисунок шрифта включает два признака: наличие или отсутствие засечек и их форма и контраст (соотношение толщины основных и соединительных штрихов).

Шрифт одного рисунка, но различных начертаний и размеров называется гарнитурой. Каждая гарнитура имеет название, а в 1940–1950-е гг. им давали и номера. Все шрифты разделяются на группы, объединяющие гарнитурные с похожими признаками:

1) группа рубленых шрифтов не имеет засечек, контраст у большинства шрифтов группы отсутствует (кроме жирного начертания рубленой гарнитуры); эти шрифты рекомендуют применять для офсетной печати, так как буквы без засечек и контраста деформируются одинаково при печати; также считается, что эти шрифты наиболее удобочитаемы; однако из-за нейтральности этих шрифтов большие массивы текста ими набирать не рекомендуют;

2) группа шрифтов с едва наметившимися засечками, как видно из названия, имеет слабые насечки и видимый контраст; С.И. Галкин пишет: «Эти шрифты используют для разметки заголовков, титульной части, рекламы» [27, с. 63];

3) «группа медиевальных шрифтов характеризуется засечками, приближенными к треугольным, и умеренным контрастом» [27, с. 59–65]; шрифты этой группы чаще всего и используются для набора текстов книг, журналов, газет; их считают хорошими для высокой печати;

4) группа новых малоcontrastных шрифтов отличается засечками в виде брусков со скосом, а контраст не превышает 1 : 2,5; особенность шрифтов этой группы в том, что некоторые из них создавались специально для применения в определенных областях: Школьная, Новая газетная, Журнальная, Кудряшевская энциклопедическая, Кудряшевская словарная и т. д.;

5) группа брусковых шрифтов имеет засечки в виде бруска (с прямым углом соединения), а контраст не превышает 1 : 2; гарнитура Брусковая газетная данной группы создавалась как шрифт для заголовков, а Балтика (возможно, эти названия ценны

только с исторической точки зрения) считается наиболее удобочитаемой при офсетной печати и часто используется в рекламе;

б) группа обыкновенных шрифтов имеет тонкие засечки, которые образуют с основными (вертикальными) штрихами прямой угол, и повышенную контрастность (1 : 4 – 15); обыкновенная гарнитура и гарнитура Бодони данной группы считаются самыми удобочитаемыми из обыкновенных шрифтов при наборе некоторых книг и журналов;

7) группа рукописных шрифтов имитирует рукописное письмо; они широко используются в школьных прописях, при печати открыток, в рекламе, журнальных статьях и книгах, если того требует дизайн (например, необходимо в тексте выделить текст записки или письма).

Также выделяют группу шрифтов с засечками свободной формы, шрифтов-символов, группу орнаментальных, декоративных шрифтов, а также шрифтов, не поддающихся классификации [27].

Приведенная классификация показывает, что для набора книг чаще используются шрифты медиевальной группы, а в советское время чаще всего пользовались новыми малоконтрастными шрифтами.

При выборе рисунка шрифта необходимо руководствоваться общим оформлением издания, а также производственно-техническими требованиями, связанными с видом печати, с помощью которого издание тиражируют. Большое значение имеют качество бумаги, экономичность шрифта (шрифты разного рисунка с одинаковым кеглем могут иметь разное количество знаков в строке и на полосе одного и того же формата).

1.4. КОМПОЗИЦИЯ ВНУТРЕННИХ ЭЛЕМЕНТОВ КНИГИ

В книге соседствуют не только такие разные по восприятию элементы содержания, как вербальные (речь) и иконические (знаки). В структуре самой вербальной составляющей могут быть

тексты, выполняющие разные функции: основной текст, дополнительные тексты, справочно-вспомогательные элементы. Невербальные элементы могут быть представлены также и иллюстративным рядом, и орнаментом, и форматом набора (например, когда концевую полосу набирают так, чтобы она была похожа на перевернутый вершиной вниз равнобедренный треугольник).

Композиция (от лат. *composition* – составление, связывание) – построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие [25]. Это определение может быть применено и по отношению к построению издания. Но в этом случае произведение уже само становится единицей композиции наряду с дополнительными текстами издания. Как правило, наиболее сложную композицию имеют научные и учебные издания, поскольку для их лучшего применения основной текст таких изданий необходимо сопроводить дополнительным материалом, который позволяет ориентироваться в издании, разъясняет его основной текст и т. д.

По мнению лингвистов, большинство текстов в композиционном отношении состоит из трех частей: вступления (зачина), основной части и концовки. Вступление (зачин) обычно выражает ключевую мысль высказывания. Далее идет основная часть, которая состоит из законченных предложений, связанных между собой и с зачином цепной или параллельной связью. Композиция этой части должна быть продуманной.

Существуют различные конструктивные приёмы организации текста в основной его части. Изложение может быть ступенчатым (автор последовательно переходит от одного аспекта темы к другому) и концентрическим (на протяжении всего текста автор несколько раз возвращается к сказанному, но на новом уровне).

Замыкает текст концовка. Она выражает вывод, подводит итог тому, что было сказано ранее. Часто концовка представляет собой обобщающее предложение с обобщающим словом. Здесь могут быть и вводные слова, указывающие на законченность,

завершенность, полную исчерпанность мысли (наконец, итак, следовательно, таким образом, одним словом и т. п.) [17].

Если говорить исключительно о художественном произведении, а не о любом тексте вообще, то к элементам композиции лингвисты и литературоведы относят эпиграфы, посвящения, прологи, эпилоги, части, главы, акты, явления, сцены, предисловия и послесловия «издателей» (созданных авторской фантазией внесюжетных образов), диалоги, монологи, эпизоды, вставные рассказы и эпизоды, письма, песни (например, сон Обломова в романе И.А. Гончарова «Обломов», письмо Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»). Все художественные описания – портреты, пейзажи, интерьеры – также являются композиционными элементами.

Правильно составить композицию издания – важнейшая задача редактора. Он же и определяет собственно элементы композиции, которые будут включены в содержание издания. «Удачность», правильность расположения и полноту состава элементов может определить только непосредственно пользователь издания, потому крайне важно при работе над концепцией и композицией издания учитывать потребности его целевой аудитории.

1.4.1. Основной и дополнительный тексты

По давней традиции основной текст, если он не перемежается с иллюстрациями или другими видами текста, располагается во всю ширину и высоту книжной полосы, чаще всего одним столбцом. В некоторых изданиях он располагается в две или даже в три колонки. Делается это, главным образом, для того, чтобы дать читателю сравнительно короткую, удобочитаемую строку [11].

Как известно, на сегодняшний день читателя не удивишь стандартным советским форматом, потому издатели все чаще обращаются к нестандартным пропорциям. Ученые вычислили,

что оптимальная длина строки для человеческого глаза – 60–65 символов. Потому при использовании широких форматов текст приходится дробить на колонки, если строка оказывается слишком длинной.

Существуют нормы и для кегля шрифта, и для количества строк на полосе. Причем формат, кегль шрифта, число символов в строке и число строк на полосе тесно взаимосвязаны между собой. Увеличение формата книги почти всегда приводит к необходимости либо применения колонок, либо увеличения кегля шрифта. Однако расположение текста в две колонки может быть обусловлено не только форматом книги и кеглем шрифта, но и необходимостью размещения на одной полосе параллельных текстов на двух языках. В таком случае уже сам формат издания приходится подстраивать под основной текст.

Что касается дополнительных текстов, то, по мнению С.Ф. Добкина, предисловие по оформлению чаще всего не отличается от основного текста. Однако случается, что предисловие содержит важные и принципиальные моменты, поясняющие читателю принцип пользования изданием или принцип отбора информации. В таком случае рекомендуется набирать текст предисловия другим кеглем или же другим форматом набора, или использовать выделения в тексте. Встречается и обратная ситуация: приложение может иметь второстепенный характер, не содержать обязательных или желательных для прочтения сведений. Тогда рекомендуется набирать его шрифтом пониженного кегля. Однако и в таком оформлении есть недостаток: оно как бы призывает читателя не обращать внимания на предисловие, хотя позволяет сэкономить место в издании.

Предисловие и вступительная статья стандартно помещаются перед основным текстом издания. Примечания могут быть расположены в основном тексте, вынесены в низ книжной полосы (сноски), помещены в конце книги или крупных разделов. Внутри основного текста помещают примечания главным образом в официальных изданиях, где их связь с соответствующими пунктами основного текста особенно тесна. Такие примечания набирают с новой строки, с абзацным

отступом, выделяя их либо шрифтом пониженного кегля, либо втяжкой; возможно и сочетание этих приемов. Кроме того, обычно их отделяют от основного текста небольшими пробелами. Слово «Примечание» выделяют.

Примечания в виде сносок помещаются, если они нужны читателю по ходу чтения, но все же менее тесно связаны с основным текстом. Такие примечания обычно выносят, как упоминалось, в низ полосы, набирают более мелким шрифтом и отделяют от основного текста пробелом и линейкой, иногда – только пробелом. Встречаются издания, где сноски расположены необычным способом, например, помещены внизу полосы, но за пределами ее нормального формата, вынесены на боковое поле, заверстаны в оборку. Первые два способа могут подойти только при условии, когда сноски короткие, третий – даже при этом условии вряд ли удобен читателю и может быть оправдан только какими-нибудь особыми соображениями.

Для указания, к какому месту текста относится каждая сноска, пользуются особыми знаками, которые ставятся в соответствующем месте основного текста и повторяются в начале сноски, например: 1, 2, 3, *, **, ***, 1), 2), 3), *), **), ***)). В формульном тексте цифры в качестве знака сноски не применяются, так как их можно спутать с показателем степени. Звездочки же не подходят при большом количестве сносок на странице – знаки некоторых из них стали бы слишком громоздки. В конце книги примечания переносятся в том случае, если они менее тесно связаны с основным текстом или носят характер комментариев. Затекстовые примечания набираются более мелким шрифтом [11].

В произведениях художественной литературы, чтобы не вводить в основной текст условные обозначения для примечаний, в тексте самих примечаний перед каждым примечанием просто указывают, к какому слову оно относится и на какой странице расположено. Комментарии оформляют в основном так же, как и затекстовые примечания. Приложения (текстовые) большей частью набираются шрифтом пониженного кегля, однако приложения-таблицы – тем же кеглем, что таблицы в основном

тексте. Чтобы более четко отделить приложения от основного текста, их начинают с новой полосы [11].

1.4.2. Рубрикация

Рубрикация представляет собой систему заголовков в их логическом соподчинении. Существуют заголовки разного порядка: первого, второго, третьего и т. д. Именно сочетание заголовков разного порядка определяет сложность рубрикации, ее многоступенчатость.

Заголовки первого порядка объединяют материалы, имеющие одинаковую значимость. В издании могут присутствовать только такие материалы. Такая рубрикация существует, например, в изданиях произведений художественной литературы, если издание содержит несколько произведений или же одно произведение, текст которого разделен на главы.

Заголовки второго, третьего и последующего порядка применяются тогда, когда в издании присутствуют материалы, имеющие различную значимость. Например, текст разделен на главы, главы разделены на параграфы, а параграфы содержат пункты. Такая рубрикация имеет три ступени. Как правило, многоступенчатую рубрикацию используют в научных, учебных, производственных изданиях.

Различают заголовки:

- тематические (представляющие собой название какого-нибудь раздела);
- нумерационные (например, «глава вторая»);
- смешанные (состоящие из двух частей – нумерационной и тематической).

Тематическая часть заголовка дает читателю информацию о содержании раздела, и поэтому обычно ее выделяют сильнее. Однако в некоторых изданиях и нумерационная часть заголовка играет важную роль. Так обстоит дело, например, в учебниках, где в заданиях учащимся преподаватель обычно указывает именно номера параграфов. В таких случаях нумерационная

часть заголовков выделяется не менее сильно, а иногда даже более сильно, чем тематическая.

Выявить соподчинение заголовков или их различный характер можно как с помощью шрифтовых средств, так и путем различного их расположения. Шрифтовые средства сводятся к использованию шрифтов различной графической силы, в некоторых случаях – и различного начертания. Широко применяются следующие способы расположения заголовков (в порядке возрастающей силы):

- в подбор – в одну строку с последующим текстом;
- вподверстку – отдельной строкой между окончанием последнего абзаца одного раздела и началом первого абзаца следующего раздела;
- со спуском – над текстом начальной полосы, с заметным отступом от верхнего края полноформатной полосы;
- шапкой – вверху начальной полосы, с крупным пробелом между заголовком и последующим текстом.

Заголовки, подзаголовки, заставки, инициалы, выступающие над текстом и размещаемые в пределах спуска, должны быть заверстаны в счет спуска (размер спуска считают от верхнего края полосы до первой строки текста) [9].

Если заголовок не вмещается в одну строку, то для удобства чтения надо делить его на строки по смыслу так, чтобы не разрывать особенно тесно связанные между собой группы слов. Из тех же соображений нельзя заканчивать строку заголовка предлогом, а также не допускаются в заголовках переносы части слов (за исключением многострочных заголовков, набираемых на полный формат) [11].

Очень длинные заголовки не только вызывают затруднения в оформлении книги. Они – и это гораздо важнее – затрудняют работу читателя над книгой. Наличие таких заголовков – часто признак литературной недоработки. Их соответствующая редакционная обработка и облегчит работу читателя, и поможет улучшить оформление книги [13].

1.4.3. Начальные и концевые полосы

Композиционное построение как начальной, так и концевой полосы подчиняется тем же принципам, что и построение разворота: необходимости уравновесить графическое пятно, которое представляет собой текст, и свободное от текста пространство бумаги. Текст в этом случае будет иметь ту или иную зрительную тяжесть.

В книге может быть одна начальная полоса или же несколько. Начальная полоса может быть двух видов: короче обычной полосы (полоса имеет чистый спуск) или одинакового с ней размера. В последнем случае дается заставка, занимающая все свободное место или же только указывающая границы полосы (например, линейка).

Известно, что люди при первом взгляде на разворот издания смотрят на правую его страницу, нечетную. Потому предпочтительнее начальную полосу размещать именно на ней. Обычно начальная полоса служит сигналом читателю для сосредоточения на материале. И это внимание наиболее сильно именно в начале главы или текста, а постепенно его уровень снижается. Рекомендуется помещать на нечетную полосу не только начальную страницу всего издания, но и начальную страницу каждой новой крупной главы текста. Однако, как пишет С.А. Добкин, это не всегда осуществимо. Если предыдущий раздел заканчивается на нечетной странице, то во избежание сложной вгонки (или разгонки) материала приходится начинать новый на левой странице разворота [11].

Для более четкого зрительного выделения начальной полосы обычно используют набор со спуском. Обычно рекомендуют делать спуск на $1/3$ или $1/4$ формата книжной полосы. При этом величина спуска должна находиться в гармонии со степенью компактности оформления самой книги. Применение слишком больших спусков недопустимо, оно вызывает добавочный расход бумаги [11].

Для всех структурно-однородных разделов книги устанавливается одинаковый размер спусков – таким образом,

читатель получает сигналы одинаковой силы. Но как выдержать принцип одинаковых спусков, если спусковые полосы начинаются заголовками с различным числом строк? На этот вопрос даются различные ответы. Один исходит из предположения, что на спусковой полосе заголовок и текст зрительно воспринимаются как единое целое. Поэтому предлагается рассчитывать спуск от верха полноформатной полосы до первой строки заголовка, хотя при этом, в зависимости от числа строк в заголовке, число строк текста на спусковых полосах может быть неодинаковым.

В основе другого ответа лежит мысль, что массив текста и заголовок на спусковой полосе воспринимаются как ее различные элементы, каждому из которых должно быть отведено определенное место. Поэтому предлагают исчислять спуск до первой строки текста, но при этом, опять-таки в зависимости от числа строк в заголовке, фактическая величина свободного от печати участка на различных спусковых полосах окажется различной.

Существуют приемы, позволяющие в какой-то мере выйти из положения обходным путем. Один из них заключается в том, что заголовки на спусковых полосах помещают шапкой, т. е. вверху полосы. При сравнительно большом пробеле между последней строкой шапки и началом текста разница в действительном размере пробелов становится менее заметной. Аналогичный результат получается и в том случае, если заголовки помещают с большой отбивкой от текста, примерно на середине спуска.

Начальная полоса может также отличаться от последующих полос по оформлению: иметь повторяющиеся или похожие по начертанию элементы (орнамент, рисунки), расположенные в определенном месте, или иметь более узкую полосу набора. Орнамент, помещаемый вверху начальной полосы, называют заставкой.

Спуск – не единственно возможный способ композиционного решения начальной полосы. Если спуск нежелателен из-за дополнительного расхода бумаги, на практике давно стали применять инициалы, или буквицы. В старинной книге такая полоса набиралась на полный формат, но ее текст начинался

инициалом, т. е. буквой большего размера (или большей графической силы). Такое оформление достаточно ясно отличает начальную полосу от остальных. Оно довольно часто встречается в современных зарубежных изданиях, применялось и в советской книге. Возможны и варианты такого решения. Например, после инициала несколько первых слов текста могут быть набраны прописными буквами. Начальная полоса может отличаться от остальных (рядовых) и своим убранством, наличием книжных украшений.

Обычно оформление концевой полосы перекликается с оформлением начальной. Особенно полезно это в такой ситуации, когда концевая полоса предшествующего раздела встречается на развороте с начальной полосой последующего. Желательно, чтобы концевая полоса не была полностью занята текстом, чтобы зрительно читатель смог определить окончание раздела легче. При этом существуют и нормы, которые не позволяют помещать на концевой полосе слишком малое количество строк, чтобы она не казалась слишком пустой. Подобно тому, как начальная полоса может начинаться заставкой, концевая может завершаться концовкой. Концовка может быть выполнена в том же стиле, что и заставка.

Инициал (буквица) (от лат. *initialis* – начальный) – укрупненная заглавная буква раздела в тексте книги [25]. Еще со времен рукописной книги утвердилась традиция, согласно которой инициалы могли представлять собой настоящие произведения искусства (рис. 4). Их выполняли краской, отличной от краски основного текста, а также украшали орнаментом, рисунком и т. д.

Если инициал врезан в текст, то к нему примыкает несколько строк, читается же он только с первой строкой. Связь инициала с первой строкой можно усилить, приблизив к нему первую строку (так что продолжение начального слова будет непосредственно примыкать к инициалу) или же набрав продолжение начального слова прописными. Не всякое начало текста подходит для инициала. Неудобен, например, текст, который начинается кавычками (кавычки – парный знак!), многозначным числом,

аббревиатурой. Это неудобство особенно заметно, если инициал врезан в текст [9].



Рис. 4. Примеры шрифтов для написания инициалов кириллицей

В рукописной книге орнамент мог сопровождать не только начальную и концевую полосу книги, но и рядовые ее полосы (Рис. 5). Однако такое оформление сегодня применяется крайне редко и только в высокохудожественных изданиях, поскольку размещение орнамента на всех полосах предполагает большие затраты на печатную краску и бумагу.

Что же нужно помнить при оформлении начальной и концевой полос. Текст на концевой полосе должен занимать не менее 1/4 высоты полосы набора. Полная концевая полоса должна быть короче на 3–4 строки, чем полные страницы текста, так как должно быть заметно окончание раздела издания.

На спусковой полосе не оформляется верхний колонтитул и верхняя колонцифра. На концевой – нижний колонтитул, нижняя колонцифра. На спусковой и концевой полосах нежелательно заверстывать иллюстрации и таблицы. А также сам текст не должен заканчиваться иллюстрацией или таблицей, т. е. после данных объектов должен быть как минимум еще один абзац текста.

Элементом оформления спусковой полосы является также буква (инициал). Если буква – предлог, то первая строка

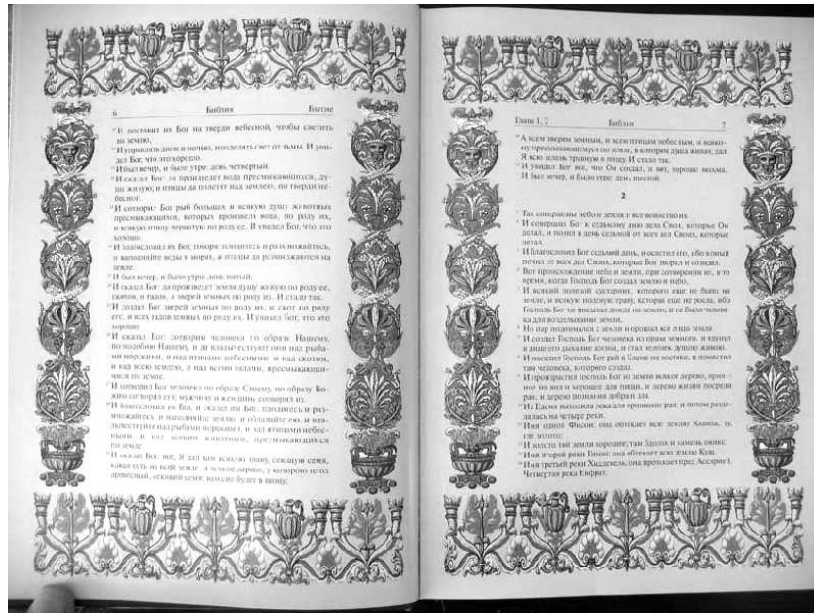


Рис. 5. Пример использования орнамента в Библии

абзаца начинается с пробела. При наличии буквицы абзацный отступ должен отсутствовать. Буквица по высоте может занимать любое количество строк. Она может быть и приподнятой над текстом, и опущенной в текст. Гарнитуру для буквицы лучше выбирать в одном стиле с заголовком [24].

1.4.4. Верстка текста с иллюстрациями

При верстке иллюстраций нужно помнить о некоторых особенностях. При заверстке рисунков в обложку возникает вопрос, помещать ли их к полю или к корешку. Существует обычный порядок, по которому одно клише на полосе всегда заверстывается в наружное поле.

1. Рисунки, поставленные к внутренним полям, могут искажаться вследствие кругления страниц у корешка.

2. При установке к наружным полям рисунки более обращают на себя внимание уже при первом просмотре книги, что повышает привлекательность книги.

3. Рисунки, поставленные к наружным полям, наиболее размежеваны друг от друга, разделены между собой большим

текстовым массивом, отчего разворот получает (в рядовом случае, при рядового типа верстке) более спокойный вид, хотя бы рисунки были и разнотипны по характеру, по насыщенности, по очертаниям, по масштабу, по манере и т. п.

Таким образом, правило наружных полей является своего рода универсальным. Оно предусматривает любые комбинации в отношении характера рисунка [23].

Иллюстрации в книге используются не только для того, чтобы украсить ее и придать индивидуальный облик. Они также помогают дополнить содержание произведения, заключенного в книге, или даже раскрыть его, как, например, иллюстрации в научной литературе. Иллюстрации должны не только находиться в гармонии с общим дизайном книги, быть удобными для осмотра и понятными, но и располагаться именно в том месте, где они необходимы (рис. 6).

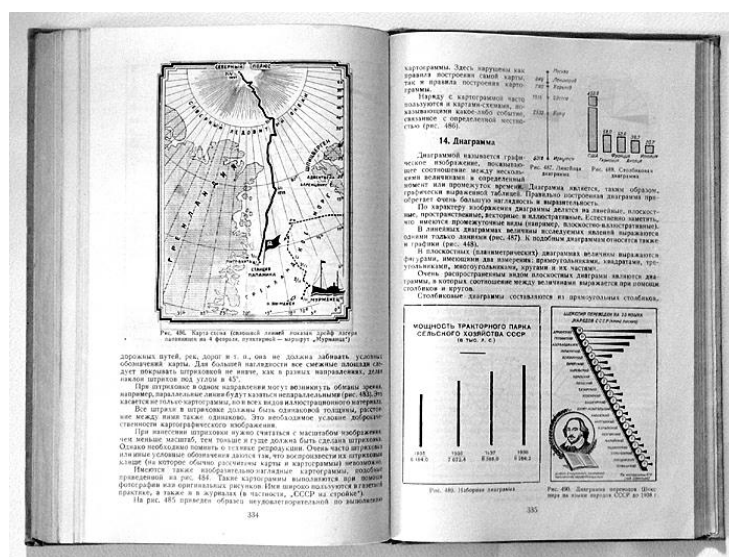


Рис. 6. Пример иллюстрации в учебнике

С.Ф. Добкин называет такие приемы расположения иллюстраций:

- открыто – сверху или внизу полосы (так расположенные иллюстрации выглядят несколько обособленными от текста и тем самым более заметны);
- закрыто, или вразрез полосы, – выше и ниже иллюстрации на полосе расположен текст (в этом случае можно

поместить иллюстрацию в непосредственной близости к «своему» тексту);

– в оборку – иллюстрация «обобрана» строками текста, более короткими, чем на остальной части полосы (при открытой оборке иллюстрация находится в одном из углов книжной полосы и прикрыта текстом только с двух сторон; при закрытой же оборке иллюстрация прикрыта текстом с трех сторон; при глухой оборке иллюстрация обрамлена текстом со всех четырех сторон; оборка позволяет в наибольшей степени приблизить иллюстрацию к «своему» тексту);

– на отдельных полосах (так располагают иллюстрации, по размеру близкие к формату полосы, или же целые группы близких по содержанию и характеру иллюстраций; такую группу часто называют таблицей);

– на развороте – иллюстрация расположена на двух смежных полосах (как правило, такая иллюстрация помещается только на развороте, который представляет собой середину сфальцованной тетради, так как иное расположение сложнее с технической точки зрения и у разворотной иллюстрации самая середина плохо видна, так как она попадает на корешковый сгиб);

– открыто (или на отдельной полосе) – с выходом на поля и даже под обрез (в книге этот способ позволяет при сравнительно небольшом формате издания поместить крупную иллюстрацию);

– на полях (такое расположение связано с дополнительным расходом бумаги, так как требует увеличения ширины полей, и поэтому применяется редко) [11].

Каждый из способов обычно служит для представления иллюстраций определенного типа и определенного размера (по отношению к формату издания). Например, иллюстрация может быть заверстана в глухую оборку, как правило, только при двухколонном наборе текста. Так как при наборе в один столбец читателю трудно будет определить соответствие строк по бокам иллюстрации друг другу. Если иллюстрация в книге традиционного формата имеет альбомную ориентацию, ее можно

расположить «лежа», однако при этом ее верхний край должен быть обращен к левому краю полосы.

Обычно иллюстрации сопровождаются подписями к ним. В изданиях художественной литературы это случается редко, а в научной литературе подписи необходимы. Во-первых, для обозначения, что именно представляет иллюстрация. Во-вторых, часто подпись содержит и цифровую часть, ссылка на которую дается в основном тексте, что позволяет быстро обнаружить иллюстрацию, если на полосе их несколько и они расположены в непосредственной близости.

Иногда при верстке композиционные моменты не позволяют поместить рисунок рядом с текстом, к которому он относится. В таких случаях часто приходится пренебречь требованиями композиции. В самом деле, в учебнике и научной книге, где трудный для понимания текст иллюстрируется чертежами или рисунками, иллюстрации обязательно должны быть помещены в непосредственной близости к этому тексту. Если в геометрии чертеж заверстать через несколько страниц от относящегося к нему текста, то пользоваться такой книгой будет очень трудно. В художественной же литературе можно свободнее варьировать место размещения рисунков.

Один и тот же рисунок в различных по содержанию и назначению изданиях может иметь различный смысл. Это отразится и на характере верстки. Например, диаграммы роста промышленности будут иначе даны при верстке в научной книге, изучающей вопросы экономики, и в массовой брошюре, посвященной какому-либо вопросу текущего момента. Рисунки или фотографии, изображающие животных, будут по-разному заверстаны в учебнике зоологии и в детской книге для чтения. Конечно, для каждого типа издания эти рисунки прежде всего в разных планах решаются художником, фотографом или чертежником. Но даже при одинаковой трактовке может понадобиться различная установка рисунков на полосе: в одном случае будет целесообразно придать версткой рисунку возможно большую выразительность, в другом – в известной степени слить его с текстом. При верстке приходится учитывать, что один и тот же рисунок воспринимается нами по-иному в зависимости от

места, где он помещен. Американский ученый Старч выяснил, какую часть страницы взгляд читателя скорее замечает и лучше запоминает. В результате он опубликовал две схемы (рис. 7).

54	23	33
46	16	23

Рис. 7. Интенсивность восприятия при чтении

Это значит, что при делении полосы пополам в 54 случаях из 100 читатель скорее запомнит материал, помещенный на верхней половине полосы. При делении же полосы на 4 части верхняя часть запоминалась лучше нижней и правая – лучше левой (цифры внутри схемы – число процентов). Таким образом, наиболее интенсивно воспринимается верхний правый угол, наименее интенсивно – нижний левый. Это относится к правой полосе. На левой полосе законы интенсивности воздействия будут сталкиваться с отрицательными сторонами завершенности клише в корешок. Задача оформителя заключается в поисках наиболее удобного для читателя и удачного в композиционном отношении решения [16].

1.4.5. Справочно-вспомогательные элементы

Справочно-вспомогательные элементы – аппарат издания, который помещается в нем наряду с основным текстом и иллюстрациями. Служит для помощи читателю в пользовании изданием. Главный принцип, который необходимо соблюдать при оформлении справочно-вспомогательных элементов, – унификация, единообразие. Справочно-вспомогательные элементы могут быть необходимыми и факультативными.

Вспомогательные указатели – это своеобразные путеводители, позволяющие отыскивать сведения, которые не выявлены организацией материала в самом произведении.

Указатель необходим для справок, для сличения нескольких источников, для уточнения какой-либо формулировки, для учебно-повторительной работы. Представляя собой аналитическое содержание книги, указатели значительно повышают научную и справочную ценность изданий. Например, указатель к энциклопедии позволяет вести поиск не только по заглавиям статей, но и по любым терминам, трактуемым или упоминаемым в этих статьях и таким образом возможности ее как универсального справочника увеличиваются во столько раз, во сколько раз рубрик в указателе больше, чем статей в основном тексте. Вспомогательные указатели к библиографическим изданиям позволяют отразить учтенную в них литературу по нескольким разным признакам. В зависимости от характера справочного материала различают предметные, именные, а также специальные указатели, содержание которых определяется задачами того или иного вида литературы.

Две основные функции указателей. *Справочно-поисковая* – помогает быстро находить в книге сведения об интересующем читателя предмете, лице и т. д. *Справочно-ориентирующая* – сообщает, о каких предметах (лицах, темах и т.д.) можно найти информацию в данной книге. Кроме того, указатели используют в терминологической работе. Они полезны и для критической оценки произведения: помогают авторам и редакторам выявить не замеченные ранее противоречия, неоправданные повторы, пробелы в освещении и разработке темы, устранить разнобой в терминологии.

Введенные в базу данных, указатели разных книг позволяют потребителю за короткое время получить информацию о том, в каких изданиях и где именно содержатся сведения на интересующую его тему. Хорошо составленные указатели могут стать, таким образом, частью информационной системы, многократно увеличивая производительность научного труда, производственных и прочих изысканий.

Указатель может играть и пояснительно-уточняющую роль, когда материал книги нельзя изменить (автора нет в живых), а материал этот неполон и нуждается в дополнениях или расшифровке. Так, в изданной посмертно книге Ю.М. Лотмана

«Беседы о русской культуре» (СПб., 1994) читатель не может узнать, какого именно князя Голицына имеет в виду автор, когда пишет: «Известный приятель Пушкина князь Голицын – редчайший пример дворянина, который никогда не служил, – до старости указывал в официальных бумагах ”недоросль”». Если бы в книге был помещен именной указатель с инициалами этого Голицына, поиск сведений о нем был бы куда менее длительным.

Во всех книгах, на чьих страницах разбросаны объекты, сведения о которых может разыскивать читатель, указатель всегда будет им принят с благодарностью. Указатели поэтому нужны в изданиях самого разного вида.

В *справочных*, так как их читают преимущественно выборочно, когда требуется быстро навести справку. Даже в алфавитно построенных энциклопедических словарях и словарях-справочниках систематический указатель облегчит поиск групп взаимосвязанных статей и, кроме того, подскажет, где, в каких статьях, помимо прямо посвященной искомому предмету, найти дополнительные сведения о нем.

В *научных*, которые непременно читают не только насквозь, но и выборочно, когда этого требуют возникающие в процессе исследований и разработок научные задачи.

В *нормативных* (в том числе нормативно-производственных и особенно сборниках нормативных материалов), так как одни заглавия документов не позволяют быстро найти конкретную норму или положение, тем более что уточнения и дополнения могут быть разбросаны по разным пунктам, а к подобным изданиям постоянно обращаются за справками: ведь они регулируют ту или иную область деятельности.

В *учебных*, поскольку изложить в них материал так, чтобы во всех случаях сведения о каждом предмете были сосредоточены в одном месте, практически недостижимо, а полноценно освоить учебную дисциплину без знания всех основных сторон предмета невозможно.

В *научно-популярных*, в том числе и для детей, так как ко многим из них читатель обращается повторно для справок, а оглавление не всегда может сократить время поиска.

В *мемуарных*, хотя это не вид издания, а скорее жанр произведения. Приходится выделить эту группу изданий, поскольку в них далеко не всегда увидишь указатель имен и тем более предметов, названий, событий и т. д. А между тем все мемуарные книги – источник сведений о лицах, событиях, произведениях, изданиях, спектаклях и т. д., и мимо них не пройдет ни один исследователь области жизни, деятельности, эпохи, будь то научный работник или любитель, собирающий все, что хоть как-то может пополнить багаж его знаний или собрание материалов о предмете своего увлечения.

В *научно-просветительских*, поскольку по ним часто наводят справки, дают выборочно. В производственных, так как справки, связанные с профессиональной работой, ищут в них постоянно. И не всегда тут выручит оглавление: оно может не включать заголовков – внутритекстовых выделений, хотя справки по узким вопросам наводить лучше всего именно по ним.

Литературно-художественные. Конечно, не все, но некоторые из них указатели бы, несомненно, обогатили. В изданиях произведений, фразы которых стали крылатыми, разошлись на пословицы и поговорки («Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, басни Крылова), читатель был бы весьма благодарен за указатели крылатых выражений: один – в алфавите их первых слов, другой – тематический, где они сгруппированы по основным темам. Обедненными выглядят без указателей сборники художественных произведений малых форм: афоризмов, басен, сказок и т. п. Их читают выборочно чаще, чем насквозь, а выбрать из них те, что на одну тему, без тематического указателя очень сложно, как и с одним главным героем – без указателя персонажей и т. д. [13].

К необходимым справочно-вспомогательным элементам относятся колонцифры, колонтитулы, оглавление, указатели.

Колонцифры – порядковые номера страниц. Вместе с оглавлением они позволяют найти в издании страницу с нужным материалом. Колонцифры должны быть заметны при беглом восприятии, но не бросаться в глаза при сплошном чтении. Могут быть расположены вверху или внизу полосы у одного из краев или же по центру, обычно за пределами собственно текстового

поля. Колонцифра может быть связана линейкой с колонтитулом. Не рекомендуется размещение у того края полосы, который при фальцовке окажется возле корешка, поскольку такое расположение неудобно при быстром перелистывании без полного открытия разворота. Колонцифру размещают также и на боковом наружном поле полосы, но реже.

Колонтитулы – размещаемые на полосе сведения о материале, который на ней расположен. Колонтитулы бывают постоянными (мертвыми) и переменными, текстовыми и рубрикационными. Колонтитулы также могут участвовать в поиске материала в книге. Причем рубрикационный колонтитул обычно привязывается к оглавлению издания, а вот текстовой колонтитул позволяет в определенной главе найти материал с точностью до полосы, на которой он расположен.

Постоянный колонтитул абсолютно бесполезен при ориентировке в издании, зато может стать неплохой рекламой, если, например, сосед читателя в транспорте увлекся текстом его книги и она ему понравилась (рис. 8). Увидев на странице фамилию автора и название произведения, он и сам сможет купить данную книгу и прочесть ее целиком.



Рис. 8

Если текст колонтитула не отделен от основного текста полосы графическими элементами, то кегль шрифта, которым набран колонтитул, должен быть меньше кегля шрифта основного текста. В справочных изданиях, где колонтитул имеет огромное значение, его выделяют по отношению к основному тексту. Колонтитулы могут быть размещены вверху полосы (наиболее частый вариант), внизу полосы или на боковом поле

(не исключен и разворот самого текста таким образом, что он идет вдоль бокового поля наборной полосы).

Колонтитулы и колонцифры не проставляются на страницах с выходными данными, на начальной полосе (при расположении колонтитула сверху), на концевой полосе (при расположении колонтитула внизу), на пустых страницах, на страницах, полностью занятых иллюстрацией.

Оглавление – один из важнейших элементов книги. Он не только является главным помощником при ориентировании в издании, но и позволяет без сплошного просмотра ознакомиться с содержанием издания при поиске конкретной информации.

Оглавление, как и все вспомогательные тексты, обычно набирают шрифтом пониженного кегля. Чтобы оглавление давало представление об архитектонике книги, в нем должно быть ясно показано соподчинение заголовков. Достигается это несколькими приемами. Во-первых, заголовки различных степеней могут быть набраны шрифтом различной силы. Во-вторых, заголовки различных степеней могут быть по-разному расположены. Конечно, конкретный выбор шрифтов и способов выключки строк зависит и от сложности оглавления, и от всего характера оформления книги, должен соответствовать ему. Сочетание шрифтовых и композиционных приемов позволяет вполне четко отразить в оглавлении структуру книги [11].

Если оглавление при включении в него всех заголовков книги имеет слишком сложную структуру, целесообразно исключить из него минимальные единицы членения текста и выделить их либо на самой полосе в тексте, либо в текстовой колонтитул. Оглавление традиционно помещают в начале или в конце книжного блока. Однако из соображений экономии бумаги и места оглавление можно поместить и на обложке, и на обороте титула.

Указатели предметные, имен собственных и другие очень важны для наведения справок в научных, производственно-технических, учебных и тому подобных изданиях. Текст указателя представляет собой алфавитный перечень предметов (или имен собственных), после каждого из которых указаны страницы, на которых он упоминается. Важнейшая задача

оформления этих указателей – облегчить пользование ими [10]. Из этих соображений при оформлении текста указателя необходимо выделить само поисковое слово, а также страницу, на которой оно расположено.

Нормы и сигнатуры, служащие помощниками работникам типографии при комплектовке издания, не нужны читателю, поэтому их размещают у корешкового поля полосы и набирают мелким шрифтом.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как происходило становление традиций отечественного искусства оформления книги?

2. Опишите современные условия книжного рынка и определите тенденции его развития. Перечислите известные вам требования к внешнему облику издания.

3. Из каких структурных элементов состоит книга?

4. Дайте определение термину «издательский книжный проект». Перечислите типологические признаки, которыми он должен обладать.

5. Приведите примеры использования инновации в издательском деле.

6. Дайте определение термину «электронная книга». Какие подходы к определению термина вам известны? Опишите реалии функционирования термина.

7. Какие паралингвистические средства вам известны? Опишите их роль в тексте.

8. Какие требования предъявляются к шрифту основного текста книги?

9. Какой кегель используется для детской литературы?

10. Какими бывают шрифты по наклону?

11. Какими признаками обладает рисунок шрифта?

12. Опишите систему рубрикации, поясните, какие заголовки применяются в художественной литературе, в учебной. Расскажите о способах их расположения.

13. Объясните назначение спусков при оформлении полосы. В чем отличие и сходство начальной и концевой полосы?

14. В чем особенность использования инициалов? Приведите примеры графического изображения инициалов.

15. Расскажите о приемах расположения иллюстраций. Каковы правила их оформления?

16. Как воспринимаются текст и иллюстрации при прочтении?

17. Что такое справочно-вспомогательные элементы и для чего они используются? Опишите основные компоненты.

18. Какие функции выполняют справочные указатели? Объясните необходимость использования справочных элементов в мемуарах, энциклопедии, художественной литературе.

2. ВНЕШНЕЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИЗДАНИЯ: ФОРМИРОВАНИЕ ПЕРВОГО ВПЕЧАТЛЕНИЯ

В первой главе данного учебного пособия были рассмотрены вопросы, которые, на первый взгляд, необходимо было бы включить во вторую главу. Однако следует отметить, что в основу отбора был положен принцип отношения читателя к оформлению книги, которую он берет в руки в книжном магазине.

Обратимся к ситуации выбора книги. Сначала книга находится на книжной полке среди множества изданий. И ей повезет, если мерчендайзер поставит ее на полке не так, чтобы был виден только корешок, а развернет к покупателю. В первом случае необходимо, чтобы на корешке книги были отражены автор и название произведения (что не всегда возможно, если книга тонкая и корешок по ширине меньше 0,9 см), во втором – начинает играть свою роль оформление.

Первое, что бросается в глаза – цвет. Причем здесь важно не только отличие по цвету от других книг, но и общий характер книги, который этот цвет создает. Немаловажна и сочетаемость, гармоничность цветов в оформлении. Читателя может привлечь или отпугнуть формат книги. Как правило, покупатель всегда берет заинтересовавшую книгу в руки и либо открывает книгу на случайной странице, либо каскадом перелистывает все ее листы. Если книгу неудобно держать в руках из-за формата, это может стать решающим фактом в отказе от нее. Как уже упоминалось ранее, традиционные книги сегодня для людей – нечто большее, чем просто хранилище нужной им информации. Поэтому вряд ли человек будет пользоваться книгой исключительно сидя за столом, где ее формат будет не столь важен. Однако стоит признать, что эстетов, которых может отпугнуть цвет книги или формат, меньше, чем людей, готовых купить любую книгу. Но и тех, и других точно отпугнет ее неудовлетворительное качество. И речь в данной главе пойдет не только о том, как именно книга должна быть сделана, но и о том, что и сами составляющие книги – бумага, краска, клей, переплетный материал, картон – должны быть соответствующего качества.

Также необходимо сказать и о типах внешнего оформления, которые могут помочь начинающим дизайнерам понять, какой именно стоит сделать книгу, принадлежащую к тому или иному типу литературы и имеющую к оформлению определенные требования еще до момента его разработки. В заключение будут приведены ошибки, встречающиеся при изготовлении книг.

Все эти факторы читателю будут заметны сразу, без длительного контакта с изданием. Именно поэтому в первую главу были помещены сведения о шрифтах и композиционных элементах книг. Факторы, описанные в первой главе, становятся очевидными рядовому читателю только при непосредственном чтении купленной книги. Тогда он замечает, что шрифт невозможно долго читать, или аппарат настолько плох, что человек долго ищет в книге нужную ему информацию.

Дизайн книжного блока и всего, что в нем размещено, подробно рассмотрен в первой главе. В данной главе внимание сосредоточено на внешнем оформлении.

2.1. РОЛЬ ЦВЕТА В ОФОРМЛЕНИИ КНИГИ

Ни для кого не секрет, что цвет оказывает психологическое воздействие на человека. Ученые давно открыли свойства цветов: один оказывает успокаивающее действие, другой наоборот – возбуждающее и т. д.

Элементарная функция цвета – различительная. Понимание того, что цвет обозначает и с чем ассоциируется, приходит лишь с опытом. Так, покупатель, окидывая взглядом книжную полку, фиксирует каждую отдельную книгу, если цвета переплетов и корешков (в случае когда книги стоят торцом) различны. Поэтому художники-оформители при оформлении серий книг могут активно использовать цвет.

Например, при оформлении собрания сочинений корешки книг можно сделать одного цвета, чтобы покупатель воспринимал такие книги как одно целое, а не остановился на покупке одного тома собрания. При оформлении серии книг с

произведениями русской классической литературы или зарубежной классики, например, целесообразно прибегнуть к другим одинаковым элементам оформления: одинаковому орнаменту; орнаменту, рисунок которого становился бы полным лишь при собрании всех книг серии, или нумерации томов, чтобы книги можно было выстроить на полке по порядку.

Однако стоит помнить, что выделяется не всегда самый активный и яркий цвет. Например, на выставке большинство книг может иметь яркое, цветонасыщенное оформление, и на этом «сильном» фоне активнее всего будут выделяться именно «слабые», сероватые обложки [1]. Иными словами, побеждает не самый яркий образец, а самый контрастный, заметный на фоне других. Цветом можно не только выделить, но и объединить объекты. Об этом было сказано выше при рассмотрении вопроса оформления серий книг (единое цветовое пятно для объектов, которые необходимо воспринимать как целое).

В книге Е.Б. Адамова «Книга как художественный предмет» выделены основные функции цвета:

- дифференцирующие (различение, выделение, противопоставление, разделение);
- объединяющие (повторяющийся цвет или единый цветовой принцип композиции) [1].

Конечно, цвет используется не только для оформления иллюстраций и графических объектов, но и при оформлении текста. В тексте цвет выполняет, как правило, выделительную функцию. На фоне традиционного черного текста текст любого другого цвета отлично выделяется. Единственное ограничение при выделении подобным образом – чтобы текст был хорошо заметен на фоне бумаги (и стоит помнить, что выворотка очень неудобна для долгого чтения).

Существуют принципы цветового оформления текста.

1. Оцвечивание текста без учета смысла (например, букв, слов, строк или целых периодов). Функция – украсить текст и тем самым доставить эстетическое удовольствие читателю. Этот принцип, распространенный в старину, сейчас применяется реже, в основном в рекламных и детских изданиях.

2. Оцвечивание с целью управления вниманием читателя (дифференциация выделения слов, периодов и рубрик, логическая связь знаков и знаковых отношений). Этот принцип весьма актуален для учебной и научно-популярной литературы.

3. Выразительное акцентирование цветом слогов, слов и текста в целом (художественно-образная визуальная интерпретация текста). Этот принцип может активизировать эмоциональное воздействие художественной литературы и, особенно, поэзии.

4. Принцип цветового обозначения фонетической структуры текста (гласные обозначают определенными символическими цветами). Активизация слогов с помощью цвета гласных выявляет вокальный образ текста, что может быть использовано в учебных и литературоведческих целях.

5. Соединяя образную цветовую символику с традиционным выразительным набором, можно обогатить и углубить смысловое значение текста. При этом осуществится символично-выразительное оцвечивание текста, полезное для многих видов изданий, но особенно для художественной и политической литературы.

«Применение того или иного конкретного принципа помогает художнику целенаправленно формировать художественный образ текста» [1, с. 202–210]. Для детских изданий действует не только принцип эстетики в оформлении. Дети – это самая требовательная аудитория. Им необходимо, чтобы все было по-настоящему: небо и море – голубые, крокодилы и трава – зеленые, солнце – желтое.

Цветовое оформление книги необходимо строить в зависимости от формы и характера рисунка, от количества текста, особенностей орнамента и т. д. Однако форма и характер рисунка, равно как и декоративные элементы оформления, определяются содержанием книги. Следовательно, выбор той или иной цветовой гаммы всегда должен учитывать характер и назначение печатного издания. Цветовая гармония зависит от специфики издания. Одно и то же сочетание цветов в одном случае может быть удачным, а в другом – произведет плохое впечатление, если будет противоречить цели, характеру или типу

печатного произведения. Гармоничные для плаката сочетания не являются таковыми для обложки, а гармоничное оформление обложки художественного произведения будет отличаться от оформления обложки научной книги.

С помощью цвета можно усилить, подчеркнуть ту или иную часть композиции. Цвет дает возможность, например, сильнее выделить заголовочные строки, какую-либо шрифтовую группу, а также те части изображения, на которые должно быть обращено особое внимание [12].

Е.Б. Адамов пишет: «Чувство прекрасного воспитуемо. Значит, с самого раннего детства необходимо развивать чувство цветовой гармонии, притом последовательно: от любования цветами до понимания законов цветовых обозначений, а затем эстетических глубин цветовой культуры. Сэкономить на детском художественном воспитании сегодня, значит обокрасть художественную культуру народа в будущем» [1, с. 220–224].

Известно, что многоцветная и полноцветная печать стоит крайне дорого. Поэтому, чтобы удешевить себестоимость книги, издательства прибегают к двухцветной печати. Однако это приемлемо (и то не во всех случаях) лишь для взрослых людей, опыт которых позволяет воспринять черно-белое изображение таким, каким оно было бы в реальности. Однако для ребенка понятия реальности, игры, образов мало понятны. Потому крайне важно не экономить на оцвечивании детских изданий.

К сожалению, сегодня в книжных магазинах много детских книг, напечатанных на плохой бумаге, в которых отсутствует красочность. Поэтому необходимо донести до издателей одно простое правило: детская книга – единственный вид изданий, в котором качественное и поэтому дорогое оформление оправдано. Для ребенка книга – не только носитель информации, но и в некотором смысле игрушка (не зря же существует даже термин книжка-игрушка как одна из разновидностей детской книги), и она должна вызывать такой же интерес. Именно в детстве закладываются не только человеческие качества, которые воспитываются во многом и книгой, но и любовь к чтению.

2.2. ЗНАЧЕНИЕ ФОРМАТА КНИГИ И КНИЖНОЙ ПОЛОСЫ

«Формат – размер книги по ширине и высоте» [22, с. 49]. Говоря о значении формата книги, необходимо учесть два фактора, на которые он влияет: удобство пользования изданием из-за размерных характеристик и удобство расположения информации в нем.

В первом случае ситуация складывается следующим образом: малоформатные книги удобны для обычного пользования, а вот издания, имеющие большой формат, чаще предназначены для настольного использования. При этом издатель мог бы печатать исключительно малоформатные книги, чтобы ими можно было пользоваться везде. Однако выбор формата зависит еще и от объема информации, которая должна быть помещена в издании.

Малый формат уменьшает количество знаков на полосе, не позволяет напечатать важные для содержания иллюстрации в нужном для просмотра деталей размере. Вместе с этим увеличивается количество полос издания, а значит, его толщина. Малоформатным изданием с большим количеством полос тоже неудобно пользоваться.

Соотношение ширины и высоты книжного блока, размер издания выбирают исходя из потребностей информационной составляющей издания. И оптимальный формат определяется именно соотношением, взаимодействием всех характеристик издания. Я. Чихольд говорил по этому поводу: «Суть гармонии – соотношения пропорций». С.Ф. Добкин называет среди определяющих формат факторов не только перечисленные, но еще и целевое и читательское назначение издания, экономические показатели, которым должно удовлетворять издание. Формат иногда выбирают таким образом, чтобы выделить книгу на фоне остальных книг [11].

Условно существует два типа книг: для настольного чтения и портативные. Для первого типа возможен выбор широких форматов, использование которых может быть обусловлено потребностью разместить в книге сложные иллюстрации или таблицы. Для второго типа больше подойдут зауженные

форматы, так как книгой придется пользоваться в самых разных ситуациях, в том числе и держа ее одной рукой у корешка в развернутом виде, стоя в движущемся автобусе. Однако такие форматы удобны именно для книг с несложной структурой, близких к сплошному тексту.

Формат книги предопределен размером бумажного листа, на котором книга печатается и впоследствии фальцуется (сгибается). В России выпускаются бумажные листы следующих размеров в см.: 60×84 , 60×90 , 70×90 , 75×90 , 70×100 , 70×108 , 84×108 . Существует и рулонная бумага, ее ширина может составлять (см.): 60, 70, 75, 84, 90, 100, 108, 120, 140, 168 [11].

«Окончательный размер книжного блока устанавливается после фальцовки и обрезки бумаги. При фальцовке бумажного листа в три раза получают долю в $1/8$ листа, в четыре раза – долю в $1/16$, в пять – $1/32$. А формат в конечном счете обозначают размером целого бумажного листа и через косую черту количеством его сгибов (каждый новый сгиб обычно перпендикулярен предыдущему). Например, для листа размером 60×90 при сгибе в четыре раза формат издания будет $60 \times 90/16$ » [22, с. 49–50].

«В 60-е гг. XX века активно использовались форматы, приближенные к квадрату. Однако с 70-х гг. активнее стали пользоваться форматами, вытянутыми по вертикали в соотношении $2 : 3$, $3 : 5$, $13 : 20$ » [22, с.185].

Существует несколько форматов книжной полосы:

- наибольший (экономичный) – для изданий, рассчитанных на короткий срок службы, информация в которых быстро устаревает и должна быть размещена убористо;
- средний (нормальный) – для учебников, изданий массово-политических и производственно-инструктивных, для значительной части изданий художественной, научной и научно-популярной литературы;
- сравнительно меньший (улучшенный) – для книг, рассчитанных на длительный срок пользования.

Поля – важная часть книжной страницы. Они служат для отдыха глаз читающего от текстового поля, для предохранения этого поля от загрязнений, вызванных перелистыванием издания.

Самое узкое поле – корешковое. Чуть шире – верхнее. Еще шире боковое внешнее и самое широкое – нижнее поле. Именно такое соотношение выработано по принципу: чем более подвержено износу поле, тем оно шире.

Итак, выбор формата издания ограничивается следующим:

- читательским адресом издания (книги для детей, например, чаще выпускаются в большом формате);
- характером информации (наличие/отсутствие таблиц; иллюстраций, требующих детализации и т. д.);
- функциональным назначением (где книга будет применяться и для чего именно);
- экономическими показателями (например, формат выбирают так, чтобы на тираж ушло меньше бумаги);
- эстетическими показателями (формат становится важной частью оформления издания, выделяет его на фоне других).

А при выборе ширины полей полосы руководствуются сроком, в течение которого предполагается пользоваться изданием, и соображениями экономии бумаги, если это необходимо.

2.3. КАЧЕСТВО МАТЕРИАЛЬНЫХ СОСТАВЛЯЮЩИХ ИЗДАНИЯ

После того как покупатель визуально выбрал книгу по цвету и, взяв в руки, оценил размер, развернул ее и перелистал, ему становится понятно, насколько качественно она сделана.

Первое, что замечает читатель в материальной конструкции книги еще до ее открытия – переплетные материалы. На сегодняшний день, по нашему мнению, в этой части оформления книг практически нет проблем, так как новые технологии позволяют использовать достаточно прочные и красивые материалы. Это одно из достижений 1990-х гг. – повышенное внимание к своеобразной упаковке книги – ее переплету или обложке. Сегодня именно они активно используются и для привлечения читателя, и для размещения рекламы, потому о

качестве переплетного материала заботятся особо. И здесь мы говорим именно о качестве материала, а не о качестве его скрепления с блоком, о чем мы скажем далее. Единственное, что стоит упомянуть, – цвет материалов. Слишком светлые переплетные материалы как на тканевой, так и на бумажной основе – слишком маркие. Причем они могут потерять аккуратный внешний вид не только в процессе использования, но и еще раньше – в книжном магазине, когда большое количество покупателей просмотрит издание.

Составляющая книги, которая обращает на себя внимание в первую очередь, – бумага. И во многом ее качество изначально зависит от того, из чего она сделана. В состав бумаги обычно входят волокна, тесно и сложно переплетенные и спрессованные, но могут также вводиться и различные добавки для ее отбеливания и улучшения структуры. Волокнистый материал делается из целлюлозы или древесной массы. Целлюлозу получают путем химической обработки древесины, а древесную массу – с помощью механической обработки.

Бумага, полученная из целлюлозы, высокого качества из-за более однородной структуры листа и наиболее дорогая. Существует бумага смешанного сорта – из целлюлозы с примесью древесной массы. Она наиболее хороша для печати, благодаря оптимальному соотношению цены и качества. Достоинство бумаги из древесной массы – низкая цена, но такая бумага способна изрядно испортить оформление издания. Все три вида бумаги могут иметь различные свойства в зависимости от того, какие компоненты добавляют к волокнистому материалу. Сегодня издания, имеющие достаточно крепкий и красивый переплет, печатаются часто на тонкой и неоднородной бумаге, короткие древесные волокна в составе которой видны невооруженным глазом.

Внешний вид издания может испортить не только состав бумаги, на которой оно напечатано, но и несоответствие бумаги виду печати. Бумага имеет различную прочность и способность впитывать печатную краску. Например, бумага для офсетной печати должна быть очень прочной и устойчивой к деформации, так как при печати на офсетных машинах ее подвергают

увлажнению и растягиванию. Бумага для высокой печати должна быть упругой, так как из-за выступающих печатных элементов форм высокой печати нередко случается, что текст на странице в готовом издании можно прощупать с обратной стороны листа. Бумага для глубокой печати должна умеренно впитывать краску, для чего ее делают более гладкой за счет мелового слоя, потому что таким образом тиражируют обычно издания, иллюстрации в которых играют огромную роль, а значит, они должны быть идеальными.

Далее читатель обращает внимание на текст издания. О том, как он должен быть расположен и какой шрифт желательно использовать, мы говорили ранее. При первом взгляде на текст читатель замечает собственно качество печати текста, которое зависит и от бумаги, и от печатной краски. Краска должна ложиться равномерно как в пределах полосы, так и во всем издании. Иногда можно встретить книги, в которых полосы даже на одном развороте имеют разный цвет или оттенок текста.

Еще одна опасность – неспособность краски быстро высыхать. Случается, что текст отпечатывается на соседней по развороту полосе и затрудняет чтение на обеих полосах, так как текст на одной становится светлым, а на второй собственный текст перекрывается отпечатанным.

Краска также должна обладать различными свойствами в зависимости от способа печати: для офсетных машин нужна вязкая, густая, интенсивная по цвету краска, которая не слишком сильно впитается во влажную бумагу; для глубокой печати необходима жидкая и быстро сохнущая краска, так как бумага высокого качества все равно не даст ей впитаться слишком сильно, а разные по толщине слои краски должны ложиться именно так, как требует иллюстрация, и высыхать быстро даже при толстом слое [11]; а «высокая печать отличается нестрогими требованиями к краске (она может быть довольно дешевой и сделанной не из таких хороших веществ, как другие печатные краски)» [21, с. 197].

Также на внешний вид издания оказывают влияние клеевой состав, способ крепления обложки или переплета к блоку, нитки и проволока, которыми сшивают блок, и другие мелкие детали,

которые обычно не заметны сразу. Однако при использовании обложки в качестве переплетного материала иногда плохой клей буквально сразу приводит к тому, что книга разваливается в руках читателя и из нее выпадают листы. Плохой переплет дает о себе знать позже, уже в процессе пользования книгой. Он может перетереться на сгибе между корешком и переплетной сторонкой или разорваться по форзацу. Плохие нитки, которыми сшивают листы в тетради и тетради между собой, приведут к тому, что книга развалится.

Конечно, нельзя оценивать книгу с точки зрения качества только по ее внешнему облику. В «Энциклопедии книжного дела» сказано: «Оценивать качество надо по нормативно-техническим правилам, выполнение которых обязательно для полиграфических предприятий» [21, с. 240].

Существуют бракующие дефекты, которые могут привести к возвращению всей партии издателю торговым предприятием или в типографию издателем:

- дефекты печати текста и иллюстраций (незапечатанный лист, нечитаемый текст, потеря участков текста или иллюстраций);
- дефекты фальцовки или обрезки (из-за перекоса обрезаются края текста и иллюстраций);
- нарушение комплектности и последовательности элементов (чужие, перевернутые, лишние, перепутанные тетради, вклейки, приклейки, их отсутствие);
- дефекты шитья, раскол в корешке (непрошитые страницы, тетради; плохой клей, из-за чего могут высыпаться листы);
- дефекты приклейки форзаца, каптала, вставки блока в переплетную крышку и обложку (если отсутствует кант, блок перевернут, отсутствуют капталы и т. д.);
- потеря товарного вида издания (грязные, мятые, перекошенные обложка или переплет);
- дефекты переплетной крышки (пузыри, морщины, грязь, складки, перекосы, надрыв материала);
- неисправимая деформация корешка [22].

Итак, чтобы получить отвечающее требованиям качества издание, не обязательно использовать только самые дорогие материалы. Важно лишь то, чтобы все материальные составляющие издания подбирались, учитывая:

- предполагаемые условия и срок использования издания;
- соответствие материалов условиям и техническому процессу производства издания;
- соответствие материалов по качеству друг другу;
- качественное выполнение работ по тиражированию издания.

2.4. ТИПЫ ВНЕШНЕГО ОФОРМЛЕНИЯ КНИГ

Внешнее оформление книги включает обложку или переплет, форзац, а также факультативные элементы – суперобложку и футляр [11]. Конечно, именно эти элементы – первая информация о книге. Мы не стали выносить их на первое место в ряду элементов, которые рассматривали, по двум причинам: во-первых, в данной главе мы рассмотрим типовые решения оформления книг, не касаясь творческого оформления конкретного издания; а во-вторых, над оформлением обложки и переплета целесообразно задуматься уже после того, как создана концепция оформления блока.

Если цвет можно практически всегда выбрать, исходя из предпочтений автора или издателя, формат – исходя из потребностей информационной составляющей, а конечное качество конкретного издания ограничено лишь бюджетом издания (и, конечно, санитарно-техническими требованиями), то тип внешнего оформления, материал переплета разумнее выбирать так, чтобы он составлял композиционное единство с блоком издания, отражал характер произведения.

Однако в данной главе хотелось бы сказать не об оформлении непосредственно обложек и переплетов, так как на сегодняшний день в этой области оформления книг издательское

дело развивается довольно хорошо, а о дизайне издания как о целостном явлении.

Оформление может решать задачи двоякого рода: во-первых, связанные с утилитарными функциями книги: удобством пользования, достаточной прочностью; во-вторых, связанные с ее эстетическими качествами: композиционно-образной стороной, с художественной выразительностью. Оно может углубленно раскрыть идейное содержание литературного произведения, усилить его эмоциональное воздействие на читателя [11].

В соответствии с этими двумя качествами оформления книг С.Ф. Добкин выделяет следующие типы оформления:

- преимущественно утилитарный тип оформления;
- художественно-выразительный тип оформления.

При упоре на утилитарную составляющую крайне важно точно определить характер информации, функциональное назначение и читательский адрес издания. Ведь от того, будет ли текст издания читаться полностью или выборочно, какие именно потребности и какого конкретно читателя издание будет удовлетворять, полностью зависит и утилитарное оформление, призванное быть таковым, чтобы наилучшим образом расположить материал, обеспечить к нему удобный доступ, а также удобочитаемость.

Даже утилитарный тип оформления способен вызвать у читателя чувство эстетического удовлетворения, если материал в нем будет расположен удачно и логично. При упоре на эстетику в оформлении издания издатель все равно должен понимать важность утилитарной стороны, иначе книга потеряет смысл как носитель информации, став произведением искусства. Конечно, во многом художественная выразительность достигается путем иллюстрирования издания. Причем для каждого типа текстов иллюстрации свои: для научно-популярных и учебных – познавательные; для публицистических – агитационные, убеждающие; для художественных – дополняющие и раскрывающие содержание.

Даже утилитарные качества книги могут перейти в разряд эстетических. Например, футляр, который изначально предназначен для предохранения переплета от порчи, можно

превратить в произведение искусства. Выбор исключительно качественных материалов не только улучшит пользование книгой, но и повысит уровень ее оформления, например, перелистывать страницы, сделанные из толстой, однородной, гладкой бумаги (с меловым слоем или без) гораздо приятнее, чем из тонкой серой бумаги [11].

Н. Дубина в статье «Внешнее оформление книги» пишет: «Книжная графика располагает различными средствами: шрифтовыми, орнаментальными, сюжетными – все они широко применяются при оформлении обложек, суперобложек и имеют особенности, обусловленные их природой» [12].

Оформление внешних элементов книги в зависимости от преобладания того или иного элемента может быть:

- шрифтовым;
- орнаментальным или непредметно-декоративным;
- с предметно-тематическим изображением;
- с символическим или эмблематическим изображением;
- с сюжетно-тематическим изображением [12].

Если обложка издания имеет шрифтовое оформление, она может содержать и изобразительные элементы. Однако решение об отнесении оформления к определенному типу принимается с учетом того, какой элемент является основным, преобладающим.

О шрифтовом оформлении издания мнения специалистов разнятся: одни считают, что шрифт следует воспринимать лишь как носитель информации, как знаки письменности, а другие – что шрифт должен отражать идею издания, графически ему соответствовать. На сегодняшний день существует огромное количество высокохудожественных гарнитур, повторяющих рисунок предметов, животных и т. д. Однако основное требование к шрифту книги – удобочитаемость – остается неизменным, потому подобным шрифтом в целях придания тексту характера можно набирать лишь инициалы, заголовки, но не основной текст.

Главная функция шрифта – в условной графической форме фиксировать обозначение звуков алфавита. Шрифт всегда содержит в себе большие потенциальные возможности для

выявления эстетических качеств, главным образом архитектурных. Ритмическое построение буквы, связь ее с другими знаками, образующими слово, – сложная художественная задача, решение которой требует большого опыта и развитого эстетического чувства.

Создание как гармоничного шрифтового знака, так и гармоничного и идейно цельного комплекта знаков внутри одной гарнитуры тоже требует тонкого художественного вкуса, который позволил бы создать гарнитуру с традиционным обликом, но индивидуальными деталями рисунка.

При шрифтовом оформлении обложек и переплетов дизайнер получает возможность использовать акцентирующие элементы шрифта. Под этим термином подразумеваются элементы шрифта, которые позволяют дизайнеру выделять в шрифтовой композиции наиболее существенные (с точки зрения смысла) слова и фразы в тексте переплета, обложки, суперобложки или титула.

К акцентирующим средствам можно отнести: варьирование размера букв, их наклона и начертания; изменение цвета и фактуры букв, порядок разбивки слов текста по строкам и т. д. Акцентировка текста необходима не только при индивидуальном оформлении обложки и переплета, но и тогда, когда оформление производится набором.

Орнаментальное оформление сегодня стало применяться гораздо реже по сравнению с прошлыми веками. Это объясняется и расходами на печатную краску, и дополнительными расходами на бумагу в связи с увеличением полей полосы. Однако в оформлении религиозной, классической литературы и сегодня орнамент востребован, так как он отсылает читателя к мысли об историческом прошлом произведения, заложенном в издании. Орнамент сегодня широко используется в оформлении не блока, а внешних элементов оформления книг – обложек, переплетов, форзацев. Но в высокохудожественных изданиях можно встретить чисто орнаментальное оформление и сейчас, например, в книгах издательства «Белый город». Широко используется орнамент в книгах с ярким национальным характером. Например, в книгах о восточных странах орнамент делает полосу похожей

на разноцветный ковер ручной работы и т. д. Эти два типа оформления менее связаны с темой и содержанием книги, чем последующие [12].

Предметно-тематический тип оформления отличается тем, что на обложке, переплете, суперобложке книги помещается объект, несущий информацию о теме книги, о ее содержании. Часто таким образом оформляют научные и научно-популярные книги, так как рисунок или фотография, отражающие то или иное явление науки, которой посвящено издание, ярко расскажет читателю о содержании книги.

В искусстве книги используется символический тип оформления тогда, когда тему издания необходимо отразить не прямо, как при использовании предметно-тематического типа, или невозможно отразить прямо. В таком случае используется символ, который позволяет раскрыть тему книги иносказательно, с помощью ассоциаций.

К этому же типу оформления Н. Дубина относит и оформление с использованием эмблемы. Однако эмблему следует отличать от символа: символ каждый читатель может интерпретировать по-своему, а эмблема обычно хорошо знакома обществу, как и ее толкование (чаша со змеей – медицина, перо – эмблема журналистики и т. д.).

При сюжетно-тематическом оформлении используются конкретные образы для передачи темы произведения. При этом образ представляет собой изображение, в котором подразумевается развитие или возможность действия. Даже портрет может стать подобным образом, если предполагает отражение душевного состояния изображаемого. По такому же принципу связей образов и сюжета строятся и книжные иллюстрации к художественным произведениям. При таком оформлении переплет (обложка, суперобложка) обычно находятся в родстве с фронтисписом, который призван отображать общий смысл произведения. На практике смешанные типы оформления встречаются гораздо чаще, поскольку цифровые технологии позволяют сегодня дизайнерам очень много сложных приемов [12].

Нами были рассмотрены типовые решения в оформлении книг. Мы считаем, что каждый тип заслуживает внимания, поскольку разнообразие позволит каждому читателю найти такую книгу, которую будет удобно читать именно ему. Ведь книга может использоваться с разными целями. Читатель может купить собрание сочинений определенного писателя с целью прочтения произведений, которые в него включены. Ему может понравиться одно из этих произведений, и он захочет купить его в отдельном издании в улучшенном (подарочном) оформлении. В таком случае читателю будет важно именно оформление, а не удобство чтения.

При оформлении детских книг важно помнить, что книга – один из лучших учителей и ее объяснение должно быть понятным ребенку. Поэтому не стоит рассчитывать, что дошкольник поймет и оценит сложное символическое оформление сразу. Начинать стоит с более понятного, прямого и постепенно приучать ребенка к восприятию скрытых символов, отысканию истинного смысла.

2.5. ОСНОВНЫЕ ОШИБКИ, ВСТРЕЧАЮЩИЕСЯ ПРИ ИЗГОТОВЛЕНИИ КНИГ

Книга Я. Чихольда «Облик книги» была издана в 1980 г. Тогда еще не было известно, какие требования предъявит современный книжный рынок. Однако, по нашему мнению, некоторые ошибки оформления, которые называет автор в своей книге, остаются ошибками и сегодня. Поэтому мы считаем необходимым представить в работе информацию об этих ошибках и сказать, как они воспринимаются сегодня в практике российского книжного дела.

Я. Чихольд называет десять ошибок, которые могут испортить книгу.

1. Необоснованный выбор форматов.

Слишком большие, тяжелые, широкие, квадратные книги, книги шириной более 25 см Я. Чихольд считает плохими. Книги,

по мнению автора, должны быть портативными. По нашему мнению, не все эти утверждения справедливы. Именно такие «плохие» форматы могут очень выручить при издании книг по искусству. Например, при печати горизонтальных иллюстраций дизайнеру пришлось бы в книге привычного формата (3 : 4) либо разворачивать их верхней стороной к левому полю полосы, что заставляло бы читателя вертеть книгу в руках при просмотре, либо оставлять поле у верхнего или нижнего края иллюстрации (или равные поля вверху и внизу). При соблюдении требования Я. Чихольда к размеру книг иллюстрации при таком расположении были бы недостаточно детализированы.

Большой формат необходим для детских книг, поскольку кегль шрифта для них увеличен в разной степени и длина строки должна оставаться оптимальной для чтения. Вряд ли будет хорошо смотреться текст, в котором на одной строке будут помещаться всего 3–5 слов.

Требование к портативности, однако, крайне актуально сегодня, когда объем информации увеличился за счет появления компьютерных технологий. Появилось гораздо больше книг по одной теме, а время для обработки содержащейся в них информации осталось прежним. Поэтому у человека не хватает возможности уделить внимание каждой книге в удобных условиях, из-за чего книга и должна стать удобной для чтения в любых ситуациях.

2. Нерасчлененный, бесформенный набор.

Такой недостаток – следствие набора без отступа. Это действительно ошибка, поскольку текст теряет в удобочитаемости от отсутствия «воздуха» на полосе. У глаз должно быть время для отдыха.

3. Начальные полосы без буквицы и без абзацного отступа.

А также без спуска. Это, конечно, грубейшая ошибка, особенно если на полосе заголовков отсутствует, например, из-за наличия шмуцтитула. Мы полностью согласны с Я. Чихольдом: такая полоса может посчитаться читателем случайной, или же он может решить, что предыдущая страница потерялась либо вырвана. Но сегодня буквица в книге скорее редкость, чем правило. Без этого элемента вполне можно обойтись, хотя на

спусковой полосе без заголовка она будет смотреться гармонично.

4. Бесформенность.

По мнению Я. Чихольда, она возникает тогда, когда в оформлении издания используется всего один кегль шрифта. Основной текст книги можно и даже необходимо набирать одним кеглем. Однако помимо основного текста в книге присутствуют и вспомогательные тексты и элементы. О том, что приложения, колонтитулы, ссылки и сноски, оглавление, выпускные данные нужно набирать шрифтом пониженного кегля, а заголовки, титульные элементы – повышенного, мы говорили в первой главе. При оформлении заголовков разных ступеней рубрикации можно дифференцировать их расположением на полосе цветом, но чаще общий заголовок набирают более высоким кеглем, чем подчиненные ему.

5. Белая либо высокобелая бумага.

Конечно, контрастность – одно из достоинств полосы. Но не стоит использовать слишком белую бумагу, поскольку при малейшем попадании на нее света она слепит глаза. Лучше всего использовать бумагу оттенка слоновой кости, но нашему мнению, это верно.

6. Белые переплеты.

О том, что белый переплет приводит к загрязнению книги и возможной потере ею товарного вида, мы уже говорили. Однако, по нашему мнению, на переплете могут быть белые детали, если в немалой доле присутствуют другие цвета.

7. Прямые корешки блоков.

Это проблема чисто техническая. Корешок должен быть дугообразным, иначе при открывании издания он станет треугольным. Это испортит книгу чисто визуально, как обтрепавшийся угол переплета или обложки.

8. Огромные, расположенные вдоль корешка надписи.

Огромная надпись на корешке была бы нужна или в библиотеке при поиске книги, стоящей на полке, или при поиске книги издалека читателем в книжном магазине при наличии прилавка. Однако в обоих случаях покупателю не нужна крупная надпись на корешке: в библиотеке работники ищут книги по

шифрам, а в книжном магазине либо продавец ищет книгу по просьбе покупателя, либо покупатель получает близкий доступ к книге, позволяющий рассмотреть надпись на корешке с любого удобного расстояния. К тому же крупная надпись, расположенная по всей ширине корешка, рискует оказаться на передней или задней стороне переплета или обложки при неточном сгибе.

9. Отсутствие титула на корешке.

Книжные магазины не располагают площадью, достаточной для размещения каждой книги передней сторонкой переплета к читателю. Книги чаще стоят так же, как на книжных полках дома, поэтому отсутствие титула на корешке делает книгу в глазах читателя безымянной, заставляя вытаскивать ее и осматривать.

10. Незнание либо пренебрежение правилами применения капительных букв, курсива и кавычек.

Существуют нормы и правила оформления книг. Читатель при контакте с текстом имеет возможность понимать содержание только через визуальные образы. Отсутствие интонации изложения, мультимедийных средств возлагает дополнительную нагрузку именно на оформление. Потому важно обеспечить правильную передачу информации, чтобы у читателя не возникало необходимости останавливаться и возвращаться к прочитанному.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что недостатки оформления книг остаются практически неизменными. Поэтому важно изучать опыт своих коллег-предшественников и современников, чтобы на основе проверенной годами научной базы не повторять тех ошибок, о которых много раз говорилось.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. От чего зависит качество печатной бумаги и какие свойства оно задает?
2. Чем ограничивается выбор формата издания?
3. Какие принципы учитываются при подборе материальных составляющих книжного издания?

4. Какие бракующие дефекты могут привести к возвращению всей партии издателю торговым предприятием или в типографию издателем?

5. Какие элементы включает в себя внешнее оформление книги?

6. Перечислите известные вам типы оформления книг, назовите особенности каждого.

7. Определите функции и потенциальные возможности шрифта.

8. Перечислите известные вам ошибки, встречающиеся при изготовлении книг.

9. Соотнесите определение левого столбика таблицы с понятием, расположенным в правом.

Определение	Понятие
Обложка с клапанами (отворотами), надеваемая на переплет или основную обложку.	Надзаголовочные данные
Прочная покрывка книги из картона, верхние плотные листы которой с двух сторон закрывают книгу.	суперобложка
Главный лист книги	Обложка или переплет
Двойной лист бумаги, соединяющий книжный блок с переплетной крышкой	
Определяют жанр книги: стихи, рассказы, сказки. Находятся под основным заглавием книги	Титульный лист книги
Данные о месте издания, издательстве, годе издания	форзац
Название серии, учреждения. Эти сведения помещаются вверху титульного листа	Подзаголовочные данные

3. РАЗВИТИЕ ЖАНРА ИЛЛЮСТРАЦИИ В РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Детская книга на протяжении всей истории своего развития являлась основой духовной культуры, средством межличностного общения, эмоционального и умственного развития растущего человека, формирования личности. Вот почему так важно с ранних лет приобщать детей к искусству чтения, к книжной культуре. Ведь приобщение юных читателей к литературному произведению, восприятие и осознание читаемого происходит уже в процессе перелистывания страниц, при рассматривании иллюстраций детской книги. Раскрывая содержание, иллюстрации стимулируют детское воображение, формируют эмоции, воспитывают культуру восприятия.

Многие из талантливых художников реализовали свой талант именно в иллюстрации детской книги, у каждого художника своя художественная манера, свое видение мира, одно и то же произведение раскрывается по-разному в творчестве каждого мастера.

История иллюстрации в русской детской литературе насчитывает несколько столетий. Она восходит к тому времени, когда в России появилась печатная книга. Первые иллюстрированные детские книги были букварями, т. е. книгами, в которых чтение и рассматривание картинок было непосредственно связано с процессом обучения. Таков знаменитый «Букварь» Кариона Истомина (1694), где текст и иллюстрации были гравированы на меди Леонтием Буниным. Известны также иллюстрированные русские азбуки, прописи XVIII в., украшенные виньетками. Наряду с ними большое значение в воспитании и обучении детей чтению имели народные картинки, так называемые лубки. Первые иллюстрированные книги учебного характера появились в России в конце XVIII в.; гравированные иллюстрации в них носили скорее познавательный, чем художественный характер.

Художественной иллюстрацией в XVIII и XIX вв. были снабжены не только первые русские учебные книги, она появилась в классических изданиях произведений русской

литературы, которые входили в круг детского чтения. Первые прекрасные образцы книжной графики эпохи классицизма – гравюры к прижизненным изданиям сочинений А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, И.А. Крылова – входят поэтому в историю русской иллюстрации детской книги того времени.

Можно считать, что историю русской книжки-картинки вслед за «Букварем» Кариона Истомина продолжали замечательные русские азбуки XIX в. Такова книга «Подарок русским детям на память об Отечественной войне 1812 года» с акварелями М. И. Теребенева, «Увеселительная азбука» К.А. Зеленцова и др. [14].

К 1830 г. XIX в. относится появление иллюстраций в детской литературе как русской, так и переводной. Таков детский альбом «Гулливер» (1830–1840) с краткими подписями под литографиями неизвестного мастера; таковы литографии А. Агина к книге «Дедушка Крылов», издание «Конька-Горбунка» П. П. Ершова с рисунками Р. К. Жуковского, выпущенное в Санкт-Петербурге в 1856 г.

Русские революционные демократы А. И. Герцен, В.Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов придавали огромное значение иллюстрации в детской литературе, все они выступали с критическими рецензиями, утверждая, что хорошая, полноценная художественная иллюстрация – это помощница литературы в нравственном и эстетическом воспитании ребенка.

На рубеже XIX–XX столетий художники «Мира искусства» возродили в России искусство книги, которое пришло к этому времени в упадок. Опираясь на опыт современной западноевропейской, в первую очередь немецкой, книжной графики и широко используя в своем творчестве разнообразные элементы искусства прошлого (шрифты и буквицы старинных книг и рукописей, мотивы народного орнамента и т.п.), мастера «Мира искусства» создали стройную и последовательную систему художественного оформления книги.

Одним из ярких представителей «русского стиля» в книжной иллюстрации и, пожалуй, лучшим графиком-орнаменталистом начала XX в. можно назвать Бориса Зворыкина.

С 1898 г. Б. Зворыкин иллюстрировал и оформлял книги для московских и петербургских издательств И.Д. Сытина, А.И. Мамонтова, И.Н. Кнебеля, А.Ф. Маркса и А.А. Левинсона. В 1903 г. в московском издательстве «Товарищество скоропечатни А.А. Левинсона» вышла с его иллюстрациями и в его же оформлении двенадцатистраничная книжка «Сказка о золотом петушке» А.С. Пушкина, ставшая первым опытом художника в области детской книги.

Работы больших художников – А. Бенуа, И. Билибина, Г. Нарбута и некоторых других – в буквальном смысле тонули в мутном потоке безграмотной рыночной продукции, выпускаемой коммерческими издательствами. Как указывает один из позднейших критиков, «в дешевых изданиях Сытина, Вольфа, издательства "Посредник" и других, выпускаемых массовым тиражом, работали безымянные иллюстраторы-профессионалы, всецело зависящие от спроса.

Книжная графика молодого Советского государства получила в качестве наследия два основных типа детской иллюстрированной книги: с одной стороны, небольшую группу изысканно-декоративных, сознательно эстетизированных книг, оформленных художниками «Мира искусства» и, с другой стороны, множество антихудожественных рыночных подделок под искусство, в которых подчас отсутствовала даже элементарная профессиональная грамотность.

Естественно, на начало советского периода в истории России приходится закат «Мира искусства». Несмотря на это, формирующаяся новая культура молодого государства рабочих и крестьян отмечена несколькими примечательными достижениями именно в области детской иллюстрированной книги. В 1920-х гг. вышли в свет мастерские рисунки М. Добужинского к «Бармалею» К. Чуковского и «Трем толстякам» Ю. Олеши. В этот период под прямым воздействием «мирискуснической» графики начало формироваться прекрасное дарование Владимира Михайловича Конашевича; ряд интересных работ был создан С. Чехониным, Ю. Анненковым, Д. Митрохиным. В своих лучших работах эти художники пытались преодолеть изначальную ограниченность «мирискуснической» системы. Но

отдельные удачи, даже очень значительные, не смогли изменить общей тенденции развития детской книжной графики послереволюционных лет.

В 1923 г. небольшая группа ленинградских литераторов и мастеров графики объединилась вокруг журнала «Воробей» (впоследствии – «Новый Робинзон»); несколько позднее все они стали работать в ленинградской редакции детского отдела Госиздата, организованной в конце 1924 г. Идейным вдохновителем и руководителем этой группы был поэт С. Маршак, к нему примыкали прозаики Б. Житков, М. Ильин, В. Бианки и вскоре присоединились молодые поэты Е. Шварц, А. Введенский, Д. Хармс, Н. Олейников, Н. Заболоцкий. Они поставили перед собой задачу – преодолеть старые традиции детской книги и создать для советских детей литературу нового типа, раскрывающую перед детским восприятием весь необъятный мир живой реальной действительности, способную привести детей к пониманию совершающихся революционных событий, борьбы и строительства юной Советской страны [14].

Художественный отдел редакции возглавил Владимир Васильевич Лебедев; его первыми ближайшими соратниками стали Н. Тырса, Н. Лапшин и В. Ермолаева.

Разумеется, они не одни работали в ту пору в Госиздате, в этом издательстве продолжали работать мастера старшего поколения (в их числе К. Петров-Водкин и В. Татлин), а также графики, связанные с «Миром искусства», и среди них Д. Митрохин и В. Конашевич. Но именно В. Лебедеву и близким к нему художникам принадлежала руководящая роль в определении творческой линии ленинградской редакции.

В ленинградской редакции детского отдела Госиздата вместе с В. Лебедевым активно работали и другие художники. Первое место среди них занимает Н. Тырса. Вместо нарядных орнаментированных буквиц, столь обычных в практике художников «Мира искусства», Н. Тырса вкомпоновывает свои рисунки в текст, создавая развороты, объединенные не только ритмической, но и сюжетной связью. По сходному принципу работал Н. Лапшин, уже в 1920-х гг. оформивший в Госиздате около 25 книг самого разнообразного содержания – от стихов

Осипа Мандельштама и рассказов Бориса Житкова до научно-популярных сочинений по географии, истории техники, физике и астрономии.

Художественная система, сложившаяся и разработанная в Госиздате, уже в 1920-х гг. оказала решающее влияние на судьбы детской иллюстрированной книги. К ленинградской редакции детского отдела Госиздата потянулась талантливая художественная молодежь, и у В. Лебедева быстро появилась обширная группа учеников. Одним из первых примкнул к этой группе А. Пахомов, вслед за ним М. Цехановский, Л. Юдин, Т. Шишмарева и ряд других молодых графиков; на рубеже 1920-х–1930-х гг. в эту группу вошли Е. Чарушин, В. Курдов и Ю. Васнецов. Дальнейшее развитие детской иллюстрированной книги непосредственно связано с деятельностью названных художников [14].

В начале 1940-х гг., несмотря на суровые условия военного времени, ленинградцы – В. Лебедев, В. Конашевич, Ю. Васнецов, А. Пахомов, У. Чарушин и многие москвичи – Ю. Пименов, Д. Шмаринов, Е. Кибрик, Е. Щеглов, Ю. Ермолаев, Е. Рачев иллюстрировали произведения русских писателей и поэтов для детей об освободительной войне и ее героях, продолжали создавать рисунки к сказкам, стихам и рассказам, уже прежде вошедшим в советскую детскую литературу как классика.

Характер развития советской книжной графики послевоенного периода определялся общим направлением изобразительного искусства этого времени. Для нее наиболее характерным был развивающийся тип многосюжетных серий иллюстраций. К концу 1950-х гг. издательская деятельность в стране необычайно активизировалась. Открывались новые издательства детской литературы не только в Москве, но и на Украине, в Литве, Латвии, Эстонии, в ряде крупных областных центров Российской Федерации.

Одним из важнейших достижений дошкольной книги 1960-х гг. стала ее необычайно расширившаяся «география»: появление художников, а порой и целых художественных школ, чьи творческие интересы были преимущественно сосредоточены на создании художественной книги для маленьких.

Известностью пользуются книги, иллюстрации к которым на протяжении 1960–1980-х гг. создавала самобытная карельская художница Тамара Григорьевна Юфа. Характерен и пример Литвы, где мастера графики, осваивая собственное наследие станковой и книжной гравюры и народного искусства, создали в начале 1960-х гг. своего рода культ цветной дошкольной книги, используя традиции ленинградской школы 1920-х гг. [14].

В этот период мировую известность получили иллюстрации художника детской книги Леонида Викторовича Владимирского. Это иллюстрации к «Золотому ключику» А. Толстого, к сказкам А. Волкова об Изумрудном городе, к «Руслану и Людмиле» А. Пушкина и к повести «Три толстяка» Ю. Олеши, к сборникам «Русских сказок». «Гадкий утенок», «Стойкий оловянный солдатик» «Дюймовочка», «Дикие лебеди», «Снежная королева» и множество других детских сказок, изданных в «Детгизе» запомнились яркими и приветливыми иллюстрациями Ники Георгиевны Гольц.

С успехом продолжала и продолжает свою работу в детской книге большая группа таких разносторонних мастеров, как В. Алфеевский, В. Горяев, Ю. Коровин, Ф. Лемкуль, Е. Рачев. Все эти художники, разные по характеру индивидуальных дарований, имеют свой круг излюбленных тем сюжетов детской литературы, но всех их объединяет высокая культура мастера и чуткость к воспитательным основам детской художественной книги, познавательным, нравственным и эстетическим.

На этот период приходится расцвет творчества С. А. Алимова, иллюстратора, сценографа и выдающегося мастера анимации. Его стиль, несомненно, – один из самых узнаваемых и образующих для русской книжной графики 1970–1990-х гг. Острые, предельно гротесковые образы персонажей Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Э.Т.А. Гофмана и М.А. Булгакова – настоящее «царство» Алимова-художника.

В конце XX в. художники по-новому, на современной основе развивали творческое использование игры как одного из важнейших средств познания мира ребенком в иллюстрировании современной детской литературы. С середины 1980-х гг. работала

для издательства «Детская литература» Анастасия Архипова, известная своими прекрасными иллюстрациями к сказкам Г. Х. Андерсена, с 2007 г. она является председателем секции «Книжная графика» Московского союза художников.

Этот период принес детской книге мировую известность именно благодаря творчеству таких мастеров оформительского искусства, как Геннадий Спирин, который развил свой собственный, уникальный стиль, объединяющий русскую художественную технику с традициями Ренессанса. В 1991 г. по приглашению двух издательств Philomel и Dial Press художник переехал работать в США [14].

Начало нового столетия стало временем появления совершенно новых подходов как к развитию книгоиздательского бизнеса в целом, так и к детской иллюстрированной книге.

В творчестве народного художника России Бориса Диодорова отчетливо прослеживаются традиции художественной школы мастеров «Мира искусства». Б. Диодоровым к ней добавлены его мироощущение и характер общения с читателем-ребенком. Сегодня Б. Диодоров – профессор Московского государственного университета печати, где организовал и возглавил кафедру иллюстрации и эстампа. Он лауреат всех главных отечественных и зарубежных премий в области книжного искусства

Книжная иллюстрация сегодня – это интересный динамично развивающийся вид графики. Как правило, зрителю и читателю становится известен лишь конкретный результат – готовая книга. Читатель подчас и не задумывается о колоссальной работе, которую проделали разносторонние, мастера, чуткие к воспитательным, познавательным, нравственным и эстетическим моментам в визуализации детской художественной книги, актуальным и важным во все времена.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С приходом в Россию рыночных отношений изменились требования не только к самим участникам этих отношений, но и к их основному объекту – товарам. Наряду с исследованиями, посвященными изучению проблем воздействия на читателя, читательского восприятия, маркетинга, в книжном деле стали востребованными исследования в области грамотного оформления книг, привлекательного и удобного для читателя.

В рамках данного учебного пособия мы рассмотрели вопросы стандартов оформления книг, эстетики и издательского искусства в книжном деле, а также определили тенденции развития книгоиздания под влиянием Интернета и современных технологий. Учебное пособие обобщает имеющиеся в научном знании теоретические разработки по вопросам оформления и изготовления книг на современном этапе развития книгоиздания.

ТЕСТЫ

Тест № 1

1. Согласно исследованиям Российской книжной палаты, высокий индекс потребительских цен, характерный для потребительского рынка России в 2013–2014 гг., является показателем:

- а) готовности читателя покупать более дорогие и качественные издания;
- б) отсутствия конкуренции;
- в) сезонности спроса на книги;
- г) неготовности покупать дорогие и качественные издания.

2. Традиции советской школы оформления книг не используются в настоящее время:

- а) по причине их нерентабельности в современных условиях;
- б) в связи с дефицитом специалистов;
- в) из-за отсутствия оборудования.

3. Не является невербальной составляющей книги:

- а) иллюстрации;
- б) формат наборной полосы;
- в) цвет;
- г) подпись.

4. Креолизованные тексты включают:

- а) невербальную и вербальную части;
- б) вербальную часть;
- в) невербальную часть;
- г) иконические элементы.

5. Для типографского шрифта характерны следующие особенности:

- а) начертание;
- б) рисунок шрифта;

- в) кегль;
- г) все перечисленные.

6. Для детей 2-го класса используется кегль:

- а) 16 и 14;
- б) 14 и 12;
- в) 12 и 11;
- г) 11 и 10.

7. Шрифты по наклону бывают:

- а) прямыми;
- б) наклонными;
- в) курсивными;
- г) любыми из перечисленных.

8. Рисунок шрифта обладает признаками:

- а) наличием или отсутствием засечек;
- б) контрастностью;
- в) формой букв;
- г) всеми перечисленными признаками.

9. Композицией внутренних элементов книги является:

- а) тексты;
- б) рисунки;
- в) справочно-вспомогательные элементы;
- г) все перечисленное.

10. Длина строки для человеческого глаза должна быть:

- а) 40–45 см;
- б) 60–65 см;
- в) 70–75 см;
- г) 30–45 см.

11. Заголовки первого порядка объединяют материалы, имеющие:

- а) одинаковую значимость;
- б) различную значимость;
- в) порядковую значимость;
- г) последовательную значимость.

12. Заголовки бывают:

- а) тематические;
- б) нумерационные;
- в) смешанные;
- г) все перечисленные.

13. Способы расположения заголовков:

- а) в подбор;
- б) вподверстку;
- в) со спуском;
- г) шапкой;
- д) все перечисленные;
- е) ни один из перечисленных.

14. При помощи набора со спуском получается:

- а) визуальное деление полосы;
- б) легкость восприятия;
- в) четкое зрительное выделение;
- г) экономия бумаги.

15. Если текст расположен выше и ниже иллюстрации на полосе, это означает:

- а) иллюстрация расположена открыто;
- б) иллюстрация расположена закрыто;
- в) иллюстрация расположена «в оборку»;
- г) нет правильного варианта ответа.

16. Наиболее интенсивно воспринимается материал, размещенный:

- а) в верхнем правом углу;
- б) в центре;
- в) внизу;
- г) в нижнем левом углу.

17. Не относится к справочно-вспомогательным элементам:

- а) колонтитул;
- б) заголовок;
- в) указатель;
- г) сигнатура.

Тест № 2

1. Для книг, рассчитанных на длительный срок пользования, подходит формат книжной полосы:

- а) экономичный;
- б) нормальный;
- в) улучшенный;
- г) обычный.

2. Самым узким полем книжной страницы является:

- а) корешковое;
- б) верхнее;
- в) нижнее;
- г) малое.

3. Бумага для офсетной печати обладает свойствами:

- а) прочность и устойчивость к деформации;
- б) умеренно впитывает краску;
- в) упругость;
- г) все, перечисленное.

4. Для глубокой печати необходима краска:

- а) вязкая, густая, интенсивная по цвету, которая не слишком сильно впитывается во влажную бумагу;
- б) жидкая и быстро сохнущая;
- в) жидкая, интенсивная по цвету, быстро впитывающаяся;
- г) любая.

5. К дефектам печати текста не относятся:

- а) незапечатанный лист;
- б) нечитаемый текст;
- в) не прошитые страницы;
- г) потеря участков текста.

6. Не относится к дефектам переплетной крышки:

- а) пузыри;
- б) морщины;
- в) надрыв материала;
- г) перекошенная обложка.

7. При изготовлении книжной продукции необходимо соблюдать условия:

- а) соответствие материалов условиям и техническому процессу производства издания;
- б) соответствие материалов по качеству друг другу;
- в) качественное выполнение работ по тиражированию издания;
- г) все ответы верны.

8) Для портативного типа книг характерны:

- а) широкий формат;
- б) зауженный формат;
- в) объединяющий формат;
- г) дифференцирующий формат.

9. Для учебников, художественной и научно-популярной литературы подходит формат книжной полосы:

- а) средний;
- б) наибольший;
- в) сравнительно меньший;
- г) все, перечисленные выше.

10. Не существует функций цвета:

- а) дифференцирующей;
- б) объединяющей;
- в) смешанной;
- г) существуют все перечисленные функции.

Тест № 3

1. Становление традиций отечественного искусства оформления книги происходило, по мнению Ю.Я. Герчук:

- а) в рамках постоянных межкультурных коммуникаций, обмена опытом и активного заимствования самых успешных стилевых решений;
- б) под влиянием английской школы, тяготевшей к ренессансу и классицизму;
- в) под влиянием швейцарской школы нового конструктивизма.

2. В современных условиях монополизации книжного рынка издатели, стремясь оптимизировать затраты на подготовку произведений, часто прибегают к:

- а) помощи маркетологов;
- б) услугам сервисных фирм;
- в) покупке удачных дизайн-концепций.

3. Высокий индекс потребительских цен, характерный для рынка России в 2013–2014 гг., свидетельствует о:

- а) желании читателя покупать более дешевые издания;
- б) желании читателя покупать более дорогие и качественные издания;
- в) отсутствии желания включать в потребительскую корзину книги.

4. Традиции советской школы оформления книг незаслуженно забыты по причине:

- а) их нерентабельности в современных условиях;
- б) несоответствия запросам современного общества;
- в) формирования культуры нового времени.

5. Среди ведущих книговедов, издателей и художников не прекращаются дискуссии относительно положительных и отрицательных сторон заимствования элементов оформления в контексте российской книжной культуры. Среди проблем при заимствовании дизайн-концепций издатели выделяют:

- а) принцип серийности российских изданий;
- б) пагубное влияние иностранных традиций и новшеств в книжном дизайне на формирование отечественной школы оформления;
- в) ограничения в возможностях что-то корректировать в концепции.

6. Книжный блок состоит из:

а) отпечатанных бумажных листов, сфальцованных (сложенных) в тетради, подобранных в последовательном порядке и скрепленных между собой;

б) переплетной крышки/обложки, в которую заключен блок, и форзацев, служащих для скрепления блока с переплетной крышкой;

в) элементов скрепления книжного блока, крышки с блоком и переплетной крышки.

7. Авантитул – это:

а) вторая страница, которая остается незаполненной либо содержит название книги на языке оригинала;

б) первая страница, которая содержит, как правило, некоторые сведения о книге – это может быть название серии, название издательства и т. д.;

в) нулевой лист, который содержит основные данные о книге: фамилию автора, название, жанр произведения, фамилию переводчика, название издательства, год издания.

8. В некоторых изданиях к корешку блока крепится ленточка, которая называется:

а) каплан;

б) ляссе;

в) бинт.

9. Элементы книги могут отделяться друг от друга (страницами с названиями частей):

а) иллюстрациями;

б) контртитулами;

в) шмуцтитулами.

10. Издательский проект – это:

а) проект выпуска в свет определенного конкретного издания, имеющего типологические характеристики и экономические показатели;

б) выпуск любого издания;

в) переиздание вышедшей книги или, например, традиционный выпуск избранных сочинений классика отечественной или зарубежной литературы и т.п.

11. Основные типологические признаки издательского книжного проекта:

а) актуальность, новизна, четко выраженный читательский адрес;

б) креативность, инновационность, массовость;

в) креативность, массовость, масштабность и воспроизводимость.

12. Наиболее распространенным с 1990-х гг. является такой способ организации издательского репертуара, как:

а) выпуск серийных изданий;

б) переиздание классики;

в) выпуск уникальных изданий.

13. Форум, в рамках которого представляют новинки книгоиздания, называется:

а) «Креатив инициатив. Книги года»;

б) «Книгабайт. Будущее книги»;

в) Московская международная книжная выставка-ярмарка.

14. А.А. Беловицкая предлагает понимание сущности книги как:

а) «актуализированного средствами книжного дела способа организации авторского литературного, музыкального, "иконического" (изобразительного) произведения в книжное издание и способа распределения, перераспределения и

воспроизводства "снятого" книжным изданием произведения в индивидуальном, групповом и общественном сознании теми же средствами»;

б) «совокупности данных (текст, звук, статическое и движущееся изображение) в памяти компьютера, предназначенной для восприятия человеком с помощью соответствующих программных и аппаратных средств»;

в) «произведение интегральное аудио-видео-вербальное и даже более семиотически сложное, создаваемое специально для существования в киберсреде, организуемое в электронное издание средствами компьютерной технологии и техники и адресованное для восприятия с дисплея».

15. В издательской практике используют три основных вида инфографики:

- а) информационную, стилистическую, иллюстративную;
- б) аналитическую, новостную, реконструкции;
- в) новостную, аналитическую, графическую.

16. В книге «Робинзон Крузо» издательства «Clever» была использована инфографика:

- а) аналитическая;
- б) реконструкции;
- в) новостная.

17. Невербальной составляющей текста следует считать:

а) иллюстрации, формат наборной полосы, рисунок шрифта, орнамент, цвет, выделения в тексте, форму издания, его формат и т. д.;

б) выделения в тексте, форму издания, его формат, корешок, ляссе, каплан;

в) текст, звук, статическое и движущееся изображение.

18. Креолизованные тексты – это тексты:

- а) рецензий, аннотаций, заявлений и т. д.;
- б) с аудио- и видеоматериалами, со стереозвуковыми и стереоскопическими эффектами;
- в) состоящие из двух гетерогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, в отличие от естественного языка).

19. Для глубокой печати необходима краска:

- а) вязкая, густая, интенсивная по цвету, которая не слишком сильно впитается во влажную бумагу;
- б) жидкая и быстро сохнущая;
- в) жидкая, интенсивная по цвету, быстро впитывающаяся.

20. Для учебников, художественной и научно-популярной литературы подходит формат книжной полосы:

- а) средний;
- б) наибольший;
- в) сравнительно меньший.

Тест № 4

1. Традиции советской школы оформления книг не используются в настоящее время:

- а) по причине их нерентабельности в современных условиях;
- б) в связи с дефицитом специалистов;
- в) из-за отсутствия оборудования.

2. Удобочитаемость шрифта зависит от:

- а) рисунка и размера шрифта и назначения издания;

б) различных соотношений материала, расположенного на странице (длины строки, междустрочия, межбуквенных пробелов, характера верстки текста издания), от цвета бумаги, цвета и способа печати издания и т.п.

в) всего перечисленного.

3. Шрифты подразделяются на три группы:

а) текстовые, наборные, декоративные;

б) текстовые, акцидентные, декоративные;

в) наборные, выделительные, акцидентные.

4. Кеглем называлась:

а) высота литеры;

б) рисунок шрифта;

в) соотношение ширины и высоты оттиска буквы.

5. Для детей 2-го класса используется кегль:

а) 16 и 14;

б) 14 и 12;

в) 12 и 11.

6. Длина строки для человеческого глаза должна быть:

а) 40–45 см;

б) 60–65 см;

в) 70–75 см.

7. Для портативного типа книг характерны:

а) широкий формат;

б) зауженный формат;

в) объединяющий формат.

8. Для книг, рассчитанных на длительный срок пользования, подходит формат книжной полосы:

- а) экономичный;
- б) нормальный;
- в) улучшенный.

9. Заголовки бывают:

- а) тематическими;
- б) нумерационными;
- в) смешанными;
- г) все перечисленное.

10. Способы расположения заголовков:

- а) тематические, нумерационные, смешанные;
- б) в подбор, вподверстку, со спуском, шапкой;
- в) тематические, в подбор, со спуском, смешанные.

11. Самым узким полем книжной страницы является:

- а) корешковое;
- б) верхнее;
- в) нижнее.

12. При изготовлении книжной продукции необходимо:

- а) соответствие материалов условиям и техническому процессу производства издания;
- б) соответствие материалов по качеству друг другу;
- в) качественное выполнение работ по тиражированию издания;
- г) все ответы верны.

13. Композиция – это:

а) построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие;

б) система событий в художественном произведении, представленная в определенной связи, раскрывающая характеры действующих лиц и отношение писателя к изображаемым жизненным явлениям;

в) ход событий, составляющий содержание художественного произведения.

14. По мнению лингвистов, большинство текстов в композиционном отношении состоит из трех частей:

а) вступления, зачина, основной части;

б) вступления, основной части и концовки;

в) зачина, основной части, эпилога.

15. Основные функции указателей:

а) справочно-поисковая, справочно-ориентирующая;

б) выделительная, справочная, ориентирующая;

в) указательная, обобщающая, выделительная.

16. К необходимым справочно-вспомогательным элементам относятся:

а) иллюстрации, орнамент, цвет, выделения в тексте;

б) иллюстрации, оглавление, указатели, колонцифры;

в) колонцифры, колонтитулы, оглавление, указатели.

17. Мерчендайзер – это:

а) рекламный агент;

б) товаровед или помощник товароведа, человек, представляющий торговую компанию в торговых сетях;

в) это специалист, который занимается изучением рыночного спроса и предложения на те или иные товары и услуги, а также организовывает сбыт продукции компании.

18. Один из важнейших элементов книги, который позволяет без сплошного просмотра ознакомиться с содержанием издания при поиске конкретной информации:

- а) оглавление;
- б) предметный указатель;
- в) предисловие.

19. В книге Е.Б. Адамова «Книга как художественный предмет» выделены основные функции цвета:

- а) дифференцирующая и объединяющая;
- б) различительная, выделительная, объединяющая;
- в) различительная, противопоставительная.

20. Оцвечивание с целью управления вниманием читателя – это:

- а) художественно-образная визуальная интерпретация текста;
- б) дифференциация выделения слов, периодов и рубрик, логическая связь знаков и знаковых отношений;
- в) выделение гласных определенными символическими цветами.

Тест № 5

1. Современные проблемы книгоиздания обусловлены:

- а) социально-экономическими особенностями развития страны;
- б) социально-экономическими и технико-технологическими факторами;

в) уровнем развития технологий в стране.

2. Признанный мастер советской книжной графики А.Д. Гончаров и известный теоретик издательского дела В.Н. Ляхов критиковали:

- а) скудный перечень форматов книг;
- б) вкусы отечественных читателей и возможности бюджета проектов;
- в) идеи своих зарубежных коллег.

3. По утверждению Л.В. Зиминной, в издательских проектах на первый план выходит:

- а) издательская интерпретация публикуемого текста;
- б) конкурентоспособность и востребованность издания;
- в) инновационный подход.

4. Серьезными конкурентами для книжных издательств являются:

- а) телевидение, компьютер;
- б) электронная книга и Интернет;
- в) компьютерные игры.

5. А.А. Беловицкая утверждает, что социально-экономические и технико-технологические тенденции приводят к:

- а) профессиональной деформации представления о природе, сущности и материально-предметных формах книги;
- б) удешевлению книг;
- в) ужесточению контроля в книгоиздании.

6. Инфографика впервые была применена в периодической печати. Одними из первых стали использовать сочетание графики и текста издатели:

- а) «USA Today»;
- б) «Эсквайр»;
- в) «Нью-Йоркер».

7. Невербальная составляющая текста – это:

- а) иллюстрации, формат наборной полосы, рисунок шрифта, орнамент, цвет, выделения в тексте;
- б) текст, звук, статическое и движущееся изображение;
- в) интерактивные элементы, звук, анимация, видео, гипертекст.

8. В структуре креолизованных текстов присутствуют:

- а) только вербальные средства;
- б) только иконические средства;
- в) вербальные, иконические средства, а также средства других семиотических кодов (цвет, шрифт и т. д.).

9. В текстах научных, особенно научно-технических, изобразительный ряд имеет назначение:

- а) развлекательное;
- б) иллюстративное;
- в) познавательное.

10. Текстовые шрифты имеют кегль:

- а) 3–12 пунктов;
- б) 10 пунктов;
- в) 5–10 пунктов.

11. Издания для детей (книги и журналы) набирают кеглем:

- а) 14 пунктов;
- б) 12 пунктов;

в) 16 пунктов.

12. Афишные шрифты – шрифты крупнее:

- а) 2 квадратов;
- б) 4 квадратов;
- в) 6 квадратов.

13. По наклону шрифты бывают:

- а) прямыми и наклонными;
- б) прямыми, наклонными и курсивными;
- в) наклонными, курсивными, вертикальными.

14. Для набора текста используется начертание:

- а) прямое;
- б) наклонное;
- в) вертикальное.

15. Узкие шрифты имеют плотность:

- а) 65–90%;
- б) 25–45%;
- в) 45–65%.

16. Оптимальным по удобочитаемости считается соотношение, когда ширина отиска составляет от высоты:

- а) 80–83%;
- б) 90–100%;
- в) 58–60%.

17. Эти шрифты используют для разметки заголовков, титульной части, рекламы:

- а) медиевальные;

- б) рубленые;
- в) с засечками.

18. Укрупненная заглавная буква раздела в тексте книги:

- а) инициал;
- б) литера;
- в) кегль.

19. Какой формат книжной полосы предназначен для учебников, изданий массово-политических и производственно-инструктивных, для значительной части изданий художественной, научной и научно-популярной литературы:

- а) наибольший (экономичный);
- б) сравнительно меньший (улучшенный);
- в) средний (нормальный).

20. Требования к бумаге для офсетной печати:

- а) прочность и устойчивость к деформации;
- б) гладкость, умеренность впитывания краски;
- в) все перечисленное.

Ключи к тестам

Тест № 1

1. а; 2. а; 3. г; 4. а; 5. г; 6. б; 7. г; 8. а; 9. г; 10. б; 11. а; 12. г;
13. д; 14. в; 15. б; 16. а; 17. г.

Тест № 2

1. в; 2. а; 3. а; 4. б; 5. в; 6. г; 7. г; 8. б; 9. а; 10. в.

Тест № 3

1. а; 2. в; 3. б; 4. а; 5. а, в; 6. а; 7. б; 8. б; 9. в; 10. а; 11. в; 12.
а; 13. б; 14. а; 15. б; 16. б; 17. а; 18. в; 19. б; 20. а.

Тест № 4

1. а; 2. в; 3. б; 4. а; 5. б; 6. б; 7. б; 8. в; 9. г; 10. б; 11. а; 12. г;
13. а; 14. б; 15. а; 16. в; 17. б; 18. а; 19. а; 20. б.

Тест № 5

1. б; 2. а; 3. а; 4. б; 5. а; 6. а; 7. а; 8. в; 9. в; 10. а; 11. б; 12. а;
13. б; 14. а; 15. в; 16. а; 17. в; 18. а; 19. в; 20. а.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК³

1. Адамов Е.Б., Валуенко Б.В., Кузнецов Э.Д. Книга как художественный предмет. М., 1988. Ч. 1.
2. Адамов Е.Б., Шульц Д. Книга как художественный предмет. М., 1988. Ч. 2.
3. Беловицкая А.А. Современное книговедение и его проблемы // Проблемы полиграфии и издательского дела. 2011. № 1.
4. Валгина Н.С. Теория текста. М., 2003.
5. Введенская М.В. Повышение конкурентоспособности организации на основе инновационных методов менеджмента. URL: <http://refdb.ru/look/1207781-pall.html>
6. Википедия. URL: <http://www.ru.wikipedia.org.>wiki/Инфографика> свободный.
7. Галкин С.И. Техника и технология СМИ: Художественное конструирование газеты и журнала: учеб. пособие. М., 2007.
8. Ганова М.Е. Моделирование издательского проекта на примере детской книги серии «Острова» издательства «Clever» – «Робинзон Крузо» // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2014. № 2.
9. Герчук Ю.Я. Искусство русской книги 1830-х годов // Книга. Исследования и материалы. 1976. №33.
10. Гиленсон П.Г. Справочник художественного и технического редакторов. М., 1988. URL: <http://serf.hut.ru/>
11. Гончаров А.Д., Ляхов В.Н. О путях к новому (некоторые вопросы оформления советской книги) // Книга. Исследования и материалы. 1961. № 5.
12. Добкин С.Ф. Оформление книги. Редактору и автору. М., 1985.
13. Дубина Н. Шрифты в графическом оформлении печатной продукции // САПР и графика. 2003. № 11.

³ Библиографический список может использоваться как список рекомендуемой литературы.

14. Доброскок Н.Е. Традиции и современные тенденции в развитии книжной иллюстрации в России. URL: <http://moluch.ru/archive/101/>

15. Жарков И.А. Технология редакционно-издательского Дела: Конспект лекций. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook077/01/part-012.htm>

16. Зимина Л.В. Современные издательские стратегии: От традиционного книгоиздания до сетевых технологий культурной памяти. М., 2004.

17. Кисин Б.М. Графическое оформление книги. URL: <http://maxbooks.ru/artbook/bookart41.htm>

18. Композиция текста. Лекция №84. URL: repetitor.biniko.com

19. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. 2006. № 20.

20. Коростелина В.В. Современные тенденции оформления переводных бестселлеров: заимствование оригинальных дизайн-концепций // Проблемы полиграфии и издательского дела. 2015. № 1.

21. Крылова М.Д. Управление проектами в книжном деле. М., 2008.

22. Кузнецов Б.А. Экономика и организация издательской деятельности. М., 1997.

23. Майсурадзе Ю.Ф. Энциклопедия книжного дела. М., 1998.

24. Некоторые особенности верстки иллюстраций. URL: <http://maxbooks.ru/artbook/bookart41.htm>

25. Особенности книжной верстки. URL: <http://dpk-press.ru/osobennosti-knizhnoj-verstki/>.

26. Советский энциклопедический словарь / А.М. Прохоров [и др.]. М., 1981.

27. Свистунова Д.И. Креолизованный текст как комплексная знаковая система // Кафедра английской филологии. 2009. №2.

28. Типографика. URL: dml.comprkaluga.ru

29. Феличи Дж. Типографика: шрифт, верстка, дизайн / пер. с англ. и коммент. С. И. Пономаренко. СПб., 2004.

30. Чихольд Я. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении / пер. с нем. Е. Шкловской-Корди. М., 2009.

ГЛОССАРИЙ

Авантитул (от фр. *Avant* – перед и лат. *titulus* – надпись, заглавие) – страница, предшествующая титульному листу. Как правило, это первая или одна из первых страниц в книге. Часто на авантитул выносятся часть информации с титульного листа – надзаголовочные данные (название организации, от имени которой выпускается издание, наименование серии), название издательства и (или) его логотип, иногда повторяют фамилию автора и заглавие.

Аннотация (от лат. *annotatio* замечание) или **резюме** (от фр. *résumé* – сокращённый) – краткое содержание книги или другого издания, а также краткая характеристика издания: рукописи, монографии, статьи или книги. Аннотация показывает отличительные особенности и достоинства издаваемого, место и время издания в номинативной форме.

Бинты – выпуклые поперечные декоративные элементы на кожаном корешке переплета.

Блинтовое тиснение (от нем. *blind* – слепой) – бескрасочный оттиск (плоско-углубленное изображение) на переплетной крышке, полученный при помощи вдавливания в нее нагретого до 90–120 °С металлического штампа. Изображение отчетливо видно на однотонном материале при боковом освещении.

Блок – напечатанные, подобранные и обрезанные листы с содержанием книги.

Виньетка (фр. *vignette*, от *vigne* – виноградный куст) – элемент книжного украшения, небольшой рисунок орнаментального, предметного или сюжетно-тематического характера. Используется на переплете, титульном или другом особом листе; может служить заставкой или концовкой.

Вклейка – отдельная иллюстрация, вклеиваемая внутрь тетради, а также процесс ее вклеивания.

Дублюра – украшение по периметру форзаца на внутренней стороне переплетной крышки (обложки). По замыслу дублюра

дублирует рисунки или орнаменты, используемые в дизайне лицевой стороны или корешка книги. Чаще всего используется тиснение с золочением.

Иллюстрация – рисунок, фотография, гравюра или другое изображение, поясняющее текст. Иллюстрации используются для передачи эмоциональной атмосферы художественного произведения, визуализации героев повествования, демонстрации объектов, описываемых в книге (ботаническая иллюстрация), отображения пошаговых инструкций в технической документации (техническая иллюстрация).

Инкрустация – способ нанесения изображения на готовую переплетную крышку путем высечки и наклейки покровного материала другого вида и цвета или многоцветного оттиска. Применяется редко - при оформлении изданий улучшенного и подарочного типов.

Кант – края переплетной крышки или обложки, выступающие за обрез блока. Кант предохраняет блок от порчи и загрязнения, улучшает раскрываемость книги или брошюры.

Каптал – это цветная тесьма с утолщенным краем, наклеиваемая на верхний и нижний края корешка книжного блока, чтобы скрепить и защитить их – упрочнить блок. Подобранный под цвет переплета по сходству или контрасту, каптал служит также элементом художественного оформления.

Книжный блок – это комплект скрепленных в корешке тетрадей (сложенных в несколько раз отпечатанных листов) или отдельных листочков, содержащий все страницы и другие детали будущего издания книги.

Колонтитул (фр. *colonne* – столбец и лат. *titulus* – надпись, заголовок) – строка, расположенная на краю полосы набора и содержащая заголовок, имя автора, название произведения, части, главы, параграфа и т. д. Размещается на всех страницах печатного издания, за исключением титульных листов, выходных данных, страниц и вклеек, заполненных иллюстрациями, а также начальных и спусковых полос. Также колонтитул может

отсутствовать на левых страницах. Традиционно применяется верхний колонтитул, располагающийся над основным текстом, но иногда применяют боковой и нижний колонтитулы. Колонтитул может быть совмещён с колонцифрой.

Колонцифра (нем. *Kolumnenziffer*) – номер страницы, помещенный на одном из полей или в колонтитуле издания.

Корешок – элемент книжного переплёта, используемый для крепления книжного блока к переплётным крышкам. Придаёт конструкции книги дополнительную надёжность. Располагается в верхней и нижней частях корешка книги, представляет собой поперечный жгут или шнур, соединённый с блоком шитьем и закреплённый на ребре крышки. Капталы обычно украшают цветными нитями для красоты.

Ляссé (нем. *Lesezeichen* – закладка) – узкая лента в книге для закладок страниц, изготавливаемая при издании книги. Ляссе технически изготавливается следующим образом: к корешку головки книжного блока прикрепляется тесьма, так, чтобы оставшийся свободным конец мог вкладываться между листами и выступал за нижний обрез блока.



Обложка – мягкое бумажное покрытие книги, а также элемент её художественного оформления. Обложка обычно представляет собой лист плотной бумаги или мягкого картона, которым обёрнут книжный блок. Служит для его защиты.

Начиная с XX в. по мере расширения читательского рынка и обострения конкуренции, обложка приобретает информационную и рекламную функции. Именно обложка (для книг в переплёте –

суперобложка) – первое, с чего начинается знакомство читателя с изданием.

Обрезы – верхний, боковой и нижние срезы блока книги. Могут иметь самое разное исполнение: золочение, окрашивание, торшонирование, ручная роспись краской и различные комбинации этих видов. В каталоге Libourge (<http://www.libourge.ru>) представлены подарочные книги со всеми возможными вариантами обреза.

Оклад – декоративное покрытие переплетной крышки старинной книги, выполняемое из жестких материалов. Оклады в виде самостоятельного сплошного покрытия особенно характерны для западноевропейского и византийско-славянского Средневековья. Они создавались из слоновой кости, золота, серебра, олова с применением чеканки, литья, тиснения,ковки, черни, филиграни; украшались накладной эмалью, драгоценными камнями.

Паспарту – конструктивный элемент издания в виде листа плотной бумаги или тонкого картона, на который наклеивают иллюстрационный материал, иногда оформлено тиснением.

Переплет – твердая защитная крышка книги, соединенная с книжным блоком при помощи форзацев, половину которых всей плоскостью наклеивают на внутреннюю сторону переплета. Изготавливают из картонных сторонки формата книги или чуть больше, которые покрывают цельным куском переплетного материала (цельнокрытая переплетная крышка) или корешок делают из одного материала, а сторонки покрывают другим (составная переплетная крышка).

Подвертка – часть покрытия переплетных крышек, подвернутая на их внутреннюю сторону. Может украшаться бордюром.

Приклейки и вклейки – листы большего формата, чем формат самой книги, сложенные (сфальцованные) под этот формат, или листы того же формата, что и книга, но

отпечатанные на другой бумаге, или (и) другим способом печати, или (и) большим числом красок, чем страницы книги, и отдельно от них. Отличаются приклейки от вклеек тем, что первые подклеивают к кромке корешкового поля одной из внешних страниц книжной тетради, а вторые – к одной из внутренних страниц тетради. Вклейкой (приклейкой) может быть и лист, напечатанный взамен того, который содержит недопустимую ошибку и вырван (отрезан) так, что остается полоска у корешка; к ней и приклеивают новый лист. Этот процесс называется выдиркой. Выдирку можно делать и в блоке, и в уже переплетенной книге.

Слизура – укрепляющий элемент в месте фальца форзаца. Обычно делается из более прочных, устойчивых к механическим воздействиям материалов: кожи, ткани, особых видов бумаги. Установка форзаца на кожаной слизуре довольно трудоемкий процесс, но это всегда и надежнее, и красивее.

Суперобложка – отдельная обложка, надеваемая на переплёт или основную обложку. Используется как реклама, элемент внешнего оформления, предохраняет от загрязнений переплёт.

Тиснение – полиграфический процесс, относящийся к послепечатной отделке продукции, производящийся на ручных, полуавтоматических и автоматических прессах для тиснения, основанный на припрессовке горячим или холодным способом металлизированной или пигментной фольги или полимерной пленки с напылением нужного вещества для увеличения привлекательности упаковки, этикетки или рекламно-акцидентной продукции. Существует несколько виды тиснения.

Тиснение фольгой – тиснение, при котором между нагретым клише и материалом (бумагой, кожей, пластиком и т. д.) протягивается фольга и производится прессование. Под действием нагретого клише металлизированное или пигментное напыление отстает от пленки-носителя и закрепляется клеевым слоем на поверхности тиснимого материала.

Слепое тиснение (блинт; от нем. *blind* – слепой) – тиснение с помощью клише с целью получить оттиск с гладкой поверхностью (например, на текстурной бумаге, на коже). В отличие от тиснения фольгой, фольга не применяется, но для получения лучшей гладкости или глянца могут применяться специальные пленки. Рабочие температуры процесса, как правило, ниже, чем при тиснении фольгой, во избежание перегрева и порчи материала.

Конгревное тиснение без фольги (англ. *embossing*, нем. *praegung*) – придание рельефа (в сторону наблюдателя) спрессовыванием материала между клише для конгрева (матрицы) и пуансона (контрматрицы, ответной части). Изображение делается выпуклым. Производится либо холодным способом, либо с подогревом клише до 60 С.

Конгревное тиснение с фольгой – как правило, процесс производится в один удар (оттиск), т. е. перенос фольги и придание рельефа происходит одновременно. В обычных условиях этот процесс разделяется на два: сначала припрессовывается фольга, вторым прогоном придается рельеф. В данном же случае, конгревное тиснение с фольгой позволяет вдвое сократить время, затрачиваемое на тираж. Единственное препятствие — дороговизна клише, технологически более сложного, чем обычно, а также наличие навыка работы в один удар у оператора пресса. Необходима высокая температура 110 – 60 С и пресс, способный выполнять такие работы, например, Bobst или Gietz.

Обратный конгрев (англ. *debossing*) – редко применяемый термин, равно как и редкий процесс в российских типографиях. Речь идет об обнижении изображения ниже уровня материала (т. е. в сторону от наблюдателя). Таким способом можно делать на бумаге, например, эффектные следы, как бы продавившие лист.

Припрессовка голограмм – основное отличие от тиснения фольгой заключается в необходимости четко позиционировать каждую голограмму относительно изображения перед оттиском с точностью 0,1–0,2 мм. Достигается это применением лазерных регистраторов (если голограммы выклеены поштучно на

бумажной ленте смотанной в рулон), а также с помощью меток (англ. shear line) на фольге, если голограммы инкорпорированы в структуру фольги.

Текстурирование – процесс подразумевает нанесение изображения с помощью клише на гладкий материал, как правило, металлизированную бумагу, с целью имитации тиснения фольгой. Также применяется для имитации кожи определенных пород (например, клише с рисунком, имитирующим кожу крокодила и т.д.).

Титульный лист, титул (лат. *titulus* – надпись, заглавие) – одна из первых страниц книги, предваряющая текст произведения. На титульном листе размещаются основные выходные сведения: имя автора, название книги, место издания, название издательства, год издания. Иногда на титульный лист выносят дополнительные сведения: имена лиц, принимавших участие в издании (ответственный редактор, переводчик и т.д.), наименование учреждения, утвердившего книгу в качестве учебника, учебного пособия и т.д.

Форзацы – два листа размером в развернутую книгу каждый. Один из них (передний форзац), согнутый вдвое по ширине, приклеивают узкой полоской вдоль сгиба к кромке корешкового поля первой страницы первой тетради блока, а другой (задний форзац) – к кромке корешкового поля последней страницы последней тетради. Форзацы выполняют чисто технологическую функцию или используются как элемент художественного оформления книги. Они могут быть чистыми (незапечатанными) и печатными (с декоративным или сюжетным изображением, с информационно-рекламным или справочным текстом).

Фронтиспис (фр. *frontispice*, от лат. *frons*, Р.п. *frontis* – лоб, перед и лат. *specio, spicio* – смотрю; буквально – смотрю в лоб) – рисунок, размещаемый на одном развороте с титулом на четной полосе. Обычно рисунок фронтисписа не имеет подписи, но иногда там размещают автограф автора. Как правило, фронтиспис помещают на второй полосе издания (титул – на

третьей). Рисунок располагают на оптической середине полосы заданного формата. Фронтиспис может быть «приклеивным» – напечатанным отдельно от тетради на более качественной бумаге и приклеенным к первой тетради книжного блока до того, как будет приклеен форзац.

Футляр – (нем. Futteral, от позднелат. *fotrum, fotrale* – ножны, коробка) – картонная коробка для защиты наиболее ценных изданий от повреждений при транспортировке. Может быть дополнительным декоративно-графическим средством оформления книги.

Шмуцтитул (нем. *Schmutztitel*) – специальная страница, предваряющая раздел книги. Как правило, шмуцтитул содержит краткое название этой части или главы, эпиграф и т. д. Обычно располагается на правой печатной полосе с пустым оборотом. По исполнению шмуцтитул может быть наборным, рисованным, комбинированным, декоративным, сюжетно-иллюстративным – в зависимости от типа издания. При экономном оформлении издания шмуцтитул заменяется шапкой – заголовком, помещённым в самом верху начальной полосы книги или её части, главы и отделённый от последующего текста крупным пробелом.

В книги часто добавляют шмуцтитул или вынос для удобства навигации по частям и разделам. Взгляд читателя при беглом просмотре фиксирует такие страницы и тем самым привлекает внимание. При издании книги на шмуцтитул стараются вынести ударные, смысловые цитаты или фразы.

Экслибрис – эмблема, вензель, герб или иной отличительный знак владельца книги или библиотеки, размещённый либо тиснением на обложке, либо иными средствами нанесения на форзаце или титульных страницах книги.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
1. Традиции и новации в оформлении книги.	
Дизайн книжного блока	5
1.1. Значение традиции в издательском искусстве	5
1.2. Новации в издательском деле	11
1.3. Шрифт и его роль в оформлении книги	21
1.3.1. Кегль шрифта	23
1.3.2. Начертание шрифта	25
1.3.3. Рисунок шрифта	27
1.4. Композиция внутренних элементов книги	29
1.4.1. Основной и дополнительный тексты	31
1.4.2. Рубрикация	33
1.4.3. Начальные и концевые полосы	35
1.4.4. Верстка текста с иллюстрациями	40
1.4.5. Справочно-вспомогательные элементы	44
2. Внешнее оформление издания: формирование первого впечатления	51
2.1. Роль цвета в оформлении книги	52
2.2. Значение формата книги и книжной полосы	56
2.3. Качество материальных составляющих издания	58
2.4. Типы внешнего оформления книг	62
2.5. Основные ошибки, встречающиеся при изготовлении книг ...	67
3. Развитие жанра иллюстрации в русской детской литературе	68
Заключение	74
Тесты	75
Библиографический список	82
Глоссарий	84